







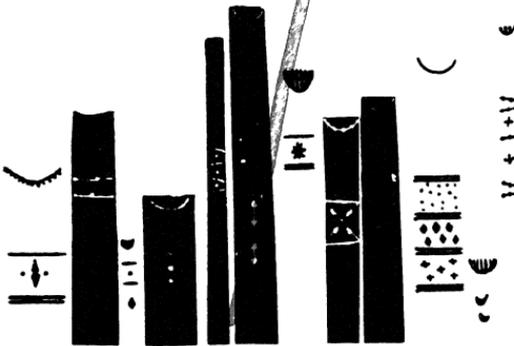
748 M65r

68-60909

# reference collection book



kansas city  
public library  
kansas city,  
missouri







RECHERCHES  
SUR  
L'ICONOGRAPHIE DE L'ÉVANGILE  
AUX XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Cette deuxième édition (1960) est la réimpression conforme de la première édition publiée en 1916 dans la « *Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome* », sous le fascicule 109.

Le texte et les dessins sont réimprimés en offset par l'Imprimerie Joseph Floch à Mayenne.

Les planches hors-texte sont tirées en phototypie par l'Imprimerie Faucheux et Fils à Chelles d'après les documents originaux. Nous tenons à exprimer tous nos remerciements à Monsieur André Grabar, Membre de l'Institut, Directeur de la Collection chrétienne et byzantine de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes et à Mademoiselle Babic pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apporté dans la recherche de ces documents.

GABRIEL MILLET

*Membre de l'Institut*

RECHERCHES  
SUR  
L'ICONOGRAPHIE  
DE L'ÉVANGILE

AUX XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES

D'APRÈS LES MONUMENTS DE MISTRA, DE LA MACÉDOINE  
ET DU MONT-ATHOS

DESSINS DE SOPHIE MILLET

.....

670 GRAVURES DANS LE TEXTE ET HORS-TEXTE,

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS  
ÉDITIONS E. DE BOCCARD,  
1. RUE DE MÉDICIS, 1

.....



A M. TH. HOMOLLE

*Hommage de reconnaissance et de respectueuse affection*



## INTRODUCTION

Le titre de la présente étude causera peut-être quelque déception aux confrères et aux amis qui ont bien voulu s'intéresser aux *Monuments byzantins de Mistra*, qui en attendent le commentaire. Nous ne pouvions éclaircir les questions importantes qui se posent à propos de ces peintures remarquables, sans étendre nos recherches aux divers domaines où l'art a fleuri vers le même temps. Et, puisque d'autres ont déjà répondu, qu'ils ont prétendu rattacher la « Renaissance byzantine », les uns, à de vieux modèles syriens, les autres, à l'influence de l'Italie, nous devons remonter aux origines et suivre en Occident la trace des motifs orientaux, qui paraissent renaître au xiv<sup>e</sup> siècle. Mais cette étude systématique ne s'adaptait pas au cadre des *Monuments byzantins de Mistra* : elle le dépassait sans le remplir, elle exigeait des développements trop étendus, pour pouvoir comprendre tous les thèmes que l'on y rencontre. Aussi, tout en réservant bien des parties de notre travail qui étaient prêtes, nous en avons détaché celle-ci, pour en former un livre distinct, que l'on voudra bien accueillir avec indulgence, en attendant celui qui était promis.

Nous avons dû pousser très loin nos recherches, car, pour établir nos conclusions, une base sûre nous manquait. Assurément, l'iconographie ne peut passer pour un domaine inexploré et nous risquerions de lasser le lecteur, si nous tentions d'énumérer tous les érudits qui nous ont donné d'utiles analyses. Mais nous ne trouvons dans leurs œuvres que des études partielles. Le travail complet de Pokrovskij laisse bien loin après lui l'essai rudimentaire de Rohault de Fleury. Nous ne

saurions trop louer ce magnifique effort, trop remercier l'auteur du service qu'il a rendu à la science, en dressant cet excellent inventaire des monuments publiés et inédits. Mais il a dressé un inventaire plutôt qu'il n'a composé une histoire. Il a décrit les matériaux, images ou textes, et les a classés d'après leur caractère extérieur. Il a établi ses catégories d'après la technique : mosaïques, fresques, miniatures, arts mineurs. Il nous a laissé le soin de discerner les signes d'une parenté plus intime, de pénétrer plus avant.

Nous pouvions tenter ce travail délicat, car d'heureuses circonstances ont réuni entre nos mains beaucoup d'inédit.

Pendant notre séjour à l'École d'Athènes, et, plus tard, au cours de nos missions, nous avons étudié et relevé, en dehors de Daphni et de Mistra, un grand nombre de miniatures, de mosaïques ou de peintures, en Grèce, à Trébizonde, au Mont-Athos, en Macédoine, en Serbie et en Italie. Les 2.000 clichés de la Collection des Hautes-Études sont en grande partie l'œuvre de nos mains. Il n'est pas superflu de rappeler que nous avons ainsi livré le travail de notre jeunesse, alors que nous étions libres de le garder prudemment, comme d'autres, pour nous en servir à notre heure. En laissant publier sans réserve ces documents recueillis par nous au prix de bien des fatigues, nous avons peut-être fait tort au présent volume, qui les explique, nous lui avons ôté, sur certains points, l'attrait de la nouveauté.

A vrai dire, ce sacrifice a trouvé ailleurs sa récompense. Rien ne pouvait nous toucher plus vivement que la généreuse confiance des confrères qui nous ont communiqué, à leur tour, leurs documents inédits, quelques-uns au moment où ils en préparaient la publication. MM. Hengstenberg et Paul Marc ont mis une grâce exquise à nous offrir la primeur de ces précieuses miniatures de Patmos, une de leurs plus jolies découvertes. Nous devons aussi à beaucoup de connaître ou de mieux connaître, ne fût-ce que par quelques détails, certains groupes fort importants de monuments : à M. Bagge, les

icones ; à MM. Kondakov, Paul Marc et Lampakis, le Mont-Athos ; à M. Uspenskij, la Macédoine ; à M. Petković, la Serbie ; à MM. Brajlovskij, Ajnalov et Anisimov, Neredici, Volotovo ou Novgorod ; à M. Poulitsas, Géraki ; à MM. de Nicola et Perkins, les peintures siennoises ; à M. Schmidt, Chios ; à M. Mendel, les sculptures du Musée ottoman ; à M. Clédât, Baouït ; à la Société orthodoxe palestinienne, les miniatures et les trésors de Jérusalem ; surtout à MM. Baumstark et Macler, les miniatures syriennes ou arméniennes de Jérusalem, d'Etchmiadzin, de Paris et d'autres bibliothèques d'Europe ; à MM. Boinet et Haseloff, celles de l'époque carolingienne et ottonienne, la bible de Farfa, les livres de chœur de Bologne. Envers tous, nous nous sentons également obligés de leur concours courtois ou amical. Mais, si nous considérons l'importance des documents, il est clair que notre reconnaissance ira surtout au R. P. de Jerphanion, dont le courage et l'habileté ont mis au jour l'incomparable trésor des chapelles souterraines de la Cappadoce.

Chacun devine, — et les étrangers les premiers, — combien ce livre doit à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Nous y avons trouvé des livres et surtout une admirable collection de photographies, exécutées à notre prière, à la Nationale et dans les principales bibliothèques d'Europe. On les verra indiquées plus loin et nous en publierons avant peu le catalogue détaillé. On comprendra qu'un tel concours donnait à notre étude une base large et sûre, puisqu'il mettait entre nos mains la plupart des miniatures importantes qu'il était possible d'atteindre aisément.

Assurément, nous n'avons pas épuisé les matériaux et nous ne pouvions y prétendre. Le titre même de notre livre en détermine l'objet et les limites. Si, pour comprendre notre *xiv*<sup>e</sup> siècle byzantin, nous avons cru devoir remonter aux origines et suivre, à travers les siècles, les thèmes iconographiques émigrant vers l'Occident, si nous nous sommes aventurés, non sans appréhension, dans ce vaste domaine, qui nous est moins familier, on voudra bien nous pardonner les la-

cunes ou les erreurs inévitables, en se rappelant que Mistra fut le noyau de notre œuvre.

A Mistra, tous les monuments ont été relevés : notre long effort a réellement épuisé la matière. A Trébizonde, nous croyons aussi tout connaître. Au Mont-Athos, il nous a fallu, faute de temps, renoncer à quelques églises, sans laisser pourtant rien échapper d'essentiel. Nous avons étudié Lavra de très près. Mais l'appui bienveillant et éclairé que daigna nous accorder le patriarche Joachim, alors retiré à Milopotamo, l'amitié du regretté Père Chrysostome ne réussirent pas à vaincre les préventions d'Alexandre Lauriotès, qui nous fit refuser l'autorisation de photographier dans le catholicon et les chapelles. En Serbie, en Vieille Serbie et en Macédoine, la richesse des matériaux, surtout des matériaux iconographiques, dépasse infiniment ce que nous apprennent les études ou les volumes de Miljukov, Kondakov, Pokryškin et Petković. Miljukov seul nous avait frayé la voie, lorsque nous parcourûmes cette terre féconde, au printemps de 1906. La collaboration infatigable de M<sup>me</sup> Sophie Millet nous a permis de tirer beaucoup de ce trop court voyage, assez pour définir avec précision le caractère de cette iconographie originale, trop peu pour faire bien connaître les ressources merveilleuses de cette grande école d'art. Nous espérons un jour y réussir.

Cette mission heureuse nous laissa pourtant un regret : celui d'avoir manqué, faute de temps et de ressources, la Crète, qui entraît dans notre programme. M. Gerola nous avait fort obligeamment tracé notre itinéraire. Les faits exposés dans son livre, ses observations judicieuses, les quelques photographies qu'il a bien voulu nous communiquer et nous autoriser à reproduire nous apprenaient beaucoup, mais ne pouvaient suffire à l'étude minutieuse qui fait l'objet du présent travail. Si nous avions pu entreprendre un nouveau voyage, explorer ces innombrables peintures du xiv<sup>e</sup> siècle, la plupart datées par des inscriptions, nous y aurions trouvé la solution d'un des problèmes discutés dans ce livre.

D'autres domaines nous échappent encore. L'Épire reste une terre vierge, la Moldovalachie est à peine effleurée. La Russie, qui paraît toucher de si près à l'art de Mistra, commence maintenant à nous découvrir ses précieuses fresques de Novgorod et les icones de ses vieux maîtres.

Aussi bien, ne trouvera-t-on pas dans ce livre un répertoire complet de l'iconographie évangélique, même au *xiv<sup>e</sup>* siècle. Une telle œuvre excédait nos forces. Nous avons dû limiter à la fois nos recherches et notre programme, nous borner à dégager quelques directions essentielles, à éclaircir, dans la mesure où le permettaient nos informations, le mystère qui enveloppe encore cette époque féconde. Aussi, n'apportons-nous point ce travail exhaustif, ce petit chef-d'œuvre de logique et d'harmonie dont nous rêvions autrefois, lorsque nous écoutions, à la Sorbonne, les leçons de nos maîtres. En fait, nous accomplissons un acte. Pendant que notre pensée se meut vers un horizon chaque jour plus large, nous l'arrêtons un instant, avec l'espoir de reprendre ensuite plus allègrement notre marche.

Notre livre comprend trois parties : les cycles, les thèmes et les écoles. Les deux premières préparent la troisième. Déjà, en essayant de délimiter les principes qui règlent le choix des sujets dans les manuscrits ou dans les églises, nous distinguons Byzance de l'Orient, l'école macédonienne de l'école crétoise. Certains liturgistes du *xi<sup>e</sup>* siècle nous font prévoir les longs récits où se complaisaient les artistes du *xiv<sup>e</sup>*. Les thèmes surtout nous montraient les limites exactes de ces domaines. Nous aurions voulu les traiter tous, au moins tous ceux qui se rencontrent à Mistra. Mais il fallait alléger un volume déjà trop lourd, écarter tels sujets moins importants ou moins significatifs, par exemple la Présentation et l'Incrédulité de Thomas, d'autres encore, tels que les Limbes, l'Ascension, la Pentecôte, le Jugement dernier, plus considérables, mais étrangers au récit même des quatre évangiles. En revanche, nous avons d'abord retenu tous les miracles représentés dans les deux

nefs de la Métropole, à Mistra. Mais, après avoir composé ces chapitres, nous avons dû encore les sacrifier et les réserver pour un autre volume, nous contentant d'en extraire les arguments utiles à notre conclusion et d'en faire état dans notre étude sur les écoles (livre IV).

Notre programme, ainsi limité, restait encore assez vaste pour nous obliger à simplifier nos méthodes, à étudier l'iconographie en faisant abstraction du style. Nous ne pouvions entreprendre la double tâche que vient de s'imposer Kondakov, dans le premier volume de son grand ouvrage sur l'Iconographie de la Mère de Dieu <sup>1</sup>. Le maître ne saurait se contenter de l'exposé sec et abstrait que nous donnent, le plus souvent, les historiens de l'art, en s'attachant uniquement à l'évolution des formes artistiques. Il veut surtout atteindre le contenu concret que représentent les types iconographiques. La forme et le contenu lui paraissent nécessaires pour caractériser une époque. Mais il reconnaît que ces deux éléments ne suivent point une évolution strictement parallèle. Ne sommes-nous point en droit de les séparer, d'isoler l'iconographie, comme on isole la langue pour en mieux saisir le mécanisme et les lois. L'iconographie n'est-elle pas une langue? Les anciens théologiens l'assuraient volontiers, non sans raison. N'offre-t-elle pas tous les caractères de ces œuvres impersonnelles où les sociologues savent découvrir le travail collectif d'une société? La forme est affaire de métier et n'intéresse que le praticien; la composition est affaire de conscience et touche le peuple <sup>2</sup>. Aussi, le type éprouvé par l'Église, aimé des fidèles, passera d'un atelier à l'autre, d'une région à l'autre, des Grecs aux Latins: il demeurera sous des formes étrangères.

Si l'iconographie est une langue, elle fournira à l'historien les lumières qu'il demande à la science des langues. Il discer-

1. Kondakov, *Ikonoğrafija Bogomateri*, t. I (1914), p. 6.

2. Voyez la décision du septième concile dans Bayet, *Recherches*, p. 135; Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 595; Diehl, *Manuel*, p. 381, etc.

nera les dialectes, il découvrira que chaque région, parfois chaque bourgade, a ses types, que ceux de Géraki ou de Chrysapha n'ont point tous passé l'Eurotas, pour gravir les rampes de Mistra. Et, parmi ces dialectes, il en distinguera que leur mérite propre ou les forces de l'histoire ont emporté hors de leurs frontières, parfois fort loin de leur berceau. Ces conquêtes ou ces migrations les mettront sur la trace de ces forces, qui souvent lui échappent.

Il n'est point superflu de rappeler ces notions si simples, lorsque l'on entend dire volontiers que l'art byzantin fut uniforme et immuable. Le simple contact des faits dissipe un tel préjugé. Miss Bell eut un jour l'agréable surprise de découvrir, parmi les églises d'Anatolie, une infinité de types locaux. Le même plaisir nous attendait en Grèce <sup>1</sup>. Pourquoi les images n'offriraient-elles point la même diversité que les édifices, pourquoi ne sentiraient-elles pas aussi le terroir? C'est ce que notre livre réussira peut-être à montrer.

Tâche plus difficile, car les monuments figurés dont nous disposons n'ont point l'immobilité de la pierre. La plupart, sur un feuillet de parchemin, sur une lame d'or ou sur une mince plaque d'ivoire, ont émigré sans conserver aucun souvenir de leur origine. D'ailleurs, les rares qui soient restés fixés au sol ne nous livrent pas toujours le secret de leur âge. Et, parmi ces épaves d'un passé éprouvé plus que tout autre par les rigueurs de l'histoire, notre science n'a pas encore mis beaucoup d'ordre. Aussi voudra-t-on peut-être nous laxer de témérité. Nous espérons pourtant trouver quelque encouragement, en entendant tels de nos confrères nous assurer que l'iconographie ne se meut point entre des dates précises, qu'un type ne nous révèle pas une date, qu'une date, conservée par hasard, peut nous tromper sur l'âge d'un type <sup>2</sup>, en un mot, qu'en un tel sujet l'en-

1. Voyez notre *École grecque dans l'architecture byzantine*.

2. Schmidt, *Mozaike prep. Luki*, p. 18; Baumstark, *Oriens christianus*, N. S., t. III, 1913, p. 125.

chaînement logique, bien souvent, importe plus que la chronologie. Quant aux questions de provenance, nous essaierons justement de les résoudre, au moins partiellement, par nos analyses iconographiques ; et, si nos inductions parfois laissent place à quelque doute, elles auront pu éclairer celui qui viendra ensuite, en s'aidant d'autres données, les corroborer ou les rectifier.

Nous aurons peut-être éclairci, nous aurons en tout cas posé en termes plus précis, certaines questions qui préoccupent aujourd'hui les historiens de l'art.

Orient ou Byzance ?

On sait jusqu'où Strzygowski, se dépassant lui-même <sup>1</sup>, a voulu nous conduire, il y a quelques années, en commentant le psautier serbe de Munich <sup>2</sup>. En Orient, nous disait-il, est né l'art chrétien, d'abord l'art primitif, purement hellénistique, puis, après Constantin, l'art nouveau, qui, « dans les figures, conserve la forme hellénistique, mais s'inspire de l'esprit oriental, et, dans le décor, est déjà en grande partie persan », qui part de Jérusalem, de la Syrie, de la Mésopotamie, de la Cappadoce et trouve son principal appui dans les monastères. Rome a absorbé le premier ; Byzance, le second. On peut bien parler d'art romain ou d'art byzantin pour déterminer une époque, mais on se trompe, lorsqu'on prétend désigner par ces mots un art d'empire, issu de la capitale et exerçant partout son action. En face du centre artistique que forme Constantinople, autour d'elle, se dressera une puissance indépendante, qui, pendant tout le Moyen Age, a maintenu la vieille tradition de l'Orient et lui a tracé des voies multiples : c'est la vie spirituelle et artistique des moines.

Une telle théorie, refusant hardiment à la cité impériale le

1. Voy. *Hellas in des Orient's Umarmung*, 1912, p. 16, cité par Diehl, *Manuel*, p. 19.

2. *Serb. Psalter*, p. 87-89.

rôle créateur que l'histoire même paraît lui assigner <sup>1</sup>, comportait « une part trop considérable d'hypothèse » pour pouvoir obtenir une adhésion sans réserve <sup>2</sup>. Observons pourtant que l'histoire ne plaide point seulement en faveur de Constantinople. Elle nous apprend qu'au VII<sup>e</sup> siècle les Arabes ont arraché à sa domination ou à ses convoitises et réuni dans un vaste empire la plupart des Chrétiens d'Asie, non seulement les Syriens et les Arméniens, hérétiques ou schismatiques, mais aussi les Grecs orthodoxes de Palestine, qu'ils n'ont point arrêté parmi eux cette activité de l'esprit dont témoignent, aux siècles précédents, les discussions sur le dogme. Les Syriens, qui parlent désormais la langue des vainqueurs, continueront pourtant, jusqu'à la conquête mongole (1258), à écrire l'araméen mésopotamien, parfois non sans mérite, par exemple, lorsque, au IX<sup>e</sup> siècle, encouragés par les califes, ils traduisent ou rééditent les grands médecins grecs. Et, dans cette Palestine qui avait alimenté leur pensée <sup>3</sup>, les disciples de saint Euthyme, de saint Théodose, de saint Sabbas, vont jouer un certain temps les premiers rôles. Au VIII<sup>e</sup> siècle, avec Jean Damascène et Cosmas de Majuma, ils savent maintenir « les traditions de Grégoire de Nazianze et de Jean Chrysostome » <sup>4</sup>, ils fournissent à l'Église de Constantinople non seulement sa doctrine, mais encore sa poésie liturgique et sa musique sacrée, sans compter les règles monastiques et certaines pratiques rituelles <sup>5</sup>. Enfin, en deçà des frontières, les grands seigneurs d'Anatolie, qui brisent l'élan des Arabes, se laissent pourtant séduire par leurs idées, tolèrent l'hérésie des Pauliciens et portent au pouvoir les doctrines des Iconoclastes <sup>6</sup>. Ainsi, les deux partis qui se dis-

1. Millet, *Art byz.*, I, p. 129; Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 269 sq.; Diehl, *Manuel*, p. 19; Bertaux, *Journal des Savants*, 1911, 172-175, 304 sq.; Dalton, *Byz. art.*, p. 9, 183.

2. Diehl, *op. l.*, p. 50.

3. Rubens Duval, *La littérature syriaque*, Paris, 1899, p. 13.

4. C. Hesseling, *Essai sur la civilisation byzantine*, Paris, 1907, p. 201.

5. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XVI, 1907, p. 658.

6. Hesseling, *op. l.*, p. 159.

putent l'empire reçoivent l'un et l'autre, par des voies diverses, l'inspiration de l'Asie. Puis, lorsque cette lutte prend fin, que la culture byzantine se dégage, on la voit reposer sur une « couche syrienne plus large », qui s'étend, tout autour de Constantinople, sur des régions où, plus tard, l'influence de la capitale ne pourra pas pénétrer<sup>1</sup>.

En effet, si nous consultons maintenant les images, elles nous apprennent que ces Chrétiens d'Orient conservent pieusement les types les plus anciens, les Syriens et les Coptes, au XII<sup>e</sup> siècle, dans l'Addit. 7169 ou le Copte 13, les Arméniens, en 1594 et 1615, dans les manuscrits Gabbay et de Morgan. Une tradition tenace résistera aux innovations byzantines, et cette tradition fait sentir sa puissance dans les limites même de l'empire, en particulier en Cappadoce, puis, chez les nouveaux venus, les Slaves, qu'elle peut atteindre par l'Est. Les observations du R. P. de Jerphanion ont montré qu'elle n'a pas toujours produit un art populaire, qu'elle n'a pas guidé seulement de médiocres copistes<sup>2</sup>. Certaines chapelles archaïques, en particulier l'importante église de Hemsbey-Klissé (Qeḷedjlar), portent l'empreinte d'un réalisme vigoureux et expressif, et nous retrouverons aussi, plus tard, dans le Copte 13, sous des dehors un peu frustes, un sens très juste des mouvements naturels et passionnés.

De cette tradition toujours vivante, nos études iconographiques suivent partout la trace. Que l'on veuille bien écarter le nom trompeur de « capitale de l'art »<sup>3</sup> et chercher en Orient, chercher dans les provinces byzantines ces écoles locales dont l'Occident fourmille, et l'on verra la plus brillante et, peut-être, au moins au X<sup>e</sup> siècle, la plus originale, fleurir autour du Bosphore, dans un domaine déterminé. Soutenue par le pouvoir, elle pourra, selon les circonstances et les époques, travailler hors de ses propres limites. Mais, que ses architectes aient

1. Baumstark, *op. l.*, p. 659.

2. Voyez son *Rapport sur une mission d'études en Cappadoce*, dans le *Bulletin de la Société française des fouilles archéologiques*, 1913.

3. Bertaux, *Journal des Savants*, 1911, p. 308.

parfois porté au loin ses méthodes, peu nous importe, si leur exemple n'a point altéré la tradition indigène ou ne l'a touchée qu'à la surface <sup>1</sup>. L'expansion de son iconographie rencontrera les mêmes résistances. A la fin du x<sup>e</sup> siècle, lorsque Nicéphore Phocas, Jean Zimisès et Basile II portent la puissance de l'empire jusqu'à l'Euphrate et étendent leur suzeraineté jusqu'au lac de Van et à Ani, au moment où, dans leur littérature, les Syriens nous laissent apercevoir les progrès de leur décadence, les types byzantins pénètrent en Cappadoce et même, plus tard, en Arménie et en Mésopotamie, mais sans évincer tout à fait l'ancienne tradition, qui s'affirme toujours par quelque trait ineffaçable <sup>2</sup>.

On voudra sans doute nous demander d'où proviennent ces « types byzantins ». Nous ne pourrons pas toujours prouver que Constantinople les a vraiment créés. Mais ils se font reconnaître à un signe très sûr : certains détails, ou même, le caractère de la composition, rappellent la manière hellénistique. Lorsque nous voyons les artistes de la cité impériale éclairés par la culture classique, qui va grandissant de Photius à Psellos et de Psellos aux humanistes des Paléologues, si nous admettons que cette école privilégiée a conservé de tous temps, qu'elle ait alors restauré, mieux que tout autre, les formes de l'art antique <sup>3</sup>, si nous lui reconnaissons le mérite éminent d'avoir

1. Millet, *École grecque*, passim. Diehl, *Manuel*, p. 169-170, observe qu'au temps de Justinien, en Asie, les églises construites selon les types constantinopolitains, telles que Kasr ibn Wardan, restent isolées.

2. Voyez Millet, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscri.*, 1912, p. 326 sq. Le même fait se produit dans le domaine de la liturgie. Jusqu'à la fin du x<sup>e</sup> siècle, le typicon du Saint-Sépulcre régle les cérémonies des Géorgiens. A ce moment, l'Athos les attire et saint Euthyme (+ 1028), higoumène du monastère des Ibériens (Iviron), traduit le typicon de Sainte-Sophie. Ainsi, Constantinople supplante Jérusalem, mais l'usage palestinien a laissé des traces de son influence dans les monuments postérieurs. Voyez Dmitrievskij, *Soobščeniija imp. pravosl. palestinskago Obščestva*, t. XXIV, 1914, p. 40, d'après Kekelidze, *Jerusalimskij kanonar VII v.*, Tiflis, 1912. Voy. aussi Salaville, *Échos d'Orient*, t. XVII, 1914, p. 110.

3. Voyez Millet, *Daphni*, passim, *Art byz.*, I, p. 281 sq.; Diehl, *Manuel*, p. 125, 133, 373, 382; Dalton, *Byz. art.*, p. 27.

transmis à la Renaissance la tradition du style, nous pourrons lui faire honneur des motifs iconographiques où s'exprime ce sentiment de réserve, d'élégance et de noblesse. Les monastères palestiniens ont pu lui communiquer parfois les modèles hellénistiques ; mais elle a su les faire siens, leur donner une sorte de consécration.

Le rôle de Constantinople se dessinera plus nettement encore à nos yeux, si, laissant les types, nous fouillons le sol même où ces types ont puisé leur sève, pour en exhumer les vestiges de ces cycles étendus, de ces récits en images, dont les docteurs du v<sup>e</sup> et du vi<sup>e</sup> siècle prétendaient tirer le plus efficace de leurs enseignements. Nous voyons alors, sous le règne de Justinien, deux rédactions en présence : à Saint-Serge de Gaza, Antioche ; aux Saints-Apôtres, Constantinople. Et, ces deux traditions opposées, nous les suivons à travers les âges, jusques au xiv<sup>e</sup> siècle.

Ces investigations mettront entre nos mains un criterium très sûr pour discerner les influences. Ainsi, nous reconnaitrons en Occident, le plus souvent, les types syriens, la rédaction d'Antioche, et, lorsque le xiv<sup>e</sup> siècle nous paraîtra vouloir enrichir et même rajeunir la tradition byzantine du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup>, en interprétant de vieux modèles, nous nous demanderons s'il a reçu les motifs syriens par l'Orient ou par l'Italie, s'il a retrouvé le cycle narratif sur les bords du Bosphore ou en Palestine.

\* \* \*

Il nous a suffi d'indiquer nos sources, pour reconnaître toute l'étendue de nos obligations. Les uns, — nous les avons nommés, — nous ont confié leurs documents, d'autres, M<sup>me</sup> la Princesse Tenišev, Mgr Biasotti, le R. P. Louis Mariès, M. le comte Gnoli, MM. Anisimov, Baumstark, Canet, Chamonard, Dalton, Gonse, René Jean, Kulakovskij, Lichačev, Maclair, Mon-

neret de Villard, de Nicola, Perdrizet, Petković, Tafrali, G. Weil, Wiet, O. Wulff, ont aidé nos propres recherches de leur sollicitude ou de leur science. Nous remercions, avec eux, les conservateurs des bibliothèques et des musées, où nous avons examiné ou photographié des miniatures ou des peintures. Nous remercions M. Diehl de ses bienveillants conseils, dont notre travail a heureusement profité.

Si nous remuons nos plus vieux souvenirs, nous retrouvons les impressions ineffaçables de ce magnifique voyage de 1906 à travers la Serbie, la Vieille Serbie, la Macédoine et la Grèce, où il nous fut donné de connaître la noblesse de l'hospitalité orientale, chez les fonctionnaires, les évêques, les moines, les notables et les simples paysans, où l'appui d'hommes éminents, tels que Hilmi Pacha, MM. Vesnitch, Steeg, Cavvadias, de nos représentants M. le comte d'Ormesson, MM. Krajewski et Dobrowolski, de mon collègue et ami Albert Malet, nous valut partout l'accueil le plus honorable. Et lorsque, pour écrire ce livre, nous compulsions nos premiers carnets de voyage, nous sentons, presque à chaque page, ce que nous devons à l'Académie des Inscriptions, à un chef comme M. Liard, à des maîtres tels que MM. Lavis, Bayet, Schlumberger, nous sentons les liens très chers qui nous unissent à l'École d'Athènes et à ses directeurs, à M. Fougères, à M. Holleaux, à M. Homolle, qui nous y reçut, qui sut nous la rendre charmante et bienfaisante, dont la haute pensée nous guida vers les études byzantines, dont les conseils et l'amitié nous ont toujours éclairé et soutenu, et qui a bien voulu nous laisser inscrire son nom respecté sur la première page de ce livre.

Si nos 670 figures, la plupart inédites, permettent de suivre sans peine tous les développements, il en faut louer le talent et le dévouement de M<sup>me</sup> Sophie Millet, la belle hardiesse de notre éditeur, M. de Boccard, il en faut remercier l'École d'Athènes et la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. L'École d'Athènes nous a aidé d'une très large souscription et M. Doucet, ayant mis entre nos mains de si précieux documents, a

voulu qu'ils pussent passer sous les yeux du lecteur en plus grand nombre encore que cette souscription, seule, ne l'eût permis. Il nous pardonnera cette indiscretion, évidemment superflue, car la science n'en est plus à compter ses bienfaits.

*Paris, Juillet 1914.*

## BIBLIOGRAPHIE

Les manuels récents de Diehl et de Dalton donnent la bibliographie des plus importants parmi les monuments étudiés dans ce volume. On la trouvera aussi, le cas échéant, dans les notes, en particulier au livre IV. Aussi nous suffira-t-il ici de transcrire, dans l'ordre alphabétique, le titre des ouvrages ou des périodiques cités en abrégé, en en exceptant même quelques-uns, universellement connus et clairement désignés. Toutefois, il n'est pas sans intérêt de rappeler brièvement les principales études consacrées à l'iconographie de l'Évangile.

- I. — ÉTUDES SUR UN ENSEMBLE DE THÈMES : 1° *Ouvrages consacrés à l'iconographie même de l'Évangile.* — H. Detzel ; Rohault de Fleury, Évangile ; Pokrovskij, Evangelie. On consultera aussi Dalton, Byz. art.
- 2° *Iconographie de la Vierge.* — Rohault de Fleury, La Sainte Vierge ; Venturi, La Madone ; Kondakov, Ikonografija Bogomateri ; Kondakov, Ikonografija Bogomateri, t. I (1914).
- 3° *Sources littéraires de l'iconographie, en Occident.* — Weber, Geistliches Schauspiel ; Måle, I et II ; Gabelentz, Kirchliche Kunst.
- 4° *Des origines au VI<sup>e</sup> siècle.* — Reil, Bildzyklen (sur les cycles de la première époque) ; Sybel, Christliche Antike (sarcophages) ; Gabelentz, Plastik in Venedig (colonnes de Saint-Marc) ; Strzygowski, Etschmiadzin-Evangeliar ; Haseloff, Codex purpureus Rossanensis ; Heisenberg, Apostelkirche.
- 5° *Époque byzantine.* — Diehl, Saint-Luc (cf. Schmidt, Mozaiki prep. Luki) ; Ajnalov-Rjedin, Zapiski imp. Obšč., N. S., t. IV (Sainte-Sophie de Kiev) ; Millet, Daphni ; Pavlovskij, Živopis Palat. Kapelly v Palermo ; Wiegand, Der Latmos ; Schmidt, Kahrié-Djami ; Brockhaus ; Podlacha, Mal. Buk. ; Strzygowski, Physiologus ; Strzygowski, Serb. Psalter.
- 6° *Miniatures d'Occident.* — Tikkanen, Psalterillustration ; Sauerland-Haseloff ; Vöge ; Haseloff, Thüring.-Sächs. Malerschule ; Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, t. XIX, 1898 (évangélaire de Goslar).
- 7° *Sculptures romanes et gothiques.* — Sanoner, Vie de J.-C.
- 8° *Italie.* — Dobbert, Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, t. XV, 1894 (Saint-Angelo in Formis) ; Gabelentz, Kirchliche Kunst ; Weigelt, Duccio ; Wulff, Repertorium, t. XXVII, 1904 (sources de Duccio et de Giotto).
- II. — ÉTUDES PARTICULIÈRES DES DIVERS THÈMES : *Annonciation.* — Millet, B. C. H., t. XVIII, 1894 ; Schmidt, Blagovješćenie.  
*Nativité.* — Schmid, Geburt ; Pératé, Nativité ; Kehrer.  
*Baptême.* — Strzygowski, Taufe Christi ; Jacoby, Apocryph. Bericht ; Schmidt, Křešćenie.

- Rameaux.* — ĉenko, *Izv. russk. Instituta*, t. XVI, 1912 (bas-relief du Stoudion).
- Cène.* — Dobbert, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, t. IV ; Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, XV, XVIII.
- Crucifiquement.* — Michael Engels, *Die Kreuzigung* ; Reil, *Kreuzigung* ; Schönermark, *Der Kruzifixus* ; Bela Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung* ; Bréhier (voy. p. 396, n. 2).
- Résurrection.* — Semper, *Revue art chrétien*, 1897 (ivoires d'Occident) ; Petković, *Fruhchr. Elfenb.* ; Schönewolf (voy. p. 518, n. 1) ; Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906.

Notre dernière liste renseignera le lecteur sur les collections de photographies. Il y trouvera les nouvelles acquisitions de la Collection des Hautes-Études et celles de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, mentionnées seulement dans la légende des gravures. Ces clichés, n'étant point encore classés, ne pouvaient faire l'objet d'une référence précise. Aussi, a-t-il paru préférable d'éviter des répétitions superflues et d'énumérer ici, une fois pour toutes, les monuments qu'ils reproduisent, soit intégralement, soit en partie.

COLLECTION DES HAUTES-ÉTUDES. — Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, manuscrit Gabbay : reproduction intégrale.

Vatican. lat. 9071 : reproduction intégrale des dessins de San Bastianello.

Vatican. gr. 1156, Barberin. gr. 372, slav. 1 : reproduction partielle.

Coffre de Bologne, n° 590, tableaux de Berlin, n° 1042, de Pérouse, n° 7.

BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE. — Athen. 93, Berol. qu. 66, tétraévangile de Kiev, Laur. Conv. soppr. 160, Lond. Addit. 7169, Lond. Harley 1810, Lond. Egerton 1139, Paris. Coishn 239, Copte 13, Paris. gr. 20, 54, 64, 75, 533, 543, 550, 923, Paris. Suppl. gr. 27, Paris. syr. 33, Petropol. georg. 298, Petropol. gr. 21, 105, 118, 265, 305 : reproduction intégrale.

Ambros. 49-50, Ambros. D 27 sup., Laur. VI 23, Laur. Med. Pal. 387, Lond. Addit. 19352, Lond. Curzon 153, Paris. gr. 115, Parme Palat. 5, Vindob. gr. 154 : reproduction partielle.

Musée de Dresde, icones représentant la Transfiguration et les Limbes.

### Ouvrages cités en abrégé

AJNALOV, *Ellen. osnovy.* — D. V. Ajnalov, *Ellenističeskija osnovy vizantijskago iskusstva. Izljedovanija v oblasti istorii ranne-vizantijskago iskusstva.* Saint-Petersbourg, 1900.

AJNALOV, *Istorija russkoj živopisi.* — D. V. Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi s XVI po XIX v. Vyp. I.* Saint-Petersbourg, 1913. (Édition lithographique d'un cours professé à l'Université de Saint-Petersbourg).

ALISHAN, *Airarat.* — R. P. Léwond M. Alishan, *Airarat.* Description de l'Arménie. Venise, 1890. (En arménien).

ALISHAN, *Sisakan.* — R. P. Léwond M. Alishan, *Sisakan.* Topographie du pays de Siounie. Venise, 1893. (En arménien).

ANISIMOV. — A. Anisimov, *Restavracija freskov cerkvi Feodora Stratilata v Novgorodje.* (Extrait de *Starye Gody*, février 1911).

ARTAUD DE MONTOR, *Peintres primitifs.* — Artaud de Montor, *Peintres primitifs.* Collection de tableaux rapportée d'Italie. Paris, 1843.

- A. AUBERT, *Cimabue-Frage*. — Andreas Aubert, Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Leipzig, 1907.
- AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler*. — Ernst aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig, 1857.
- AUS'M WEERTH, *Wandmalereien*. — Ernst aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipsig, 1880.
- BAREILLE. — Œuvres complètes de saint Jean Chrysostome d'après toutes les éditions faites jusqu'à ce jour. Nouvelle traduction française par l'abbé J. Bareille. Paris, 1865 et suiv. (Premier titre en grec).
- BARSKIJ, *Stranstvovanija*. — Stranstvovanija Basilja Grigoroviča-Barskago po svjatym mjestam Vostoka s 1723 po 1747 g. Izdany Pravoslavnym Palestinskim Obsčestvom po podlinnoj rukopisi. 4 vol. Saint-Pétersbourg, 1885-1887.
- BASTARD. — Le comte Auguste de Bastard, Peintures et ornements des manuscrits. 5 vol. Paris, 1836-69.
- BAUER-STRZYGOWSKI, *Weltchronik*. — Adolf Bauer und Josef Strzygowski, Eine Alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. Vienne, 1905. (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Band LI).
- BAUMSTARK, *Palaestinensia*. — Anton Baumstark, Palaestinensia. Ein vorläufiger Bericht. Rome, 1906. (Extrait de Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, 1906, p. 123-149, 157-188).
- BAYET, *Art. byz.* — Ch. Bayet, L'art byzantin. 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1904.
- BAYET, *Mission*. — L'abbé Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au Mont-Athos. Paris, 1876. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome).
- BAYET, *Recherches*. — Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes. Paris, 1879. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule dixième).
- BECKER-HEFNER, *Kunstwerke und Geräthschaften*. — C. Becker und J. von Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance. 3 vol. Francfort s. M., 1852-1863.
- BEISSEL, *Des hl. Bernward Evang.* — Stephan Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim, 1891.
- BEISSEL, *Gesch. Evangelienbücher*. — Stephan Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters (Ergänzungshefte zu den « Stimmen aus Maria-Laach », 92-93). Fribourg-en-Brigau, 1906.
- BEISSEL, *Hs. Kais. Otto*. — Stephan Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aix-la-Chapelle, 1885.
- BEISSEL, *Vatican. Miniaturen*. — Stephan Beissel, Vaticanische Miniaturen. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Fribourg, 1893.
- BELA LAZAR, *Die beiden Wurzeln der Kreuzifixdarstellung*. — Bela Lazar, Die beiden Wurzeln der Kreuzifixdarstellung. Strasbourg, 1912. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 98).
- BERYAUX, *Art Italie merid.* — Émile Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale.

- Tome premier. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou. Paris, 1904.
- BERTAUX, *Donna Regina*. — Émile Bertaux, Santa Maria di Donna Regina. Naples, 1899.
- BERTAUX, *Rome*. — Émile Bertaux, Rome. De l'ère des Catacombes à l'avènement de Jules II et de l'avènement de Jules II à nos jours. 2 vol. Paris, 1905. (Les villes d'art célèbres).
- BIRT, *Buchrolle*. — Theodor Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Archaeologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Leipzig, 1907.
- BOCK, *Das Heiligthum zu Aachen*. — Fr. Bock, Das Heiligthum zu Aachen. Cologne et Neuss, 1867.
- BOINET, *La miniat. carol.* — Amédée Boinet, La miniature carolingienne, ses origines, son développement. Planches. Paris, 1913.
- BOND-THOMPSON, *Palæographical Society*. — E. A. Bond and E. M. Thompson, The palæographical Society. Fac-similes of manuscripts and inscriptions. Londres, 1873 et suiv.
- BORDIER, *Description*. — H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1883.
- BOUCHOT, *Primitifs français*. — Henri Bouchot, Les primitifs français (1292-1500). Paris, 1904.
- BRÉHIER, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*. — Louis Bréhier, Études sur l'histoire de la sculpture byzantine. (Extrait des Nouvelles archives des missions scientifiques, nouvelle série, 1911).
- BRIGHTMAN, *Eastern liturgies*. — F. E. Brightman, Liturgies eastern and western. Vol. I. Eastern liturgies. Oxford, 1896.
- BROCKHAUS. — Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891.
- BUSLAEV, *Sočinenija*. — Sočinenija F. J. Buslaeva, t. I-II. Sočinenija po archeologii i istorii iskusstva. Izdanie Otdjelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Petersbourg, 1908-1910.
- CAHIER-MARTIN, *Mélanges*. — Ch. Cahier et A. Martin, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. 4 vol. Paris, 1847-1856.
- CAPRIN, *L'Istria nobilissima*. — Giuseppe Caprin, L'Istria nobilissima. 2 vol. Trieste, 1905.
- CAVALCASSELLE-CROWE, *Storia della pittura in Italia*. — G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Volume primo. Florence, 1886.
- CERIANI. — A. M. Ceriani, Canonical histories and apocryphal legends relating to the New Testament represented in drawings with a latin text. A photo-lith. reproduction from an Ambrosian M S. executed for James Gibson-Craig Esq. by Angelo della Croce. Milan, 1873.
- CHORICII GAZÆI ORAT., ÉD. BOISSONADE. — Choricii Gazæi orationes, declamationes, fragmenta. Insunt ineditæ orationes duæ. Curante Jo. Fr. Boissonade. Parisiis, 1846.
- CONSTANTIN LE RHODIEN, ÉD. LEGRAND. — Émile Legrand, Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople, poème en

- vers iambiques par Constantin le Rhodien. (Revue des études grecques, t. IX, 1896, p. 32 sq.).
- CRAMER, *Catenæ*. — J. A. Cramer, *Catenæ græcorum patrum in Novum Testamentum*. 8 vol. Oxford, 1844.
- D'AGINCOURT, *Sculpture (ou Peinture)*. — J. B. L. G. d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence, au iv<sup>e</sup> siècle, jusqu'à son renouvellement, au xvi<sup>e</sup>*. 6 vol. Paris, 1823.
- DALTON, *Byz. art* — O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*. Oxford, 1911.
- DALTON, *Catalogue*. — O. M. Dalton, *Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East in the department of british and mediæval antiquities and ethnography of the British Museum*. Londres. 1901.
- DALTON, *Cat. Ivory carv.* — O. M. Dalton, *Catalogue of the Ivory carvings of the christian era*. Londres, 1909.
- A. DARCEL, *Tresor de Conques*. — Alfred Darcel, *Le trésor de l'église de Conques*. Paris, 1861.
- DELEHAYE, *Synaxarium*. — Hippolyte Delehayé, *Synaxarium ecclesie constantinopolitanae e codice sirmondiano, nunc berlinensi, adiectis synaxariis selectis. Propylæum ad acta sanctorum novembris*. Bruxelles, 1902.
- DE NICOLA, *Mostra di Duccio*. — Siena, Museo dell' Opera del Duomo. Mostra di opere di Duccio di Buoninsegna e della sua scuola. Catalogo. Settembre 1912.
- DETZEL. — H. Detzel, *Christliche Iconographie*. Fribourg, 1894.
- DIBELIUS, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*. — Franz Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*. Strasbourg, 1907. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 81 Heft).
- DIDRON. — Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, le Guide de la Peinture, par le D<sup>r</sup> Paul Durand. Paris, 1845.
- DIEHL, *Art byz. Italie mérid.* — Ch. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*. Paris, 1894.
- DIEHL, *Exarchat de Ravenne*. — Charles Diehl, *Études sur l'administration byzantine dans l'Exarchat de Ravenne (568-751)*. Paris, 1888. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule cinquante-troisième)
- DIEHL, *Justinien* — Charles Diehl, *Justinien et la civilisation byzantine au vi<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1901. Monuments de l'art byzantin).
- DIEHL, *Manuel*. — Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910.
- DIEHL, *Saint-Luc*. — Charles Diehl, *Études d'archéologie byzantine. L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide*. Paris, 1889. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule cinquante-cinquième).
- DIEULAFOY, *Espagne*. — Marcel Dieulafoy, *Espagne et Portugal*. Paris, 1913. (Ars una).
- DMITRIEVSKIJ, *Трупи́зъ*. — A. Dmitrievskij, *Opisanie liturgičeskich rukopisej, čhranjaščichsja v bibliotekach pravoslavnago Vostoka. Tom I, Трупи́зъ, část pervaja. Pamjanki patriaršich ustavov i klitorskie monastyrskie tipikony*. Kiev, 1895.

- DMITRIEVSKIÏ, Εἰχολόγια. — Même ouvrage, t. II, Εἰχολόγια. Kiev, 1901.
- L. DOREZ, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*. — Léon Dorez, Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester, à Holkham Hall, Norfolk. Paris, 1908.
- DRAGHICEANU. — Virgiliu N. Draghiceanu, Catalogul Colecțiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice. Bucarest, 1913.
- DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*. — L. Duchesne, Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne. Paris, 1889.
- DU MÉRIÛ, *Origines latines*. — Édelestand du Mériù, Origines latines du théâtre moderne, publiées et annotées. Paris, 1849.
- FICKER. — Johannes Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans. Leipzig, 1890.
- FORRER, *Frühchrist. Alterthümer*. — R. Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Strasbourg, 1893.
- GABELENTZ, *Kirchliche Kunst*. — Hans von Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. Strasbourg, 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 55).
- GABELENTZ, *Plastik in Venedig*. — Hans von Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, 1903.
- GARRUCCI. — Raffaele Garrucci, Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. 6 vol. Prato, 1881.
- GAY, *L'Italie mérid. et l'Emp. byz.* — Jules Gay, L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile I<sup>er</sup> jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071). Paris, 1904. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule quatre-vingt-dixième).
- GAYET, *L'art copte*. — Al. Gayet, L'art copte. École d'Alexandrie. architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire. Paris, 1902.
- GEORGIEVSKIÏ, *Freski Ferapont. mon.* — V. T. Georgievskij, Freski Ferapontova monastyrja. Saint-Pétersbourg, 1911. (Izdanie vysocajše učreždenennago Komiteta popečitelstva o russkoj ikonopisi).
- GEROLA, *Mon. veneti.* — Giuseppe Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta. Volume secondo. Venise, 1908. (R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti).
- GNOLI, *L'arte umbra.* — Umberto Gnoli, L'arte umbra alla Mostra di Perugia. Bergamo, 1908.
- GOGUEL. — Maurice Goguel, L'Évangile de Marc et ses rapports avec ceux de Mathieu et de Luc. Essai d'une introduction critique à l'étude du second évangile. Paris 1909. (Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, Sciences religieuses, vingt-deuxième volume).
- GOLDSCHMIDT. — Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser (VIII-IX Jahrhundert). Unter Mitwirkung von P. G. Hübner und O. Homburger. Erster Band. Berlin, 1914. (Denkmäler der deutschen Kunst, herausgegeben von Deutschen Verein für Kunstwissenschaft).
- GORI, *Thesaurus*. — A. Fr. Gorius, Thesaurus veterum diptychorum. Florentiae, 1759.
- GRABAR. — Igor Grabar, Istorija russkago iskusstva. Moscou, 1909 et suiv.
- GRAEVEN, I. — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfen-

- beinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. 1898. Aus Sammlungen in England. Rom, Istituto archeologico germanico.
- GRAEVEN, II. — Hans Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Aus Sammlungen in Italien. Rom, Istituto archeologico germanico, 1900.
- GRATZL. — Voyez LEIDINGER, *Miniaturen*.
- GRAVINA. — D. Domenico Benedetto Gravina, Il duomo di Monreale illustrato et riportato in tavole cromo-litografiche. Palermo, 1859.
- GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT. — Le comte Henri-Julien Grimouard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien. Études d'esthétique et d'iconographie. 6 vol. Paris-Poitiers, 1872-1875.
- GRISAR, *Römische Kapelle*. — Hartmann Grisar S. J., Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Fribourg-en-Brigau, 1908.
- GRÜNEISEN, *Sainte-Marie-Antique*. — W. de Grüneisen, Sainte-Marie-Antique, avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David. Rome, 1911.
- HARVEY-LETHABY, *Church of the Nativity at Bethlehem*. — W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, H. A. A. Cruso and A. C. Headlam, The church of the Nativity at Bethlehem. Londres, 1910. (Byzantine Research fund).
- HASELOFF, *Codex purp.* — Arthur Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano. Berlin-Leipzig, 1898
- HASELOFF, *Thüring.-Sachs. Malerschule*. — Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13 Jahrhunderts. Strasbourg, 1897. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 9 Heft).
- HEISENBERG, *Apostelkirche*. — August Heisenberg. Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Zweiter Teil. Die Apostelkirche in Konstantinopel. Leipzig, 1908.
- HEISENBERG, *Grabeskirche*. — August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. Erster Teil. Die Grabeskirche in Jerusalem. Leipzig, 1908.
- HIEBER, *Miniaturen d. frühen Mittelalters*. — Herman Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters. Munich, 1912.
- HYVERNAT, *Album de paléographie copte*. — Henri Hyvernat, Album de paléographie copte pour servir à l'introduction paléographique des actes des martyrs de l'Égypte. Paris, 1888.
- JACOBSEN, *Sien. Meister*. — Emil Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Strasbourg, 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 51 Heft).
- JACOBY, *Apokryph. Bericht*. — Ad. Jacoby, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu. Strasbourg, 1902.
- JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, *Das Katharinenkloster am Sinai*. — Johann Georg Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig, 1912.
- KEHRER. — Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. 2 vol. Leipzig, 1909.
- B. DE KHIROWO, *Itinéraires russes en Orient*. — M<sup>me</sup> B. de Khitrowo, Itiné-

- raires russes en Orient, traduits pour la Société de l'Orient latin, I, 1. Genève, 1889 (Société de l'Orient latin, série géographique, V).
- KONDAKOV, *Archeol. putešestvie po Sirii* — N. P. Kondakov, Archeologičeskoe putešestvie po Sirii i Palestinke Izdanie Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Petersbourg, 1904.
- KONDAKOV, *Hist. de l'art byz.* — N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale publiée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski 2 vol. Paris, 1886-1891.
- KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri.* — N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. Svjazi grečeskoj i russkoj ikonopisi s italjanskoju živopisju raninjšago Vozroždenija. Saint-Petersbourg, 1911.
- KONKADOV, *Ikonografija, Bogomateri*, t. I (1914). — N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri. Tom I. Izdanie Otdjelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Petersbourg, 1914.
- KONDAKOV, *Ist. viz. iskusstva.* — N. P. Kondakov, Istorija vizantijskago iskusstva. Odessa, 1876.
- KONDAKOV, *Makedonija.* — N. P. Kondakov, Makedonija. Archeologičeskoe putešestvie. Izdanie Otdjelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Petersbourg, 1909.
- KONDAKOV, *Pam. Afon.* — N. P. Kondakov, Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonje. Izdanie Imperatorskoj Akademii Nauk. Saint-Petersbourg, 1902.
- KONDAKOV, *Pam. Gruzii* — N. Kondakov, Opis pamjatnikov drevnosti v nekotorych chramach i monastyrych Gruzii. Gruzinskija nadpisi pročeny i istolkovany Dimitriem Bagradze. Saint-Petersbourg, 1890.
- KONDAKOV, *Russkie klady.* — N. P. Kondakov, Russkie klady. Izljedovanie drevnostej velikoknjažesnago perioda. T. I. Saint-Petersbourg, 1896.
- KONDAKOV-TOLSTOJ. — I. Tolstoj et N. Kondakov, Russkija drevnosti v pamjatnikach iskusstva. Saint-Petersbourg, 1891 (t. IV), 1899 (t. VI).
- KRASNOSELCEV, *O drevn. tolkovanijach (ou Tolkov).* — N. O. Krasnoselcev, O drevnych liturgičeskich tolkovanijach. Odessa, 1894. (Extrait de Ljetopis istoriko-filologičeskago Obščestva pri Imperatorskom novorossijskom Universitetje, t. IV. Vizantijskoe otdjelenie, t. II, 1894).
- KRASNOSELCEV, *Svjedjenija.* — N. Krasnoselcev, Svjedjenija o nekotorych liturgičeskich rukopisjach vaticanskoj biblioteki. Kazan, 1885.
- KRAUS, *Codex Egberti.* — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Fribourg, 1882.
- KRUMBACHER, *Die Akrostichis.* — Voy. p. 397, n. 1.
- KUHN, *Kunstgeschichte.* — P. Albert Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik. 3 vol. Einsiedeln, Waldshut et Cologne, 1909.
- LAMBROS, *Catalogue.* — Spyr. P. Lambros. Catalogue of the greek manuscripts on Mount Athos. 2 vol. Cambridge, 1895-1900.
- LA PIANA. — Giorgio La Piana, Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX con rapporti al teatro sacro d'Occidente. Grottaferrata, 1912.
- LASTEYRIE, *Architecture religieuse.* — R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, ses origines, son développement. Paris, 1912.

- LAURENT, *Ivoires prégothiques*. — Marcel Laurent, Les ivoires prégothiques conservés en Belgique. Bruxelles et Paris, 1912.
- LE BLANT, *Arles*. — Edmond Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris, 1878.
- LE BLANT, *Gaule*. — Edmond Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris, 1876.
- LEIDINGER, *Miniaturen*. — Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof und Staatsbibliothek in München. Munich, s. d.  
Heft 1. Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III.  
Heft 4. Drei armenische Miniaturen Handschriften (cod. armen. 1, 6 und 8) erläutert von Dr. Emil Gratzl.  
Heft 5. Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II (cod. lat. 4452).
- LICHACEV. — N. P. Lichačev, Materialy dlja istorii russkago ikonopisanija Atlas. 2 vol. Saint-Pétersbourg, 1906.
- LICHACEV, *Ist. značenie*. — N. P. Lichačev, Istoričeskoe značenie italo-grečeskoj ikonopisij izobraženija Bogomateri v proizvedenijach italo-grečeskich ikonopiscev i ich vlijanie na kompozicii njekotorych proslavlennych russkich ikon. Izdanie Imp. Russk. Arch. Obščestva. Saint-Pétersbourg, 1911.
- LICHACEV, *Manera pisma Andreja Rubleva*. — N. P. Lichačev, Manera pisma Andreja Rubleva. Referat čitannyj 17-go marta 1906 goda. Saint-Pétersbourg, 1907.
- LOISY, *L'Évangile selon Marc*. — Alfred Loisy. L'évangile selon Marc. Paris, 1912.
- LOISY, *Synoptiques*. — Alfred Loisy, Les Évangiles synoptiques. 2 vol. Cefonds, près Montier-en-Der, 1907.
- MACLER, *Miniatures arméniennes*. — Frédéric Macler, Miniatures arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales. Paris, 1913.
- MACLER, *Rapport*. — Frédéric Macler, Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque. Juillet-octobre 1909. Paris, 1911. (Extrait des Nouvelles archives des missions scientifiques, nouv. série, 1911).
- MALE, I. — Émile Mâle, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Nouvelle édition. Paris, 1902.
- MALE, II. — Émile Mâle, L'art religieux de la fin du Moyen Age. Étude sur l'iconographie du Moyen Age en France et sur ses sources d'inspiration. Paris, 1908.
- MARCHESE, *San Marco illustrato*. — Vinc Marchese, San Marco convento dei pp. predicatori in Firenze illustrato. Florence, 1853.
- MARIOTTI, *Ascoli Piceno*. — Cesare Mariotti, Ascoli Piceno. Bergamo, 1913. (Italia artistica, n° 69).
- MARTIN-CAHIER, *Cath. de Bourges*. — Arthur Martin et Charles Cahier, Monographie de la Cathédrale de Bourges. Première partie. Vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1841-1844. (En livraisons : Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges. Recherches détachées d'une monographie de cette cathédrale).
- II MARTIN. — Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille. 50 planche reproduisant les miniatures, initiales, etc., du manuscrit 1186 de la bibliothèque de l'Arsenal [avec notice de Henry Martin]. Paris, 1909. (Les joyaux de l'Arsenal, I).

- MARTINI. — E. Martini, *Catalogo di mss. greci esistenti nelle biblioteche italiane*. Milan, 1893 et suiv.
- MICHAEL ENGELS, *Die Kreuzigung*. — Michael Engels, *Die Kreuzigung Christi in der bildenden Kunst*. Luxembourg, 1899.
- A. MICHEL, *Hist. de l'Art*. — Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André Michel. Paris, 1905 et suiv.
- MIGNE. — J.-P. Migne, *Patrologiæ cursus completus. Series græca*. Parisiis, 1857 sq.
- MILLET, *Art byz., I*. — Gabriel Millet, *L'art byzantin*. (Dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 127-301. Paris, 1905).
- MILLET, *Art byz., II*. — Gabriel Millet, *L'art chrétien d'Orient du milieu du XII<sup>e</sup> au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle*. (Dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 928-962. Paris, 1908).
- MILLET, *Daphni*. — Gabriel Millet, *Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques*. Paris, 1899. (Monuments de l'art byzantin, I).
- MILLET, *École grecque*. — *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Paris, 1915. (Bibliothèque de l'École des Hautes-Études, Sciences religieuses, vingt-sixième volume).
- MILLET, *Hautes-Études*. — Voir H. Ét.
- MILLET, *Mon. Mistra*. — Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*. Album de 152 planches. Paris, 1910. (Monuments de l'art byzantin, II).
- MOLINIER, *Ivoires*. — Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. T. I. Les ivoires. Paris, 1896.
- MOLINIER, *Orfèvrerie*. — Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. T. IV 1<sup>re</sup> partie). Orfèvrerie religieuse et civile du V<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Paris, 1901.
- MONE, *Schauspiele des Mittelalters*. — F. J. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*. Karlsruhe, 1846.
- MUÑOZ, *Art. byz. Grottaferrata*. — Antoine Muñoz, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*. Rome, 1906.
- MUÑOZ, *Il codice purp.*. — Antonio Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*. Rome, 1907.
- MURALT, *Catalogue des mss. grecs*. — E. de Muralt, *Catalogue des mss. grecs de la Bibliothèque impériale publique de Pétersbourg*. Avec 9 planches lithographiées. Saint-Pétersbourg, 1864.
- NIKOLSKIJ, *Ist. očerh.*. — L. Nikolskij, *Istoričeskij očerk afonskoj stjennoj živopisij*. (Ikonopisnyj Sbornik, vypusk I, Izdanie vysočajše učreždennago Komiteta popečitelstva o ruskoj ikonopisij. Saint-Pétersbourg, 1907)
- NILLES, *Kalendarium*. — Nicolaus Nilles, *Kalendarium manuale utriusque ecclesiae orientalis et occidentalis*. 2 vol. Oeniponte, 1896-1897.
- OKUNEV. — N. Okunev, *Vnov otkrytaja rospis cerkvi Sv. Feodora Stratilata v Novgorodje* (Extrait de *Izvjestija Imp. archeologičeskoj Kommissii*, t. XXXIX, 1911).
- OMONT. — Henri Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1902.

- OMONT, *Inventaire sommaire*. — Henri Omont, Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. 4 vol. Paris, 1886-1898.
- ONGANIA. — La basilica di San Marco in Venezia, ouvrage dirigé et édité par Ferdinand Ongania. 5 portefeuilles. Venise, 1878-1888.
- PAPADOPOULOS-KÉRAMEUS, Ἀνάλεκτα. — A. Papadopoulos-Kérameus, Ἀνάλεκτα ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας ἢ Συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ σπανίων ἑλληνικῶν συγγραμῶν περὶ τῶν κατὰ τὴν Ἐφῶν Ἑρσοδόξων ἐκκλησιῶν καὶ μάλιστα τῆς τῶν Πηλαιοστίνων... ἐκτυπούμενα δὲ ἀναλώμασι τοῦ αὐτοκρατορικοῦ ὀρθοδόξου πηλαιοστίνου Συλλόγου. 5 vol. Ἐν Πιερρουπόλει, 1891-1898.
- PAPADOPOULOS-KÉRAMEUS, *Denys de Fourna* (ou PAPADOPOULOS). — Denys de Fourna. Manuel d'Iconographie chrétienne accompagné de ses sources principales inédites et publié avec préface, pour la première fois en entier, d'après son texte original, par A. Papadopoulos-Kérameus, aux frais de la Société impériale russe archéologique. Saint-Pétersbourg, 1909. (Titre en français et en grec).
- PASINI, *Il tesoro di San Marco*. — Antonio Pasini, Il tesoro di San Marco illustrato. Venise, 1885.
- ΠΑΥΛΟΒΣΚΙΣ, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo*. — A. A. Pavlovskij, Živopis Palatinskoj Kapelly v Palermo. po snimkam... A. N. Pomeranceva i F. I. Čagina. Izdanje Imperatorskoj Akademii Chudožestv. Saint-Pétersbourg, 1890.
- PÉRATÉ, *Nativité*. — Raymond Louis, André Pératé, Amand Rastoul, La Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ. Paris, 1911.
- PETIT DE JULLEVILLE, *Les mystères*. — L. Petit de Julleville, Les mystères. 2 vol. Paris, 1880.
- PETKOWIC, *Frühchr. Elfenb.* — Wladimir Petković, Ein frühchristliches Elfenbeinrelief. Inaugural Dissertation (Halle-Wittemberg). Halle, 1905.
- PETROV, *Album*. — N. Petrov, Albom dostoprimečatelnostej cerkovno-archeologičeskago muzeja pri kievskoj duchovnoj Akademii. Vypusk I. Kollekcija sinajskich i afonskich ikon preosvjščennago Porfirija Uspenskago. Kiev, 1912.
- PHILÈS, éd. MILLER. — Manuelis Philæ carmina e codicibus escurialensibus, florentinis, parisinis et vaticanis nunc primum edidit E. Miller. 2 vol. Parisiis, 1855-1857.
- PHOCAS, éd. ΤΡΟΪΚΙΣ. — Ἰωάννου τοῦ Φοῦ Ἐκρησεις ἐν συνόψει τῶν ἀπ' Ἀντιοχείας μέχρις Ἱεροσολύμων κίστρων καὶ χωρῶν Συρίας, Φοινίκης καὶ τῶν κατὰ Παλαιστίνην ἀγίων τόπων. Σύγγραμμα Ἑλληνικὸν τῆς 13' ἑκατονταετηρίδος ἐκδοθὲν καὶ μεταφρασθὲν ὑπὸ Ἰωάννου Τρόϊσκι. Saint-Pétersbourg, 1889. (Pravoslavnyj Palestinskij Sbornik, t. VIII, vyp. 2).
- PODLACHA, *Mal. Buk*. — Wladyslaw Podlacha, Malowidla sciencie w cerkwiach Bukowiny. W Lwowie, 1912. (Archiwum Naukowe. Wydawnictwo Towarzystwa dla popierania nauki polskiej).
- POKROVSKIJ. — N. Pokrovskij, Evangelie v pamjatnikach ikonografii preimuščestvenno vizantijskich i russkich. Saint-Pétersbourg, 1892.
- POKROVSKIJ, *Drevnjaja Sofijskaja riznica*. — N. V. Pokrovskij, Drevnjaja Sofijskaja riznica v Novgorodje, 1912-1913. (Deux parties en un volume. La première est un extrait des Trudy XV arch. Sjezda v Novgorodje, t. 1).
- POKROVSKIJ, *Očerki*. — N. Pokrovskij, Očerki pamjatnikov pravoslavnoj ikonografii i iskusstva. Saint-Pétersbourg, 1894.

- POKROVSKIJ, *Opisanie*. — N. Pokrovskij, Opisanie miniatjur gelatskago evangelija. (Zapiski Otdjelenija russkoj i slavjanskoj archeologii Imperatorskago russkago archeologičeskago Obščestva, t. IV).
- POKROVSKIJ, *Sijskij podlinnik*. — N. Pokrovskij, Sijskij ikonopisnyj podlinnik. Saint-Pétersbourg, 1897. (Pamjatniki drevnej pismennosti, n° CVI, etc.).
- POKROVSKIJ, *Stjennyja rospisi*. — N. N. Pokrovskij, Stjennyja rospisi v drevnich chramach grečeskich i russkich. (Trudy sedmago archeologičeskago Sjezda v Jaroslavlje 1887, t. I. Moscou, 1890).
- POKRYSKIN. — P. Pokryskin, Pravoslavnaja cerkovnaja arhitektura XII-XVIII stol. v nynješnem serbskom korolevstvje. Izdanie Imperatorskoj Akademii Chudožestv. Saint-Pétersbourg, 1906.
- REIL, *Bildzyklen*. — Johannes Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. Leipzig, 1910.
- REIL, *Kreuzigung*. — Johannes Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig, 1904.
- REYMOND, *La sculpture florentine*. — Marcel Reymond, La sculpture florentine. Les prédécesseurs de l'école florentine et la sculpture florentine au XIV<sup>e</sup> siècle. Florence, 1897.
- ROHAULT DE FLEURY, *Évang.* — Ch. Rohault de Fleury, L'Évangile. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.
- ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*. — Ch. Rohault de Fleury, La Messe. Études archéologiques sur ses monuments. 8 vol. Paris, 1883-1894.
- ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*. — Ch. Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques. Paris, 1878.
- ROTHES, *Altumbr. Malerschulen*. — Walter Rothes, Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsiensischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbr. Malerei. Strasbourg, 1908. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 61).
- W. ROTHES, *Siens. Malerei*. — Walter Rothes, Die Blütezeit der siensischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Strasbourg, 1904 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 25).
- ROTT, *Kleinasiat. Denkm.* — Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908. (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Johannes Ficker, 5-6 Heft).
- ROVINSKIJ *Obozrjenie ikonopisanija v Rossii*. — D. A. Rovinskij, Obozrjenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII vjeka. Saint-Pétersbourg, 1903.
- SANONER, *Vie de J.-C.* — G. Sanoner, La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du Moyen Age sur les portes d'églises. Lille, etc., 1903. (Extrait de la Revue de l'art chrétien, 1905. 4<sup>e</sup> livraison).
- SAUERLAND-HASELOFF. — H. V. Sauerland et A. Haseloff, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Trèves, 1901. (Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier, zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens).
- SCHLUMBERGER, *Épopée*, 1 — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du X<sup>e</sup> siècle. Jean Tzimiscès. Les jeunes années de Basile II le tueur de Bulgares (969-989). Paris, 1896.

- SCHLUMBERGER, *Épopée*, II — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du x<sup>e</sup> siècle. Basile II le tueur de Bulgares. Paris, 1900.
- SCHLUMBERGER, *Épopée*, III. — Gustave Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du x<sup>e</sup> siècle. Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora. Paris, 1905.
- SCHLUMBERGER, *Mélanges*. — Gustave Schlumberger, Mélanges d'archéologie byzantine. Paris, 1895.
- SCHLUMBERGER, *Nic. Phocas*. — Gustave Schlumberger, Un empereur byzantin au x<sup>e</sup> siècle. Nicéphore Phocas. Paris, 1890.
- SCHMID, *Geburt* (ou SCHMID). — Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart, 1890.
- SCHMIDT, *Blagovješćenie*. — F. I. Šmit, Blagovješćenie. Sofia, 1911. (Extrait des Izvjestija russk. Instituta, t. XV).
- SCHMIDT, *Kahrié-Džami*. — Feodor Šmit, Kachrie-Džami, I. Istorija monastyrja Chory, arhitektura mečety, mozaiki narfikov. Sofia, 1906 (Extrait du t. XI des Izvjestija russk. Instituta). — A cet ouvrage se rattache un album intitulé : Kachrie-Džami, Album k XI tomu Izvjestij russkago arch. Instituta v Konstantinopolje, risunki i čerteži ispolnenye chudožnikom N. K. Kluge. Munich, 1906.
- SCHMIDT, *Kreščenie*. — F. I. Šmit, Odin iz ikonografičeskich variantov Kreščeniya Spasitelja. Sofia, 1911. (Extrait des Izvjestija russk. Instituta, t. XV).
- SCHMIDT, *Mozaiki prep. Luki*. — F. I. Šmit, Mozaiki monastyrja prepodobnago Luki Kharkov, 1914. (Extrait de Sbornik Charkovskago istorikofilologičeskago Obščestva v čest prof. V. P. Buzeskula).
- SCHÖNERMARK, *Der Kruzifixus*. — Gustav Schönermark, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Strasbourg, 1908.
- SCHULTZ-BARNESLEY. — Robert Weir Schultz and Sidney Howard Barnesley, The monastery of Saint Luke of Struis, in Phocis, and the dependent monastery of Saint Nicolas in the fields, near Skripou, in Bœotie. Londres, 1901.
- SMIRNOV, *Sr. bljudo*. — D. A. Chvolson, N. V. Pokrovskij, J. I. Smirnov, Serebrjanoe sirjaskoe bljudo najdennoe v Permskom kraje. Saint-Pétersbourg, 1899. (Materialy po archeologii Rossii, n<sup>o</sup> 22).
- STAMMLER, *Paramentenschatz*. — Jakob Stammler, Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Berne, 1895. (Führer durch das Bernische historische Museum, Nr. 1).
- STORNAJOLO, *Miniature*. — Cosimo Stornajolo, Le miniature delle Omilie di Giacomo monaco (Vatic. gr. 1162) e dell' evangelario greco Urbinate (Vatic. Urbin. gr. 2). Rome, 1910. (Codices e Vaticanis selecti, series minor, vol. I).
- STRZYGOWSKI, *Etschmiadzin-Evangeliar*. — Josef Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravenatischen und Syro-Ägyptischen Kunst. Vienne, 1891. (Byzantinische Denkmäler, I).
- STRZYGOWSKI, *Kleinasien*. — Josef Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov. Leipzig, 1903.
- STRZYGOWSKI, *Physiologus*. — Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, nach

- Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipsig, 1899. (Byzantinisches Archiv, Heft 2).
- STRZYGOWSKI, *Serb. Psalter*. — Josef Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof und Staatsbibliothek in München. Vienne, 1906. (Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Band LII).
- STRZYGOWSKI, *Taufe Christi*. — Josef Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi. Munich, 1885.
- STUHLFAUTH, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*. — Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Fribourg-en-Brigau et Leipzig, 1896. (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausgegeben von Johannes Ficker. Zweites Heft).
- SUIDA, *Florentinische Maler*. — Wilhelm Suida, Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts. Strasbourg, 1905 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 32).
- SWAINSON, *Greek liturgies*. — C. A. Swainson, The greek liturgies, chiefly from original authorities. Londres, 1884.
- SWARZENSKI, *Regensburger Buchmalerei*. — Georg Swarzenski, Die regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts. Leipzig, 1901. (Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters).
- SWARZENSKI, *Salzburger Malerei*. — Georg Swarzenski, Die salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. 2 vol. Leipzig, 1908-1913.
- SYBEL, *Christliche Antike*. — Ludwig von Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. 2 vol. Marbourg, 1906-1909.
- TAFRALI, *Thessalonique au XIV<sup>e</sup> siècle*. — O. Tafrali, Thessalonique au XIV<sup>e</sup> siècle. Paris, 1912.
- TCHOBANIAN, *Pages arméniennes*. — Archag Tchobanian, Pages arméniennes Paris, 1912. (En arménien).
- LAUDEDDEO TESTI, *Storia della Pittura veneziana*. — Laudedeo Testi, Storia della Pittura veneziana. Parte prima. Le origini. Bergamo, 1909.
- TIKKANEN, *Psalterillustration*. — J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Tome I. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Helsingfors, 1895.
- TISCHENDORF. — Constantinus de Tischendorf, Evangelia apocrypha. Leipzig, 1853 (2<sup>e</sup> éd. 1876).
- TOBLER-MOLINIER, *Itinera hierosolymitana*. — Titus Tobler et Augustus Molinier, Itinera hierosolymitana et descriptiones terræ sanctæ bellis sacris anteriora. Genève, 1880.
- TOESCA, *Pittura nella Lombardia*. — Pietro Toesca, La pittura e la miniatu-  
ra nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento. Milan, 1912.
- TOSCANI-COZZA, *De immaculata Deiparæ conceptione* — De immaculata Deiparæ conceptione hymnologia Graecorum ex editis et manuscriptis codicibus Cryptoferratensibus, latina et italica interpretatione, patrologica comparatione et adnotationibus illustrata cura Theodori Toscani et Josephi Cozza. Romae, 1862.
- TRENEV. — Miniatjuri gročeskago minologija XI vjeka, n° 183 moskovskoj

sinodalnoj biblioteki. Izdanie D. K. Treneva. Opisanie rukopisi N. P. Popova. Moscou, 1911.

- PORPHYRE USPENSKIJ, *Pervoe Putešestvie*. — Episkop Porfirij Uspenskij, Pervoe putešestvie v Afonskie monastyri i skity v 1845 godu. Kiev-Moscou, 1877-1881. (Deux parties en 5 volumes).
- UVAROV, *Sbornik melkich trudov*. — Graf Alekszej Sergjevič Uvarov, Sbornik melkich trudov, izdan kodnju 25-ljetija co dnja končiny pod redaktorstvom Gr. P. S. Uvarovoj. 3 vol. Moscou, 1910.
- VENTURI. — A Venturi, *Storia dell'arte italiana*. Milan, 1901 et suiv.
- VENTURI, *La Madone*. — Adolphe Venturi, *La Madone*. Représentations de la Vierge dans l'art italien. Traduit de l'italien. Paris, [1902].
- VÖGE. — W Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10 und 11 Jahrhundert. Trèves, 1891. (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII).
- W. VÖGE, *Elfenbeinbildwerke*. — W. Vöge, Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Zweite Auflage. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin, 1900 (texte), 1902 (planches).
- WARNER-WILSON, *The benedictional of saint Æthelwold*. — George Frederic Warner and Henry Austin Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold, bishop of Winchester (963-984)*, reproduced in fac-simile from the manuscript in the library of the Duke of Devonshire at Chatsworth. Oxford, 1910.
- P. WEBER, *Geistliches Schauspiel*. — Paul Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*. Eine kunsthistorische Studie. Stuttgart, 1894.
- WEIGELT, *Duccio*. — Curt H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei. Leipzig, 1911.
- WESTWOOD, *Fac-similes*. — G. O. Westwood, *Fac-similes of the miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish manuscripts*. Londres, 1868.
- WESTWOOD, *Palæographia sacra pictoria*. — G. O. Westwood, *Palæographia sacra pictoria*. Londres, 1845.
- WIEGAND, *Der Latmos*. — Theodor Wiegand, *Milet*. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Band III, Heft I. *Der Latmos*. Berlin, 1913. (Königl. Museen zu Berlin).
- WIEGAND, *Hl. Sabina*. — Johannes Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom*. Trèves, 1900.
- WILSON. — *The missal of Robert of Jumièges*. — H. A. Wilson, *The missal of Robert of Jumièges*. London, 1896. (Henry Bradshaw Society, vol. XI).
- WULFF, *Beschreibung der Bildwerke*. — Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, t. III. O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke*. Teil I. *Altchristliche Bildwerke*. Berlin, 1909. Teil II. *Mittelalterliche Bildwerke*. Berlin, 1911.

ZIMMERMANN, *Giotto*. — Max Gg. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Erster Band. Voraussetzung und erste Entwicklung von Giotto's Kunst. Leipzig, 1899.

### Anonymes et périodiques

*Ambros. L. 58 sup.* — Voyez Ceriani.

*Anonyme d'Allatius*. — Anonymus de locis hierosolymitanis, dans Leonis Allatii Συμμικτα, sive opusculorum, græcorum et latinorum, vetustiorum ac recentiorum libri duo, Coloniae Agrippinæ, 1653, et dans Migne, Patrologiæ græcæ t. 133, col. 973-991.

*Antiq. Emp. Russie*. — Antiquités de l'Empire de Russie, éditées par ordre de Sa Majesté l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>. 6 sections. Moscou, s. d. (Titre en français et en russe).

*Arch. Izv. i Zamjetki*. — Archeologičeskija Izvjestija i Zamjetki izdavaemyja Imperatorskim moskovskim archeologičeskim Obščestvom. Moscou, 1893 et suiv.

*B. C. H.* — Bulletin de correspondance hellénique. Δελτίον ἑλληνικῆς ἀλλολο-γραφίας. Athènes et Paris, 1877 et suiv.

*Bonn. Jahrbücher*. — (Bonner Jahrbücher) Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Bonn, 1812 et suiv.

*Bul. Com. mon. ist.* — Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. Bucarest, 1908 et suiv.

*Bul. Soc. arch. bulgare*. — Izvjestija na blgarskoto archeologičesko Družestvo. Bulletin de la Société archéologique bulgare. Sofia, 1910 et suiv.

*Burlington Club Exhibition*. — Burlington fine arts Club. Exhibition of pictures of the school of Siena. Londres, 1904.

*Byz. Zeits.* — Byzantinische Zeitschrift herausgegeben von Karl Krumbacher. Leipzig, 1892 et suiv.

*Coll. Basileusky*. — A. Darcel et A. Basilewsky, Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du 1<sup>er</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle Paris, 1874.

*Copies photographiées*. — Copies photographiées des miniatures des manuscrits grecs conservés (*sic*) à la Bibliothèque synodale, autrefois patriarcale de Moscou. 2 vol. Moscou, 1862-1863. (Un exemplaire à la Bibliothèque Nationale, Fac-similés, n° 176).

Δελτ. Χριστ. Ἐταιρείας — Χριστινικὴ ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία. Δελτίον περὶ ἔχον τὰς ἐργασίας τῆς Ἐταιρείας. Athènes, 1892 et suiv.

*Drevnosti*. — Drevnosti. Trudy moskovskago archeologičeskago Obščestva pod redakcieju V. E. Rumjancova. Moscou (La référence « Kondakov, Drevnosti, 1878 » doit se lire : Kondakov, Drevnosti, t. VII. 3, 1878, les tomes ne correspondant pas aux années).

*Evangel. infantiae*. — Evangelium infantiae salvatoris arabicum. Voir Tischendorf.

*Evangel. Nicodemi*. — Evangelium Nicodemi, pars I, Gesta Pilati. Voir Tischendorf.

*Felix Ravenna*. — Felix Ravenna. Bollettino storico romagnolo edito da un gruppo di studiosi. Ravenna, 1911 et suiv.

- Gemaeldegalerie.* — Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde. Im Auftrag der Generalverwaltung bearbeitet von Hans Posse. Erste Abteilung. Die romanischen Länder. Berlin, 1909.
- H. Ét.* — Gabriel Millet, La Collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études. Paris, 1903. (École pratique des Hautes-Études, Section des sciences religieuses. Rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1902-1903). Avant la mention H. Ét., nous avons inscrit le nom des personnes qui ont fourni les clichés, sauf le nôtre. En réalité, H. Ét., sans autre mention, doit se lire : Millet, H. Ét. La plupart de ces documents proviennent de nos missions.
- Hortus Deliciarum.* — Herrade de Landsberg. Hortus Deliciarum, publié aux frais de la Société pour la conservation des Monuments Historiques d'Alsace. Texte explicatif commencé par le chanoine A. Straub (+ 1891) et achevé par le chanoine G. Keller, 1879-1899. Strasbourg, 1901.
- In Joh. Homil.* — S. Joannis Chrysostomi Homiliæ in Joannem, dans Migne Patrologiæ græcæ tomus LIX.
- In Mat. Homil.* — S. Joannis Chrysostomi Homiliæ in Matthæum, dans Migne Patrologiæ græcæ tomus LVII-LVIII.
- Inscr. Athos.* — G. Millet, J. Pargoire et L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie. Paris, 1904. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule quatre-vingt-onze).
- Izvestija russk. Inst.* — Izvestija russkago archeologičeskago Instituta v Konstantinopolje. Odessa, puis Sofia, 1896 et suiv.
- Jahrbücher.* — Jahrbücher für Kunstwissenschaft herausgegeben von Dr. A. von Zahn. Leipzig, 1868 et suiv.
- Katalog sobr drevn. Uvarova.* — Katalog sobraniya drevnostej Grafa Aleksjeja Sergjeviča Uvarova Moscou, 1887 et suiv.
- Kavkaz.* — Kavkaz. Materialy po archeologii Kavkaza, sobrannye ekspeditsijami Imperatorskago moskovskago archeologičeskago Obsčestva. Moscou, 1888 et suiv.
- Kievskij Sof. Sobor.* — Drevnosti Rossijskago Gosudarstva. Kievskij Sofijskij Sobor. Izdanie Imperatorskago russkago archeologičeskago Obsčestva. [Saint-Pétersbourg, s. d.].
- Korrekt. Listy.* — Licevaja psaltir 1397 goda prinadležasčaja Imperatorskomu Obsčestvu ljubitelej drevnej pismennosti [n° 1252 F VI] (Korrekturnye listy). Saint-Pétersbourg, 1890.
- Légende Dorée, trad. Roze.* — La Légende Dorée de Jacques de Voragine traduite par l'abbé J.-B. M. Roze. Paris, 1902.
- Licevoj ikonopisnyj podlinnik.* — Licevoj ikonopisnyj podlinnik. Tom. I. Ikonografija Gospoda Boga i Spasa Naševu Isusa Christa. Izdanie Vysočajse učredennago Komiteta Popečitelstva o Russkoj Ikonopisi. Saint-Pétersbourg, 1905.
- Mémoires Inst. d'arch. orient.* — Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire. Le Caire, 1889 et suiv.
- Ménée de Décembre, Venise.* — Μηναίον τοῦ Δεκεμβρίου, περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνηκουσάν ἀπόφ' ἀκολουθίαν, διορθωθὴν τὸ πρῶν ἐπὶ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἱεροῦ ο. . . "Ἐκδοσις ἕκτη. Venise, 1895.
- Ménée de Janvier, Venise.* — Μηναίον τοῦ Ἰανουαρίου, comme le précédent.

- Mitth. Antiq. Ges.* — Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Zurich, 1888 et suiv.
- Mitth. Central-Commission.* — Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Vienne, 1856-1872.
- Mon. de l'art ancien russe.* — Pamjatniki drevne-russkago iskusstva. Izdanie Imperatorskoj Akademii Chudožestv. Monuments de l'art ancien russe, publiés par l'Académie impériale des Beaux-Arts. Saint-Pétersbourg, 1908 et suiv.
- Mon. Piot.* — Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, 1894 et suiv.
- Oriens christ.* — Oriens christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients. Leipzig, 1901 et suiv.
- Oriens christ., N. S.* — Oriens christianus. Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients im Auftrage der Görresgesellschaft, herausgegeben von Dr. A. Baumstark. Neue Serie. Leipzig, 1911 et suiv.
- Palest. Sbornik.* — Pravoslavnyj palestinskij Sbornik. Izdanie Imperatorskago pravoslavnago palestinskago Obščestva. Saint-Pétersbourg, 1882 et suiv.
- Paris. 74.* — Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale [avec notice de H. Omont]. 2 vol. Paris, 1908. (Reproductions de manuscrits et miniatures de la Bibliothèque Nationale, VIII).
- Penticostarion, Venise.* — Πεντηχοστάριον χαρμόσυνον τῆν ἀπὸ τοῦ Πάσχα μέχρι τῆς τῶν Ἀγίων Πάτων κυριακῆς ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν περιέχον... διορθωθῆν... ὑπὸ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμθρίου. Ἐκδοσις ὀγδόη, ἐν ἣ προσετέθησαν.. αἱ ἐπιδιορθώσεις... παρὰ τοῦ Σπυρίδωνος Ἱεροῦ. Ζέρβου. Venise, 1896.
- Penticostarion, Athènes.* — Même titre. Ἐκδοσις νεωτέρα. Athènes, 1897.
- Podlinnik Bolsakov.* — Podlinnik ikonopisnyj. Izdanie S. T. Bolsakova, pod redakciej A. J. Uspenskago. Moscou, 1903.
- Podlinnik Stroganov.* — Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik. Moscou, 1869.
- Protev.* — Protevangelium Jacobi, dans Tischendorf et dans Charles Michel, Évangiles apocryphes, I. Paris, 1911.
- Pseudo-Matth. ev.* — Pseudo-Matthaei evangelium, dans Tischendorf et dans Michel, op. 1.
- Rassegna Gregoriana.* — Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro. Rome, 1902 et suiv.
- Repertorium.* — Repertorium für Kunstwissenschaft. Stuttgart-Berlin, 1875 et suiv.
- Röm. Quartalschrift.* — Römische Quartalschrift für christliche Altertums-kunde und für Kirchengeschichte. Rome, 1887 et suiv.
- Russkaja Ikona.* — Russkaja Ikona. Saint-Pétersbourg, 1914 et suiv. (Chez Golike et Vilborg, Svenigorodskaja 11)
- Sbornik.* — Sbornik na 1866 god izdannij Obščestvom drevne-russkago iskusstva pri Moskovskom publičnom Muzeje. Moscou, 1866.
- Sofija.* — Sofija. Žurnal iskusstva i literatury, izdavaemyj v Moskvje K. F. Nekrasovym, pod redakciej N. N. Muratova. [Moscou], 1914 et suiv.

- Soobščeniya Palest. Obšč.* — Soobščeniya Imperatorskago palestinskago Obščestva. Saint-Pétersbourg, 1890 et suiv.
- Speculum hum. salv.* — Jules Lutz et Paul Perdrizet, *Speculum humanæ salvationis*. Texte critique Traduction inédite de Jean Miélot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du xiv<sup>e</sup> siècle. Avec la reproduction complète du manuscrit de Sélestat, de la série complète des vitraux de Mulhouse, de vitraux de Colmar, de Wissembourg, etc. Mulhouse, 1907-1909.
- Starinar.* — Starinar. Organ Srpskog archeološkog Društva Novog reda godina I et suiv Belgrade, 1901 et suiv
- Triodion, Athènes.* — Τριώδιον κατανυκτικὸν περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκοουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν τῆς ἀγίας καὶ μεγάλης Τεσσαρακοστῆς... Ἐκδοσις νεωτάτη. Athènes, 1896.
- Triodion, Venise.* — Môme titre. Ἐδοσις ἐξδομή. Venise, 1897.
- Trudy vosmago arch. Sjezda v Moskve.* — Trudy vosmago archeologičeskago sjezda v Moskve v 1890 g., t. IV. Moscou, 1897.
- Viz. Vrem.* — Vizantijskij Vremenik izdavaemyj pri Imperatorskoj Akademii Nauk pod redakcieju V. G. Vasiljevskago i V. E. Regelja. Saint-Pétersbourg, 1894 et suiv.
- Vjestnik.* — Vjestnik Obščestva drevne-russkago iskusstva pri Moskovskom publicnom Muzeje izdavaemyj pod redakciej G. D. Filimonova, 1874-1876. N° 1-12. Moscou, 1876.
- Zapiski imp. Obšč.* (ou *Zapiski*). — Zapiski Imperatorskago russkago archeologičeskago Obščestva. Novaja Serija. Saint-Pétersbourg, 1886 et suiv.
- Žurnal Ministerstva* — Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvješčenija. Saint-Pétersbourg, 1879 sq.

### Photographies

- ALINARI. — Fratelli Alinari, fotografi-editori, Florence.
- ANDERSON. — D Anderson, éditeur-photographe, Rome
- BARČEVSKIJ. — Barčevskij, photographe, Smolensk. Cette remarquable collection vient d'être acquise par un établissement de Moscou, nommé Imperatorskoe Stroganovskoe Učilišče tehničeskago risovanja.
- BAUMSTARK. — Anton Baumstark, directeur de l'Oriens christianus, Acheron (Grand duché de Bade).
- BIBL. D'ART ET D'ARCHÉOL. — Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (fondation Doucet), Paris.
- BOINET. — Amédée Boinet, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.
- BRAUN. — Maison Braun, Clément et Cie, Paris.
- BROGI. — Giacomo Brogi, fotografo-editore, Florence.
- BURTON. — Henry Burton et C<sup>o</sup>, Florence. (Négatifs appartenant à M. Perkins)
- CLÉDAT. — Jean Clédat, conservateur du Musée d'antiquités, Ismailia (Égypte).
- COLL. H. ÉT. — Collection chrétienne et byzantine des Hautes-Études, nouvelles acquisitions. Voyez H. Ét.
- ERMAKOV. — D. J. Ermakov, photographe, Tiflis.
- FERRARIO. — Achille Ferrario, fotografo, Milan.

- GARGIOLLI — Ministero della Pubblica Istruzione. Gabinetto fotografico diretto dal. Dott. G. Gargioli, Rome.
- GEROLA. — Giuseppe Gerola, conservateur du Museo Nazionale, Ravenne.
- GIRAUDON. — Bibliothèque photographique A. Giraudon, Paris.
- HANFSTAENGL. — Franz Hanfstaengl, Kunstverlag, Munich.
- HASELOFF. — Arthur Haseloff, Kgl. Preussisches historisches Institut, Rome.
- HENGSTENBERG. — Dr Willy Hengstenberg, Munich.
- INSTITUT ARCH. Russe, A CONSTANTINOPLE. — Institut archéologique russe, à Constantinople. (Missions Miljukov et Uspenski).
- INST. ITAL ARTI GRAFICHE. — Istituto italiano d'arti grafiche (maison d'édition), Bergame.
- JERPHANION. — R. P. Guillaume de Jerphanion, S. Mary College, Canterbury.
- KONDAKOV, ATHOS. — N. P. Kondakov, membre de l'Académie des Sciences, Saint-Petersbourg. Voy. Pamjatniki christianskago iskusstva na Afonje, p. 301.
- LAMPAKIS. — + Georges Lampakis, ancien directeur du Musée chrétien, Athènes. Voy. Χριστιανική; αρχαιολογική; Έπιχείρεια; Δελτίον Θρον (Κατάλογος φωτογραφιών). Athènes, 1910.
- LOMBARDI. — Premio Stabimento Fotografico del Cav. Paolo Lombardi e Figlio, Sienne.
- MACLER. — Frédéric Macler, professeur à l'École des Langues orientales, Paris.
- PAUL MARC. — Paul Marc, directeur de la Byzantinische Zeitschrift, Munich.
- MESSILDANSTALT. — Kgl. Pr. Messbild-Anstalt, Berlin W. 56, Schinkelpl. 6.
- MILLET. — Photographies de l'auteur, exécutées pendant sa mission de 1906.
- MOSCIONI. — Raccolta fotografica di Romualdo Moscioni, Rome.
- NAYA. — Stabimento Carlo Naya, Venise.
- PFEIFFER. — Collection Pfeiffer. (Photographies communiquées par M. Haseloff).
- POULITSAS. — Panaghiotis Poulitsas, avocat, Sparte.
- PREUSS. HIST. INST. — Kgl. Preussisches historisches Institut, Rome (Via Dogana Vecchia, 29).
- RIEHN-TIETZE. — Riehn und Tietze, Buch und Kunst-Verlag, Munich.
- ROSSI. — Stabimento di Giulio Rossi, Milan.
- SEVASTIANOV. — Mission Sevastianov, au Mont-Athos. Les négatifs sont au Musée Rumjancev, à Moscou.
- SOC. ORTH. PALEST. — Société impériale orthodoxe de Palestine. Voy. Palestina i Sinaj. Čast I, vypusk 3-j (dopolnenie II). Saint-Petersbourg, 1900. Sobranie fotografických snimkov prinadležících Imperatorskomu pravoslavnomu palestinskomu Obsčestvu. Privel v porjadok i opisal V. D. Jušmanov.
- VERRI. — Candido Verri, fotografo, Pérouse.
- SANSAINI. — Pompeo Sansaini, fotografo, Rome.
- SCHWARZ. — Gustav Schwarz, königl. Hofphotograph, Berlin.
- ZAGNOLI. — Fotografia dell' Emilia. Alfonso Zagnoli, succ. a Pietro Poppi Bologne.

# SOMMAIRE

## LIVRE I

### Les cycles

*L'Évangile illustré.* — L'image est un enseignement. Dans les anciens évangiles, antérieurs aux Iconoclastes, elle raconte les faits à côté du texte, parallèlement, avec autant d'autorité, avec une plus grande force de persuasion, p. 1-2. — L'étude des cycles permet de distinguer les écoles, p. 2.

### CHAPITRE PREMIER. — Les manuscrits

Les évangiles illustrés que nous possédons appartiennent la plupart au XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle. On essaiera de les classer. Le choix dépend de l'ordonnance du texte (tétraévangiles ou évangiles) et de la forme des images, p. 4-5.

I. — *Les frontispices.* — La vie du Christ est représentée sur plusieurs pages, au début du volume, dans les manuscrits anatoliens, syriens et arméniens, même les plus récents, p. 5-6.

II. — *Les miniatures marginales.* — Elles occupent tantôt la marge inférieure, tantôt les marges latérales. Le procédé appartient à l'Orient : Byzance l'emploie rarement, p. 6-7.

III. — *Les miniatures dans le texte.* — On distinguera la frise et le tableau, l'illustration complète et l'illustration partielle, la première, répétant la même image, quand le texte le demande, dans chacun des quatre évangiles (Paris. 74, Laur. VI 23, etc.), la seconde, limitée au récit de Matthieu et ne prenant aux autres que les faits nouveaux (Paris. 115, Copte 13, Suppl. 914). Plus tard, on répartit les épisodes communs sur toute l'étendue du volume. Les manuscrits des Ottons dépendent de ce dernier groupe, p. 8-10. — Le choix des sujets montre que le Paris. 115 se rattache étroitement au Sinopensis, le Copte 13, au Paris. 923. Le premier appartiendrait à l'Anatolie, le second à l'Égypte. Le Paris 74 représente une œuvre artificielle; le Laur. VI 23, un travail attentif et cohérent, p. 10-12. — Les évangiles liturgiques comprennent un certain nombre de tableaux et parfois des miniatures marginales, p. 12-13. — L'Orient et Byzance ont suivi deux traditions distinctes. Importance du Paris. 74 et du Laur. VI 23, p. 14.

## CHAPITRE II. — Les fêtes

*Le cycle narratif.* — On décora d'abord les églises en respectant l'ordre du récit évangélique. Les peintres cappadociens suivent cette tradition jusqu'au x<sup>e</sup> siècle, p. 15-16.

*Les miracles mis à part.* — Dès l'époque des Iconoclastes, on les détache du cycle. Simple démonstration, ils se subordonnent à la Passion, agent du salut, p. 16.

*Les grandes fêtes.* — Le choix des images, comme celui des leçons, sera réglé par le rite. On dégage les sujets des grandes fêtes. L'Orient s'attache surtout à la Nativité et à la Passion : exemples tirés des chapelles cappadociennes et des églises serbes. Le cycle byzantin, qui comprend les principaux événements de la vie du Christ, conserve, en quelque mesure, le caractère narratif de l'ancienne décoration : les douze fêtes. On distingue les « grandes fêtes » et les « fêtes du Seigneur ». Le choix n'est définitif qu'au xiv<sup>e</sup> siècle. C'est en réalité un groupement iconographique, que l'on adapte à la structure des églises, en y ajoutant certains sujets secondaires : la Péribléptos de Mistra, p. 16-25.

*La signification symbolique de l'église, de la liturgie et des images.* — La hiérarchie des images répond aux commentaires symboliques. L'église figure le lieu de la Passion et de la Résurrection ; la liturgie, ces événements eux-mêmes. En conséquence, on mettra en évidence le Crucifiement et les Limbes. Mais, au xi<sup>e</sup> siècle, Théodore d'Andida, inspiré par l'humanisme, voit, dans la liturgie, se dérouler l'histoire entière du Sauveur. Au xiv<sup>e</sup>, Nicolas Cabasilas enseigne que le rite en évoque tous les épisodes dans l'imagination des fidèles. Ces idées ont inspiré les iconographes, lorsqu'ils reviennent au cycle narratif, p. 25-30.

## CHAPITRE III. — Le cycle liturgique

La Passion et la Résurrection font suite aux grandes fêtes et précèdent les miracles, soit, dans les basiliques (Monréale, Métropole de Mistra), soit, dans les églises cruciformes (Saint-Marc, Mont-Athos), sauf en certains cas, où ces deux groupes occupent aussi une place à part (Daphni et Chios, églises serbes, Mistra), p. 31-33.

*L'ordre des péripopes.* — Ce système répond à la distribution des péripopes, à partir du Dimanche des Rameaux. En effet, après Pâques, on lit, avec les épisodes de la Résurrection, les miracles et les actes de Jésus rapportés par le quatrième évangile ; puis, après la Pentecôte, on complète le cycle d'après Matthieu et Luc, p. 33-35.

*Influence du rite sur le choix des images.* — Elle se manifeste clairement dans les manuels et dans les églises relativement récentes, par exemple, à Saint-Athanase de Kalamata, au Mont-Athos, à Saint-Théodore-Stratilate de Novgorod. On peut aussi la distinguer, au xiv<sup>e</sup> siècle, en Macédoine et à Mistra. Les εὐθ·νά ont été représentés à part, au Mont-Athos, à Mistra et à Gračanica, p. 35-40.

## CHAPITRE IV. — La Passion et la Résurrection

## I. — LA PASSION

*Cycles complets.* — Le Mont-Athos, jusqu'à Denys de Fournas, suit la tradition byzantine, toujours mesurée. Les Serbes, au xiv<sup>e</sup> siècle, et les Russes, dès le xii<sup>e</sup>, s'étendent davantage sur les détails et font plus vivement ressortir les souffrances du Sauveur. Ils suivent l'exemple de l'Orient, p. 41-44.

*Cycles réduits.* — Les Syriens, suivant l'apocryphe, omettent le Jugement de Caïphe, insistent sur celui de Pilate, que l'iconographie hellénistique et byzantine écarte de parti pris : les Saints-Apôtres et les chroniques. Les deux procédés se retrouvent au xi<sup>e</sup> et au xiv<sup>e</sup> siècle, p. 44-49. — Lorsque l'on réduit davantage, on conserve la Trahison de Judas. Pourtant, cette composition manque à Castoria et à Mistra. Les peintres de la Péribleptos et de Sainte-Sophie ont préféré le Reniement, peut-être en s'inspirant de Chrysostome, p. 49-52.

## II. — LA RÉSURRECTION

Les quatre évangiles ne concordent pas. Pour les combiner, tantôt, on les juxtapose (Saints-Apôtres, Sainte-Marie-Antique, coffret cruciforme du Sancta Sanctorum), tantôt, on les coordonne selon l'ordre probable des événements (manuel de Denys, Ravenne, Monréale, Nagoriča). La Métropole de Mistra représente un système intermédiaire, p. 53-56.

## CHAPITRE V. — Les miracles

Les miracles se trouvent souvent groupés sans ordre, comme dans les sermons, au hasard des souvenirs ou selon certaines analogies. Toutefois, les exégètes s'efforcent d'accorder les textes et permettent ainsi de constituer une suite unique. Denys de Fournas suit Matthieu, en y intercalant les épisodes particuliers aux autres évangélistes. A Saint-Serge de Gaza, à Monréale et, mieux encore, dans la Métropole de Mistra, c'est Luc qui sert de base, p. 57-62.

Signification du choix et du groupement. A Monréale et à Mistra, on a distingué très justement les miracles de Galilée et ceux de Judée. Les sermons aperçoivent une progression dans l'ordre même où Marc et Luc rapportent les miracles de Galilée. En s'inspirant de ces commentaires, les peintres de Mistra nous montrent la foi grandissante de la foule, tandis que, dans les miracles de Judée, « récits symboliques », réunis aux épisodes du quatrième évangile, ils mettent en opposition les apôtres et les Juifs, la foi nouvelle et le Judaïsme. Dans l'ensemble, ils suivent un système logiquement ordonné, p. 62-66.

## LIVRE II

## Les thèmes : les grandes fêtes avant la Passion

## CHAPITRE PREMIER. — L'Annonciation

*La Vierge.* — Son attitude permet de classer les monuments. D'abord, assise, elle file, suivant l'apocryphe, puis, dès le VI<sup>e</sup> siècle, debout, elle discute, selon Chrysostome et les sermons byzantins : Gaza et les Saints-Apôtres. Elle passe à droite. Alors, les Syriens et les primitifs cappadociens lui prêtent un geste expressif : le bras tendu ou levé sur le côté. Les Byzantins observent plus de réserve : la main droite, ramenée devant la poitrine, montre la paume, p. 67-70.

Au XII<sup>e</sup> siècle, la Vierge file, assise, en se retournant vers l'ange : Homélie de Jacques. On interprète le modèle primitif, qui s'est conservé en Orient. L'iconographie byzantine s'inspire de l'apocryphe, comme celle d'Occident, lorsque celle-ci met un livre entre les mains de Marie, p. 70-73.

Le XIV<sup>e</sup> siècle choisit entre deux types ; 1<sup>o</sup> Marie, assise, file en se retournant vers l'ange, comme au XII<sup>e</sup> : on modifie et l'on varie le mouvement des bras. 2<sup>o</sup> Debout, plus rarement assise, elle lui fait face, en avançant un peu la main hors de son manteau, sur le côté, près du visage. Elle reproduit alors le geste syrien, tel que nous le montrent, au IX<sup>e</sup> et au X<sup>e</sup> siècle, le Paris. 510 et le transept de Toqale, adouci par l'imitation de l'antique, conforme à la haute idée que les sermons se font de sa sagesse et de sa dignité, p. 73-81.

*L'Hymne Acalhiste.* — Les Slaves admettent, les Byzantins écartent l'Annonciation au puits. Les uns et les autres figurent Marie orante. Ce motif est commun en Occident, mais l'Occident l'a pris aux Syriens, en supprimant la quenouille, que ceux-ci laissaient dans la main gauche. Les orfèvres géorgiens, certains miniaturistes byzantins ont opéré le même changement. Les Byzantins pensaient, comme les Latins, que Marie accepta la parole de l'ange en faisant le geste de la prière, p. 81-86.

*L'ange.* — L'ange courant ou arrêté appartient à l'ancienne iconographie syrienne. Le costume impérial est un trait slave, p. 86-88.

*Les architectures.* — On figure d'abord la basilique de Nazareth : les Byzantins la déforment, le XIV<sup>e</sup> siècle la reproduit exactement, d'après les anciens modèles. Dans d'autres compositions, il développe les architectures décoratives, p. 88-89.

*La servante.* — La servante assise, filant, apparaît vers la fin du XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, en Occident et dans les monuments byzantins. Depuis la fin du VIII<sup>e</sup>, l'iconographie latine représente une jeune fille debout, derrière Marie, le plus souvent soulevant un rideau. Cette figure, empruntée à la Visitation, provient de l'Orient, p. 90-91.

*Le pot de fleur et la fontaine.* — Le pot de fleur appartient à l'Occident ; la fontaine de vie, à Byzance, p. 91-92.

## CHAPITRE II. — La Nativité

*Mistra et le Mont-Athos.* — A Mistra, on distingue deux groupes : d'une part, la Métropole et le Brontochion, de l'autre, la Péribleptos et la Pantanassa. La Péribleptos se rattache au type du Mont-Athos et des icones crétoises, et, plus étroitement, à la plus récente des deux variantes que l'on peut distinguer parmi ces monuments. Elle daterait ainsi du milieu du xvr<sup>e</sup> siècle. Pourtant, il est légitime de l'attribuer au xiv<sup>e</sup>. On l'examinera en elle-même, p. 93-99.

## I. — LA NATIVITÉ : ATTITUDE DE MARIE

*Signification de l'attitude : les types.* — Ce trait permet de classer tous les monuments. On a figuré la Mère de Dieu, d'abord, assise, parce qu'elle a enfanté sans douleur, puis, couchée, pour faire entendre que Jésus a réellement revêtu notre humanité. En ce cas, on accuse plus ou moins nettement les effets de la douleur, suivant qu'on la met sur le côté ou sur le dos, p. 99-101.

*Marie couchée sur le côté : le type cappadocien et ses transformations.* — Marie, à droite, tournée sur le côté, appuyée sur une main, avance l'autre. Le motif, sorti des milieux syriens, se développe en Cappadoce, pénètre dans l'Italie du Sud et tient une grande place dans les monuments byzantins du xie siècle, où la composition se trouve retournée : Marie passe à gauche, Joseph à droite, p. 101-104.

*Marie couchée sur le côté : les variantes du xiv<sup>e</sup> siècle.* — On en compte deux : 1° A la Péribleptos, Marie dort, la tête sur la main. Tous les monuments analogues se rattachent par quelque trait à l'iconographie palestinienne et cappadocienne. 2° Dans les icones (Saint-Eustathe, Lichačev 103), Marie incline la tête, sans l'appuyer sur sa main. Ce geste appartient aux anciens monuments byzantins, mais se rencontre aussi en Italie, p. 104-106.

*Marie couchée sur le dos, regardant devant elle.* — 1° Les bras reposent le long du corps. Les exemples sont plus nombreux en Orient qu'à Byzance, très nombreux en Occident. 2° Elle gesticule : l'Orient a passé ce modèle aux primitifs italiens, p. 106-108.

*Italie, Serbie, Mont-Athos.* — 1° Lavra et Dionysiou : Marie, couchée à droite, tend la main gauche vers la crèche. L'origine est en Syrie, non en Italie. 2° Saint-Paul : Marie croise les bras, d'après Duccio. D'autres exemples nous font saisir d'aussi étroites relations, nous montrent les Orthodoxes touchés par le sentiment italien : Duccio et le psautier du Munich, le tableau du Palazzo Corsini et Studenica (église de Milutin). Toutefois, les deux écoles conservent, indépendamment l'une de l'autre, l'ancienne ordonnance de l'iconographie cappadocienne, p. 108-114.

## II. — L'ANNONCE AUX BERGERS

*Le berger musicien dans la Nativité.* — Les peintres de Cappadoce représentent trois bergers, dont un, assis, joue de la flûte. Les Byzantins du x<sup>e</sup> siècle négligent le musicien, mais la tradition locale le conserve en cer-

taines régions, en particulier en Orient, et le xiv<sup>e</sup> siècle le reprend : on le rencontre en Italie, chez les Serbes, à Mistra, p. 114-124.

*L'Annonce aux bergers distincte de la Nativité.* — L'épisode comprend plusieurs scènes. On distinguera deux rédactions. 1° Gaza, Paris. 74 : les trois bergers se tiennent debout, sans le musicien. 2° Saints-Apôtres, Laur. VI 23, Kahrié-Djami : les bergers sont en partie assis, l'un d'eux joue de la flûte, p. 124-130. — En Cappadoce, on transcrit, près du berger musicien, un *κυτόμελον* de l'office du 24 décembre, que l'on peut rattacher au monastère nommé *Ποίμνιον*, en Palestine. Le motif provient de cette région, où on le rencontre dès le vi<sup>e</sup> siècle, p. 130-132.

*Signification du berger musicien.* — Le chant liturgique évoque la scène pastorale et l'associe à la Nativité. Le même tableau de genre, légué par l'art alexandrin, sert à illustrer Grégoire de Nazianze et à orner les canons des tétraévangiles. Les artistes du xiv<sup>e</sup> siècle ont pu imiter, plus ou moins directement, les monuments du v<sup>e</sup> ou du vi<sup>e</sup>. Ils ne s'inspirent pas des mystères latins, p. 132-135.

### III. — LE CYCLE DE LA NATIVITÉ

*Les compositions complexes : Luc et Matthieu* — Le xiv<sup>e</sup> siècle combine la Nativité, d'après Luc, avec les épisodes rapportés par Matthieu : voyage des mages, fuite en Égypte et massacre des Innocents. Ces événements sont, en effet, commémorés de suite, p. 136-138.

*Le cycle de Matthieu, sans la Nativité.* — Il s'est constitué dans les évangiles illustrés : Paris. 115, Copte 13. Il se grossit de la longue histoire des mages (Laur. VI 23, Vatican. 1156), qui s'est développée, en Orient, en dehors de ces manuscrits. Il passe ensuite dans les églises (Kahrié-Djami, Kalnici, Brontochion, Gradac). On intervertit les épisodes, conformément au synaxaire, et l'on emprunte certains détails aux apocryphes, p. 138-145.

*Le cycle de Matthieu, combiné avec la Nativité.* — Dans les églises, il prend place, d'abord, après la Nativité : Cappadoce, Trébizonde, Mistra. Puis, il forme avec elle une composition unique : Gradac. On a suivi Chrysostome, lorsqu'il dépeint la mère, assise, saisissant l'enfant, pour le présenter aux mages qui arrivent. Nous distinguerons deux rédactions, p. 145-147.

1° Laur. VI 23 : les mages adorent l'enfant encore couché dans la crèche, ou bien assis, tout près, sur les genoux de sa mère, p. 147-148.

2° Paris. 74 : ils arrivent à cheval, dans le lointain, quand l'enfant vient au monde. Cette combinaison appartient à l'Orient. Elle s'inspire des chants liturgiques, qui évoquent, au moment de la Nativité, les scènes préliminaires commémorées par les « avant-fêtes », p. 148-150.

Dans certains monuments analogues au Paris. 74, l'Adoration s'est trouvée réunie à la Nativité, tantôt, à droite (Palatine, fresques cappadociennes), parce qu'elle lui faisait suite et que l'on a confondu les deux scènes, tantôt, à gauche, parce que les mages, qui parfois arrivaient à pied (Saint-Luc, Qarabach-Klissé, Urbin 2), ont fini par fléchir le genou, p. 150-151.

Les compositions de Gradac et du Brontochion doivent ainsi à l'Orient leur principe constitutif. En ont-elles reçu les autres détails ? p. 154-155.

*Iconographie des divers épisodes : Adoration des mages et Fuite en Égypte.* — On a reproduit, à Kalinici, les types orientaux ou latins : les trois mages, alignés parallèlement, Jacques, ou même trois jeunes gens, entraînant l'âne

ou le cheval. Au contraire, Gradac reste conforme à l'iconographie byzantine, p. 155-158.

*Massacre des Innocents.* — Les Latins groupent les mères loin des enfants. Les Byzantins représentent une mêlée où chacune défend le sien contre un bourreau. Les Cappadociens, imités à Monréale, font moins de place au Massacre qu'aux divers épisodes rapportés par l'apocryphe. Le *xiv<sup>e</sup>* siècle reproduit le cycle cappadocien, mais développe le Massacre selon l'esprit de la tradition byzantine : Gradac se rattache à Kahrié-Djami. Le *xvi<sup>e</sup>*, à Lavra, emprunte certains motifs à la Renaissance, p. 158-163.

#### IV. — LE STICHÈRE DE NOËL

Cette composition artificielle se trouve combinée avec la Nativité, au Bron-tochion et dans certaines icônes russes. Elle s'est formée d'après l'Adoration des mages. On distingue deux variantes qui répondent, l'une, au type syrien où la Vierge est de face (Ochrida, Žiča, Mont-Athos), l'autre, au type byzantin, où elle se tourne vers les mages, (Ecphrasis de Marcos Eugénicos, Ravanna, sculpture de la Collection Uvarov, icônes russes). Cette seconde variante se rapproche de certaines rédactions de la Nativité et a pu se combiner avec ce thème, p. 163-169.

### CHAPITRE III. — Le Baptême

Le *xiv<sup>e</sup>* siècle donne plus de variété aux types, plus de complexité aux compositions, p. 170.

#### I. — LE TYPE DU BAPTÊME

Les innovations sont l'œuvre du *xiii<sup>e</sup>* siècle et s'expliquent par un retour au passé, p. 170.

*Les anciens types.* — Du type hellénistique, simple et élégant, les types syriens et cappadociens se séparent progressivement. Ils s'en distinguent par l'abandon de l'allégorie et du paysage, par le costume antique du Prodrôme, la présence des symboles et des anges, enfin, par le geste réaliste du Sauveur masquant son sexe. L'Occident imite le type cappadocien. Certains traits hellénistiques reparaissent, au *ix<sup>e</sup>* siècle, dans les psautiers à illustration marginale, au *x<sup>e</sup>* et au *xi<sup>e</sup>*, dans le transept de Toqale et les monuments byzantins. Parmi ceux-ci, on peut discerner plusieurs variantes, dont l'une appartient à l'Anatolie, p. 170-178.

*Les innovations du XII<sup>e</sup> siècle.* — Les trois anges se rencontrent plus tôt et proviennent de l'iconographie orientale, p. 178. — Jésus, en Cappadoce, se tournait parfois vers Jean : maintenant, il croise les jambes. Quand il prend cette attitude, vers le milieu du *xi<sup>e</sup>* siècle, il trouve le plus souvent le Précurseur à droite : Saint-Luc, psautier de 1066, Paris. 74, Vatican. 1156. Ces monuments dépendent de la Cappadoce ou de la Palestine : évangile syriaque de Mélitène. Au *xiii<sup>e</sup>* siècle, la Syrie aurait aussi fourni le motif à l'Occident, p. 179-182. — Jean, suivant la pratique primitive, porte un costume léger : manteau sans tunique ou méloté, p. 182-183.

*Les types suivis du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle.* — En observant l'attitude de Jésus et le costume du Prodrôme, on en peut distinguer trois principaux : l'un

chez les Slaves, l'autre au Mont-Athos, le troisième à Mistra (Péribleptos). L'Italie exerce peu d'influence, p. 183-186.

## II — LE CYCLE DU BAPTÊME

Les manuscrits se partagent en deux groupes: 1° Paris. 115, Petropol. 305, Copte 13, Laur. VI 23; 2° Paris. 64, Paris. 74, Gélat, p. 186.

1° *Le quatrième évangile : le témoignage de Jean.* — On a illustré chacun des épisodes : allusions au témoignage, dans le prologue (I), premier témoignage de Jean devant les prêtres et les lévites envoyés par les Pharisiens (II), second témoignage en présence de Jésus (III), vocation des deux premiers disciples (IV), vocation de Philippe et de Nathanaël (V). Le Paris. 115 et le Petropol. 305 représentent la rédaction primitive où Jean, conservant l'attitude d'un orateur antique, a les auditeurs à gauche (la gauche du spectateur) et Jésus à droite. Le Paris. 74 comprend un motif nouveau. Jésus marchant vers la droite. Les mosaïques de Kahrié-Djami, où l'on a traité les épisodes II et III selon la rédaction du Paris. 115 et du Petropol. 305, paraissent reproduire une ancienne miniature hellénistique, peut-être égyptienne. Le Laur. VI 23 forme la transition entre les deux groupes, p. 186-194.

2° *Matthieu et Luc : la prédication de Jean.* — Le récit de chacun des synoptiques est divisé en deux péripécies : prédication de Jean et baptême de Jésus. Les iconographes combinent la première de Luc et la seconde de Matthieu. En Cappadoce (Toqale, Hemsbey-Klissé), ils empruntent ces éléments aux manuscrits où chacun des deux évangiles (Laur. VI 23), ou bien, l'un des deux (Paris. 115, Copte 13), reçoit une illustration distincte. Au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, tantôt, à Gračanica, ils ramassent ce cycle cappadocien dans une composition complexe, autour de la Nativité, tantôt, à Dionysiou, à Parme et à Florence, ils le développent le long d'une frise, p. 194-200. — Ils se sont inspirés de certains textes, d'origine syrienne, des synaxaires et des chants liturgiques, qui leur ont appris aussi à représenter Jean vêtu à l'antique, Jésus tourné vers le Précurseur et bénissant les eaux, p. 200-204.

3° *Matthieu et Marc : le baptême du peuple.* — Le texte de Marc a fourni ce sujet au Paris. 64, au Paris. 74, aux tétraévangiles de Gélat et de Parme, aux éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze et aux podlinniks russes. On l'a combiné avec le baptême du Christ, parce qu'à la même place, chaque année, le peuple descendait dans le fleuve, au moment de la bénédiction des eaux. Les artistes de Constantinople, au xii<sup>e</sup> siècle, ont affectionné ce tableau de genre (Urbin 2, Homélies de Jacques, baptistère de Sainte-Sophie), mais le Paris. 74 et les mosaïques de Chios nous montrent qu'ils l'avaient reçu de l'iconographie palestinienne, ainsi que le paysage, les portes du ciel et la mélote, p. 204-210.

## III. — LES TYPES COMPLEXES

L'école macédonienne dispose les épisodes préliminaires sur une frise, comme en Cappadoce, avant le Baptême du Christ. D'ordinaire, on les groupe dans une composition unique, autour du sujet principal, p. 210-211.

I. — *Mont-Athos et Péribleptos.* — A Mistra, la composition, plus complexe que dans le catholicon de Lavra et celui de Dionysiou, rappelle exac-

tement Saint-Nicolas de Lavra, décoré en 1560. Mais elle est plus riche et se rattache aux monuments du xii<sup>e</sup> siècle, p. 211-212.

11. — *Églises serbes et Brontochion*. — Le Brontochion ressemble, sur certains points secondaires, à la Péribleptos, mais appartient à la même tradition iconographique que Nagoriča, Studenica (église de Milutin), Gračanica, le Protaton, Chilandari et Vatopédi, p. 212-215.

#### CHAPITRE IV. — La Transfiguration

Au xiv<sup>e</sup> siècle, la composition devient plus dramatique, p. 216.

*Signification des attitudes*. — Après l'apparition des deux prophètes, les synoptiques décrivent deux scènes, mais ne s'accordent ni sur le caractère des attitudes, ni sur l'ordre des faits. Aux Saints-Apôtres, on avait représenté les disciples, d'abord, projetés tous les trois sur le sol, puis, se relevant, avec des mouvements différents, pendant que Pierre propose de dresser trois tentes. Chrysostome se les représente prosternés, les théologiens du xii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècle, « collés au sol » ou « fondus par le feu », p. 216-219.

I. — *Types orientaux*. — Ils correspondent à peu près à la première scène des Saints-Apôtres. Les trois disciples, ou deux au moins, prennent une même attitude, debout ou assis, agenouillés ou prosternés. Chacune de ces variantes se rencontre en Occident, p. 219-222.

II. — *Type byzantin*. — C'est la seconde scène, où chacun se trouve dans une posture différente. On distinguera un groupe archaïque (Paris. 510, Capadoce) et le groupe byzantin du xi<sup>e</sup> siècle, enfin, deux variantes, qui paraissent appartenir à l'Asie, p. 222-224.

*Athos et Péribleptos*. — Les peintres de l'Athos interprètent l'une de ces variantes. Ils accentuent la violence de la chute, tandis que les Italiens l'atténuent. A la Péribleptos, dans une composition semblable, Jacques se renverse sur le dos. Le motif ne vient pas de l'Athos, il dépend de l'iconographie macédonienne du xiv<sup>e</sup> siècle, p. 224-230.

*La gloire*. — On met les prophètes hors de la gloire, lorsque l'on attache plus d'importance à la lumière du Thabor. Les figures géométriques qui s'y croisent symbolisent la Trinité, p. 230.

*Les scènes accessoires*. — La montée et la descente du Thabor, figurées à part dans les tétraévangiles, sont réunies ensuite au sujet principal, p. 231.

#### CHAPITRE V. — Lazare

Le xiv<sup>e</sup> siècle revient aux compositions complexes des premiers temps, p. 232.

*Les anciens types*. — Le type hellénistique reçoit un certain développement pittoresque dans le Paris. 510, le Pantocrator. 61 et surtout aux Saints-Apôtres; le type oriental, dans le Rossanensis. Les iconographes d'Orient et d'Italie simplifient la composition du Rossanensis, mais en retiennent certains traits caractéristiques: Lazare touché à l'épaule, ou bien, encadré par deux figures symétriques, qui dénouent les bandelettes. Giotto paraît encore s'en inspirer. Les Byzantins écartent les gestes familiers, les figures superflues et montrent Marthe tournant la tête vers Lazare, p. 232-237.

*Le XIV<sup>e</sup> siècle.* — Dès le XII<sup>e</sup>, on voit reparaître les Juifs dans des monuments byzantins qui dépendent des anciens modèles. Leur nombre s'accroît, en Italie, jusqu'au XIV<sup>e</sup>, en Orient, jusqu'au XV<sup>e</sup>. La Macédoine et le Mont-Athos se rencontrent sur certains points : Marthe ne se retourne plus vers Lazare, l'homme qui dénoue les bandelettes s'incline. Mais l'école macédonienne dessine autrement les porteurs qui soulèvent la pierre, elle se distingue surtout par une innovation remarquable : le sarcophage. Le type de l'Athos touche à l'Anatolie et se retrouve en Géorgie, dans le triptyque d'Antcha. Saint-Nicolas de Lavra, avec une composition plus complexe et plus animée, rappelle mieux la Péribleptos. Mais la Péribleptos appartient, ainsi que la Pantanassa, à un groupe intermédiaire entre le Mont-Athos et la Macédoine, p. 237-244.

*Les scènes préliminaires.* — Du récit évangélique, Chrysostome tire un tableau émouvant. Le Paris. 115 et le Laur. VI 23 représentent les divers épisodes autrement que le Paris. 74 et le tétraévangile de Gélat. Les peintres du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle les développent plus largement, soit à part (Pantanassa), soit autour du miracle, dans le même cadre (Gračanica, Péribleptos, Saint-Nicolas de Lavra), p. 244-247.

En examinant ce cycle détaillé, nous comprendrons mieux les relations de l'Occident avec les écoles byzantines du XIV<sup>e</sup> siècle. La rédaction primitive, suivant de près le texte, distinguait les deux scènes que les iconographes byzantins ont confondues : Marie se prosternait aux pieds de Jésus avant le miracle ; près du tombeau, les deux sœurs restaient debout. Les Latins reproduisent exactement cette seconde scène et y placent un sarcophage, p. 247-249.

Au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup> siècle, ils semblent avoir fourni ce motif au Berol. qu. 66, mais eux-mêmes n'ont fait qu'interpréter un ancien prototype hellénistique, que nous apercevons, au VI<sup>e</sup>, à Gaza, au XII<sup>e</sup>, dans le Copte 13, au XIV<sup>e</sup>, dans la Théosképastos de Trébizonde. Notre miniature peut s'y rattacher, lorsqu'elle nous montre le sarcophage engagé dans la porte du tombeau. On se demandera alors si la Macédoine doit vraiment le sarcophage aux Latins, p. 249-254. La composition complexe du VI<sup>e</sup> siècle s'est formée sous l'influence de Chrysostome. Les Byzantins l'ont réduite, le XIV<sup>e</sup> y revient, p. 254

## CHAPITRE VI. — Les Rameaux

Le pittoresque : Rossanensis, Paris. 74, Mistra, p. 255.

*Le type oriental.* — La riche composition du Rossanensis, où les enfants jouent le principal rôle, se retrouve, réduite, dans le Laur. VI 23 et les peintures cappadociennes : les spectateurs à l'intérieur de Jérusalem, p. 255-258. — L'Occident suit la même tradition, p. 258-260.

*Le type byzantin.* — Les Juifs barbus et voilés ont plus d'importance que les enfants, Pierre prend les devants, p. 260-261. — Le type byzantin se répand en Orient et en Occident, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, p. 261.

*La rédaction pittoresque.* — Le Paris. 115 nous montre le Christ descendant le mont des Oliviers, au milieu des enfants et des mères, librement groupés, selon les lois de la perspective, dans un véritable paysage. Il reproduit la primitive rédaction hellénistique, que nous pouvons reconnaître aussi, sous une forme très abrégée, dans le Paris. 510, le psautier de 1066, le Paris. 74 et

quelques autres monuments, p. 262-264. — Dans le Berol. qu. 66, prototype de la Péribleptos, les enfants prennent leurs ébats le long d'une frise. Tous les autres détails, en particulier les apôtres amenant l'ânesse et l'ânon, Zacharie et l'allégorie de Sion, permettent de rattacher cette composition aux anciens modèles. Le tétraévangile copte de l'Institut catholique, en 1250, la reproduit exactement, sauf la frise des enfants, et nous en montre ainsi l'origine orientale, p. 265-269. — Les primitifs siennois (Accademia, n° 8) ont aussi interprété l'ancienne composition pittoresque, p. 270.

*Les XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.* — Le type macédonien, dès le xii<sup>e</sup> siècle (Studenica), emprunte à l'Orient les deux enfants étendant ensemble leurs manteaux. Puis, il se développe : Jésus se retourne, les apôtres descendent le long d'un chemin creux (Verria, Gračanica), les enfants s'agitent et les spectateurs se montrent aux fenêtres (psautier de Munich, Ravanica). Les Russes l'interprètent (Volotovo). Les deux écoles, depuis la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, remplacent l'âne par un cheval, p. 270-275. — Le type crétois, au Mont-Athos, se distingue du précédent et dépend directement du modèle byzantin. Il est encore très simple à Lavra, en 1535. Le pittoresque n'apparaît qu'en 1547, à Dionysiou. La Péribleptos, plus ancienne, en diffère essentiellement : la composition orientale du Berol. qu. 66 s'y trouve enrichie de quelques détails empruntés à l'iconographie macédonienne, p. 275-279. — Duccio et Giotto eurent peu d'influence : le cheval vient de l'Orient, p. 280.

*La signification des enfants.* — Matthieu les mentionne au moment où Jésus est arrivé dans le temple, l'apocryphe, le synaxaire et les chants liturgiques, au moment de l'entrée dans la ville. Les inscriptions les désignent, en Capadoce et en Occident. Au contraire, les Byzantins prêtent plus d'attention au texte canonique, et, par là, se rattachent à la tradition des évangiles illustrés et de quelques monuments hellénistiques, que nous voyons imités à Constantinople, au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle. Mais, vers 1200, Michel Acominatos fait ressortir l'importance des enfants et annonce ainsi les compositions animées de l'âge suivant, p. 280-284.

## LIVRE III

### Les thèmes : la Passion et la Résurrection

Tous les thèmes n'ont pas le même âge. Les plus anciens ont passé par trois phases : on distinguera le type hellénistique, le type oriental et le type byzantin. Les plus récents, les thèmes pathétiques, vont de Byzance en Italie, p. 285.

#### CHAPITRE PREMIER. — La Cène

La Cène et la Communion des Apôtres, p. 286.

*Les types traditionnels.* — 1° La figure de Judas. Le type hellénistique laisse seulement deviner le traître, couché, sans geste, en face de Jésus, à l'autre

extrémité du sigma : Ravenne, Gaza, Paris. 115. Les Orientaux et les Latins en altèrent le sens et finissent par représenter l'institution de l'Eucharistie, autour d'une table ronde, p. 286-288. — Le vrai type oriental et le type byzantin, conçus d'après Matthieu, mettent Judas en relief, le montrent assis, l'un, à l'extrémité, levant la main pour interroger Jésus, l'autre, au milieu des apôtres, la plongeant dans le plat. Le type oriental, esquissé sur la colonne de Saint-Marc, se développe dans le psautier Chludov et en Cappadoce. Il se déforme, lorsque Judas saisit le morceau, le porte à sa bouche, ou que Jésus consacre le pain : Petropol. 21, San Bastianello, Copte 13, p. 288-291. — Les Latins, d'abord, le reproduisent, puis, le transforment en s'inspirant du quatrième évangile : Jésus met le pain dans la main de Judas, plus tard, dans sa bouche. Toutefois, l'Italie conserve mieux les gestes primitifs, p. 291-292.

2° L'ordre des convives. Les iconographes hellénistiques observent le cérémonial antique. Les Cappadociens placent Pierre près de Jésus ; les Byzantins, à l'opposé. Les Latins se partagent entre les deux systèmes, p. 293-295.

Le xiv<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle représentent Judas au milieu des apôtres, selon la formule byzantine, sauf en de rares exceptions (saccos de Photius), mais ils mettent Pierre avec André, près du Sauveur (Péribleptos, Brontochion), suivant les exemples venus de Syrie, plutôt que d'Italie. Ils prêtent à Jean, penché sur le sein de Jésus, un geste plus dégagé et plus libre, p. 295-297.

*Les types du XIV<sup>e</sup> siècle.* — 1° Les apôtres occupent le devant de la table, en Occident, dès le x<sup>e</sup> siècle. Deux miniatures, l'une syrienne (Addit. 7169), l'autre byzantine (Parme, Palat. 5), montrent l'origine orientale de ce motif. Au xiv<sup>e</sup>, les Latins le combinent avec le type cappadocien ; les Grecs et les Slaves, avec le type byzantin. Ceux-ci échappent à l'influence de Giotto, p. 297-300.

2° Jésus prend place au milieu de la table, en Occident, dès le vi<sup>e</sup> siècle, dans le codex de Cambridge, mais cette miniature et les plus anciennes répliques représentent l'institution de l'Eucharistie et dépendent de l'iconographie syrienne : c'est plus tard que Jésus donne le morceau au traître. Au xiv<sup>e</sup> siècle, les Italiens mettent les apôtres sur le devant, p. 300-302. — Les Serbes et les Grecs les imitent avec réserve. Ils conservent le Judas byzantin et ne montrent point Jean s'accoudant pour dormir. Au Mont-Athos, le Sauveur pose la main sur le disciple et incline la tête, les Serbes évitent même ce geste familier. Avant le xvii<sup>e</sup> siècle, les types italiens n'ont été exactement copiés que par exception, p. 302-308.

Le xiv<sup>e</sup> siècle emprunte aussi aux Syriens et aux Latins les apôtres gesticulant, la table ronde, p. 308-309.

Conclusion : la Syrie et l'Occident, attachés à une tradition commune, s'opposent à Byzance. Au xiv<sup>e</sup> siècle, cette tradition étrangère ne fournit aux Grecs et aux Slaves que quelques motifs, p. 309.

## CHAPITRE II. — Le Lavement des pieds

*Type hellénistique.* — Jésus, à droite, se dispose à agir, Pierre proteste, p. 310.

*Type cappadocien.* — Jésus, à gauche, « se met à laver ». Pierre, d'abord, proteste (Petropol. 21 et San Bastianello, Rossano et Cambridge), puis, sollicite : « Et la tête. » (Colonne de Saint-Marc, Patmos 70, Hemsbey-Klissé).

Les apôtres se tiennent debout. Le type achevé passe en Occident, p. 310-311.

*Type byzantin.* — Deux traits nouveaux : 1° Quelques apôtres, assis, se déchaussent : souvenir de Chrysostome. — 2° Jésus essuie : geste plus discret, celui qu'indiquaient les artistes hellénistiques, p. 312-314.

*Le XIV<sup>e</sup> siècle : Jésus menace Pierre.* — Serbes, Crétois et Italiens reprennent un motif très ancien. On distingue plusieurs rédactions, p. 314.

1° Jésus se tient à distance : les miniatures ottoniennes rappellent le type hellénistique ; les psautiers Chludov, le type cappadocien. Ceux-ci servent de modèles, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, aux Grecs et aux Slaves, et, plus tôt, aux Latins, p. 314-316.

2° La main gauche effleure le pied, au VI<sup>e</sup> siècle, sur le diptyque de Milan, puis, le saisit brutalement, au XIII<sup>e</sup>, dans les miniatures syriennes, et plus tard, jusqu'à Giotto, en Occident. A Saint-Marc et, mieux encore, en Macédoine, ainsi qu'au Mont-Athos, on imite le type byzantin, où le Sauveur tient un linge. Duccio et Cavallini suivent la rédaction de Saint-Marc, mais suppriment le linge et reproduisent le geste hellénistique du diptyque de Milan. Les Orthodoxes dépendent directement de Byzance, p. 317-320.

Il n'ont point accepté des Italiens Jésus agenouillé, ils n'en ont point reçu l'ensemble de la composition. Duccio utilise d'autres modèles byzantins. Cavallini interprète le type de Dionysiou, en le transposant dans le style plus libre du Trecento, p. 320-322.

*Le groupement des apôtres.* — Au XI<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, quelques apôtres s'asseyaient sur le banc, les autres restent debout par derrière. Au XIV<sup>e</sup>, à Trébizonde, au XVI<sup>e</sup>, à Dionysiou, trouvant un banc plus haut, ils se groupent plus librement, quelques-uns en avant, accroupis sur le sol. Mais les éléments de cette composition nouvelle appartiennent aux anciens modèles byzantins. Les Serbes ont emprunté quelques détails pittoresques à l'Italie, p. 322-324.

*Signification des gestes.* — Chrysostome nous explique l'élan de Pierre et la menace de Jésus, p. 324-325.

### CHAPITRE III. — La Trahison de Judas

*Type hellénistique.* — A Ravenne, les apôtres suivent Jésus, à droite, tandis que Pierre tire l'épée ; Judas vient de gauche, avec des soldats et des anciens, p. 326.

*Type oriental.* — Point d'apôtres ; les Juifs, en courte tunique, entourent Jésus ; Judas vient de droite. Ce modèle pénètre en Italie, p. 326.

Le type hellénistique repose sur Jean et Luc ; le type oriental, sur Matthieu et l'apocryphe. On a placé Judas à droite, lorsque l'on a représenté de suite les divers moments de l'épisode, p. 327-328.

*Les cycles.* — 1° D'après Jean, la cohorte arrive, puis, tombe sur le sol. On peut distinguer deux rédactions, l'une hellénistique, l'autre, orientale, p. 328-329.

2° D'après Matthieu, on figure, depuis le V<sup>e</sup> siècle, après le Baiser, Jésus arrêté ou emmené. Nous rencontrons le cycle complet dans le Laur. VI 23, abrégé dans le Copte-arabe 1, et les monuments latins. Ce cycle a donné naissance à un type complexe, où l'on a réuni en une action simultanée plusieurs

épisodes successifs. On distinguera, d'une part, le Copte 13 et l'Occident, de l'autre, quelques monuments byzantins, p. 330-337. — Du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, les Grecs et les Slaves continuent cette tradition, mais, en certains cas, ils ont accepté l'influence latine, p. 337-338.

*Type byzantin.* — Il conserve les traits distinctifs de Ravenne : Judas à gauche, les soldats et les Pharisiens. Aux Saints-Apôtres, l'épisode de Malchus formait une composition distincte, après le Baiser. D'ordinaire, ce motif remplace simplement le groupe des apôtres près du Sauveur. On peut suivre le développement d'un même type, en comparant Ravenne, Daphni et Fra Angelico. Une autre variante, représentée au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle par l'Hortus Deliciarum, le Paris. 54 et le crucifix de San Gimignano, nous conduit, par des voies diverses, aux compositions plus vivantes du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup>. Mais la Métropole de Mistra et le Mont-Athos restent byzantins, tandis que le peintre de Nagoriča est en relations plus étroites avec les écoles italiennes et même, sur certains points, dépasse Duccio, p. 338-340.

#### CHAPITRE IV. — Le Reniement de Pierre

*Les types traditionnels* — Type hellénistique : Jésus prédit le reniement. Type oriental : Pierre est assis à droite, devant la servante, et, plus loin, se repent. Type byzantin : Pierre assis à gauche, sans le repentir, p. 345-346. — Chrysostome nous explique le caractère idéaliste du type hellénistique et la signification du reniement provoqué par la servante, p. 345-348.

*Le triple reniement, avant le XIV<sup>e</sup> siècle.* — 1<sup>o</sup> Synoptiques. Le Laur. VI 23, dans le texte de Marc, nous offre une bonne copie de la rédaction primitive, exactement conforme au texte. Ailleurs, cette rédaction subit de graves altérations : le tétraévangile de Gélât et la bible de Farfa, p. 348-349.

3<sup>o</sup> Le quatrième évangile combiné avec les synoptiques. Les sermonnaires confondent le premier et le second reniement du quatrième évangile, en le rapprochant du récit de Luc. Les iconographes, d'abord, les distinguent (Ravenne, Copte 13), puis, les confondent aussi, mais sans cesser de poser les personnages debout. Trois rédactions : 1<sup>o</sup> évangélique d'Aix-la-Chapelle, 2<sup>o</sup> Paris. 74, 3<sup>o</sup> San Bastianello et Hortus Deliciarum. La seconde et la troisième ont en commun un motif rare : le brasier. Dans l'Hortus, on l'a introduit au milieu d'un cycle particulier, conçu d'après Matthieu et Marc, où Pierre se dirige vers la servante, à droite. Le Paris. 74 et l'Hortus Deliciarum dépendent de l'Orient. Le Laur. VI 23 représente exactement les trois épisodes du quatrième évangile, sauf en un point : Pierre, près du feu, est assis, p. 349-354.

*Le triple reniement, au XIV<sup>e</sup> siècle.* — On peut rattacher, plus ou moins directement, la plupart des monuments au Laur. VI 23. Parfois, on a confondu le premier et le second épisode en une scène unique : Saint-Clément d'Ochrida, rétables de Sienne et de Massa Maritima, Sant'Abbondio de Côme, p. 354-356. — Le plus souvent, Pierre renie Jésus, une fois, près du feu, d'après Jean et Luc, deux fois, devant une servante, d'après Matthieu et Marc. Novgorod rappelle Ravenne, le Copte 13 et le Laur. VI 23 : l'apôtre se retourne vers la portière. Mateica et le Mont-Athos reproduisent l'Hortus

*Deliciarum* : il vient à elle. Au Mont-Athos, on ne conserve qu'un seul des deux reniements provoqués par une servante. On le place le premier, à Lavra, le second, à Dionysiou, p. 356-359. — La *Péribleptos* ne dépend pas de Dionysiou, mais d'un vieux modèle analogue à l'*Hortus Deliciarum* : l'examen du repentir confirme cette observation. Aux Saints-Théodores, on a interverti et confondu les épisodes, p. 359-361.

Parmi tant de confusions, on peut distinguer les deux traditions qui toujours s'opposent l'une à l'autre : Laur. VI 23, Paris. 74, p. 361.

## CHAPITRE V. — Le Chemin de croix

*Simon porte la croix.* — On le place, à volonté, avant ou après Jésus. Les artistes hellénistiques laissent le Sauveur libre. Puis, on le lie, en Cappadoce, au cou, dans les monuments byzantins, aux mains. Au xiv<sup>e</sup> siècle, les Slaves combinent les deux systèmes, les Grecs imitent le type byzantin, p. 362-364.

*Le double cortège.* — Jésus est conduit, d'abord seul, sans la croix, puis, avec Simon, chargé de la corvée : Paris. 115, Laur. VI 23, codex de Cambridge. Le premier épisode est parfois figuré seul, surtout en Cappadoce. Le double cortège, à Novgorod et à Mateica, p. 364-367.

*Jésus porte la croix.* — L'exégèse concilie le quatrième évangile et les synoptiques : Jésus, d'abord, porte sa croix, puis, l'abandonne à Simon. D'après les théologiens, il porte un trophée ; d'après l'apocryphe et les Méditations, l'instrument de son supplice. Depuis le xiv<sup>e</sup> siècle, les Latins ne manquent jamais de l'en charger. Auraient-ils donné l'exemple à l'Orient ? Mais ils suivent le sien, lorsqu'ils représentent, au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup>, le vainqueur de la mort, ou bien, au xiii<sup>e</sup> et au xiv<sup>e</sup>, le condamné, dans sa robe rouge, traîné la corde au cou. L'Orient n'a point dépassé ces modèles archaïques, antérieurs au Trecento, ni à Novgorod, ni même à Mistra, où, malgré certains ressemblances, on reconnaît une réplique du Paris. 74, plutôt qu'une imitation des types italiens, p. 367-375.

*Les filles de Jérusalem.* — Au récit de Luc, l'apocryphe et les Méditations ajoutent l'évanouissement de Marie. Les iconographes représentent les filles de Jérusalem, seules ou avec la Mère de Dieu, ou bien, la Mère de Dieu et Jean, sans escorte. Ils introduisent ces figures, soit, dans la composition traditionnelle du Chemin de croix (Laur. VI 23, Duccio, Nagoriča, Mont-Athos), soit, dans le double cortège (Paris. 74, Gélat, Mateica, psautier de Munich). Le Trecento place Marie et les femmes après Jésus portant sa croix. Il a fait sentir son influence dans le psautier de Munich, p. 376-378.

*Les soldats.* — Au xiv<sup>e</sup> siècle, les soldats équipés remplacent, le plus souvent, les valets en courte tunique. D'après Marc et Matthieu, les soldats emmènent Jésus ; d'après Luc, Jean et l'apocryphe, ce sont les Juifs. Les Cappadociens suivent l'apocryphe, les Byzantins reviennent à la tradition canonique, p. 379.

## CHAPITRE VI. — La Mise en croix

Au défaut du texte canonique, l'*Evangelium Nicodemi*, puis, les Méditations, dérivent les préparatifs du crucifiement, p. 380-381.

1° *Jésus refuse de boire.* — Simple variante du Chemin de croix : Laur. VI 23, Athen. 93, monuments de Macédoine, p. 381.

2° *L'Établissement de la croix.* — Autre variante du Chemin de croix : pendant que les valets enfoncent les chevilles, on conduit Jésus (reliquaire de Gran, Monréale, Vatopédi), puis, on le laisse seul, d'un côté de la croix (Hortus Deliciarum, Ivron 5, Chrysapha). A Géraki, il est tout à fait seul et peut se comparer à la figure douloureuse conçue par les Latins. Les Serbes représentent l'Établissement de la croix, sans Jésus ; les Italiens, Jésus dépouillé. Les Grecs respectent mieux le modèle byzantin, p. 381-385. — Ce thème cède la place à la Mise en croix, p. 385.

3° *Jésus montant à l'échelle.* — D'après une légende de Marie-Madeleine, il monte volontairement. Ce motif se dégage du précédent : d'abord, sur le crucifix de San Gimignano, Jésus, craintif, pose le pied sur le premier échelon, puis, il gravit les autres, hardiment (fresque d'Ascoli Piceno, tableaux de Berlin, d'Anvers et de Venise). A Verria, à Nagoriča, au monastère de Marko, on dessine la même figure, mais sans y joindre aucun des traits qui caractérisent le Trecento, sans dépasser les cadres de la tradition byzantine, p. 385-388.

4° *Jésus mis en croix.* — Santa Maria di Donna Regina rappelle les Révélations de sainte Brigitte ; Fra Angelico suit exactement les Méditations. Toujours, Jésus tourne les reins à la croix. En Italie, on le cloue ; en Orient, on le hisse. Les Orthodoxes ont conçu un type particulier, mais ils en ont pris les éléments aux Italiens. Ils développent l'action que l'atelier d'Ambrogio Lorenzetti montrait à peine commencée. On peut distinguer deux variantes, l'une, en Macédoine, l'autre, au Mont-Athos et à Mistra. La seconde paraît provenir de Venise, p. 388-393.

5° *Jésus cloué sur la croix.* — Les psautiers Chludov et certains monuments d'Occident ajoutent simplement au Crucifiement les hommes qui clouent. Dans le psautier Barberini, on voit la croix couchée sur le sol, près de la « base taillée » que l'on vénérât dans l'église du Saint-Sépulcre. Les Byzantins ont ainsi précédé les Latins. En France, Mâle rattache cette image aux mystères. En Orient et en Italie, l'apocryphe et l'exemple des anciens manuscrits illustrés suffisent à expliquer le caractère épisodique de l'iconographie nouvelle.

## CHAPITRE VII. — Le Crucifiement

Comment les compositions de Mistra se distinguent des anciens types byzantins, p. 396.

### I. — LES ATTITUDES : JÉSUS, MARIE ET JEAN

*Les idées.* — En Orient, la mort sur la croix passe pour une manifestation de la puissance divine. Chrysostome et Romanos développent cette conception. Mais les apocryphes dépeignent la douleur de Marie ; les mélodes et Georges de Nicomédie familiarisent les Byzantins avec le pathétique. A partir du XI<sup>e</sup> siècle, ceux-ci représentent, au lieu du triomphe, la souffrance et la mort. Au XIII<sup>e</sup>, l'Italie mystique suit l'exemple, p. 396-400.

*Les types* — On classera les monuments d'après les gestes de Marie et de Jean, p. 400.

1° Type syrien : Marie implore, Jean témoigne, p. 400-401. — 2° Type cappadocien : tous deux expriment leur douleur, en portant, d'un mouvement symétrique, une main devant la bouche, sous le menton ou contre la joue. Cette formule achevée apparaît au ix<sup>e</sup> et au x<sup>e</sup> siècle, en même temps, en Orient (psautiers Chludov, fresques cappadociennes) et en Occident (diptyque de Rambona, ivoires carolingiens). Dans la suite, on la rencontre fréquemment dans ces deux domaines, en particulier en Géorgie et en Russie. plus rarement à Byzance, p. 402-404. — Type byzantin : Marie, au lieu de manifester sa douleur, ramène la main devant la poitrine, geste de respect, que l'on observe en un très grand nombre d'exemples, depuis la fin du x<sup>e</sup> siècle jusqu'au xiii<sup>e</sup>, non seulement à Byzance, mais aussi, un peu plus tard, en Allemagne et en Italie. Le xiv<sup>e</sup> siècle byzantin revient à la symétrie cappadocienne et retrouve aussi d'autres traits archaïques, p. 404-407.

*Le réalisme : Jésus courbé.* — 1° Type byzantin. La Péribleptos de Mistra et le Mont-Athos reproduisent la silhouette élégante de Daphni, mais l'école serbe et macédonienne, au cours du xiii<sup>e</sup> siècle, accentue le fléchissement du corps, et, plus tard, exagère la courbe. L'Italie suit le mouvement, jusque vers la fin du Dugento, puis, brusquement, elle change de voie. Elle n'a pas donné l'exemple aux Grecs et aux Slaves, p. 407-413.

2° Type oriental. La ligne brisée aux coudes et aux genoux se dessine, au ix<sup>e</sup> et au xi<sup>e</sup> siècle, dans les miniatures arméniennes, et s'accuse plus nettement, au xiii<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup>, en Syrie, en Géorgie, en Russie et dans les Balkans. L'Occident imite ce procédé dès le début du xi<sup>e</sup>, mais par exception. Vers la fin du xiii<sup>e</sup>, il le substitue à la courbe byzantine : Nicolo Pisano, Duccio et les crucifix gothiques. Le modèle élaboré par le Trecento demeure étranger aux écoles byzantines, p. 413-416.

Jean et Marie inclinés, dans les monuments macédoniens, p. 416.

*Marie défaillante.* — Marie, restant droite, est soutenue aux épaules et au coude. Le motif paraît venir d'Orient. Au xii<sup>e</sup> siècle, Monréale et Aquilée nous montrent, pour la première fois, le groupe caractéristique que les deux écoles du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup>, en Macédoine et au Mont-Athos, reproduisent à l'infini, mais en respectant mieux la dignité de la Mère de Dieu, qui ne laisse pas tomber sa main, p. 416-418. — Les Slaves la représentent penchée, repliant les bras et soutenue aux mains ou aux coudes. Même alors, leur réserve contraste avec le réalisme des peintres italiens, qui mettent près d'elle deux assistantes, passant leurs mains sous ses aisselles ou recevant la sienne sur leurs épaules. La composition du diptyque Barberini appartient aux ateliers italo-grecs du Dugento, p. 418-420. — La belle icône du Musée Alexandre III, où Marie se renverse, doit être attribuée, ainsi qu'une fresque de Vatopédi, à l'école macédonienne et slave du xiv<sup>e</sup> siècle, qui en aurait reçu le modèle de Venise, p. 420-422.

## II. — LA COMPOSITION

On doit distinguer le quatrième évangile et les synoptiques, p. 423.

*Les types symétriques.* — L'ancien type syrien, conçu d'après le quatrième évangile, est suivi, du ix<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, et plus tard encore, à la fois, en Asie et en Occident. Les Byzantins l'enrichissent au moyen des synoptiques, en

s'inspirant de Chrysostome. Le plus souvent, ils suppriment les figures auxquelles les Syriens attachaient le plus d'importance : larrons, porte-lance et porte-éponge. Ils forment ainsi une composition moyenne, très répandue, qui contraste avec celle des Latins : à la mère et au disciple, ils adjoignent les saintes femmes et le centurion ; ceux-ci, le porte-lance et le porte-éponge, p. 423-428.

*Origine de la composition narrative.* — En Orient, on essaiera de la rattacher non aux mystères, mais aux évangiles illustrés. Un des traits qui la caractérisent, — Jean près de Marie, — montre que l'on a suivi de près le texte de l'Évangile, précisé par l'apocryphe. Or, ce trait remonte au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle, p. 428-429.

*Le cycle de Matthieu.* — On représente, d'abord, les trois croix et les insultes (psautier Chludov, Berol. qu. 66), puis, les autres épisodes, soit isolément, sans la croix (Paris. 115, Laur. VI 23 et quelques monuments où ce cycle est altéré), soit en répétant et en adaptant la première scène (Pantocrator. 61, Paris. 74, Gélât), p. 429-434.

*Le cycle du quatrième évangile.* — Ni le Paris. 74, ni le Laur. VI 23 ne l'ont conservé dans son intégrité, mais ils en ont respecté un trait caractéristique : Jean emmène Marie, p. 434. — Jésus abreuvé de vinaigre, dans les psautiers Chludov, p. 434-436. — Le Coup de lance forme le sujet d'un type iconographique. Dans les monuments syriens et cappadociens, Marie, seule ou accompagnée de Jean, assiste au drame. Dans les miniatures ottoniennes, elle s'en est déjà éloignée. Les Serbes, à Nagoriča, empruntent divers éléments aux miniatures byzantines, en particulier, au Laur. VI 23, le disciple emmenant la mère. A Gračanica, ils reproduisent la composition ottonienne, mais ils traitent les détails selon la manière byzantine et imitent, sans doute, un commun prototype oriental. Les exemples italiens se rapprochent de Nagoriča. Marie et Jean sont présents ou absents, selon l'interprétation que l'on donne à l'Évangile, p. 436-439.

*Les cycles composites.* — Dans le synaxaire du Vendredi saint, on a juxtaposé et relié au récit des synoptiques les derniers épisodes du quatrième évangile. Ainsi, les iconographes ont groupé deux scènes à Tchaouch-In, cinq dans l'Arbre de la Croix, à Florence, d'après le *Lignum vitæ* de saint Bonaventure, deux à San Marco et dans le polyptique Douglas. Dans les églises serbes, le Coup de lance appartient à un cycle analogue, dont on a détaché la composition principale, conçue d'après les synoptiques, pour la réunir aux grandes fêtes. Cette composition formera un type iconographique indépendant, p. 439-441.

*Les types issus des quatre évangiles.* — Jean se tient près de Marie ; au porte-éponge correspond le porte-lance. On distinguera : 1<sup>o</sup> la composition réduite du codex de Rabula et des crucifix du Dugento, avec les saintes femmes séparées de la mère et du disciple, de l'autre côté de la croix ; 2<sup>o</sup> la composition complexe de Toqale, conçue d'après un synaxaire, reproduite dans les manuscrits grecs, développée, à partir du xiii<sup>e</sup> siècle, en Occident et en Russie, p. 441-443.

*Les types issus des synoptiques : monuments byzantins.* — Jean se tient près de Marie ; le porte-lance manque. Les exemples byzantins du xii<sup>e</sup> siècle se rattachent au Paris. 74, au psautier de 1066 et à la fresque de Toqale. En général, le porte-éponge, présent à la scène, a cessé d'agir, p. 443-444.

*Écoles italiennes.* — Pisano, Cimabue, les primitifs siennois et Duccio, Bernardo Daddi et Giotto interprètent ce type et rappellent, par certains traits, les fresques cappadociennes de Toqale et de Tchaouch-In. Ils ajoutent un détail nouveau : Jean saisit la main de Marie, p. 444-448.

*Écoles slaves.* — Elles reproduisent aussi les modèles du XII<sup>e</sup> siècle. Dans le psautier slavon Chludov, on a suivi un synaxaire, comme à Toqale. A Gradac, on a copié les « païens » du psautier Chludov. A Gračanica, on a imité, en même temps, le Paris. 74 et les compositions italiennes. Saint-Jean de Mistra dépend du groupe macédonien. Le plus souvent, le porte-éponge ne tient plus le roseau, ou même, il disparaît ; mais on ne voit jamais Jean saisir la main de Marie, p. 448-450.

*Le type crétois : Mont-Athos et Péribleptos.* — Le type narratif, avec Jean près de Marie, diffère peu du type symétrique : on les étudiera ensemble. Tous les monuments ont certains traits communs : la faiblesse de Marie, la courbe élégante de Jésus. Mais on peut les partager en deux groupes, d'après le geste de Jean, p. 451.

1<sup>o</sup> Jean porte la main à sa joue. On passe logiquement du type symétrique et complet (Lavra, Stavronikita, Dionysiou) au reliquaire de Bessarion, où manque le porte-lance, puis, à l'icône du kellion de Jérémie, où Jean vient à gauche, près de Marie. Sainte-Sophie de Mistra touche à ce groupe, p. 451-452.

2<sup>o</sup> Jean tient la main devant sa poitrine. — Dans la composition symétrique, cette figure apparaît après l'autre. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les Crétois la conservent, avec quelques souvenirs de Lavra, au milieu des motifs italiens, soit à droite (Constantin Paléocappa, 1638), soit à gauche (Lichačev 105), puis, l'éliminent (coffre de Bologne). L'icône Lichačev, n<sup>o</sup> 105, et une icône russe de Jaroslavl représentent deux interprétations différentes d'un prototype commun, que l'on peut reconnaître à la Péribleptos de Mistra, p. 452-457.

Cette composition n'appartient point au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle doit ce geste de Jean à l'ancien type narratif. Un primitif vénitien (Academia 21) l'interprète selon l'esprit du Trecento. Elle dépend directement du Paris. 74, mais nous laisse aussi deviner, dans l'attitude des larrons et le partage des vêtements, certains détails italiens, qui se fondent dans un ensemble resté byzantin, p. 457-460.

## CHAPITRE VIII. — Le cycle de la Sépulture

L'évangile de Nicodème associe à Joseph et à Nicodème la Mère de Dieu, Jean et les saintes femmes. Il développe le récit évangélique et y introduit le pathétique, p. 461-462.

Le choix des épisodes varie selon les époques.

1<sup>o</sup> VI<sup>e</sup> siècle. Les Maries assises pleurent devant le tombeau : Saints-Apôtres, p. 462.

2<sup>o</sup> IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle. La Mise au tombeau et les Maries assises : Paris. 115, Petro-pol. 21, psautier Chludov et Pantocrator. 61, p. 462-463.

3<sup>o</sup> X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle. Descente de croix et Mise au tombeau : nef de Toqale. Paris. 510, Paris. 74, etc. En Occident, évangélaire d'Angers, miniatures des Otons. Les deux écoles figurent la Mise au tombeau selon deux types distincts, mais les Latins suivent, ici encore, un modèle oriental, dont on retrouve

le souvenir, plus tard, dans le Copte 13 et certaines miniatures arméniennes, p. 463-464.

4° Depuis le XI<sup>e</sup> siècle. Descente de croix et Thrène. Le Laur. VI 23 nous montrera comment on passe de la Mise au tombeau au Thrène, p. 464.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, un cycle complet comprend ces diverses scènes. Les sujets secondaires ne sont point traités de même à Mistra et au Mont-Athos, p. 465-466.

## CHAPITRE IX. — La Descente de croix

*Les textes.* — Les mélodes dépeignent Joseph portant le corps sur ses épaules. Georges de Nicomédie fait ressortir le rôle de la Mère de Dieu. Il a frayé la voie aux Méditations. Ces textes nous expliquent les diverses attitudes que Joseph prendra tour à tour, dans les images, p. 467-468.

*Les origines.* — Les miniaturistes carolingiens et ottoniens ne figurent que les deux disciples : Joseph reçoit le buste, Nicodème décloue les pieds ou aide son compagnon à se charger du fardeau. Ils suivent un modèle oriental, que l'on retrouve en Cappadoce, vers le même temps, p. 468-469. — Les Byzantins, s'inspirant d'un sentiment plus réservé (la droite seule est détachée), s'en tiennent aussi, d'abord, à ce groupe (crucifix de Havouts-Thar, etc.), auquel on ajoute, ensuite, les figures du Crucifiement (Paris. 510, monuments latins), p. 469-470.

*Le type byzantin.* — Marie reçoit sur son manteau la main de Jésus. D'abord, au X<sup>e</sup> siècle, la composition diffère peu du Crucifiement : Laur. Conv. soppr. 160, etc. Puis, elle se transforme : le corps fléchit, la mère saisit le bras, Jean, parfois, baise les pieds (variante anatolienne) et, plus tard, lorsque Nicodème en arrache les clous, il prend la main gauche. L'Occident, jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, a imité toutes ces variantes, en appuyant sur les traits réalistes, mais l'Orient a précédé Byzance dans cette voie : nef de Toqale, p. 470-474. — Enfin, Joseph, pour céder sa place à Marie, passe dans le fond, sur une échelle dressée contre la croix, et retient le buste qui tombe, p. 474-475.

*Le XIV<sup>e</sup> siècle : 1° Duccio et la Péribleptos.* — Un lien d'étroite parenté unit les Orthodoxes aux Latins, p. 475.

Le rétable et la Péribleptos ont en commun la figure de Marie, qui reçoit le visage sur sa joue. Nous voyons ce type se former en Italie, dans les monuments de caractère byzantin. Les Siennois et les Florentins l'interprètent selon l'esprit du Trecento, mais dessinent diversement le geste de Jean et la courbe de Jésus. Le peintre de Mistra s'écarte des uns et des autres et se rattache directement à la rédaction primitive, conservée dans le reliquaire de Bessarion et dans un dyptique de la Collection Uvarov, p. 475-478.

2° *Venise et le Mont-Athos.* — Marie s'avance par derrière et baise la joue par-dessus l'épaule. Le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle nous la montrent placée sur le côté, approchant ses lèvres du front de son fils. L'exemple leur venait de Toqale. Les ateliers grecs de Venise ont élaboré la formule définitive, qui se répand, après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, dans l'Italie centrale et reparait, sans aucun changement, au XVI<sup>e</sup>, dans les églises de l'Athos. Les deux écoles ont communiqué avant le Trecento, p. 478-482.

3° *Macédoine.* — A Çurçer, on a combiné le vieux modèle anatolien, où Jean baise les pieds, avec certains motifs italiens, p. 482.

*Le Christ de plié.* — Mâle a reconnu dans la Pietà la copie d'une icône byzantine. Ce prototype se retrouve, intact, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, à Jérusalem, dans le Petropol. 105 et à Gradac ; puis, au XV<sup>e</sup> et surtout au XVI<sup>e</sup>, il subit l'influence latine. Il se rattache à l'Eucharistie et représente le Roi de la Gloire immolé. Les Latins n'ont retenu que les signes de la souffrance, les Orthodoxes ont respecté le sens primitif, p. 483-488.

## CHAPITRE X. — Le Thrène

*Les textes.* — Les lamentations de Marie et des autres personnages, d'après l'Évangélisme Nicodème, les chants d'église, les sermons de Georges de Nicomédie et de Syméon Métaphraste, les Méditations du pseudo-Bonaventure, p. 489-490.

*Les origines : le type byzantin.* — Au début, le Thrène est une simple variante de la Mise au tombeau, où Marie aide à porter la momie : ivoire carolingien du Louvre, reliquaire de Bessaron, Dochiariou, Petropol. 105, fresques du Latmos et d'Égine, p. 491-493. — Le Laur. VI 23 et le tétraévangile de Parme, n<sup>o</sup> 5, nous montrent les transitions : le corps est exposé et l'on commence à replier le linceul ; les femmes, qui, à l'origine, dans une composition distincte, regardaient le sépulcre, se rapprochent et prennent part au deuil. Quand la transformation est achevée, au XIII<sup>e</sup> siècle, Marie tient son enfant sur son giron et le serre entre ses bras. Le titre n'est pas changé, p. 493-496. — Les Italiens, au XIII<sup>e</sup> ou au XIV<sup>e</sup>, interprètent, soit, les types de transition (Petropol. 105), lorsqu'ils montrent le Sauveur soutenu sur les genoux de ceux qui le pleurent, soit, le type achevé, lorsqu'ils le font reposer sur le sol et sur le sein maternel, p. 496-498.

*Jésus sur la pierre.* — Manuel Comnène apporte à Constantinople la « pierre de l'onction ». Le corps, exposé sur cette pierre ou sur l'étoffe liturgique, nommée ἐπιτάφιος, est adoré par les anges. On combine aussi cette scène mystique avec le Thrène historique, mais Marie seule touche le Sauveur, p. 498-500. — La pierre de l'onction, introduite dans la composition traditionnelle, en modifie le caractère, p. 500.

*Marie penchée sur Jésus.* — Aux Saints-Théodores de Mistra, les deux disciples et les femmes se tiennent debout aux extrémités, p. 501. — En Italie, on reproduit les attitudes réservées des ἐπιτάφιοι, puis, l'on imite de plus près le Thrène byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, p. 501-502. — Mais, le plus souvent, on en introduit les figures dans la Mise au tombeau latine, en confondant la pierre de l'onction avec le sarcophage où Joseph et Nicodème, en face l'un de l'autre, déposent le Sauveur. Dans l'Italie du Sud, sous l'influence de Byzance, les deux disciples se dirigent dans le même sens. Les primitifs ont retenu ce trait singulier, lorsque, achevant la fusion des deux thèmes, ils élaborent le modèle qui fera fortune dans les ateliers de Cavallini et de Duccio, p. 501-505. — L'école macédonienne et slave se rapproche beaucoup des primitifs qui ont précédé Duccio et de Duccio lui-même. Cette étroite parenté pourrait tenir à un commun modèle, mais le geste tendre de Marie touchant le visage vient d'Italie, p. 505-507. — On peut relever d'autres traits communs entre les deux domaines : Vatoped. 735 et Lorenzetti, Gračanica et Assise, p. 507-508.

*Marie assise.* — Les primitifs, à Venise et à Pérouse, introduisent la pierre de l'onction dans le vieux thème byzantin : ils font asseoir Marie sur la pierre

même. Les Byzantins lui donnent un siège et mettent la tête de Jésus dans ses mains, p. 508-511. — On distinguera le type des *ἐπιτάφιοι*, où Marie, seule ou presque seule, touche le Sauveur, et le type historique. Les Crétois de l'Athos traitent le groupe central comme à Venise, autrement que l'école macédonienne. En revanche les deux écoles orthodoxes se séparent des écoles latines en représentant Nicodème appuyé à l'échelle ou creusant le tombeau et les femmes groupées près de la tête, en partie assises, comme au *xiii<sup>e</sup>* siècle, p. 510-515. — La Péribleptos de Mistra ressemble aux monuments russes de la fin du *xv<sup>e</sup>* et du *xvi<sup>e</sup>*, plutôt qu'à ceux du Mont-Athos. Les gestes des saintes femmes sont les mêmes qu'à Dionysiou, mais le groupement rappelle mieux les modèles byzantins. Par d'autres traits, la composition se rapproche des tableaux primitifs et appartient au *xiv<sup>e</sup>* siècle, p. 515. — Le transept de Vatopédi, où Marie ne touche pas Jésus, se rattache à l'école macédonienne, p. 515-516. — La croix fut figurée, d'abord, à distance, sur le Golgotha, puis, immédiatement au-dessus de Jésus, p. 516.

## CHAPITRE XI. — La Résurrection

### I. — LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU

Au *xiv<sup>e</sup>* siècle, Grecs et Slaves adoptent certains motifs depuis longtemps familiers à l'Occident : les trois femmes, le sarcophage. Ont-ils imité les Latins ? Les deux types, — byzantin et latin, — correspondent à deux rédactions différentes de l'Évangile, p. 517.

*Les anciens types.* — Les artistes hellénistiques représentent une scène idéale ; les Syriens, un rite ; les Byzantins, un fait historique. Les Syriens font passer l'ange à droite ; les Byzantins le ramène en deçà du tombeau, baissant la main, pour montrer le lieu où gisait le Seigneur. On peut classer les variantes du type byzantin d'après l'attitude et les gestes des femmes. On rencontre les trois femmes dès le *xiii<sup>e</sup>* siècle, p. 517-520.

*Le sarcophage.* — On en peut expliquer la présence par les reliques de Jérusalem, p. 520.

1° La pierre roulée. On figure parfois la pierre roulée et la plaque oblique qui fermait l'entrée, d'abord, juxtaposées (Petropol. 21), puis, superposées (évangile syriaque de 1221/22). Les Byzantins retiennent la pierre ; les Latins, la plaque. Ceux-ci, interprétant le type hellénistique, la représentent dressée sur le côté, renversée sur le sol ou oblique, p. 520-523.

2° Le banc funéraire taillé dans la roche vive, à l'intérieur du sépulcre. Les Latins le laissent entrevoir à travers la porte et en font un sarcophage. Dans les scènes qui se passent à l'intérieur, les tétraévangiles byzantins le montrent dégagé devant l'entrée, ou même, isolé. L'Occident applique ce procédé au thème des Saintes Femmes, en interprétant les variantes du type byzantin (école de Trèves-Echternach), du type hellénistique (école de Salzbourg) ou du type syrien (école de Ratisbonne), peut-être d'après l'exemple de l'iconographie syrienne. Il confond la plaque du tombeau avec le couvercle du sarcophage et, ainsi, déplace l'ange. Parfois aussi, il représente le banc tel que le décrivent les pèlerins, p. 523-528.

Les Italiens, au *xiii<sup>e</sup>* siècle, reproduisant le vrai type byzantin, mettent un

banc ou un sarcophage au-devant de la porte (Sant'Urbano) ou sous un ciborium (Sant'Angelo in Formis, etc.) En même temps, ils reçoivent les modèles allemands. Duccio, toujours éclectique, place l'ange byzantin sur le couvercle oblique, au-dessus du sarcophage. Les Grecs et les Slaves, au xiv<sup>e</sup> siècle, le laissent presque toujours à quelque distance, sur le côté ; ils imitent non le compromis siennois, mais la combinaison de Sant' Urbano. Les monuments géorgiens et russes permettent de rattacher cette combinaison à la Palestine, p. 528-530.

*Les types du XIV<sup>e</sup> siècle.* — Le diptyque de Berne forme le trait d'union entre l'Italie et les diverses écoles orientales. Les Slaves posent le sarcophage obliquement, près d'une butte, en Macédoine, ou d'une pierre ovale, en Russie, suivant l'exemple des anciens manuscrits, grecs ou coptes, p. 530-534. — L'école crétoise le met horizontal, avec deux anges. L'un d'eux, assis sur le couvercle oblique, à côté, rappelle les imitations latines du type hellénistique, mais peut se rattacher à certains prototypes orientaux. Ainsi qu'en Macédoine, on relèvera, dans le groupe du Mont-Athos, quelques détails empruntés aux Latins, p. 534-536. — La Péribleptos dépend non du Mont-Athos, mais de l'ancienne tradition byzantine, p. 536. — L'Orient a exercé plus d'influence que l'Italie, p. 536.

*L'image et la liturgie.* — L'Occident représente d'abord les trois femmes, en combinant Matthieu et Marc, puis, le sarcophage, en illustrant le texte même de Marc, p. 537. — En Orient, les mélodes suivent Matthieu, mais la péricope de Marc (ἐπιθρόν 2) joue le rôle principal dans l'office, les sermonnaires la commentent et les manuels recommandent aux peintres de la représenter. Ce conseil fut suivi au Bronkion, p. 536-539. — On vénère les reliques du banc funéraire, qui prend ainsi plus d'importance que le tombeau et que la pierre roulée, p. 540.

## II. — L'APPARITION DU CHRIST AUX MARIES

Byzance fait apparaître Jésus aux Maries, d'après Matthieu ; l'Occident, à Madeleine, d'après Jean, p. 540.

*Les commentaires.* — Chrysostome explique le geste des Maries. Théophane Kérameus et les Latins exaltent Madeleine. Au contraire, les Byzantins la rabaisent, pour démontrer que la Mère de Dieu vit Jésus la première et put seule le toucher. Ces pensées se reflètent dans les images, p. 540-542.

*Les types.* — 1<sup>o</sup> Le type narratif : Jésus, arrêté à droite ou venant de gauche, rencontre les deux Maries groupées ensemble, p. 542-544. — 2<sup>o</sup> Le type monumental : Jésus se présente de face, entre deux figures symétriques, p. 544. — Dans les deux cas, les attitudes des femmes dépendent de l'idée que s'en font les exégètes. On les montre, d'abord, saisissant les pieds, selon Chrysostome (Saints-Apôtres, etc.), puis, agenouillées ou debout, à distance (type serbe du xiv<sup>e</sup> siècle), ou bien, une seule d'entre elles, la Mère de Dieu, effleure Jésus ou l'approche (Saint-Marc et le Mont-Athos), p. 542-546.

A Montréal, on a confondu la vision des deux Maries avec celle de Madeleine. Les écoles du Nord représentent Madeleine debout ou s'élançant vers Jésus ; les Byzantins la mettent à genoux. Les primitifs et Duccio suivent le modèle byzantin, p. 546-548.

Par Venise, la composition de Duccio pénètre en Orient. Les peintres de

l'Athos en ont reçu le type des deux apparitions, mais ils ont pris directement aux anciens manuscrits byzantins la visite de Pierre et de Jean, qu'ils ont placée dans le même cadre, p. 548-550.

### III. — LE CYCLE DE LA RÉSURRECTION

La description que Mésarités nous a laissée des Saints-Apôtres sera commentée à l'aide du Paris. 74 et du Laur. VI 23. Chacune des compositions comprenait plusieurs scènes, p. 550.

I. — *Les Saintes Femmes au tombeau*. — Trois scènes. Le Paris 74 reproduit les deux premières. L'iconographie traditionnelle prête aux myrophores les attitudes qu'elles avaient soit dans la seconde, soit dans la troisième. Les Saints-Théodores de Mistra comprennent aussi les deux dernières, traitées exactement d'après le récit de Marc, p. 550-552.

II. — *Apparition de Jésus aux Maries*. — Deux scènes. Le Laur. VI 23 les reproduit plus fidèlement que le Paris. 74, p. 552-553.

III. — *Les gardes corrompus*. — Trois scènes. 1° L'Assemblée des Juifs, 2° La Corruption des gardes : l'une et l'autre se retrouvent dans le Laur. VI 23. 3° Les Juifs corrompent Pilate, d'après Chrysostome, p. 553-554.

IV. — *Les myrophores annoncent la résurrection aux apôtres*. — Le Laur. VI 23 et une fresque du xvi<sup>e</sup> siècle, à Lavra, peuvent passer pour les répliques des Saints-Apôtres, p. 554.

## LIVRE IV

### Les écoles

#### CHAPITRE PREMIER. — L'époque byzantine

##### I. — LES ANCIENS TYPES

A l'origine des thèmes, nous trouvons en présence, d'une part, la tradition antique, qui se continue jusques au vi<sup>e</sup> siècle, de l'autre, la tradition orientale, qui se développe du vi<sup>e</sup> au x<sup>e</sup>. A la tradition orientale, les peintures archaïques de la Cappadoce nous ont permis de rattacher, en particulier, les psautiers à illustration marginale (type Chludov), le Rossanensis et le Petropol. 21, p. 555-558.

Byzance, au xi<sup>e</sup> siècle, paraît revenir aux types hellénistiques. Quelques monuments du vi<sup>e</sup>, mosaïques des Saints-Apôtres, bas-reliefs du Stoudion et de San Stefano, nous prouvent qu'elle ne les a jamais délaissés. Elle s'attache plus fidèlement au texte évangélique. Dès le début, elle s'oppose à l'Orient, p. 558-561. — A partir du xi<sup>e</sup> siècle, l'Orient subit son influence, mais sans abandonner sa propre tradition, p. 561.

##### II. — LE CYCLE NARRATIF

*L'illustration détaillée de l'Évangile*. — Cette illustration, conçue au iv<sup>e</sup> ou au v<sup>e</sup> siècle selon le modèle des rouleaux antiques, se laisse deviner dans les

tétraévangiles à figures nombreuses du *xr<sup>e</sup>*, Paris. 74 et Laur. VI 23, p. 561-564.

*La rédaction hellénistique*: Paris. 510 et Laur. VI 23. — Dans le Paris. 510, on a conservé le style antique, mais on a sacrifié les accessoires pittoresques, sauf en deux compositions restées intactes : parabole du Bon Samaritain, Vocation des premiers disciples. Dans le Laur. VI 23, on a substitué la frise unie à la perspective, atténué les mouvements, sans changer le fond même. L'Évangile a subi la même transformation que l'Octateuque, p. 564-568.

*Laur. VI 23 et Paris. 47 : rédactions de Constantinople et d'Antioche.* — Le Laur. VI 23 et le Paris. 74 représentent deux traditions indépendantes. Le Fils de la veuve est traité dans l'un comme aux Saints-Apôtres de Constantinople, dans l'autre comme à Saint-Serge de Gaza. Le Laur. VI 23 touche aussi à la Cappadoce, p. 568-570.

*Le cycle narratif aux Saints-Apôtres.* — La Résurrection et les Apparitions de Jésus forment le sujet d'un très grand nombre de scènes, où l'on suit dans les moindres détails, d'abord, Matthieu, puis, Jean. On y a copié un évangile illustré qui ressemblait au Laur. VI 23, plutôt qu'au Paris. 74 : Apparition de Jésus près du lac de Tibériade, Incrédulité de Thomas, p. 570-578.

*La rédaction d'Alexandrie.* — L'influence des papyrus peints explique les traits hellénistiques qui persistent dans les mosaïques des Saints-Apôtres. Le Copte 13, parent du Paris. 115 et du Laur. VI 23, suit une tradition iconographique propre à l'Égypte, p. 578-580.

*La rédaction d'Antioche* — On peut rattacher le Paris. 74 à la région d'Antioche en le comparant à d'autres monuments qui en dépendent, en particulier, aux colonnes de Saint-Marc, au Paris. gr. 923, à l'évangile de Patmos, n° 70, au Paris. gr. 64, au Vindob. 154, aux tétraévangiles géorgiens de Gélat et de Djroutchi, au Petropol. 105 et aux fresques de Toqale, dans le transept. Par le style, il touche de plus près à d'autres manuscrits d'origine syrienne (Vatican. gr. 1156, physiologus de Smyrne, psautier de Londres), dont l'un fut illustré en 1066, au Stoudion. Constantinople continue, durant le *xii<sup>e</sup>* siècle, à imiter les modèles palestiniens, p. 581-592.

### III. — LES SOURCES DE L'ICONOGRAPHIE LATINE

*Rome et la Syrie.* — Du *iv<sup>e</sup>* au *ix<sup>e</sup>* siècle, dans l'Italie du Sud et à Rome, la Syrie exerce une large influence, qui se marque aussi dans les monuments : manuscrits de Cambridge et de Munich, mosaïques ou fresques romaines, p. 593-596.

*Miniatures carolingiennes et ottoniennes.* — En passant par l'Italie, les types syriens pénètrent dans l'iconographie carolingienne. Les manuscrits ottoniens contiennent un cycle évangélique développé, qu'il faut rattacher non, comme on l'a proposé, à l'ancien art chrétien d'Occident, mais à la rédaction des manuscrits grecs illustrés en Palestine, au *ix<sup>e</sup>* ou au *x<sup>e</sup>* siècle, et apportés alors en Occident par les pèlerins, les marchands ou les moines, p. 596-601.

*L'influence byzantine du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle.* — Les modèles viennent de la Palestine, plutôt que de Constantinople. On emprunte le cycle narratif à la rédaction du Paris. 74 : la Samaritaine, à Saint-Marc et dans l'Hortus Deliciarum. La bible de Farfa et l'Ambros. L 58 sup. nous montrent comment cette

rédaction a pu atteindre Duccio. Les manuscrits « byzantinisants » du XIII<sup>e</sup> siècle, p. 601-610.

#### IV. — LE DRAME SACRÉ

*La théorie de Mâle.* — En France, au XV<sup>e</sup> siècle, le développement du cycle évangélique s'expliquerait par les mystères. P. Weber rattache aussi au drame sacré certains motifs que l'on rencontre plus tôt en Occident. On a objecté que les motifs viennent de Byzance, p. 610-611.

*Les homélies dramatiques.* — La Piana suppose que l'Orient, avant le X<sup>e</sup> siècle, a connu le drame religieux. Mais on peut prouver que les homélies dialoguées, lues à l'office, les chants alternés et la mimique rituelle n'ont jamais dégénéré en de véritables représentations. Ces textes ou ces rites font seulement ajouter quelques thèmes (Sépulture, Limbes) ou quelques détails au cycle narratif, conçu antérieurement pour illustrer les manuscrits de l'Évangile. Les homélies dramatiques pénètrent en Occident et inspirent les Méditations, faussement attribuées à saint Bonaventure, p. 612-619.

*Les mystères en Italie.* — Auraient-ils suscité les thèmes nouveaux relatifs aux souffrances du Sauveur ? Certaines erreurs de Weber, à propos des Saintes Femmes au tombeau ou du Jugement de Pilate, démontrent le danger d'une telle hypothèse. Les Méditations, antérieures au mystère latin de la Passion, aux « laudes » et aux « devozioni », offraient aux artistes une matière infiniment plus riche. Les mystères et le cycle narratif se sont développés parallèlement, lorsque les théologiens ont attachés plus de prix aux détails du récit évangélique, p. 619-624.

### CHAPITRE II. — Le XIV<sup>e</sup> siècle

#### I. — ORIENT OU ITALIE ?

Les monuments byzantins et slaves du XIV<sup>e</sup> siècle ressemblent étroitement aux œuvres des primitifs. Hypothèse de Kondakov et de Lichačev : les motifs italiens revêtent la forme byzantine. Hypothèse de Strzygowski et de Baumstark : influence de la tradition orientale. Le thème de la Vierge allaitant prouve que la ressemblance peut tenir à une commune origine, que l'on doit examiner les deux facteurs : Orient et Italie. Mais on aurait tort de méconnaître l'œuvre créatrice de Byzance, au XIV<sup>e</sup> siècle, p. 625-630.

#### II. — L'ÉCOLE MACÉDONIENNE

*Les peintures serbes et russes.* — Remarquable développement de la peinture serbe au XIV<sup>e</sup> siècle. Les Serbes reçoivent l'enseignement des Grecs ; ils forment avec eux une école unique, qui travaille dans la Macédoine occidentale et en Vieille Serbie. Les Russes se rattachent à cette école, p. 630-633.

*Influence de l'Orient.* — Macédoniens, Serbes et Russes ont reçu de l'Orient l'usage des frises, la manière de distribuer les sujets, certains cycles liturgiques, certains thèmes iconographiques, en particulier le Jugement de Pilate et l'Incrédulité de Thomas. Le psautier de Munich doit ce qu'il a d'oriental

non à un emprunt direct, mais à la pratique iconographique du xiv<sup>e</sup> siècle p. 633-639.

*Imitation des évangiles illustrés : rôle de Constantinople.* — On suit de préférence la rédaction du Laur. VI 23, en particulier à Nagoriça : Couronnement d'épines, Jugement de Caïphe, Disciples d'Emmaüs, Pêche miraculeuse. On reconnaît aussi cette rédaction, parfois sous sa forme primitive, au xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècle, dans la zone de Constantinople, en examinant le tétraévangile d'Iviron, n<sup>o</sup> 5, le Paris. gr. 54 et surtout les mosaïques de Kahrié-Djami : Multiplication des pains, Recensement, Jésus dans le temple, etc., p. 639-650.

*Influence de l'Italie.* — On reproduit les motifs antérieurs au Trecento : Flagellation. On imite le style, non l'iconographie de Duccio. Les traits communs proviennent souvent d'un même modèle byzantin : Jardin des Oliviers, p. 651-655.

### III. — L'ÉCOLE CRÉTOISE

*Le Mont-Athos : le Protaton et Pansélinos.* — Pansélinos, peignant le Protaton, vers 1540, représente, en face de l'école crétoise, l'ancienne école macédonienne, qui avait décoré la plupart des églises de la presqu'île, au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, p. 656-659.

*Le Mont-Athos : l'école crétoise.* — Les peintres crétois travaillent au Mont-Athos et aux Météores entre 1535 et 1573. Ils ne semblent pas y avoir pénétré beaucoup plus tôt : la chapelle de Saint-Paul, qui leur appartient, ne date pas de 1423. Il n'y eut pas d'« école conservatrice » au Mont-Athos, p. 659-661.

*Les origines de l'école crétoise.* — L'école crétoise atteint son plein développement au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, mais ses origines sont obscures. On ne peut la rattacher aux peintres qui couvrirent l'île de fresques durant le xiv<sup>e</sup>. D'après Kondakov et Lichačev, elle se serait formée, en ce temps, à Venise. Les œuvres ne sont pas encore assez bien classées pour nous permettre d'apprécier cette hypothèse. Les fresques de l'Athos rappellent certains motifs et certaines œuvres sortis des ateliers italo-grecs de cette cité ou de cette région : diptyque de Berne, reliquaire de Bessarion, coffre de Bologne; mais elles dépendent aussi des anciens manuscrits illustrés et de l'iconographie cappadocienne. Le triptyque d'Antcha nous montre les relations de la Géorgie avec l'Athos et Venise, p. 661-670.

### IV. — MISTRA

*Influence de l'iconographie palestinienne.* — Les peintures de la Métropole ont des traits communs avec le Berol. qu. 66, illustré au xiii<sup>e</sup> siècle, en Égypte, d'après un très ancien modèle syrien. Dans le bas-côté du Sud, les miracles de Galilée paraissent imités d'un manuscrit palestinien antérieur au Paris. 923 et au Paris. 74 : le Paralytique de Capharnaüm et les peintures de Saint-Sabbas, à Rome, p. 671-676.

*L'école crétoise à Mistra : la Péribleptos.* — La Péribleptos fut décorée par des peintres d'icônes, d'après les procédés de l'école crétoise. De solides arguments permettent de dater ces peintures du xiv<sup>e</sup> siècle ou du début du xv<sup>e</sup>. Elles ressemblent aux fresques athonites du milieu du xvi<sup>e</sup>, mais elles en sont indépendantes, elles leur ont servi de modèles, elles restent plus

près des sources syriennes ou palestiniennes, en particulier du Berol. qu. 66 et du Paris. 74. Elles se rattachent aussi à Venise, mais par d'autres liens, p. 676-679.

*L'école crétoise en Russie.* — Les Russes, au xvr<sup>e</sup> siècle, imitent les types de Mistra, non ceux de l'Athos. Mistra conserve l'élégance byzantine ; ces répliques reproduisent les formes plus amples de la Renaissance. L'école crétoise, qui a peint la Péribleptos, pénètre en Russie vers le début du xv<sup>e</sup> siècle : la Trinité d'André Rublev, la Transfiguration de Vladimir. Elle reste fidèle à l'idéal de distinction et de noblesse que l'art byzantin avait reçu de l'antique, p. 679-683.

#### V. — LE RÔLE DU DUGENTO

Les échanges entre l'Orient et l'Italie ont précédé les œuvres maîtresses du Trecento. C'est le Dugento qui a renouvelé la tradition byzantine par la collaboration intime des deux civilisations. Au xiv<sup>e</sup> siècle, l'Orient reprend sa liberté et s'enferme dans sa tradition. L'art reste au service du culte, p. 684-687.

#### CONCLUSION

Le xiv<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle développent les compositions en interprétant le cycle narratif des anciens manuscrits et les types orientaux antérieurs au x<sup>e</sup>. Ils doivent au Dugento une iconographie plus riche et plus vivante créée par l'étroite collaboration des Grecs et des Italiens. Deux écoles se partagent la direction du mouvement artistique, l'école macédonienne, plus ouverte aux suggestions de l'Orient et de l'Italie, l'école crétoise, plus fidèle à l'idéalisme byzantin, p. 688-690.

# LIVRE I

## Les cycles

---

*L'Évangile illustré.* — On sait comment, vers la fin du iv<sup>e</sup> siècle et dans le courant du v<sup>e</sup>, l'histoire évangélique tout entière, dans l'ordre du récit, fut mise en images, soit sur les murs des églises, soit dans les manuscrits, pour servir d'enseignement. Cette iconographie s'est constituée sous l'influence des Pères de l'Église, nourris des lettres antiques, tels que Basile, Grégoire de Nysse, qui aimaient à reproduire, parfois en formules concises et expressives, les lieux communs des rhéteurs sur les rapports de la peinture et de l'éloquence : « La peinture muette, dit l'un d'eux, parle sur le mur <sup>1</sup>. »

Plus tard, cette conception fournit une arme aux défenseurs des images : Jean Damascène <sup>2</sup> ou le patriarche Nicéphore <sup>3</sup>. Elle avait pris alors une telle force, qu'on finit par considérer l'illustration de l'Évangile comme une preuve de l'Incarnation.

Nicéphore nous l'explique en termes précis : « Entre la parole et l'image, existe une telle communauté, que, dans un seul et même livre, ainsi que souvent on peut le voir dans les très anciens manuscrits (δέλτοις, codices), on a inscrit côte à côte (παρὰ μέρος), d'une part (ἐντεῦθεν), la parole articulée, de l'autre, la parole peinte, en sorte que la peinture fait le même récit que l'écriture. Comme le texte de l'Évangile tient de lui-même son autorité,... l'écriture que constituent les images,

1. Grégoire de Nysse, Encomion en l'honneur de saint Théodore, Migne, t. 46, col. 739 D. Voir Garrucci, t. I, *passim*; Bayet, *Recherches*, ch. I et II; Аҗналов, *Мозаики IV и V вѣков*, Saint-Petersbourg, 1395, p. 174; Millet, *Art byz.*, I, p. 177.

2. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 10, Migne, t. 95.

3. *Antirrheticus*, III, 3, Migne, t. 100, col. 380 C.

se trouvant la même que celle du texte évangélique, tire aussi d'elle-même son crédit... Elle n'a pas besoin de démonstration extrinsèque; elle révèle les mêmes choses que l'Évangile et a droit au même respect. S'il le fallait, on n'aurait qu'à la confirmer par le texte <sup>1</sup>. » Ailleurs, l'auteur insiste encore sur l'autorité des miniatures : « Nous voyons beaucoup de ces livres vénérables, qui sont très anciens; il est attesté que des hommes pieux les ont faits, il y a longtemps. Lorsqu'on les ouvre (ἀναπτυσσόμενα), d'une part (ἐν μέρει μὲν), l'habileté du calligraphe ne révèle l'enseignement de l'histoire divine; de l'autre, l'art du peintre nous montre parallèlement les mêmes choses. L'un des procédés n'apprend pas plus que l'autre. Les deux traduisent une seule parole, les deux enseignent et rappellent l'Incarnation du Verbe <sup>2</sup>. »

Cette extraordinaire autorité de l'image se justifiait par les lois mêmes de l'entendement humain. « La vue conduit mieux que l'ouïe à la croyance (καὶ ἔψις ἀκοῆς μᾶλλον τὸ ἐπάγωγον πρὸς πίστωσιν κέκτεται) <sup>3</sup>. » Elle est plus rapide, plus concise, plus persuasive : « Ce qui est placé sous les yeux s'imprime plus fermement dans les âmes et, par la perception des sens, prend place dans les parties affectives. » L'image ne servira plus seulement d'écriture pour instruire les illettrés : le paysan et l'homme cultivé, qui participent de même façon à la connaissance, sont conduits d'autant plus sûrement par elle au mystère de l'Incarnation du Sauveur <sup>4</sup>. Nicéphore ne se contente plus d'un lieu commun de rhétorique; il s'appuie sur la psychologie néo-platonicienne, mise en honneur par les écrits pseudo-aréopagites.

Notre première tâche sera de classer les monuments d'après les signes extérieurs, c'est-à-dire d'après le choix des images, en un mot, de déterminer les cycles iconographiques. Les cycles, non moins que les thèmes, nous aideront à atteindre le double objet de notre étude : d'une part, pénétrer dans la pensée des hommes; de l'autre, retrouver les centres d'influence, distinguer les écoles.

Reil nous a ouvert la voie. Il a bien classé les cycles de

1. *Antirrheticus*, III, 5, Migno, t. 100, col. 381.

2. *Op. l.*, col. 61.

3. *Op. l.*, col. 381.

4. *Op. l.*, col. 62. Voir aussi *Antirrhetica de Magne* LIV : Pitra, *Spicilegium Solesmense*, I, p. 335.

l'ancien art chrétien. Pour la période byzantine, nous disposons de matériaux plus riches et nous avons pu éclairer ces matériaux par l'étude des textes.

Nous bornerons notre exposé aux miniatures et aux églises. Ces éléments peuvent suffire pour dégager quelques idées directrices.

## CHAPITRE PREMIER

### Les manuscrits

Les miniatures, que Nicéphore vénérât dans ces très vieux manuscrits, formaient tout naturellement la source principale de l'iconographie évangélique. Nous ne connaissons qu'un très petit nombre de ces évangiles, illustrés avant la révolution iconoclastique : deux grecs, le fragment de Sinope et le Rossanensis ; trois syriaques, l'un à Florence (Rabula), l'autre à Paris (Syr. 33), le troisième, fragmentaire, à Etchmiadzin. Nous y joindrons le Petropol. 21, bien qu'il contienne certains traits moins archaïques, et deux manuscrits latins, l'un à Cambridge, l'autre à Munich, que l'on peut rattacher à l'Orient.

Le ix<sup>e</sup> et le x<sup>e</sup> siècle ne nous fournissent guère plus. Ils ne nous ont laissé, semble-t-il, qu'un seul évangile contenant un cycle assez étendu : le Paris. gr. 115. Ses miniatures, petites, confinées dans les marges, en grande partie effacées, ont passé presque inaperçues. Et pourtant, elles comptent parmi les plus précieuses, en raison de leur âge, de leur valeur et de leur importance iconographique. En revanche, certaines sections, étendues et cohérentes, du cycle évangélique prennent place dans d'autres textes : les miracles, dans les *Parallèles* de Damascène (Paris. gr. 923) et les *Sermons* de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 510, Ambros. 49-50) ; la Passion et la Résurrection, dans les psautiers à miniatures marginales du type « Chludov » (psautier Chludov, Pantoerator. 61, Paris. gr. 20). La plupart des manuscrits illustrés de l'évangile appartiennent au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup> siècle. En ce temps, nous trouverons aussi quelques sujets isolés dans les éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze et les ménologes. L'époque des Paléologues est très pauvre en manuscrits grecs. Il nous faudrait, pour cette époque, puiser aux sources slaves, telles que l'évangile de Sij, que nous

n'avons pu atteindre <sup>1</sup>. Dans l'Orient arménien et syriaque, nous suivrons, du XI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, un cycle limité, qui prend place au début du manuscrit.

Nous classerons d'abord les évangiles illustrés. Les études de Kondakov ou Pokrovskij, l'essai que j'ai tenté moi-même autrefois n'ont pas épuisé la matière.

Le cycle des images dépend de l'ordonnance du texte. Nous distinguerons donc les « quatre-évangiles », c'est-à-dire la suite entière du récit, dans l'ordre canonique : Matthieu, Marc, Luc, Jean ; et l' « évangile », c'est-à-dire l'édition liturgique, où les « péricopes » sont réparties dans l'ordre du calendrier, en commençant par Pâques. Ici, les évangélistes se classent autrement : Jean, Matthieu, Luc, Marc.

Le choix dépend aussi de la forme même des images. On pouvait les grouper en quelques pages, au début du volume, avant le texte, comme une sorte de sommaire figuré ; ou bien les disséminer, en suivant le récit pas à pas. C'est à cette seconde manière que Nicéphore paraît faire allusion. Alors, elles formeront de véritables petits tableaux, enfermés dans un cadre, au milieu de la page, ou de simples vignettes en marge.

Il est clair que ces différences, soit dans l'ordonnance du texte, soit dans la forme des images, demeurent superficielles et que deux manuscrits de composition très différente, tels que le Rossanensis et le fragment de Sinope, peuvent relever du même style et même sortir du même atelier. Elles n'en retiendront pas moins notre attention, si nous voulons dégager les types iconographiques, en saisir l'enchaînement. Le style appartient à une époque ou à un homme, il passe. Le type demeure.

I. — *Les frontispices*. — Au début du volume, le cycle se déroule, soit en marge des canons, dans les évangiles syriaques de Florence et de Paris, soit en une suite de véritables tableaux occupant toute la page. Dans l'évangile grec de Rossano, dans l'évangile syriaque d'Étchmiadzin, le frontispice multiple nous est parvenu mutilé, en désordre. Mais le type ainsi créé, au VI<sup>e</sup> siècle, s'est perpétué en Orient. Nous le retrouvons tantôt avant les quatre évangiles, tantôt avant l'évangile

1. Daté de 1339 : cf. Lichačev, pl. CCCLXII. 720.

liturgique, en 1037, dans un manuscrit arménien <sup>1</sup>, vers 1200, dans un syriaque <sup>2</sup>, l'un et l'autre illustrés dans l'est de la Cappadoce, à Mélitène ; dans d'autres syriaques, l'un du XIII<sup>e</sup> siècle, au British Museum <sup>3</sup>, l'autre, du XIII<sup>e</sup>, à Jérusalem <sup>4</sup> ; dans d'autres arméniens, qui proviennent la plupart de la région de Van et reproduisent, du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, les mêmes thèmes dans les mêmes formes <sup>5</sup>. Cette fidèle et lointaine descendance du Rossanensis nous fournira un indice probant de ses origines asiatiques. Le psautier de Mélisende (British Museum, Egerton 1139) et le Vatopedinus 735 montrent ce frontispice multiple adjoint à des manuscrits grecs, par exception, tardivement, et, sans doute, à l'imitation de quelque modèle oriental.

II. — *Les miniatures marginales.* — Au VI<sup>e</sup> siècle, dans le fragment de Sinope, elles occupent toute la largeur de la marge inférieure. Au X<sup>e</sup>, le Paris. gr. 115 est plus riche : presque une miniature par page, comme dans la Genèse de Vienne. Le sujet déborde rarement sur la marge latérale, mais parfois un autre y trouve place plus haut. Voilà bien une des combinaisons auxquelles Nicéphore faisait allusion. Nous en trouvons une autre, ingénieuse et singulière, dans le manuscrit d'Etchmiadzin, daté de 986 <sup>6</sup>, et dans l'évangélaire de Patmos, numéro 70, étudié, l'on peut dire découvert par Hengstenberg, qui l'attribue au X<sup>e</sup> siècle : les miniatures, peu nombreuses (deux à Etchmiadzin, sept à Patmos) et réduites aux figures essentielles, avancement dans l'intervalle entre les deux colonnes du texte. Au contraire, dans les *Parallèles* de Jean Damascène, la miniature occupe, ou même remplit les marges latérales et ne les dépasse, vers le bas, que par exception (Bon Samaritain, miracles). Les peintres des psautiers Chludov utilisent plus souvent les marges inférieures, mais en prenant l'angle du

1. Etchmiadzin 362 G : Macler, *Rapport*, p. 41.

2. Paris. syr. 355 : Omont, *Mon. Piot*, t. XIX, 1912.

3. Addit. 7169 : Rjedin, *Arch. Izv. i Zam.*, t. III, 1895, p. 357.

4. Année 1221/1222 : phot. Baumstark ; J. Reil, *Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, Leipzig, t. XXXIV, 1911, p. 138-146.

5. Paris. arm. 18 : phot. Macler. — Saint-Jacques-des-Arméniens, XIV<sup>e</sup> ou XV<sup>e</sup> siècle : phot. Baumstark. — Paris. syr. 344. — Bibliothèque d'Etchmiadzin, année 1506 : Uvarov, *Sbornik*, t. I, p. 209, cf. p. 212. — Manuscrit de Bologne, décrit par Beissel, *Gesch. Evangelienbücher*, p. 69. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XVI, 1907, p. 645, a pressenti ce que Macler vient de constater : il s'agit d'un manuscrit arménien du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle. — Manuscrit moderne, rapporté de Perse par M. de Morgan : phot. Macler.

6. Strzygowski, *Etchmiadzin-Evangeliar*, p. 21-22 ; Macler, *Rapport*, p. 27.

texte. Ils combinent les deux systèmes. Celui de l'Ambrosienne dispose même de la marge supérieure.

Les uns et les autres appartiennent à l'Orient. C'est en Palestine que Damascène composa ses Parallèles. Dans le Paris. 923, les teintes plates, le plus souvent formées par une couche d'or, trahissent une main syrienne. La même technique, les mêmes vignettes marginales caractérisent le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne. Ici, nous relèverons un autre trait syrien : le portrait de l'auteur en marge, au début de chaque sermon. Jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, les peintres arméniens dessinent, sur les marges latérales, de petites figures, qui rappellent, après plus de mille ans, le codex de Rabula. Le fragment de Sinope et le Paris. 115 se distinguent de ce groupe, à la fois, par la finesse du modelé et par la disposition de l'image. S'il est juste de revendiquer le premier pour l'Anatolie, le second prendra place aussi dans la même lignée. En revanche, le manuscrit d'Etchmiadzin se rattache à l'ancienne iconographie de la Palestine et l'on s'expliquera par là sa parenté avec celui de Patmos. Les psautiers Chludov tiennent le milieu entre les deux techniques. On hésitera entre les deux centres : Palestine ou Capadoce. En tout cas, l'étude des thèmes nous prouvera leur origine orientale.

Aux xi<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> siècles, les manuscrits byzantins des quatre évangiles contiennent rarement des miniatures marginales sur les côtés. A Vienne (cod. theol. graec. Vindob. 154), elles sont peu nombreuses et très réduites ; finement exécutées, sans doute, mais la teinte plate et les rayures suffiraient à les rattacher au groupe syrien et palestinien. La même école a élaboré l'une des répliques des psautiers Chludov, conservée au British Museum. Nous comprendrons qu'elle y ait appliqué un procédé oriental, quand nous lirons, dans la suscription, qu'un moine venu de Césarée copia le texte, en 1066, au Stoudion. La rédaction de la Bibliothèque Barberini est déjà plus nettement byzantine. Le Suppl. gr. 914, du xii<sup>e</sup> siècle, présente un tout autre caractère. On y a ajouté, après coup, dans les marges, de petits tableaux encadrés, peints sur une couche de plâtre, qui s'effrite de jour en jour, mais en laissant sur la page opposée l'empreinte un peu vague des silhouettes. Ils relèvent d'un autre type. Le cycle est étendu et, à ce titre, précieux pour nous. Quelques évangiles liturgiques du xii<sup>e</sup> siècle ont leurs marges historiées. Nous y reviendrons.

III. — *Les miniatures dans le texte.* — Nous examinerons tour à tour les tétraévangiles et les évangiles liturgiques.

Dans la plupart des tétraévangiles byzantins, la miniature se place au milieu du texte, suivant deux systèmes. Tantôt une frise, sans cadre ni fond d'or, parfois longue et étroite, contient plusieurs sujets : Paris. 74, Laur. VI 23, Copte 13. Ce sont les compositions marginales du fragment de Sinope et du Paris. 115, simplement remontées dans le texte, sans doute parce que, en passant du modèle à la copie, le passage illustré ne tombait plus à la même place. Tantôt, suivant l'exemple des manuscrits antiques de Virgile ou d'Homère, les miniatures forment de véritables tableaux. Ce système convient aux cycles moins étendus.

Si nous examinons le contenu, nous distinguerons deux types.

1° L'illustration est complète. Les miniatures, extrêmement nombreuses, représentent tous les détails de chaque évangile et les reproduisent autant de fois que le texte répète l'épisode. On compte plusieurs manuscrits de cette espèce. Nous avons pu étudier de près, d'une part, le Paris. 74, auquel il faut joindre ses deux répliques bulgares du xiv<sup>e</sup> siècle, l'une à Elisabetgrad, l'autre au British Museum (Collection Curzon); d'autre part, le Laur. VI 23. Ces deux rédactions diffèrent profondément. Quelques photographies d'Ermakov nous permettront d'analyser les évangiles de Gélat et de Djroutcha, en Géorgie. Nous ne citerons que pour mémoire celui de Martvili.

2° Illustration partielle. Choix plus sobre, répétitions évitées. Deux systèmes se trouvent en présence.

a) Le Paris. 115 et le Copte 13 illustrent d'abord en entier le texte de Matthieu, puis seulement les épisodes particuliers à chacun des autres évangélistes. Le Paris. 115 est même incomplet, car il néglige Marc et Luc, et arrête à la Cène le cycle de Jean. Le Suppl. 914 appartient à ce premier type; mais, étant une réplique ou une copie d'époque récente, il a subi l'influence du second.

b) Nous relèverons deux faits nouveaux. D'abord, le cycle s'éclaircit; on ne conserve que les épisodes principaux; on les choisit parmi ceux qui ont trait à la liturgie. L'image ne répond plus au récit. En conséquence, Matthieu cesse de recevoir une illustration méthodique et cohérente; les épisodes communs aux trois synoptiques, ou même aux quatre évan-

giles, se trouvent répartis sur toute l'étendue du volume, de manière à rétablir l'équilibre.

Les exemplaires de ce type forment un groupe nombreux. Les uns (Berol. qu. 66, Athen. 93, Académie spirituelle de Kiev) contiennent une illustration fragmentaire, où l'ancien cycle narratif, plus ou moins dégradé, se conserve le mieux à l'endroit de la Passion; ailleurs, le cycle se trouve réorganisé, en relation avec le calendrier liturgique. Le plus riche de cette espèce est le Petropol. 105. Le Paris. gr. 54 et le n° 5 d'Iviron (xiii<sup>e</sup> siècle) représentent deux répliques d'un même original, l'une très développée, mais exécutée par un malhabile, qui d'ailleurs n'a point terminé sa tâche; l'autre plus sobre, mais achevée et très fine. On ne saurait citer d'autre exemple d'une parenté aussi étroite. Ces trois manuscrits font une large part aux miracles et aux paraboles. Le Harley 1810 ne retient que les grandes fêtes, réparties entre les quatre évangiles et reliées au texte, système factice, mais aboutissant logique de tous ces remaniements.

Aux exemples typiques de ce groupe, Petropol. 105, Paris. 54, Iviron 5, nous joindrons le livre des évangiles d'Otton à Aix-la-Chapelle<sup>1</sup>. Chaque miniature occupe une page entière, au milieu du texte, en face du passage qu'elle concerne. Le choix est restreint. On a visiblement imité un modèle grec. Le modèle même nous échappe, mais nous connaissons un de ceux que l'école de Reichenau a pu utiliser. En effet, au ix<sup>e</sup> ou au x<sup>e</sup> siècle, un copiste de Saint-Gall a décrit brièvement les miniatures qui illustraient chacun des évangiles (sauf Marc), en prenant soin de transcrire les inscriptions grecques placées près des personnages<sup>2</sup>. Déjà ces inscriptions forment un trait d'union entre le Paris. 510, les peintures cappadociennes et les miniatures des Ottons. La distribution des sujets se règle bien sur notre type: le groupe de Matthieu ne comprend que trois des miracles communs aux synoptiques; deux furent attribués à Luc, les autres sans doute à Marc, la Passion à Jean.

Beissel suppose que chacun des groupes d'images prenait place avant le texte. En ce cas, cet original grec, ou quelque autre analogue, aurait préparé les manuscrits de Gotha et d'Hil-

1. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, p. 1-9.

2. Beissel, *Gesch. Evangelienbücher*, p. 238.

desheim <sup>1</sup>. En effet, les images s'y distribuent, sur chaque page, en deux ou trois registres, et occupent plusieurs pages, au début de chaque évangile. On reconnaît ainsi les cadres du Rossanensis et du Paris. 510. Par le contenu, l'évangélaire de Gotha rappelle tout particulièrement le Rossanensis, car l'histoire évangélique, par endroits très détaillée, s'y déroule en une suite unique, partagée en quatre sections, sans rapport avec le texte.

Le cycle narratif du Paris. 115, du Copte 13 et du Suppl. 914 retiendra surtout notre attention, car il nous conduit aux sources de l'iconographie évangélique. Il peut être intéressant de comparer ces manuscrits entre eux et surtout au fragment de Sinope, qui remonte au vi<sup>e</sup> siècle. Réservons les épisodes de la Nativité, du Baptême et de la Passion. Prenons le ministère de Jésus en Galilée et en Judée (Mat. 4.12 à 25.46). Cette partie du récit, laissant plus de liberté du choix des miniaturistes, nous permet de discerner plus aisément les directions suivies.

Le Paris. 115 représente tous les miracles accomplis en faveur d'un individu, sauf le Paralytique, omis ou effacé, ou plutôt, sans doute, réservé pour Marc ou Luc, qui racontent l'épisode avec plus de détails. En revanche, les guérisons collectives sont peu nombreuses. Sur les trois qui forment le sujet d'une leçon, nous n'en voyons que deux : Foule guérie avant la deuxième Multiplication des pains, Aveugles et boiteux dans le temple. D'autres, fort typiques, manquent aussi : par exemple, les Divers malades, après la Belle-Mère de Pierre. A plus forte raison a-t-on négligé la Foule guérie avant la première Transfiguration, bien que ce miracle soit figuré dans le Paris. 923.

L'enseignement du Christ est traité avec réserve et suivant une intention précise. On figure les actes du Christ : Vocation des premiers disciples, Confession de Pierre, Réponse de Jésus à propos des fils de Zébédée. On fait moins de place à la prédication même, Enfants, Ouvriers, Question d'autorité, ainsi qu'à la mission des Apôtres. Ici, le Paris. 115 s'oppose nettement au Paris. 923. L'épisode du Prologue est omis.

Le manuscrit de Sinope est plus sobre. Les fragments conservés nous permettent d'affirmer que certains miracles, représentés dans le 115, ne s'y trouvaient pas : Chananéenne, Foule

<sup>1</sup>. Lamprecht, *Bonn. Jahrbücher*, 1881, p. 85 sq. ; Beissel, *Hs. Kais. Otto*, p. 18, 28, 35-39.

guérie après ce miracle, Lunatique, Aveugles et boiteux dans le temple. De même, parmi les actes du Christ, on avait négligé les Fils de Zébédée et la Question d'autorité. En écartant tous ces épisodes secondaires, on a voulu espacer les images. En revanche, sauf l'histoire de Jean et d'Hérodiade, toute l'illustration du Sinopensis se retrouve dans le 115. La parenté est indéniable. Le 115 était plus complet.

Le Copte 13 comprend le Paralytique, qui manque au 115 ; mais on n'y voit point les miracles secondaires faisant double emploi : Centurion, Deux aveugles guéris en Galilée, Démoniaque et sourd, Démoniaque aveugle et sourd, Sept pains, Deux aveugles de Jéricho, Aveugles et boiteux dans le temple, Figuier desséché. Or, parmi ces miracles, trois prennent place dans le Sinopensis : Sept pains, Deux aveugles de Jéricho, Figuier desséché. Les deux manuscrits représentent donc deux cycles différents.

En ce qui touche l'enseignement, le Copte 13 se sépare aussi du 115. Il omet la Vocation des Apôtres, la Confession de Pierre, et les Fils de Zébédée. En revanche, la prédication y tient plus de place : Béatitudes, Mission des Apôtres, Épis arrachés, Didrachme, Riche, Expulsion des marchands ; mais, à cette catégorie encore, manque justement ce qu'en retient le 115 : Enfants, Ouvriers, Question d'autorité.

Ce manuscrit nous paraît donc s'opposer nettement au 115 et au Sinopensis.

Le Suppl. 914 réduit le nombre des miracles, dans de plus fortes proportions que le Copte 13. Quelques-uns se trouvent transposés dans le texte de Marc ou de Luc : Fille de Jaïre, Démoniaque et sourd, Main sèche ; d'autres, répétés. Autant de procédés, qui ont altéré le cycle narratif. En revanche, la prédication et les paraboles fournissent de plus nombreux sujets.

Nous arrivons ainsi à classer nos manuscrits. Le Paris. 115 se rattache étroitement au Sinopensis, mais paraît plus riche. A ce groupe s'oppose le Copte 13, plus sobre dans le choix des miracles. Le 115 attache plus d'importance aux relations personnelles du Christ et des Apôtres, aux actes qui les lient au Sauveur ; le Copte 13 insiste sur l'enseignement qu'il leur donne, ou qu'il donne à leur occasion. Le 914 se rapproche du Copte 13, en développant l'enseignement.

Ces différences précises indiquent, sans doute, des types

régionaux distincts. Le Sinopensis et le Paris. 115 peuvent appartenir à l'Anatolie ; le Copte 13 représente la tradition de l'Égypte. Comme le 923 fait une grande place à l'enseignement du Christ, on supposera que la tradition palestinienne a produit le Suppl. 914 et exercé son influence sur le Copte 13.

Maintenant, en face de ce type bien défini, dont nous connaissons les variantes, que signifient les évangiles à illustration complète : Paris. 74 et Laur. VI 23 ?

Ces deux manuscrits diffèrent profondément par le style, par l'aspect, et, nous le verrons, par l'iconographie. Le Laur. VI 23 est plus complet, plus détaillé. Chaque miniature, relativement plus longue et moins haute, comprend plusieurs épisodes. Toutes les péripécies s'y trouvent illustrées. Le 74 présente des lacunes, surtout parmi les paraboles. J'en compte dix qui manquent dans le texte de Matthieu.

On sentira plus vivement encore la différence, si l'on pénètre dans la structure intime des images, si l'on compare les épisodes correspondants des trois synoptiques. Dans le Laur. VI 23 la miniature s'adapte exactement au texte. Les variantes reproduisent les traits particuliers du récit. Dans le Paris. 74, un cycle unique se trouve débité entre les divers évangélistes, un peu au hasard, souvent en contradiction avec le texte. Certaines formules reviennent à chaque instant, pour combler les lacunes du prototype : par exemple, le thème des guérisons collectives. Il est clair que l'ensemble est artificiel, qu'on a interprété un modèle analogue au 115 et au Copte 13. On a multiplié les images, mais sans rien ajouter de nouveau, sans rien inventer. Au contraire, le Laur. VI 23 représente un travail attentif et patiemment ordonné. En ferons-nous honneur aux miniaturistes du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, qui, prenant le type du 115, auraient fait œuvre personnelle autour de ce noyau ? Ou bien y reconnâtrons-nous la copie intégrale d'une illustration primitive ? Nous ne pourrions résoudre ce problème sans dépasser le cadre de notre étude. Mais nos analyses iconographiques montreront que le noyau tout au moins est ancien.

Les évangiles liturgiques comprennent aussi, au milieu du texte, de vraies compositions, d'un aspect plus franchement monumental, car elles remplissent parfois la page entière ou presque entière. Le Petropol. 21, l'ancêtre du groupe, le représente brillamment. Ses quatorze feuillets, écrits en onciale

ronde des VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles <sup>1</sup>, se trouvaient autrefois incorporés dans un évangile en minuscule, du X<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> siècle, donné en 1858 par le métropolitain de Trébizonde. On y reconnaîtra donc l'œuvre du monachisme anatolien, un descendant du Rossanensis, plus grave, plus rude, plus sombre. Les miniatures, encadrées comme des frontispices, peintes le plus souvent sur le verso, illustrent quelques péricopes, surtout le récit de Matthieu, depuis la Cène jusques à la Bénédiction des Apôtres, tel qu'on le lit aujourd'hui, avec le Lavement interpolé d'après Jean, les jeudi, vendredi et samedi de la semaine sainte; enfin, parmi les fêtes fixes, figure la Transfiguration <sup>2</sup>. Nous retrouvons ainsi les membres séparés d'un corps assez riche, moins sans doute que ses congénères, les évangélistes de Trèves et de Brême <sup>3</sup>, plus que son descendant direct, Iviron 1 (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles), réduit à quelques fêtes, la plupart comprises dans le Ménologe, qui vient après les fêtes mobiles <sup>4</sup>. Au XII<sup>e</sup> siècle, le manuscrit du Rossicon, n<sup>o</sup> II, en tête des chapitres ou sur des pages pleines, ne comprend aussi que les fêtes fixes, mais en plus grand nombre : deux images représentent les plus solennelles, sans doute en raison des *προεβρία* <sup>5</sup>. Dans la première partie, on a suivi un autre modèle, qui comporte de petites scènes liées aux initiales, avec de simples vignettes marginales et quelques têtes de chapitres. Les mêmes lettres historiées décorent agréablement le Paris. Suppl. 27, réplique tardive, byzantine, de quelque modèle oriental <sup>6</sup>. Le Vatican. 1156 n'a de miniatures marginales que dans le Ménologe <sup>7</sup>; mais, avant les évangiles de la Passion, six sujets garnissent six cadres superposés, deux par deux, sur une page, comme si les diverses compositions du Petropol. 21 se trouvaient assemblées dans le frontispice <sup>8</sup>.

1. Muralt, *Catalogus des ms. grecs*, p. 13; Gregory, *Proleg.*, p. 721, n<sup>o</sup> 248; Kondakov, *Ist. viz. iskusstva*, p. 131; *Hist. de l'art*, t. I, p. 193. Pokrovskij, p. 16, l'attribue aux X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles.

2. Le Baptême, dans le Petropol. 21 a.

3. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, p. 9-18, 28-35.

4. Quelques feuillets manquent. D'après nos observations, on aurait : au début, les Limbes; avant fol. 53, Ascension; avant fol. 171, Rameaux; fol. 242 v, Nativité; fol. 254, Baptême; fol. 261, Présentation; avant fol. 274, Annonciation; fol. 303, Transfiguration; fol. 307, Dormition.

5. Lampros, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 5508, décrit longuement les miniatures.

6. Mention funéraire de religieux appartenant à la famille Glavas, mortes en 1267 et 1268. Voyez fol. 205 sq.

7. Le plus souvent, la miniature, sans cadre ni fond, se trouve insérée dans une des deux colonnes qui forment le texte.

8. De même, dans le beau tétraévangile de Parme, à la fin du texte de

De ces analyses ressort un fait important. Aux v<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècles, on avait représenté l'histoire évangélique en grand détail. Tantôt un cycle composite, sorte de diatessaron en images, prenait place sur plusieurs feuillets, au début du manuscrit ; tantôt l'image accompagnait le texte dans les marges, surtout en bas. Alors, Matthieu, représentant des quatre évangiles, recevait tous les sujets communs, ne laissant aux autres que ce qui leur était particulier. Ces deux traditions ont fleuri en même temps en Asie Mineure et dans les milieux syriens. L'Orient, surtout l'Arménie, les a conservées, en réduisant les cycles, jusques en ces derniers temps. Les Byzantins du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle négligent d'ordinaire les frontispices multiples et les miniatures marginales ; ils préfèrent les compositions dans le texte, soit encadrées à la manière hellénistique, soit libres comme les frises des marges inférieures. En ce cas, ils paraissent avoir transformé l'ancien système anatolien, en répétant la même image, dans les quatre évangiles, aussi souvent que le texte le demande.

Nous touchons ainsi au meilleur de notre documentation : Paris. 74, Laur. VI 23. Une analyse prudente nous y fera découvrir la rédaction primitive à travers les déformations inévitables. Ces manuscrits nous aideront utilement à reconnaître ce que le xiv<sup>e</sup> siècle a puisé aux sources anciennes.

Matthieu, sur trois pages et dans douze cadres, se déroule le cycle de la Passion et de la Résurrection, avec quelques miracles, où l'on peut reconnaître les figures de la Communion. D'après mes observations, ces miniatures sont d'une autre main que les autres et ont été ajoutées dans la suite, sur des pages restées blanches. Bibl. Palat. n<sup>o</sup> 5, xi<sup>e</sup> siècle. Voyez Martini, t. I, 1, p. 149.

## CHAPITRE II

### Les fêtes

Dans les églises, mieux encore que dans les manuscrits, nous pouvons distinguer un cycle narratif et un cycle liturgique. Ici, l'influence de la liturgie ou du dogme apparaît plus clairement, car elle se fait sentir non seulement dans le choix, mais aussi dans la disposition des sujets. Elle déterminera des groupes, classés suivant une certaine hiérarchie.

*Cycle narratif.* — Le cycle narratif appartient naturellement à la première époque. Parmi les textes qui nous font connaître la pratique décorative de ce temps <sup>1</sup>, quelques-uns indiquent que « l'histoire évangélique était peinte tout entière » (διαγεγραμμένην ἐκ πάσης εὐαγγελικῆς ἱστορίας) <sup>2</sup>. Ils veulent dire sans doute que les épisodes essentiels s'y déroulaient dans l'ordre du récit. Nous les trouvons, en effet, tantôt sous la plume de Damascène, énumérant les sujets que Constantin aurait ordonné de figurer dans les églises <sup>3</sup>, tantôt sous celle de Choricus, décrivant, au vi<sup>e</sup> siècle, les mosaïques de Saint-Serge à Gaza <sup>4</sup>. Mais on peut entendre aussi que l'image, au moins en certains endroits, reproduisait le texte jusque dans les moindres détails, comme elle faisait aux Saints-Apôtres de Constantinople, pour représenter les apparitions de Jésus après la Résurrection.

1. Nil, an. 451: Mansi, t. 13, col. 36; Migne, t. 79, col. 578. -- Église de Saint-André, à Patras: *Epiphaniu opp*, éd. Dressel, p. 71; cf. Kraus, p. 386-389. — Saint-Félix, à Noles: Migne, *P. L.*, t. LXI, col. 641-647.

2. Théodore Stoudite, *Anlirrheticus II*, Migne, t. 99, col. 388, à propos de l'église érigée au v<sup>e</sup> siècle en l'honneur de saint Épiphane de Chypre par son disciple Sabinus. Comparez avec la vie de saint Etienne, Migne, t. 100, col. 1120 C, à propos des Blachernes.

3. Migne, t. 93, col. 348; Bayet, *Recherches*, p. 53.

4. *Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 94; Bayet, p. 61.

Cette tradition s'est perpétuée en Cappadoce. L'église de Toqale nous en fournit deux exemples typiques. L'un fort ancien : dans la première nef longitudinale, qui, à l'origine, constituait l'église à elle seule, le cycle se déploie, sur la voûte en berceau, dans six registres, de gauche à droite et de haut en bas. Dans le transept, édifié plus tard et peint au temps de Nicéphore Phocas, il s'adapte à une structure plus complexe, se partage entre les panneaux des voûtes et les frises des murs. Seul, le Crucifiement occupe une place à part, dans la conque de la grande abside <sup>1</sup>.

*Les miracles mis à part.* — Mais, en ce temps déjà, ce procédé archaïque ne répondait plus à la pensée byzantine. De bonne heure, elle a classé les épisodes de l'histoire évangélique, d'après leur caractère et leur importance. Déjà au temps des Iconoclastes, les miracles apparaissent comme un groupe secondaire. Nicéphore <sup>2</sup> ou Damascène <sup>3</sup>, lorsqu'ils font allusion aux cycles iconographiques, réels ou imaginaires, représentant l'histoire évangélique, mentionnent « les miracles et les luttes des martyrs » en dernier lieu, après la Passion. Ils le faisaient sans parti pris, comme par habitude, parce que, communément, les iconographes observaient cette hiérarchie. Elle répondait à une conception théologique. Un contemporain des fresques de Mistra, Nicolas Cabasilas, nous le fera comprendre. Il explique pourquoi, lorsque le prêtre prépare le pain sacré, il commémore la Passion, la mort, et non les miracles. Pourquoi ? « C'est que la Passion est plus nécessaire que les miracles, elle est l'agent de notre salut et, sans elle, il n'était pas possible de ressusciter l'homme. Je parle de la Passion. Quant aux miracles, ils ne sont qu'une démonstration ; ils ont eu lieu, afin que l'on crût au Seigneur, que l'on crût qu'il est véritablement le Seigneur <sup>4</sup>. »

*Les grandes fêtes.* — Ainsi, les miracles se détachent de l'histoire évangélique pour former, avec les légendes des mar-

1. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 221 sq, indique les sujets en masse, sans distinguer les zones. Voir Grégoire, *B. G. H.*, t. XXXIII, 1909, p. 81, et surtout Jerphanion, *La date des peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce*, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 236 234.

2. *Antirrhelica adversus Iconomachos*, ch. 14, Pitra, *Spicilegium Solesmense*, t. IV, p. 272.

3. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 3, Migne, t. 95, col. 313.

4. Nicolas Cabasilas, *Lit. expos.*, ch. VII, Migne, t. 150, p. 381.

tyrs, un groupe subordonné. En outre, dans l'histoire évangélique même, s'opère une sélection. Quelques sujets prennent un relief particulier ; ce sont les sujets de grandes fêtes.

Comment s'en étonner, si l'on sait que, depuis les temps les plus reculés, les images se modelaient sur la liturgie ? Les doctrines de leurs défenseurs ne pouvaient que resserrer l'intime union du rite et de l'iconographie. En effet, puisque l'image traduit la même parole que le texte de l'Évangile, puisqu'elle joue le même rôle dans l'église, elle doit s'adapter, comme le texte même, aux besoins du culte. « Les icônes, écrit Damascène, sont une écriture concise et facile à interpréter : elles parlent, elles ne sont pas muettes, comme les idoles des Gentils, car tout écrit, lu à l'église, nous raconte, soit la venue du Christ, soit les miracles de la Mère de Dieu, soit les souffrances et les luttes des saints, *par des images* <sup>1</sup>. » Sur les icônes, on transposera donc, pour la plus grande édification des fidèles, les images évoquées dans leur esprit par les leçons rituelles. Elles seront choisies et ordonnées comme ces leçons.

Que sont ces « grandes fêtes » ? Comment s'est opérée cette sélection ? D'après des principes différents, suivant les régions. En ce point encore, Byzance et l'Orient ne s'accordent pas. Nous savons que l'Orient hellénistique, aux v<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècles, a conçu un cycle narratif très développé. Le groupe byzantin des grandes fêtes conserve ce caractère : toutes les époques de la vie du Christ y sont représentées. L'Orient s'attache à deux sujets : Nativité et Passion. Voyons les faits.

Reil va nous expliquer les origines. Au v<sup>e</sup> siècle, le récit de la Passion a pris une forme plastique, sous une double inspiration : la théologie grecque concevant que la mort de Jésus a divinisé la Nature humaine ; le culte des lieux saints en Palestine évoquant, dans l'imagination des hommes, la vie humaine de Jésus, en particulier ses souffrances <sup>2</sup>. Les épisodes de l'enfance se groupent autour de Marie, agent de l'Incarnation, dont le culte naît et grandit dans les milieux orientaux : Égypte, Syrie, Palestine <sup>3</sup>. Sur ces deux principes repose le cycle des fêtes en Orient.

En nous aidant des données réunies par Reil, serrons de plus près le problème. Prenons deux monuments typiques,

1. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 7, Migne, t. 95, col. 324 BC.

2. Reil, *Bildzyklen*, p. 67.

3. *Op. l.*, p. 82.

dans les cycles qu'il a su distinguer : les ampoules de Monza<sup>1</sup>, une étoffe du pape Léon III, décrite par le *Liber Pontificalis*<sup>2</sup>. Mettons-les en présence d'un texte faussement attribué à Chrysostome et qui énumère les « sept fêtes du Seigneur »<sup>3</sup>. Ecartons de cette liste le Jugement dernier, qui reste en dehors. Nous obtiendrons le tableau suivant :

Pseudo-Chrysostome	Pilgerzyklus (Ampoule de Monza)	Creduozyklus (Étoffe de Léon III)
. . . . .	Annonciation.	Annonciation.
. . . . .	Visitation.	. . . . .
Nativité.	Nativité.	Nativité.
Baptême.	Baptême.	. . . . .
Crucifiement.	Crucifiement.	Crucifiement.
Résurrection.	Résurrection.	Résurrection.
Ascension.	Ascension.	Ascension.
Pentecôte.	. . . . .	Pentecôte.

La comparaison est instructive. Aux « grandes fêtes » du pseudo-Chrysostome, l'ampoule de Monza ajoute l'Annonciation et la Visitation, ce qui fait ressortir l'importance de l'Incarnation ; du groupe des ampoules, l'étoffe de Léon III retranche le Baptême, c'est-à-dire l'acte le plus considérable de la vie terrestre du Christ, la manifestation de sa mission divine, pour passer brusquement de la naissance à la mort.

Ainsi s'affirme un principe opposé à celui de l'iconographie byzantine. Ce principe appartient à une tradition distincte. Le tableau du Reil nous le fait saisir en Italie et dans une église copte. C'est le rameau qui s'étend vers l'Occident. Un autre déploie ses branches dans les chapelles souterraines de la Cappadoce. Dans les plus anciennes basiliques à nef unique ou à double nef, où l'Évangile occupe seulement quelques panneaux des voûtes, le récit se trouve aussi coupé par le milieu. Or, au début, les épisodes légendaires, racontés par les apocryphes, prennent une place disproportionnée, ainsi que sur les ivoires orientaux du vi<sup>e</sup> siècle. Voyons deux exemples. D'abord, une petite basilique à nef unique : Sainte-Barbe, datée du règne de Basile II. L'Enfance (Annonciation, Visitation, Eau de

1. Pilgerzyklus, *op. l.*, p. 139.

2. Creduozyklus, *op. l.*, p. 135.

3. Pseudo-Chrysostome, Migne, t. 52, p. 800, d'où *Georgii Hamartoli Chronicon*, éd. Muralt, p. 527, Migne, t. 110, col. 777.



Fig. 1. — Mosaïque de l'Opera del Duomo, à Florence.  
 (Phot. Alinari).



l'épreuve, Voyage à Bethléem et Nativité) remplit presque toute la voûte, sauf le dernier cadre, réservé aux Limbes <sup>1</sup>. Puis, une basilique à deux nefs : Balleg-Klissé. L'Enfance garnit la première des nefs ; la Passion (Cène, Trahison, Crucifiement), la seconde <sup>2</sup>. Une telle règle souffre sans doute des exceptions : le Baptême parfois garde son rang entre la Nativité et le Crucifiement <sup>3</sup>, suivant l'ordre du pseudo-Chrysostome. On tirera pourtant une conclusion certaine de ces deux exemples.

Dans les églises à cinq coupoles, vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de Constantinople, le cycle complet se partage entre les divers panneaux de l'édifice ; mais la vieille tradition orientale règle encore la répartition. Dans Elmale-Klissé et Qaranleq-Klissé, Nativité et Crucifiement se font face aux deux places principales, l'une au sud, l'autre au nord <sup>4</sup> ; à Tcharegle-Klissé, l'une à l'ouest, l'autre au nord <sup>5</sup>. Les Slaves appliquent à leur tour ce système : vers la fin du XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, à Studenica et à Gradac, sur les trois grands panneaux, ils ont disposé la Nativité au sud, le Crucifiement à l'ouest, la Dormition au nord, sans autre scène intermédiaire, sauf Lazare et les Rameaux auprès du Crucifiement. Ils imitent l'Orient jusque dans sa prédilection pour les détails apocryphes, car, à Gradac, la composition de la Nativité contient tous les épisodes de l'Enfance <sup>6</sup> (fig. 88). Ils s'en inspirent aussi, à Žiča, en figurant l'Annonciation à Zacharie, comme dans les anciens monuments syriens <sup>7</sup>.

Dans l'iconographie byzantine, la sélection des fêtes s'est opérée par la vertu d'un nombre consacré : d'abord sept, en raison des sept jours de la Création <sup>8</sup>, puis dix, en raison du Décalogue, des dix béatitudes et des dix articles du Pater <sup>9</sup>,

1. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 145 ; Jerphanion, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 1 sq. ; Grégoire, *B. C. H.*, t. XXXII, 1909, p. 104.

2. Rott, *op. l.*, p. 129 ; phot. Jerphanion.

3. Chapelle de la Théotokos à Gueurémé : Rott, p. 230 ; phot. Jerphanion.

4. Elmale : Rott, p. 211 ; Jerphanion, *op. l.*, p. 23 ; Grégoire, p. 86. — Qaranleq : Rott, p. 212, la nomme Analipsis.

5. Rott, p. 216 ; phot. Jerphanion.

6. A Studenica (Pokryškin, p. 24 sq., pl. X), la Nativité et la Dormition sont modernes.

7. Baumstark, *Rassegna Gregoriana*, t. IX, 1910, p. 35, explique la présence de ce sujet par le rite syrien jacobite. On le rencontre en Cappadoce, Munchil-Klissé, Rott, p. 128.

8. Pseudo-Chrysostome, cité plus haut.

9. Jean d'Eubée, VIII<sup>e</sup> siècle, Migne, t. 96, col. 1473 et 1497.

enfin douze, sans doute en souvenir des douze Apôtres. Le typicon du Pantocrator, au xii<sup>e</sup> siècle, en nomme dix-huit<sup>1</sup>. Toutefois, l'usage a consacré le nombre douze.

Mais comment remplit-on ces cadres ? Le contenu varie, suivant qu'on choisit les fêtes d'après leur importance ou d'après leur objet. D'après leur importance, on prendra les grandes fêtes, nommées εἰσημοί, μεγάλα par Jean d'Eubée, ou bien μείζονας (opposées à κεινός) par le typicon du Pantocrator<sup>2</sup>. D'après leur objet, les fêtes du Seigneur et celle de la Mère de Dieu<sup>3</sup>. Au rang des « grandes fêtes », se placeront naturellement des fêtes du Seigneur, des fêtes de la Mère de Dieu et même des fêtes de saints<sup>4</sup>.

Nous aurons donc deux groupes de « douze fêtes » : les douze grandes fêtes ou les douze fêtes du Seigneur.

Les douze grandes fêtes sont spécifiées par les documents liturgiques. L'usage actuel<sup>5</sup> met Pâques hors rang et distingue ensuite douze fêtes parmi les grandes. Huit d'entre elles appartiennent déjà à la liste de Jean d'Eubée (viii<sup>e</sup> siècle). Cet auteur compte en outre Pâques et la Conception de la Mère de Dieu, alors contestée et depuis définitivement écartée<sup>6</sup>. Quatre sont nouvelles. Le tableau suivant montrera la différence.

Jean d'Eubee	Nilles
Conception de la Mère de Dieu.	Nativité de la Mère de Dieu. . . . .
Nativité de la Mère de Dieu.	Entrée de la Mère de Dieu dans le Saint des Saints.
. . . . .	Annonciation.
Annonciation.	Nativité du Christ.
Nativité du Christ.	Présentation.
Présentation.	Baptême.
Baptême.	Transfiguration.
Transfiguration.	Rameaux.
. . . . .	. . . . .
Pâques.	Ascension.
Ascension.	Pentecôte.
Pentecôte.	Dormition de la Mère de Dieu.
. . . . .	Exaltation de la Croix.
. . . . .	

1. Dmitrievskij, Τυπικά, p. 661.

2. *Op. l.*, p. 661.

3. *Op. l.*, p. 630, 798, 803, 833.

4. *Op. l.*, p. 661.

5. Nilles, t. I, p. 32 ; B. Sokolov, *Der Gottesdienst der orthodoxen orientalischen Kirche*, 1893, p. 31.

6. Migne, t. 96, ch. 23, col. 1500 D.



Fig. 2. — Icône en mosaïque de Vatopédi, au Mont-Athos.  
(Coll. H. Ét.).



Ce choix était-il déjà fixé aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles ? En tout cas, ces fêtes viennent les premières dans la hiérarchie instituée par le typicon du Pantocrator <sup>1</sup>. D'autre part, d'après celui de l'Évergétis (fin XI<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> siècle), les fêtes fixes, comprises dans le groupement actuel, obtenaient toutes et obtenaient seules l'honneur d'une célébration plus solennelle <sup>2</sup>.

Le pseudo-Chrysostome comptait « sept fêtes du Seigneur », les auteurs du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, douze. En ce temps, les « douze fêtes de Notre-Seigneur » <sup>3</sup> ou simplement les « douze fêtes <sup>4</sup> », ἡ τῶν ἑορτῶν δωδεκάς τῶν ἐνθέων <sup>5</sup>, attiraient l'attention des profanes. Elles formaient le sujet d'un quatrain attribué, en même temps, à Jean d'Euchaïtes <sup>6</sup> et à Théodore Prodrome <sup>7</sup>. Chaque vers comprend trois noms. Les voici :

Εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς.  
 Εὐαγγελισμὸς, γέννα, κλήσεως θέσις,  
 Χεῖρ Συμεῶν, βάπτισμα, φῶς Θαβωρίου,  
 Λάζαρος ἐκ γῆς, ταῖα, σταυροῦ ξύλον,  
 Ἔγερσις, ἄρσις, πνεύματος παρουσία.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, Nicéphore Calliste Xanthopoulos l'a remanié, en écartant la Circoncision (κλήσεως θέσις), pour y adjoindre la Dormition de la Mère de Dieu. Il formule ainsi la règle définitive, consacrée par l'iconographie <sup>8</sup>.

Cette liste, en effet, nous paraît conçue en vue des images. Les quatrains suivent exactement l'ordre des icones, où les douze fêtes se groupent, trois par trois, sur quatre rangs. A celui de Xanthopoulos, répond un groupe nombreux de stéatites, que l'on attribuera aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècles : cathédrale

1. Dmitrievskij, p. 661.

2. Προεόρτια, μεθέορτια, ἀπόδοσις. Voyez aussi le typicon de Lavra : Dmitrievskij, p. 231; Ph. Meyer. *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athos-Klöster*, Leipzig, 1894, p. 134, ligne 17.

3. Prodrome, Migne, t. 133, col. 1079.

4. *Op l.*, col. 1223.

5. Philès, éd. Miller, t. I, p. 10; n° XXIV, vers 26.

6. Migne, t. 120, col. 1197.

7. Migne, t. 133, col. 1223.

8. Cf. Du Cange, s. v. ἑορτή, et *Sbornik*, 1866, p. 179. La même énumération se rencontre dans une rédaction intermédiaire, en trois vers, qui repose sur le quatrain de Théodore Prodrome : *Sbornik*, 1866, p. 179, d'après Augusti, *Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archaeologie*, Leipzig, 1817, t. I, p. 113; le dernier vers est incomplet.

de Tolède <sup>1</sup>, Vatopédi <sup>2</sup>, Saint-Clément d'Ochrida <sup>3</sup>. Manuel Philès composa une pièce plus longue et plus savante, en l'honneur « d'une icône en mosaïque ayant les douze fêtes » <sup>4</sup>. Les douze fêtes se partageaient aussi en deux tableaux : on connaît l'élégante mosaïque de l'Opera del Duomo à Florence <sup>5</sup> (fig. 1), dessinée suivant le goût de ce temps. Ou bien elles garnissaient le cadre des icônes : Crucifiement, à Vatopédi <sup>6</sup> (fig. 2), saint Jean Chrysostome, à Chilandari <sup>7</sup>, XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles ; Pantocrator, dans l'église de Saint-Eustathe, près d'Iviron <sup>8</sup>, Sauveur, à Chémokmédi <sup>9</sup>, XVII<sup>e</sup> siècle. Parfois, la légende de la Vierge leur fait suite : triptyque d'Atskhour, à Gélat, antérieur au XIV<sup>e</sup> siècle, d'après Kondakov <sup>10</sup> ; icône de la Vierge, à Chémokmédi <sup>11</sup> (fig. 3). Ou bien encore les iconographes russes rejettent la Transfiguration vers la fin, à sa place, suivant l'ordre liturgique (6 août), entre la Pentecôte et la Dormition (15 août) <sup>12</sup> ; et même, ils substituent à cette fête la Trinité, célébrée le premier dimanche après la Pentecôte <sup>13</sup>.

Comment s'est constitué ce groupe ? Puisqu'il appartient surtout à l'iconographie, nous en suivrons la genèse dans les monuments. En face des textes analysés déjà, pseudo-Chrysostome, Jean d'Eubée et quatrains, plaçons le diptyque de South-Kensington <sup>14</sup> et la porte de Saint-Paul <sup>15</sup>, que l'on date du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle. Nous obtenons le tableau suivant.

1. Roulin, H. Ét. B 334 ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 465 ; Dalton, *Byz. art.*, p. 242, fig. 149.

2. H. Ét. C 192 ; *Épopée*, II, p. 524 ; Dalton, *Byz. art.*, p. 242, fig. 150 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 204, fig. 82 (phot. 89).

3. Kondakov, *Makedonija*, p. 271.

4. Éd. Miller, t. I, p. 9.

5. Bayet, *Art byz.*, p. 150 ; Millet, *Art byz.*, I, p. 207, fig. 112 ; Dichel, *Manuel*, p. 531, fig. 257 ; Dalton, *Byz. art.*, p. 432, fig. 254 ; Lichačev, pl. IV ; phot. Alinari 4254-4255.

6. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 109, pl. XIII (phot. 77). Copie de J. Ronsin et moulage du cadre appartenant à la Collection des Hautes-Études.

7. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

8. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 137, fig. 55 (phot. 133).

9. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 111, fig. 54 ; phot. Ermakov 126.

10. *Op. l.*, p. 26, fig. 11 ; phot. Ermakov 5659.

11. *Op. l.*, p. 122, fig. 60 ; phot. Ermakov 196. L'iconographie est identique à celle du triptyque d'Atskhour.

12. Pinacothèque du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 56, fig. 34. — Lichačev, pl. LXXXII-LXXXIV.

13. Lichačev, pl. CV. 184 ; CCCXXXI. 645-646.

14. Schlumberger, *Épopée*, I, p. 617 ; Venturi, t. II, p. 616, fig. 449.

15. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIII-XV.



Fig. 3. — Icône de Chémokmédi, en Géorgie.  
(Coll. H. Ét.).



Pseudo-Chrysostome	Jean d'Eubee	South-Kensington	Porte de Saint-Paul	Jean d'Euchaïtes	Xanthopoulos
6	8	12	12	12	12
. . . . .	Annonciat.	Annonciat.	Annonciat.	Annonciat.	Annonciat.
Nativité.	Nativité.	Visitation. Nativité.	Nativité.	Nativité.	Nativité.
. . . . .	Présentat.	Présentat.	Présentat.	Circoncis.	Présentat.
Baptême.	Baptême.	Baptême.	Baptême.	Baptême.	Baptême.
. . . . .	Transfigur.	Transfigur.	Transfigur.	Transfigur.	Transfigur.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Lazare.	Lazare.
Crucif.	Crucif.	Rameaux. Crucif.	Rameaux. Crucif.	Rameaux. Crucif.	Rameaux. Crucif.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	Desc de croix.	. . . . .	. . . . .
Résurrect.	Résurrect.	Résurrect.	Résurrect	Résurrect.	Résurrect.
. . . . .	. . . . .	Thomas.	Thomas.	. . . . .	. . . . .
Ascension.	Ascension.	Ascension.	Ascension.	Ascension.	Ascension.
Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.	Pentecôte.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Dormition

Il ressort de ce tableau que le cycle canonique des douze fêtes s'est formé par stratification: d'abord, les six indiquées par le pseudo-Chrysostome; puis, les trois ajoutées par Jean d'Eubée (Annonciation, Présentation, Transfiguration), auxquelles nous joindrons les Rameaux, qui se rencontrent dans des monuments contemporains<sup>1</sup>. Ainsi se constitue un groupe fixe et stable de dix fêtes. Pour parfaire les douze, on intercale des épisodes secondaires, dont le choix varie: l'Incrédulité de Thomas, commémorée le premier dimanche après Pâques; la Visitation, survivance de l'ancienne iconographie palestinienne; ou bien, la Descente de croix, d'origine plus récente. Jean d'Euchaïtes, ou Théodore Prodrome, préfère la Circoncision et Lazare; Xanthopoulos, Lazare et la Dormition. Voilà la dernière couche.

Pourquoi, après tant de tâtonnements, a-t-on retenu ces deux sujets? Le miracle de Lazare, qui prépare la Passion en exaspérant les Juifs<sup>2</sup>, qui annonce la résurrection de Jésus et celle de tous les hommes, se trouve commémoré la veille des Rameaux, mais ne fait pas l'objet d'une fête distincte. Les iconographes le mirent en relief. Quant à la Dormition, d'abord reléguée au second plan<sup>3</sup>, elle grandit sans cesse en dignité. Au XII<sup>e</sup> siècle,

1 Umbella de Jean VII, cylindre de Paris: Reil, *Bildzyklen*, p. 123, 126.

2. Triodion, synaxaire, éd. Athènes, p. 353 A; Venise, p. 330 B. Cf. Nilles, *Kalendarium*, t. II, p. 195.

3. Ἐκτός τοῦ πληρώματος τῶν δέκα ἑορτῶν: Jean d'Eubée, 22, Migne, t. 96, col. 1477 B.

le typicon de l'Évergétis la proclame la « fête des fêtes <sup>1</sup> ». On la comptait parmi les « douze grandes fêtes » de l'année liturgique. Puisque, sur l'image, Jésus apparaît dans sa gloire, pour recueillir l'âme de sa mère, il était naturel de la ranger au nombre des « fêtes du Seigneur ».

Le chiffre douze n'établissait point une limite infranchissable. Autrefois quelques épisodes de la Passion venaient grossir le cycle des dix. De même, aux « Douze » de Jean d'Euchaïtes et de Théodore Prodrome, le typicon de saint Barthélemy, à Grottaferrata (début XI<sup>e</sup> siècle), ajoute la Cène et le « Nouveau Dimanche » (Incrédulité de Thomas) <sup>2</sup>. Dans la liste du XIV<sup>e</sup> siècle, Manuel Philès introduit « le Christ mort sur une pierre », le Chemin de croix et la Descente de croix <sup>3</sup>. Deux de ces sujets prennent place dans le diptyque Barberini <sup>4</sup> (fig. 4).

Ces conceptions se reflètent dans la décoration des églises.

Au XI<sup>e</sup> siècle, l'Ascension et la Pentecôte étaient affectées aux coupes ou aux voûtes, dans le sanctuaire ou le narthex. Ainsi, sur les dix fêtes fondamentales, huit restaient. Suivant les besoins de la décoration, on en ajoutait d'autres, à peu près celles que nous avons rencontrées dans les quatrains, les typica, ou les objets mobiliers : à Chios <sup>5</sup>, Descente de croix <sup>6</sup> ; à Daphni, Lazare, Thomas, Dormition et d'autres encore. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'Ascension prend place définitivement dans la voûte du sanctuaire ; mais la Pentecôte rentre, pour ainsi dire, dans le rang, sous un des berceaux qui forment les bras de la croix. Le problème devient plus aisé. Dans la Péribleptos de Mistra, aux « Douze fêtes » de Xanthopoulos s'ajoutent simplement

1. \*Εορτή γὰρ ἑορτῶν καὶ πανήγυρις τῶν πανηγύριων ἔσται: Dmitrievskij, p. 630. De même le typicon τῶν Ἑλλῶν βωμῶν, op. l., p. 767. Voir aussi celui du Pantocrator, p. 680.

2. Toscani-Cozza, *De immaculata Deiparae conceptione*, p. XV, note 23.

3. Éd. Miller, t. I, p. 3-18 : τεράστια εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτὰς.

4. Lazare manque, comme au XI<sup>e</sup> siècle. L'Annonciation, la Présentation et la Dormition, qui sont des fêtes de la Mère de Dieu, occupent l'autre volet, à leur place, parmi les principaux épisodes de sa vie. Aujourd'hui, au Kaiser-Friedrich Museum : Kehrer, t. II, p. 86, fig. 75.

5. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. VI, p. 147 ; Schmidt, *Izv. russk. Inst.*, t. XVII, pl. XI.II-LXIV.

6 On a rejeté les Rampeaux dans le narthex, avec Lazare et quelques épisodes de la Passion, par commodité, pour pouvoir réserver les meilleures places aux fêtes essentielles, Nativité, Baptême, Crucifiement, Limbes, tout en conservant l'ordre chronologique.



Fig. 4. — Diptyque Barberini, au Kaiser-Friedrich Museum.  
(Coll. H. Ét.).



les deux que nomme le typicon de Grottaferrata : Cène, Nouveau Dimanche.

Quelques-unes de ces fêtes occupent une place en vue : l'Annonciation, aux deux piliers du sanctuaire<sup>1</sup> ; la Dormition de la Mère de Dieu, au-dessus de l'entrée du naos. On sait comment, à Daphni, le Crucifiement et les Limbes « saisissaient l'attention des fidèles »<sup>2</sup>. Elles la saisissaient déjà au temps de Damascène : « Si quelque païen vient et dit : Montre-moi ta foi..., tu le mènes à l'église, tu le conduis devant les images. Il demande : Quel est cet homme crucifié ? Quel est cet homme foulant aux pieds la tête de ce vieillard ? » A Daphni, ces deux images conservent leur rang au milieu du cycle. Dans la Péribleptos de Mistra, elles s'en détachent, pour occuper chacune, ainsi que la Dormition, un large panneau, à part, sur les parois de la grande nef et du transept.

Revenons maintenant aux deux églises serbes de Gradac et de Studenica, et comparons-les à la Péribleptos, nous sentirons la différence des deux traditions : Orient, Byzance. Partout, trois sujets sont en vue : d'un côté, Nativité et Crucifiement ; de l'autre, Crucifiement et Limbes. La Dormition est commune.

*La signification symbolique de l'église, de la liturgie et des images.* — Cette union du rite et de l'image nous apparaîtra plus intime encore, si nous pénétrons dans la pensée des liturgistes, qui ont prétendu définir la signification mystique de l'église. « L'église figure la crucifixion et la résurrection du Christ<sup>3</sup>. » D'autres rédactions allongent la formule : *præfigurans crucifixionem et sepulturam et resurrectionem Christi*<sup>4</sup>. On a depuis longtemps signalé l'intérêt que peut offrir cette définition, pour expliquer le choix et la répartition des sujets évangéliques dans les églises<sup>5</sup>. Elle demande quelques éclaircissements.

L'Ἱστορία ἐκκλησιαστικῆ, à plusieurs reprises, donne deux défi-

1. Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p. 286.

2. Millet, *Daphni*, p. 90-91.

3. *Adv. Constantinum Caballinum*, ch. 10, Migne, t. 95.

4. Pseudo-Cyrille, ch. 1, dans Krasnoselcev, *O drevn. tolkovanijach*, p. 62, vl. 11 : ἀντιτυποῦσα τὴν σταύρωσιν καὶ τὴν ἀνάστασιν.

5. Germain, d'après Anastase le Bibliothécaire : Mosq. gr. 327, slav. 163, dans Krasnoselcev, *Svjedenija*, p. 321, 324 ; pseudo-Germain, éd. Ducacus, dans Krasnoselcev, *O drevn. tolkovanijach*, p. 62.

6. Millet, *Daphni*, p. 92.

nitions distinctes de la Sainte-Table : « La Sainte-Table est l'endroit où le Christ fut placé dans sa sépulture... Elle est aussi le trône de Dieu, où le Dieu, que portent les Chérubins, ayant pris corps, s'est reposé <sup>1</sup>. » Siméon de Salonique les réunit en une seule formule : « La Sainte-Table figure le trône de Dieu et la résurrection du Christ et le vénérable sépulcre <sup>2</sup>. » En effet, les deux conceptions se complètent. « Le Sauveur, se reposant en tant que Dieu, sacrifié en tant qu'homme, s'y trouve placé, comme un objet de contemplation et de jouissance pour les siens <sup>3</sup>. »

Ainsi trouvera-t-on, dans l'église, tout ensemble, le ciel sur terre et le lieu de la Passion <sup>4</sup>. Deux ordres de symboles s'attachent au même édifice.

On sait que les mystiques voient dans le symbole non point un signe conventionnel, mais une manifestation réelle des essences suprasensibles. Sur l'autel, le corps du Christ est présent, aussi bien que sa gloire. « Cette église est la figure de cette caverne <sup>5</sup>. Bien plus, elle est presque la caverne même, car elle contient le lieu où gît le corps du Seigneur... Celui qui court vers cette caverne divine... verra le Seigneur même par les yeux du corps, car celui qui regarde avec foi la table mystique et le pain de vie, placé sur elle, voit le Verbe de Dieu en personne, devenu chair pour nous et habitant en nous <sup>6</sup>. »

Auprès du tombeau, s'élevait la « montagne du Crâne », le Golgotha. Deux objets, voisins de l'autel, en offrent la figure : soit la prothèse, où déjà, avant la liturgie, le prêtre sacrifie le Christ sous l'apparence du pain <sup>7</sup>, soit le baldaquin (χιθώριον), placé tout près de la Sainte-Table, « pour montrer en abrégé la

1. Pseudo-Cyrille, ch. 3, p. 63, l. 5 et 10. Comparez avec *Svjedenija*, ch. 5, p. 65.8 et pseudo-Sophronios, ch. 2 et 3, p. 25, l. 2 et 14.

2. *De sacra liturgia*, 98, Migne, t. 155, col. 292 A. Jean le Jeûneur : Τράπεζα τὸν τοῦ κυρίου τόπον ἀντίτεταται, *Krasnoselcev, Svjedenija*, p. 307.

3. Siméon, *De sacro templo*, 132, Migne, t. 155, col. 340 D.

4. Ἐπίγειος οὐρανός, ch. 1 : *Krasnoselcev*, p. 62.9.

5. Comparez avec le pseudo-Cyrille, ch. 2 : la conque (κόγχη) est l'image de la caverne, où il fut enseveli. Voy. *Krasnoselcev, O drevn. tolkovani-jach*, p. 63.1 ; *Svjedenija*, p. 322, 325, d'où pseudo-Sophronios, ch. 2, *Tolkov.*, p. 24.6.

6. Grégoire Palamas, Homélie 20, sur le 8<sup>e</sup> évangile du matin, *Migae*, t. 151, col. 272 C.

7. Pseudo-Sophronios, 2, dans *Krasnoselcev, Tolkov.*, p. 25.3.

crucifixion, l'ensevelissement et la résurrection du Christ<sup>1</sup> ».

Ainsi, l'église figure la crucifixion et la résurrection, parce que la liturgie y renouvelle le sacrifice divin. En fait, elle symbolise plutôt les lieux du drame. C'est le rite qui reproduit l'image du drame même. C'est ainsi que Théodore d'Andida comprend la définition du pseudo-Cyrille : « Ceux qui exercent le sacerdoce savent et reconnaissent que ce qui se fait dans la liturgie est la figure de la passion, de l'ensevelissement et de la résurrection du Christ<sup>2</sup>. » Si donc l'édifice emprunte à la cérémonie sa signification symbolique, nous pourrons trouver, dans les commentaires du rite, de précieuses données, pour en expliquer la décoration.

La définition même, crucifixion et résurrection, nous expliquera les faits, que nous avons mis en lumière : l'importance de ces deux images, la place qu'elles occupent, les épisodes secondaires qui les accompagnent. L'iconographe, comme le liturgiste, inspiré par le texte même de la prière eucharistique : « Nous rappelant, Seigneur, la croix, le tombeau, la résurrection<sup>3</sup> », a choisi, dans le récit évangélique, l'événement capital, fondement du dogme ; il a voulu, au moyen du symbole, concentrer sur lui l'attention des hommes. Les commentaires nous feront comprendre l'effort vigoureux de la pensée théologique, qui avait su dégager des accessoires cette image redoutable, pour frapper fortement les esprits ; mais ils nous expliqueront aussi un autre fait capital : dans les églises du xiv<sup>e</sup> siècle, le cycle évangélique prend un développement inattendu ; tout en respectant la hiérarchie des sujets, on revient au récit par l'abondance des détails. Le principe même de cette nouvelle évolution apparaît sous la plume de Théodore d'Andida. Après avoir rappelé la définition traditionnelle de la liturgie, il continue : « Mais ils ignorent, je crois, que la liturgie rappelle aussi les épisodes accessoires de la venue du Sauveur et de l'économie du Salut, d'abord, sa conception et sa naissance, et les trente premières années de sa vie, puis, le ministère de son précurseur et sa manifestation dans le baptême, l'élection des Apôtres, les trois années de miracles qui ont préparé la Croix. » Ainsi, le liturgiste du xi<sup>e</sup> siè-

1. Pseudo-Cyrille, 4, dans Krasnoselcev, *Tolkov.*, p. 64.4.

2. *Comment. lit.*, ch. 1, Migne, t. 140, col. 477.

3. Plus proprement l'Anamnèse : Brightman, p. 328. 27. Cf. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 60.

cle trouvait trop étroite l'antique formule, conçue par les théologiens. Déjà la culture classique avait affaibli en lui le sens de la haute abstraction. « Un historien ne pourrait peindre la vie d'un personnage, sans la suivre depuis les débuts, sans la naissance, le milieu et la fin. Si donc les événements humains sont si complexes, comment les figures de l'œuvre du Saint-Esprit n'offriraient-elles qu'un tableau si incomplet?... Les peintres que sont les divins évangélistes, inspirés par le Christ lui-même, ont représenté les faits, depuis la conception... jusques à l'Ascension..., non point de façon éparse, mais en un tout bien lié. » Ne sent-on point, dans ces paroles, l'éveil d'un esprit nouveau, séduit par l'étude des faits, par la complexité de la vie ? Ou plutôt, la conception hellénistique, toujours présente à Byzance, ne paraît-elle pas ressaisir son empire ? Cette conception prévalut au *xiv<sup>e</sup>* siècle. Nicolas Cabasilas souligne la concordance de la cérémonie et de l'histoire évangélique. « La consécration des offrandes, le sacrifice lui-même, annonce sa mort, sa résurrection et son ascension, puisqu'elle transforme ces dons, pour en faire le corps du Seigneur sacrifié, ressuscité et monté aux Cieux. Ce qui précède le sacrifice indique ce qui a précédé sa mort, c'est-à-dire sa venue, sa révélation. Ce qui suit le sacrifice figure la descente du Saint-Esprit et la conversion des Nations... Ce qui se passe dans la prothèse indique les premiers temps de l'économie du Salut<sup>1</sup>. »

Cabasilas va plus loin. Il analyse, avec toute la subtilité d'un psychologue, l'effet pratique de ce symbolisme. « Les rites de la cérémonie des dons se rapportent tous à l'économie du Salut, afin que le spectacle de cette économie sanctifie les âmes et nous mette en état de recevoir les dons sacrés. De même qu'autrefois cette économie a ressuscité la Terre, de même, lorsqu'elle est toujours méditée, elle rend l'âme plus divine et même elle n'aurait jamais fait de bien, si elle n'avait été méditée et crue... Maintenant elle rend les hommes plus fermes dans la foi, plus chauds dans le respect et l'amour... Ces sentiments sont nécessaires, pour approcher les choses sacrées. Aussi le spectacle qui peut nous les inspirer devait être indiqué dans le rite de la liturgie, afin que nous ne concevions pas seulement par l'esprit, mais que nous voyons, en quelque manière, la pauvreté du riche, l'exil du maître. » Et

1. Migne, t. 150, col. 372 A.

plus loin : « Aussi a-t-on conçu une telle figure, qui n'indique pas seulement par des paroles, mais place sous les yeux tous les faits ; et qui, de plus, se laisse voir pendant toute la durée de la liturgie, afin que par elle la liturgie agisse plus aisément sur les âmes et nous procure non seulement un spectacle, mais aussi une émotion, notre imagination recevant une impression plus claire par les yeux <sup>1</sup>. »

Ainsi, la liturgie évoquera, aux yeux de l'initié, tous les épisodes de l'histoire évangélique. Le rite, en corrigeant « l'égarément de son imagination vagabonde et dissipée, la remplira de ces saintes images <sup>2</sup>. » Sa mémoire les lui rapportera en bon ordre, colorées et mouvantes, comme s'il assistait à la représentation d'un mystère. Et peut-être eût-il fini par les traduire en paroles et en actes sur des tréteaux, si la force de la tradition, la subtilité de l'esprit grec, le sens profond de la gravité et de la réserve n'eussent maintenu le drame du sacrifice divin dans les formes symboliques du rite et sur la scène immatérielle de la pensée <sup>3</sup>.

Ainsi, d'après l'*Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ*, l'église passait pour la figure de la Passion et de la Résurrection, parce que tel était le sens de la cérémonie qui s'y déroulait. Plus tard, un liturgiste du xi<sup>e</sup> siècle aperçut, dans la cérémonie, le symbole de l'histoire évangélique tout entière. Un autre, au xiv<sup>e</sup>, prétendait, au moyen de ce symbole, évoquer dans l'imagination du fidèle, pour son édification, les tableaux de cette histoire. La pensée théologique a donc suivi un courant qui l'entraînait du simple au complexe et de l'abstrait au concret.

On ne doutera point que les mêmes idées aient inspiré les liturgistes et les peintres. En effet, lorsque Théodore d'Andida prétend que la liturgie symbolise « l'économie tout entière de l'Incarnation », parce que les épisodes complexes de l'histoire évangélique forment un corps indivisible, il propose, comme preuve à l'appui de sa thèse, « l'exposition des saintes icones, car tous les mystères de l'Incarnation du Christ, notre Seigneur, y sont représentés, aux yeux des fidèles, depuis l'arrivée de l'archange Gabriel auprès de la Vierge, jusqu'à l'Ascension

1. Migne, t. 150, col. 373 et 376.

2. Bossuet, *Huitième élévation sur les mystères*. Comparez Cabasilas, *op. l.*, col. 373 et 376.

3. En Occident, M. Mâle (II, p. 39) explique le développement de l'iconographie évangélique par les mystères.

du Seigneur et sa Seconde Venue<sup>1</sup>. » Par cet argument, le liturgiste nous montre que les peintres comprenaient comme lui le sens de l'Évangile, qu'ils représentaient précisément ce que la liturgie et, par suite, l'église étaient censées figurer.

1. Théodore d'Andida, chap. III. Voyez Millet, *Daphni*, p. 92.

## CHAPITRE III

### Le cycle liturgique

Nous savons qu'au temps des Iconoclastes les miracles s'étaient détachés du cycle évangélique : ils venaient après la Passion et la Résurrection, au second rang, avec « les luttes des martyrs » ou « les miracles de la Mère de Dieu ». La Passion et la Résurrection restaient donc unies aux fêtes, à leur place, suivant l'ordre du récit. Ce principe régit l'ordonnance des peintures byzantines jusqu'aux derniers temps. Dans les basiliques, les miracles occupent les bas-côtés. Les fêtes, avec la Passion et la Résurrection, se déroulent dans le transept, à Monréale, ou le long de la grande nef, dans la Métropole de Mistra. On remarquera même qu'à Mistra les miracles partagent les bas-côtés avec la légende de la Vierge et deux histoires de martyrs (saint Démétrius, saints Côme et Damien), exactement suivant la hiérarchie définie par Damascène.

Les églises à coupoles leur font aussi une place distincte : la Pantanassa, par exemple, sur les écoinçons de la grande nef ; le Brontochion, dans le narthex. Ailleurs, ils suivent l'histoire évangélique immédiatement, sans coupure, en se soudant, pour ainsi dire, aux derniers épisodes. A Saint-Marc de Venise, les fêtes, la Passion et la Résurrection remplissent trois des quatre berceaux portant la coupole centrale. Les miracles commencent au quatrième et gagnent ensuite ceux des coupoles secondaires, pour y rejoindre la légende de la Vierge et les « luttes » des Apôtres : système bien byzantin, conforme au vieux texte de Damascène, encore suivi, durant tout le xv<sup>e</sup> siècle, au Mont-Athos. En effet, dans la vieille église de Lavra, les miracles se juxtaposent aux fêtes et à la Passion, sur les quatre arcades qui doublent les quatre berceaux. Ailleurs, ils se placent au-dessous, sur tout le pourtour de l'église, aux

rangs inférieurs. Mais ils commencent plus haut, dans l'un des berceaux, celui de l'est, à Lavra, Dionysiou, Dochiariou, ou même celui du nord, à Koutloumous, en faisant suite au premier cycle. Une combinaison fort ingénieuse permet de mettre en relief les principales fêtes, dans les absides latérales du plan trellé et le tympan occidental de la grande nef <sup>1</sup>, Transfiguration au sud, Crucifiement à l'ouest, Limbes au nord, chacune formant le noyau d'un groupe distinct : d'abord la vie du Christ, jusqu'aux Rameaux, puis la Passion, enfin la Résurrection (fig. 5-6). Mais ces trois groupes se suivent si bien, dans l'ordre même du récit, qu'ils empiètent parfois l'un sur l'autre <sup>2</sup>. Denys de Fournà donne une forme plus systématique au vieux principe de Damascène et de Nicéphore. Il recommande de placer au premier rang, en faisant le tour du naos, « les douze fêtes dominicales, la Passion et les miracles du Seigneur accomplis après la Résurrection », au second, « les œuvres divines et les miracles du Christ », au troisième, un choix de paraboles <sup>3</sup>.

On sait qu'au xi<sup>e</sup> siècle, au moment où l'on mettait en vers la liste des « douze fêtes », la Passion fut rejetée dans le narthex. A Daphni, les deux groupes se distinguent clairement. A Chios, en revanche, nous n'observons point une séparation aussi nette : les besoins de la symétrie ont fait écarter aussi du naos Lazare et les Rameaux. La Passion a pour ainsi dire suivi ces deux fêtes dans leur disgrâce accidentelle, faute de place <sup>4</sup>. On pourra donc se demander, si, à l'origine, dans les églises, elle ne fut point mise à part, simplement par nécessité. En tout cas, au xiv<sup>e</sup> siècle, dans les églises serbes, la coupure est très franche. Dans celles de Chilandari et Ćurĉer, construites par Milutin et restaurées plus tard, dans celle de Ljuboten, qui conserve les peintures du temps de Dušan, les fêtes occupent seules les voûtes ; puis, au-dessous d'elles, sur les parois, de haut en bas, les deux groupes, d'abord la Passion, puis les miracles, se succèdent, chacun à son rang. De même, au Protaton de Karyès, au xvi<sup>e</sup> siècle, on a placé les

1. Sauf à Lavra, puisqu'une tribune s'ouvrait à l'ouest.

2. D'après mes notes et les renseignements réunis dans le livre de Brockhaus.

3. Éd. Athènes, p. 529 ; Papadopoulos, p. 215.

4. A Samari, comme à Chios, la Pentecôte prend place aussi, avec la Passion, dans le narthex. Nous ne dirons rien de Saint-Luc, où le cycle est coupé entre le Baptême et le Crucifiement, suivant le système cappadocien, peut-être par l'effet d'une influence directe.

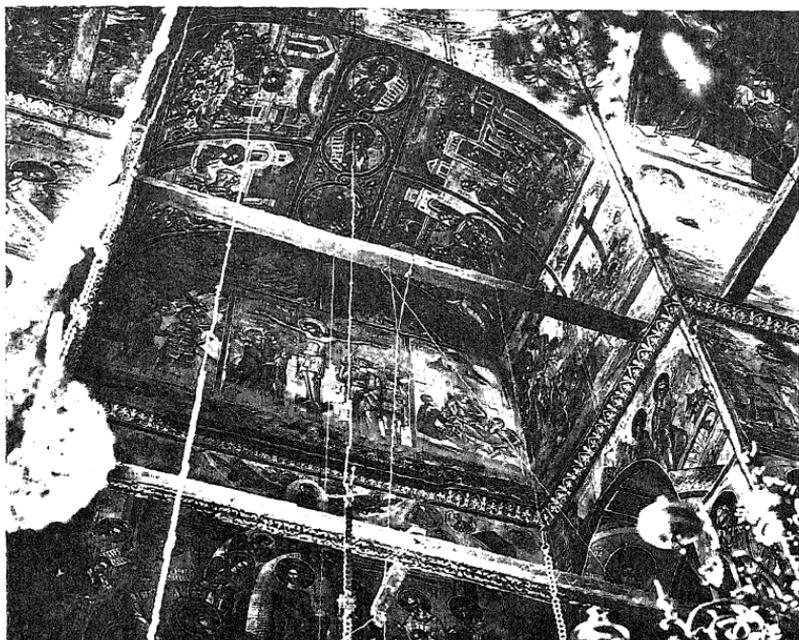


Fig. 5. — Eglise de Dochiariou, au Mont-Athos. Berceau occidental.  
(H. Ét. C 275).

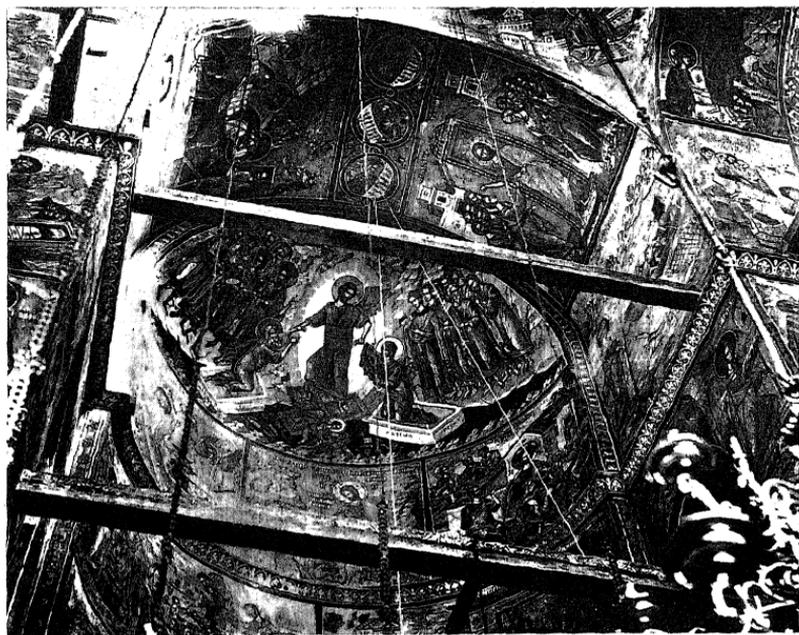


Fig. 6. — Eglise de Dochiariou, au Mont-Athos. Berceau septentrional.  
(H. Ét. C 277).



fêtes dans la grande nef, la Passion dans le transept, les miracles dans les chapelles des angles. La Passion est si bien distincte des fêtes, que, dans les grandes églises de Milutin et de Dušan, à Nagoriča, Gračanica, Mateica, l'ordre est inverse : fêtes, enseignement et miracles, Résurrection, Passion.

A Mistra aussi, dans les églises de Sainte-Sophie et de la Péribleptos, la Passion et la Résurrection forment un cycle subordonné, soit dans les deux bas-côtés (Sainte-Sophie), soit dans celui du sud et au second rang de la grande nef (Péribleptos). Mais ces épisodes se groupent autour des deux images maîtresses, Crucifiement et Limbes, placées, comme Pâques, à part, en dehors des fêtes, sur des panneaux de choix. Aux Saints-Théodores, quelques vestiges laissent reconnaître la Passion, après les miracles, au second rang, comme en Macédoine, mais également subordonnée au Crucifiement, qui occupe le mur occidental.

*L'ordre des péricopes.* — Que signifie cette hiérarchie ? Ne pourrions-nous point saisir une relation plus étroite encore entre l'image et la leçon rituelle ? Examinons, dans l'évangile liturgique, l'ordre des péricopes, pendant la Semaine Sainte et la période du « Penticostarion », qui va de Pâques à la Pentecôte.

I. Semaine Sainte. — Jeudi saint. — Orthros : la Cène, Luc 22.1. — Cérémonie du Lavement : Joh. 13. 3-17. — Liturgie : le premier acte de la Passion, Mat. 26.1 à 27.2, depuis le complot des sacrificateurs jusqu'au moment précis où, ayant lié Jésus, ils le livrent à Pilate. Dans le texte de Matthieu, on a inséré deux épisodes : le Lavement (Joh. 13. 3-17), avant la Cène, et l'agonie de Jésus à Gethsémané, d'après Luc 22. 43-44.

Vendredi. — Espérinos : le second acte, Mat. 27. 1-61, Jésus condamné, crucifié et enseveli. On intercale le coup de lance (Joh. 19. 34).

Samedi. — Orthros : Mat. 27. 62-66. — Liturgie : Mat. 28. 1, jusqu'à la fin. C'est le dernier acte : la Résurrection.

Ainsi, le drame se divise en trois journées : 1° arrestation ; 2° condamnation, supplice et sépulture ; 3° résurrection. Dans l'intervalle, entre la première et la seconde, prennent place, le jeudi soir, les « douze évangiles de la Passion », douze péricopes empruntées, tour à tour, à chacun des quatre évangiles et formant plusieurs récits parallèles et entrecroisés.

II. Penticostarion. — On combine deux groupes de leçons :

1° Les onze *ἑωθινὰ ἀναστάσιμα* racontent la Résurrection et les apparitions du Christ, suivant un autre système que les « douze évangiles de la Passion ». La fin de Matthieu (mission des Apôtres) et les trois autres évangiles, depuis la visite des Saintes Femmes au tombeau, sont mis à contribution, l'un après l'autre, dans l'ordre suivant : 1, Matthieu ; 2-3, Marc ; 4-6, Luc ; 7-11, Jean.

2° Les péricopes de Jean, réparties entre les dimanches et les jours de semaine.

Voici les leçons des dimanches et des fêtes :

	Orthros	Liturgie
1. Πάσχα.	Joh. 1. 1 : ἐν ἀρχῇ.	Joh. 20. 19. (Première apparition, les portes closes).
2. Ἀντίπασχα ou Thomas (Νῆα κυριακή).	Ἐωθ. 1, Mt. (Mission des Apôtres).	Ἐωθ. 9, Joh. (Première apparition et Thomas).
3. Τῶν Μυροφόρων.	Ἐωθ. 4, Lc. (Saintes Femmes).	Ἐωθ. 2, Mc. (Saintes Femmes).
4. Τοῦ Παραλύτου.	Ἐωθ. 5, Lc. (Emmaüs).	Joh. 5. 1. (Paralytique).
Τετάρτη τῆς Μεσοπεντηκοστῆς.	Joh. 7. 14 : τῆς ἑορτῆς μεσοῦσης. (Jésus enseigne dans le temple).	
5. Τῆς Σκυραρείτιδος.	Ἐωθ. 7, Joh. (Pierre et Jean au tombeau).	Joh. 4. 5. (Samaritaine).
6. Τοῦ Τυφλοῦ.	Ἐωθ. 8, Joh. (Madeleine).	Joh. 9. 1. (Aveugle-né).
Πέμπτη τῆς Ἀναλήψεως.	Ἐωθ. 3, Mc. (Madeleine et Ascens.).	Ἐωθ. 6, Lc. (Apparition aux Onze, Ascension).
7. Τῶν Ἀγίων Πατέρων.	Ἐωθ. 10, Joh. (Pêche miraculeuse).	Joh. 17. 1. (Jésus prêche avant la Passion).
Samédi avant la Pen- tecôte.	Ἐωθ. 11, Joh. (Jésusinterroge Pierre).	
8. Pentecôte.	Joh. 20. 19. (Première apparition, les portes closes).	Joh. 7. 37. (Jésus prêche le jour de la grande fête : « Des fleuves d'eau vivante couleront de son sein. »)

Ce groupement met en parallèle les apparitions du Christ, pendant quarante jours, et les actes de sa vie terrestre, premières manifestations de sa puissance. Les leçons des semaines complètent le cycle. Citons les principales : Expulsion des marchands (vendredi de la première semaine), Noces de Cana (lundi de la deuxième), Multiplication des pains (mercredi de la cinquième). Entre l'Ascension et la Pentecôte, on ne lit plus que les discours de Jésus ayant annoncé ces événements. Les εἰσθηζή, sauf ceux qui ont trait à Thomas, aux Myrophores et à l'Ascension, sont répartis dans l'ordre du tableau, entre les divers dimanches, à l'office du matin.

Après la Pentecôte, commence la période de Matthieu ; après « l'Éxaltation de la Croix » (14 septembre), celle de Luc. Mais alors les leçons ne donnent plus leur nom aux dimanches, sauf au début du Triodion (Carême) : Publicain et Pharisien, Enfant prodigue.

*Influence du rite sur le choix des images.* — Tel est le rite. Voyons les images. D'abord, les manuels : Denys de Fournà, au XVIII<sup>e</sup> siècle, décrit les sujets dans l'ordre du récit, sans tenir compte des péripécies. Mais d'autres, plus anciens, s'en inspirent visiblement. Nous en connaissons seulement des extraits, copiés, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, en Palestine, par Porphyre Uspenskij et publiés récemment par Papadopoulos-Kérameus, à la suite de Denys de Fournà. L'un, que nous appellerons Δ, comme l'éditeur, date de 1674. L'autre, Γ, pourrait remonter à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle : œuvres fragmentaires, beaucoup plus simples que le manuel de Denys, ne décrivant pas les compositions, mais indiquant simplement les titres et les textes, bibliques ou évangéliques, à inscrire auprès des images ; compilations mal ordonnées, copies négligées, qui ont laissé tomber beaucoup de détails.

Le manuel Δ cite d'abord les prophéties<sup>1</sup> relatives aux « fêtes du Christ et de la Mère de Dieu », en y comprenant la Passion. Ce morceau provient d'une source analogue aux *Prophetarum vitæ*, publiées par Schermann<sup>2</sup>. Puis, sous ce titre singulier, « actes accomplis par le Christ après la Résurrection et avant, ἐκ τῶν μετὰ τὴν ἀνάστασιν καὶ πρὸ τῆς τελευθέρων Χριστοῦ », il mentionne :

« L'Attouchement de Thomas.

1. Papadopoulos, p. 274.

2. Voy. *Bjz. Zeits*, t. XVII, 1908, p. 601.

- « Le Dimanche des Myrophores : Jésus disant aux femmes...  
 « Pour la Mi-Pentecôte (Luc 4.21 est cité).  
 « Guérissant le Paralytique.  
 « Conversant avec la Samaritaine. »

Intervertissons la Mi-Pentecôte et le Paralytique, ajoutons l'Aveugle-né; réparons, en un mot, une faute et une omission du copiste. Nous aurons le cycle complet des Dimanches, entre Pâques et l'Ascension. Viennent ensuite d'autres miracles, où nous chercherions en vain l'ordre des leçons pendant les périodes de Matthieu et de Luc. Dans cette partie, l'auteur n'indique aucune prophétie, mais tantôt un titre d'icone, tantôt une citation de l'Évangile. La rédaction première devait comprendre, pour chaque sujet, le titre et la citation.

Le manuel Γ établit l'ordre des fêtes, dans l'église, à peu près suivant la pratique athonite du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il y joint une liste de miracles plus nombreuse, mais aussi confuse, puis les paraboles, enfin deux paragraphes caractéristiques. L'un, ἐκ τῶν εὐαγγελίων τῶν ἁγίων παθῶν, comprend vingt titres, depuis la Cène jusqu'aux Gardes placés sur le tombeau; l'autre, τὸ ἐνδεκα ἑωθινά, désigne les onze évangiles du matin, tantôt par un titre, tantôt par une citation, parfois au moyen des deux. Un manuscrit du Rossicon<sup>2</sup> contient une autre copie plus complète, encore inédite. Il porte la date de 1738, mais la rédaction remonte évidemment plus haut.

Les deux manuels ont des traits communs : titres de la Passion, noms des larrons<sup>3</sup>. Variantes d'une ancienne rédaction, ou produits d'une influence réciproque, ils n'en demeurent pas moins réellement distincts. Ils répondent aux deux traditions que nous avons signalées déjà : le fragment Δ, à celle qui groupe la Passion avec les fêtes, comme au Mont-Athos; le fragment Γ, à celle qui l'en distingue, ou même la place après les miracles, comme en Serbie. Le premier suit l'ordre du calendrier : fêtes fixes, puis fêtes mobiles (Lazare et les Rameaux, Passion, Pâques, Dimanches du Penticostarion, Ascension, Pentecôte). Le second s'attache plus strictement au groupement des péricopes, d'après l'édition liturgique des Évangiles.

Ces manuels ont-ils réellement guidé les artistes ?

1. *Op. l.*, p. 265.

2. N<sup>o</sup> 832 : Lampros, *Catalogue*, t. II, p. 442.

3. Dans le Δ, ils sont visiblement interpolés au milieu des prophètes.

A Kalamata, dans l'église de Saint-Athanase, peinte en 1626, les sujets sont désignés d'après leur signification liturgique : Les Limbes, Χριστὸς ἀνάστη; la visite de Jean et Pierre au tombeau, ἐωθινὸν Ζ. Viennent ensuite deux apparitions du Christ, puis les trois épisodes de l'évangile selon saint Jean : « Dimanche du Paralytique, Dimanche de la Samaritaine, Dimanche de l'Aveugle <sup>1</sup>. » Là s'arrête aussi le cycle des miracles. Puisque les autres n'ont pas donné leur nom à un dimanche, le décorateur ne s'y est pas intéressé. En revanche, plus loin, il a représenté, en plusieurs scènes, la parabole du Prodiges, en souvenir d'un des dimanches du Triodion. Ainsi, on place après Pâques un choix parmi les ἐνδεκὰ ἐωθινά, puis les trois dimanches d'après Jean. C'est le manuel Γ rectifié et complété.

Remontons d'un siècle, au Mont-Athos. Nous savons comment le cycle des miracles se soude à celui de la Passion et de la Résurrection, sous un des quatre berceaux qui portent la coupole. Or, au point de contact, nous voyons réunis justement les épisodes qui servent à nommer les cinq dimanches après Pâques : Thomas, Myrophores, Paralytique, Samaritaine, Aveugle-né (fig. 6, 7). On en jugera par le tableau suivant :

**Lavra** Arcade Est : les cinq Dimanches (avec la Main sèche).

**Dionysiou** Voûte Nord : Thomas, Myrophores. — Voûte Est : Paralytique, Samaritaine, Aveugle (avec la Main sèche).

**Koutloumous.** Voûte Nord : Thomas, Myrophores, Samaritaine. — Voûte Est : Paralytique, Aveugle (avec quatre autres miracles).

**Dochiariou** Chœur Nord : Thomas, Myrophores. — Voûte Est, côté Nord : Samaritaine, Paralytique, Aveugle (avec l'apparition du Christ aux Maries).

Ainsi, les peintres ont suivi le manuel et, par le manuel, le rite.

Venons à l'époque byzantine. Nous apercevrons clairement le même système à Novgorod, dans l'église de Saint-Théodore-Stratilate, édifiée en 1360/1361. Les peintures, récemment découvertes sous le badigeon, appartiennent sans conteste à cette époque. Les fêtes, peu nombreuses, occupent le transept. La Passion forme une frise dans l'abside et sur les murs voisins du sanctuaire, au second rang, entre la Vierge et l'Eucharistie. Le cycle se termine par la visite des Saintes Femmes au tombeau. Au-dessus de cette frise, dans le haut du sanctuaire, c'est-à-dire dans le bras oriental de la croix, on voit, sur les murs, Thomas et la Mi-Pentecôte ; dans les voûtes, la

1. De même à Agyia : phot. Lampakis 4120.

Samaritaine et l'Aveugle-né. La Mi-Pentecôte répond exactement au texte de Jean : le Christ barbu, sur un siège demi-circulaire, prêche au milieu de la foule, dont se détachent, de chaque côté, deux vieillards voilés, c'est-à-dire deux anciens du peuple : variante d'un ancien thème cappadocien, représenté dans le transept de Toqale. A Novgorod, si l'on retrouvait, par exemple, au tympan de l'arc triomphal, l'emplacement du Paralytique, le cycle établi par le manuel Δ, d'après l'ordre liturgique, serait complet, plus complet qu'au Mont-Athos, puisque la Mi-Pentecôte s'y trouve à son rang et sous sa vraie forme<sup>1</sup>.

Nous voici donc avertis. Le système du manuel était appliqué au XIV<sup>e</sup> siècle. Nous sommes en droit de le chercher en d'autres églises, où il apparaît moins clairement.

Assurément, les peintres byzantins ne désignent pas les sujets par le nom du dimanche, mais ils prennent soin de grouper toujours ensemble les trois épisodes (Paralytique, Samaritaine, Aveugle). Tantôt simplement au milieu des autres : à Saint-Marc, sous un même berceau ; à Kahrié-Djami, aux pendentifs et dans la calotte d'une même travée<sup>2</sup> ; dans la Métropole de Mistra, sous une des nefs. Tantôt, au contraire, à part ou en tête : à Monréale, ils demeurent seuls au milieu des fêtes, dans le transept, avec le Christ parmi les docteurs, thème qui répond à la Mi-Pentecôte, et les Noces de Cana, leçon du lundi de la deuxième semaine. Dans les églises serbes, le cycle des miracles commence aussi par les leçons du Penticostarion.

**Gračanica.** Paroi Ouest de la nef, de haut en bas : Christ parmi les docteurs, Noces de Cana. Expulsion des marchands.

**Mateica.** Transept S. : Cana, Expulsion, Samaritaine...

**Ljuboten.** Paroi N. : Christ parmi les docteurs, Cana et Samaritaine, Démoniaque de Gadara, Hydropique et Aveugle-né.

**Ravanica.** Bas côtés et transept S. : Entretien avec Nicodème (jeudi de la première semaine), Samaritaine, Paralytique, Aveugle-né.

De même, à Mistra, dans le narthex du Brontochion, Jean précède les synoptiques, si l'on suit les peintures sur tout le pourtour, de gauche à droite, à partir du Christ parmi les docteurs.

Presque tous ces exemples répondent à peu près au système du manuel Δ : le cycle des miracles et des œuvres du Christ

1. Anisimov, p. 4 sq. ; Okunev, p. 4 sq.

2. Dans l'angle S.-O. de l'exonarthex : Schmidt, pl. XLVII. Les vestiges de la planche XLVII, n° 107, au-dessus de la Samaritaine, représentent probablement l'Aveugle-né.

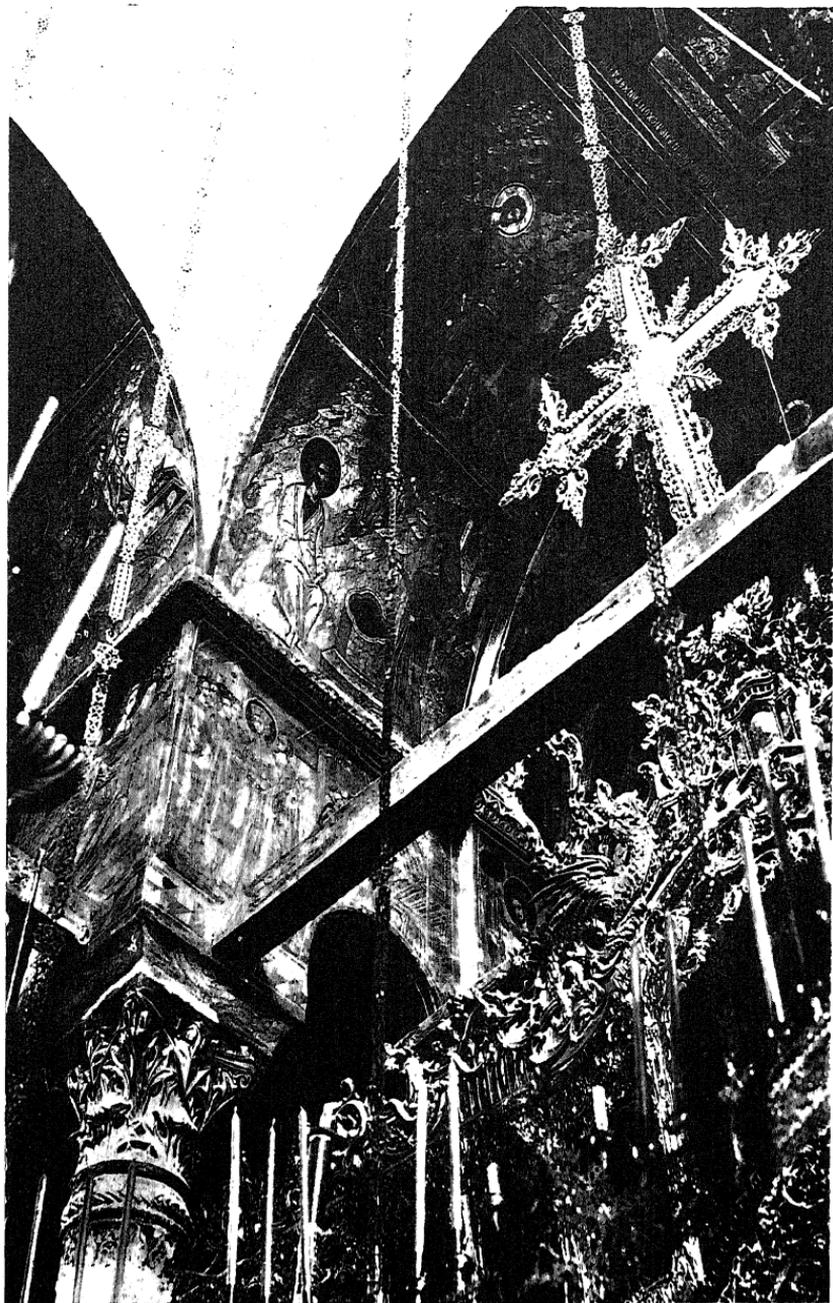


Fig. 7. — Église de Dionysiou, au Mont-Athos. Angle N.-E.  
(H. Ét. C 304).



commence par les péripopes du Penticostarion. D'autres vont nous montrer comment on pouvait utiliser le paragraphe du manuel Γ intitulé τὰ ἐνδεσζα ἐωθινά : on choisissait. Parmi les leçons de l'office matinal, deux attirent particulièrement l'attention : Emmaüs (ἐωθινόν 5) revient deux fois, le dimanche du Paralytique et le mardi de la première semaine ; la Pêche miraculeuse (ἐωθινόν 10) est lue le dimanche des Saints-Pères, alors que la péripope de la liturgie ne peut se traduire par une image caractéristique. Les peintres de l'Athos, au xvi<sup>e</sup> siècle, les ont mises en relief, hors cadre. A Lavra <sup>1</sup>, leur intention est manifeste : les deux compositions occupent, dans les bras de la croix, au dernier rang, les panneaux qui font face au sanctuaire : au sud, Emmaüs, vis-à-vis du Rétablissement des images ; au nord, la Pêche miraculeuse, vis-à-vis de l'Exaltation de la Croix. Les deux ἐωθινά correspondent donc à deux fêtes importantes de l'Église grecque : ἡ κυριακὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, célébrée pendant la période du Triodion ; ἡ ὑψωσις τοῦ ἀγίου Σταυροῦ, le 14 septembre. Dans les autres églises, l'ordre est moins méthodique. On y retrouve pourtant le même principe <sup>2</sup>.

Dans deux églises de Mistra, Brontochion et Évanguélistria, le sanctuaire a reçu une décoration singulière : dans la voûte, l'Ascension ; sur les parois, d'un côté, l'Incrédulité de Thomas (ἐωθινόν 9), de l'autre, Jésus apparaissant aux Onze, d'après Luc (ἐωθινόν 6). Thomas se trouve donc en dehors du cycle des fêtes, en face d'un thème peu commun dans l'iconographie byzantine. Que signifie cette combinaison ? L'ἐωθινόν 6 est lu à la liturgie, le jeudi de l'Ascension ; l'ἐωθινόν 9, le dimanche de Thomas. Les deux images sont accompagnées d'une longue citation, selon l'esprit des manuels Γ et Δ. Ainsi, les péripopes des deux premières fêtes, entre Pâques et la Pentecôte, sont en partie transcrites et représentées sur la paroi du sanctuaire, au même titre que les cinq dimanches, à Novgorod.

Dans la chapelle de Saint-Jean, on voit, dans la voûte du diaconicon, la dernière apparition du Christ aux Apôtres, sur le mont de Galilée, d'après Matthieu (ἐωθινόν 1), et, dans celle de la prothèse, la Pentecôte. Or, Saint-Jean appartient à la même

1. Brockhaus, p. 78,

2. *Dionysiou* : Emmaüs et Madeleine, dans le bas de la conque, au nord. — *Koutloumous* : Pêche miraculeuse, dans l'hémicycle, à côté de l'Exaltation de la Croix. — *Xénophon* : Pêche miraculeuse et Emmaüs, dans la voûte orientale, un sujet vis-à-vis de l'autre.

famille iconographique que le Brontochion et l'Évanguélistria. Les deux systèmes se complètent. En effet, à l'Évanguélistria, nous voyons aussi la Pentecôte à la voûte de la prothèse. Si la Mission des Apôtres manque au diaconicon, c'est qu'on a pris la place pour un autre sujet étranger : la légende de la Vierge. Rétablissons la Mission des Apôtres, nous aurons de gauche à droite :

- Diaconicon :** 1. Mission des Apôtres, ἐωθινόν 1, orthros du dimanche de Thomas.  
**Béma :** 2. Thomas, ἐωθινόν 9, liturgie du même dimanche.  
 3. Apparition aux Onze, ἐωθινόν 6, liturgie du jeudi de l'Ascension.  
 4. Ascension.  
**Prothèse :** 5. Pentecôte.

L'ensemble comprendra donc les trois grandes fêtes du Penticostarion avec leurs péripopes.

Ce groupement est digne d'attention, car la Mission des Apôtres, associée à l'Ascension et à la Pentecôte, rappellera l'iconographie des Saints-Apôtres, à Constantinople, d'Hemsbey-Klissé; de Toqale et de Tchaouch-In, en Cappadoce <sup>1</sup>.

Les trois églises de Mistra, surtout le Brontochion, nous le verrons, se rattachent à l'iconographie des églises serbes. Aussi rencontrerons-nous en Vieille Serbie un arrangement analogue. A Gračanica, sous le bras de la croix, à l'ouest, l'Apparition aux Onze, d'après Luc (ἐωθινόν 6, liturgie de l'Ascension), fait face à la première apparition de Jésus aux Apôtres, les portes fermées, Thomas étant absent. Cet épisode, première partie de l'ἐωθινόν 9, forme aussi le sujet d'une péripope distincte, réservée à la liturgie de Pâques. Sur le mur voisin, se groupent, de haut en bas, nous l'avons vu, trois leçons du Penticostarion : celles de Pâques et de l'Ascension les encadrent.

1. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 245, fig. 3, 5.

## CHAPITRE IV

### La Passion et la Résurrection

Nous examinerons maintenant le contenu des cycles subordonnés. D'abord, la Passion et la Résurrection, puis, les miracles.

#### I. — PASSION

*Cycles complets.* — Nous rencontrons, aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, deux types distincts : l'un, au Mont-Athos ; l'autre, dans les grandes églises serbes de Milutin et de Dušan.

Le type du Mont-Athos est sobre : il représente un cycle iconographique traditionnel, limité aux épisodes essentiels. Le contenu de ce cycle n'est point immuable. Au VI<sup>e</sup> siècle, par exemple, le mosaïste de Ravenne insiste sur le Reniement de Pierre, tandis que le sculpteur de la colonne de Saint-Marc développe le Jugement de Pilate. L'un et l'autre traitent aussi quelques épisodes secondaires, Complot, Repentir et Mort de Judas, qui disparaîtront au X<sup>e</sup> siècle, par exemple à Hemsbey-Klissé. En revanche, vers ce temps, de nouveaux motifs se font jour : Descente de croix et Mise au tombeau ; plus tard, au XIV<sup>e</sup> siècle, à Trébizonde, Mise en croix et Thrène. La Théosképastos nous donnera une juste idée de ce choix moyen. La Passion s'y déroule sur deux frises :

**Côté S.** : Rameaux, Lavement, Cène, Gethsémané, Judas, Reniement, Anne et Caïphe, Pilate.

— **N.** : Chemin de croix, Mise en croix, Crucifiement, Descente de croix, Thrène, Limbes.

De même, en Serbie, à Prokoplje, dans une petite basilique à nef unique, la Passion formait, au-dessous des fêtes, une frise continue, qui est en partie détruite.

**Paroi S.** : Cène, Lavement, Gethsémané, Judas, Anne et Caïphe.

— **O.** : Reniement, Judas rend l'argent, Pilate.

— **N.** : [Portement], [Mise en croix], [Descente de croix], [Thrène], Mise au tombeau.

On peut reconnaître le même groupement, malgré de trop nombreuses lacunes, dans les églises triconques de Sémendria, de Veluçe et de Rudenica.

On a retenu, dans ces monuments, tel ou tel des épisodes secondaires : à Prokoplje, Judas rend l'argent ; à Sémendria, Jésus est couronné d'épines. Les peintres de l'Athos leur font une plus large place, mais toujours avec mesure. Ils choisissent ceux qui ressortent, au commencement des « évangiles de la Passion » : Repentir de Judas (évang., n° 5), Couronnement d'épines (n° 6), Partage des vêtements, détaché du Crucifiement (n° 7 et 8), Joseph d'Arimathie demande le corps (n° 10 et 11), Gardes autour du tombeau (n° 12). Ils y ajoutent la Flagellation, suivant l'exemple des Latins.

Denys de Fournas complète le cycle. Il suit le récit de près. Jésus comparait plusieurs fois devant Pilate et Hérode. Parfois, un détail épisodique prend place dans le fond des compositions : à côté du Lavement, on voit Jésus annoncer sa passion ; en face du tombeau gardé par les soldats, les Saintes Femmes pleurent, assises. Cet ensemble étendu n'exécède point la mesure de l'ancienne tradition byzantine, car, au XII<sup>e</sup> siècle, dans le narthex de Samari, on compte seize sujets, huit sur chacune des voûtes latérales, malheureusement trop effacés<sup>1</sup>.

Le cycle serbe s'étend sur les détails du récit ; il fait plus vivement ressortir les souffrances du Christ. A Nagoriča, Mateica, au monastère de Marko, de grandes frises font le tour de l'église, en commençant et finissant près de la Communion des Apôtres, dans l'abside. A Gračanica, les épisodes se répartissent entre de multiples panneaux ou bien se groupent, à des plans différents, dans un même cadre : ainsi, tandis que Judas embrasse Jésus, on voit, dans le lointain, les soldats sortant de Jérusalem ou les Apôtres s'enfuyant. Nous avons rencontré à Mateica l'ensemble le plus riche. Comparons ces peintures au manuel de Denys. De part et d'autre, Jésus annonce sa passion, après le Lavement, trait particulier, qui distingue, au Mont-Athos, le Protaton des autres églises et le rattache au groupe serbe ; ou bien les Saintes Femmes pleurent devant le tombeau gardé par les soldats. Mais le cycle serbe dépasse le manuel. Jésus, à Mateica, comparait plus souvent devant

1. On y reconnaît Gethsémani, Pilate et le Chemin de croix. Le Crucifiement y était compris. La Pentecôte occupait la voûte contrale, comme à Chios.

ses juges, d'abord devant Anne <sup>1</sup>, avant le Reniement, puis devant Caïphe, après <sup>2</sup>; devant Pilate écoutant sa femme <sup>3</sup> et d'autres fois encore. Après le Chemin de croix, les églises serbes comprennent des thèmes inconnus à Denys : Croix plantée en terre <sup>4</sup>, Jésus refuse de boire <sup>5</sup>, le Coup de lance <sup>6</sup>.

Dans l'église de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod <sup>7</sup>, la frise se déploie toute entière dans le sanctuaire, au-dessus de la Communion, et se termine, comme au Monastère de Marko, par le Χρίστος. Dans ce court espace, elle ne peut atteindre le même développement qu'à Mateïca. Elle a subi quelques coupures, dont on verra plus loin la signification. Elle est pourtant fort complexe. Elle coïncide à peu près avec le cycle des manuels Γ et Δ <sup>8</sup>. Elle laisse reconnaître les mêmes procédés : sujets dédoublés <sup>9</sup>, insultes figurées en détail <sup>10</sup>, le Reniement de Pierre et le Repentir de Judas déplacés.

Serbes et Russes, au xiv<sup>e</sup> siècle, suivent la même tradition, l'ancienne tradition des Slaves. Nous apercevons la tige commune, lorsque à Neredici, vers la fin du xi<sup>e</sup> siècle, nous distinguons, dans la voûte occidentale, deux sujets caractéristiques, qui reviennent plus tard, l'un à Mateïca, l'autre à Novgorod : d'abord, Jésus expliquant aux Apôtres « comment il sera livré à la Passion », puis le Baiser de Judas et la scène où « ils le soufflèrent sur la joue ». Là s'arrêtent les préliminaires du Crucifiement. Par Neredici, nous touchons au vieux système cappadocien et oriental, qui s'attache de préférence à l'enfance et à la mort.

Ainsi, nos analyses font ressortir un fait important : en face de la Passion, le Mont-Athos observe la retenue de l'ancienne

1. Joh. 18. 13.

2. Joh. 18. 24. « Alors Anne l'envoya lié à Caïphe, le souverain sacrificateur. » Caïphe, gendre d'Anne, est figuré plus jeune.

3. Mat. 27. 19.

4. Mateïca, monastère de Marko.

5. Marko, Saint-Clément d'Ochrida, Taxiarches à Castoria.

6. Mateïca, Gračanica, Ljuboten.

7. Anisimov, p. 4 sq.; Okunev, p. 3 sq.

8. Papadopoulos, p. 266, 276. Le manuel Γ se retrouve dans le manuscrit du Rossicon, n° 832, p. 21.

9. 'Ραθημία et Προσευχή (Δ et Novgorod), Baiser de Judas et épisode de Malchus (Novgorod), Jésus accusé, puis flagellé devant Pilate (Novgorod), ἡ χρίστος καὶ ἡ ἀπόνεψις τοῦ Πιλάτου (Γ et Δ), Vêtements de pourpre et Risée (Γ et Δ), la Croix portée d'abord par Jésus, puis par Simon (Γ et Novgorod).

10. Dans les manuels : Vêtements de pourpre, Couronnement d'épines, Crachats, Soufflet, Flagellation. A Novgorod: Soufflet, Flagellation.

tradition hellénistique et byzantine ; les Slaves, au contraire, à l'exemple des Orientaux, aiment à raconter l'infini détail des souffrances humaines du Sauveur.

*Cycles réduits.* — Voyons maintenant les cycles incomplets. Comment choisit-on ? On retient un seul des deux Jugements : Caïphe, avec le Reniement de Pierre, ou Pilate ; on écarte l'autre. Mais toujours on conserve la Trahison de Judas, qui est l'événement essentiel.

A. — Caïphe et Reniement écartés : Pilate demeure. Nous mettrons en parallèle : 1° Le cycle des sarcophages, tel que Reil l'a établi <sup>1</sup> (dans ce groupe, Gethsémané et le Jugement de Caïphe ne se rencontrent que par exception ; nous écarterons ces deux sujets) ; 2° la description des mosaïques de Gaza par Choricus <sup>2</sup> ; 3° Damascène <sup>3</sup> ; 4° les miniatures du codex de Rabula ; 5° les peintures de la nef longitudinale de Toqale, d'après les photographies de Jerphanion.

Sarcophages	Choricus	Damascène	Rabula	Toqale
Rameaux.	. . . . .	Rameaux.	Rameaux.	Rameaux.
. . . . .	Cène.	. . . . .	Commun. des Apôtres.	Cène.
Lavement.	. . . . .	Lavement.	. . . . .	. . . . .
Baiser de Judas.	Baiser de Judas.	Baiser de Judas.	Baiser de Judas.	Baiser de Judas.
Jésus emmené.	Jésus arrêté et emmené.	Jésus arrêté.	. . . . .	. . . . .
. . . . .	. . . . .	. . . . .	Mort de Judas.	. . . . .
Pilate.	Pilate.	Pilate.	Pilate.	Pilate.
Cour. d'épines	Insultes.	Soufflets.	. . . . .	. . . . .
Chem. de croix	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Chem. de croix.
Crucifiement (symbolique).	Crucifiement.	Crucifiement.	Crucifiement.	Crucifiement.

Nous répartirons ces cinq cycles en deux groupes : 1° les sarcophages, Choricus, Damascène : tradition syrienne hellé-

1. Reil, *Bildzyklen*, p. 18.

2. Éd. Boissonade, p. 97. Cf. Bayet, *Recherches*, p. 61 ; Reil, *op. l.*, p. 112.

3. *Adv. Caballinum*, III, Migne, t. 95, col. 313 ; Reil, p. 115.

nistique. Les sarcophages appartiennent à la Gaule, qui entretenait d'étroites relations avec les cités syriennes. 2° Rabula, Toqale : tradition syrienne orientale. La tradition hellénistique retient les épisodes secondaires : Jésus arrêté, insulté. Sur les sarcophages, d'après Reil, les railleries, le couronnement d'épines serviraient à glorifier le Christ triomphant. Choricus songe plutôt à charger les Juifs et à disculper Pilate. Damascène s'inspire des mêmes pensées : τὴν ἔνστασιν τοῦ Πιλάτου. La tradition orientale simplifie. En outre, elle introduit un trait iconographique très significatif : Pilate siège sur son tribunal derrière un bureau. Dans l'évangile de Rabula, il prononce la sentence, tandis qu'un serviteur approche discrètement l'aiguère. La colonne de Saint-Marc, l'évangile de Rossano laissent voir l'appareil imposant de la puissance romaine, d'après le récit apocryphe. Les *Gesta Pilati* racontent en effet le jugement en grand détail, avec une extraordinaire mise en scène et beaucoup de merveilleux. Les prêtres juifs deviennent de simples accusateurs. Il n'est question ni du jugement de Caïphe ni du reniement de Pierre. Les iconographes qui veulent simplifier suppriment ces deux sujets.

B. — Pilate omis : le cycle s'arrête au Reniement de Pierre. Nous citerons les mosaïques des Saints-Apôtres, à Constantinople. Mésaritès décrit la Communion des Apôtres, puis la Trahison de Judas. Une lacune sépare ces deux morceaux. De claires allusions nous démontrent que le complot de Judas précédait le Baiser <sup>1</sup>. Puis, le cycle se continuait. En effet Mésaritès ajoute : « Nous le suivrons non seulement jusqu'à la cour du grand prêtre, mais aussi dans son séjour de quarante jours parmi ses disciples, après la Passion et la Résurrection. » En quelques mots, il indique ainsi le programme complet de la décoration. Mais il n'en développe que la seconde partie : les apparitions. De parti pris, pour ménager son lecteur, il passe rapidement sur la première : « Notre discours... ne racontera pas en entier le drame qui se déroule devant nous. » Dans « la cour du grand prêtre », on voyait évidemment le Reniement de Pierre et, sans doute, aussi le Jugement de Caïphe. Constantin le Rhodien mentionne aussi le Suicide de Judas <sup>2</sup>, qui, d'après Matthieu, suit immédiatement ces deux épisodes (Mat.

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 55, 65-68 ; Constantin le Rhodien, v. 878-882.

2. Vers 897-895. Cf. Heisenberg, p. 148.

27.3-9), avant le Jugement de Pilate. Il est clair que la Passion s'arrêtait là, que l'on passait brusquement du Suicide de Judas au deuil des Saintes Femmes, assises devant le Sépulcre, car la place eût manqué pour tout autre sujet. Passion et Résurrection se partageaient cette partie de l'église suivant l'axe. La coupure se trouvait en face du Crucifiement, représenté dans la coupole.

Que signifie cette coupure? Ne pourrait-on l'expliquer par le rite? On sait que Baumstark a cru retrouver, à Saint-Apollinaire-Neuf, l'ordre des péricopes suivi par l'antique liturgie syrienne. Cette théorie fort ingénieuse comporte une très large part d'hypothèse. Peut-être sera-t-il moins hardi de comparer le cycle des Saints-Apôtres et la liturgie byzantine. Les deux parties séparées par la coupure correspondent à peu près exactement<sup>1</sup> aux leçons du Jeudi (Mat. 26.1 à 27.2) et du Samedi saints (Mat. 28.1, jusqu'à la fin), au premier et au troisième acte : arrestation, résurrection. Le second prenait forme dans la coupole, remplie par le Crucifiement. Le mosaïste suivait un texte analogue à celui de nos péricopes, un texte où Matthieu se trouvait aussi complété par quelques interpolations<sup>2</sup>.

Ainsi, le cycle des Saints-Apôtres s'oppose nettement au cycle syrien. Pilate manquait. Était-ce par hasard? Non, car nous reconnaitrons un autre type, si nous le rapprochons d'un groupe de textes : parallèle légitime, puisque ces textes étaient parfois accompagnés de miniatures. Il s'agit des chroniques. Les chroniques énumèrent, en les datant, les principaux épisodes de la vie du Christ. Le Barbarus Scaligeri<sup>3</sup> indique :

1° La Communion des Apôtres (quando autem mysterium agebat cum discipulis suis).

2° La Trahison de Judas. Miniature, fol. 53 b.

3° Le Reniement de Pierre. Miniature, fol. 54 a, en haut.

4° Le Crucifiement... Miniature, fol. 54 a, au milieu.

Plus loin, il fait allusion au Suicide de Judas (miniature, fol. 54 b), à l'Ascension et à la Pentecôte.

Un autre texte analogue s'exprime ainsi : ἐσταυρώθη... ἀνέστη... καὶ ὠρθὴ πᾶσιν ἡμῖν τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ καὶ ἐφανερώσεν τὴν δόξαν

1. La mort de Judas et les Femmes assises s'y trouvant en plus.

2. La résistance des Apôtres aux Saintes Femmes, d'après Luc.

3. Jacoby, *Apokryph. Bericht*, p. 22; Bauer-Strzygowski, *Wellchronik*, p. 141.

ἀποῦ δι' ἡμερῶν τεσσαράκοντα διδάσκων ἡμᾶς κηρύσσειν... ἀνελήθη<sup>1</sup>.  
 Combinons les deux sources. Nous en avons le droit, puisqu'elles se rejoignent dans la chronique de Georges le Syncelle<sup>2</sup>. Nous aurons ainsi le programme tracé par Mésaritès : « Nous le suivrons jusque dans la cour du grand prêtre et aussi pendant son séjour de quarante jours parmi ses disciples. »

Si ce parallèle est exact, il nous permet de rattacher le cycle des Saints-Apôtres aux milieux alexandrins. Nous comprendrons que les scrupules de Mésaritès aient aussi arrêté le mosaïste, qu'il ait évité les scènes douloureuses, sur lesquelles celui de Gaza, plus près des apocryphes palestiniens, insiste avec complaisance. Entre les deux églises, à peu près contemporaines, nous saisissons une opposition très nette. Elle s'accusera mieux encore sur d'autres points.

Maintenant, nous allons suivre ces deux traditions, à travers le moyen âge, jusqu'au xiv<sup>e</sup> siècle.

I. Procédé syrien. — En Cappadoce, nous connaissons la frise de Toqale, où l'on a ôté trois scènes : Lavement, Caïphe, Reniement. Voici d'autres exemples, en Italie et en Grèce.

Monréale	Métropole de Mistra	Toqale
Cène.	Cène.	Cène.
Lavement.	. . . . .	. . . . .
Gethsémané.	. . . . .	. . . . .
Judas.	Judas.	Judas.
Pilate.	Pilate.	Pilate.
Préparat. de la croix.	. . . . .	Portement de croix.
Crucifiement.	Crucifiement.	Crucifiement.

Dans la Métropole de Mistra, on a réduit la Passion, comme aux Saints-Apôtres, et pour les mêmes raisons. Le Crucifiement, sur le mur occidental de la grande nef, occupe le milieu du cycle évangélique, partagé suivant l'axe : d'un côté, fêtes et Passion ; de l'autre, Sépulture et Résurrection. Cette analogie dans la distribution fait d'autant mieux ressortir la différence dans le choix.

Ce procédé nous étonnera moins chez les Slaves, à Novgorod par exemple, où le choix des grandes fêtes se rattache à la tradition cappadocienne. Comme à Neredici, on passe directement de l'Arrestation au Soufflet. Puis vient le Jugement de Pilate.

1. Jacoby, *op. l.*, p. 15.

2. Éd. Bonn, p. 606, 619.

Jésus paraît deux fois devant lui : d'abord, accusé par un Juif <sup>1</sup>, conformément à l'apocryphe, puis, flagellé. Les scènes dédoublées, les souffrances du Christ rappellent les descriptions de Choricus et de Damascène. Caïphe manque. Le Reniement de Pierre vient en surcroît à la fin, parce que ce thème était en vogue au XIV<sup>e</sup> siècle. En Serbie, dans l'église cruciforme de l'Annonciation (Blagovješćenie, Kablar), construite sur le plan de Žiča, mais peinte en 1632, le cycle de la Passion, distinct des fêtes, se trouve coupé, comme à Toçale.

**Paroi S.** : 1<sup>o</sup> Judas; 2<sup>o</sup> Couronnement d'épines et Jugement de Pilate.

— **O.** : 1<sup>o</sup> Portement de croix; 2<sup>o</sup> Mise en croix (?)

— **N.** : 1<sup>o</sup> Descente de croix, 2<sup>o</sup> Thrène.

II. Procédé des Saints-Apôtres. — Nous plaçons Kiev et Mirož dans notre tableau, non sans réserve, ne connaissant pas sûrement la liste complète des sujets. En revanche, nous sommes sûrs de Verria (1315) et de Saint-Théodore à Mistra, fin XIII<sup>e</sup> siècle. A Mistra, les sujets se distinguent à peine. Les crochets [ ] indiquent les restitutions vraisemblables.

Kiev	Mirož <sup>v</sup>	Verria	Mistra
Cène.	. . . . .	. . . . .	[Cène].
. . . . .	. . . . .	. . . . .	Lavement.
. . . . .	Gethsémané.	. . . . .	. . . . .
Judas.	Judas.	Judas.	Judas.
Caïphe.	Anne et Caïphe.	Caïphe.	[Caïphe].
Reniement.	Reniement.	. . . . .	Reniement.
. . . . .	. . . . .	Chem. de croix.	. . . . .
. . . . .	. . . . .	Mise en croix.	. . . . .
Crucifiement.	Crucifiement.	. . . . .	Crucifiement (au-dessus, parmi les fêtes).
. . . . .	. . . . .	Thrène.	Thrène.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	Saintes Femmes.

1. Okunev, p. 7, pl. VI. 1.

A Miroz, Anne et Caïphe sont représentés deux fois. En dernier lieu, Pilate se lavant les mains leur est adjoint, comme une figure accessoire. On a visiblement contracté la frise que nous retrouvons complète à Trébizonde. Le psautier de 1066 avait donné l'exemple d'une pareille confusion. Pilate ne disparaît pas, il s'efface. A Mistra, la Passion finit au Reniement, comme aux Saints-Apôtres, et l'on passe aussi, brusquement, du Reniement au Thrène, comme aux Maries pleurant, assises, près du tombeau. Le Crucifiement domine de même, dans l'axe, au-dessus du Thrène, au tympan du mur occidental.

Jusqu'ici, les deux cycles ont un trait commun : Judas. Ce thème demeure, en Cappadoce, comme en Grèce, lorsque l'on réduit la Passion à des proportions plus restreintes. Voici quelques exemples :

En Cappadoce : a) Frise archaïque occupant les deux côtés de la voûte, dans une des nefs, à Balleq-Klissé<sup>1</sup> : Cène, Judas, Crucifiement.

b) Églises cruciformes de Qaranleq, Tchareqle, Elmale, dans un des bras de la croix : le Crucifiement au mur, Judas sur un des côtés de la voûte. L'autre scène varie : archange à Qaranleq, Rameaux à Tchareqle. La Cène, dans le bas-côté S.-E., à Qaranleq. Judas, accompagnement nécessaire du Crucifiement, prend une importance singulière.

En Grèce : a) Chios, milieu du XI<sup>e</sup> siècle, dans le narthex : Lazare, Rameaux, Lavement, Gethsémané, Judas<sup>2</sup>.

b) Daphni, fin du XI<sup>e</sup> siècle, dans le narthex : Cène, Lavement, Judas.

c) Chrysapha, église de la Chrysaphiotissa, 1290, dans le bras occidental de la croix : le Crucifiement, au mur ; au-dessus, peut-être Gethsémané ; aux voûtes, Cène, Lavement, Judas, Limbes<sup>3</sup>.

De ces exemples, nous voyons se dégager le groupement traditionnel : Cène, Lavement, Judas ; ou bien Cène, Judas. En Cappadoce, Judas est préféré.

Ces remarques feront ressortir l'intérêt d'un cycle spécial, où Judas manque. Nous l'avons rencontré à Castoria, dans deux

1. Rott, p. 131 ; Grégoire, p. 108, fig. 18 et 19 ; phot. Jerphanion.

2. D'après Th. Schmidt.

3. Plus loin, à part, dans le bas-côté N.-O., le Christ devant la croix et les Saintes Femmes. Le Christ devant la croix se trouve à part, comme en marge. Il en est de même à Géraki : c'est une copie d'icone.

petites basiliques à nef unique, l'une, complète et datée de 1384, l'autre, du même temps, mais très mutilée. La Passion fait suite aux fêtes et comprend le Crucifiement :

<p style="text-align: center;"><b>Saint-Athanase</b> (1384)</p>	<p style="text-align: center;"><b>Saint-Nicolas</b> (Quartier de Saint-Pantéléimon)</p>
<p>Mur O. Caïphe et Reniement. Mur N. Chemin de croix. Crucifiement. Thrène. Saintes Femmes. . . . . .</p>	<p style="text-align: center;"><i>Lacune</i></p> <p>Mur N. Crucifiement. Thrène. Saintes Femmes. Limbes.</p>

Reniement, Chemin de croix, Mise en croix, tel est le cycle abrégé de Sainte-Sophie et de la Péribleptos, à Mistra.

On sait que le Crucifiement et les Limbes occupent deux panneaux, en vue, en dehors des fêtes, dans la seconde zone. Ils se trouvent ainsi à leur place, dans le récit de la Passion et de la Résurrection. A Sainte-Sophie, on en a réparti les épisodes avec plus de logique et de cohésion. Les deux fêtes décorent les extrémités du transept : le Crucifiement, au sud ; les Limbes, au nord. Le cycle commence dans le diaconicon et finit dans la prothèse. En conséquence, la Passion se trouve à l'étroit, sur deux panneaux, dans la voûte du diaconicon, tandis qu'à l'ouest les longs berceaux des bas-côtés offrent huit larges places aux épisodes, peu nombreux, qui se déroulent entre le Crucifiement et les Limbes. On a réduit à l'extrême le premier groupe et très largement développé le second. Une croûte de chaux, durcie par le temps, recouvre ces peintures et ne laisse voir clairement que le Portement et la Mise en croix. Mais, ces deux compositions étant identiques à celle de la Péribleptos, les quelques vestiges aperçus çà et là nous ont permis de reconnaître les autres. Dans la Péribleptos, les Limbes prennent place à l'ouest ; le cycle se trouve resserré et se termine à

cet endroit, sur les parois de la nef, pour faire place, sous les bas-côtés du nord, à la légende de la Vierge.

Voici les sujets. Les crochets [ ] indiquent les restitutions.

Passion et Résurrection	Péribléptos	Sainte-Sophie
Renement, en deux épisodes.	Diaconicon, côté N. de la voûte.	[Id.]
Chemin de croix et Mise en croix.	Diaconicon, côté S. de la voûte.	Id.
Crucifiement.	Paroi du transept S.	Id.
Joseph d'Arimatee demande le corps.	Bas-côté S.-O., côté N. de la voûte, à l'E.	[Id.]
Descente de croix.	Bas-côté S.-O., côté S. de la voûte à l'E.	Id.
Thrène.	Id., à l'O.	Id.
Mise au tombeau.	Bas-côté S.-O., paroi O. et côté N. de la voûte, à l'O.	Id. Id.
Les Pharisiens demandent des gardes, d'après Matthieu.	Bas-côté S.-O., côté N. de la voûte, à l'E.	[Bas-côté N.-O., côté S. de la voûte].
Les Pharisiens placent les gardes (?)		[Bas-côté N.-O., côté S. de la voûte].
Les gardes endormis sur le tombeau.	Nef O., côté S.	Bas-côté N.-O., paroi et partie de la voûte.
Les Saintes Femmes assises ou se lamentant devant le tombeau.	[Nef O., côté S.]	Bas-côté N.-O., côté N. de la voûte.
Limbes.	Nef O., paroi O.	Paroi du transept N.
Saintes Femmes au tombeau.	Nef O., côté N.	[Prothèse]
Apparition du Christ.	[Nef O., côté N.]	[Prothèse].

Ici, comme aux Saints-Apôtres, comme dans la Métropole, l'éminente dignité du Crucifiement rompt l'équilibre du cycle. Entre cette scène et les Limbes, l'image suit l'Évangile de plus près encore qu'en Serbie et lui sert de commentaire ; car, dans

la Péribleptos, lorsque les Juifs demandent des gardes, Matthieu se trouve longuement cité. Les Gardes endormis et les Saintes Femmes assises vis-à-vis du tombeau rappellent l'ancienne iconographie. En revanche, avant le Crucifiement, on ne compte que trois sujets, à peu près ceux de Castoria : quelles raisons en ont déterminé le choix ? Pourquoi le Reniement plutôt que Judas ? Pourquoi la faiblesse de l'apôtre, plutôt que l'Arrestation et le Jugement ? Puisque le Reniement termine le cycle dans la tradition proprement byzantine, cherchons dans le passé hellénistique le sens que l'on a pu attacher à cette scène. Elle tient une grande place sur les sarcophages. Les sarcophages nous reportent au temps de Chrysostome. On lira plus loin son commentaire de l'évangile de Jean. On y admirera la finesse du psychologue, le tact et la sensibilité du grand artiste. Or, Chrysostome fut toujours familier aux sermonnaires byzantins. Peut-être, au *xiv<sup>e</sup>* siècle, les iconographes, affinés par la culture antique, auront-ils senti, avec un pareil guide, la grandeur humaine de l'épisode.

Si l'on hésite à leur faire un tel honneur, on reconnaîtra tout au moins que le Reniement tient une grande place dans l'iconographie du *xiv<sup>e</sup>* siècle, qui le représente dans tous ses détails. Si l'on veut même réduire à presque rien l'initiative de ces peintres, on dira qu'ils ont suivi un manuel ressemblant aux fragments Γ et Δ, où, par l'effet d'une confusion facile à comprendre, le Reniement précédait immédiatement le Portement de croix, et plus précisément, Jésus portant sa croix. Ils auraient pris tout bonnement les derniers sujets avant la Crucifixion<sup>1</sup>.

1. Dans Matthieu, 26.67, et Marc, 14.65, les « Soufflets » et le « Crachement » prennent place entre le Jugement de Caïphe et le Reniement. Dans les manuels, ces deux sujets sont rejetés plus loin, après le Jugement de Pilate, réunis à la Flagellation et au Couronnement d'épines, parce qu'à ce moment, Jean, 19. 3, mentionne aussi des soufflets ; les autres synoptiques, des coups avec le roseau et le crachement (Mat. 27. 30) ; ou simplement parce que, par habitude, on mentionne ensemble toutes ces humiliations. Les Soufflets et le Crachement auraient ainsi entraîné le Reniement après Pilate, avant le Chemin de croix.

## II. — LA RÉSURRECTION

L'histoire de la Passion est à peu près la même dans les quatre évangiles. Il suffisait d'interpoler quelques détails dans le récit de Matthieu, pour avoir un ensemble complet. Au contraire, les apparitions de Jésus, après la Résurrection, diffèrent d'une rédaction à l'autre. Il y avait deux manières de les combiner.

1. Les quatre sont rangés l'un après l'autre. Cette méthode, appliquée au rite, a permis de déterminer les onze  $\epsilon\omega\theta\iota\nu\acute{\alpha}$ . Elle a guidé aussi les iconographes.

Aux Saints-Apôtres, l'image suit le récit jusque dans les moindres détails. On a figuré d'abord Matthieu, depuis les Saintes Femmes au tombeau jusqu'à la fin ; puis Jean (Thomas et Pêche miraculeuse<sup>1</sup>). Le dernier épisode raconté par Matthieu, c'est-à-dire la Mission des Apôtres, se trouvait, semble-t-il, détaché à part, sur une des arcades portant la coupole centrale, près de la Pentecôte et de l'Enseignement des Apôtres, en conséquence, après le récit de Jean.

A Sainte-Marie-Antique, le même cycle se trouve fort simplifié : moins de détails, mais plus d'épisodes. Luc vient après Matthieu et Jean<sup>2</sup> :

Saintes Femmes au tombeau . . . . .	Matthieu.
Incrédulité de Thomas . . . . .	} Jean.
Pêche miraculeuse. . . . .	
Mission des Apôtres . . . . .	Matthieu.
Les deux disciples sur le chemin d'Emmaüs . . . . .	Luc.

Sur le reliquaire du Sancta Sanctorum<sup>3</sup>, en suivant les images dans l'ordre où les présente la planche de M. Lauer, c'est-à-dire en regardant ensemble, sur chacun des quatre côtés de la croix, les trois faces verticales, parallèles à des plans différents, nous pouvons retrouver, avec un peu de critique, l'ordre des Saints-Apôtres et de Sainte-Marie-Antique. Il suffirait de rectifier une erreur dans la mise en place, les groupes 2-3-4 et 5-6-7 ayant été intervertis.

Nous aurons :

<sup>1</sup>. Sauf la triple question adressée à Pierre.

<sup>2</sup> Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 135, fig. 102.

<sup>3</sup>. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX, décrit p. 67 ; voyez Reil, *Lebenszyklen*, p. 73.

1.	Saintes Femmes au tombeau . . . . .	} Mat.
2 (5).	Apparition de Jésus aux Saintes Femmes . . . . .	
3 (6).	Les Saintes Femmes annoncent la Résurrection . . . . .	
4 (7).	Apparition à Madeleine . . . . .	} Mc. 16. 9, 12.
5 (2).	Jésus apparaît à deux disciples cheminant. . . . .	
6 (3).	Jésus apparaît à Pierre et à Jean. . . . .	} Joh.
7 (4).	Première apparition, les portes closes . . . . .	
8.	Thomas touche la plaie . . . . .	
9.	Mission des Apôtres . . . . .	} Mat.
10.	Repas à Emmaüs . . . . .	} Luc.
11.	Les disciples annoncent l'apparition. . . . .	
12.	Jésus apparaît aux Onze. . . . .	

Nous avons supposé aussi, sous toutes réserves, une erreur de gravure : dans 4(7), un apôtre imberbe aurait remplacé Madeleine. Ainsi, Marc se grefferait sur Matthieu, comme faisait Luc, aux Saints-Apôtres, à l'endroit où les disciples discutaient avec les Maries. On a écarté la rencontre sur le chemin d'Emmaüs, puisqu'on avait déjà représenté l'épisode correspondant, d'après Marc.

2. Les quatre évangiles sont combinés, les épisodes intercalés l'un dans l'autre, suivant l'ordre probable des événements.

Le manuel de Denys applique ce système avec une parfaite logique :

	Matth.	Marc	Luc	Jean
1. Saintes Femmes au tombeau . . . . .	27. 5-7		24. 1-8	
2. Jésus leur apparaît. . . . .	28. 8-9			
3. Pierre et Jean au tombeau.			24. 12	20. 3-10
4. Apparition à Madeleine.		26. 9		20. 11-18
5. Repas à Emmaüs . . . . .		26. 12	24. 13-35	
6. Jésus apparaît aux Onze, qui lui donnent à manger . . . . .		26. 14	24. 36-49	
7. Thomas . . . . .				20. 19-29
8. Pêche miraculeuse. . . . .				20.
9. La triple question à Pierre.				21. 15-25
10. Mission des Apôtres . . . . .	28. 16-20			

Les épisodes se greffent l'un sur l'autre. Luc relie 3 à 4 ; Marc relie 5-6 à 4. On observera aussi que Jésus apparut à Emmaüs « le jour étant sur son déclin » ; aux Onze, les portes closes, « le soir de ce même jour ». Emmaüs passera donc

d'abord. Il en est ainsi à Ravenne : Saintes Femmes, Emmaüs, Thomas.

Plus tard, on a suivi le même ordre à Monréale :

Saintes Femmes au tombeau, Jésus leur apparaît. . .	Matthieu.
Emmaüs (quatre scènes) . . . . .	Luc.
Thomas, Pêche miraculeuse. . . . .	Jean.

Puis, au Mont-Athos, dans l'église de Dochiariou, où les apparitions du Christ se trouvent groupées dans le bras septentrional de la croix <sup>1</sup> (fig. 6) :

Voûte, côté O. :	Mise au tombeau. Gardes au tombeau.
Hémicycle : (de l'O. à l'E.)	Saintes Femmes au tombeau. Apparition à Madeleine Emmaüs.
Voûte, côté E. :	Thomas. Pêche miraculeuse <sup>2</sup> .

A Nagoriča, j'ai noté :

Dans la nef, à l'Est :	Saintes Femmes.
Transept Sud :	Repas d'Emmaüs. Les deux disciples annoncent l'événement aux apôtres.
Transept Nord :	Les sept disciples se rendent à la pêche. La Pêche miraculeuse.

Le cycle se continue sans doute à l'ouest, entre les deux transepts, sous les bas-côtés, et peut comprendre en cet endroit l'apparition aux Onze, d'après Luc, et les divers moments de l'histoire de Thomas. Il est clair que les quatre évangiles se trouvaient combinés dans l'ordre chronologique, suivant la méthode de Denys de Fourna.

A Mistra, le peintre de la Métropole a pris un moyen terme, en introduisant Emmaüs entre les deux épisodes de Jean : Saintes Femmes, Jésus leur apparaît, [Thomas], Emmaüs, Pêche miraculeuse. Il a tenu compte du rite : d'abord, Thomas, qui donne son nom à un dimanche, puis, Emmaüs et la Pêche miraculeuse, dans l'ordre des *Ἐωθινός*, qui est aussi, dans ce cas, celui des événements.

1. Cf. Brockhaus, pl. XIV; II. Ét. C 277-278.

2. On a placé hors cadre, dans la voûte de l'est, l'Apparition aux Maries ; puis, au dessus des piliers, au troisième rang, Pierre et Jean au tombeau et l'Apparition du Christ à dix apôtres, d'après Luc ou Jean.

De même, à Vatopédi, dans le narthex, sur la paroi du sud<sup>1</sup>, Thomas précède une scène désignée par le mot : *Εἰρήνη ὑμῖν*. Jésus lève les deux mains en bénissant, sans découvrir son flanc. Il s'agit donc de l'apparition aux Onze, d'après Luc 24.36, plutôt que de la première apparition, les portes fermées, qui aurait précédé Thomas.

1. H. Ét. C 268.

## CHAPITRE V

### Les miracles

Les fêtes, les épisodes de la Passion se suivent dans l'ordre du récit, comme des faits qui s'enchaînent. Quant aux miracles, aucun lien ne les unit, en sorte que chacun des évangélistes les rapporte différemment. Nous rechercherons suivant quelle méthode les iconographes les ont groupés.

Lorsque les peintres du Mont-Athos ou les manuels  $\Gamma$  et  $\Delta$ , à la suite des trois épisodes selon saint Jean, placent un groupe compact de miracles, nous n'apercevons, ni dans le choix, ni dans l'ordonnance, aucune relation précise et certaine avec le calendrier. Les trois dimanches les annoncent et les relie à la Résurrection ; de même, dans l'année ecclésiastique, ils annoncent et relie à Pâques la période de l'Octoéchos.

Ces miracles se présentent le plus souvent en désordre, au moins à première vue. Je sais bien que, à Ravenne, Baumstark a cru retrouver la suite des péripécies qui précèdent le Jeudi saint, d'après l'ancien rite syrien<sup>1</sup>. Peut-être nous expliquera-t-il aussi le cycle de Rabula ; mais je doute fort qu'on puisse jamais appliquer une pareille méthode à Saint-Marc, à Kahrié-Djami, aux églises serbes, à l'Athos ou à la chapelle archaïque de Saint-Théodore, près d'Uskub<sup>2</sup>, même au transept de Toqale, bien que le peintre y ait désigné les sujets comme s'il empruntait les formules d'un évangile liturgique.

Il est probable que les artistes avaient le choix libre, à l'exemple des orateurs sacrés, qui ne respectaient pas toujours l'ordre du récit et citaient volontiers de mémoire, suivant les besoins de leur discours. Ainsi fait Chrysostome<sup>3</sup> : « Par les miracles, Dieu montre qu'il est le Créateur : main sèche, pa-

1. *Rassegna Gregoriana*, t. IX, 1910, p. 39.

2. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 204 ; phot. Jerphanion.

3. *In Joh. Homil.*, 56. 2, Migne, t. 59, col. 307.

ralytique, boiteux, lépreux, malades, infirmes, morts ressuscités, aveugles <sup>1</sup>. » Ainsi Théophane Kérameus, voyant dans la femme l'égale de l'homme, groupe deux par deux les actes ou miracles analogues, pour montrer que le Sauveur accorda les mêmes faveurs aux deux sexes : « Il guérit le paralytique et la femme courbée, le démoniaque et la fille de la Chananéenne. Il libère Zachée et la courtisane. Simon le Pharisien et Marthe le reçoivent. Il sauve le fils du centurion et la belle-mère de Pierre. Il ressuscite le fils de la veuve et la fille de Jaïre <sup>2</sup>. » Au xiv<sup>e</sup> siècle, Kalékas, ou l'auteur des Homélie qui portent son nom, met dans la bouche du centurion un anachronisme caractéristique : « La puissance de ta parole, ô Seigneur, a changé l'eau en vin dans les noces ; elle a béni les cinq pains et nourri des foules innombrables. Comment donc, par l'effet de ta seule parole, ton serviteur ne se relèvera-t-il pas aussitôt ? <sup>3</sup>. » Or, dans les synoptiques, la Multiplication des pains (Mat. 8. 5) vient longtemps après la guérison du fils du centurion (Mat. 14. 14).

De même, les artistes font ressortir certaines analogies. Le Paris. 510 réunit, sur une seule frise, la Vocation des quatre premiers disciples, celles de Zachée et de Lévi. Le peintre de Toqale reproduit ce groupe, moins Zachée ; mais celui de Saint-Théodore, près d'Urgub, associe à la Vocation de Pierre et d'André le Didrachme et la Pêche miraculeuse. Comme Kérameus, le miniaturiste du Pantocrator. 61 rapproche Zachée de la Courtisane, et le mosaïste de Saint-Marc, au bas des grandes arcades, met les sujets en opposition, deux à deux : Pêche miraculeuse et Tempête apaisée, Noces de Cana et Repas chez Simon (Luc 7. 36), Adultère et Hémorroïsse <sup>4</sup>, Samaritaine et Zachée <sup>5</sup>. Enfin, celui de Kahrié-Djami, à peu près contemporain de Kalékas, a représenté les deux Multiplications immédiatement après les Noces de Cana, avant tous les autres miracles.

Toutefois, en quelques monuments, sous un désordre apparent, nous retrouverons la suite chronologique des événements,

1. Comparez à Kalékas, Homélie pour le 7<sup>e</sup> dimanche de Matthieu : Paris. gr. 1222, fol. 191. De même Nil, 8<sup>e</sup> dimanche de Matthieu : Coislin 243, f. 51.

2. Théophane Kérameus, Homélie 44, Migne, t. 132, col. 828.

3. Paris. gr. 1222, fol. 168.

4. L'hémorroïsse est impure (Nil, Coislin 243, fol. 99).

5. L'étrangère et le publicain, figures des Gentils, gagnés par la parole du Christ.

mais non sans un peu de critique, parce que l'on a dû constituer une suite unique, en combinant des textes discordants. Or, les évangélistes ne sauraient se contredire: « La même grâce de l'Esprit agit en eux », dit Kalékas<sup>1</sup>. Leur prétendu désaccord nous fera voir tantôt deux miracles différents<sup>2</sup>, tantôt deux circonstances qui se complètent: « Ils se soucient de raconter les miracles de façon véridique et non pas de déterminer les circonstances précises qui les ont précédés; rien ne défend de penser que les deux choses se sont produites.<sup>3</sup> » Parfois aussi la contradiction tient dans la forme. D'après Matthieu, Jésus guérit à Gadara deux démoniaques, à Jéricho, deux aveugles; d'après Marc et Luc, un seul. Ceux-ci, « ramenant l'identité de nature à l'unité, ne se sont pas préoccupés de déterminer le nombre des malades... On a ainsi l'habitude, dans le langage courant, de désigner une collectivité par un individu<sup>4</sup>. » A l'exemple des exégètes, les artistes ont donc cherché l'unité, sous l'apparente contradiction des textes, soit en donnant la préférence à l'une des rédactions, soit en juxtaposant les variantes.

Comment ont-ils choisi et juxtaposé? Pour trouver une méthode explicite, il nous faut descendre au xviii<sup>e</sup> siècle et feuilleter le manuel de Denys. Il décrit, dans l'ordre du récit, tous les tableaux de l'histoire évangélique. Pour chacun d'eux, il renvoie aux textes, en citant tout d'abord, et, dans certaines copies, uniquement, celui des quatre évangiles qui a fourni l'épisode. Nous constatons ainsi qu'il a pris comme base le texte de Matthieu et l'a complété, en y introduisant les épisodes particuliers aux autres, soit isolément, soit par tranches. Un épisode commun lui sert de point de repère. Voici par exemple les Rameaux, racontés par Matthieu au chapitre 21, par Jean au chapitre 12. Entre le chapitre 20 et le chapitre 21 de Matthieu, prennent place les épisodes des chapitres 8 à 12 de Jean (Adultère, Aveugle-né, Lazare), qui manquent dans les synoptiques. Ainsi s'est constitué une suite unique, où aucun épisode n'est omis. Le tableau suivant justifiera cette explication.

1. Paris. gr.1222, fol. 182: sixième dimanche de Matthieu.

2 Paralytique de la piscine probatique, selon saint Jean, Paralytique de Capharnaüm, ἐν τῷ σῆζοφ, d'après les synoptiques: Kalékas, *l. cit.*

3. Kérameus, Hom. 44, Migne, t. 132, col. 828, à propos du Centurion.

4. Kérameus, Hom. 9, sur le Démoniaque, Migne, t. 132, col. 272.

*Ordre des miracles d'après le manuel de Denys.*

10. Christ au milieu des docteurs.		Luc 2.
11 à 13. Baptême, Tentation . . . . .	(Jean 1)	Matth. 3-4.
14. Le Prodrome témoigne au sujet du Christ, Vocation des pre- miers disciples, épisodes cor- respondants . . . . .		Jean 1. 36-51.
15. Vocation des disciples, au moyen de la Pêche miraculeuse . . . . .		Matthieu 4.
16 à 19. Cana, Nicodème, Samaritaine, Fils de l'officier . . . . .		Jean 2-4.
20. Jésus lisant dans la synagogue.		Luc 4.
21. Démoniaque dans la synagogue.	(Marc 1)	Luc 4.
22. Lépreux . . . . .	(Marc 1)	Matthieu 8.
23. Fils du centurion . . . . .	(Luc 7)	Matthieu 8.
24. Fils de la veuve . . . . .		Luc 7.
25 à 35. Belle-Mère de Pierre, etc. . . . .		Matth. 8-9.
36 à 40. Envoyés du Prodrome, etc. . . . .		Matth. 11-12.
41. Paralytique, près de la piscine.		Jean 5.
42-43. Cinq pains, Marche sur la mer. (Jean 6)		Matthieu 14.
44. Guérison des malades . . . . .		Matthieu 14.
45. Chananéenne. . . . .	(Marc 7)	Matthieu 15.
46. Bègue . . . . .		Marc 7.
47. Sept pains . . . . .	(Marc 8)	Matthieu 15
48. Aveugle de Bethsaida . . . . .		Marc 8.
49. Transfiguration . . . . .		Matthieu 17.
50-51. Lunatique, Didrachme . . . . .		Matthieu 17.
52. Christ bénissant un enfant . . . . .		Matthieu 18.
53-54. Jésus interrogé par l'homme de loi, reçu chez Marthe . . . . .		Luc 10.
55 à 57. Femme courbée, Hydropique, Dix lépreux . . . . .		Luc 13-14, 17
58-59. Enfants bénis, Jeune riche . . . . .	(59 : Luc 18)	Matthieu 19.
60. Les Fils de Zébédée . . . . .	(Marc 10)	Matthieu 20.
61. Jésus, entrant à Jéricho, guérit un aveugle . . . . .	(Luc 18)	Marc 10.
62. Zachée . . . . .		Luc 18.
63. Jésus guérit un aveugle, en sor- tant de Jéricho . . . . .	(Mat. 20, 2 aveugl.)	Marc 10.
64 à 69. Adultère, Aveugle-né, Lazare, etc		Jean 8 à 12.
70. Rameaux . . . . .	(Jean 12)	Matthieu 21.
71 à 74. Marchands chassés du temple, Aveugle, Figuiier, etc. . . . .		Matth. 21-22.
75. Denier de la veuve . . . . .		Marc 12.
76. Jésus oint par la courtisane . . . . .		Matthieu 26.
77. Le Marché de Judas . . . . .		Matthieu 26.

L'ordre du manuel fut-il suivi à l'époque byzantine ? On pourrait le retrouver, soit à Saint-Marc, dans les parties hautes des arcades, soit à Rossano, dans le peu qui reste des minia- tures. A défaut de l'ordre même, on saisira tout au moins le

procédé. Au vi<sup>e</sup> siècle, dans l'église de Saint-Serge, à Gaza, le mosaïste a pris pour base, non plus Matthieu, le plus autorisé, mais Luc, le plus complet des synoptiques, qui seul rapporte certains épisodes importants. Entre deux épisodes de Jean, Noces de Cana et Résurrection de Lazare, il a placé les chapitres 4-5 et 7-8 de Luc, presque sans y rien changer : à la Pécheresse pardonnée, il substitue la Femme adultère ; à la Tempête apaisée, il joint le Christ marchant sur flots.

Saint-Serge à Gaza	Luc	Mat.	Jean
Belle-mère de Pierre . . . . .	4 38	8	
Paralytique . . . . .	5. 17	9. 1	
Centurion. . . . .	7. 1	8 5	
Fils de la veuve . . . . .	7. 11	Néant	
Femme adultère (pour la Pécheresse pardonnée)	7. 36	Néant	8
Tempête apaisée . . . . .	8 22	8. 23	
Christ marchant sur les flots . . . . .	Néant	14	6. 16
Démoniaque. . . . .	8. 27	8. 28	
Hémorroïsse . . . . .	8. 41	9. 18	

On pourrait discerner le même système à Monréale. Dans la nef du sud, l'artiste, voulant sans doute produire un certain effet décoratif, a profondément bouleversé l'ordre du récit. Mais, après la Multiplication des pains, on retrouve, au nord, la suite chronologique exacte ; d'abord, les trois miracles accomplis, d'après Luc, pendant le ministère de Judée ; puis, les épisodes se rattachant à l'entrée à Jérusalem. Ici, Matthieu, plus complet, se substitue à Luc ; puis, Jean se greffe sur Matthieu. Faisons abstraction du Paralytique de Capharnaüm, interpolé auprès d'une composition du même caractère (Aveugles et boiteux), on aura :

Monréale	Luc	Mat.	Jean
Femme courbée. . . . .	13 10		
Hydropique . . . . .	14. 2		
Dix lépreux . . . . .	17. 2		
Deux aveugles de Jéricho . . . . .	18. 35	20	
Expulsion des marchands . . . . .	19. 45	21. 12	2. 15
Femme adultère. . . . .			8. 3
Aveugles et boiteux . . . . .		21. 19	
Jésus chez Marthe. . . . .		26. 6	12 3

Nous retrouvons ici, sans aucun doute, le système de Denys, et peut-être, comme à Gaza, Luc a servi de base.

Le choix des miracles, dans la Métropole de Mistra, rappelle celui de Gaza et de Monréale. Ici, Luc n'est plus seulement le principal des synoptiques; il est seul et les représente. Comme à Monréale, l'artiste a interverti l'ordre du récit, en vue de l'effet décoratif, mais avec beaucoup plus de réserve : à peine, si le Fils de la veuve précède le Paralytique.

Que signifie le choix et le groupement des épisodes? Rappelons que les synoptiques marquent deux époques dans le ministère de Jésus, l'une en Galilée, l'autre en Judée et à Jérusalem.

En Galilée, on distinguera deux sections, d'après Marc, qui représente le mieux la rédaction primitive.

1° Marc 1.14 à 5.43 : depuis le Démoniaque guéri dans la synagogue de Capharnaüm, jusqu'à la Résurrection de la fille de Jaïre. Dans cette section, Luc suit à peu près l'ordre de Marc<sup>1</sup>, tandis que Matthieu le renverse, soit de parti pris, soit en puisant à une autre source<sup>2</sup>. Ces deux textes s'opposent donc l'un à l'autre. Pour les combiner, les iconographes devront prendre pour base l'un des deux.

2° Marc 6.30 à 8.26 : les deux Multiplications et les épisodes connexes. Ici, Marc reproduit, sans s'en rendre compte, l'une après l'autre, deux rédactions d'un même récit<sup>3</sup>. Matthieu le suit presque entièrement. Luc ne retient que la première Multiplication.

Durant le ministère en Judée, Marc ne mentionne que deux miracles secondaires. Matthieu y ajoute quelques guérisons collectives. Luc, en revanche, introduit de riches données, inconnues aux autres synoptiques, des épisodes caractéristiques, tels que la guérison de la Femme courbée, de l'Hydropique et des Dix lépreux, la Conversion de Zachée.

Les iconographes ont distingué les deux grandes périodes du ministère évangélique. A Monréale, les épisodes ou les miracles de Galilée occupent la nef du sud; ceux de Judée et de Jérusalem, celle du nord. Il en est ainsi à Mistra, mais la Multiplication manque dans l'une des nefs, tandis que, dans l'autre, les miracles de Judée se relieut, non plus aux épisodes de

1. Loisy, *Synoptiques*, p. 144.

2. Loisy, p. 124; Goguel, p. 122.

3. Goguel, p. 166.

Jérusalem, mais aux miracles de Jean. De même, à Kahrié-Djami, on a représenté à part le premier groupe des miracles de Galilée, dans le narthex intérieur; les épisodes ou miracles de Luc et de Jean, dans l'angle de l'exonarthex. La distinction entre les deux groupes était si nette, que parfois on s'en tenait au premier. Ainsi le cycle se terminait, tantôt après la Fille de Jaïre, à Gaza par exemple, tantôt après la Multiplication des pains. Ainsi, Kérameus voyait, dans un même ensemble <sup>1</sup>, « Jésus ressuscitant des morts, les démons saisis d'épouvante, la marche sur la mer, solide sous ses pieds comme la terre ferme, le repas copieux dans le désert. »

Ces deux groupes ont une signification bien différente. Par les miracles de Galilée, Jésus s'efforce d'amener le peuple à la foi. Les exégètes byzantins montrent les progrès de son action. Quelques miracles éclatants marquent les étapes de la route. D'abord, le Paralytique: « Au début Jésus voyageait, ne réunissant pas seulement les disciples, mais enseignant dans les synagogues et accomplissant des miracles. Il ne demandait pas la foi aux assistants, il devait d'abord donner la preuve de sa puissance. Mais bientôt sa renommée se répandit dans tout le territoire de la Galilée. On avait vu de nombreux miracles, car il chassa des démons, réveilla la belle-mère de Pierre, malade de la fièvre, en lui prenant seulement la main, et guérit beaucoup d'hommes, affligés de diverses maladies; et la foule affluait, si dense, que les abords de la maison ne pouvaient la contenir. Alors, Jésus leur demandait la foi. » Alors, il put faire éclater sa puissance, en « remettant les péchés de sa pleine autorité, en se montrant visiblement Dieu et de la même dignité que son Père <sup>2</sup>. » Ici, le sermonnaire suit pas à pas l'évangile de Marc. Il mentionne, dans l'ordre du récit, sauf le lépreux, tous les malades guéris, avant le paralytique, au cours d'une même journée <sup>3</sup>. Ainsi procède le peintre de Mistra, qui a su mettre en valeur, au milieu de la frise, ce miracle important. Puis Jésus continue. De nouveaux miracles entraînent les foules. Jaïre le supplie de sauver sa fille, qui se meurt. « Pendant qu'il allait, dit Luc (8.42), la foule le pressait. » Nil explique cette affluence: « C'est parce qu'il venait d'accomplir un miracle

1. A propos des honneurs rendus aux images: Homélie, n° 20, Migne, t. 132, col. 425.

2. Nil, 2° dimanche du Carême, Paralytique: Coislin 243, fol. 158 v.

3. Goguel, p. 68.

important, en chassant la légion du démoniaque, qu'une foule nombreuse l'accueillait. Ils le suivaient pour assister à un grand miracle <sup>1</sup>. » Ce fut en effet le plus grand. Comme le sermon, nos fresques rappellent que la guérison de Gadara l'avait précédé. Ainsi, peintres et sermonnaires ont aperçu dans le récit de Marc et de Luc une progression et l'ont respectée. Le peintre de Mistra a merveilleusement compris son texte, en s'efforçant de donner l'impression de la foule.

Dans l'intervalle, prend place une autre résurrection : le Fils de la veuve. Elle nous révèle aussi l'œuvre suprême du Salut, la future résurrection du Christ lui-même, puis celle de tous les hommes ; elle nous fait voir que « Jésus est celui qui a tiré l'homme du limon et l'a animé de son souffle, qu'il doit ressusciter l'humanité au dernier jour, au son de la trompette <sup>1</sup>. » Or, à la résurrection du fils de la veuve, Jésus nous prépare par une adroite progression. Ici encore, il se montre politique, εὐμάρητος. « Il commence, écrit Théophane Kérameus, par des miracles plus simples, pour exciter la foi des hommes. D'abord, il guérit des maladies bénignes, chasse les démons, redresse les sens atteints, puis sauve de la mort la belle-mère de Pierre et le fils du centurion, et ainsi, nous conduit au mystère de la Résurrection, qu'il nous révèle plus clairement par le présent miracle (Fils de la veuve) <sup>2</sup>. » Dans le même esprit, Kalékas marque, avec plus de précision encore, la progression des miracles selon Luc : belle-mère de Pierre délivrée de la fièvre, serviteur du centurion guéri à l'heure de la mort, enfin la résurrection du fils de la veuve <sup>3</sup>. On verra donc, à Mistra, aussitôt après les actes préliminaires, le jeune homme de Naïn se lever sur son séant ; et, plus loin, pour couronner l'œuvre, les péripéties de la seconde résurrection, la plus dramatique, se dérouleront sur une longue frise.

En Judée, Jésus ne songe plus à gagner les Juifs ; il instruit ses disciples et se dresse contre les Pharisiens. Il accomplit quelques miracles accessoirement, simples incidents du conflit. Le récit de la femme courbée, guérie le jour du Sab-

1. Nil, Coislin 243, fol. 99 : septième dimanche de Luc, Hémoroïsse et Fille de Jaïre.

2. Kalékas, Paris. gr. 1222, fol. 267 v : troisième dimanche de Luc, Fils de la Veuve.

3. Kérameus, Homélie 6, Migne, t. 132, col. 220 C.

4. Paris. gr. 1222, f. 265, et Migne, t. 120, col. 1204.

bat, écrit Loisy, « pourrait avoir moins de consistance traditionnelle que la réponse de Jésus au chef de la Synagogue<sup>1</sup>. » Il en est ainsi de l'hydropique. « L'histoire des dix lépreux est rapportée pour la mention du Samaritain, plus que pour le miracle : récit symbolique, qui ne vient pas d'une source primitive et où l'évangéliste continue le procès du Judaïsme<sup>2</sup>. » Ainsi, nous le verrons, l'entendent les exégètes byzantins.

Ces « récits symboliques » se groupent avec les trois dimanches de Jean, par une affinité de nature. Les épisodes du quatrième évangile n'ont-ils pas la valeur d'un symbole ? Sans doute, les guérisons du paralytique et de l'aveugle-né visent plus haut et font voir, dans le Christ, le Créateur de l'homme, le principe de la vie<sup>3</sup>. Mais nous y reconnaitrons aussi des « miracles sabbatiques ». Les sermons byzantins dépeignent, en termes très forts, la colère qu'ils inspirent aux Juifs. Quand le paralytique prit son lit, « ils étaient en fureur, ils le pressaient de tous côtés, l'invectivaient, l'assiégeaient.., lui disaient d'un ton menaçant et avec insolence : c'est le Sabbat<sup>4</sup>. » Enfin, l'entretien avec la Samaritaine n'annonce-t-il pas, ainsi que l'histoire des dix lépreux, ou celle de Zachée, mais avec plus de clarté et de poésie, la vocation des Gentils, le caractère universel du nouveau culte, du culte en esprit et en vérité<sup>5</sup> ? En fait, une idée commune unit les cinq images de la nef septentrionale, à la Métropole : le conflit avec le Judaïsme, prélude de la Passion, annonce de la religion universelle. Les miracles de Judée, par la simplicité et le calme de la composition, l'opposition symétrique des Apôtres et des Juifs, expriment bien cette pensée et contrastent avec ceux de Galilée, où l'on sent s'agiter la foule.

Les peintres de Mistra ont donc conçu leur programme suivant un système précis et clair ; ils ont donné une forme plastique à l'exégèse byzantine. D'autres, à Monréale, leur avaient montré l'exemple, en réservant une des nefs au ministère galiléen, tandis qu'en face le conflit avec le Judaïsme se pour-

1. Loisy, *Synoptiques*, p. 155.

2. *Op. l.*, p. 158.

3. Chrysostome, *In Joh. Homil.*, 56.2, Migne, t. 59, col. 307, d'où Théophylacte, Migne, t. 124, col. 45 A ; Nil, *Coislin* 243, fol. 177.

4. Nil, *Coislin* 243, fol. 174 v, d'après Chrysostome, *Hom.* 37.2, Migne, t. 59, col. 209.

5. Chrysostome, *In Joh. Hom.* 33.2, d'où Théophylacte, Migne, t. 124, col. 1240, et Kalékas, Paris. gr. 1210, fol. 103.

suit, toujours plus aigu, jusqu'à l'onction de Béthanie, symbole de l'onction funèbre (Mat. 26.12), jusqu'au moment où le traître va trouver les sacrificateurs. Si ces mosaïstes exécutèrent un cycle plus complet, en revanche, leurs successeurs, à Mistra, ont choisi les images avec un sens plus juste, une intention plus ferme et produisent une impression plus nette. Ils nous ont conservé, dans sa pureté, le type qui est déjà déformé à Monréale et va se dégradant dans les autres églises byzantines.

## LIVRE II

### Les thèmes : les grandes fêtes avant la Passion

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'Annonciation

*La Vierge.* — Si nous voulons classer exactement les monuments, nous examinerons d'abord la figure essentielle, la Vierge. Suivant qu'elle se tient à gauche ou à droite, assise ou debout, qu'elle file ou gesticule, nous pourrions distinguer les époques et les écoles.

A l'origine, elle est assise à gauche. Dans les catacombes, elle écoute l'ange simplement, d'après l'évangile de Luc ; puis, au v<sup>e</sup> siècle, elle file, selon le protévangile de Jacques (XI.1) : « Et, ayant pris la pourpre, elle s'assit sur un siège et se mit à filer. »

Puis, on imagine qu'elle a cessé de filer. Sa main droite fait un geste, la gauche immobile tient encore la pourpre.

Enfin, elle passe à droite et se lève. Ainsi s'est formé un type nouveau ; mais en quel pays ? Strzygowski<sup>1</sup> indique la Syrie et la Palestine, parce que ce type se rencontre pour la première fois, au vi<sup>e</sup> siècle, en quelques monuments qui en proviennent. Nous apprécierons mieux cette théorie en distinguant les deux innovations.

Pourquoi Marie se lève-t-elle ? Mettons en présence deux textes, qui nous décrivent deux mosaïques de ce temps : l'une, dans l'église de Saint-Serge à Gaza ; l'autre, aux Saints-Apôtres de Constantinople.

1. *Elschmiadzin-Evangeliar*, p. 70.

Gaza : « Grave, elle file avec gravité, lorsqu'il se présente. Il fait le geste d'un homme qui parle; surprise par ce spectacle inattendu, dans l'agitation et le trouble, elle se retourne, et la pourpre a failli tomber de sa main, car la crainte affaiblit en elle l'articulation des doigts. L'ange, ayant accompli sa mission, s'envola <sup>1</sup>. »

Constantinople : « Étonnée par l'apparition subite de Gabriel, elle s'est levée de son siège. Elle travaillait.... Elle est toute droite, comme pour écouter un ordre royal, prudente à répondre à cause de la chute d'Ève... La parole arrive aux oreilles de la Vierge, pénètre dans sa tête. Sa raison la saisit; son cœur en est touché. Elle se trouble aussitôt et les pensées montent dans son âme virginale. Elle réfléchit à ce que peut être cette salutation et déjà elle l'examine <sup>2</sup>. »

Ces deux textes forment un éloquent contraste : d'un côté, la simple histoire rapportée par la légende populaire; de l'autre, l'attitude respectueuse commandée par le cérémonial byzantin, la prudence et la réflexion, qui sont les vertus traditionnelles de la race grecque. Nous savions déjà que les sermons byzantins, du VIII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle, André de Crète, Jean le Géomètre, prêtaient à la Mère de Dieu la sagesse de l'antique Athéna <sup>3</sup>. Comme toujours, ils s'inspiraient de Chrysostome : « Tout d'abord, elle ne s'abandonna point, elle n'admit pas cette parole; mais elle se troubla, demandant ce que signifiait la salutation <sup>4</sup>. » Mésarités nous montre que l'image de la Vierge debout, gesticulant, répond bien à l'idéal du grand orateur. Les iconographes byzantins l'ont reproduite de préférence, à l'époque où cet idéal était en honneur, c'est-à-dire aux IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles.

Ainsi, la Vierge assise, filant, représente la légende paléstinienne; la Vierge debout, gesticulant, la conception hellénistique et byzantine. Si cette attitude et ce geste plus nobles nous apparaissent, au VI<sup>e</sup> siècle, en quelques monuments syriens ou paléstiniens en même temps qu'à Constantinople, nous en concluons que la conception hellénistique et byzantine a très

1. *Choricu Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 91 Schmidt, *Blagovješčenie*, p. 25, la classe, en hésitant, parmi les vierges debout; à tort, croyons-nous, puisqu'elle file encore en se retournant.

2. Mésarités, 22 : Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 45.

3. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, p. 478.

4. *In Mat. Homil.*, 1, 5.

rapidement pénétré dans les milieux orientaux. Mais elle n'a point éliminé complètement le type populaire; car l'ivoire de Milan<sup>1</sup>, les diptyques de Paris et d'Etchmiadzin furent visiblement sculptés plus tard.

Marie passe à droite ou plutôt l'ange à gauche, lorsque, dans la composition des thèmes évangéliques, en particulier des miracles, la marche de profil se substitue à la pose de face. La figure principale avance vers la droite, dans le sens de l'écriture grecque et latine: ainsi se marque la continuité de l'action, dans une peinture qui veut représenter le détail du récit<sup>2</sup>. L'école cappadocienne hésita longtemps à suivre l'exemple. Les fresques archaïques<sup>3</sup> montrent Marie debout, mais encore à gauche. Ailleurs, aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, même au XI<sup>e</sup>, quelques monuments demeurent conformes à l'ancienne pratique, et, par ce trait, laissent voir leur affinité avec la Cappadoce ou les milieux syriens. Nous mentionnerons un ivoire lombard de Bologne<sup>4</sup>, un émail de Chémokmédi<sup>5</sup>, les miniatures marginales du psautier Chludov<sup>6</sup> et du Pantocrator. 61<sup>7</sup>, enfin, du tétraévangile de Vienne<sup>8</sup> (fig. 34).

A part ces exceptions, la Vierge prend place toujours à droite, tantôt debout, tantôt assise, suivant les époques et les régions.

Dès le VI<sup>e</sup> siècle, la Vierge debout constitue un motif commun à Byzance et à l'Orient. Mais, par le geste, les deux traditions se distinguent.

Tantôt, la Vierge discute ou repousse. Elle s'y prend de deux manières. Dans les monuments syriens<sup>9</sup> (fig. 9), et les fresques

1. Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. XXXI.

2. Schmidt, *Blagovjeshčenie*, p. 21, propose une autre explication, qui nous paraît moins satisfaisante.

3. Chapelle près de Qaterdji-Djami; Saint-Théodore, près d'Urgub; Balleg-Klissé (Soghanle); chapelle près de Toqale; nef de Toqale: phot. Jerphanion.

4. Graeven, II, 6.

5. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 133, fig. 70.

6. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. I, 3.

7. Fol. 55: H. Ét. C 86.

8. Cod. Vindob. 151, fol. 138 v.

9. Évangile de Rabula: Garrucci 130, 1; Venturi, H. Ét. C 1387. — Paris. syr. 33, fol. 3 v. — Camée de sardoine, au Cabinet des Médailles, X<sup>e</sup> siècle: Schlumberger, *Nic. Phocas*, p. 101. — Onyx du British Museum: Dalton, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 104, pl. III, IX<sup>e</sup> siècle. — Ménologe de Moscou, n<sup>o</sup> 183, XI<sup>e</sup> siècle: *Copies photographiées*, II, pl. 27; éd. Trencv, pl. II, X. 51.

archaïques de Cappadoce (fig. 8), elle a le geste large et franc, elle tend ou lève le bras vers l'ange<sup>1</sup>.

Ailleurs, le bras revient devant la poitrine, la main se retourne, montrant la paume. Cette variante est fort ancienne : il suffirait de citer, au VIII<sup>e</sup> siècle, l'ivoire lombard de Bologne ; au IX<sup>e</sup>, le psautier Chludov et le Pantocrator. 61. Mais, en



FIG. 8. — Chapelle de l'Annonciation, à Gueuremé, en Cappadoce

Cappadoce, elle appartient à un groupe un peu plus avancé, du X<sup>e</sup> ou du XI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Ce geste plus réservé caractérise l'iconographie propre de Byzance, au XI<sup>e</sup> siècle. Il répond bien à la pensée de Chrysostome : « Elle n'admit pas cette parole. »

Tantôt, la Vierge se soumet : la main, posée sur la poitrine, montre le revers. Dans l'évangile d'Etchmiadzin et les fresques coptes d'El-Hadra<sup>3</sup>, on la voit près du menton ; sur l'am-

poule de Monza et partout ailleurs, un peu plus bas. Ce modèle n'est pas fréquent dans les manuscrits byzantins ; il s'y trouve déformé, les doigts tantôt se ployant en un geste discret d'allocution, tantôt serrant le manteau. En revanche, il fit fortune en Occident et parmi les primitifs italiens.

Ainsi l'art byzantin, aux IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles, affectionne la Vierge debout à droite, la main devant la poitrine, retournée en signe de refus.

Or, au XII<sup>e</sup> siècle, nous observons un fait nouveau. La Vierge filant reprend sa place. On la voit debout, dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, à Sainte-Sophie de Kiev et, en 1072, dans une miniature du Mont-Cassin<sup>4</sup> ; assise, dans le psautier de 1066 (fig. 13). Au XII<sup>e</sup> siècle, un manuscrit très significatif a mis en relief le type de Marie filant assise.

1. D'ordinaire, le droit ; parfois, en Cappadoce, le gauche, qui se trouve naturellement le plus près de l'ange : chapelle près de Qaterdji-Djami, Ballëq-Klissé. — Chapelle de l'Annonciation, à Gueuremé : phot. Jerphanion.

2. Chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, chapelle près de Qaterdji-Djami, Souvech, Hemsbey-Klissé : phot. Jerphanion. — Évangélaire de 1057, provenant de Mélitène (Etchmiadzin 362 G, fol. 6) : Macler, *Rapport*, p. 41.

3. Strzygowski, *Oriens Christianus*, t. I, 1901, p. 358.

4. Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 202, fig. 87.



Fig. 9. — Tétrévangile de la Bibl. Nat. (Paris. syr. 33).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 10. — Tétrévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



On connaît les Homélies de Jacques. Le texte suit le récit apocryphe. D'abord, près du puits, une voix mystérieuse salue Marie. Elle rentre tremblante, le cœur palpitant, les joues pâles, et se remet à l'ouvrage. Ce n'est plus la Vierge forte, qui examine et discute ; mais la jeune fille modeste, élevée dans une pauvre maison, retirée du commerce des hommes, étrangère à leurs flatteries <sup>1</sup>. Une conception plus humaine se fait jour.

Ensuite, le sermon distingue les divers moments de l'entretien : à chacun correspond une miniature. Dans le Paris. gr. 1208, en marge, au haut de la page, un titre spécial les distingue : « Vision de la Mère de Dieu, puisant », fol. 159 v ; « Salutation », fol. 160 v ; « Démonstration de la véracité des évangiles », fol. 165 v ; « Doute de la Vierge, se demandant comment elle engendrera le Seigneur », etc. : huit images en tout <sup>2</sup>. Or, le peintre n'a point conçu l'image d'après le texte. Il n'a dessiné, en fait, que deux compositions, la « Vision » près du puits et la « Salutation », en répétant la seconde indéfiniment, sans la moindre variante, sauf à la fin (fol. 177v), lorsque le sermonnaire montre l'ange retournant au ciel <sup>3</sup>. Si nous supprimons les répétitions, nous aurons une illustration précise du récit apocryphe, qui comprend deux scènes : 1° près du puits, Marie, surprise, entend le salut de l'ange invisible (on le figure volant) ; 2° dans la maison, assise et filant, elle le voit se présenter debout (ἄσπρη) (fig. 12).

Cette double image provient du passé. On sait que l'Annonciation près de la source était représentée aux v<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècles <sup>4</sup>. La Vierge filant des Homélies reproduit aussi un prototype de ce temps. Ces vieux modèles ont survécu dans les milieux orientaux jusqu'au xii<sup>e</sup> siècle. Prenons l'un d'eux, d'après la pyxide de Minden<sup>5</sup> : la Vierge, assise à gauche, de profil, lève d'une main la quenouille, tandis que la droite, plus bas, tient le fil qui pend <sup>6</sup>. Or, au xii<sup>e</sup> siècle, le Copte 13 (fig. 10) reproduit ces attitudes presque trait pour trait, et, vers le même temps,

1. Ch. 8, 12 : Migne, t. 127, col. 639, 643.

2. Vatican. gr. 1162 : Stornajolo, *Miniature*, pl. 49-57.

3. Ch. 21, Migne, t. 127, col. 656.

4. Cf. Schmidt, *Blagovještenie*, p. 4 sq.

5. Garrucci 437.4. Voy. W. Vöge, *Elfenbeinwerke*, p. 5, pl. 3, n<sup>o</sup> 6.

6. Tel était probablement le sarcophage de Ravenne : Garrucci 344.3 ; cf. Pokrovskij, p. 8 ; commencement ou milieu du v<sup>e</sup> siècle. D'après Strzygowski, la main gauche était levée.

en Italie, la porte de Pise <sup>1</sup>, le candélabre de la cathédrale de Gaète <sup>2</sup> montrent Marie debout, à la même place, avec le même geste. Ce type, semble-t-il, demeura étranger à Byzance. Or, la Vierge filant, dans les Homélies, peut revendiquer une ascendance analogue. A Sainte-Marie-Majeure <sup>3</sup>, Marie est assise presque de face, un peu tournée vers la droite, où se tient l'ange, et ploie, parallèlement, les deux bras devant elle. Que l'ange passe à gauche, que Marie, sans bouger le corps, tourne simplement la tête vers lui, et notre type sera constitué : un très fin chancel de Safara <sup>4</sup> (fig. 11), en Géorgie, reproduit ce lointain original. Choricus, sans doute, l'observait à Gaza, lorsqu'il nous dépeint la Vierge filant et se retournant.

Les iconographes byzantins du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, ne suivent pas exactement le modèle de Sainte-Marie-Majeure et de Safara ; ils cherchent un effet plus net. Ils ne dessinent plus les deux bras parallèles. L'un des deux est levé, parfois le droit, dans le psautier de 1066 (fig. 13) et le psautier Barberini <sup>5</sup> ; le plus souvent le gauche, dans les Homélies de Jacques et la plupart des autres monuments. Parfois, on retire la laine, et la Vierge reste les bras libres, gesticulant <sup>6</sup>.

Par quelle voie cette vieille image a-t-elle atteint les ateliers de Constantinople ? Si l'on tient à leur attribuer la fine sculpture de Safara, un autre monument nous montrera que la variante des Homélies avait cours déjà, plusieurs siècles auparavant, dans les milieux mésopotamiens. On peut, en effet, la deviner dans le grossier épannelage de l'encensoir de Midiat <sup>7</sup>. L'Orient a donc conservé ce vieux motif. Mais les rudes artisans de l'Euphrate n'avaient point qualité pour le transmettre à l'élégante Byzance. Les couvents grecs de Palestine ou de Cappadoce ont fourni le modèle du psautier, qu'un moine de Césarée copia, en 1066, au Stoudion. Ce manuscrit contient des traits hellénistiques aussi précis, aussi clairs que le Copte 13. Il est souvent plus près de Ravenne que le psautier Chlu-

1. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. V. 3.

2. Venturi, t. III, p. 648.

3. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. II.

4. *Kavkaz*, t. IV, pl. XXXVI; phot. Barčevskij 1799

5. Près du ps. 71.6: Lond. Add. 19352, fol. 91 v; Barberin gr. 372, fol. 114 v. Mentionnons aussi la stéatite Barberini et une icône russe: Lichačev, pl. CXL. 248.

6. Mégaspiléon. Laur. VI 23.

7. Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1901, p. 149.

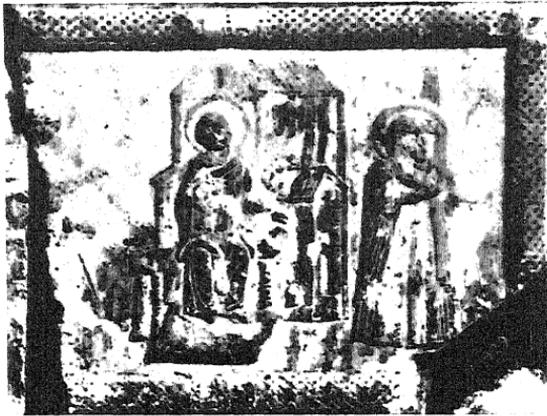


Fig. 11. — Chancel de Safara, en Géorgie.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 12. — Homélie de Jacques (Paris. 1208).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 13. — Psautier de Londres.  
(Coll. H. Ét.).



dov, ou celui du Pantocrator. On concevra que la Vierge filant, assise, fut reproduite, de copie en copie, dans la région même où Choricus l'avait observée.

Voilà donc un fait notable : au XII<sup>e</sup> siècle, à Constantinople, dans l'entourage des Comnènes, le récit apocryphe inspire les sermonnaires et les iconographes ; il fait revivre un ancien motif syrien et palestinien, que Byzance avait négligé jusque-là.

On observera que, vers le même temps, la légende palestinienne agit aussi sur l'iconographie de l'Occident. Mais d'une autre source découle une autre image. C'est alors, en effet, qu'un peu partout on voit apparaître un livre entre les mains de Marie. Or, Pokrovskij<sup>1</sup> a justement rappelé les passages du pseudo-Matthieu, qui mettent en lumière la piété de la jeune Vierge, toujours absorbée par la prière ou la méditation. « On n'en trouvait aucune qui fut... plus instruite qu'elle, dans la sagesse et la loi de Dieu... plus habile à chanter les cantiques de David » (ch. VI). On sait avec quel charme, les primitifs italiens, depuis Cavallini, à Santa-Maria-in-Trastevere, ont développé ce trait heureux. Au XV<sup>e</sup> siècle, les mystères, qui ont souvent inspiré les artistes, donnent un tour aimable à la vieille légende palestinienne. Marie lit, médite :

Je voudrais lire mon psautier,  
Psaume après autre, tout entier<sup>2</sup>.

Ainsi, au moment même où Byzance et l'Occident se séparent, on constate qu'une même tendance les pousse dans des voies différentes. Ils rajeunissent leurs formules, d'après la légende apocryphe. Mais ils ont chacun leur apocryphe.

Venons aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles.

La Vierge du XI<sup>e</sup> siècle, debout, la main devant la poitrine, montrant la paume, ne se voit plus que par exception, comme une survivance du passé. Deux autres types dominant : 1<sup>o</sup> La Vierge, assise et se retournant, cessera de filer. Le geste change, l'attitude demeure. 2<sup>o</sup> La Vierge, debout ou assise, discute, franchement tournée vers l'ange ; la main tendue se détache de la silhouette, comme autrefois en Syrie et en Cappadoce ; mais, à peu de distance, tout près du visage, en sortant à peine du manteau, qui enveloppe le bras. La tête s'incline.

1. Pokrovskij, p. 30.

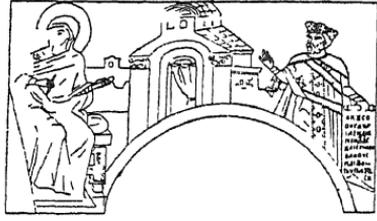
2. Mâle, II, p. 60.

Voyons les faits :

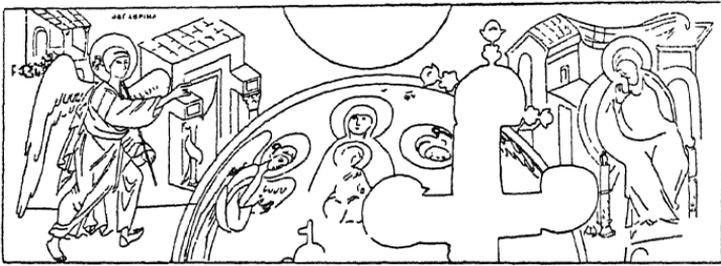
1° Transformations de la Vierge filant. On les observera à Mistra et dans la Macédoine occidentale, aux *xiv*<sup>e</sup> et *xv*<sup>e</sup> siècles (Verria, Saint-Athanase de Castoria, Grad dans le lac de



14



15



16



17



18

FIG. 14. — Porte d'Alexandrova. — 15. Dionysiou. — 16. Verria. — 17. Grad.  
18. Sainte-Sophie de Trébizonde. — 19. Petropol. georg. 298.

Prespa); en Russie, au *xiv*<sup>e</sup> (Novgorod, Collection Uvarov) et au *xvii*<sup>e</sup>; dans l'Arménie orientale, au *xv*<sup>e</sup>, et la miniature géorgienne, au *xvii*<sup>e</sup>; enfin, au Mont-Athos, vers le milieu du *xvi*<sup>e</sup>. Classons les monuments.

a) Type du *xii*<sup>e</sup> siècle, la Vierge file : Paris. 54, fol. 176 (fig. 20);



Fig. 20. — Tétravévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 21. — Tétravévangile de Berlin (Berol. qu. 66).  
(Coll. H. Ét.).



porte d'Alexandrova, 1337 (fig. 14); évangile écrit au monastère de Maghart (Arménie orientale), en 1427<sup>1</sup>; tétraévangile de 1656-1657, à Saint-Jacques-des-Arméniens<sup>2</sup>; Dionysiou, pilier de l'abside<sup>3</sup> (fig. 15).

b) La Vierge a cessé de filer; la main gauche est abaissée sur les genoux, enveloppée par un pli du manteau, la droite tient encore le fuseau: Berol. qu. 66, fol. 165 (fig. 21); Métropole de Mistra<sup>4</sup>, début du xiv<sup>e</sup> siècle.

c) Elle lève la droite, montrant la paume, comme elle faisait autrefois, étant debout: Verria, Haghios-Christos<sup>5</sup>, 1315 (fig. 16); Volotovo, fin du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>; icône en métal de la Collection Uvarov<sup>7</sup>; Sainte-Sophie de Trébizonde, chapelle dans le clocher, début du xv<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> (fig. 18); icônes russes<sup>9</sup>; portes d'iconostases<sup>10</sup>.

A Grad (Prespa), Marie se retourne plus vivement. La main droite, sortant du manteau, avance vers l'ange: exquise silhouette pleine de distinction<sup>11</sup> (fig. 17).

d) La main droite fait le même geste qu'à Mistra; la gauche, levée, montre la paume: Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod<sup>12</sup>; ou bien elle tient un rouleau déployé: Petropol. georg. 298, fol. 105 (fig. 19).

Partout, la Vierge assise se retourne vers l'ange, la tête droite ou légèrement inclinée. Ce mouvement demeure invariable, depuis Choricus de Gaza. Parfois son siège est pourvu d'un large dossier circulaire<sup>13</sup>, forme d'ailleurs commune en ce temps.

2<sup>e</sup> La Vierge gesticule, tournée vers l'ange.

A. — Marie debout. — L'ancien art byzantin ne nous a

1. Alichan, *Sisakan*, planche près de la p. 522.

2. Phot. Baumstark.

3. H. Ét. C 280.

4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 65 3.

5. H. Ét. C 711.

6. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 15, fig. 19.

7. *Katalog Uvarova*, otd. IX, n<sup>o</sup> 152-153, p. 75, fig. 52.

8. H. Ét. B 218.

9. Lichačev, pl. CV. 184, CXXI. 214. — Pinacothèque du Vatican: Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, fig. 34.

10. Lichačev, pl. CXLIII. 255; Suslov, *Mon. de l'art ancien russe*, I, pl. 6 et 8.

11. Miljukov, *Izv. russk. Inst.*, t. IV, 1899, pl. 17: image indistincte. Nous l'avons dessinée d'après notre croquis et la photographie de l'Institut russe.

12. Okunev, pl. II.

13. Paris. 54, Métropole, chapelle de Saint-Jean à Mistra et Pantanassa, Verria, porte d'Alexandrova.

laissé que deux exemples de ce type. Au temps de Basile I<sup>er</sup>, dans le Paris. gr. 510<sup>1</sup>, le geste accentué trahit l'imitation des



FIG. 22 — Triptyque de Trieste — 23. Museo Civico, à Pise.

vieux modèles syriens : le manteau serre le bras contre la poitrine, laissant à peine sortir la main tendue en avant. Ainsi drapée, Marie prend un air de statue antique. Un siècle plus

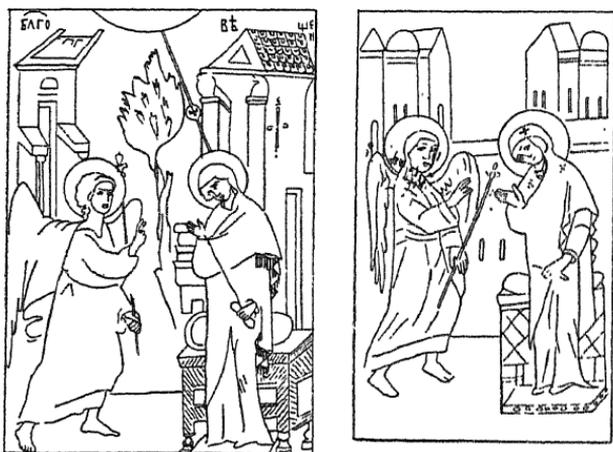


FIG. 24. — Icône de Saint-Eustathe. — 25. Évangile de Sion.

tard, sous Nicéphore Phocas, le peintre de Toçale (dans le transept) reproduit le même type (fig. 26) jusque dans ses moindres

1. Omont, pl. XX.

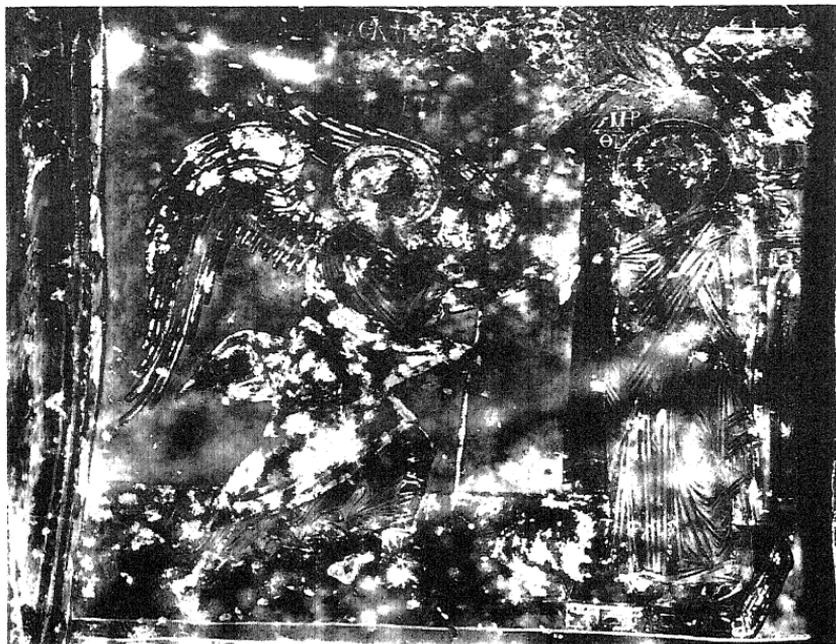


Fig. 26. — Transept de Toqale, en Cappadoce.  
(Coll. H. Ét.).

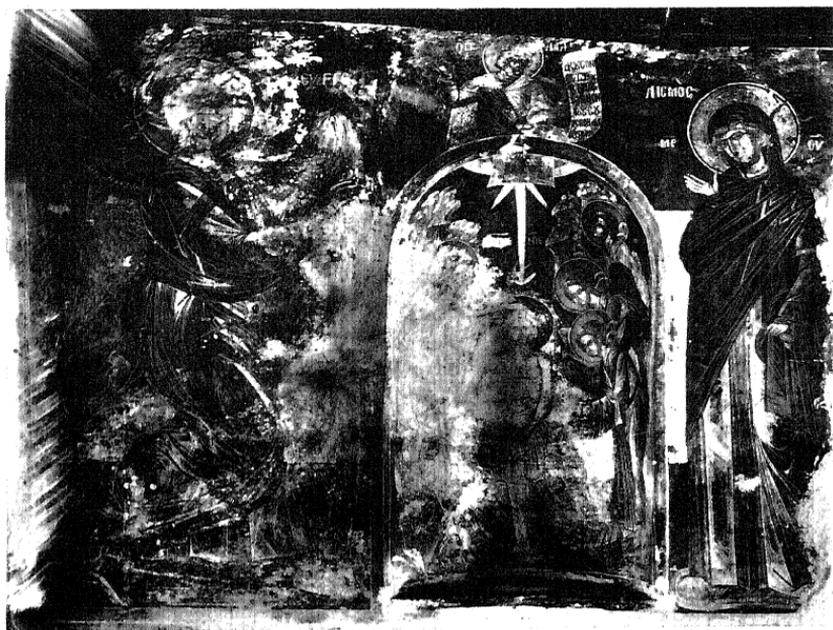


Fig. 27. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.  
(H. Ét. B 95).



dres détails, mais en dessinant une silhouette plus massive, avec un modelé plus schématique, plus éloigné de l'antique. A Tchaouch-In, réplique contemporaine de Toqale, le bras soulève encore le manteau : transition manifeste entre l'ancien geste syrien, si fréquent en Cappadoce, et celui du Paris. 510<sup>4</sup>.

Passons aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles et décrivons les monuments.

a) Groupe occidental : Pise, Museo Civico<sup>3</sup> (fig. 23), tableau attribué à l'époque de Cimabue : la main gauche, pendante, ne semble pas tenir la laine. — Triptyque de Trieste<sup>3</sup> (fig. 22), milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Ces deux tableaux relèvent de l'influence byzantine. Psautier de Donaueschingen, fol. 43 v, XIV<sup>e</sup> siècle : au milieu d'un cycle évangélique, de caractère oriental, Hasehoff a observé une réplique du Paris. 510<sup>4</sup>.

b) Groupe slave : Psautier serbe de Munich<sup>5</sup>. — Psautier russe de 1397<sup>6</sup>. — Kalinić, sur les piliers du sanctuaire. — Évangile de Sij<sup>7</sup>. — Monastère de Svjažsk (1558)<sup>8</sup>. — Rédaction russe et serbe de l'Hymne Acathiste<sup>9</sup> (fig. 31-32).

c) Groupe grec : mosaïque de l'Opera del Duomo, à Florence (fig. 1). — Petropol. 118, fol. 21. — Mont-Athos : icône de Vatopédi, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles<sup>10</sup> ; cadre de l'icône en mosaïque du Crucifiement à Vatopédi (fig. 2) ; fresques de Saint-Paul<sup>11</sup>, attribuées à l'année 1423 (fig. 27), du catholicon de Lavra, 1535 ; porte d'iconostase, dans la chapelle de la Trinité, à Lavra, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles ; porte de bronze du catholicon de Vatopédi<sup>12</sup> ; icône de Saint-Eustathe (fig. 24) ; manuel de Denys. — Homophonion de Grottaferrata, daté de 1618<sup>13</sup>. — Manches brodées au Sinaï, XVI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

d) Géorgie : icônes de Chémokmédi<sup>15</sup>, vers 1422 ; de Gé-

1. Phot. Jerphanion ; cf. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 236 sq.

2. Phot. Gargioli, d'où Venturi, t. V, p. 57.

3. H. Ét. C 660 ; phot. Alinari 21149.

4. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 91.

5. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XLIX. 118 (ode de Marie, Lc 1. 46) ; pl. LII. 125 (deuxième oïkos de l'Hymne Acathiste) ; pl. LIX. 148 (prière).

6. *Korrekt. listy*, fol. 96 v, ps. 71. 16 : la pluie descend sur la toison.

7. Pokrovskij, p. 13, fig. 25.

8. Ajnalov, *Drevnosti*, t. XXI, 1906, pl. II. 3.

9. Voyez plus loin, p. 82.

10. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 191, fig. 73 (phot. 99), et d'après mes notes.

11. H. Ét. B 94-95.

12. H. Ét. C 165 ; Kondakov, *Pam. Afon*, pl. XXXVIII.

13. Phot. Moscioni 6874 ; Gargioli E 1269

14. Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Zeits. f. christliche Kunst*, t. XXIX, 1911, p. 299, fig. 1.

15. Phot. Ermakov 126 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 112, fig. 54.

lat, xvii<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>. — Évangile du Trésor de Sion, n° 910, fol. 201 <sup>2</sup> (fig. 25).

e) École crétoise moderne : Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, n° 1056. Emmanuel Zané, qui a signé cette icône, sans doute entre 1660 et 1686 <sup>3</sup>, a remanié le vieux modèle selon le goût italien. La main gauche, baissée, tient un livre au lieu de la laine, souvenir de Duccio. Dieu le Père se montre dans les nues ; du haut d'une loggia, un prophète annonce le mystère <sup>4</sup>.

Cette simple énumération nous démontre qu'au xiv<sup>e</sup> siècle le motif se répand de tous côtés, en Occident, chez les Slaves, les Grecs et les Géorgiens. Les ateliers grecs d'Italie l'ont traité en même temps que ceux d'Orient, avec les mêmes particularités <sup>5</sup>, mais sans leur servir d'exemple. On observera même que les primitifs ont préféré l'ancien type byzantin : ainsi, sur un paliotto de soie, du début du xiv<sup>e</sup> siècle, conservé au Museo Civico de Pise <sup>6</sup>, Marie lève la main devant la poitrine, montrant la paume. Le livre est ouvert près d'elle, sur un pupitre. Vers le même temps, Duccio met ce livre ouvert, au lieu de la laine, dans la main gauche pendante <sup>7</sup>, ainsi qu'un sculpteur copte du xiv<sup>e</sup> siècle <sup>8</sup>. L'Italie a donc reçu, n'a point fourni. C'est bien la rédaction de Toçale qui se reflète dans la fresque de Saint-Paul : même allure, mêmes plis, même mouvement de la main gauche, même flexion légère du genou. D'autres exemplaires, en particulier l'évangile de Sion et l'icône de Saint-Eustathe, rappellent de façon

1. *Op. l.*, p. 35, fig. 18.

2. Phot. Ermakov 17596.

3. Cf. Cervellini, *Nuovo Archivio Veneto*, Nouv. sér., t. XII, extrait, p. 7.

4. *Die Gemälde Galerie d. k. Friedrich Museum*, t. I, p. 4.

5. Le fuseau pend de la main droite, au bout d'un long fil, qui passe entre le pouce et l'index : triptyque de Trieste, icône de Saint-Eustathe, évangile de Sij, Monastère de Svjažsk.

6. Salle I, n° 8. Venturi, t. V, p. 1057, conteste la date de 1325, inscrite aux pieds de la Vierge et du Christ (fig. 809). Le paliotto se trouve dessiné dans Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VI, pl. DXI, et de Farcy, *La broderie du XI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, pl. 40 I, n° 6.

7. Triptyque de l'Accademia, n° 35 ; Londres, triptyque de la Collection royale : De Nicola, *Mostra di Duccio*, phot. n° 8, p. 40. A Londres, National Gallery (Venturi, t. V, p. 563, fig. 461), la main droite présente le revers. Mario, voilée de blanc, a un mouvement plus libre que sur le triptyque. Un antiphonaire de la Libreria Piccolomini (Dôme de Sienne), sous la cote E, fol. 240 v, comprend le même type, mais plus archaïque et traité suivant la technique byzantine, avec de vives oppositions dans le modelé des étoffes.

8. Dalton, *Catalogue*, pl. XXXIV, n° 986 : panneau de bois provenant de l'église nommée Al Mu 'Allaka, au Caire.

plus précise la miniature du 510. La filiation est manifeste. Les intermédiaires nous échappent, mais on les devine. Ainsi, avant le Magnificat, dans un même cadre, le psautier du Pantocrator, n° 49<sup>1</sup>, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, et celui de Munich, trois cents ans plus tard, enferment chacun une double image : là, nous voyons l'Annonciation byzantine du XI<sup>e</sup> siècle, puis Marie assise avec un livre ; ici, celle du XIV<sup>e</sup>, puis la Visitation. Or, les iconographes byzantins du XIV<sup>e</sup> siècle n'avaient point coutume de grouper l'Annonciation et la Visitation dans une frise continue. Cette pratique de l'ancien art chrétien s'est conservée longtemps en Cappadoce, par exemple sous Nicéphore Phocas, à Tchaouch-In, ou bien, en 1057, dans le tétraévangile de Mélitène, et plus tard, en Géorgie, sur le triptyque d'Atskhour, à une époque où Byzance l'avait résolument abandonnée. Si donc, sur ce point, le psautier serbe imite les frises cappadociennes, il leur aura emprunté aussi le motif particulier de Toqale : simple indice, il est vrai, mais indice suggestif<sup>2</sup>.

B. — Marie assise. — Péribleptos<sup>3</sup>, Dochariou<sup>4</sup> (fig. 29), croix sculptée de 1607 à Ivron<sup>5</sup>. Ces trois figures sont à peu près identiques. L'art russe nous offre quelques répliques de ce type : icône du Musée Alexandre III, n° 734 ; Blagovješčenskij Sobor, sur le Kremlin<sup>6</sup>, podlinnik de Sij<sup>7</sup>, Collection Lichačev<sup>8</sup>, Jaroslavl<sup>9</sup>.

D'où provient l'exemple ? Serait-ce de l'Athos ? A Vatopédi<sup>10</sup>, dans les mosaïques du narthex, Marie est assise ; la main, devant la poitrine, sortant à peine du manteau, présente la paume<sup>11</sup>. Or, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les peintres de Koutloumous et de Saint-Nicolas, à Lavra, paraissent copier ce vieux modèle. Celui

1. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, pl. XV, cf. p. 456.

2. Près du ps 71.6, le psautier de Londres et le psautier Barberini figurent l'Annonciation, selon une autre formule que celui de 1397 : dans ce cas, le type du XIV<sup>e</sup> siècle s'est substitué simplement à celui du modèle.

3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 116, 13.

4. II. Ét. C 269.

5. Phot. Kondakov, Athos, 122.

6. Suslov, *Mon. de l'art ancien russe*, I, p. 13, pl. 7.

7. Pokrovskij, *Sijskij .. podlinnik*, p. 5, pl. III.

8. Lichačev, pl. CCXCV, 547.

9. Pokrovskij, p. 18, fig. 27.

10. II. Ét. C 170, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 140-141 ; Kondakov, *Pam. Aфон.*, p. 103-104, fig. 48-49.

11. On observe le même geste dans les fresques de Sainte-Marie-in-Cosmedin : phot. Gargioli B 229 ; sur le triptyque d'Antchi : Kondakov, *Pam. Gruzia*, p. 169, fig. 78 ; et quelques sceaux : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 138.

de Dochiariou, leur contemporain, n'aurait-il point changé le geste d'après le type de Lavra? En ce cas, nous devrions mettre Péribleptos au <sup>xvi</sup> siècle. Mais il serait décevant de limiter au Mont-Athos notre champ de vision, de chercher un lien entre les images que nous voyons se succéder dans les églises. Les peintres de l'Athos n'inventent pas, ils empruntent. A Dochiariou, comme à Lavra, comme à Dionysiou, ils ont repris un type ancien.

A vrai dire, le précurseur nous échappe. Mais nous le retrouvons par analogie. Les iconographes ont l'habitude de combiner un même geste avec des attitudes différentes, pour varier leurs effets. A Marie assise, ils prêteront les gestes de Marie debout. Par exemple, au <sup>vi</sup> siècle, à Parenzo <sup>1</sup>, ou bien au <sup>viii</sup>, dans l'oratoire de Jean VII <sup>2</sup>, et, semble-t-il, dans les fresques de Sainte-

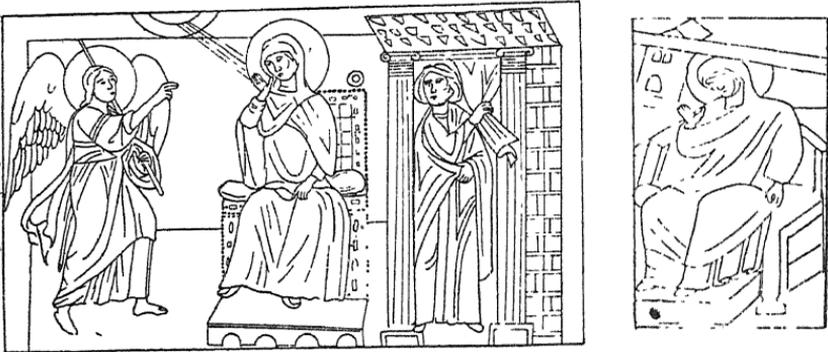


FIG. 28 — Sant' Urbano. — 29. Dochiariou.

Marie-Antique <sup>3</sup>, Marie assise porte la main à son cou, montrant le revers, exactement comme elle fait, étant debout, dans l'évangélique d'Étchmiadzin. Un autre parallélisme va nous conduire à notre type. Nous connaissons, dans l'évangile de Rabula et en Cappadoce, la main saillante, ouverte, étendue vers l'ange. Marie assise la lève pareillement, non loin du menton, sur le coffret d'argent du Sancta Sanctorum, renfermant la croix d'émail <sup>4</sup>, et, plus tard, à Sant'Urbano <sup>5</sup> (fig. 28). Ces monuments se

1. H. Ét. C 609-610 ; Diehl, *Justinien*, p. 278 ; Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 478, fig. 368.

2. Grüneisen, *Sainte-Marie Antiqua*, pl. LXVII.

3. *Op. l.*, p. 301, pl. XII et XIX.

4. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, pl. VII.

5. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. VIII. 2 ; phot. Moscioni 6615.

rattachent à la tradition syrienne. La même tradition pourrait aussi revendiquer un anneau du British Museum, du x<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, et d'autres images orientales<sup>2</sup>. Ce vieux type ressemble en tout point à celui de Péribleptos et de Dochiariou. Qu'y manque-t-il? Un simple détail : le bras dans le manteau. Puisque Marie, debout, se drape ainsi dans le Paris. 510 et à Toqale, nous admettrons que les mêmes iconographes ont prêté cette élégance à Marie assise.

Ainsi, aux xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles, l'iconographie byzantine et slave suit une double tendance. Au type du xii<sup>e</sup>, Marie filant, elle substitue Marie discutant. Elle revient donc à la conception byzantine. Mais elle ne reprend pas le type byzantin du xi<sup>e</sup> siècle. Elle semble utiliser et interpréter des formes plus anciennes, sorties des vieux modèles syriens et palestiniens.

Ici encore, les artistes suivent les sermonnaires. Germain II, au xiii<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, explique la résistance de la Vierge, comme André de Crète ou Jean le Géomètre : par là, elle montrait sa prudence. Isidore de Salonique va plus loin et se fait de la Vierge une idée plus haute encore. Il commente l'évangéliste (Lc 1. 29), non sans quelque paradoxe : « La Vierge, ayant compris le mystère, exulta de joie pieusement. Elle ne craignit pas, elle ne fut pas troublée, car elle était fort perspicace... Les mots : *ayant vu, elle fut troublée*, veulent dire que, ayant vu et compris la grandeur de Dieu et l'inanité des hommes, elle sentit son cœur battre de joie<sup>4</sup>. » Il ajoute : « L'étonnement respectueux, l'approbation grave de la Vierge, sa joie mêlée de respect, Gabriel l'appelle de la crainte. » Nous voilà bien loin des apocryphes et des Homélies de Jacques. La conception de la Mère de Dieu s'est singulièrement élevée. « L'ange lui dit : Tu n'es ni un homme, ni un ange, mais une autre nature élevée, à laquelle, après la nature divine, on ne peut rien comparer... Le Créateur a jugé que ta beauté n'est pas indigne de lui ; ton éclat n'a pas échappé à celui qui voit tout. La splendeur de ta pureté a paru au Créateur digne de sa visite. »

*L'Hymne Cathiste.* — Le problème qui nous occupe, Orient, Byzance ou Italie, vient de recevoir une solution plausible.

1. Dalton, *Catalogue*, n° 121, pl. IV.

2. Évangile du Trésor de Sion, n° 32, fol. 37 v : phot. Ermakov 16753, avec inscriptions grecques. — Étoffe russe de 1524 : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 157. — Podlunnik Stroganov.

3. Migne, t. 140, col. 725, ch. 43.

4. Migne, t. 139, col. 89, ch. 14.

## HYMNE ACATHISTE

	OIKOS I	OIKOS II	OIKOS III
<b>Moscou, Syn. 429.</b> <i>Copies photographiées, pl. II; Lichačev, pl. CCCLVI. 701-702; décrit par Strzygowski, Serb. Psalter, p. 129).</i>	Marie, assise, file.	Marie, assise, gesticule, la main droite levée près de la tête et tendue vers l'ange	Marie, assise, lève les deux bras.
<b>Réfectoire de Lavra.</b> <i>(H. Ét. C 200-201; Kondakov, Pam. Afon., pl. VI, peu distinct).</i>	Marie, assise, file.	Marie, debout, les deux bras levés.	Marie, debout, la main devant elle, montrant la paume.
<b>Manuel de Denys.</b> <i>(Didron, p. 293, Papadopoulos, p. 147. Cf. Katalog Uvarova, otd. IV-VI, p. 114).</i>	Marie, assise, file.	Marie, debout, étonnée, résiste.	Marie, debout, porte sa main droite devant sa poitrine et se soumet.
<b>Ikone de Saint-Eustathe.</b> <i>(Kondakov, phot. 134. Pam. Afon., p. 97, fig. 46).</i>	Ann. au puits : Marie debout avec deux servantes; l'ange vole.	Type iconographique : le fil de laine passe sur la main droite.	Marie, debout, tend les deux mains et porte un voile blanc sur la tête.
<b>Vatopédi, narthex.</b> <i>(Kondakov, phot. 55).</i>	Ann. au puits : même type.	Marie, debout, tend les deux mains.	Marie, debout, s'éloigne en retournant la tête.
<b>Saint-Pétersbourg, Académie Spirituelle.</b> <i>(Pokrovskij, p. 16).</i>	Ann. au puits : même type.	Marie, debout, a un mouvement de recul.	Marie, debout, incline la tête.
<b>Monastère de Marko et Mateica.</b> <i>(D'après mes notes).</i>	Type iconographique.	Marie, assise, tournée vers l'ange, lève la droite, tient un rouleau dans la gauche.	Ann. au puits : l'ange vole.
<b>Psautier de Munich.</b> <i>(Strzygowski, Serb. Psalter, pl. LII. 124, 125, 126).</i>	Marie, assise, tournée vers l'ange, lève la droite, tient les outils.	Type iconographique.	Ann. au puits : Marie debout, avec deux servantes, l'ange debout.

Nora. — Le « type iconographique » est celui où Marie, debout, avance la main droite sur le côté, près du visage, le bras enveloppé par le manteau. Voyez, plus haut, p. 77.



Fig. 30. — Réfectoire de Lavra, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 200).



Fig. 31. — Icône de Saint-Eustathe, au Mont-Athos.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 32. — Monastère de Marko, près d'Uskub.  
(Coll. H. Ét.).



Les formes nouvelles, propres au xiv<sup>e</sup> siècle, se rencontrent bien en Italie. Mais l'Italie ne les a point transmises aux Byzantins et aux Slaves. Toutefois, nous n'avons pas épuisé la matière. Nous pénétrerons plus avant, en examinant l'Annonciation dans un cycle particulier, celui de l'Hymne Acathiste.

Le sujet est figuré trois fois au début. Les trois images forment une suite : de l'une à l'autre, l'action progresse. Mais le choix diffère, suivant que nous envisageons les monuments byzantins ou les monuments slaves. Le tableau ci-joint fera ressortir les divergences. Pour illustrer l'oïkos I, les Slaves ont retenu le premier moment du récit apocryphe : Marie au puits (fig. 31) ; les Byzantins, le second : Marie assise, filant (fig. 30). Dans la suite, la rédaction byzantine et la rédaction russe, à part quelques interversions, concordent à peu près<sup>1</sup>. Lorsque les peintres serbes placent la scène du puits au troisième rang (fig. 32), ils commettent une confusion manifeste, en particulier dans le psautier de Munich, où l'ange, près du puits, avance, debout sur le sol.

Conclura-t-on que la rédaction slave vient de Syrie ? Le récit apocryphe tient une grande place dans la littérature russe. Le protévangile fut traduit en slavon ; les récits des pèlerins, les ménées lectionnaires, les recueils de sermons ont familiarisé les iconographes russes avec l'Annonciation au puits<sup>2</sup>. On admettra donc qu'ils ont introduit cette variante dans la rédaction byzantine de l'Hymne Acathiste. Mais cette rédaction elle-même ne vient-elle pas d'Orient ?

Si le plus ancien exemple, l'Acathiste de Moscou appartient bien au xiii<sup>e</sup> siècle, il fut illustré sous la même influence que les Homélies de Jacques. Regardons de près les trois images. Nous y voyons Marie partout assise. D'abord, elle file, les deux bras baissés, en faisant le même geste qu'à Sainte-Marie-Majeure et à Safara : variante ancienne, logiquement antérieure à celle des Homélies. Puis, tournée vers l'ange et retenant la laine dans la main gauche, elle gesticule vivement avec la droite, à la manière syrienne, un peu plus franchement qu'à Sant'Urbano. Enfin, elle lève les deux bras, comme si elle priait. Les deux premiers motifs appartiennent à l'iconographie orientale. Celui-ci, en revanche, est familier à l'Occident, que Marie

1. Comparez aussi Lichačev, pl. CCLXXVIII. 516, xvii<sup>e</sup> siècle, avec l'Acathiste de Moscou.

2. Pokrovskij, p. 28.

soit debout, enveloppée dans le maphorion <sup>1</sup>, ou plus librement costumée <sup>2</sup>, ou bien qu'elle soit assise <sup>3</sup>.

Concluons-nous que l'Occident l'a fourni pour illustrer l'Hymne Acathiste? Non, car il ne l'a point inventé. Une fois encore, sinon la Cappadoce, au moins l'est de l'Anatolie nous aide à découvrir le commun modèle oriental. En effet, Marie,



Fig. 33 - Psautier de Londres.

devant Gabriel, prend l'attitude de l'orante, soit debout, dans quelques œuvres de l'orfèvrerie géorgienne <sup>4</sup>, qui rappellent le type syrien de la chapelle de l'Annonciation, à Gueurémé (fig. 8), soit assise, dans le psautier de Londres, fol. 56 v (ps. 44, 11), et le psautier Barberini, fol. 74 v, répliques byzantines d'un prototype oriental <sup>5</sup> (fig. 33). Ainsi, les trois motifs viennent d'Orient en ligne directe.

Qu'on nous permette d'insister sur ce point, et l'on verra qu'en recherchant la signification de ce geste on rencontre la même difficulté, on aboutit aux mêmes conclusions.

1. Évangélaire d'Aix-la-Chapelle : Beissol, pl. XX. — Munich, cim. 53 : Leidinger, *Miniaturen*, I, 17. — Codex Egberti : Kraus, pl. IX ; un voile blanc sur la tête, comme dans l'icône de Saint-Eustathe. — Paris. lat. 17325 : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. VII, 4. — Psautiers de Breslau et de Vienne : Hasehoff, *Thüring.-Sachs. Malerschule*, p. 89. — L. Dorez, *Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Lord Leicester*, pl. VII, p. 12.

2. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVI, 50 ; CIX, 318. — Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. VI, 2. — W. Vöge, *Elfenbeinwerke*, pl. 18, n° 53.

3. Diptyque de la Bodléienne (Didron, *Annales arch.*, t. XX, p. 118 ; Hasehoff, *Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml.*, t. XXI V, 1903, p. 59, fig. 7) et de Munich. — Tablette du British Museum : Graeven, I, 31. Ces trois monuments sont cités par Schmidt, *Blagovještenie*, p. 38.

4. Kondakov, *Pam Gruzii*, p. 28, fig. 12 : Gélat ; p. 89, fig. 40 : triptyque de Khopi, fin du XI<sup>e</sup> siècle ; p. 116, fig. 56 : Chémokmédi.

5. On comparera aussi aux miniatures byzantines du Mégaspiléon et de la Laurentienne (voyez plus haut, p. 72, note 6) la reliure d'un évangélaire latin du XI<sup>e</sup> siècle, provenant de Santa Maria in Via Lata et conservé au Musée chrétien du Vatican : Marie, de face, lève les deux bras, comme si elle filait.

Les deux premières images répondent exactement au texte de l'hymne :

1° « L'ange descendu du ciel... fut saisi d'étonnement et se tint debout, s'écriant... » Il trouve la Vierge filant et accomplit son message.

2° « La Sainte, se voyant pure, dit à Gabriel hardiment... » Marie discute.

Faut-il poursuivre la comparaison jusqu'au troisième oïkos ? Marie, « voulant connaître l'inconnu », interroge avec plus de véhémence : aurait-elle abandonné la laine, pour gesticuler des deux bras ? Malgré certaines apparences <sup>1</sup>, on a peine à le croire. En effet, Denys de Fournas montre, en troisième lieu, la Vierge acceptant la volonté de Dieu, la main posée sur sa poitrine. Les deux bras levés expriment le même sentiment. Dans le quatrième tableau, au moment où l'ange répond : « La Puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre », ce geste d'oraison indique qu'elle accepte la parole du messager <sup>2</sup>. Marie orante figure la « conception sans semence » <sup>3</sup>.

Tel est le sens des images occidentales. Elles s'inspirent d'un récit apocryphe, révision du pseudo-Matthieu, épurée, dégagée des détails légendaires, texte familier à l'Occident, puisqu'il a passé dans le corps de la Légende dorée <sup>4</sup>. Marie, effrayée par la vision, demande une explication. L'ange répond que la Puissance du Très-Haut la mettra à l'abri des ardeurs du désir : « Tunc Maria, manibus expansis et oculis ad coelum levatis, dixit : Ecce ancilla Domini, etc. » Les mains étendues forment le geste antique de la prière. Le pseudo-Bonaventure fait prier Marie les mains jointes et voit poindre des larmes de joie dans ses yeux levés au ciel <sup>5</sup>. Sur le vieux texte apocryphe, il s'est contenté de greffer un trait, qui exprime la piété et la sensibilité du XIII<sup>e</sup> siècle italien.

Les sermonnaires byzantins ont conçu la même pensée que l'apocryphe latin, Vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, Grégoire Palamas imagine un long dialogue : l'ange explique comment la

1. Lichačev, pl. CCLVIII. 516. Comparez avec la pl. CCXCVI. 551.

2. Elle est debout, de profil, dans le manuscrit de Moscou; assise, de face, dans le psautier serbe.

3. Schmidt, *Blagovještenie*, p. 35.

4. *De Nativitate Mariae*, c. 9, Tischendorf, p. 112; cf. Michel, p. XXI.

5. « Con le mani juncte e con li occhi lacrymosi per allegrezza et elevati al cielo » (Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 96).

Puissance du Très-Haut la couvrira de son ombre : « Que fait la Vierge ? De nouveau, elle a recours à Dieu ; par la prière, elle tend son esprit vers lui, en disant à l'archange.. : Voici la servante du Seigneur ; qu'il soit fait selon ta parole. Et l'ange s'éloigna d'elle, laissant dans son sein le Créateur de l'Univers, associé au corps <sup>1</sup>. » Ici, l'oraison se trouve bien liée à la conception sans semence.

On le voit, même dans le domaine de la pensée, la question se pose : Orient ou Italie ? Grégoire aurait-il reçu des Latins une telle conception ? Avant lui, sur le sol de Sicile, Théophane Kérameus reproduit mot pour mot un autre passage de l'apocryphe latin <sup>2</sup>. Nous savons déjà qu'un de ses successeurs, Isidore, se rencontre de façon singulière avec le pseudo-Bonaventure, en décrivant la joie de Marie. Dans une cité, telle que Salonique, où Barlaam avait popularisé la théologie latine, de tels emprunts ne seraient pas surprenants. Ainsi, l'Italie mystique aurait pénétré, par la voie des sermonnaires, dans la conscience intime des faiseurs d'icônes. Mais nous ne pouvons affirmer que Grégoire n'ait pas puisé à une source orientale. En tout cas, l'influence de l'Italie n'a pu altérer le sentiment de gravité et de réserve si profond à Byzance. Les iconographes indiquent la prière par le geste antique : Nicolas Zafuri, un des rares qui osèrent montrer Marie à genoux. les bras croisés, n'avait plus rien de grec, que le nom <sup>3</sup>. Aussi nous garderons-nous de cette hypothèse trop séduisante ; et, puisque les iconographes géorgiens ont représenté Marie écoutant Gabriel avec le geste de l'orante, nous préfererions reconnaître, dans l'Hymne Acathiste, un cycle de la vieille iconographie orientale, où l'Annonciation comprenait trois actes : salutation, doute, soumission.

*L'ange.* — L'attitude de l'ange nous conduit au même problème et nous suggère la même hypothèse. Sur ce point, le xiv<sup>e</sup> siècle n'a guère innové. Déjà, au xii<sup>e</sup>, dans les Homélies de Jacques, en face de Marie filant, Gabriel avance à grands pas : il court. Le texte même explique cette vive allure, qui apparaît alors, dans les milieux byzantins, comme une nouveauté <sup>4</sup>. Mais on admettra sans peine que les miniaturistes

1. Migne, t. 151, col. 176.

2. Migne, t. 132, col. 937 : « non point incrédule, mais curieuse d'apprendre. »

3. Lichačev, pl. LXXX 140. Sur ce développement, voy. Mâle, II, p. 18.

4. Millet, B. C. II., t. XVIII, 1891, p. 474, 479.

des Commènes ne l'ont pas inventée. Les artistes carolingiens les avaient prévenus. Bertaux, observant, parmi les fresques de Saint-Laurent aux sources du Volturme <sup>1</sup>, l'allure rapide des deux jambes ployées, en faisait honneur à l'art du Nord. Aujourd'hui, il voudra bien nous suivre vers les sources, en Orient. L'ange court, sur l'ivoire syrien de la Collection Stroganov et, plus d'un siècle avant les Homélie de Jacques, dans l'église de Toqale et la chapelle de Sainte-Barbe à Gueurémé. Le Vindob. 154, qui touche de près aux monuments syriens ou capadociens, contient une réplique exacte des fresques de Saint-Laurent (fig. 34). L'art byzantin du XII<sup>e</sup> siècle a donc emprunté l'ange courant à la même tradition que la Vierge filant.

Le XIV<sup>e</sup> siècle aime les contrastes. Il figure parfois l'ange arrêté, par exemple dans le psautier serbe, vieux motif que nous relevons à Sainte-Marie-Antique et dans quelques monuments orientaux, tel que l'évangélaire d'Étchmiadzin. Ou bien il le revêt du costume impérial, chlamyde ou loros, trait spécial à l'iconographie serbe et qui reste étranger au Mont-Athos jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>. Ce travestissement fait songer aux anges



Fig. 34 — Tetraévangile de Vienne (Vindob. 154).

occidentaux, habillés en enfants de chœur <sup>3</sup>: rencontre fortuite, évidemment. Une pensée plus haute l'a suggéré. Jacques de Kokkinobaphos <sup>4</sup> l'exprime en termes clairs : « Puisque l'ange annonçait la présence du Maître, puisqu'il était le précurseur de la Venue impériale, il présentait un aspect plus royal et plus merveilleux. » Le miniaturiste des Homélie a négligé cette indication. Mais les peintres serbes l'ont retrouvée dans les livres slavons. Un ancien « prologue » russe, du XVI<sup>e</sup> siècle, commence ainsi le récit de l'Annonciation : « Gabriel, un des grands princes célestes <sup>5</sup>... » De là son costume. Ici encore, Byzance s'est montrée plus conservatrice. Ses pré-

1. Bertaux, *Art Italie merid.*, p. 102, pl. III.

2. Sauf dans Vatopedinus 735 et l'un des oikoi de l'Acathiste, à Lavra (fig. 30).

3. Mâle, II, p. 54.

4. Sermon sur l'Annonciation, Migne, t. 127, col. 646.

5. Velikich knjazej nebesnych : Pokrovskij, p. 20.

dicateurs demeurent fidèles à la conception traditionnelle : l'ange byzantin se fait humble.

*Les architectures.* — Derrière la Vierge, on représentait, à l'origine, la basilique édiflée, à Nazareth, sur l'emplacement de la maison de Marie, d'après Éthérée, Antonin et Arculf<sup>1</sup>. Le Codex Egberti<sup>2</sup> y joint l'autre basilique, qui enfermait la maison de Joseph : un mur avec de hautes tours entoure les deux édifices ; une inscription désigne Nazareth. A Parenzo, au vi<sup>e</sup> siècle, un portique extérieur longe la nef. D'ordinaire, la nef reste seule, sous un toit en bâtière<sup>3</sup>. Toutefois, quelque détail discret rappelle le portique latéral : arcatures légères<sup>4</sup> ou colonnes aux angles<sup>5</sup>. Parfois même, on ne conserve que le portique<sup>6</sup>, ou même une simple colonne<sup>7</sup> ; ou bien encore, deux colonnes, avec le toit incliné au-dessus d'elles<sup>8</sup>. On finit même par remplacer ce toit par une coupole<sup>9</sup> : la basilique se trouve ainsi transformée en baldaquin<sup>10</sup>.

Aux ix<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècles, les iconographes byzantins ont perdu le souvenir de la basilique palestinienne : ils figurent une simple maison. La basilique reparaît, au xii<sup>e</sup>, en même temps que la Vierge filant, dans les compositions analogues à celle des Homélies. Le Paris. 75 en laisse reconnaître le bas-côté de droite et le narthex. Ailleurs (Homélies, tétraévangile de Venise), l'image se déforme plus ou moins. Aux xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles, on imite plus franchement les vieux modèles. Le peintre de Dionysiou dessine fort clairement une basilique avec ses trois nefs ; celui de la Métropole à Mistra, le miniaturiste d'Iviron (n<sup>o</sup> 5)

1. Cf. Theodosius, éd. Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. X, 1, p. 54 ; Viaud, *Nazareth et ses deux églises*, Paris, 1910 ; Schmidt, *Blagovješćenie*, p. 7.

2. Kraus, pl. IX.

3. Codex de Rabula.

4. Transept de Toqale, Souvech.

5. Miniature syrienne d'Etchmiadzin, chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, chapelle de Sainte-Barbe.

6. Balleg-Klissé, chapelle près de Qaterdji-Djami. En Occident : miniature du Mont-Cassin, chandelier de Gaète, paliotto du Museo Civico à Pise, avec un rideau derrière Marie. Dans une chapelle de Gueurémé, derrière la Présentation, les mêmes arcades, grandies, supportent encore le haut de la basilique. Sur l'icône d'Antchi (Kondakov, *Pam. Gruzii*, fig. 78 ; Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 108, fig. 81), à quelque distance, au-dessus des arcades, sont représentés plusieurs édifices.

7. Nef de Toqale, chapelle voisine, coffret du Sancta Sanctorum.

8. Ivoire de South-Kensington.

9. Hemsbey-Klissé.

10. Fresque d'El-Hadra, porte de Pise, stéatite de Tolède.

représentent un édifice plus simple, à nef unique, mais ils font ressortir deux colonnes aux angles, comme à Etchmiadzin.

Voici un autre groupe non moins probant. Sur une icône en mosaïque, publiée par M. Bayet<sup>1</sup>, une croix indique le caractère sacré de l'édifice; à droite de la grande nef, un toit incliné s'appuie sur une colonnade, comme à Parenzo. Le mosaïste de l'Opera del Duomo à Florence (fig. 1) figure les colonnes entre les deux nefs. Dans le Paris. 54 (fig. 20), la petite nef s'efface. Les trois compositions montrent, sur la gauche, un portique attaché à la basilique et occupant tout le fond. Or, entre l'architrave et le chapiteau, se dresse une sorte de petit pilier, comme dans certaines églises coptes<sup>2</sup>. Ici encore, les fonds architecturaux archaïsants font valoir les attitudes empruntées aux anciens types syriens : Vierge debout, gesticulant sur le côté, ou bien assise, filant. Si l'on cherche un trait d'union entre le vieux modèle disparu et nos images du xiv<sup>e</sup> siècle, on le trouvera encore en Cappadoce : dans une chapelle près de Qaterdji-Djami<sup>3</sup>, un portique de même style traverse la composition, dans le fond.

Ces traits prouvent que les iconographes du xii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècles sont retournés aux sources; mais ils ne s'en sont point tenus là. Le goût des architectures décoratives a transformé l'Annonciation, comme les autres scènes. Un autre édifice prendra place derrière l'ange. Le portique qui s'étend d'un bout à l'autre du tableau, soit au devant (Berol. qu. 66, fig. 21), soit par derrière la basilique (psautier de Mélisende), entraînera d'autres motifs : baldaquin, coupole, jardin. La basilique affectera les formes les plus fantaisistes. Dans la Pantanassa de Mistra, où l'artiste disposait d'un large panneau, ces fonds se déploient avec une magnificence remarquable<sup>4</sup>.

*La servante.* — Un dernier trait, fort significatif, distingue les fresques du xiv<sup>e</sup> siècle : une petite servante file, assise sur le sol, à côté de Marie. Manuel Philès y fait allusion : « Imite la servante, assise en bas<sup>5</sup>. » On la rencontre dès le xiii<sup>e</sup> siècle, en feuilletant les tétraévangiles de Paris (n<sup>o</sup> 54) et d'Ivroun (n<sup>o</sup> 5). Elle se retrouve, aux xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles, dans le psautier

1. *Art byzantin*, p. 151, fig. 44.

2. Gayet, *L'art copte*, p. 163-164.

3. Phot. Jerphanion.

4 Cf. Millet, *B. C. II*, t. XVIII, 1894, p. 467.

5. Éd. Miller, t. I, p. 4; Esc. III.

serbe et les églises de Trébizonde (fig. 18); au xvi<sup>e</sup>, au Mont-Athos<sup>1</sup>. Le Protévangile de Jacques ne mentionne pas de fileuse, à côté de Marie. Qui donc l'a imaginée ?

En Occident, la « servante » assise apparaît à peu près en même temps qu'à Byzance : vers la fin du xii<sup>e</sup> siècle, dans les peintures de Zillis<sup>2</sup> ; au xiii<sup>e</sup>, sur la porte de Bénévent ou la chaire de Barga<sup>3</sup>. Mais, plus anciennement déjà, les ivoires carolingiens nous montrent une ou deux jeunes filles debout, soulevant un rideau derrière Marie<sup>4</sup>.

Sans doute, la *παίδισση* qui, en Cappadoce et ailleurs<sup>5</sup>, accompagne Élisabeth sur le seuil de sa porte, au moment de la Visitation, aura passé dans la scène voisine, derrière Marie, élevée ainsi au rang des matrones. L'Orient opéra cette transposition. Il suffirait de comparer une fresque de Cappadoce avec un objet qui provient sans doute de l'Anatolie : le coffret de la croix d'émail du Sancta Sanctorum<sup>6</sup>. En Cappadoce<sup>7</sup>, derrière Élisabeth, la servante, sous une arcade isolée, lève la main droite, qui ne touche plus au rideau, tandis que la gauche porte une cruche ; sur le coffret, l'attitude est la même, mais l'arcade se trouve réduite à une colonne, simplification que nous observons aussi dans la nef de Toqale, où la main tient encore le rideau. Servante et colonne forment un motif typique, qui se répète trois fois, sans grand changement, dans les trois scènes consécutives : Annonciation, Visitation, Adoration des Mages, passant ainsi de l'une à l'autre. En d'autres monuments, la servante tenant le rideau aura suivi la même voie. Et, sans doute, déjà en Cappadoce, celle qui tient la cruche est-elle revenue de Marie à Élisabeth. La cruche rappelle en effet que Marie se rendait au puits, comme une matrone de qualité, avec ses filles, au moment où l'ange se fit entendre. Dans le psautier de Munich, elles sont deux : l'une puise. Sur le coffret, celle-ci tient encore en main l'ustensile symbolique,

1. Millet, *B. C. H.*, t. XVIII, 1894, p. 472.

2. Canton des Grisons : Rahn, *Mitt. Antiq. Ges.*, t. XVII, 1892.

3. Venturi, t. III, p. 687, 912.

4. Nous ne pouvons discuter ici la brillante hypothèse de Schmidt, *Blago-vješćenie*, p. 37 sq., expliquant la présence des jeunes filles par le thème de la « Conception sans semence ».

5. Parenzo, Sainte-Sophie de Kiev, ivoire de Salerne, porte de Bénévent.

6. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. VII.

7. Chapelle près de Qaterdji-Djam: phot. Jerphanion.

lorsque ensuite elle assiste sa maîtresse, en présence de Gabriel, d'Élisabeth ou des mages<sup>1</sup>.

Ainsi, l'Orient pourrait revendiquer la jeune fille au rideau des ivoires carolingiens. Mais ce motif, l'Occident l'a fait sien, et pour cause. Le pseudo-Matthieu raconte en effet que cinq jeunes filles demeuraient avec Marie, dans la maison de Joseph, occupées aussi à filer. Au retour du charpentier, elles la justifient : « Toujours, elle est restée avec nous en prière. Chaque jour, un ange du Seigneur s'entretenait avec elle. »<sup>2</sup> On conçoit donc aisément que l'une d'entre elles, ou même deux, eussent assisté à l'entrevue. Pour suivre exactement le texte, on devait la montrer en train de filer, aux pieds de Marie. Le pseudo-Matthieu appartenant à l'Occident, on lui attribuera aussi le motif. Mais une telle conclusion laissera des doutes. Nous connaissons mal encore les richesses iconographiques de l'Orient. Au VI<sup>e</sup> siècle, sur l'encolpion d'Adana, une matrone voilée, témoin discret de la conception sans semence, s'agenouille dans un coin, comme la divinité topique, dans les angles du fronton, sur les temples grecs. Ne serait-elle point l'aïeule de la servante filant ?

*Le pot de fleur et la fontaine.* — En revanche, l'Occident a prêté sans aucun doute le pot de fleurs, posé près de Marie, à la Pantanassa de Mistra, à Saint-Théodore-Stratilate de Novgorod, et plus tard au Mont-Athos. Le motif est ancien en Occident<sup>3</sup>. Il rappelle une image gracieuse de saint Bernard : « o inviolabile castitatis liliū »<sup>4</sup>. Les Byzantins lisaient aussi, dans les litanies de l'Hymne Acathiste : Χαῖρα τὸ ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας ; mais leurs peintres s'en seraient-ils souvenus sans cet exemple ? En tout cas, une fois avertis, ils ont su puiser dans leur propre fond : à la Pantanassa, les deux perdrix buvant à une fontaine rappellent le vieux décor des manuscrits, et ce symbole évoque une idée toute byzantine. Dans une autre église de Mistra<sup>5</sup>, cette idée revêt une forme plus claire : entre l'ange et Marie, on voit une fontaine au milieu d'un bas-

1. Voy. W. Vöge, *Elfenbeinwerke*, pl. 19, n° 64.

2. Ch. VIII. 5; X 1. L'évangélaire d'Otton III (cim. 58, Leidinger, *Miniaturen*, I. 17) représente cette scène naïve.

3. Candélabre de Gaète. — Michelbeuerner Breviar, à Munich : Swarzenski, *Salzh. Mal.*, pl. LXXXIV. 281.

4. Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 28.

5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 107 2.

sin, où des hommes puisent à pleines mains. C'est la « Fontaine de vie » (*Ζωοδόχος Πηγή*). A cette image répondait une fête, qui fut introduite dans l'Office byzantin, au xiv<sup>e</sup> siècle, par Nicéphore Calliste Xanthopoulos <sup>1</sup>. Elle se trouve tout naturellement liée à l'Annonciation : « Le Maître du ciel... est tombé goutte à goutte, comme la pluie, dans ton sein, ô fiancée de Dieu, te montrant une source d'où tout bien découle <sup>2</sup>... » Ailleurs, on la nomme « source d'immortalité, versant le Christ, l'eau qui nous désaltère <sup>3</sup>. » Aussi le mélode s'écrie-t-il : « Pasteurs et foule, accourons et puisons l'eau salutaire. » C'est ce que montre l'image. Puisque nous avons mis en parallèle l'Occident et Byzance, la *Ζωοδόχος Πηγή* nous rappellera cette singulière « Fontaine de vie » du xv<sup>e</sup> siècle français, ces fidèles qui se baignent dans le sang du Christ, au pied de la Croix ; et peut-être, à côté de cet âpre symbolisme, sentirons-nous le charme de cet aimable tableau de genre, qui évoque dans nos souvenirs la poésie grave des chants d'église.

1. Nilles, *Kalendarium*, t. II, p. 325. le vendredi τῆς διακαινησίμου.

2. Renticostarion, Athènes, p. 16 B ; Venise, p. 15 B.

3. *Op. l.*, Athènes, p. 18 A ; Venise, p. 17 A.

## CHAPITRE II

### La Nativité

*Mistra et le Mont-Athos.* — Nous bornerons notre étude aux questions que soulèvent les compositions de Mistra. La Nativité s'y rencontre quatre fois. On distinguera deux groupes. D'une part, la Métropole et le Brontochion <sup>1</sup>. La Vierge et le bain sont presque identiques dans ces deux églises ; les mages d'abord arrivent à cheval, puis adorent. Mais le Brontochion est plus riche, car, parmi les épisodes traditionnels, on a introduit les éléments d'un thème étranger, d'une image symbolique, qui traduit un stichère chanté le jour de Noël. D'autre part, la Péribleptos et la Pantanassa <sup>2</sup> représentent, l'une, un type iconographique, l'autre, une variante plus libre du même type.

Nous examinerons d'abord la Péribleptos. Nous la mettrons dans son milieu : Athos, icônes crétoises. Là, nous retrouverons en effet un détail pittoresque, qui donne à notre composition comme une saveur d'antique : le jeune berger couronné de feuillage, charmant ses moutons au son du flageolet.

Au Mont-Athos, deux variantes se succèdent au cours du xvi<sup>e</sup> siècle.

1<sup>o</sup> Saint-Paul (fig. 37), 1423 (?) <sup>3</sup> ; catholicon de Lavra, 1535 ; Dionysiou (fig. 36), 1548 <sup>4</sup>. A Lavra, la composition de Saint-Paul se retrouve au complet. Au premier plan, de petits buissons rappellent la Péribleptos ; une chèvre mange les pousses d'un arbuste. Plus haut, à droite de la crèche, le berger musicien, assis de profil, souffle dans une sorte de corne, et quatre

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 95.

2. *Op. l.*, pl. 118, 139.

3. H. Ét. C 311.

4. H. Ét. C 280.

moutons tendent le cou. Un compagnon écoute l'ange, debout, dans la même posture qu'à Saint-Paul. Tous deux, légers avec leur courte tunique, s'abritent sous un chapeau à larges bords. A Dionysiou, la composition s'est enrichie. En haut, à droite du rayon, quelques anges s'inclinent. Le musicien porte une couronne de feuillage ; sa corne s'amincit et s'allonge, semblable à un flageolet tordu. Les moutons, plus nombreux, forment un groupe plus libre : le chien court en levant la tête. Devant Joseph, toujours méditant, se tiennent deux bergers.

A ces fresques, nous rattacherons deux icônes. L'une, appartenant à la Collection Lichačev <sup>1</sup>, exécutée d'une main assez



FIG 33. — Fresque dans l'église de la Transfiguration, aux Météores.

libre, un peu rude (*χειρ Μάρκου*) : le musicien, coiffé d'un chapeau, joue de la cornemuse ; deux bergers écoutent l'ange, deux autres s'approchent de Joseph. La seconde, dans l'iconostase de San Giorgio dei Greci, à Venise <sup>2</sup>, ressemble de très près à la fresque de Saint-Paul, mais comprend en plus le musicien, assis de profil, tête nue.

A Lavra, on a effacé le bain, sans ôter pourtant la jeune fille, qui tient l'aiguère dans ses bras nus, en faisant le même geste qu'à Saint-Paul. Sur sa tunique rouge, brodée d'or, un manteau bleu s'enroule, comme une écharpe, et découvre largement le flanc droit. A Dionysiou, tout a disparu. Les peintres de Saint-Paul et des deux icônes ont représenté la jeune fille sans le manteau ; mais, sauf ce détail, il est clair qu'ils reproduisent le même motif.

1. Lichačev, pl. LXII. 102.

2. xviii<sup>e</sup> siècle : phot. Alinari 20751.



Fig. 36. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 280).



Fig. 37. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 311).



Une autre différence, plus grave, sépare les deux groupes. La Vierge se tient partout à gauche de la crèche, mais le mouvement du corps et surtout la direction de la couche relèvent de deux types distincts.

A première vue, la Péribleptos ressemble de très près à tous ces monuments. Pourtant, si nous entrons dans le détail, nous apercevrons une réelle opposition, soit dans l'ordonnance, puisque Joseph et le bain se trouvent intervertis, soit dans le dessin : forme et découpeure de la montagne, attitude de la Vierge, du berger qui écoute l'ange, geste et mouvement des mages, autant de motifs traités différemment.

2° Dochiariou, 1568<sup>1</sup>; Lavra, chapelle de Saint-Nicolas, 1660. L'icônographie a fait un pas décisif : Marie s'agenouille auprès de la crèche, devant la grotte, sur un tapis. Ce motif nouveau pénètre



FIG 38 — Fresque de Dochiariou, au Mont-Athos.

plus tôt dans des compositions semblables à celles de Lavra et de Dionysiou, soit au Mont-Athos même, à Stavronikita (1546), soit aux Météores (fig. 35), dans l'église de la Transfiguration (1552)<sup>2</sup>. Après deux siècles, le modèle italien reçoit enfin droit de cité. Il est douteux en effet que les icônes Lichačev<sup>3</sup> et Sterbini<sup>4</sup> aient précédé de beaucoup ces fresques et puissent remonter, comme on l'a cru, au xv<sup>e</sup> siècle. Mais, depuis le milieu du xvi<sup>e</sup>, les peintres de l'Athos représentent volontiers cette atti-

1. H. Ét. C 269.

2. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.

3. Lichačev, pl. LXXX. 141.

4. Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 40, fig. 18.

tude<sup>1</sup>. Au XVIII<sup>e</sup>, Denys de Fournas, sans omettre le flûtiste, posera Joseph aussi à genoux et supprimera le bain<sup>2</sup>.

A Dochiariou (fig. 38) et Saint-Nicolas, ce trait se greffe sur le type ancien. D'autres pourtant viennent encore en modifier le caractère. Les uns sont particuliers à ces deux églises : sur un grand arc de cercle, au milieu du ciel, on lit les paroles du chœur céleste, « Gloire à Dieu dans les hauteurs », ce qui rappelle une vieille fresque copte<sup>3</sup>; à Dochiariou, la sage-femme tient l'enfant non pas sur ses genoux, mais au-dessus du bassin : autre trait archaïsant<sup>4</sup>. Les autres sont communs au Mont-Athos et à Mistra. Prenons-les à Dochiariou. Dans le haut, les anges apparaissent entre trois pointes de montagnes ; la grotte se découpe capricieusement. Deux bergers écoutent l'ange ; l'un porte une fourrure ; l'autre, jeune, en courte tunique, se renverse en s'appuyant sur son bâton. A Saint-Nicolas, ces traits s'accusent plus vivement. Comme à Mistra, l'âne montre sa croupe à travers une déchirure du rocher. Un seul berger écoute l'ange, mais il se penche plus vivement. Près du musicien, un autre adolescent donne à manger à ses moutons, geste charmant que nous connaissons à la Pantanassa. L'allure des mages à cheval, les anges qui volent, en fléchissant les genoux, comme s'ils se prosternaient<sup>5</sup>, autant de traits de ressemblance. Enfin, ainsi qu'au Brontochion, on voit les mages arriver, adorer et s'éloigner.

De ces comparaisons, une conclusion se dégage : de Lavra à Dionysiou, de 1535 à 1548, la composition se développe. A Dionysiou, le musicien couronné annonce la Péribleptos. Aux Météores, il prend exactement la même pose. Mais la Péribleptos ressemble plutôt au second groupe athonite, à Dochiariou (1568) et surtout à Saint-Nicolas de Lavra (1560). On observera pourtant que nous avons rapproché seulement des détails. Les traits fondamentaux, — attitude de Marie, position

1. Ivron (catholicon et Portaitissa), Caracallou, Pantocrator, chapelle de la Sainte-Zone à Vatopédi.

2. Éd. Papadopoulos, p. 86. Les peintres de Galatista ont exécuté ce dernier modèle dans le catholicon de Chilandari, en 1803, dans la chapelle du Prodrôme à Ivron, en 1815. d'après Pokrovskij, p. 62, et mes notes.

3. El-Hadra, voy. Strzygowski, *Oriens Christianus*, t. I, p. 359.

4. Le bain est effacé à Saint-Nicolas.

5. A gauche, trois regardent l'étoile ; à droite, deux regardent l'étoile, un autre, la grotte ; un quatrième s'élançe vers le sol, où le berger entend sa voix.

respective de Joseph et du bain, — demeurent distincts. Les deux compositions, Péribleptos et Saint-Nicolas de Lavra, peuvent appartenir au même temps, mais non à la même lignée.

Nous découvrirons à la Péribleptos une parenté plus proche dans deux icônes : icône de Saint-Eustathe, au Mont-Athos (fig. 39)<sup>1</sup>, icône Lichačev, n° 103<sup>2</sup>. On y voit les sages-femmes et Joseph à la même place et dans les mêmes postures qu'à Mistra. Marie a la même attitude, la même silhouette allongée. Un simple détail distingue les icônes : l'accouchée ne dort pas, elle regarde le bain ; sa main droite, au lieu de soutenir la tête, se pose devant la poitrine ; si elle tenait la tête droite, nous reverrions le type de Saint-Paul, de l'icône Lichačev,

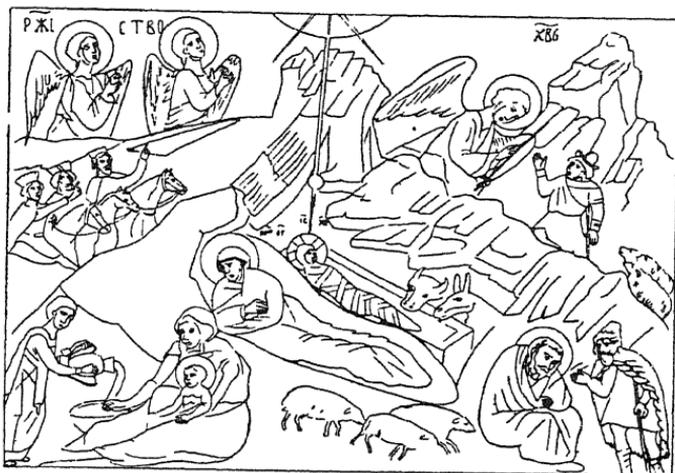


FIG. 39. — Icône de Saint-Eustathe, au Mont-Athos.

n° 102, et de San Giorgio dei Greci. En outre, le groupe des mages appartient au pur type athonite. Or, chacune de ces deux icônes représente une étape du chemin suivi par l'iconographie de l'Athos, au xvi<sup>e</sup> siècle. L'une, bien que réduite par nécessité, pour tenir en peu d'espace<sup>3</sup>, laisse deviner un prototype encore simple : par exemple, dans le haut, à gauche, les anges se dressent derrière une crête rocheuse, comme à Saint-Paul ou à Dionysiou. L'autre, au contraire, à côté du musicien

1. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 138, fig. 55 (phot. 133).

2. Lichačev, pl. LXIII, 103.

3. Le musicien est omis, ainsi qu'à Saint-Paul.

couronné, présente les traits distinctifs de Dochiariou et de Saint-Paul, à savoir les trois pointes, la croupe de l'âne, les anges volant, la sage-femme avançant l'enfant vers le bassin et, surtout, le chant des anges inscrit dans le demi-cercle. Elle appartient donc au moins au troisième quart du *xvi<sup>e</sup>* siècle, à l'époque où la manière italienne commence à pénétrer franchement dans les thèmes traditionnels. Tout le prouve : le modelé fondu du bœuf et de l'âne, surtout les petits paysages habilement dessinés dans le lointain, à côté des rochers en escalier.

Une fois de plus, nous serons conduits à placer la *Péribleptos*



FIG. 40. — Tableau bolonais des Offices, à Florence.

entre Dionysiou, où la couronne remplace le chapeau, et Saint-Nicolas de Lavra, c'est-à-dire entre 1548 et 1560. Faut-il accepter une telle conclusion? Nous ne le croyons pas. L'art du Mont-Athos, au *xvi<sup>e</sup>* siècle, ne progresse point en vertu de sa force propre. Il ne se transforme qu'en empruntant. La *Péribleptos* ressemble à Saint-Nicolas et à Dochiariou, simplement parce qu'à ce moment une réplique, bien postérieure à nos fresques,

aura pénétré dans la sainte Montagne, en aura vivifié la tradition archaïque. Le peintre de Saint-Nicolas l'apporta, sans doute, de Béotie. Nous n'hésiterons pas à attribuer au *xiv<sup>e</sup>* ou au début du *xv<sup>e</sup>* siècle la composition de la *Péribleptos*, d'abord, parce qu'elle paraît identique à celle de Sainte-Sophie, si l'on en juge par le fragment qui reste<sup>1</sup>; ensuite, parce que le peintre de la Pantanassa, vers 1430, l'a copiée, dans le haut, en retournant simplement le poncis pour dessiner la Vierge. Dans le bas, il a utilisé le modèle auquel, après plus d'un siècle, le peintre de Saint-Nicolas emprunta le berger offrant un rameau à sa chèvre, celui de Dochiariou, la sage-femme tenant l'enfant au-dessus du bassin. Doutera-t-on de l'emprunt? Que l'on observe simplement un tableau bolonais

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 133, 5.

du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> (fig. 40), on y retrouvera non seulement le berger renversé sur son bâton<sup>2</sup>, mais encore un trait particulier à Saint-Nicolas : Joseph assis sur un bât. On sait que les primitifs bolonais suivent les modèles byzantins : ils y ont vu le bât.

Nous devons donc examiner la composition de Mistra en elle-même, comme une œuvre indépendante et peut-être plus proche des origines que les fresques de l'Athos. Nous aurons à distinguer deux thèmes, qui s'y trouvent réunis par artifice : 1<sup>o</sup> la Nativité même, caractérisée surtout par l'attitude de Marie ; 2<sup>o</sup> l'Annonce aux bergers. L'arrivée des mages à cheval sera étudiée avec la composition du Brontochion.

### I. — LA NATIVITÉ : ATTITUDE DE MARIE

*Signification de l'attitude : les types.* — Nos analyses ont mis deux types en présence : Athos et Péribleptos. A chacun d'eux, se rattachent quelques icônes. Ils diffèrent essentiellement par la situation respective de Joseph et du bain. D'autre part, l'attitude de Marie permet de distinguer, dans chaque groupe, deux variantes :

- |    |   |   |
|----|---|---|
| I  | { | 1. Lavra, Dionysiou.                                      |
|    | } | 2. Icône Lichačev 102, San Giorgio dei Greci, Saint-Paul. |
| II | { | 1. Péribleptos.   |
|    | } | 2. Icône de Saint-Eustathe, Lichačev 103.                 |

En examinant ces deux traits distinctifs : attitude de Marie, place de Joseph, on aboutit à une conclusion fort instructive : la Péribleptos représente un ancien type cappadocien et byzantin, qui s'est développé de lui-même en Orient. Les trois autres variantes ont subi le contact des primitifs italiens.

Nous retracerons rapidement l'histoire du type. Pour classer des images si nombreuses, nous observerons l'attitude de la Vierge. A l'origine, elle s'asseyait en face de Joseph, montrant par là qu'elle venait d'enfanter sans douleur : « Elle-même, nous dit Chrysostome, posa l'enfant dans la crèche, puis, le prit sur ses genoux. » Mais, dès le vi<sup>e</sup> siècle, on la place

1. Offices, n<sup>o</sup> 260.

2. Il se rencontre, dans le baptistère de Parme, près du musicien : phot. Gargioli C 6531 (fig. 71).

dans l'attitude des accouchées, pour rappeler que Jésus a réellement revêtu notre humanité. Grimouard de Saint-Laurent, en proposant cette explication, a comme deviné le commentaire de Mésarités sur la mosaïque des Saints-Apôtres : « Elle laisse voir le visage d'une femme qui vient de souffrir, bien qu'elle ait évité les douleurs, afin que l'incarnation ne puisse être suspectée <sup>1</sup>. » Il est clair que les iconographes n'ont pas toujours compris cette nuance subtile. Ils ont oublié l'enfantement sans souffrance. Un podlinnik russe du xviii<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, voulant revenir à cette conception, recommande de figurer la Vierge assise et de supprimer le bain. « Les autres manuels, ajoute-t-il, disent que la Vierge est étendue dans la grotte, comme une femme profane venant d'accoucher ; Salomé lave le Christ, une jeune fille verse l'eau dans le bassin. Ils suivent, sur ce point, la vieille iconographie, qui connaissait peu la sainte Écriture ; et maintenant encore, les iconographes grossiers figurent ainsi la Nativité. Mais la Vierge enfanta sans douleur, sans le secours d'une sage-femme ; elle fut à la fois accouchée et accoucheuse... Aucune main impure ne put toucher le Seigneur. »

Les iconographes byzantins ont beaucoup varié les attitudes. Ils y ont réussi souvent, sans grand effort, par un procédé très simple : en retournant le poncis. La Vierge, par rapport à la crèche, passera donc de droite à gauche. C'est ainsi que l'on transforma l'Annonciation, au vi<sup>e</sup> siècle. Dans la Nativité, on en usa toujours plus librement. Toutefois, ce thème aussi, avec le temps, subit un changement complet.

En nous tenant au geste même, nous distinguerons deux manières :

1<sup>o</sup> Marie, étendue sur le dos et presque dressée sur son séant, regarde en face d'elle ; ses deux bras reposent le long du corps, sur le genou ou tout près.

2<sup>o</sup> Marie se tourne sur le côté, vers le spectateur, appuyant sa tête sur un bras, tandis que l'autre vient en avant, prenant la poitrine en écharpe <sup>3</sup>.

Marie, regardant devant elle, la tête droite, conserve, dans une large mesure, la fermeté de la Vierge qui a enfanté sans souffrance. Marie, tournée sur le côté, laisse voir plus de lassitude.

1. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 47.

2. Pokrovskij, p. 64-65.

3. Souvent Marie, soutenant sa tête d'une main, laisse reposer l'autre le long du corps : c'est une forme de transition, que nous négligerons.

tude. Même alors, les iconographes sauront observer les nuances, ménager les transitions. A Gaza, par exemple, l'attitude trahissait la fatigue. « Mais le visage n'a point changé; elle n'a point pâli., étant exempte des douleurs naturelles <sup>1</sup>. » D'autres modélèrent, comme aux Saints-Apôtres, « le visage d'une femme qui vient de souffrir. »

Ces deux formules sont communes à l'Orient, à Byzance et à l'Occident. Toutefois, autant que l'on en peut juger, en attendant une monographie approfondie, il semble que la première, — Marie regardant devant elle, — domine en Occident, en particulier dans les miniatures allemandes et les monuments d'Italie. Au contraire, la seconde, — Marie tournée sur le côté, — est plus commune en Cappadoce et à Byzance. Elle pénètre dans l'Italie du Sud, avec la tradition monastique issue de la Palestine et de la Cappadoce. Elle ne se répand pas au loin.

*Marie couchée sur le côté : le type cappadocien et ses transformations.* — Nous l'étudierons la première et, d'abord, en Cappadoce. On sait que la Cappadoce reproduit les anciens modèles syriens. On ne sera pas surpris, par exemple, de retrouver, dans le transept de Toqale<sup>2</sup>, au temps de Nicéphore Phocas, une attitude particulière à la chaire de Ravenne<sup>3</sup>. Or, l'iconographie syrienne a imaginé les poses les plus variées pour peindre la fatigue de Marie : tantôt l'accouchée appuie son visage sur une main, le buste restant droit <sup>4</sup>; tantôt elle se tourne, en avançant l'autre bras, et s'appuie sur le coude, mais sans soutenir sa tête <sup>5</sup>. Les Cappadociens combinent les deux gestes : Marie se tourne et soutient sa tête.

Cette combinaison appartient bien à l'iconographie syrienne, puisqu'elle apparaît d'abord sur les encensoirs mésopota-

1. *Choricii. Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 92.

2. Phot. Jerphanion.

3. Graeven, II. 62. Comparez avec une icône en stéatite du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 123, fig. 85; et l'évangélaire de Poussay : Sauerland-Haseloff, pl. 54 3.

4. Colonne de Saint-Marc, Marie assise : Venturi, t. I, p. 234. — Ivoire du British Museum : Dalton, *Proc. Bibl. Arch.*, juin 1904, p. 209; *Byz. art.*, fig. 126. — Ivoire Crawford : Dalton, *Byz. art.*, p. 209, fig. 114, etc. — Chaire de Maximien. — A Gaza (*Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 92) et dans le codex de Rabula, l'autre main se glisse sous le coude, pour affermir le bras qui maintient la tête.

5. Ampoule de Monza : Garrucci 433.7 et 433.8; Schmid, n° 35; H. Ét. C 829. — Stéatite du British Museum, autrefois publiée par Venuti : Schmid, n° 40; Dalton, *Catalogue*, pl. III, n° 116. — Oratoire de Jean VII : Grüneisen *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVII.

miens<sup>1</sup>, à côté d'autres thèmes conformes aux types syriens du VI<sup>e</sup> siècle. On y retrouve le geste de Gaza : la main soutenant l'autre coude ; Marie se tourne à peine et regarde encore devant elle, sans incliner sa tête sur la main levée. Telle est la rédaction primitive. Puis, le motif évolue. Marie se tourne et tient sa main ployée devant le menton<sup>2</sup>. Plus tard, elle arrondit le bras pour y appuyer sa tête, mais sans fermer les yeux<sup>3</sup>. En même temps, la composition se transforme. D'abord, elle se déploie le long d'une frise. Joseph s'assied à gauche de la crèche, en face de Marie, imitant son geste méditatif<sup>4</sup>, ou bien lui tourne le dos<sup>5</sup>. Le bain vient ensuite, puis l'Annonce aux bergers : ni grotte, ni montagne. Les figures se pressent, s'adaptent l'une à l'autre. Ainsi, le bain comportant deux figures, la sage-femme assise et Salomé debout, on mettra la première à gauche, près du lit, un peu au-dessous, pour garnir l'intervalle, et l'autre à droite, à l'endroit où la place est libre. Plus tard, dès le X<sup>e</sup> siècle, à Hemsbey-Klissé, et, sous le règne de Basile II, à Sainte-Barbe, les mêmes figures, conservant leurs situations respectives, se groupent autour de la grotte, pressées et superposées dans le panneau plus étroit d'une voûte<sup>6</sup>.

Les moines cappadociens portèrent le motif en Italie. Leurs derniers disciples reproduisent encore, au XIV<sup>e</sup> siècle, à San Biagio, le type archaïque dans une frise<sup>7</sup> (fig. 67). Deux siècles plus tôt, ils l'ont transmis aux peintres des rouleaux d'Exultet<sup>8</sup> ou bien aux orfèvres<sup>9</sup> ; plus tôt encore, dès le XI<sup>e</sup> siècle, à Constantinople : tantôt Marie ploie la main près

1. Trouvés l'un en Crimée (Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 35), l'autre à Mirdiat, près de Diarbékir (Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149).

2. Chapelle près de Qaterdji-Djami, nef de Toqale, chapelle près de Toqale : phot. Jerphanion. Par exception, à Balleq-Klissé, la main, sous le manteau, est levée près du visage, comme sur les encensoirs.

3. Saint-Théodore près d'Urgub, Hemsbey-Klissé, Sainte-Barbe (sous Basile II) : phot. Jerphanion.

4. Chapelle près de Qaterdji-Djami.

5. Balleq-Klissé, nef de Toqale, chapelle près de Toqale.

6. Vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, à Tchareqle, Qaranq-Klissé, Marie passo à gauche de la crèche. Nous examinerons cette innovation à propos des mages.

7. Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. IV. 1 ; H. *Él.* C 1468.

8. Sorrente : Bertaux, *Art Italie mérid.*, Iconographie comparée, tableau II.

9. Paliotto de la cathédrale, à Città di Castello : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXI. 3 ; Venturi, t. II, p. 657, fig. 489.



Fig. 41. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 550).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 42. — Tétravévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 43. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 543).  
(Phot. Bibl. Nationale).



du cou<sup>1</sup>, tantôt elle arrondit son bras, comme à Hemsbey-Klissé<sup>2</sup>, tantôt enfin elle applique la main sur sa joue, comme dans les encensoirs<sup>3</sup>.

Ainsi, le type cappadocien a pris une large place dans l'icographie byzantine du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle. Il est naturel qu'elle l'ait transformé, en intervertissant les motifs, jusqu'à créer un modèle nouveau.

La Cappadoce lui donnait l'exemple : dans la frise archaïque d'El-Nazar, autour de la crèche, Joseph et Marie se trouvent transposés ; le bain et l'annonce aux bergers, selon l'usage, viennent ensuite. Aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, dans les monuments byzantins, d'abord Joseph passe à droite auprès de Marie<sup>4</sup>, ou Marie à gauche, près de Joseph, en y prenant une attitude nouvelle, symétrique à l'ancienne (fig. 41-42)<sup>5</sup>. Puis, au XIV<sup>e</sup> siècle, dans le Paris. 543, fol. 116 v (fig. 43), la composition primitive se trouve retournée de point en point : le bain, comme Marie et Joseph. On obtient ainsi un nouveau schème, avec le même équilibre des masses et des lignes<sup>6</sup>.

Ces transformations offraient un avantage. Joseph, en passant à droite, faisait place aux mages, qui arrivent debout, à l'opposé. Le Paris. 75 nous fera comprendre l'équilibre de cette nouvelle combinaison. Les mages, en effet, figurent dans presque tous ces monuments. Leur présence favorisait le changement. Elle ne l'a point provoqué, puisqu'ils manquent dans

1. Porte de Saint-Paul (1070) ; Paris. gr. 75, fol. 1 ; Paris. Suppl. gr. 27, fol. 172.

2. Iviron 1, fol. 242 v ; H. Ét. B 60, d'où Schlumberger, *Épopée*, III, p. 777. Plus tard, dans les fresques de Vatopédi : H. Ét. C 248 ; sur une icône de la Galerie Tretjakov, à Moscou : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 182, fig. 400 ; sur un homophonon du Mont-Athos : phot. Lampakis 3195 ; sur la stéatite d'Ochrida : Kondakov, *Makedonija*, p. 270, fig. 185.

3. Miniature russe du psautier d'Egbert : Sauerland-Haseloff, p. 43 ; voyez p. 179. — Ivoire de South-Kensington 295.67 : phot. n° 3770. — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 2, anciennement psautier Comarmon : Schmid, n° 28, p. 19. — Ailleurs, le geste de la main gauche est moins distinct. Ivoire de Milan : Schmid, n° 38, p. 30 — Reliquaire du British Museum, provenant de Constantinople : Dalton, *Catalogue*, n° 234, pl. IV ; Venturi, t. III, p. 399.

4. Icône en bois sculpté d'Alatri : Venturi, t. III, p. 385 ; phot. Gargioli C 3. — Paris. Suppl. 27, fol. 172. — Exultet de Capoue : Bertaux, tableau II.

5. Encolpion russe de la Collection Uvarov : *Katalog sobr. drevn. Uvarova*, otd. IX, n° 57, fig. 36. — Éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze : Sinaït. 339 (Kondakov, H. Ét. B 166) ; Paris. 550, fol. 83. — Évangiles : Paris. 54, fol. 13 v ; Iviron 5.

6. En Occident, voy. Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, n° 58.

les exemples archaïques : fresques d'El-Nazar, encolpion Uvarov, icône d'Alatri. Pourtant, elle nous expliquera peut-être pourquoi les iconographes byzantins, voulant la Vierge près des mages, finirent par adopter, après quelques tâtonnements, un type significatif, représentant l'ancien modèle cappadocien retourné. La vieille formule d'El-Nazar, appliquée à la composition byzantine, domine ainsi l'iconographie du xiii<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle.

*Marie couchée sur le côté : les variantes du XIV<sup>e</sup> siècle.* — Cette iconographie a produit deux variantes. L'une se retrouvera

dans la fresque de la Péribleptos, l'autre dans les deux icônes qui appartiennent au même groupe : Saint-Eustathe, Lichačev 103. Le geste de Marie fait la différence.



FIG. 44. — Porte d'Alexandrov.

1. Type de la Péribleptos. — Il représente la pure tradition cappadocienne. Nous citerons la porte d'Alexandrov, 1337 (fig. 44) ; le diptyque Barberini (fig. 4) et l'icône du British Museum, provenant des lacs Natron<sup>1</sup> : type simple, à peu près identique au Paris. 543. Marie dort, plus ou moins inclinée, la joue posée sur la main. Dans un cadre plus haut que large, les groupes

sont resserrés ou réduits : un seul berger ; les mages, à mi-hauteur, se tiennent debout, derrière un pli du terrain ; deux anges dans le haut à gauche, un ou deux à droite. La provenance retiendra notre attention. Le diptyque Barberini rappelle Hemsbey-Klissé par le contour onduleux de la grotte. La porte russe d'Alexandrov, l'icône grecque des lacs Natron, sortie de quelque atelier crétois ou du Sinaï, pourraient dériver aussi, en

1. Dalton, *Byz. art.*, fig. 153 ; *Catalogue*, n° 987.

ligne directe, de l'ancienne tradition cappadocienne. Cette tradition inspire encore, vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, la fresque de Volotovo <sup>1</sup>, où une fenêtre partage la composition en deux scènes consécutives, la crèche avec Joseph et Marie, puis le bain, comme dans les anciennes frises ou dans la chapelle de Saint-Laurent aux sources du Volturne. A Volotovo et sur l'icône des lacs Natron, la sage-femme a pris l'enfant sur ses genoux, motif nouveau que nous connaissons à Mistra et au Mont-Athos.

2. Type des icônes. — Marie, avançant toujours la main gauche vers l'enfant que l'on lave, replie le bras droit devant sa poitrine. Elle incline la tête, mais sans l'appuyer sur sa main. Le geste devient plus aisé et plus libre. Les primitifs italiens ont précédé nos iconographes : 1<sup>o</sup> Vers la fin du xiii<sup>e</sup> ou le début du xiv<sup>e</sup> siècle, peu avant Duccio, un Siennois (fig. 45) <sup>2</sup> reproduit exactement le type byzantin de la Nativité, en employant la technique byzantine : modelé accentué, tons légers, rehaussés de larges lumières blanches, rayures sèches de blanc teinté sur le manteau rouge carmin de Marie. 2<sup>o</sup> A peu près vers le même temps, un Bolonais (fig. 46) <sup>3</sup> prend quelque liberté avec son modèle : les anges tiennent des rouleaux, l'un d'eux s'est posté de face, derrière la pointe de la montagne, la sage-femme s'agenouille, les bergers portent une sorte de pénule. Il est clair que le tableau siennois, resté byzantin, représente le prototype direct de nos icônes, prototype très proche des anciens manuscrits, car Joseph ne s'est point encore tourné vers le vieux berger ; la sage-femme n'a pas pris l'enfant sur ses genoux. Les innovations du maître bolonais n'ont point passé en Orient.

Mais ce geste plus libre ne fut-il point conçu en Italie ? Nous le devinons, sous le manteau, dans les anciennes miniatures où Joseph reste à gauche : Exultet de Pise <sup>4</sup>, Paris. 54 (fig. 42). L'Italie peut encore revendiquer ces deux exemples, car, dans le Paris. 54, manuscrit bilingue, la jeune fille verse l'eau à genoux, suivant la manière italienne. Mais le Paris. 550 (fig. 41) appartient sûrement à l'Orient. Il représente une variante : la Vierge, portant la tête droite, regarde devant elle : nous y recon-

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 26, fig. 34-36.

2. Sienne, *Accademia*, n<sup>o</sup> 15 : Venturi, t. V, p. 90 ; phot. Anderson 21204. Voy. De Nicola, *Mostra*, n<sup>o</sup> 2, p. 5 et 10. Au milieu est figuré saint Pierre.

3. Bologne, *Accademia*, n<sup>o</sup> 316 : phot. Zagnoli.

4. Bertaux, II. Ét. C 1569 ; phot. Alinari 9877 : le bras gauche est levé.

naîtrons précisément le modèle byzantin interprété, au XII<sup>e</sup> siècle, par un sculpteur véronais <sup>1</sup>, ou bien reproduit plus tard dans l'icone Lichačev n° 102 et sur l'iconostase de San Giorgio.

Les maîtres italiens n'ont donc point créé ce geste ; mais ils l'ont préféré, parce qu'il montrait l'enfantement sans souffrance. L'école de Pisano, sur la chaire de Sienne <sup>2</sup>, le transforme et l'ennoblit. Les peintres de nos icônes s'inspirent des mêmes pensées. Au contraire, la fresque de Péribleptos représente la pure tradition byzantine et cappadocienne, que nous avons suivie pas à pas, à travers les siècles ; le groupe, qui lui touche de plus près, a subi en quelque mesure l'influence de l'Italie.

*Marie couchée sur le dos, regardant devant elle.* — L'autre formule, Marie regardant devant elle, va nous conduire, par l'Italie, aux types du Mont-Athos.

On en peut suivre aussi le développement. On distinguera d'abord deux variantes : 1° Les bras reposent le long du corps. 2° Ils se déplacent : Marie gesticule.

La première est la plus commune. On la retrouve, d'âge en âge, dans des compositions de plus en plus complexes. En principe, Marie est à droite, Joseph à gauche, d'après l'ordonnance du vieux type cappadocien <sup>3</sup>. Mais, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, elle passe aussi à gauche, près de Joseph regardant la scène <sup>4</sup>.

1. Dans la chapelle de San Zeno, à Saint-Marc de Venise : Venturi, t. III, fig. 217 ; voy. p. 248 et fig. 218.

2. Venturi, t. IV, p. 9, fig. 5.

3. a) Croix du Sancta Sanctorum : Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. VI ; Peraté, *Nativité*, p. 106, pl. VII ; Dalton, *Byz. art.*, fig. 305. — Pas d'ange.

b) Codex Hamilton 246, fol. 50 : Schmid, *Geburt*, n° 21, p. 16 ; Ébersolt, *Rev. arch.*, 1905, II, p. 64, fig. 4 ; II. Ét. B 378. — Un seul ange.

c) Jaspe Luynes, début XII<sup>e</sup> siècle : Garrucci 478.31 ; Schmid, n° 41. — Coislin 239, fol. 65 v. — Manuscrit arménien de San Lazzaro : Rohault de Fleury, *Évang.*, t. I, pl. XI. 3. Schmid, n° 22 ; ces auteurs l'attribuent, contre toute vraisemblance, à l'année 770. — Ivoire du Vatican : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XII. 14 ; Schmid, n° 361 ; Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 112, fig. 76, etc. — Composition encore simple : anges et bergers.

d) Ivoire de Ravenne : Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. XII. 1 ; Schmid, n° 37. — Vatopedin. 735, fol. 15, décrit par Bayet, *Art byz.*, p. 176 ; d'après mes notes, la main gauche tient un pan tombant du manteau. — Psautier de Munich : Sirzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIX. 148 ; comparez avec la pl. LVI. 139. — Saccos de Photius, brodé en 1408 : phot. Barčevskij 532. — Les mages à pied. On peut aussi restituer les mages dans le codex Hamilton (Schmid, n° 27).

Partout Joseph est à gauche, sauf sur la croix du Sancta Sanctorum et le saccos de Photius. Le bain est retourné sur l'ivoire de Ravenne, le manuscrit de San Lazzaro et le psautier de Munich.

4. Ivoire du British Museum : Graeven, I. 44 ; Dalton, *Catalogue*, n° 300, pl. XI ; *Byz. art.*, p. 222. — Triptyque Spitzer : Schlumberger, *Nic. Phocas*,



Fig. 45. — Sienne, Accademia, n° 15.  
(Phot. Brogi).



Fig. 46. — Bologne, Accademia, n° 316.  
(Phot. Fotofast - Bologne).



Puis les trois groupes, Marie, Joseph et le bain, se trouvent intervertis. Le mosaïste de Daphni <sup>1</sup> s'est contenté de transporter le bain à gauche, sans changement : la jeune fille, versant l'eau, se tient encore à droite du bassin. Celui de Kahrié-Djami <sup>2</sup> achève de retourner la composition primitive : la jeune fille prend la gauche <sup>3</sup>. L'Occident a souvent reproduit ce modèle, en plaçant Marie soit à droite <sup>4</sup>, soit à gauche <sup>5</sup>, mais en laissant Joseph et le bain à leur place.

La Vierge, étant éveillée, le buste haut, sans fatigue, tout naturellement s'anime et gesticule : elle lève une main. A Sainte-Marie-Antique, la droite, près de la crèche, semble bénir Salomé, qui approche pour obtenir sa guérison <sup>6</sup>. D'ordinaire, aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, Marie lève la main la plus éloignée de la crèche, celle qui se trouve au premier plan. C'est donc la gauche, si Marie est à droite <sup>7</sup> (fig. 47, 68, 69, 80), la droite, si Marie est à gauche <sup>8</sup>.

p. 233 ; phot. Giraudon 2363. Dans ces deux monuments, la composition est identique : plusieurs anges.

1. Millet, *Daphni*, pl. XII 2 : la mosaïque est détruite à gauche, la main droite devait être posée comme sur l'ivoire du British Museum et le triptyque Spitzer.

2. Schmidt, *Kahrié-Djami*, pl. XXXIII.

3. On peut mentionner aussi la stéatite de Tolède (Roulin, H. Ét. B 344), une porte dans l'église de l'Ascension, à Rostov, XVII<sup>e</sup> siècle (phot. Barčevskij 149, cf. Pavlinov, p. 224), où figurent les mages.

4. Tantôt sans le bain : Ivoire carolingien du Vatican, X<sup>e</sup> siècle (Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 114, fig. 75) ; codex Hamilton 119, Breviarium graecolatium, XIII<sup>e</sup> siècle (Schmid, n<sup>o</sup> 32). — Tantôt avec le bain, au-dessous de la crèche : Sant'Urbano (phot. Moscioni 6614) ; San Giovanni in fonte, à Vérone (Venturi, t. III, p. 228). Sauf à Sant'Urbano, Joseph est à gauche.

5. Saint-Laurent, aux sources du Volturno, IX<sup>e</sup> siècle : Bertaux, *Art Ital merid.*, p. 96, fig. 32-33. — Triptyque d'Alba Fucense : *op. l.*, pl. XIII ; phot. Gargioli C 1063. — Porte de Bénévient : Venturi, t. III, p. 689, fig. 642. — San Lorenzo del Piceno, Exultet : *op. l.*, p. 746, fig. 682. — Manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle, dessiné par Grimouard de Saint-Laurent, t. IV, pl. IV.

6. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 109. Le même geste se retrouve dans les miniatures ottoniennes : Aix-la-Chapelle (Beissel, *Ills. Kais. Otto*, pl. XXI), Cim. 58 (Leidinger, *Miniaturen*, I. 17) ; ou bien encore, la Vierge ayant une position inverse et symétrique, sur un couvercle de reliquaie en bois peint, d'origine syrienne, appartenant au trésor du Sancta Sanctorum (Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 2).

7. Harley 1810, fol. 26. — Neredici : Pokrovskij, *Stjenn. rospisi*, pl. IV. — Sainte-Sophie de Trébizonde : H. Ét. B 219. — Reliure arménienne de 1333 : phot. Baumstark. — Paris. arm. 18 : phot. Macler — Étendard russe de 1654 : Schmid, n<sup>o</sup> 45. — Peinture murale à Püregg : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXXXV. 157. — Elle montre la paume : Copte 13, fol. 140 v. — Petropol. georg. 298, fol. 9 v. — Liutolt-Evangeliar : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXXXI. 270 (avec un geste plus vif).

8. El-Hadra. — Hortus Deliciarum, pl. XXVI. — Swarzenski, *Salzb. Mal.*,

Les exemples que nous avons pu grouper montrent que ce type fut en faveur surtout dans les milieux orientaux, en particulier dans l'est de l'Anatolie et en Occident.

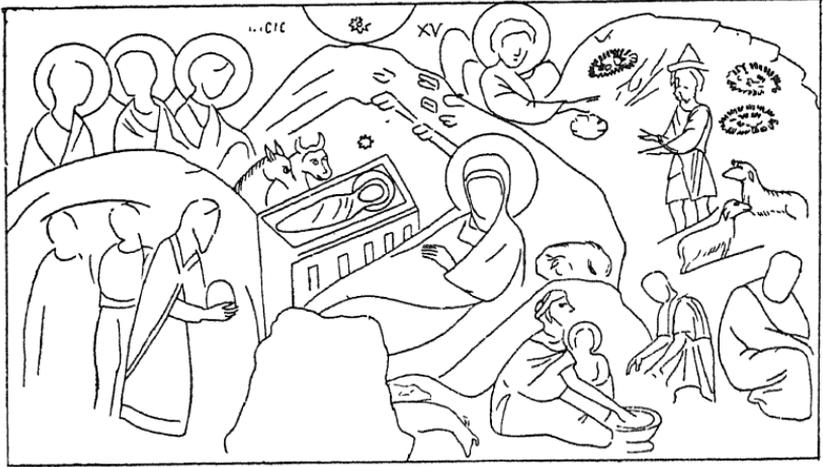


FIG. 47. — Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde

L'iconographie italienne du  $xiii^e$  et du  $xiv^e$  siècle en est sortie. Elle cherchera des attitudes plus vivantes. Un Siennois, en 1334, posera Marie à gauche de la crèche, se soulevant sur son coude droit <sup>1</sup>. Nicolas Pisano, sculptant son célèbre bas-relief, ramènera un peu le bras gauche ; et la Vierge de Daphni, qui regarde le spectateur, prendra, sous son ciseau, l'air imposant d'une matrone romaine <sup>2</sup>. Nous savons qu'un de ses disciples, sur la chaire de Sienne, accentuera le mouvement, en se rapprochant du type cappadocien.

*Italie, Serbie, Mont-Athos.* — Venons maintenant à l'Athos. Examinons les deux variantes que nous avons distinguées plus haut.

1<sup>o</sup> Type de Lavra et de Dionysiou. — On en pourrait suivre la genèse depuis le  $xiii^e$  siècle. Nous voyons d'abord, à Assise, une réplique exacte du type byzantin oriental. Marie, couchée

pl. LII. 158 ; LXX. 229 ; LXXXIV. 283. — Ivoire lombard de Bologne : Graeven, II. 6.

1. Alessandro Lisini, *Le tavolette dipinte di biccherna e di gabella del Archivio di stato in Siena*, Siena, 1901, 4<sup>o</sup>.

2. Venturi, t. IV, p. 8, fig. 4.

à droite, de face, lève un peu la main gauche, comme à Neredici ou Trébizonde (fig. 47). Puis, à Santa Maria du Trastevere, Cavallini transpose la figure à droite, sans en modifier beaucoup l'attitude : la tête se tourne légèrement vers la crèche. Passons dans les ateliers byzantins. Nous retrouverons, à droite, le bain, que le maître italien a supprimé. A Vato-pédi, sur le cadre d'une petite mosaïque représentant le Crucifiement (fig. 2), Marie, couchée à gauche, exactement comme au Trastevere, regarde encore devant elle. Puis, sur la mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1), elle fait un mouvement plus vif pour regarder l'enfant. Enfin, à Lavra et à Dionysiou (fig. 36), le geste change : la main droite à son tour se lève brusquement et s'avance vers la crèche. Entre toutes ces compositions, il y a une parenté très étroite : on la reconnaît dans presque tous les détails. On en conclura qu'Italiens et Grecs ont élaboré ensemble le même prototype byzantin, que l'Italie a donné l'impulsion.

Mais ici se posera la question : Orient ou Italie ? La Vierge



FIG. 48. — Ampoule de Monza. — 40. Fresque de Santa Maria in Cosmedin.

de Lavra pourra revendiquer de plus lointains ancêtres. Nous les apercevons en Cappadoce, dans une chapelle de Gueurémé <sup>1</sup>, et dans le psautier de 1066, fol. 2 (fig. 64) : Marie, couchée à droite et regardant devant elle, ploie les deux bras, suivant deux lignes parallèles, exactement comme à Lavra. Plus tôt encore, sur l'ampoule de Monza (fig. 48), la stéatite du Bri-

1. Phot. Jerphanion. De même, dans la chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges.

tish Museum, une fresque de Santa Maria in Cosmedin<sup>1</sup> (fig. 49), elle se penche et se tourne légèrement. Il ne reste plus qu'à la transposer. Les primitifs l'ont fait, mais en retournant le poncis<sup>2</sup>. Les peintres de l'Athos ne les ont pas suivis jusque-là.

En fait, ils mettent simplement Marie à gauche. Dans la Nativité, comme dans l'Annonciation, ils ont reproduit un vieux type syrien et cappadocien.

2° Type de Saint-Paul (fig. 37). — Marie, couchée à gauche et regardant devant elle, croise les bras, en tendant les mains ouvertes. Le peintre a rompu l'équilibre du motif byzantin.

Il n'a changé qu'un trait au dessin de l'icône Lichačev, n° 102, et de San Giorgio dei Greci : le bras gauche qui s'allon-

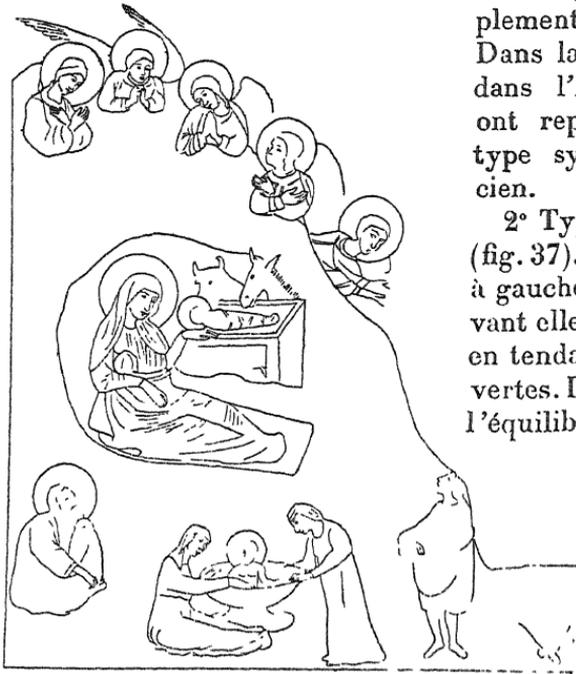


Fig. 50 — Triptyque de Duccio, à Sienne.

geait, prenant la poitrine en écharpe, suivant le vieux modèle cappadocien, se relève et vient se poser sur le droit. Mais ce trait n'appartient point à la tradition byzantine. Il est italien et vient de Duccio. Sur le rétable<sup>3</sup>, le maître siennois avait peint Marie dans la même posture, à la même place, avec le même geste, plus souple et plus paisible : la main gauche se pose, comme à Saint-Paul, sur le poignet droit. Ici, nous

1. Phot. Gargioli B 229.

2. Mosaïque du baptistère de Florence : phot. Gargioli C 1625 ; Venturi, t. V, fig. 191 — Graduel de la Bibliothèque Piccolomini, fin xiii<sup>e</sup> siècle ou début xiv<sup>e</sup> siècle, fol. XLVI : De Nicola, *Mostra di Duccio*, p. 11 ; phot. Lombardi 2982.

3. Fragment conservé à Berlin : Venturi, t. V, fig. 438 ; de même, sur un triptyque d'une collection privée : De Nicola, *Mostra di Duccio*, phot. n° 62, p. 43.



Fig. 51. — Psautier Barberini. - 52. — Triptyque Marzolini, à Pérouse.  
 (Coll. H. Ét.) (Phot. I. D. E. A. - Firenze).



apercevons une relation précise et certaine entre Sienne et les Balkans.

D'autres faits confirmeront cette observation. L'école siennoise affectionne le type de la Vierge, couchée à gauche, regardant devant elle, et lui prête des gestes variés<sup>1</sup>. Duccio lui-même hésita. Dans le triptyque de l'Accademia, n° 35<sup>2</sup> (fig. 50), Marie pose la main gauche sur le bord de la crèche, près de la tête de l'Enfant. Pisano, avant les fameuses sculptures du baptistère de Pise, avait donné l'exemple, lorsqu'il exécuta à Lucques, en 1240<sup>3</sup>, une Nativité où l'on sent déjà la large inspiration de l'art antique. D'autres encore l'imitèrent, dans la suite<sup>4</sup>. Or, le psautier de Munich<sup>5</sup> reproduit le même type que Duccio et Pisano. Type byzantin sans doute, analogue à la miniature du psautier Barberini (fig. 51) : il n'en est pas moins vrai qu'il y a parenté entre eux.

Il y a aussi échange. Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, un disciple de Guido da Siena<sup>6</sup> (fig. 52), interprétant le même modèle, place Marie à droite, la main sur la poitrine de l'enfant. Parmi les monuments byzantins, nous la verrons, dans une autre posture, le saisir avec les deux bras. Mais la gravité byzantine n'aurait point permis qu'on la montrât penchée sur lui et le baisant. Or, vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle, en Italie et en Serbie, elle fait ce geste de tendresse avec un mouvement identique. On comparera utilement la fresque de Studenica, dans l'église de Milutin (fig. 54), 1314<sup>7</sup>, avec un charmant petit tableau du Palazzo Corsini (fig. 53), œuvre, croit-on, d'un disciple de Cavallini<sup>8</sup>. La peinture romaine rappelle, par bien des traits, les deux

1. Triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza : phot. Gargioli C 5726. — Fresque de Santa Colomba : phot. Sansani, communiquée par M. de Nicola ; cf. *Mostra di Duccio*, phot. n° 86, p. 44. — Libreria Piccolomini : phot. Lombardi 2981.

2. Phot. Burton, communiquée par M. Perkins.

3. Cathédrale ou San Martino : Venturi, t. III, p. 971, fig. 868. Sur la date, voy. t. III, p. 987, 992.

4. Pulpito di San Michele in Borgo, au Dôme de Pise : Venturi, t. IV, p. 223, fig. 155. — Orvieto, *op. l.*, p. 346, fig. 253. — Palotto du Museo Civico, à Pise, Salle I, n° 8.

5. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIII. 130 ; LIV. 131. Sur un cadre d'icone, à Chilandari (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles), Marie couchée à droite, fait le même geste, avec la main droite : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

6. Triptyque ayant appartenu à Mons. Marzolini et récemment entré dans la Galleria de Pérouse : Gnoli, *L'arte umbra*, pl. 41.

7. Pokryškin, pl. LIX.

8. Venturi, t. V, p. 169, fig. 139 ; phot. Anderson 2953.

Nativités de Duccio. Marie prend la même attitude, à la même place : le geste seul diffère. A Studenica, elle revient à droite, le poicis étant retourné. La composition retrouve ainsi l'équilibre de l'ancien type cappadocien. Sauf le geste de la mère, tous les détails restent conformes à la tradition. Ce trait seul peut provenir d'un emprunt. En ce cas, il se sera greffé sur le thème byzantin. Plus tard, au Mont-Athos, pendant la première moi-



FIG. 53. — Tableau du Palazzo Corsini, à Rome. — 54. Fresque de Studenica.

tié du xvi<sup>e</sup> siècle, nous retrouverons le motif à gauche, dans la composition plus complexe du Protaton, réplique des peintures serbes.

Les maîtres italiens ne se sont point arrêtés dans cette voie nouvelle. Ils nous montrent ensuite Marie soulevant l'Enfant au-dessus de la crèche<sup>1</sup>, puis, le prenant tendrement sur ses genoux<sup>2</sup>. Les Slaves les ont suivis encore, mais beaucoup plus tard<sup>3</sup>.

Ainsi, nous retrouvons, au Mont-Athos et chez les Slaves, tout ce que le Trecento a su ajouter de pieux, de familier ou de tendre au vieux type de Marie regardant devant elle.

On admettra donc que le Mont-Athos a reçu de l'Italie. Ajoutons que les deux écoles ont en commun non seulement le motif, mais le cadre. En effet, presque tous les monuments italiens, que nous venons d'analyser, présentent une particularité

1. Barna, à San Gimignano: phot. Lombardi 1676. — Taddeo Bartoli, dans la Galleria de Sienna: phot. Anderson 21 197.

2. Ascoli Piceno: phot. Gargioli C 2516. — Livre de chœur, dans la Pinacothèque de Pérouse, 1 C, fol. 49 v: H. Ét. C 505.

3. Icône russe de la Pinacothèque du Vatican: Munoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 56, fig. 31.

remarquable : l'artiste, tout en suivant la pratique nouvelle, qui veut Marie à gauche, a pourtant disposé les deux autres motifs, Joseph et le bain, dans l'ordre des plus vieilles fresques cappadociennes : Joseph à gauche, tourné vers la scène, le bain à droite. Il a même maintenu à droite, par rapport à la sage-femme, la jeune fille qui verse l'eau. Or, les peintres de l'Athos conservent aussi Joseph à gauche, dans la même attitude, alors que depuis longtemps, à Daphni, à Kahrié-Djami, leurs prédécesseurs byzantins, interprétant le même type, loin de toute influence italienne, l'avaient transposé à droite. Nous saisissons ainsi une analogie précise, qui ne paraît pas fortuite. Mais, encore une fois, le trait nouveau imaginé par les primitifs ne passe pas en Orient. En effet, en Italie, le bain prend place tout près de Joseph, pour s'adapter, comme autrefois en Cappadoce, à la ligne inclinée du lit. Or, comme le lit maintenant s'incline de gauche à droite, la jeune fille, restant à droite, devra s'agenouiller<sup>1</sup> (fig. 53). Cette combinaison nouvelle reste étrangère aux monuments byzantins, à l'exception du Paris. 54, œuvre mixte, où l'Évangile est écrit sur deux colonnes, en grec et en latin (fig. 42). Les peintres de l'Athos ne la connaissent pas. Ils mettent plus d'espace entre Joseph et le bain. Ils composent chacun de ces motifs suivant les types de Mistra : le vieux berger entretient Joseph ; la sage-femme, assise à droite du bassin, prend l'enfant sur ses genoux.

Mais alors, une autre conclusion se dégage. Si l'Athos ne reproduit pas le trait propre à l'Italie, c'est qu'il n'a pas emprunté. Les deux écoles, indépendamment l'une de l'autre, ont donc conservé l'ancienne ordonnance de l'iconographie cappadocienne. A cette iconographie, le peintre de Lavra doit le type de la Vierge. Avec le motif, il aura reçu le cadre. Le peintre de Saint-Paul a changé le motif, — le motif seul, — sous l'influence de Duccio. D'autres mettront la Vierge à genoux. D'autres encore se rapprocheront du type de la Péribleptos<sup>2</sup>, ou même l'emprunteront franchement<sup>3</sup>. Mais le ca-

1. La jeune fille, à droite, debout : San Michele in Borgo, triptyque de Duccio (fig. 50). — A genoux : sculptures de Pisano et de son école, à Lucques, Pise, Sienne ; sculpture d'Orvieto ; tableau du Palazzo Corsini. — La jeune fille, à gauche, debout : manuscrit Piccolomini, phot. Lombardi 2982. — La jeune fille assise : rétable de Duccio.

2. San Giorgio dei Greci, Lichačev 102.

3. Homophorion de Grötaferrata (1618). — Podlinnik Stroganov, au 25 déc., fin xvi<sup>e</sup> ou xvii<sup>e</sup> siècle.

dre, — position respective de Joseph et du bain, — demeure, comme un trait constant, comme une marque d'origine.

*Mistra et Athos : origine différente des types.* — Ces analyses nous auront fait distinguer deux écoles. L'une, prenant, au terme de son évolution, le vieux type cappadocien et byzantin (Marie couchée sur le côté), a élaboré la composition de la Péribleptos. L'autre, remontant aux sources et travaillant sur un autre type archaïque, a transformé ce type, en s'aidant de la composition de la Péribleptos et des modèles italiens. Cette école a décoré les églises de l'Athos.

## II. — L'ANNONCE AUX BERGERS

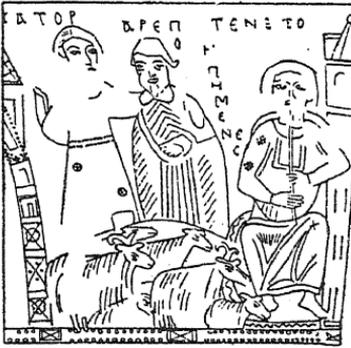
*Le berger musicien dans la Nativité.* — Dans les compositions de la Péribleptos et du Mont-Athos, un motif pittoresque a retenu notre attention : le berger musicien. On le voit peu, dans la Nativité, avant le xiv<sup>e</sup> siècle. Il est pourtant fort ancien et ne manque, à vrai dire, aux monuments du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle que par omission.

En Cappadoce, on représente presque toujours trois bergers : deux debout et le musicien assis. L'attitude du musicien, le choix de l'instrument varient suivant les époques. Dans les frises archaïques, l'Annonce aux bergers fait suite à la Nativité. Ils sont alignés ; les moutons paissent à leurs pieds ; le dernier, empaqueté dans une longue robe, assis de face sur un siège rond, tient des deux mains un long flageolet, dont le bout touche ses lèvres (fig. 53, 57)<sup>1</sup>. Puis, on coupe la frise, pour la faire tenir dans un tympan ou dans les panneaux d'une voûte ; on replie les extrémités et le musicien prend place dans le haut, toujours à droite naturellement, au-dessus des deux autres. On le revêt d'un costume plus léger, courte tunique et guêtres. On lui prête une attitude plus libre : encore de face, au x<sup>e</sup> siècle (fig. 56, 181)<sup>2</sup> ; puis, au temps de Basile II, dans la chapelle de Sainte-Barbe<sup>3</sup>, tourné vers l'ange. Enfin, vers le milieu du xi<sup>e</sup> siècle (fig. 59-61), les jambes nues, croisées, il s'accoude sur son genou (Qaranleq), ou bien se retourne (Tchareqle) ou

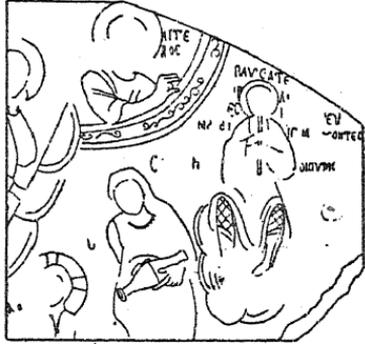
1. Chapelle près de Qaterdji-Djami, El-Nazar : phot. Jerphanion.

2. Chapelle près de Toqale ; nef de Toqale : Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 250, fig. 6 ; chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges.

3. De même à Souvech.



55



56



57



58



59



61



FIG. 55. — Chapelle près de Qaterdji-Djami. — 56. Chapelle près de Toqale. — 57. El-Nazar. — 58. Manuscrit du Trésor de Sion. — 59. Qaranleq-Klissé. — 60. Qarabach-Klissé. — 61. Elmalç-Klissé.

se renverse avec un gracieux abandon (Qarabach-Klissé, 1061). Ses doigts pressent non plus un flageolet, mais une flûte, où l'on souffle par le côté. Il la tient encore plus ou moins près des lèvres ; mais la musique a cessé, arrêtée par la parole de l'ange. Le vieux motif oriental acquiert la souplesse des images hellénistiques : à Qaranleq et Tchareqle, l'adolescent, hardiment perché sur une pointe de rocher, s'isole des autres, comme pour former un petit tableau de genre.

Mais la grâce hellénistique n'a point conquis l'Orient tout entier. Un miniaturiste géorgien (fig. 58), pour représenter les joies du printemps, d'après Grégoire de Nazianze, emprunte au thème de la Nativité le berger musicien, juché sur un rocher, avec les moutons paissant plus bas<sup>1</sup>. Il a dessiné une silhouette plus élégante que celle des anciennes frises, modelé les jambes nues ; mais, en posant presque de profil l'adolescent qui joue du flageolet, il lui prête la simplicité et la fermeté des lignes, la gravité presque hiératique d'une statue de Dieu.

Déjà, au temps de Nicéphore Phocas, dans le transept de Toqale, plus tôt encore, à Hemsbey-Klissé, le musicien manque : les deux bergers, debout, restent seuls. Le <sup>x</sup><sup>e</sup> et le <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle byzantin l'abandonneront aussi. Nous ne pouvons en effet citer en ce temps que trois exemples, et tous trois se rattachent à la Cappadoce ou à la Syrie par des traits précis, en particulier par le type de la Vierge. On en jugera.

Saint-Luc (fig. 62), second quart du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. La Vierge, assise à gauche, soulève l'enfant, motif particulier dont nous montrerons plus loin l'origine syrienne. Le musicien, légèrement tourné vers l'ange et croisant ses jambes nues, tient l'instrument des deux mains, comme un flageolet qu'il aurait à peine détaché de ses lèvres : variante plus simple, moins avancée, du type de Tchareqle et de Qarabach-Klissé. Trois autres bergers, debout, librement posés, écoutent l'ange. — Tétrévangile de Parme fol. 12 (fig. 63), <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle. Marie, couchée à gauche, et les deux bergers, debout, semblent détachés des fresques de Qaranleq et Tchareqle. Le musicien se trouve aussi séparé de ses compagnons, à l'opposé, entre Joseph et les anges, à peu près comme à Qaranleq ; il joue franchement de la flûte, en soufflant sur le côté. Il se tient comme à Tcha-

1. Manuscrit du Trésor de Sion, n° 109, fol. 406 : phot. Ermakov 16756.

2. Diehl, *Saint-Luc*, p. 61 ; II. Ét. B 276, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 241.

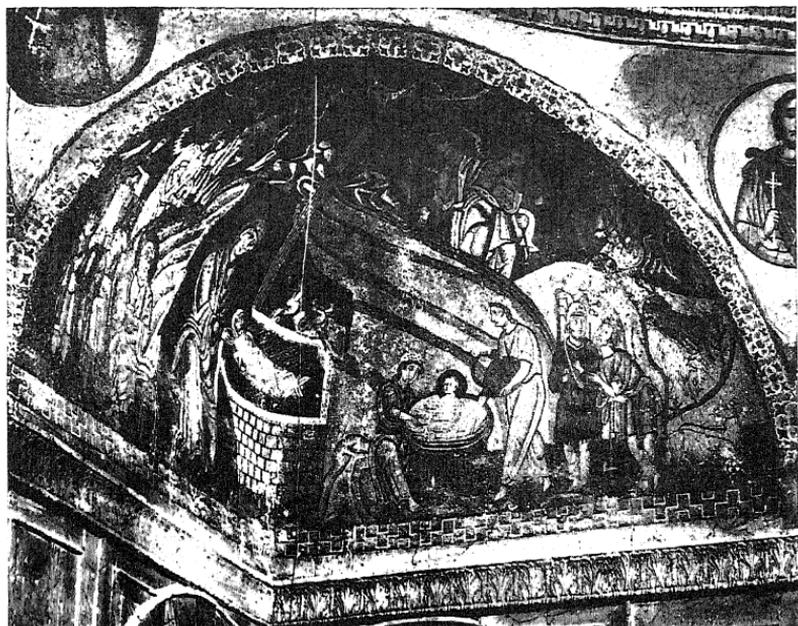


Fig. 62. — Mosaïque de Saint-Luc.  
(H. Ét. B 276).



Fig. 63. — Tétravévangile de Parme.  
(Coll. H. Ét.).



reçle, mais avec le buste droit et ferme, les jambes enveloppées de guêtres : forme intermédiaire, plus proche des modèles archaïques. — Psautier de 1066, fol. 2 (ps. 2. 7) (fig. 64). Marie, à droite de la crèche, fait ce geste particulier, que nous avons observé, au x<sup>e</sup> siècle, dans une chapelle près de Gueurémé, au xvi<sup>e</sup>, à Lavra. Elle occupe la marge latérale. La scène

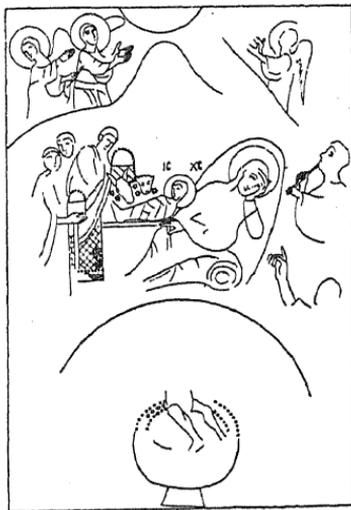
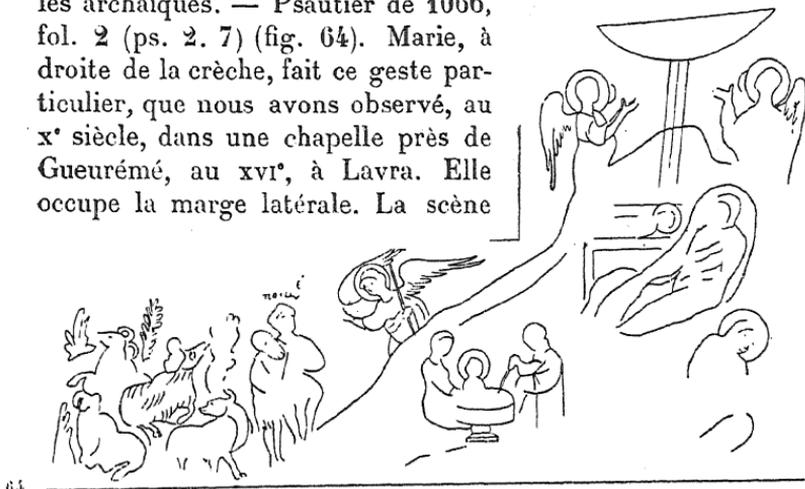


FIG. 64. — Psautier de Londres. — 65. Fresque de Saint-Jean-Chrysostome, à Géraki.  
66. Fresque de l'Évangélistria, à Géraki.

de l'Annonce se développe à gauche, sur la marge inférieure, comme sur les frises cappadociennes. L'ange s'incline. Le jeune berger, assis de face, les genoux écartés, les jambes nues, lève une main et semble poser l'autre sur l'épaule du vieillard, de-

bout près de lui ; on ne voit pas de flûte. Plus loin, les chèvres mangent les arbustes. Comme en Cappadoce, on lit : ποιμένες. On observera que le copiste du psautier Barberini, fol. 3 v (fig. 51), plus franchement byzantin, transpose la Vierge en modifiant son geste, supprime l'inscription et le paysage, et ramène le groupe des bergers à la formule usuelle : le jeune homme et le vieillard écoutent, debout.

En revanche, au xiv<sup>e</sup> siècle, Byzantins et Slaves ont affectonné ce motif. Nous chercherons par quelle voie ils l'ont reçu.

Un fait, encore peu remarqué, éclairera d'une vive lumière l'histoire de l'art byzantin : dans les provinces, les vieux types orientaux se transmettent d'âge en âge, presque sans changement. Nous l'avons observé déjà, en étudiant l'architecture dans une bourgade de Laconie, isolée au milieu du Parnon, Géraki, qui a sa porte naturelle sur la mer, vers la Crète, et par la Crète, vers l'Asie. Or, nous y trouvons, pendant le xiv<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle, au moins quatre exemples de notre musicien, et ces exemples diffèrent nettement de ceux de Mistra. Tantôt, dans deux chapelles de même style, dont l'une, la Zodochos-Pigi, porte la date de 1431, un chapeau blanc à léger rebord le fait ressembler au berger, debout, de Saint-Paul au Mont-Athos ; il se retourne vers l'ange, ayant sans doute posé la flûte sur ses genoux. Tantôt, dans l'Évanguélistria (fig. 66), le visage tourné de profil et les lèvres touchant le bout du flageolet rappellent la miniature géorgienne de Sion. Enfin, Saint-Jean-Chrysostome<sup>1</sup> (fig. 65) nous fournit une preuve décisive de la longue durée des vieux modèles. Après quatre siècles, celui de Saint-Luc et surtout de Qarabach-Klissé s'y retrouve, presque trait pour trait : réplique significative, plus proche des modèles orientaux, car le musicien, se tournant vivement vers l'ange, joue, suivant le type de cette miniature.

A plus forte raison, hors des frontières byzantines, l'iconographie cappadocienne exercera une très longue influence. Nous pouvons l'observer en deux régions.

1. En Italie, grotte de San Biagio (fig. 67), xiv<sup>e</sup> siècle : réplique tardive de la composition cappadocienne, où Marie est couchée sur le côté. Comme en Cappadoce, des inscriptions désignent les personnages ou citent leurs paroles<sup>2</sup>. On discerne

1. Phot. Poulitsas 11.

2. Θεος κριτο Σαλομη [δ]ια το πεδ[ιο]ν : mets de l'eau froide, Salomé, pour l'enfant. Cf. Diehl, *Art byz. Italie mérid.*, p. 60.

avec peine le musicien, dans le haut, à droite, assis sur un siège rond, qui rappelle la chapelle près de Qaterdji-Djami. Une pa-

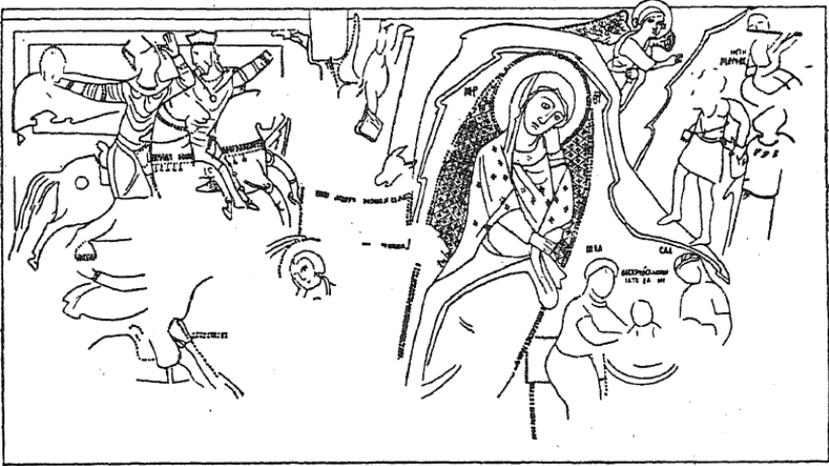


FIG. 67. — Fresque de San Biagio.

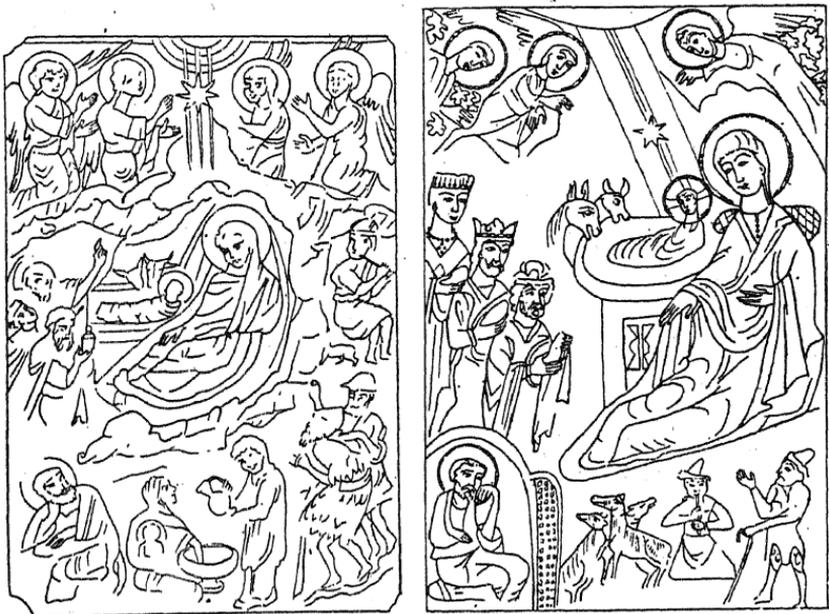


FIG. 68. — Reliure de Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem. — 69. Paris. arm. 18.

netière pend à son épaule ; il tient sa flûte horizontale, en se

tournant un peu vers la droite, mais sans croiser ses jambes nues.

2. Monuments arméniens : reliure de Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem (fig. 68), datée de 1333<sup>1</sup> ; Paris. arm. 18, fol. 8 v (fig. 69), xv<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Marie, à droite, regardant devant elle, lève la main gauche, suivant le modèle de Neredici et de Trébizonde. Sur la reliure, le musicien, tourné vers la droite, les jambes nues et parallèles, détache à peine ses lèvres du flageolet : variante plus libre du type de Sion. Dans la miniature, il est de face, porte une longue tunique, et joue exactement comme dans la frise archaïque de la chapelle près de Qaterdji-Djami. Il prend place dans le bas, au-dessous du lit, comme si l'on avait replié la frise en sens inverse. Un autre trait rappelle ces vieux modèles cappadociens : Joseph a la main ployée près du menton. Nous voyons ainsi un même type iconographique traité plus librement en 1333 qu'au xv<sup>e</sup> siècle, sans doute parce que la miniature du xv<sup>e</sup> siècle, exécutée aux environs du lac de Van, provient d'une région plus éloignée de Constantinople. Loin de tout modèle hellénistique, la vieille formule orientale ne subit aucune retouche.

Nous reconnaitrons aussi un vieux modèle, analogue au Ménologe de Basile II, sur un relief copte du British Museum, provenant de Al Mu Allaka<sup>3</sup>. Le musicien, dans le haut, à gauche, enveloppé d'une longue robe, assis de face sur le sol, à l'orientale, tient son flageolet comme dans les frises cappadociennes ; mais il a cessé de jouer, retourne et lève la tête, à l'appel de l'ange.

Ainsi, les petites villes ou les monastères éloignés ont conservé les vieux types syriens ou cappadociens, que les écoles du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle traiteront, suivant une esthétique nouvelle. Examinons maintenant l'œuvre de ces écoles.

1. Italie. — A Santa Maria in Trastevere, Cavallini figure Marie, suivant le type de Neredici, de Trébizonde, de la reliure de Jérusalem et du Paris. arm. 18, mais en la transposant à gauche : la fresque d'Assise, où manque le musicien, forme la transition entre le modèle venu d'Asie et la mosaïque romaine. Le petit berger, au premier plan, sonne de la trompe, posé simplement de trois quarts, mais les jambes nues, le

1. Phot. Baumstark.

2. Phot. Macler.

3. Dalton, *Catalogue*, pl. XXXV.



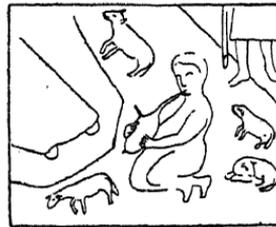
70



71



72



73

FIG. 70. — Triptyque de l'Accademia, à Sienne. — 71. Fresque du baptistère de Parme. — 72. Tableau d'Agnolo Gaddi, à Florence. — 73. Paliotto du Museo Civico, à Pise

front ceint d'une ténia. Les moutons buvant au ruisseau, le chien qui veille donnent à l'ensemble un air d'antique.

Les artistes toscans ont pris plus de liberté avec le modèle byzantin. Au début du xiv<sup>e</sup> siècle, nous rencontrons, sur le paliotto du Museo Civico, à Pise <sup>1</sup> (fig. 73), une Nativité traditionnelle, composée comme celle de Duccio, dans le triptyque de l'Accademia. Les silhouettes conservent une lourdeur archaïque. Devant Joseph, au lieu du bain, un berger agenouillé joue de la cornemuse, au milieu du troupeau. Plus tard, des Siennois ou des Florentins, représentant l'adoration des bergers, ont librement interprété le type byzantin, où le musicien se tenait au haut d'un rocher taillé en escalier, tandis que les moutons s'étagent au-dessous : tableau d'Agnolo Gaddi, à Florence <sup>2</sup>; triptyque de l'Accademia, à Sienne, manière



Fig. 74. -- Fresque d'Arlilje.

de Taddeo Bartoli <sup>3</sup>; fresque du baptistère de Parme <sup>4</sup>. A Florence (fig. 72), le berger ne joue pas et l'on ne voit au juste s'il appuie sur son épaule une longue flûte ou un court bâton : assis de profil, il observe l'ange volant sur le fond d'or. A Parme (fig. 71), dans la même attitude paisi-

ble, il joue de la cornemuse, auprès de ses compagnons, debout, attentifs à la voix. A Sienne (fig. 70), il tombe à la renverse et gesticule, d'une main abritant ses yeux, de l'autre retenant son instrument rustique. Un compagnon, posé de dos, assiste

1. Salle I, n° 8.

2. Offices, n° 28 : phot. Brogi 2634.

3. Sans les moutons : phot. Anderson 21197.

4. Phot. Gargioli C 6531.

au spectacle : figure singulière, qui se retrouve à la même place, mais seule, dans la mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1) et dans les fresques de Volotovo.

A Pise, nous observerons une autre déformation du même type. Dans les fresques de San Martino <sup>1</sup>, un des deux bergers qui se tiennent debout joue du flageolet. Plus haut, une petite figure avance, dans un pli du terrain, avec un bâton sur l'épaule : réminiscence confuse du flûtiste cappadocien. Déjà, deux cents ans plus tôt, sur la porte du Dôme, Bonanno avait transformé les deux bergers debout en musiciens ambulants.

2. En Serbie, nous distinguerons deux groupes, d'après le caractère du berger.

Gradac (fig. 88) et Arilje (fig. 74), XIII<sup>e</sup> siècle; psautier de Munich, XIV<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>. Le berger, de profil, posé simplement, joue du flageolet, ou même de deux flageolets réunis par un bout. Il porte des guêtres (Gradac) ou une mélote (psautier). Dans les deux fresques et l'une des miniatures <sup>3</sup>, il est



FIG. 75. — Fresque de Nagoriča.

descendu au premier plan. Ces diverses images diffèrent entre elles par d'autres traits, en particulier par le type de la Vierge. Gradac appartient à la même famille que Qaranleq, Tchareqle et le tétraévangile de Parme. Le psautier reproduit, avec certaines variantes, l'attitude, commune en Orient, de la Vierge alourdie du type de Sion, a pu venir d'Orient en Serbie, comme à Géraki et en Italie, sans se dégrossir à Constantinople.

Mais les peintres de Milutin, à Nagoriča (fig. 75), ont connu les modèles plus élégants élaborés sous son influence, car le grand kral ressentait vivement l'attrait de sa culture. Le berger,

1. Phot. Gargioli E 1014.

2. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIX. 148; XXV. 54; LV. 137.

3. *Op. l.*, pl. LV. 137.

assis sur une pointe du rocher, épaule et jambes nues, tient la flûte dans sa main droite, saisi d'étonnement. Au groupe serbe du XIV<sup>e</sup> siècle, nous joindrons la réplique postérieure du Protaton, où Marie baise l'enfant, ainsi qu'à Studenica. Le musicien, assis, se retourne vers l'ange, qui vole au-dessus de lui; un compagnon, debout, écoute; un troisième se repose au pied de la crèche<sup>1</sup>.

3. Mistra et le Mont-Athos. — La composition de la Péribleptos se rattache à l'ancien type cappadocien. Le musicien y garde sa place. Le diptyque Barberini (fig. 4) nous le montre dans une rédaction intermédiaire, où nous avons déjà reconnu certains traits des vieux modèles. On lui a prêté l'aspect simple et lourd des frises archaïques : longue robe, le flageolet presque droit devant la poitrine, placée de face. Le relief copte du British Museum en reproduit exactement tous les traits, en particulier la tête levée et tournée vers l'ange. Sur l'icône des lacs Natron, il joue du flageolet, assis de profil, suivant le type de Géraki et des Serbes.

A Mistra, aux Météores et dans les icônes italo-crétoises (Lichačev 103, 141), notre berger respire la jeunesse et la grâce. Mais il diffère peu d'une autre image cappadocienne : celle de Tehareqlç. Si nous lui ôtons sa couronne, il nous paraîtra même moins avancé, car il joue encore du flageolet.

Le peintre de Lavra doit aussi à la Cappadoce le type de la Vierge. Son berger reste plus simple qu'à Mistra : posé de profil, il joue de la trompe, comme celui de Cavallini, sans doute d'après son exemple, que l'on a suivi aussi à Novgorod<sup>2</sup>. Puis, il se transforme en se rapprochant d'autres modèles : de la Péribleptos, dans la fresque de Dionysiou ; du baptistère de Parme, dans l'icône Lichačev, n° 102.

*L'Annonce aux bergers, distincte de la Nativité.* — Que signifie ce détail pittoresque? Nous le comprendrons mieux en examinant l'icônographie de l'Annonce aux bergers. Nous disons « Annonce », car les Byzantins représentent rarement l'Adoration.

A l'origine, cet épisode reste distinct de la Nativité, la précède ou la suit ; les mosaïques de Gaza, la pyxide de Werden, la colonne de Saint-Marc, l'encensoir de Crimée, le démontrent

1. On pourrait joindre à ce groupe le psautier slavon de 1397, mais la reproduction est trop peu distincte : *Korrekt. listy*, fol. 128 (ps. 99).

2. Saint-Théodore-Stratilate : Okunev, p. 5.

aussi clairement que les frises archaïques de la Cappadoce<sup>1</sup>. L'Occident a conservé cette tradition. Elle se retrouve dans une miniature syriaque du XII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> (fig. 107). L'art byzantin ne la suit plus que dans les évangéliaires à figures nombreuses, répliques d'anciens manuscrits.

Le texte évangélique indique trois moments :

1<sup>o</sup> Les bergers, qui vivent dans les champs, gardent leurs troupeaux pendant la nuit (Luc 2.8).

2<sup>o</sup> Un ange leur annonce la venue du Messie (Luc 2. 9-13).

3<sup>o</sup> Ils viennent adorer l'Enfant dans la crèche (Luc 2. 16-17).

Dans les manuscrits, nous rencontrons deux rédactions différentes. L'une suit exactement le texte : Laur. VI 23. L'autre l'interprète et le modifie : Paris. 74. Le Paris. 74 reproduit le cycle de Gaza.

Choricus<sup>3</sup> décrit l'Annonce aux bergers après la Nativité. « Les bergers entendent du ciel une voix qui les distrait de leurs troupeaux. Ils ont laissé sans souci leurs brebis paître dans l'herbe, près de la source, sous la garde du chien. Ils lèvent la tête, tendent l'oreille en l'air, afin que le son la frappe, et prennent des attitudes diverses, chacun comme il croit le mieux. Les uns portent leur houlette devenue inutile ; un autre, négligeant son troupeau, s'en aide d'une main, tandis qu'il lève l'autre, étonné, je crois, par la voix. — Ils n'ont pas besoin d'entendre deux fois. Un ange se présente, comme tu vois, et leur indique où ils trouveront l'enfant<sup>4</sup>. Les animaux, sans se laisser détourner par ce spectacle, vont et viennent sans malice<sup>5</sup>. Ils penchent la tête vers l'herbe ou boivent à la source. Mais le chien, toujours irrité contre les étrangers, semble observer cette vision extraordinaire. Ainsi en a disposé le peintre. — Les pasteurs marchent sous la conduite d'une étoile, que la source reflète mal, parce que les brebis en troublent les eaux. »

Les mosaïques de Gaza comprenaient trois tableaux, que nous avons séparés par des traits : 1<sup>o</sup> une voix se fait enten-

1. On peut citer aussi les peintures de Nis, en Pisidie : Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 80.

2. Lond. Addit. 7169, fol 8 v.

3. *Choricii Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 92.

4. Τὴν εὐθύτητα τοῦ βρέφους, la direction. Phocas, éd. Troickij, p. 25, paraphrase : τὴν τοῦ βρέφους ἀνάκλισιν ἐπὶ τὴν φάτνην.

5. Ἐξ εὐθείας ἔμφυτον doit être corrigé en ἐξ εὐρθείας ἐφοίτου. Comparez avec Phocas 25 (éd. Troickij, p. 25).

dre, les bergers écoutent, étonnés ; 2° l'ange se présente et leur explique le mystère ; 3° l'astre les conduit vers la crèche. Chaque fois, on revoyait le même paysage, avec la source, le troupeau et le chien. Choricus paraît décrire trois bergers, les trois bergers que nous retrouvons dans presque tous les monuments où l'Annonce reste distincte de la Nativité.

Les monuments du VI<sup>e</sup> siècle et leurs répliques postérieures représentent tantôt la première, tantôt la seconde de ces trois scènes : 1° Les bergers, tournés l'un vers l'autre, écoutent la voix, qui se fait entendre au-dessus d'eux <sup>1</sup>. En Orient, les vieux types se perpétuent d'âge en âge : au XII<sup>e</sup> siècle, l'évangile syriaque du British Museum <sup>2</sup> (fig. 107) reproduit la composition d'une étoffe d'Achmin, avec deux bergers <sup>3</sup>. 2° L'ange est debout devant eux, comme devant la Vierge au moment de l'Annonciation, d'abord à droite <sup>4</sup>, puis à gauche <sup>5</sup>. Ailleurs, on combine les deux scènes : l'ange vient du ciel en volant <sup>6</sup>. Ainsi procèdent les plus vieux peintres de la Cappadoce.

Dans ces images, on semble varier beaucoup les attitudes. Mais, en réalité, toutes se ramènent aux types de Gaza : les uns portent « leur houlette devenue inutile » <sup>7</sup>, d'autres s'appuient sur elle <sup>8</sup> : tous debout, pas de musicien <sup>9</sup>.

La plupart de ces monuments ne comprennent qu'une scène. Il faut chercher le cycle complet dans les évangiles illustrés.

1. Pyxides de Werden et de Rouen : Garrucci, pl. 438. 1, 2. — Encensoir de Crimée : Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 35. — Miniature allemande : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LXXXI. 270 — San Giovanni in fonte, à Vérone : Venturi, t. III, p. 229, fig. 208. — Ivoire lombard de Bologne : Graeven, II, 16.

2. Lond. Addit. 7169, fol. 8 v.

3. Forrer, *Die frühchristlichen Allerthümer aus dem Graberfelde von Achmin-Panopolis*, Strassb. 1893, pl. XV. 2.

4. Pyxide de Luxembourg, aujourd'hui à Florence : Garrucci 437.5 ; Graeven, II, 20.

5. Colonne de Saint-Marc : Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 7 ; Venturi, t. I, p. 236-237, fig. 223-224. — Hortus Deliciarum, pl. XXVI. — Paris. 71, pl. 97. — Graeven, I, 31.

6. Oratoire de Jean VII : Schmid, *Geburt*, p. 40 ; Grüneisen, *Sainte Marie-Antique*, pl. LXVII. — Vatican. gr. 1156, fol. 277 v. — Codex Egberti : Kraus, pl. XII. — Évangile de Saint-Pierre : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVII. 53. — Zullis : Rahn, *Mitt. Antiq. Ges.*, t. XVII, 1892. — Saut'Urbano alla Caffarella : phot. Moscioni 6649 A. — Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 689, fig. 612. — Psautier de Saint-Louis : Pératé, *Nativité*, pl. XIII.

7. Pyxides de Werden et de Rouen.

8. Colonne de Saint-Marc, Hortus Deliciarum, Paris. 71.

9. Sauf d'insignifiantes exceptions, dans les monuments tardifs : à Saut'Urbano, un violon interpolé par l'effet d'une réparation ; à Vérone, une flûte tenue comme un bâton.

Paris. 74, pl. 96 : la Nativité, conforme au type du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle, mais sans les mages. A droite, deux bergers écoutent l'ange. Ils font double emploi avec les images qui suivent : une formule iconographique récente a remplacé la scène primitive, qui était distincte de l'Annonce aux bergers. — Pl. 97 a, après Luc 8.13, c'est-à-dire après les paroles de l'ange. Sur une longue frise, on voit l'ange, à gauche, avancer vers les deux bergers : un vieillard, couvert d'une mélote, gesticule, en s'appuyant sur son bâton, figure familière à l'iconographie du xi<sup>e</sup> siècle ; un imberbe, de face, tenant un court bâton presque horizontal, reproduit les types du vi<sup>e</sup>. Plus loin, à droite, devant une montagne, quatre moutons vont et viennent, la tête baissée : copie très simplifiée de la mosaïque de Gaza ; le chien et la source manquent. — Pl. 97 b : un ange conduit deux bergers ; tous trois marchent à grands pas (ἤλθον σπεύσαντες, Lc 2.16). L'ange a remplacé l'étoile des bergers, indiquée par Choricus, comme il remplace ailleurs celle des mages. — Le Paris. 74 reproduit donc le deuxième et le troisième tableau de Gaza.

Hortus Deliciarum, pl. XXVI, deux scènes : 1<sup>o</sup> l'ange, debout, et les trois bergers. 2<sup>o</sup> Marie, couchée à gauche de la crèche, puis Joseph, assis à droite ; deux bergers s'approchent de lui ; anges et rochers au-dessus. Sauf dans ces derniers détails, les deux miniatures reproduisent exactement la rédaction du vi<sup>e</sup> siècle. Les deux bergers suivent l'étoile. Le 74, ainsi que les mosaïques de Gaza, ayant figuré d'abord la Nativité, représente seulement les bergers cheminant. L'Hortus Deliciarum ajoute la crèche.

Vatican. 1156, fol. 277 v (fig. 76)<sup>1</sup>. Vignette marginale, près de Luc 2.9 : « Un ange du Seigneur se présenta à eux. » On voit les trois bergers, quatre moutons et un chien. La scène est complète ; mais l'attitude de l'ange se trouve modifiée : il descend en volant, la tête en bas. Nous connaissons cette variante. — Fol. 278, près de Luc 2.16 (fig. 77) : « et ils trouvèrent Marie... ». Marie, couchée près de la crèche ; les trois bergers approchent ; Joseph, plus bas, médite ; on ne voit ni la grotte, ni les anges<sup>2</sup>, ni le bain. C'est la variante de l'Hortus Deliciarum, sous sa forme primitive.

1. Les trois bergers dans D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII. 7.

2. Dans le haut de la page, près de Luc 2. 13, neuf anges, figurés en buste volant, les bras levés, faisant le geste de la prière.

Passons au second type.

Dans deux miniatures de la Laurentienne (Laur. VI 23), nous voyons, comme sur deux frises, se succéder tous les épisodes du récit : 1° Au fol. 104 v (fig. 78), le Recensement, la Nativité, puis les bergers gardant le troupeau pendant la nuit. Ils sont deux, imberbes, assis sur le sol, l'un jouant de la flûte, l'autre caressant un chien <sup>1</sup>. 2° Au fol. 105 (fig. 79) <sup>2</sup>, l'ange avance à grands pas, en faisant le geste de l'Annonciation ; les bergers restent à leur place, sans se lever ; l'un deux gesticule. Plus loin encore, deux bergers, debout, dont un vieillard enveloppé dans sa mélote, regardent de loin l'astre qui vient se poser sur la crèche. Marie, assise, les accueille. Joseph médite, en face d'elle. Une foule d'anges derrière la montagne chantent : « Gloire à Dieu ».

Cette miniature reproduit un original plus complexe, où les bergers, plus nombreux, trois sans doute, se trouvaient au milieu de leurs moutons et de leurs chèvres. Le copiste a simplifié sans souci de la logique, puisque, près de la crèche, un vieillard a pris la place d'un des deux jeunes hommes. Le prototype remontait au v<sup>e</sup> ou au vi<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'on figurait communément Marie et Joseph, assis l'un devant l'autre, aux deux côtés de la crèche <sup>3</sup>. Ce très vieux thème, qui s'est conservé dans les miniatures allemandes et même encore, au xii<sup>e</sup> siècle, dans le manuscrit syriaque du British Museum (fig. 107), était devenu étranger à l'iconographie byzantine du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup>.

Le Laur. VI 23 nous offre donc la réplique appauvrie d'une très ancienne rédaction, qui représentait les trois moments de l'épisode, d'après le texte de Luc.

Ailleurs, nous ne voyons plus les trois scènes ensemble, mais une d'elles, une seule, plus développée.

La première, dans l'évangélaire du Rossicon, n° II (fig. 81) <sup>4</sup>, forme un tableau distinct, occupant toute la page, avant la Nativité. Le flûtiste, ainsi qu'un autre adolescent assis, faisant manger son chien, rappelle d'assez près le Laur. VI 23. Un vieillard, enveloppé de sa mélote, s'appuie sur un bâton tordu, comme dans la troisième scène de ce manuscrit. Deux

1. Pokrovskij, p. 58.

2. H. Ét. C 412, avant Luc 2.9.

3. Par exemple, sur l'étoffe du Sancta Sanctorum.

4. Fol. 210: Pokrovskij, p. XV, fig. 2.



Fig. 76-77. — Évangile de la Vaticane (Vatican. 1156).  
 (Phot. Bibl. Vaticane).



Fig. 78. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
 (Coll. H. Ét.).



Fig. 79. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
 (H. Ét. C 412).



compagnons se tiennent debout : l'un montre le ciel, où l'on entend une voix.

La seconde, à Kahrié-Djami <sup>1</sup>, fait suite à la Nativité, et la Nativité, au Recensement. Le mosaïste suit bien la rédaction du Laur. VI 23, car il représente la Vierge, près de la crèche, dans la même posture : couchée sur le dos, les bras le long du corps, la tête légèrement tournée. Près de l'ange, il a transcrit le texte : « Ne craignez point, voici que je vous annonce une grande joie. » (Luc 2.10). L'ange s'incline avec le même mouvement qu'à la Laurentienne ; mais, il trouve devant lui trois bergers : deux imberbes et un vieux. Le premier, debout, se renverse en se retenant avec son bâton. Le flûtiste a cessé de jouer et cherche un appui sur le bras du vieillard, assis comme lui, mais plus calme. Les moutons reposent à leurs pieds. Cette réplique nous démontre que le prototype du Laur. VI 23 comprenait aussi, dans chaque scène, deux imberbes et un vieillard. Les attitudes diffèrent un peu ; la disposition, le caractère sont identiques.

L'évangélaire d'Aix-la-Chapelle <sup>2</sup>, près de la crèche, représente Joseph debout, en face de Marie, presque assise sur sa couche. Joseph est aussi debout, *imberbe*, dans la Nativité du Laur. VI 23 : remarquable survivance des types primitifs. Puis, au-dessous, dans la miniature ottonienne, les anges, planant, annoncent la grande joie : deux bergers, assis, regardent et écoutent en gesticulant ; le troisième, debout, se penche familièrement vers ses moutons. La « tour des troupeaux », mentionnée par saint Jérôme, montre que l'auteur de la composition connaissait les Lieux Saints.

Enfin, la troisième scène prend place dans un manuscrit que nous verrons souvent en relation avec le Laur. VI 23 : il s'agit du Copte 13, fol. 140 v. Trois bergers (les trois âges) approchent de la crèche ; l'un d'eux montre l'étoile. Joseph reste assis, comme dans le manuscrit grec ; mais on a changé et transposé Marie, creusé la grotte sur le flanc de la montagne et comme soulevé dans l'espace « la multitude de l'armée

1. Schmidt, *Kahrié-Djami*, pl. XXXIII. — Voy. la reliure de Lorsch (Molnier, *Ivoires*, p. 151) et la fresque de San Bastianello (Vatic. lat. 9071, fol. 235).

2. Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXI. Comparez avec Cim. 58 (Leidinger, *Miniaturen*, I, 17) et le codex de Brême (phot. Pfeiffer). Voy. aussi deux ivoires du XI<sup>e</sup> siècle, conservés à South-Kensington (Venturi, t. III, p. 374, fig. 351) et au musée de Cologne (Venturi, *La Madone*, p. 214).

céleste » (Luc 2.13), qui arrive, volant et agitant de petits drapeaux (fig.80) <sup>1</sup>.

Ainsi les deux manuscrits qui toujours s'opposent l'un à l'autre, Paris. 74 et Laur. VI 23, représentent deux groupes, deux rédactions. Un trait essentiel distingue le Laur. VI 23 : le musicien. Ce personnage prend part à deux scènes : avant l'apparition, il joue ; en présence de l'ange, il écoute. Dans le 74, il demeure inconnu.

Ces deux rédactions appartiennent à deux régions différentes. L'une, par les mosaïques de Gaza, se rattache aux centres hellénistiques voisins de la Palestine. Elle s'y est conservée, s'il est vrai qu'au XII<sup>e</sup> siècle Phocas ne nous abuse point, en empruntant mot à mot, pour décrire les mosaïques de Bethléem, la description de Choricus <sup>2</sup>. L'autre, avec Kahrié-Djami, peut revendiquer Constantinople. Elle n'y pénétra point tardivement, puisque Constantin le Rhodien observait le flûtiste aux Saints-Apôtres <sup>3</sup> :

Τῶν ποιμένων εὐηχον ἄγρουλον λύραν.

Le Laur. VI 23 nous découvre donc la source commune, où puisèrent les mosaïstes de Justinien et ceux de Paléologues, pour décorer les églises de la grande cité byzantine.

En conclura-t-on qu'un maître constantinopolitain a pu créer ce motif? Non, sans doute, car d'autres données nous conduiront vers la Palestine.

En Cappadoce, à Gueurémé, dans une des chapelles voisines de Toqalc, on lit, dans le champ, autour du berger :

πυσατε  
|αγ|ρ-αβ|λουν|  
τ|εσ υ τ|ων θρ|εμ.  
μχ|τ|ων ἑγ|ε|μ|ονε|υοντες

Les premiers mots, πύσατε ἀγρουλόντες, se répètent assez souvent près de ce personnage <sup>4</sup>, ou même en son absence <sup>5</sup>.

1. Comparez avec le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, fol. 2.

2. Éd. Troickij, *Palest. Sbornik*, t. VIII, 2, p. 26. Il supprime le dernier épisode et le remplace par l'Adoration des mages, parce que, suivant la pratique du XII<sup>e</sup> siècle, l'Annonce aux bergers se trouvait simplifiée et réunie avec la Nativité.

3. Éd. Legrand, au vers 769.

4. El-Nazar.

5. Transept de Toqalc, Hemsbey-Klissé, chapelle à Gueurémé : phot. Jerphanion.



Fig. 80. — Tétrévangile de la Bibl. Nat. (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 81. — Évangile du Rossicon, n° 2.  
(Phot. Millet).



Plus tard, à Tcharęqle et Qaranęq, l'allocution affecte une forme un peu différente : *παύσασθε σί ἀγραυλοῦντες*. Elle se retrouve à Géraki, à côté du musicien. Nous avons lu : *παύσασθε ἀγραυλοῦντες*, à Saint-Jean-Chrysostome ; ou bien : *παῦσε τοῦ ἀγραυλεῖν*, dans la Zoodochos-Pigi.

Dans une telle inscription, on reconnaît aisément un texte liturgique. La veille de Noël, au début de l'office matinal (*ἔσθρος*), on chante un *αὐτόμελον* ainsi conçu :

Αὐλῶν ποιμενικῶν καταπύων ἄσπρα, στρατὸς ἀγγελικὸς ἐπεφώνει λέγων· παύσασθε ἀγραυλοῦντες, σί τῶν θραυμάτων ἡγεμονεύοντες· κράξτε ἀνυμνοῦντες ὅτι ἐτέχθη Χριστὸς ὁ Κύριος ὁ εὐδοκήσας σῶσαι ὡς Θεὸς τὸ γένος τῶν ἀνθρώπων.

« Arrêtant le chant des flûtes pastorales, l'armée angélique s'écriait : Cessez de passer la nuit dans les champs, vous les conducteurs des troupeaux ; proclamez, en chantant un hymne, qu'il est né, le Christ, le Seigneur, qui a daigné, étant Dieu, sauver le genre humain <sup>1</sup>. »

Le Ménéee ne désigne point l'auteur de ce poème. On peut concevoir qu'il vivait en Palestine <sup>2</sup>. Un curieux rapprochement le prouvera. A l'est de Bethléem, on avait édifié un monastère nommé *ποιμναεῖον* ou *ποιμνιον*, « à l'endroit où les saints anges annoncèrent aux bergers la naissance du Sauveur et dirent : Gloire à Dieu dans les hauteurs et paix sur la Terre ! » Ainsi s'exprimait un auteur du VII<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>. Or, dans la première moitié du IX<sup>e</sup>, un moine palestinien, Épiphane, utilisant cette source, au moment où l'hymne nouveau occupait l'attention, oublia le texte évangélique, au point d'écrire : « Là où l'ange apparût aux bergers et leur dit : *παύσασθε ἀγραυλοῦντες*. » Une rédaction ajoute : *κράξτε ἀνυμνοῦντες* <sup>4</sup>.

C'est donc en Palestine que le petit tableau pastoral, évoqué par un mot de l'évangéliste, *ποιμένες ἀγραυλοῦντες* (Luc 2.8),

1. Ménéee de décembre, Athènes, p. 198 ; Venise, p. 173 B : après la deuxième stichologie.

2. Dans le canon du jour de Noël, Cosmas de Majuma, paraphrase Luc, presque dans les mêmes termes : « Les bergers passant la nuit dans les champs virent une apparition lumineuse. La gloire du Seigneur brille autour d'eux et un ange s'écrie : Chantez que le Christ est né : Dieu le Père, sois béni. » (Ode 7, Athènes, p. 230 ; Venise, p. 201)

3. Vic de Constantin et d'Hélène, publiée par Vasiljevskij, *Povjest Epifanija, priloženje III*, p. 251, 257 (*Palest. Sbornik*, t. IV. 2).

4. Vasiljevskij, *op. l.*, p. 3 et 12.

peut-être par un jeu de mot<sup>1</sup>, aurait pris une forme précise. De là viendrait l'image, ainsi que le chant. On supposera qu'elle décorait l'église du Ηεῖρηνη. En tout cas, le chant l'accompagnait, l'expliquait, le faisait aimer.

Nous n'en concluons pas qu'il l'ait forcément précédée et suggérée. On ne le voit point inscrit dans les fresques les plus archaïques : Balleg-Klissé, chapelle près de Qaterdji-Djami. En revanche, nous savons que Constantin le Rhodien mentionne le flûtiste aux Saints-Apôtres, et, si nous hésitions à suivre Heisenberg, lorsqu'il attribue cette composition au mosaïste de Justinien, un autre monument nous convaincra que, dès le vi<sup>e</sup> siècle, en Palestine, on représentait le musicien. En effet, sur l'une des ampoules de Monza<sup>2</sup>, le berger assis paraît tenir sa flûte droite, devant son visage, dans la même position qu'à Téharegë, Qaranleg et Nagoriça. Il a cessé de jouer<sup>3</sup>.

Ainsi, le berger musicien de Mistra peut se réclamer de lointains ancêtres. Du vi<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle, on les voit apparaître plus ou moins nombreux, suivant les époques. Ils prennent part à l'une des deux scènes décrites par l'évangéliste : tantôt jouant pour charmer leur troupeau, tantôt cessant de jouer pour écouter l'ange. Or, dans la composition de la Nativité, le plus souvent, le musicien s'est arrêté. On lui voit pourtant encore l'instrument aux lèvres, comme s'il n'apercevait pas l'apparition, soit dans les fresques archaïques, en Cappadoce, soit dans les plus récentes, à Mistra et au Mont-Athos. Rencontre d'autant plus significative qu'à la Pantanassa et à Saint-Nicolas de Layra l'iconographe a puisé aux sources, car il emprunte la veillée des bergers à la rédaction de la Laurentienne et du Rossicon, et figure, suivant l'exemple de ces deux manuscrits, un peu plus bas, l'autre berger assis, donnant à manger, non plus, il est vrai, à son chien, mais à ses moutons<sup>4</sup>.

*Signification du berger musicien.* — Pourquoi la scène pastorale, précédant la vision, a-t-elle pris place dans la Nativité ? Les iconographes ne s'amusaient point à peindre de simples

1. Ἀγγελολοῦντες, passant la nuit dans les champs ; ἀλλοῦντες, jouant de la flûte.

2. Garrucci 433,9 : dessin inexact. J'observe le détail sur la photographie Rossi.

3. Peut-être reconnaîtra-t-on aussi le flûtiste, assis de face, dans Garrucci 431,1, où le motif paraît mal compris.

4. Voy. aussi Lichacev, pl. CXXIV, 219.

tableaux de genre. Toute scène, même la plus futile en apparence, rappelait au fidèle un acte de piété, une fête, ou un moment de la fête. Dans l'évangile du Rossicon, au-dessus de la veillée des bergers, en marge, une main avisée désigne ce moment : Νῦν οἱ ποιμένες ἐπαυσαν ἀγρυλλοῦντες. Cette première image se rapporte, en effet, à la vigile. La suivante, la Nativité traditionnelle, à la fête.

Relisons l'office du 24 décembre, au début : « Demain notre Dieu naîtra de la Vierge Marie ; les mages se rassemblent, apportant leurs présents ; les bergers passent la nuit aux champs (ἀγρυλλοῦσι).<sup>1</sup> » Ainsi, le voyage des mages et la veillée des bergers, préliminaires de la Nativité, correspondent à la vigile de la fête. Le jour même, au début de l'office, le chant évoque encore ces deux scènes secondaires et les montre groupées autour de la crèche<sup>2</sup> : « Allons voir, fidèles, où est né le Christ. Suivons l'astre avec les mages, rois de l'Orient. Là, les anges chantent sans cesse. Les bergers passent la nuit aux champs, en récitant une ode digne de lui : Gloire dans les hauteurs... Ποιμένες ἀγρυλλοῦσι ὡδὴν ἐπάξιον δόξῃ ἐν ὑψίστοις λέγοντες<sup>3</sup>. » Un sermon faussement attribué à Chrysostome<sup>4</sup> développe ce tableau : « Un étrange et sublime mystère se présente à mes yeux : des bergers se font entendre autour de mes oreilles ; ils n'accompagnent point de leur flûte une chanson vaine, mais ils chantent un hymne céleste. Les anges chantent ; les archanges font retentir leurs mélodies ; les chérubins, leurs hymnes ; les séraphins, leurs doxologies. Tous sont en fête, en voyant Dieu sur la terre et l'homme dans le ciel »

Ainsi, dans nos fresques, le gracieux musicien couronné de feuillage fera ressortir, par son insouciance, l'ardeur de ses compagnons, debout, glorifiant le nouveau-né. Il joindra utilement l'humble écho de son flageolet au concert des anges. Tandis qu'il charme ses moutons, les mages arrivent à cheval. Les deux images, évoquées ensemble par le chant liturgique, au début de l'office du 24 décembre, se trouvent réunies au sujet

1. Athènes, p. 198 A ; Venise, p. 173 B : après la première stichologie.

2. Μετὰ τὴν α' στιχολογίαν, op. l., p. 22 i ; Venise, p. 197 B.

3. Voyez aussi p. 220 B ; Venise, p. 192 B : ποιμένων γὰρ ἀγρυλλούντων καὶ μάγων προσκυνούντων.

4. Éd. Barcille, t. XI, p. 114 : ποιμένες μου περιχοῦσι τὰ ὄρα, οὐκ ἔρημον περιζόντες μέλος, ἀλλ' οὐράνιον ᾄδοντες ὕμνον.

même de la fête. Les deux miniatures du Rossicon sont fondues en un seul tableau.

Si le *xiv<sup>e</sup>* et le *xv<sup>e</sup>* siècle ont marqué de la prédilection pour cette humble musique, ce n'est point seulement parce que l'imagination des mélodes l'associait au chœur des anges. L'art antique en avait exprimé la poésie familière et le goût antique renaissait alors, avec le culte des Lettres. En dehors de l'iconographie sacrée, les peintres de Byzance se plaisaient à représenter ce divertissement. Le texte même de Grégoire de Nazianze, décrivant les joies du printemps, les y engageait. « Le berger et le bouvier accommodent leurs syrinx, font entendre une musique pastorale et passent le printemps parmi les herbes et les rochers <sup>1</sup>. » Tantôt, le miniaturiste prend le texte à la lettre et pose les deux gardiens l'un devant l'autre, sur deux monticules, jouant l'un de la syrinx, l'autre de la flûte, tandis que deux bœufs, trois brebis et un bouc paissent dans la prairie <sup>2</sup>. Tantôt, il reproduit simplement un type iconographique : le berger, seul, joue de la flûte, près de son chien, devant ses brebis, qui vont paissant et se désaltérant <sup>3</sup>. Le geste, la pose, les jambes nues, tout répond à la première scène du Laur. VI 23. Cette gracieuse figure hellénistique plaisait naturellement aux artistes raffinés de Byzance : ils l'ont même introduite parmi les animaux qui décorent les canons des évangiles illustrés <sup>4</sup>.

Ainsi, la liturgie concourait avec l'humanisme pour faire revivre le gracieux paysage alexandrin, conservé par la copie des anciennes miniatures. Les moutons de la Péribleptos dressent l'oreille vers le jeune musicien couronné de feuillage, comme si, après tant de siècles, leur rêverie suivait encore les ébats de Daphnis et de Chloé.

Dans quelle mesure les artistes du *xiv<sup>e</sup>* siècle ont-ils copié les évangéliques hellénistiques, contemporains des fresques de Gaza ? Où Cavallini a-t-il vu la ténia qui ceint le front de l'ado-

1. Ἄρτι δὲ ποιμὴν καὶ βοῦκόλος ἀμυζόντων σύριγγας καὶ νόμιον ἐμπνέουσι μέλος καὶ φουτοῖς καὶ πέτραις ἐνεαρίζουσι. Sermon εἰς τὸ ἔαρ : Migne, t. 36, p. 608.

2. Hieros. 14, fol. 33 v : Papadopoulos-Kérameus, Ἱεροσ. βιβλιοθήκη, t. 1, p. 18; phot. Soc. orth. Palest. 629. Le bouvier taille sa flûte dans le Paris. gr. 533, fol. 34 v : Schlumberger, *Épopée*, I, p. 513.

3. Rossicon VI, fol. 37 v : Pokrovskij, *Očerki*, p. 205 ; Coisl. 329, fol. 26 v, où les détails sont effacés.

4. Paris. 61, fol. 5. On la voit aussi dans les psautiers : Dalton, *Byz. art.*, p. 249.

lescent, le ruisseau où les moutons s'abreuvent, le chien qui les garde? Examinons une des miniatures du psautier serbe <sup>1</sup> : dans le bas, Joseph et les sages-femmes semblent des figures étrangères, interpolées dans un paysage antique. Retirons-les et nous retrouverons un de ces petits tableaux que l'on sculptait sur la colonne de Théodose <sup>2</sup>. Nous y reconnaitrons les chèvres qui se heurtent sur les ampoules de Monza <sup>3</sup> ; le jeune berger, élégant, appuyé sur sa houlette et tendant un objet à son chien, dressé sur ses pattes de derrière, nous rappellera une colonne sculptée de Tchিনিli-kiosk <sup>4</sup> ou bien une étoffe d'Achmin <sup>5</sup>.

Mais, portons nos regards un peu plus loin. Écoutez M. Mâle <sup>6</sup> nous décrivant les œuvres vivantes du xv<sup>e</sup> siècle français : « Quand l'ange apparaît aux bergers, ils sont généralement occupés à jouer de la musette. L'un apprend à son chien à se tenir debout sur ses pattes de derrière ; un autre boit à sa gourde. Un autre reçoit de sa bergère une couronne de fleurs. » Nous connaissons, en Orient, le musicien couronné de fleurs, le chien dressé sur ses pattes. D'où vient ce décor pittoresque? « L'iconographie nouvelle de la Nativité s'explique dans tous ses détails par les mystères. » En effet, le public aimait les bergers, les entendait avec plaisir célébrer leur métier :

« C'est un petit roy  
Berger qui a panetière. »

Concluons-nous que nos fresques de Mistra ou de l'Athos, que les miniatures du psautier serbe reproduisent les pastorales qui se jouaient à Paris? Non, puisque nous savons qu'à Byzance le chant liturgique suffisait, pour évoquer, dans des esprits nourris d'humanisme, le souvenir des idylles alexandrines.

1. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXV. 54.

2. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XI, fig. 4.

3. Garrucci 443. 9; phot. Rossi. Voy. aussi Garrucci 433. 7, 434. 1.

4. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. I, 1892, p. 576, pl. I.

5. Forver, *Frühchrist. Alterthümer*, pl. XV. Voyez aussi la scène pastorale de Saint-Aquilin, à Milan : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 11, fig. 5-6.

6. Mâle, II, p. 34.

## III. — LE CYCLE DE LA NATIVITE

*Les compositions complexes : Luc et Matthieu.* — Les iconographes byzantins ont placé, dans le cadre de la Nativité, non seulement les bergers, mais aussi les mages. Luc raconte la Nativité et l'Annonce aux bergers. Il a donc inspiré ces deux compositions, qui d'abord se suivent et plus tard se confondent. Matthieu ne dit qu'un mot de la Nativité, puis fait un tout autre récit : Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents. Il suscitera une autre suite d'images, où la Nativité ne prendra place que par artifice. La fusion des deux évangiles en un seul thème iconographique se produisit donc tardivement et de façon moins durable.

Sur ce point encore, le XIV<sup>e</sup> siècle paraît innover. Précédemment, au XI<sup>e</sup> et surtout au XII<sup>e</sup>, nous apercevons bien les mages près de la crèche, mais debout. Plus rarement, ils accourent à cheval. Parmi les monuments proprement byzantins, nous n'en pourrions alors citer que quatre exemples : mosaïque de la Palatine, miniatures du Paris. 74, du Suppl. grec 914 et du Mégaspiléon. Or, aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, ces exemples se multiplient. Les compositions de Mistra <sup>1</sup>, du Mont-Athos <sup>2</sup>, de Studenica, de Volotovo, des icones <sup>3</sup>, enfin du psautier serbe <sup>4</sup> doivent à ce motif pittoresque plus de mouvement et d'imprévu <sup>5</sup>.

Puis, prenant goût aux images complexes, les iconographes introduisirent dans la Nativité les autres épisodes racontés par Matthieu. D'abord, l'expédition des mages : arrivée, adoration et retour. Les trois scènes se succèdent de gauche à droite, l'arrivée et le retour dans le lointain, l'adoration en avant. A Saint-Nicolas de Lavra, les trois cavaliers vont en compagnie d'un ange. Ils adorent Jésus dans la crèche. Au Brontochion de Mistra <sup>6</sup>, ils suivent seuls l'étoile. En revanche, l'Adoration prend un aspect plus solennel : à quelque distance de la crèche,

1. Péribleptos, Pantanassa.

2. Saint-Paul, Lavra, Dionysiou, Dochiariou, manuel de Denys.

3. Icône de Saint-Eustathe, au Mont-Athos — Lichačev, pl. LXII, LXIII, nos 101, 102, 103. — Collection Sterbini : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, t. 40, fig. 18. — Lichačev, *Ist. značenie*, p. 182, fig. 400.

4. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXV. 51.

5. Voyez Kehrler, t. II, p. 96.

6. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 95. 8.

on revoit Marie assise; Joseph l'assiste, debout derrière son siège; un ange sert d'introducteur. Le type traditionnel de l'Adoration a pénétré dans le cadre de la Nativité. Denys de Fourna distingue les deux thèmes. Il joint à l'un l'arrivée, à l'autre le retour.

En Serbie, dans l'église de Gradac (fig. 88), édiflée vers le milieu du xiii<sup>e</sup> siècle, le récit de Matthieu est peint en entier autour de la Nativité : arrivée, adoration et retour des mages, fuite en Égypte, massacre des Innocents.

Voilà donc un fait notable : au terme de l'évolution iconographique, les deux évangiles se pénètrent et se combinent, pour former, dans un cadre unique, un cycle complet. Aux vieux thèmes byzantins, clairs et sobres, succède une composition diffuse, complexe et pittoresque. L'événement capital ressort à peine parmi tant de détails. Le dogme se perd dans le récit.

Nous ne pourrions expliquer cette nouveauté sans remonter aux sources et aux origines.

On sait que les exégètes se sont divisés en essayant d'accorder ensemble les deux évangiles <sup>1</sup>. Épiphane de Chypre, Eusèbe estimaient que les mages adorèrent Jésus dans une maison <sup>2</sup>, deux ans après la naissance. Au contraire, saint Justin <sup>3</sup> prétendait que « Marie enfanta le Christ et le plaça dans une crèche, où les mages, venus d'Arabie, le trouvèrent. » Les apocryphes ont popularisé les deux conceptions : la première en Occident <sup>4</sup>, la seconde en Orient <sup>5</sup>. Les docteurs grecs ou syriens, à la presque unanimité, ont suivi saint Justin <sup>6</sup>. Plus tard encore, les théologiens byzantins, tels que Théophane Kérameus <sup>7</sup>, ont voulu montrer Dieu humilié dans la crèche et recevant, dans son humiliation même, l'hommage de l'Univers. Enfin, les églises d'Orient, détachant, à l'exemple de Rome (354),

1. Voyez les textes dans Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 268-270; Pokrovskij, p. 128; et surtout Kehrer, t. I, p. 12 sq.

2. Mat. 2 11 : ἐθόντες εἰς τὴν οἰκίαν.

3. *Dialogus cum Tryphone*, Migne, t. VI, col. 660.

4. *Pseudo-Matth. ev.*, 16 : secundo anno intrantes in domum.

5. *Protévangile*, ch. 21; *Spelunca Thesaurorum, Vita Adami*, dans Kehrer, t. I, p. 18.

6. Kehrer, t. I, p. 16. Voyez une exception dans Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 266.

7. Homélie 52, sur les Innocents, Migne, t. 132, col. 919 : « L'Incarnation a commencé et fini par l'humiliation. »

Noël de l'Épiphanie, ne suivirent pourtant point l'Occident, lorsqu'il séparait, par un intervalle de plusieurs jours, l'Adoration de la Nativité. Le Synaxaire byzantin indique bien les deux commémoraisons sous deux rubriques distinctes, mais le même jour : le 25 décembre<sup>1</sup>.

Ainsi, l'on rapprochait les deux évangiles, on habitait les esprits à combiner les images des deux récits. A la Nativité, on rattachait non seulement l'Adoration, mais aussi la Fuite et le Massacre, qui sont commémorés peu de temps après, le 26 et le 29<sup>2</sup>. C'est ainsi que les iconographes ont pu concevoir les compositions de Saint-Nicolas, du Brontochion et de Gradac.

Nous mettrons maintenant ces compositions en regard des monuments. Nous examinerons deux groupes :

1° Le cycle de Matthieu, sans la Nativité.

2° Le cycle de Matthieu, combiné avec la Nativité.

*Le cycle de Matthieu, sans la Nativité.* — Nous suivrons le cycle de Matthieu dans les évangiles illustrés. Prenons d'abord, au x<sup>e</sup> siècle, le Paris. gr. 115 ; puis, au XII<sup>e</sup>, le Copte 13, réplique d'une rédaction plus ancienne. Nous aurons le tableau suivant :

	Paris. 115	Copte 13
Premier songe de Joseph . . . . .	fol. 23 v.	fol. 4 v.
Hérode consulte les scribes . . . . .	fol. 24 v.	} fol. 5.
Hérode convoque les mages . . . . .	fol. 25.	
Adoration . . . . .	fol. 25 v.	fol. 6.
Deuxième songe de Joseph . . . . .	fol. 25 v.	
Fuite en Égypte . . . . .	fol. 26.	
Massacre des Innocents . . . . .	fol. 26.	fol. 6 v.

On a négligé la Nativité et traité sobrement l'épisode des mages : seulement deux scènes, que le Copte 13 confond en une seule (fig. 82-84), puis, l'Adoration. La consultation des sacrificateurs et des scribes rappelait la prophétie de Michée.

L'Adoration des mages, figure de la vocation des Gentils, occupait une place éminente dans la pensée chrétienne. Les

1. Méné de décembre, Athènes, p. 229 ; Venise, p. 200. La plupart des synaxaires byzantins, au 25 décembre, contiennent les deux rubriques : Delehaye, *Synaxarium*, p. 343. Voyez Nilles, *Kalendarium*, t. I, p. 363.

2. Méné, éd. Athènes, p. 235, 269 ; Venise, p. 206, 231.

Pères attachaient aussi une signification profonde à l'apparition de l'étoile : « L'étoile servant de guide, dit Augustin, le Christ s'est manifesté aux Nations <sup>1</sup>. » Les sculpteurs du iv<sup>e</sup> et du v<sup>e</sup> siècle ont souvent représenté cette scène, parfois seule <sup>2</sup>, d'ordinaire avant l'Adoration, sur une même frise <sup>3</sup>, formant ainsi le noyau d'un cycle iconographique, qui recevra un développement considérable.

On montra d'abord les mages « observant les astres », ou



Fig. 82-83. — Paris. gr. 115 — 84. Copte 13.

bien « examinant la prophétie au sujet de l'étoile », c'est-à-dire la prophétie de Balaam (un astre se lèvera de Jacob), que les astrologues persans, disait-on, s'étaient transmise de génération en génération <sup>4</sup>. Cette image singulière appartient au

1. Kehrer, t. I, p. 47. Sur ces doctrines, voyez Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 359, et Kehrer, t. I, p. 10-22, 32-36.

2. Soit au-dessous de la Nativité (sarcophages d'Arles : Garrucci 310.4 et 399.1 ; Kehrer, t. II, fig. 15 ; cf. p. 27, note 2 ; p. 29, note 1), soit à côté (sarcophage de Saint-Celse à Milan : Garrucci 315.5 ; Kehrer, p. 29).

3. Sarcophage de Milan : Garrucci 329.1. — Ambon de Salonique : Bayet, pl. I, 5, p. 250 sq. ; Kehrer, t. II, fig. 17-18, 44-45 ; H. Ét. C 671-675. — Casette de Werden : Kehrer, fig. 16. — Sainte-Marie-Antique : Grunei-  
sen, p. 104-105, fig. 83, pl. XXI.

4. Saint Basile, Homélie sur la Nativité, ch. 15, Migne, t. 31, col. 1469. Voyez aussi saint Grégoire de Nysse, *In diem natalem Christi* (dubia), Migne, t. 46, col. 1133 C, et le Synaxaire byzantin.

pays même de saint Basile, qui nous rapporte la légende, car nous la rencontrons dans les monuments cappadociens : colonne de Saint-Marc <sup>1</sup>, fresque de Toqale <sup>2</sup>. Il est vraisemblable qu'elle fut conçue en Mésopotamie.

Puis, les mages se mettent en route. Aux Saints-Apôtres de Constantinople, on les voyait « venant en hâte de la Perse..., conduits par l'astre <sup>3</sup>. » Sophronios de Jérusalem fait aussi allusion à leur marche rapide <sup>4</sup>. Ils arrivaient donc à cheval. Au ix<sup>e</sup> siècle, quelques iconographes syriens ou carolingiens les font galoper, en s'inspirant de modèles hellénistiques, au moins contemporains des Saints-Apôtres. Aux xi<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup>, les répliques du psautier Chludov <sup>5</sup> (fig. 87) puisent aux mêmes sources. L'Occident affectionne ce motif <sup>6</sup>. Nicolo et Giovanni Pisano l'ont immortalisé <sup>7</sup>.

De bonne heure aussi, vers le ix<sup>e</sup> siècle, en Orient comme en Occident, on représentait les autres moments de l'action : les mages interrogés par Hérode <sup>8</sup>, avertis par l'ange <sup>9</sup>, puis retournant chez eux <sup>10</sup>. Au x<sup>e</sup> ou au xii<sup>e</sup>, dans les miniatures allemandes <sup>11</sup> ou sur les portes de bronze de l'Italie <sup>12</sup>, le cycle atteint son entier développement : les mages arrivent, comparaissent devant le tétrarque, adorent à Bethléem, voient l'ange en songe, puis s'en vont, voyageant toujours à cheval.

Il est clair qu'un pareil cycle provient de la Palestine. Les mages n'observent plus les astres en Mésopotamie. Ils courent vers Jérusalem, devenue le centre de l'action : l'inscrip-

1. Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 7; figuré par Venturi, t. I, p. 235, 237, fig. 222, 224.

2. Phot. Jerphanion. Cf. Millet, *Comptes-Rendus Acad. Inscr.*, 1912, p. 329.

3. D'après Constantin le Rhodien. Voy. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 229.

4. Δρομίες τ' το προηλθον. D'autres auteurs ont exprimé la même idée : Kehrler, t. I, p. 22, 31.

5. Lond. Addit. 19352, fol. 92. — Barberin. gr. 372, fol. 115. — Cod. Hamilton : Kehrler, t. II, p. 98, fig. 96.

6. Kehrler, t. II, p. 124, fig. 131; p. 145, fig. 157-158; p. 187, fig. 219, 221. — Monréale : Gravina pl. 17 C.

7. Kehrler, t. II, p. 72, fig. 57, 59.

8. Sacramentaire de Drogon : Boinet, *La min. carol.*, pl. LXXXIX.

9. Paris. 510 : Oumont, pl. XXXII. D'après le récit apocryphe : comparez Mat. 2. 12 (ἡρωματισθέντες κατ' ὄναρ) avec *Protev. Jacobi* 21.4 (ἡρωματισθέντες ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου). De même, *Pseudo-Matth. ev.*, 16; *Evangel. infantie*, c. 7.

10. Ivoire de Francfort : Kehrler, t. II, p. 106, fig. 102. — Ivoire du Palais des Arts : à Lyon : *op. l.*, p. 107, fig. 106; cf. Pératé, *Nativité*, p. 36.

11. Codex de Gotha : Kehrler, t. II, p. 109, fig. 107; phot. Pfeiffer. — Psautier Albani, à Hildesheim, après 1114 : Kehrler, t. II, p. 127, fig. 135-139.

12. Bénévent : Venturi, t. III, p. 693, fig. 643-644. — Monréale, Pise.



Fig. 85. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 86. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(H. Ét. C 376).



Fig. 87. — Psautier de Londres.  
(Coll. H. Ét.).



tion de Monréale nomme en effet la ville sainte. Damascène se plaît à raconter leurs multiples démarches; un miniaturiste, qui travaillait sans doute dans la laure de Saint-Sabbas (Hierosolymiticus 14), représente tout ce détail. Ils arrivent à cheval, sous la conduite de l'étoile, interrogent un Juif aux portes de Jérusalem, comparaissent devant Hérode (fol. 104 a), qui convoque les prêtres et les scribes; les Juifs les entretiennent à maintes reprises (fol. 101 v, 103 v); enfin, Marie les reçoit, leur permet de faire peindre son portrait, de prendre l'enfant dans leurs bras et de le caresser (fol. 106, 106 v, 107). Mais, voici qu'étant à table, devant l'église de Bethléem, ils voient un ange descendre du ciel et reçoivent l'ordre de partir; aussitôt, ils remontent à cheval et s'éloignent en toute hâte avec leur guide céleste (fol. 107 v) <sup>1</sup>.

Il était naturel d'introduire le voyage des mages dans le cycle des évangiles illustrés, à plus forte raison dans les mosaïques et les fresques. Voici quelques exemples :

	Laur VI 23 (fig 83, 86, 111, 113)	Vatican. 1156 (fig 93-99)	Kahrié-Dj	Kalinic (f 103, 112)
Songe de Joseph. . .	fol. 5 v.		—	
Hérode consulte les scribes . . .	fol. 6.		—	
Les mages à cheval arrivent à Jérusalem . . .	fol. 6.		—	
Hérode interroge les mages. . .	fol. 6 v a.	fol. 279.	—	
Les mages à cheval vont à Bethléem.	fol. 6 v a.			
Adoration. . .	fol. 6 v a.	fol. 279 v.	?	—
Retour des mages.	fol. 6 v a.	fol. 280.	—	—
Songe de Joseph. . .	fol. 6 v b.	fol. 280.	—	—
Fuite en Égypte. . .	fol. 6 v b.	fol. 280.	—	—
Massacre des Innocents. . . .	fol. 7.	fol. 280 v.	—	

Entre les miniatures de la Laurentienne et les mosaïques de Kahrié, il y a parenté. On y peut observer la même interver-

1. Hierosolymiticus 14, décrit par Papadopoulos-Kérameus, *Ἱεροσολ. βιβλιοθήκη*, t. I, p. 53. Les photographies de la Société orthodoxe palestinienne, nos 627, 628, 642, 658, reproduisent les fol. 106, 106 v, 107 et 107 v. Le même sermon, aussi largement illustré, se retrouve, au XI<sup>e</sup> siècle, dans le ménologe d'Ésphigménou : Bayet, *Mission au Mont-Athos*, p. 275, note 3; Brockhaus, p. 192, 229; Lambros, *Catalogue*, t. I, p. 172.

sion typique des épisodes : les mages arrivent et comparaissent aussitôt devant Hérode. La Consultation des scribes, qui devrait séparer les deux scènes, les précède, dans le manuscrit, ou bien les suit, dans l'église. En ce point, le mosaïste s'est inspiré du synaxaire que nous résumerons un peu plus loin. D'autre part, il a supprimé le Voyage à Bethléem, ou plutôt, évité une répétition superflue<sup>1</sup>.

Kabrié-Djami nous conduit à Gradac (fig. 88). Les divers épisodes occupaient une suite de panneaux. Maintenant, ils se groupent autour de la Nativité, dans un même cadre : distribution différente, choix analogue. Il ne sera pas superflu de décrire cette composition complexe, pour en comprendre la genèse. Nous y joindrons le Brontochion.

La Nativité occupe le milieu : on a placé, sur trois rangs, de haut en bas, les anges, la crèche avec Marie, puis le bain. Les bergers viennent au dernier rang, à droite. L'ange, dans un pli du terrain, au-dessous de la crèche, leur annonce la grande joie. Joseph, sans doute, leur faisait pendant, à gauche, au milieu des moutons paissant. En somme, sauf l'Annonce aux bergers, chaque motif conserve à peu près sa place traditionnelle. Au Brontochion, on a troublé l'ordre plus profondément.

Sur les côtés, même arrangement, dans les deux églises. Quatre groupes se correspondent deux à deux, sur deux rangs. En haut, les mages arrivent, puis s'éloignent, toujours à cheval ; au-dessous, de chaque côté, un ange amène d'autres personnages : à droite, les mages, à gauche, deux femmes voilées<sup>2</sup>. Ici finit la composition du Brontochion. A Gradac, elle se continue encore, de haut en bas, sur deux autres rangs : au premier, le Songe de Joseph et la Fuite en Égypte, au second, la Consultation des scribes, la Réception des mages, et le Massacre des Innocents. A cette place, la peinture a beaucoup souffert. On restituera aisément Joseph endormi. Mais, au-dessous, on éprouvera quelque embarras. A gauche, Hérode, assis, se retourne vers les scribes, qui lisent la prophétie de Michée dans un codex ; puis, devant lui, un peu dans le fond, un des mages, inclinant la tête vers la droite, paraît s'éloigner : réplique du Copte 13 (fig. 84)<sup>3</sup>, où le tyran, sans quitter

1. Kehrer, t. II, p. 98, rapproche de cette mosaïque le type du psautier Hamilton : le rapport est justement l'inverse de ce qu'il suppose.

2. Elles sont effacées à Gradac.

3. Le codex de Gotha, fol. 180, confond aussi les deux épisodes.

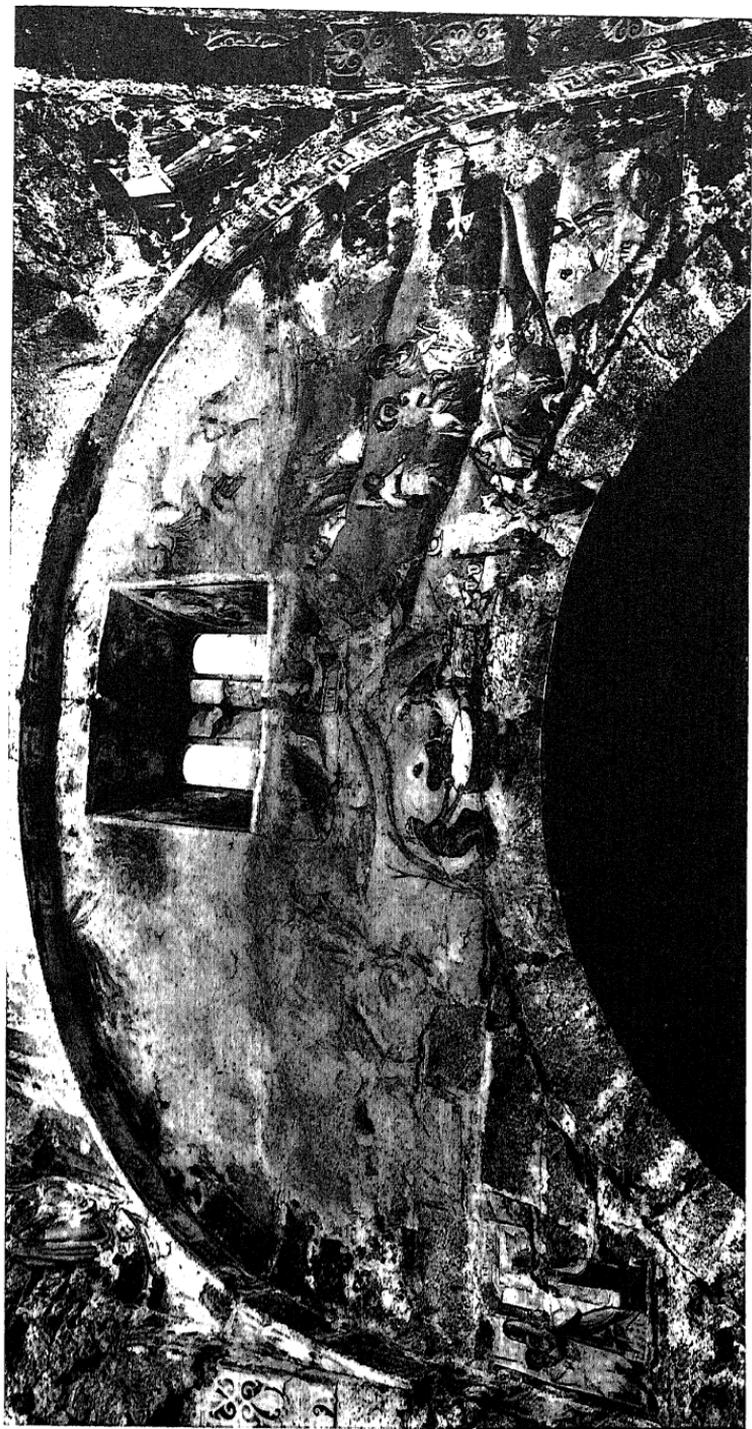


Fig. 88. — Fresque de Gradac, en Serbie.  
(Coll. H. Ét.).



son siège, en un seul instant, consulte les scribes et renvoie les mages. Plus loin, au bord de l'arcade, un petit enfant git sur le sol. Si, dans la lacune, on rétablit les autres mages, le bourreau qui reçoit l'ordre et celui qui frappe, il ne restera plus de place pour une seconde figure d'Hérode. Les trois épisodes se trouvaient ainsi confondus.

Cet arrangement appelle une remarque. Le peintre a bouleversé l'ordre de l'Évangile. Il a dissocié les épisodes, pour former trois groupes artificiels, superposés l'un à l'autre :

1° Arrivée, Adoration et Retour des Mages.

2° Songe de Joseph et Fuite en Égypte.

3° Consultation des scribes, Réception des mages et Massacre des Innocents.

Il n'agissait point sans raison, car ces trois groupes répondent aux trois rubriques du Synaxaire, aux trois commémoraisons du 25, du 26 et du 29 décembre. Et, d'ailleurs, il ne croyait point altérer l'histoire évangélique, car il la représentait telle que le Synaxaire la rapporte. En effet, le récit qui est lu le 25 décembre, à l'office du matin, distingue le voyage des mages et l'intrigue d'Hérode. D'abord, les mages, ayant reconnu l'astre du Christ, prédit par Balaam, le suivent, adorent Jésus, puis, sur l'ordre de l'ange, ils retournent dans leur pays. Ensuite, Hérode les convoque en secret, consulte les scribes, enfin, averti par la prophétie de Michée, il envoie des soldats à Bethléem. Alors, l'ange ordonne à Joseph de fuir. Chacun de ces deux épisodes forme une action continue <sup>1</sup>.

Que le rite, sur ce point, ait déterminé l'ordre des images, c'est ce qu'un évangile liturgique va nous démontrer. Dans le Paris. Suppl. 27, fol. 173, quelques vignettes, peintes en marge (fig. 89-92), illustrent la péricope du 26 : Ἡ σὺναξις εἰς τὰ ἐπιλόχεια τῆς Θεοτόκου. Au début (Mat. 2. 13), un ange avertit les mages, qui s'éloignent ; un autre, Joseph. Plus loin, en face du verset 16 : « Hérode se voyant joué par les mages », la miniature rappelle l'audience antérieure (verset 7) et les représente debout, devant le tyran ; en bas, près d'un superbe palmier, un soldat s'apprête à fendre en deux un innocent. Que s'est-il donc passé? Prenons un autre évangile liturgique, le Vatican. 1156 (fig. 93-99). L'Audience reste à sa place, au fol. 276, où se lit le verset 7. Près du verset 16, au fol. 280 v, Hérode, assisté

1. Ménéoc de décembre, synaxaire du 25, éd., Athènes, p. 229; Venise, p. 200.

par un garde <sup>1</sup>, ordonne le massacre, qui s'accomplit en face, dans l'autre marge. Le peintre du Suppl. 27, voyant, dans les deux scènes, Hérode assis sur le même siège, a confondu les deux actes, d'autant plus aisément que la conception commune associait l'audience au massacre <sup>2</sup>.

Le peintre de Gradac avait conçu, pour l'ensemble de son église, une décoration systématique. Il mettait en évidence trois fêtes : Noël, Pâques, Assomption. Il représentait Noël de façon complète, avec tous les événements commémorés pendant les  $\mu\theta\epsilon\sigma\sigma\tau\alpha$ . Dans le détail aussi, il réglait la décoration sur le rite.

Mais, d'autres textes encore l'ont inspiré : les apocryphes. Au Brontochion, un ange montre la crèche à deux femmes voi-



Fig. 89 92. — Paris. Suppl. gr. 27.

lées. A Gradac, ces femmes ont disparu. On les restituera sans peine, puisqu'elles se montrent aussi dans d'autres monuments slaves, aussi riches en détails. Sur une icône de Pskov, la première est nimbée, la seconde laisse tomber ses cheveux épars. Le nimbe désigne Salomé, femme juste, d'après les apocryphes <sup>3</sup>. « sainte Salomé », choisie, dans l'iconographie russe <sup>4</sup>, comme au Brontochion de Mistra, pour remplir l'emploi de sage-femme. Les cheveux épars nous font reconnaître la jeune fille qui verse l'eau. Au Brontochion, les deux figures portent le

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII, fig. 7.

2. Voy. aussi le ms arabe de la Laurentienne (Baumstark, *Oriens christ.*, N. S., t. I, p. 252) et le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique.

3. *Proterang.*, 20. 4; *Pseudo-Matth. ev.*, 13. 4. Cf. Pokrovskij, p. 64.

4. Podlinnik de l'Académie spirituelle, n° 116; Pokrovskij, p. 65. — Podlinnik du Musée historique de Moscou: *Arch. Izv i Zamjetki*, t. V, 1897, p. 6-7.

ορινη  
δσρα



ου ου ου ου ου

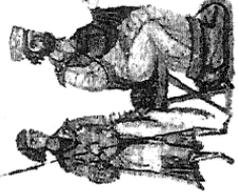


ου ου

κατορατοι



δσ





voile, ainsi qu'il convient aux deux sages-femmes mentionnées par l'apocryphe. Le texte ne dit point, comme notre inscription <sup>1</sup>, que l'ange les ait amenées, mais, qu'au moment où Salomé, punie de son indiscretion, retira sa main brûlante, il se présenta devant elle et lui conseilla de toucher l'enfant pour obtenir sa guérison <sup>2</sup>. On pouvait donc aisément concevoir que l'envoyé de Dieu ait introduit les accoucheuses, ainsi que les mages <sup>3</sup>.

Aux xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles, en Russie <sup>4</sup>, les peintres d'icônes ajoutent d'autres détails apocryphes : le meurtre de Zacharie <sup>5</sup>, Jésus arrêté sous un figuier pendant le voyage en Égypte <sup>6</sup>, Marie cachant l'Enfant dans la crèche pour le sauver du massacre <sup>7</sup>.

*Le cycle de Matthieu, combiné avec la Nativité.* — A Gradac, au Brontochion, la Nativité concentre autour d'elle les épisodes du cycle iconographique qui s'est formé, d'après Matthieu, dans les évangiles illustrés et s'est développé dans les fresques et les mosaïques. Si nous voulons découvrir les antécédents d'une telle combinaison, nous devons examiner deux groupes de monuments.

Ce cycle a pris place, dans les églises, comme dans l'office de Noël, après la Nativité. En Égypte (Deir-Abou-Hennis), surtout en Cappadoce (nef de Toqale, Tchaouch-In) <sup>8</sup>, Matthieu s'y trouve grossi ou même en partie remplacé par les apocryphes :

1. 'Οδὴ [γοῶν] τρι [δ] ἐκ [τοῦ] ἀγγέλου.

2. *Protevang.*, 20. 4-5; *Pseudo-Matth.*, 13. 4-5.

3. Dans le missel de Jumièges, un ange volant apparaît à une femme nimbée, qui passe un coussin sous la tête de Marie : A. Wilson, *The missal of Robert of Jumièges*, London, 1896, pl. I. D'autres manuscrits représentent la même figure, sans le nimbe ni l'ange : sacramentaire de Drogon, psautier d'Utrecht, bénédictionnaire de saint Ethelwold, fol. 15 v (Warner-Wilson, *The benedictional of saint Ethelwold*, p. XIX). Dans le psautier d'Utrecht et le n<sup>o</sup> 697 des Mékhitaristes, à Vienne, fol. 7 (phot. Macler), l'ange debout, assiste la sage femme lavant l'Enfant.

4. On peut voir quelques exemples de ces compositions complexes dans Lichačev, pl. CXXII-CXXIV. — Icône du Musée de l'Académie théologique de Kiev, n<sup>o</sup> 118, d'après Pokrovskij, p. 86.

5. *Protevang.*, 23-24. Voyez l'homélie de saint Basile sur la Nativité, Migne, t. 31, col. 1463 C; Grégoire de Nyssc, Migne, t. 46, col. 1132 B, 1136 C, 1137 (homélie contestée). — Musée de l'Académie des Beaux-Arts, n<sup>os</sup> 58 et 73, icône de la Collection Postnikov, n<sup>o</sup> 41, d'après Pokrovskij, p. 86-87.

6. *Evangelium infantie arabicum*, c. 24. Comparez avec *Pseudo-Matth. ev.*, c. 21. — Mêmes monuments.

7. *Protevang.*, 22. 2. — Icône de marbre du Musée des Amateurs de l'ancienne littérature, xviii<sup>e</sup> siècle : Pokrovskij, p. 90. — Lichačev, pl. GCLXXIV. 528.

8. Jorphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 251.

poursuite d'Élisabeth et meurtre de Zacharie. Nous avons indiqué la signification théologique d'un pareil choix, qui caractérise l'iconographie de l'Orient. Or, cette vieille tradition cappadocienne revit, au XIV<sup>e</sup> siècle, dans la Théosképastos de Trébizonde : l'Adoration, le Songe et la Fuite forment avec la Nativité une seule frise, tandis que le Massacre, jusqu'au meurtre de Zacharie, se développe dans une autre, très longue, au-dessous (fig. 119)<sup>1</sup>.

A Mistra, dans la nef de la Métropole<sup>2</sup>, la même suite d'images, sauf le meurtre, se partage entre trois cadres : 1<sup>o</sup> Voyage des mages, Adoration et Nativité ; 2<sup>o</sup> Songe et Fuite ; 3<sup>o</sup> Massacre. A Gradac, elle se ramasse en un seul : trois sections de frises s'étagent sur un même champ. Cette composition insolite, contraire à l'esprit de la grande tradition byzantine, résulte des vieux usages cappadociens.

Nous pouvons serrer de plus près la question, en faisant abstraction des derniers épisodes, en examinant le premier groupe, Arrivée, Adoration et Retour des mages, par rapport à l'attitude de Marie. Peut-être découvrirons-nous ainsi le principe agissant qui a suscité la combinaison du Brontochion et de Gradac.

Souvenons-nous que, dans la pensée des Orientaux, les mages adorèrent l'Enfant dans la crèche et voyons comment cette conception a pris forme dans les monuments.

Chrysostome<sup>3</sup> a montré le chemin aux artistes. « Pourquoi Luc dit-il que l'enfant se trouvait couché dans la crèche ? Aussitôt après l'avoir enfanté, la mère l'y avait placé... Ensuite, elle le souleva et le prit sur ses genoux, car, à peine arrivée à Bethléem, elle sentit ses douleurs cesser... Aussi n'y a-t-il là aucune des grandeurs sensibles, mais une crèche, une cabane, une mère pauvre, afin que tu puisses voir clairement la philosophie des mages... Ils adoraient et offraient des présents<sup>4</sup>. » D'après ce texte, on montrera la Vierge, assise, d'abord, saisissant l'Enfant dans la crèche, puis, le tenant sur ses genoux, devant les mages.

Nous voudrions retrouver ces attitudes primitives dans les

1. H. Ét. B 223, 229.

2. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 66. 3, 4.

3. *In Mat. Homil.*, 8.1.

4. Comparez avec l'homélie 7.2 : « Des extrémités de la terre, on vient voir la crèche et le lieu de la cabane, τὴν φάτην καὶ τῆς καλύβης τὸν τόπον. »

évangiles illustrés et, comme presque toujours, nous rencontrerons deux rédactions opposées : Laur. VI 23 et Paris. 74.

Rédaction de la Laurentienne. — En dehors de la Nativité, les mages, comme les bergers, adorent Jésus reposant dans la crèche (fig. 86). En face d'eux, au devant d'une petite montagne, Marie, sur sa couche, regardant devant elle et dressant le buste, paraît soulever la tête de l'Enfant. Nous connaissons les deux autres scènes : les mages arrivent, puis s'en retournent à cheval. Qu'ils voyagent ou qu'ils adorent, ils se dirigent toujours vers la droite : suite logique et parfaitement cohérente. La même idée, — adoration devant la crèche, — inspire d'autres compositions un peu différentes : Petropol. 105, fol. 12 v<sup>1</sup>, reliefs occidentaux du xiv<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Nous avons retrouvé le premier des gestes indiqués par Chrysostome. Voici le second : Marie, assise à l'entrée de la grotte, tient l'Enfant sur ses genoux. Dans l'Acatliste de Moscou, sa couche se dresse derrière elle et l'encadre comme une sorte d'auréole<sup>2</sup>. On a figuré les trois moments, comme dans le Laur. VI 23 : les mages arrivent, adorent, puis s'éloignent, avançant toujours vers la droite. Le Hierosolym. 14 comprend les deux premiers : l'arrivée et l'adoration, avec Marie sur une pierre, au devant d'une montagne<sup>3</sup> ; le Ménologe du Vatican, seulement le second : un ange conduit les mages, et Marie, assise aussi sur un rocher, les reçoit, à l'entrée de la grotte<sup>4</sup>.

Dans tous ces monuments, l'Adoration diffère peu de la Nativité. En examinant le Laur. VI 23, nous croyons voir une Nativité incomplète, où manqueraient les anges, le bain, Joseph et les bergers. L'œil d'un Byzantin demandait ces accessoires et s'habituaît ainsi à voir avec eux les mages prosternés, dans le cadre de la Nativité. Aussi, la Vierge, couchée de face et regardant devant elle, à droite de la crèche, dans la même posture, lèvera légèrement la main gauche pour les accueillir, comme elle accueille les bergers dans le Copte 13. Ainsi va se former un type nouveau, qui apparaît, dès le xii<sup>e</sup> siècle, à

1. Avant Matth. 2. 1, décrit par Pokrovskij, p. 124.

2. Kehrer, t. II, p. 217.

3. Lichačev, pl. CCCLVI. 703.

4. Hierosol. 14, fol. 98 v : Papadopoulos-Kéramcus, 'Ιεροσολ. βιβλιοθήκη, t. I, p. 53.

5. Fol. 272, 25 décembre : Schlumberger, *Épopée*, II, p. 196 ; Beissel, *Vatican. Miniaturen*, pl. XVI B.

Neredici<sup>1</sup>, et se retrouve dans l'est de l'Anatolie et en Russie<sup>2</sup>.

La rédaction du Laur. VI 23 a subi une autre déformation remarquable. Sur un linteau, sculpté vers 1276, à Terlizzi, dans les Abruzzes<sup>3</sup>, on a supprimé l'Adoration. Les mages arrivent à cheval ; Marie, couchée à droite, porte la main vers la crèche. Ni le bain, ni Joseph ; mais, deux anges, prosternés au-dessus de la montagne, indiquent bien qu'on a voulu figurer la Nativité. La rédaction serbe de l'Acathiste montre aussi les trois cavaliers dans une composition incomplète de la Nativité, car on a figuré, près de la crèche, soit Joseph, dans le psautier de Munich<sup>4</sup>, soit l'Annonce aux bergers, dans les fresques de Mateica (fig. 106). L'Adoration, traitée suivant une autre formule, vient ensuite, avec le Retour.

Rédaction du Paris. 74. — Dans le cadre de la Nativité, on voit, au loin, les mages arriver à cheval (fig. 100).

Cette composition n'entraîne point dans le plan du prototype, remarque qui s'applique aussi au Suppl. 914. Voici les sujets :

	Paris. 74	Suppl. 914
1. Songe de Joseph . . . . .	pl. 4 b.	fol. 2 v. (Isaïe prophétisant)
2. Les mages arrivent à pied devant Jérusalem . . . . .	pl. 5 a.	
3. Hérode consulte les scribes . . . . .	pl. 5 b.	
4. Hérode interroge les mages . . . . .	pl. 6 a.	
5. Les mages accourent à cheval. Nativité.	pl. 6 b.	fol. 3.
6. Fuite en Egypte . . . . .	pl. 7 a.	fol. 4 v.
7. Massacre des Innocents . . . . .	pl. 7 b.	fol. 5.

Or, on aperçoit une contradiction entre les épisodes 2 et 5, et, surtout, une lacune entre 5 et 6, une lacune capitale : l'Adoration omise. Mais, ni cette contradiction ni cette lacune ne viennent altérer le cycle de Matthieu, dans deux monuments issus du même prototype : miniatures de l'*Hortus Deliciarum*<sup>5</sup>,

1. Pokrovskij, *Stjennyja rospsti*, pl. IV.

2. Sainte-Sophie de Trébizonde (1426) : H. Et. B 219 (fig. 47). — Harley 1810, fol. 26. — Etchmiadzin 1058 (ann. 1202) : Tchobanian, *Pages arméniennes*, p. 56, fig. 28 ; cf. Macler, *Journal asiatique*, 1912, p. 181. — Paris. arm. 18, fol. 8 : phot. Macler (fig. 69). — Reliure arménienne de Jérusalem, 1333 : phot. Baumstark (fig. 68). — Étendard russe de 1651 : Schmid, n° 45.

3. Bertaux, *Art Italie merid.*, p. 757, fig. 376 ; Kehrer, t. II, p. 89, fig. 76.

4. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. LIV. 131.

5. Kehrer, t. II, p. 35, fig. 26 ; p. 147, fig. 161, 162.

fresques de Sant' Urbano<sup>1</sup>. L'un et l'autre reproduisent l'épisode 2 du 74, sauf un groupe de Juifs : devant Jérusalem, les mages, à pied, montrent l'étoile, suivant le type des anciens sarcophages. Mais, ni l'un ni l'autre ne comprennent l'épisode 5 : on voit, à cet endroit, l'Adoration. La Nativité prend place ailleurs. Dans le 74, elle s'est substituée à ce thème. A Gêlat<sup>2</sup>, elle s'y juxtapose, et les mages accourent à cheval, non près de la crèche, mais devant les portes de Jérusalem : autre altération du cycle primitif, dans lequel ces deux motifs se trouvent aussi visiblement interpolés.

Ainsi, la vieille rédaction hellénistique, que nous distinguons toujours dans le Paris. 74, s'est enrichie d'un type iconographique étranger. Ce type vient de Syrie.

En effet, vers la fin du viii<sup>e</sup> ou le début du ix<sup>e</sup> siècle, nous en retrouvons les *membra disjecta* dans un homiliaire syriaque de Berlin : Sachau 220<sup>3</sup>. On y voit tour à tour : 1<sup>o</sup> au fol. 3, la crèche avec Marie et Joseph ; 2<sup>o</sup> au fol. 6 v, le bain ; 3<sup>o</sup> au fol. 8 v, les mages à cheval ; 4<sup>o</sup> au fol. 9 v, l'Annonce aux bergers. Ces épisodes isolés illustrent des textes différents : homélies de Grégoire de Nazianze, de Théodore d'Ancyre, de Chrysostome, de Basile<sup>4</sup>. Si vraiment, comme le croit Baumstark<sup>5</sup>, il faut les rassembler en une composition unique, nous aurons retrouvé, jusque dans le moindre détail, le prototype du Paris. 74.

Or, voici qu'un document nouveau corrobore cette hypothèse. Dans un tétraévangile arménien, écrit en 1057, à Mélitène (fig. 101)<sup>6</sup>, on retrouve à peu près la disposition et les attitudes du 74. Dans le haut, à gauche, les mages avancent à cheval : une étroite bande, dentelée comme une tige, indique qu'ils sont dans le fond, par delà la crête de la montagne, à l'endroit où se trouvent les anges. Les autres figures, dans le

1. Phot. Moscioni 6644-6646, 6649 a, Kehrer, t. II, p. 34, fig. 24 ; p. 68, fig. 50.

2. Pokrovskij. *Opsanie*, p. 270, n<sup>o</sup> 4-9, pl. III, 1.

3. *Verzeichnis der syrischen Handschriften der kœnigl. Bibliothek zu Berlin*, Berlin, 1899, p. 113, 121 ; Baumstark, *Rœmische Quartalschrift*, t. XXII (1908), p. 28 sq ; Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen Jakobiten (Studien zur Geschichte und Kultur der Altertum*, III, Heft 3-5). Paderborn, 1910, p. 59 ; Kehrer, t. II, p. 84.

4. D'après les photographies et les renseignements communiqués par M. Baumstark, que je remercie très vivement de son obligeance.

5. A. Baumstark, *Krippe und Weihnachtbild, Weihnachts Beilage der Kœlnischen Volkszeitung*, 1907, p. 15.

6. Elchmidzin 3 1/2 G, fol. 6 v : phot. Macler, voy. *Rapport*, p. 42.

bas, forment une de ces frises si communes dans les fresques cappadociennes ; seulement, les bergers se trouvent déplacés et retournés. Ils seraient parfaitement semblables à ceux de la miniature syrienne, si, un peu trop gauchement, on ne les avait séparés. L'auteur du 74 les a laissés à leur place, et, en isolant le jeune homme, a pris soin de dessiner le bras, qui ne s'appuie plus sur l'épaule du vieillard.

Cette composition offre un sens fort clair : Jésus vient de naître. Au loin, les mages arrivent en hâte. Marie, assise à gauche, pressent leur visite. Elle soulève l'Enfant pour l'avoir sur ses genoux, quand ils seront là. L'artiste a donc saisi le geste de la mère, tel que le décrit Chrysostome, au moment précis, où le premier acte est accompli, où le second se prépare.

Tandis que les mages galopent, les bergers entendent la voix de l'ange. Nous savons comment les mélodes, exaltant la Nativité, évoquaient en même temps ces deux scènes dans l'imagination des fidèles. Baumstark<sup>1</sup> aussi a justement rappelé, à propos de la miniature syrienne, le célèbre kondakion de Romanos, que l'on récite encore le jour de Noël<sup>2</sup> : « La Terre offre la grotte à l'Inaccessible ; les anges, avec les bergers, glorifient Dieu ; les mages, avec l'astre, voyagent. » On pourrait citer encore un stichère du même auteur<sup>3</sup> : « Il se lève, l'astre de Jacob, dans la grotte ; nous aussi, célébrons les avant-fêtes (προεόρτια). Accourons avec les mages, venons avec les bergers<sup>4</sup>. » Ainsi, les peintres ont joint à la Nativité, dans le lointain, à la manière hellénistique, les images qui ont trait aux « avant-fêtes » : Arrivée des mages, Annonce aux bergers. L'Adoration, commémorée sous une rubrique spéciale, le jour de Noël, reste distincte : on la représentera à part, dans un autre cadre.

Ainsi, les mages arrivent quand Jésus vient de naître ; ils n'adorent pas encore. Voilà la formule logique, le type primitif. Ailleurs, Marie, conservant la même attitude, voit les mages adorer l'enfant dans la crèche, au moment de la Nativité, parmi

1. A. Baumstark, *Krippe und Weihnachtbild*, p. 15.

2. Ménée de décembre, Athènes, p. 223 A ; Venise, p. 200 B.

3. Le 20 décembre, où l'on célèbre les προεόρτια de Noël : Christ-Paranikas, p. 139, lig. 7-9.

4. L'office du 24 évoque sans cesse la même imago : Προφθάσατε οι μάγοι, ποιμένες νύ, παραγίνεσθε : espérinos. Ménée, p. 196 B. — Καὶ σὺν μάγοις ποιμήνας δρόμῳ προφθάσατε : orthros, p. 200. — Μάγοι ἐπιφθάσατε, ποιμένα; σπεύσατε : p. 201.



Fig. 100. — Tétrévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris, 74).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 101. — Tétrévangile d'Etchmiadzin, n° 362 G (1057).  
(Coll. H. Ét.).



les témoins ordinaires de l'événement. Nous examinerons deux variantes.

Dans la première, à la Palatine <sup>1</sup>, on aperçoit les mages deux fois : à gauche, vers le fond, ils arrivent à cheval ; à droite, près de la crèche, ils se prosternent. On croirait qu'ils ont contourné la montagne. Un ange leur montre Jésus. Ils ont pénétré au cœur même de la composition, car l'Annonce aux bergers vient ensuite, sur un autre panneau. Tous les détails, moins les mages à cheval et le bain, se retrouvent trait pour trait, comme s'ils formaient une frise, dans une plaque d'ivoire de Liverpool <sup>2</sup>.

Les dernières fresques de Cappadoce, vers le milieu du xi<sup>e</sup> siècle, à Tchareqle et Qaranleq <sup>3</sup>, nous démontreront les origines orientales de la mosaïque sicilienne. Les mages s'inclinent avec respect : *οἱ μάγοι προσκυνοῦντες*. On ne les voit pas galoper, mais on devine comment ils ont voyagé, car ils ont attaché à un arbre, derrière eux, leurs chevaux sellés : détail pittoresque, que Phocas, au xii<sup>e</sup> siècle, observait, sans doute, dans la grotte de Bethléem, lorsque, ayant décrit la Nativité et l'Annonce aux bergers, sans presque rien changer à Choricus, il ajoutait : « Les mages, étant descendus de cheval, ayant pris les présents dans leurs mains et fléchi les genoux, tremblants, les offrent à la Vierge <sup>4</sup> » ; nouvel exemple de ce que l'Orient a pu fournir à l'Italie, avant Duccio et Nicolo Pisano <sup>5</sup>.

Ailleurs encore et très anciennement, les iconographes d'Orient ont mis les mages prosternés à droite de la crèche, en transposant les bergers à gauche, comme à Qaranleq. Nous en trouvons la preuve dans les fresques d'El-Hadra <sup>6</sup>. Il est vrai que Marie diffère de notre type. Mais, d'autres rédactions leur

1. Pavlovskij, *Ἰωvovis Palat. Kapelly v Palermo*, p. 100, fig. 27 ; Venturi, t. II, p. 407, fig. 284 ; Diehl, *Manuel*, p. 521, fig. 253. M. Diehl (*Art byz. Italie mérid.*, p. 60) signale aussi les mages adorant, à droite de la crèche, dans la grotte de San Biagio (fig. 67). On n'en aperçoit aucune trace sur la photographie de M. Bertaux : voy. *Art Italie mérid.*, p. 149, pl. IV. 1.

2. Graeven, I. 7.

3. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 219 ; phot. Jerphanion.

4. On les voyait donc à droite, après les bergers, comme à Tchareqle : Phocas, 25, éd. Troickij, *Palest. Shornik*, t. VIII. 2, p. 26. — Dans l'hymnaire arménien des Langues orientales (1595/1596), les chevaux sont en avant : phot. Macler.

5. Onfiano : Venturi, t. III, p. 273, fig. 267, que l'on comparera au Vatican. 1156, fol. 279 (ci-dessus, fig. 93). — Psautier Albani, à Hildesheim 1114 : Kehrer, t. II, p. 127, fig. 137. — Primitif siennois, à Allenburg : Weigelt, *Duccio*, p. 233. — Voy. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, p. 29.

6. Strzygowski, *Oriens christianus*, t. I, p. 359.

prétaient l'attitude et le geste de la Palatine et de Qaranleq. Nous les reconnâtrons dans quelques répliques byzantines du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle : le Vatopedin. 510 (fig. 102)<sup>1</sup> et même, à Palerme encore, la mosaïque de la Martorana, bien que les mages y soient omis<sup>2</sup>.

La composition de la Palatine représente donc un type oriental et le reproduit plus largement que les fresques de Cappadoce et d'Égypte. Il y a parenté entre ce type et celui du 74. Mais, le trait qui le distingue, — les mages prosternés près de la crèche, dans le cadre de la Nativité, — nous surprend et nous embarrasse. Nous savons en effet que les deux événements, les deux thèmes, Nativité et Adoration, demeurent distincts, et dans le rite et dans l'image. Ils nous paraîtront donc réunis ici par l'effet d'une confusion, ou plutôt, d'une contraction. Supposons-les représentés l'un après l'autre, sur une même frise et dans une même miniature, comme le montre l'évangile de Gélat<sup>3</sup>. Imaginons aussi que, dans les deux épisodes, Marie se trouve assise du même côté, tournée vers la droite, comme dans le triptyque de Trieste<sup>4</sup>, réplique d'un vieux modèle byzantin<sup>5</sup>. On supprimera une des deux figures, comme on a fait souvent en interprétant d'autres thèmes. Alors, un des deux sujets absorbera l'autre. Tantôt, l'Adoration l'emportera : Marie tiendra l'Enfant sur ses genoux, près de la crèche<sup>6</sup> ou même devant la grotte (fig. 103)<sup>7</sup>, entourée, comme au premier moment, par les bergers, Joseph et les sages-femmes. Tantôt, ce sera la Nativité : les mages adoreront l'Enfant couché dans la crèche, ainsi que le montrent le manuscrit arabe de la Laurentienne et le podlinnik de Sij<sup>8</sup>. La même opération a produit la combinaison de la Palatine et d'El-IIadra.

Ainsi, les deux thèmes, Nativité et Adoration, distincts, mais groupés dans un même cadre, voilà la combinaison pri-

1. Fol. 89; II. Ét. C 130.

2. Les mages manquent aussi dans le Marc. I. VIII, fol. 12 v; II. Ét. C 542.

3. Pokrovskij, *Évangile*, p. 124; *Opisanie*, p. 269, n° 6, pl. III, 1.

4. II. Ét. C 660; phot. Alinari 21149

5. On comparera la Nativité à celle du Ménologe de Basil: II ou du panneau sculpté du Caire. Voy. aussi Lichačev, *Ist. značenie*, p. 140, fig. 324 — Petropol. 118, fol. 21 v.

6. Ivoire de la Collection Stroganov : Graeven, II. 75. Voy. Rjedin, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 152. — Ambros. I. 58 sup., fol. 4 v (éd. Ceriani).

7. Manuscrit arménien de Jérusalem, n° 1260; Phot. Soc. orth. Palest. 776; Kondakov, *Archeol. pulešestvie po Sirii i Palestine*, p. 284.

8. Pokrovskij, *Sijskij podlinnik*, p. 137, fig. 36.



Fig. 102. — Tétravangile de Vatopédi, n° 610.  
(H. Ét. C. 130).

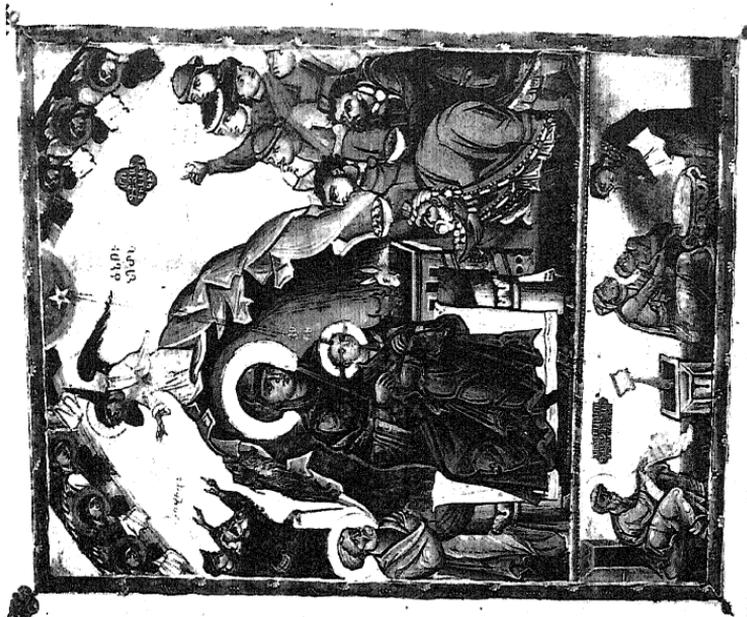


Fig. 103. — Manuscrit arménien de Jérusalem.  
(Phot. S. der Nercessian).



mitive. Or, cette combinaison apparaît, au xiv<sup>e</sup> siècle, au Bron-tochion et à Gradac. Marie saisit l'Enfant ou s'accoude à la crèche, dans la même posture qu'à la Palatine; puis, elle accueille les mages, assise, tournée vers la droite. Le cycle est complet : Voyage des mages, Nativité, Adoration, Retour.

La seconde variante du Paris. 74 va nous montrer encore qu'à l'origine les mages n'adoraient pas au moment de la Nativité. Lorsqu'on les représente debout, à gauche, on fait entendre simplement qu'ils arrivent. Sur quelques rouleaux d'Exul-tet, ils suivent l'ange, à une certaine distance de la crèche, les mains libres et gesticulant <sup>1</sup>. D'ordinaire, ils tiennent leurs pré-sents dans leurs

mains, mais re-gardent encore l'étoile, attitude significative, qu'ils prennent parfois avant l'Adoration : Sainte-Marie-Antique <sup>2</sup>, évan-gélique de Bru-xelles <sup>3</sup>. A Saint-Luc (fig. 104) <sup>4</sup>, à Saint-Jean-Chrysostome de Géraki (fig. 65),



FIG. 104. — Mosaïque de Saint-Luc. (Voy fig. 62.)

l'un d'eux protège ses yeux. A Karabach-Klissé <sup>5</sup>, ils chemi-nent dans un chemin creux, en s'interrogeant du regard. Dans le Vatican. Urbin 2<sup>o</sup> ou l'hymnaire des Langues orientales, ils ont l'air de ne point voir la crèche. Kehrer a justement remarqué que, plus tard seulement, aux xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles, ils font le geste de la proskynèse <sup>7</sup>.

1. Gaète, n<sup>o</sup> 6 : Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 225 ; H. Ét. C 1515, d'où Kehrer, t. II, p. 84, fig. 71. — Capoue : Bertaux, tableau, n<sup>o</sup> II S.

2. Grüneisen, p. 104-105, fig. 83.

3. Kehrer, t. II, p. 33, fig. 21-22.

4. H. Ét. B 276.

5. Rott, *Kleinasiat. Denkm.*, p. 161; phot. Jerphanion.

6. Fol. 20 v : H. Ét. C 482; Kehrer, t. II, p. 89, fig. 78; Stornajolo, *Miniature*, pl. 84.

7. Voyez, par exemple, l'évangile de l'École évangélique de Smyrne, réplique d'Urbin 2 : Kehrer, t. II, p. 91, fig. 82. — Latmos : Wiegand, pl. VI.

Dans ces monuments, la Vierge, assise à droite, saisit l'Enfant avec le geste que lui prêtent le Sachau 220 et le Paris. 74. Si elle prend une autre attitude, nous reconnaitrons un type dérivé. Ainsi, le Paris. 75 (Vierge couchée à droite, appuyée sur son coude) représente, par rapport au Vatican. Urbin 2, une simple variante, sortie du même atelier. La même école a produit le Sinaïticus 339 et quelques autres miniatures<sup>1</sup>. Elle travaillait pendant la première moitié du xii<sup>e</sup> siècle. A partir de ce moment, on représentera communément les mages dans la Nativité ; on cessera de les associer à un type particulier de la Vierge. Mais, à l'origine, il paraît certain qu'ils arrivaient et la trouvaient assise, à gauche, saisissant l'Enfant.

De ces analyses ressort une conclusion intéressante : nos



FIG 10a. -- Fresque de Kalmé.

compositions du xiv<sup>e</sup> siècle plongent leurs racines dans l'ancienne iconographie de l'Orient. Les mages galopant apparaissent derrière les collines de Bethléem, dès le viii<sup>e</sup>, dans une miniature syrienne. L'Arrivée, l'Adoration et le Retour se trouvaient probablement associés à la Nativité, avant le milieu du xi<sup>e</sup>, dans le prototype commun des fresques de Cappadoce et des mosaïques de Sicile. Partout, la Vierge a la même attitude qu'au Brontochion et à Gradac. Enfin, les mages, dans l'église serbe, ont entraîné avec eux, autour de la crèche, à l'intérieur d'un même cadre, les autres scènes, Songe de Joseph, Fuite, Massacre, qui font suite à la Nativité, dans les anciennes frises cappadociennes. Ainsi, quelques-uns des

1. Paris. 550 et 513 (Grégoire de Nazianze), Suppl. grec 27, fol. 172 (évangile liturgique).



Fig. 106. — Fresque de Mateica, en Vieille Serbie.  
(Phot. Millet).



Fig. 107. — Tétrévangile syriaque du British Museum.  
(Archives Photographiques - Paris).



motifs et surtout le cadre, la combinaison appartiennent à la tradition orientale. Pourrait-on conclure que l'image de Gradac en provient en ligne directe ?

*Iconographie des divers épisodes : Adoration des mages et Fuite en Égypte.* — Pour répondre, nous examinerons de plus près l'iconographie des principaux épisodes. D'abord, l'Adoration et la Fuite.

Comparons Gradac à une autre église serbe, plus récente d'environ 150 ans, Kalinić<sup>1</sup>. Nous découvrirons une différence très nette : à Gradac, Byzance ; à Kalinić, Orient ou Italie. Kalinić fera ressortir à nos yeux le caractère nettement byzantin de Gradac.

A Kalinić, le cycle de l'enfance forme une frise, dans le narthex. En examinant les silhouettes isolées et parallèles des trois mages (fig. 105), à peine inclinés, sans un ange pour les présenter à la Vierge, nous croyons revoir les frises archaïques de Gueurémé et de Toqale<sup>2</sup>, ou bien, le manuscrit syriaque du British Museum (fig. 107)<sup>3</sup>. D'autre part, la Fuite en Égypte (fig. 112) trahit l'influence des apocryphes, trait particulier à la Cappadoce, où l'on ne manque jamais de représenter cet épisode sous l'aspect que le protévangile prête au voyage à Bethléem (c. 17.2) : « Il étendit des couvertures sur l'ânesse, y fit asseoir Marie ; son fils menait la bête et Joseph suivait. » Un jeune garçon nimbé, nommé Jacques, entraîne l'ânesse<sup>4</sup>. La Cappadoce ou la Palestine fournirent le motif aux peintres des psautiers Chludov (fig. 114)<sup>5</sup>, aux iconographes d'Italie, depuis Sainte-Marie-Antique jusqu'à Duccio<sup>6</sup> et

1. Petković, *Starinar*, N. S. t. III, 1908, p. 121 sq.

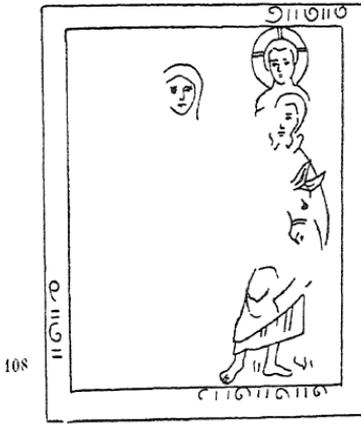
2. Phot. Jerphanion : sous une des voûtes, à Hemsbey-Klissé. Ailleurs, en Cappadoce, l'ange apparaît, mais les mages conservent leurs silhouettes monotones. Comparez avec un reliquaire d'or du British Museum, provenant de Constantinople : Dalton, *Catalogue*, n° 284, pl. IV. Venturi, t. III, p. 399. Chapelles près de Toqale, de Balleq-Klissé, Saint-Théodore, près d'Urgub.

3. Addit. 7169, fol. 8 v. L'ange manque aussi dans le Copte 13, fol. 6, et dans trois évangéliaires grecs (Vindob. 154, fol. 17 v, près de Mat. 2 11. — Vatic. 1156, fol. 279 v, fig. 94 — Milan, Ambrosienne. D 67 sup. : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 93, fig. 61), que l'on peut rattacher, au moins indirectement, à l'Orient ; mais, ici, le groupe des mages est plus souple.

4. Guourémé, Sainte-Barbe, etc. : phot. Jerphanion.

5. Chludov : Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. III. 2. — Lond. Add. 19352, fol. 123. — Barberin. 372, fol. 152 : cf. Pokrovskij, p. 138.

6. Sant' Urbano. — Ivoire de Salerne : cf. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 300. — Ivoire de Bologne : Graeven, II. 5 ; Stuhlfauth, pl. II. 1. — Porte de Monréale : Gravina, pl. 5 A. — Porte de Pisc : Rohault de Flcury



108

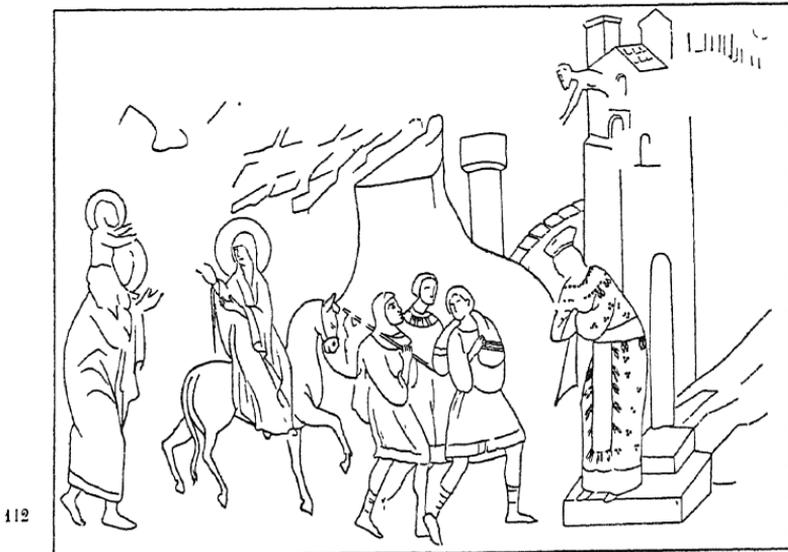


109



110

111



112

FIG 108 — Suppl gr 914 — 100. Mosaïque de la Palatine — 110 Paris, gr 111.  
111. Laur VI 23 — 112. Fresque de Kalinié.

Fra Angelico<sup>1</sup>, aux Chaldéens et aux Coptes<sup>2</sup>, enfin aux Serbes<sup>3</sup>, aux Russes<sup>4</sup> et au manuel de Denys<sup>5</sup>. Le peintre de Kalnici va plus loin. Il suit presque à la lettre un autre apocryphe, moins familier aux Byzantins, le pseudo-Matthieu (ch. 18) : « Descendit de jumento.... Erant cum Joseph tres pueri. » Un cheval, et non un âne, porte Marie<sup>6</sup>; trois garçons marchent en tête. Ils sont deux à Mateica<sup>7</sup>. La tradition cappadocienne revendiquerait donc ces images. Toutefois, l'artiste qui a représenté la Pietà avec une couronne d'épines a pu s'inspirer des modèles latins. En effet, l'Occident resta longtemps attaché au type archaïque de l'Adoration. A Mateica, parmi les *εἰκόνες* de l'Acahiste<sup>8</sup> (fig. 106), derrière la silhouette rigide des trois rois, un serviteur tient la bride des chevaux : variante italienne de l'antique motif de Tcharçqle et Qaranleq. Orient ou Italie, peu importe : Byzance est hors de cause.

A Gradac, au contraire, on la sent présente. On y retrouve l'Adoration du Brontochion : les mages massés sur deux plans, dans des attitudes variées, forment un groupe animé. L'ange les précède et les guide; Marie se tient à gauche. On reconnaît à ces traits le vrai type byzantin<sup>9</sup> : oratoire de Jean VII, Paris. 510, Daphni, Samari. A Gradac, le mouvement précipité du premier mage fait penser au Ménologe de Basile II ou au tétraévangile de Gélat. On saisira une différence encore plus nette, si l'on examine la Fuite en Égypte. L'iconographie byzantine ne place jamais « Jacques » en tête. Elle suit les propres termes de l'Évangile : « Il prit l'enfant et la mère pendant la nuit. » (Mat. 2. 14). Joseph mène la bête. Tantôt, il porte l'Enfant sur ses épaules (fig. 108-112)<sup>10</sup>, tantôt, le laisse simplement à la

*La Sainte Vierge*, pl. XLIII. — Triptyque Marzolini. — Weigelt, *Duccio*, p. 90, pl. 15; voy. p. 235. — Oratoire de Solaro : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 237, fig. 175. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, p. 31.

1. Florence, Galleria antica e moderna : phot. Brogi 2420.

2. Laur, *Med. Pal.* 387, Institut catholique, copte-arabe 1 : Jacques manque.

3. Grad (lac de Prespa) : Miljukov, *Izv. russk. Inst.*, t. IV, 1899, p. 45.

4. Acahiste de Saint-Petersbourg : Pokrovskij, p. 139, fig. 64. — Monastère de Théráponte : Georgievskij, *Freski Ferapont. mon.*, pl. XXIII.

5. Athènes, p. 113; Papadopoulos, p. 87.

6. C'est un trait familier à l'art russe : Pokrovskij, p. 140.

7. Kondakov, *Makedonija*, p. 201, fig. 140; phot. Millet.

8. Phot. Millet, d'où Duchl, *Manuel*, p. 756, fig. 387.

9. Cf. Kehrler, t. II, p. 58 sq.

10. Laur. VI 23 : H. Ét. C 376. — Gélat, fol. 19 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 270, n° 7. — Suppl. gr. 914, fol. 4 v. — Palatine : H. Ét. C 731. — Théosképastos, à Trébizonde : H. Ét. B 223. — Psautier de Munich : Strzygowski, *Serb.*

mère (fig. 97, 110)<sup>1</sup>. Le garçon suit ; parfois, il manque<sup>2</sup>. Les fresques de la Métropole<sup>3</sup> et de Gradac, où l'on voit Joseph en tête, l'Enfant sur les genoux de Marie et le garçon suivant, reproduisent exactement le modèle du Ménologe et du Paris. 74<sup>4</sup>. Un trait nouveau fera mieux encore ressortir la parenté de nos deux fresques : le jeune homme porte un plus lourd bagage, non seulement le paquet accroché au bâton, mais encore un panier dans sa main. A Gradac, l'allégorie de l'Égypte, couronnée de créneaux, s'incline en présentant une étoffe, comme celle du Ménologe, mais dans un costume plus libre, avec un mouvement plus vif. On restituera cette figure, dans la partie disparue, à Mistra.

*Massacre des Innocents.* — Le Massacre des Innocents représente aussi le type byzantin, et ce type se distingue sûrement des deux autres : latin et oriental.

Un trait singulier caractérise le type latin du v<sup>e</sup> ou du vi<sup>e</sup> siècle : les bourreaux apportent les enfants et les jettent violemment sur le sol, aux pieds d'Hérode ; plus loin, les mères se lamentent<sup>5</sup>. Le Moyen Age reproduit ce modèle<sup>6</sup> ou le modifie : dans le Codex Egberti, les bourreaux, sans changer d'attitude, saisissent la main de l'enfant, debout devant eux, et lèvent l'épée ; les petits cadavres s'amassent sur le sol ; à droite, les mères, nombreuses, heureusement groupées, expriment leur douleur par des gestes variés<sup>7</sup>. Au xii<sup>e</sup> siècle, en Sicile, Théophane Kérameus remarquait une composition sem-

*Psalter*, pl. LIV. — Palotto de Città di Castello : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXI. 3 ; Venturi, t. II, p. 657, fig. 489. — Porte de Bénévent : Venturi, t. III, p. 687, fig. 641 ; R. de Fleury, *op. l.*, pl. XLIII. — Mateica. — Kahrié-Djami : Schmidt, pl. XXXIX (Retour à Nazareth). — Carzon 153 (*id.*).

1. Paris. 115, fol. 26. — Vatican, 1156 : Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 300, fig. 239. — Ménologe de Basile II, fol. 274 : H. Ét. C 464, d'où Schlumberger, *Épôpée*, II, p. 577. — Paris. 74, pl. 7.

2. Paris. 115, Vatican. 1156, Laur. VI 23, Gêlat, Suppl. gr. 914, Trébizonde.

3. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 66. 3.

4. Dans le Paris. 74, par exception, le jeune homme est nimbé, comme en Cappadoce, dans le psautier de Londres et le psautier Barberini. Voyez aussi le Petropol. 334, fol. 1 : Lichačev, *Ist. značenie*, p. 143, fig. 332.

5. Sarcophage de Saint-Maximin, reliure de Milan : Garrucci 334. 3, 454.

6. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 213, fig. 256-260. Les bourreaux exécutent les enfants d'un geste uniforme ; il y a pourtant plus de liberté dans le Codex purpureus de Munich (Cim. 2).

7. Kraus, *Codex Egberti*, pl. XIII. Le même type se retrouve, parfois simplifié, dans les manuscrits de Munich, Cim. 53 (Vöge, p. 69, fig. 10 ; Leidinger, *Miniaturen*, I, 19), de Gotha (Lamprecht, *Bonn. Jahrbücher*, 1881, pl. III) de Brème (phot. Pfeiffer), de Bruxelles, de l'Escurial, de Göttingen (phot. Haseloff), de Salzbourg (Swarzenski, *Salzb. Malerei*, pl. XCIII. 331). Voy. aussi le sacramentaire de Drogon : Bastard, t. II, pl. 135.

blable<sup>1</sup> : « On avait figuré le tyran Hérode assis, avec un air imposant, sur un trône élevé, le regard dur et cruel, les yeux grands ouverts. Il tenait son épée droite, au fourreau, en y appuyant sa main gauche, tandis que la droite tendue paraissait ordonner aux soldats de moissonner sans pitié le champ des enfants. Bondissant comme des fauves, les bourreaux impitoyables démembraient les malheureux. Le peintre a figuré aussi les misérables mères, gémissant et mêlant les larmes au sang. L'une arrachait ses cheveux ; l'autre déchirait ses joues avec ses ongles. Une autre fendait son péplum et, découvrant sa poitrine, montrait son sein, qu'on laissait sans nourrisson. Une autre rassemblait les membres épars de son enfant taillé en pièces. Une autre tenait sur ses genoux le petit qu'on venait de tuer et gémissait amèrement. » Le fondateur de Bénévent<sup>2</sup>, surtout Duccio et le peintre siennois du *Sacro speco*<sup>3</sup> suivent la même tradition ; mais, on sait que l'Italie du Sud touche à l'Orient et, cette fois, le Copte 13, fol. 6 v (fig. 118), nous montrera que le Codex Egberti reproduit sans doute un modèle hellénistique. La composition, assurément différente, repose pourtant sur le même principe. Les bourreaux ont ramassé les enfants et les exécutent devant Hérode. Quelques-uns frappent avec l'épée ; d'autres apportent les victimes dans leurs bras ou dans des corbeilles, pour les jeter aux pieds du juge : réminiscence singulière de l'ancien type latin. Plus loin, aux deux extrémités de la composition, les mères, groupées ensemble, se lamentent. Hérode s'appuie sur son épée, comme l'indique Théophane Kérameus.

Un autre type hellénistique s'est constitué sur une base différente. Nous le voyons, pour ainsi dire, se former dans l'imagination d'un sermonnaire<sup>4</sup>. « Qui décrira le bourreau, ... son regard dur et meurtrier ? D'une main, il tire l'enfant, de l'autre, il lève l'épée. La mère retient son petit et présente son cou à la pointe du glaive. Un malheureux enfant saisit le sein et en même temps reçoit le coup à travers les entrailles ; souvent, un même coup atteint la mère et le fils. Deux bourreaux s'acharnent après une seule mère : l'un entraîne l'enfant qui

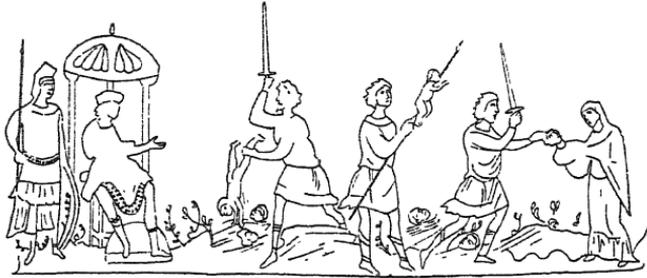
1. Homélie 52, Migne, t. 132, col. 924.

2. Venturi, t. III, p. 689, fig. 642.

3. Phot. Gargioli E 323. — Weigelt, *Duccio*, p. 90, pl. 13, voy. p. 235.

4. Sermon *in Diem Natalem Christi*, attribué à Grégoire de Nysse (dubia) ; Migne, t. 46, col. 1144 D.

court déjà, l'autre arrache du sein celui qui n'est pas sevré. » Ici, les mères prennent part au drame : chacune d'elles défend son enfant dans la mêlée. L'image nous montrera donc une suite de faits d'armes isolés, sortes de combats singuliers entre les bourreaux et les mères. Dans le manuscrit de Rabula, le soldat tient l'enfant par le pied, la tête en bas, et va le trancher en deux, comme s'il exécutait le jugement de Salomon,



114



116



117

Fig 113 -- Laur. VI 23. — 114 Petropol. 105. — 115. Sant' Urbano  
116. Paris. Suppl. gr. 914. — 117. Théosképastos, à Trébizonde

tandis que la mère, sans lâcher prise, se précipite pour retenir l'épée. Dans le Paris. 74, pl. 7, l'un va porter le même coup ; un autre attrape les cheveux, pour arracher sa victime aux bras de la mère. Dans le Laur. VI 23, fol. 7, un troisième embroche le malheureux (fig.113-116)<sup>1</sup>. Nous reverrons l'enfant,

1. Le type du 74 se retrouve à Sant' Urbano : D'Agincourt, pl. XCV ;



Fig. 118. — Tétravévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 119. — Psalter de Londres.  
(Coll. H. Ét.).



la tête en bas, en Cappadoce et dans les manuscrits grecs<sup>1</sup>.

Certains iconographes ont développé la composition d'après le protévangile (ch. 22). Dans ce texte, en effet, le récit de Matthieu (2.16), adroitement paraphrasé, ressort avec plus de relief : « Hérode entra en fureur et envoya des sicaires, leur disant : Mettez à mort les enfants de deux ans et au-dessous. » L'image montrera donc Hérode ordonnant le meurtre. A Monréale<sup>2</sup>, les inscriptions distinguent trois moments : sur un premier panneau, Hérode donne l'ordre à ses soldats et prononce les paroles que lui attribue le protévangile ; sur un autre, d'abord, les soldats « par l'ordre d'Hérode tuent les enfants », puis, « Rachel pleure ses fils ». Cette suite d'images appartient à l'Orient, à la fois par les gestes, pareils à ceux du Paris. 74, et par les textes. On aura traduit la citation du protévangile d'après un prototype grec, puisque le pseudo-Matthieu, dans le passage correspondant, se borne à transcrire le texte canonique (ch. 17.1). Or, ce prototype, nous le rencontrons, deux ou trois siècles plus tôt, sous une forme simplifiée, presque élémentaire, dans les peintures les plus archaïques de la Cappadoce<sup>3</sup>. On y voit devant Hérode : 1° Le notaire (ὁ νοτάριος) recevant ses ordres ; 2° le bourreau qui les exécute (ὁ βραβερχτόνος), à la manière du soldat de Salomon ; 3° « Rachel pleurant ses enfants » ; et l'on reconnaît sans peine l'inspiration du récit apocryphe, puisqu'on trouve ensuite la « montagne de Dieu » s'ouvrant pour recevoir Élisabeth, enfin, Zacharie massacré à l'entrée du temple. Ces deux épisodes occupent plus de place que le massacre même dans la chapelle de Tchaouch-In et le Paris. 510<sup>4</sup>, qui concorde, sur bien d'autres points aussi, avec les fresques cappadociennes.

Au xiv<sup>e</sup> siècle, le thème du Massacre reçoit un large développement, à Kahrié-Djami<sup>5</sup>, dans la Théosképastos de Trébizonde (fig. 117)<sup>6</sup>, enfin, dans une chapelle latérale du Bronto-

phot. Moscioni 6616. On l'a simplifié dans le Petropol. 105, fol. 13, avant Mat. 2.16, et dans le Suppl. gr. 914, fol. 51 (fig. 114-116).

1. Psautier de Londres, fol. 123 (fig. 119), Barberin. 372, fol. 152, psautier slavon de 1397 (*Korrekt. listy*, fol. 128 v) : près du psaume 90. 7. — Suppl. 27, fol. 173 (fig. 92). — Ménologe de Basile II. — Institut cathol., copte-arabe 1.

2. Gravina, pl. 17 C.

3. Chapelle près de Qaterdji-Djami, nef de Toqale, Tchaouch-In : phot. Jerphanion.

4. Omont, pl. XXXII.

5. Schmidt, p. 187, pl. XXXVI-XXXVIII.

6. H. Ét. B 223, 229.

chion, à Mistra <sup>1</sup>. A la Métropole <sup>2</sup> aussi, nous pouvons restituer une composition assez étendue. Partout, les épisodes se déroulent dans le cadre des fresques cappadociennes : au commencement, Hérode donne l'ordre ; à la fin, Élisabeth se réfugie dans la montagne ouverte. Nous voyons même, à Trébizonde, derrière Hérode, le meurtre de Zacharie, aussi largement traité qu'à Tchaouch-In : une troupe se jette sur le grand prêtre en levant l'épée, tandis que d'autres assistent à la scène. Au Brontochion, la peinture illustre directement le protévangile, dont elle reproduit le texte ou la paraphrase <sup>3</sup>. Mais, toutes ces peintures se distinguent des prototypes cappadociens par un trait caractéristique : la scène du massacre occupe une grande place. Visiblement, le sermon attribué à Grégoire de



FIG. 120. — Fresque du catholicion de Lavra. (Dessin de J. Ronsin).

Nysse a suggéré l'idée de ces multiples épisodes, de cette lutte, variée sous toutes les formes, entre le soldat et la mère <sup>4</sup>.

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 93. 3.

2. *Op. l.*, pl. 66. 4.

3. Notre planche ne figure que la seconde calotte. On voit, sur la première, l'histoire de Salomé; sur la troisième, le meurtre de Zacharie; enfin, sur les murs, l'épisode des mages.

4. A Trébizonde (fig. 117), les soldats se précipitent en grand nombre vers la droite. L'un d'eux arrache un enfant au sein maternel. Une mère résiste et saisit le pommeau de l'épée. Un troisième soldat tient par les pieds un enfant au maillot. Rachel, assise sur le sol, s'arrache les cheveux; un enfant

Tous ces monuments dépendent d'un modèle commun. Dans la Métropole de Mistra, Hérode commande avec le même geste passionné qu'à Trébizonde, le geste que lui prête le manuscrit de Rabula; le soldat qui reçoit l'ordre et celui qui l'exécute semblent dessinés par le mosaïste de Kahrié-Djami. A ce groupe, se rattache sans aucun doute la fresque de Gradac. Les soldats portent ce casque bizarrement festonné, qui donne aux mosaïques de Kahrié un aspect quelque peu fantaisiste. L'un tient l'enfant par le pied, la tête en bas, un autre paraît l'arracher à sa mère, un troisième le porte sur sa main comme une victoire : fantaisie d'humaniste ou réminiscence du vieux motif latin.

Ainsi, la scène du massacre se trouve traitée suivant la tradition hellénistique et byzantine, peut-être sous l'inspiration du sermon attribué à Grégoire de Nysse; le cadre des prototypes cappadociens disparaît sous cet assemblage pittoresque de silhouettes variées, qui donnent, à Kahrié-Djami par exemple, l'impression d'une mosaïque antique, et qui, plus tard, au *xv<sup>e</sup>* siècle, à Lavra (fig. 120), sous l'influence de la Renaissance italienne, se grouperont comme les combattants de l'art classique <sup>1</sup>.

La composition de Gradac nous apparaît ainsi comme une œuvre composite, comme un ancien motif cappadocien, élaboré par les iconographes byzantins du *xiii<sup>e</sup>* siècle.

#### IV. — LE STICHÈRE DE NOËL

Le jour de Noël, au début de l'espérinos, on chante <sup>2</sup> : « Que t'offrirons-nous, ô Christ, à toi, qui pour nous as paru sur terre comme un homme? Chacune de tes créatures te rend grâce : les anges t'apportent l'hymne; les cieux, l'astre; les mages, les présents; les bergers, l'admiration; la terre, la grotte; le désert, la crèche; et nous, la Vierge Mère. » Or, nous lisons ce stichère dans la composition du Brontochion :

au maillot repose sur ses genoux; d'autres, décapités, gisent sur le sol. Belle composition, animée et décorative : les soldats ont la tête et les jambes nues.

1. Dessin de J. Ronsin, appartenant à la Collection des Hautes-Études. On retrouve le même type à Dionysiou, Dochiariou, etc. : H. Ét. C 269, 280

2. Ménéa de décembre, éd. Athènes, p. 220 B; Venise, p. 102 B.

près de l'Adoration, οἱ μάγοι τὰ δῶρα; près des bergers, οἱ ποιμένες τὸ θᾶμα; enfin, près d'une figure allégorique, assise au-dessus de la grotte, qu'elle semble tenir dans sa main, [ἡ γῆ τ]ὸ σπήλαιον. Le reste manque. On restituera l'allégorie du désert, l'inscription près de l'astre et des anges, et l'on imaginera que les deux sages-femmes, témoins irrécusables de la conception sans semence, représentaient l'humanité, attendu que, dans une fresque russe, Salomé partage cet honneur avec Élisabeth <sup>1</sup>.

Les Slaves ont combiné le stichère de Noël avec le cycle entier de la Nativité. Ils l'ont introduit dans une composition aussi complexe que celle de Gradac; mais non sans en déranger la symétrie. Après d'Élisabeth portant le Prodre, sous la conduite d'un ange, l'on a inscrit : « Nous, la Vierge Mère <sup>2</sup>. »

		Ciel Dieu le Père Anges		
Mages à cheval	Isaïe	Nativité	Désert	Retour des mages
Joseph et le berger	Élisabeth portant le Prodre et conduite par un ange		Bain	Bergers sonnant de la trompette et troupeaux
Apparition de l'ange à Joseph	Terre			Adoration des mages
Rois et prophètes avec rouleaux	Nathanaël sous le figuier		Élisabeth cache le Prodre	Fuite en Égypte
				Marie cache l'Enfant dans la crèche
Scribes devant Hérode		Massacre des Innocents		Meurtre de Zacharie

Une telle combinaison, est rare au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle. Mais, on rencontre alors, en dehors de la Nativité, une image particulière qui représente la traduction plastique du stichère <sup>3</sup>.

1 Blagovješčenskij Sobor, à Moscou : Pokrovskij, p. 89. Comparez avec Lichačev, pl. CCXXV. 406.

2. Soc. des Amateurs de l'anc. littérature, xviii<sup>e</sup> s. : Pokrovskij, p. 87-90.

3. Voy. Papadopoulos-Kéramous, *Denys de Fournas*, p. 290 (manuel Δ).

Cette image s'est formée d'après l'Adoration des mages<sup>1</sup>. On relèvera deux variantes, répondant à deux types distincts de l'Adoration.

1° La Vierge assise de face : on connaît cette composition, exactement symétrique, à Ochrida<sup>2</sup>, à Žiča<sup>3</sup>, au Mont-Athos<sup>4</sup>. Elle rappelle l'Adoration syrienne d'Etchmiadzin. Elle représente surtout l'amplification d'une composition symétrique, fort ancienne, que les pèlerins contemplaient à Bethléem<sup>5</sup> et emportaient avec eux, sur les ampoules d'huile sainte. Elle leur remettait en mémoire quelque passage de l'office, analogue à ce stichère, que l'on attribue au mélode André de Jérusalem<sup>6</sup> : « Le Christ est né... La Vierge est assise... tenant sur son sein le Verbe incarné. Les bergers glorifient le nouveau-né. Les mages offrent leurs présents au Maître. Les anges chantent un hymne<sup>7</sup>. » Mages et bergers se groupent aux côtés de Marie trônant.

2° La Vierge se tourne vers les mages, à gauche. Cette variante appartient à l'iconographie slave. On en peut citer deux répliques anciennes. 1° La fresque de Ravanica (fig. 121), œuvre de Lazare, qui mourut en 1389. 2° Une icône sculptée de la Collection Uvarov<sup>8</sup>. Ici, la forme des inscriptions indique la date : fin du xiv<sup>e</sup> siècle ; elle laisse reconnaître aussi la provenance : Russie du nord ou de l'est. Chaque membre du stichère, traduit en slavon, accompagne le groupe qu'il concerne, comme au Brontochion. Plus tard, les iconographes russes reproduisent souvent ce modèle<sup>9</sup>. Mais, ils suivaient une tradition qui leur était commune avec Byzance. Nous reconnaitrons en effet la composition de Ravanica et de l'icône Uvarov en lisant un morceau de Marcos Eugénicos, intitulé « descrip-

1. Lichačev, *Ist. značenje*, p. 102, a aperçu la relation des deux thèmes.

2. Millet, *Rev. arch.*, 1908, I, p. 178, fig. 13.

3. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 109, fig. 40.

4. Pokrovskij, p. 88 ; Brockhaus, p. 81.

5. Ajnalov, *Ellen. osnovyi*, p. 51.

6. Εἰς τοὺς Ἀλφούς, Ménéa de décembre, Athènes, p. 231 B ; Venise, p. 203.

7. Un autre passage évoque le même tableau : « Mages, conduits par l'ange, apportez vos présents ; bergers. hâtez-vous, pour le voir, assis, comme un enfant, dans les bras de sa mère. » (Espérinos du 24, ode 8, Ménéa, Athènes, p. 197 B ; Venise, p. 173.)

8. *Katalog sobr. drevn. Uvarova*, otd. VIII, n° 63, p. 27, fig. 14.

9. Voir *Katalog*, otd. IV-VI, p. 89-90, fig. 3 et 4. — Lichačev, *Ist. značenje*, p. 104, fig. 233. — Podlinnik Stroganov (reproduit par Pokrovskij, p. 89, fig. 48) et Bolsakov (éd. Uspenskij), au 26 décembre. — Évangile de Sij, daté de 1692 : Buslaev, *Sošinenija*, t. II, p. 84, fig. 2. — Lichačev, pl. CCXXVI. 409. — *Op. l.*, pl. CCCXXIX. 638 : le type est moins pur (milieu du xix<sup>e</sup> siècle).

tion (ἔκφρασις) de la Nativité<sup>1</sup> ». On nous permettra de le citer.

« Vois-tu, au-dessous de la Vierge-Mère, le choryphée du chœur des chantres, qui lève le bras, comme s'il préludait et faisait vibrer l'air. C'est la cigale sainte de l'église. Sa patrie et

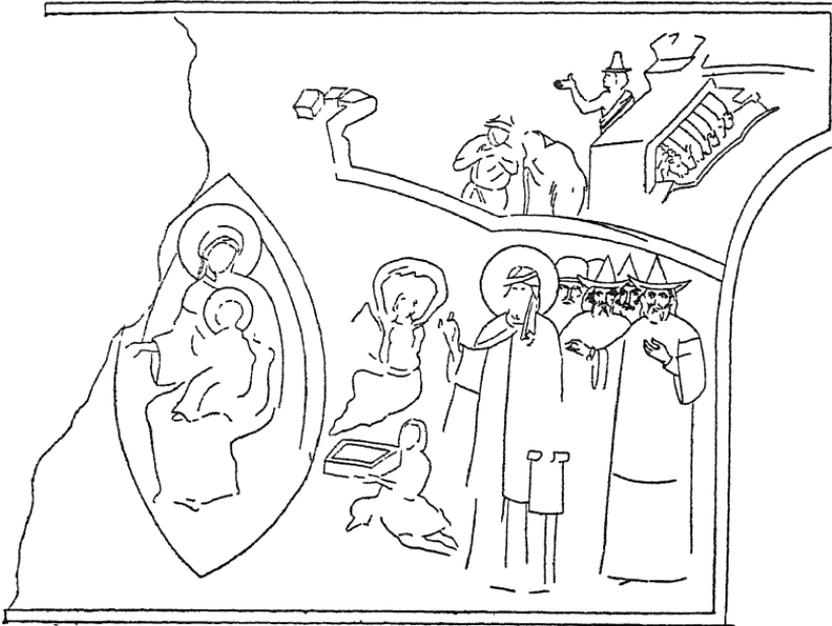


FIG. 121. — Fresque de Ravanna

sa race se reconnaissent à l'étoffe enroulée autour de sa tête, suivant la mode syrienne... Sa main gauche porte un texte sur un papier.

« Au-dessus de la tête de la Vierge, un cercle bleu figure le ciel, qui salue au moyen d'un astre l'enfantement extraordinaire... La Vierge, ayant enfanté sans souffrance, conserve l'éclat radieux du visage. Son regard n'est point humble, ni triste ; elle n'est point affaissée, ni pâlie ; elle n'a pas l'air troublée ; elle n'éprouve pas le besoin de s'étendre, mais elle s'assied gravement, comme une reine, et les mages prosternés, adorant, avec des présents, le roi tenu par ses mains, reçoivent d'elle un accueil bienveillant. Aux alentours, tout semble agité :

1. Éd. Kayser, t. II, p. 133.

les cieux se mêlent à la terre ; les anges, debout, étonnés, chantent le miracle ; la terre fait trembler la grotte ; et les bergers, nourris dans les montagnes, meurent presque de frayeur. Et celle qui fut l'instrument d'un tel miracle montre plutôt de la joie et de la fierté.

« J'admire l'art, qui figure le désert offrant la crèche, en prenant une image hors de la réalité : une vieille femme maigre et ridée, allégorie de la solitude et du néant.

« Le chœur noble et brillant des chantres s'apprête à célébrer saintement ce miracle. Ils se servent de leurs mains et de leur langue en vue de l'harmonie. En face d'eux, le bataillon des moines essaye de leur répondre et de les accompagner. Autour du chef qui dirige le chant, ils se tiennent en ordre, mais, vaincus par l'admiration et la surprise, ils se taisent et leur esprit seul chante l'incarnation surnaturelle.

« Le plus agréable, le plus beau, est que tous ces êtres tremblants, plongés dans l'extase, rayonnent d'une joie indicible...

« L'Enfant divin bondit dans les bras de sa mère. Il paraît regarder les mages seuls et les accueillir avec des bénédictions, et pourtant il répand ses rayons autour de lui et embellit tout par sa présence. Aussi la Terre imite la Vierge pure et toute belle : elle a dépouillé la vieillesse et la laideur ; au lieu des épines et des chardons, elle s'est couronnée de milliers de fleurs. Le ciel est serein et brillant, et les anges bondissent, pénétrés d'une plus grande sagesse. La nature humaine prend son essor..... Veux-tu connaître ces figures qui encadrent l'ensemble de distance en distance. Ce sont les prophètes : chacun porte un fragment d'hymne ou le symbole, par lequel il a prédit l'événement. »

Eugénicos décrit une icône semblable à celle des Offices (n° 1), dont les prophètes garnissent le cadre, une icône plus haute que large, où le chœur prenait place au-dessous de la Vierge. Dans la Collection Uvarov, au même endroit, Damascène et Cosmas, désignés par leur nom, tiennent chacun un rouleau déployé ; le premier, de profil, « lève le bras, comme s'il prélu-dait. » Ils encadrent un groupe compacte de chantres aux chapeaux pointus. Plus haut, les autres figures s'ordonnent avec une parfaite symétrie. A Ravanica, dans un cadre plus large que haut, le peintre a rompu cette symétrie, pour grouper, à droite, Damascène, le chœur, les deux allégories et les

bergers. Mais, il a bien conservé le trait essentiel, le trait distinctif : Marie tournée vers les mages.

Ce trait nous conduit aux origines. On y peut trouver une simple variante du type de Monza. Dans le Hierosolymiticus 14, cette variante répond aussi à une phrase lyrique, analogue au stichère d'André de Jérusalem : « Avec les bergers, chantons un hymne ; avec les anges, dansons en chœur ; avec les mages, prosternons-nous<sup>1</sup>. » Mais elle représente sans doute une combinaison fortuite. Dans l'icône Uvarov, un détail significatif rappelle une autre image, qui dépend d'un type : la couche entoure Marie, comme dans l'Acathiste de Moscou. La composition du stichère s'est donc formée autour de l'Adoration dans la grotte, thème caractéristique, que nous avons étudié dans les manuscrits byzantins. Nous irons plus loin et nous déterminerons peut-être dans quel ordre de manuscrit s'est opérée la transformation, car le Ménologe de Basile II contient l'Adoration dans la grotte, après la Nativité, justement à l'endroit où le Podlinnik, son lointain descendant, présente notre composition<sup>2</sup>.

Nous allons comprendre maintenant comment le stichère de Noël a pu se combiner avec la Nativité. La variante de la Collection Uvarov touche ce thème de plus près que l'image solennelle d'Ochrida ou de Žiča : il suffit de changer quelques figures pour passer d'une composition à l'autre. Les iconographes russes ont pratiqué cette substitution<sup>3</sup>. Mieux encore, Eugénicos prétendait décrire la Nativité, et nous en lisons le titre, soit sur l'ivoire de la Collection Stroganov, où les mages trouvent l'Enfant sur les genoux de sa mère, près de la crèche, de Joseph et des moutons, soit sur la miniature arménienne de Jérusalem (fig. 103), plus proche encore de notre type, puisque les bergers font pendant aux mages, et qui occupe, dans le manuscrit, le frontispice réservé d'ordinaire au thème traditionnel. La pénétration paraît plus étroite encore sur l'archivolte sculptée du Musée Central d'Athènes. Une citation accompagne chacune des figures ou des groupes accessoires, disposés par étages : un ange, deux mages, un berger. On restituerait vo-

1. Phot. Soc. orth. Palestinienne, dans Schlumberger, *Épopée*, III, p. 117.

2. Aussitôt après la Nativité, mais le 26 décembre, fête de la Vierge, d'où lui vient son nom : *Sobor Presvjatoj Bogorodicy*.

3. Icône de la Laure de la Trinité : Lichačev, pl. CCLVIII. 480.

lontiers, dans le tympan, la Vierge trônant d'Ochrida, si Joseph, assis et désigné simplement par son nom, ne venait nous démontrer que l'on a adapté le stichère au thème de la Nativité, ainsi qu'au Brontochion <sup>1</sup>.

1. Voyez Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. IV, 1895, p. 602-604; Pokrovskij, p. 88; Kehrer, t. II, p. 94, fig. 84-85; Bréhier, *Études sur l'histoire de la sculpture byzantine*, p. 75, pl. 22. — Strzygowski rapproche de l'archivolte une plaque rectangulaire, où Marie se trouve couchée près de la crèche.

## CHAPITRE III

### Le Baptême

Au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, en particulier à Mistra, le type du Baptême se distingue des modèles antérieurs, à la fois, par la diversité des attitudes et par la complexité de la composition. Les figures essentielles changent souvent d'aspect : on voit Jésus de face ou de profil, Jean vêtu à l'antique ou serré par la mélote. D'autre part, autour de la scène principale, se groupent les épisodes qui l'ont précédée et préparée.

Nous étudierons d'abord les figures essentielles, Jésus, Jean et les anges, en un mot, le type du Baptême, puis, le cycle iconographique, inspiré par l'Évangile.

#### I. — LE TYPE DU BAPTÊME

Le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle n'a pas enrichi beaucoup l'iconographie du Baptême. Il s'est contenté d'utiliser et de perfectionner les innovations du <sup>xii</sup><sup>e</sup>. Or, ces innovations s'expliquent par un retour au passé. Elles nous obligent à remonter aux origines.

*Les types anciens.* — L'étude des origines nous révèle un fait capital. Du <sup>v</sup><sup>e</sup> au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, nous voyons se succéder trois types : hellénistique, syrien, cappadocien. Le type cappadocien s'oppose de point en point au type hellénistique. Au <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, l'Occident imite le premier, Byzance revient au second. Si cette conclusion est juste, les historiens de l'art en tireront des conséquences fort instructives.

Le type hellénistique se reconnaît à la simplicité de la composition et à la noblesse des attitudes. Jésus imberbe, posé de face, laisse pendre les deux bras le long du corps ; Jean porte un costume léger, courte exomis dégageant l'épaule droite, mélote aussi largement échancrée que l'exomis, ou pallium

librement drapé, sans tunique ; il se tient tantôt à droite, tantôt à gauche, parfois debout, souvent incliné, les jambes fléchies. Ces figures élégantes distinguent l'art des catacombes et des sarcophages, et pourtant on ne les dira point romaines, car l'Orient, au VI<sup>e</sup> siècle, peut les revendiquer, lorsqu'on les rencontre non seulement sur les ampoules de Monza, mais encore dans les deux baptistères de Ravenne, sur la cassette de Werden et la reliure de Milan <sup>1</sup>. Dans ces monuments, un trait hellénistique vient animer la scène : l'allégorie du Jourdain.

Dans le type syrien, Jean vêtu à l'antique (tunique et pallium <sup>2</sup>), prend place à gauche, debout sur la rive, et se penche, en effleurant la tête de Jésus, plongé dans le fleuve jusqu'à la ceinture. Sa main gauche retient un pan de son manteau. On distinguera deux variantes. 1<sup>o</sup> L'ivoire du British Museum <sup>3</sup> et la chaire de Maximien, à Ravenne <sup>4</sup>, conservent les traits essentiels du modèle hellénistique : bras pendant le long du corps, allégorie du Jourdain. 2<sup>o</sup> Les deux miniatures syriennes de Florence et d'Etchmiadzin <sup>5</sup> présentent un trait réaliste particulier à l'Orient : la main gauche de Jésus cache son sexe. Les encensoirs mésopotamiens <sup>6</sup> et les anneaux de mariage <sup>7</sup> laissent aussi reconnaître, sous un aspect un peu fruste, le type syrien. Presque partout, le Sauveur demeure imberbe <sup>8</sup>. Mais on rencontre, de façon encore irrégulière, deux traits nouveaux : les anges présentant une étoffe, la main divine dans le ciel <sup>9</sup>.

1. Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 1-14, pl. I-II ; Schmidt, *Izvestija russk. Inst.*, t. XV, 1911 : *Odin iz ikonografičeskich variantov Kre čenija Spasitelja*.

2. Parmi les sarcophages, la tunique n'apparaît, sous le pallium, que dans le groupe gaulois, qui se rattache à la Syrie : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. I. 11 ; Le Blant, *Gaule*, pl. XXVI.

3. Dalton, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 294, pl. VII ; Graeven, I. 28.

4. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 8.

5. Trouvés à Midiat, près de Diarbékir : Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149 ; au couvent de Mar-Muza, entre Damas et Palmyre : Dalton, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 540 ; ou en Crimée : Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 34-35 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVI. Voyez Schmidt, *Kreščenie*, p. 13, note 2.

6. Collection Pichon : Schlumberger, *Mélanges*, p. 67 ; *Collection Pichon, catalogue de vente*, 1897, n<sup>o</sup> 23, pl. II. — British Museum : Dalton, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 129, p. 121 — Un autre semblable, à Palerme : voyez Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 236

7. On le voit barbu sur une plaque peinte de la collection Goleniščev, provenant d'Égypte : Ajnalov, *Viz. Vrem.*, t. V, 1898, p. 181, pl. II.

8. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 236, croit que la main divine figurait aux Saints-Apôtres. Mais, l'allusion de Mésarités (p. 48, ligne 7) semble demander une tout autre interprétation. Nous y verrons la paraphrase d'un passage très clair de Chrysostome, ainsi conçu : « Ἐπεὶ καὶ ἡ περιστέρη διὰ τοῦτο τότῃ »

Le type syrien exerce une assez lointaine influence. On le reconnaît sur un reliquaire en bois peint du Sancta Sanctorum <sup>1</sup>, où Jésus cache son sexe des deux mains, et surtout dans le Copte 13, fol. 8 v (fig. 123). On éprouvera l'agréable surprise de retrouver dans ce manuscrit, au xii<sup>e</sup> siècle, un trait hellénistique : une large nappe, où les pieds trempent à peine, comme sur la chaire de Ravenne. Le Sauveur, qui est barbu, reste petit sous la main de Jean ; il cache son sexe et se tourne, en levant vivement la droite : geste accentué, que nous observons sur un encensoir de Crimée. La main divine sort du ciel ; deux anges arrivent en volant <sup>2</sup>.

En Cappadoce, le type syrien se dépouille des derniers vestiges hellénistiques. Plus de perspective, ni de paysage. Le Sauveur ne descend pas dans le fleuve, mais l'eau monte vers lui et atteint les épaules, en formant autour du corps un dôme ovoïde aux contours rigides, simple ligne tracée sur le fond ou parfois encadrée par une légère bordure de rochers. Dans les monuments les plus archaïques, nef de Toqale (fig. 171), église

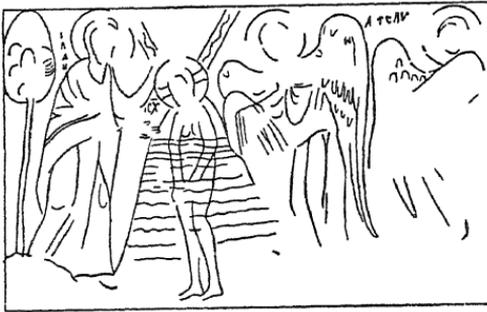


FIG. 122. — Chapelle près de Toqale.

dans le voisinage (fig. 122), les ondulations transparentes laissent voir, trop clairement, les deux mains masquant le sexe. Plus tard, à Hemsbey - Klissé, la droite légèrement levée bénit. Les deux hommes se tenant à peu près au même

niveau, Jean cesse de s'incliner et Jésus se tourne vers lui, plus vivement qu'à Ravenne, de trois quarts à Hemsbey-Klissé, presque de profil dans une chapelle à Gueurémé.

Aux peintures de Cappadoce, nous pourrions rattacher quel-

ἐφάνη, ἴν' ὡσπερ ἀντι δακτύλου τινὸς δεῖξη τοῖς παροῦσι καὶ τῷ Ἰωάννῃ τὸν υἱὸν τοῦ Θεοῦ : la colombe apparût alors pour montrer, comme ferait un doigt, aux assistants et à Jean le fils de Dieu. » *In Mat. Homil.*, 12.2. La mosaïque devait ressembler à la chaire de Maximien, où l'on n'aperçoit pas ce symbole.

1. Lauer, *Mon Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV. 2 ; Grisar, *Römische Kapelle*, p. 115, fig. 59 ; Diehl, *Manuel*, p. 553, fig. 266.

2. Joh. 1. 52. Voyez Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VIII. 3, X.2. XVIII. 4, XX.7, XXII.2. — Bibliothèque syn. de Moscou : Pokrovskij, p. 169.



Fig. 123. — Tétrévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 124. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21 a).  
(Coll. H. Ét.).



ques monuments au moins aussi anciens : la croix d'émail cloisonné du Sancta Sanctorum, où Jésus est encore imberbe <sup>1</sup>, le Berol. Hamilton 246, fol. 50 v <sup>2</sup>, enfin le Petropol. 21 A (fig. 124). La colombe sort du cercle ; on ne voit la main divine que dans le Petropol. 21 A. Un, deux ou trois anges. La chapelle de Gueuré-mé, où Jésus, presque de profil, leve vivement le bras droit, rappelle la miniature, à peine distincte, du Paris. gr. 115, fol. 28 v (fig. 125), le Vindob. Mékhit. 697, fol. 7 v, l'ivoire de Saint-Ambroise à Milan <sup>3</sup> et le psautier de Londres, fol. 31 <sup>4</sup>.

L'Occident reproduit les traits caractéristiques du type cappadocien : l'eau montant vers Jésus, le Baptiste droit près de lui, la main masquant le sexe. On a attribué aux iconographes latins ce geste singulier <sup>5</sup>, et, pourtant, sauf dans l'oratoire de Jean VII <sup>6</sup>, ils ne l'ont dessiné



Fig. 125. — Paris. gr 115.

qu'à partir du XI<sup>e</sup> siècle, longtemps après ceux de Cappadoce, sur des monuments où l'on devine une influence orientale <sup>7</sup>, soit que les deux mains se rejoignent, comme à Toqale <sup>8</sup>, soit qu'on représente, au-dessus du Baptême, dans le même cadre, une Adoration des mages conforme à l'ancien type syrien <sup>9</sup>.

1. Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. VI. Voir Schmidt, *Kreščenie*, p. 15.

2. Ébersolt, H. Ét. B 379 ; *Revue arch.*, 1905, II, p. 62, fig. 5 ; cf. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. XV, 1906, p. 42.

3. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 7.

4. *Op. l.*, pl. VII. 8. — Au XIII<sup>e</sup> siècle, le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique et l'Ambros. D 67 sup.

5. Haseloff, *Thüring.-Sachs. Malerschule*, p. 118.

6. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVI-LXVII.

7. Évangélaire d'Otton III (Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 20), auquel on comparera, entre autres, au XI<sup>e</sup> siècle, un manuscrit de l'école de Salzbourg (évangiles de Saint-Pierre : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XV. 46), au XIV<sup>e</sup>, une miniature lombarde (Lodi, San Francesco : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 173, fig. 121). — Ivoire de la Bodléienne : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 1. — Ivoire à Munich : *op. l.*, pl. III. 5. Voyez aussi pl. X. 4, 6. — Psautier de Saint-Bertin, fol. 99 v, vers l'an 1000 : phot. Boinet.

8. Relief de Notre-Dame de Clermont, XI<sup>e</sup> s. : Strzygowski, p. 56, pl. XVII. 2.

9. Graduel de Salzbourg, bibliothèque de Saint-Pierre, Cod. A. IX. 11 : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXXXIV. 451.

Cependant la tradition hellénistique revit, vers la fin du ix<sup>e</sup> siècle, dans les psautiers à illustration marginale (fig. 126-128)<sup>1</sup>. L'eau atteint les épaules, mais de façon naturelle, par une ligne horizontale, tracée entre deux rochers escarpés, comme si l'on avait pratiqué une coupe verticale à travers le fleuve. Elle cache le corps immergé; pourtant, on le sent posé franchement de face. Dans le Pantocrator. 61 (fig. 127), où, par exception, elle le laisse apercevoir par transparence, les deux bras pendent sur les côtés. Comme à Ravenne, l'allégorie du Jourdain reste en dehors; mais, d'après le psaume 113. 3, le personnage « est retourné sur ses pas », il fuit en montrant le dos. On a placé le fond du fleuve plus bas que les rives.

Encore un léger changement et nous aurons le type byzantin du xi<sup>e</sup> siècle. Nous le rencontrons déjà, sous le règne de Nicéphore Phocas, dans le transept de Toqale<sup>2</sup>. Jean s'incline vivement, comme dans le codex de Rabula: trait archaïque. En revanche, le Sauveur soulève un peu la main droite pour bénir; l'allégorie, toujours tournant le dos et portant en outre une corne sur son bras droit, s'assied au fond de l'eau, sur le lit du fleuve, près des pieds divins, et paraît légèrement estompée, comme eux, à travers les ondulations<sup>3</sup>.

Un peu plus tard, dans le Ménologe de Basile II<sup>4</sup>, l'attitude de Jean, la ligne horizontale du fleuve rappellent exactement la peinture de Toqale; mais, la manière hellénistique, de plus en plus familière à Byzance, prête à Jésus et aux anges une silhouette plus souple, aux rives, un contour mieux découpé; le fleuve coule entre deux montagnes pointues. Le type byzantin du xi<sup>e</sup> siècle se trouve ainsi constitué dans ses lignes essentielles. Les innombrables répliques ne conserveront pas toutes la surface horizontale de l'eau, au-dessus des épaules du Christ<sup>5</sup>:

1. Ps. 73. 13. Chludov: Kondakov, *Drevnosti*, t. VII, 1878, pl. III. 3. d'où Tikkanen, *Psalterillustration*, t. I, p. 51, fig. 64; Pantocrator. 61, fol. 98: H. Ét. C 92. — Ps. 113. 3. Chludov: Kondakov, pl. III. 4; Pantocrator. 61, fol. 164 v; Paris. gr. 20, fol. 26 v; Tikkanen, fig. 65. — Voy. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VII. 1, 3, 6.

2. Phot. Jerphanion.

3. Le Jourdain, tournant le dos, est aussi discrètement indiqué, dans le fond du fleuve, sur une sculpture d'Arezzo (Chiesa della Pieve, tympan de la porte), exécutée en 1221: Venturi, t. III, p. 964, fig. 846. Le geste de Jésus rappelle aussi les monuments cappadociens.

4. Fol. 299. H. Ét. C 465.

5. Ce trait persiste sur la porte de Saint-Paul, dans la miniature d'Urbino 2, à Monréale.

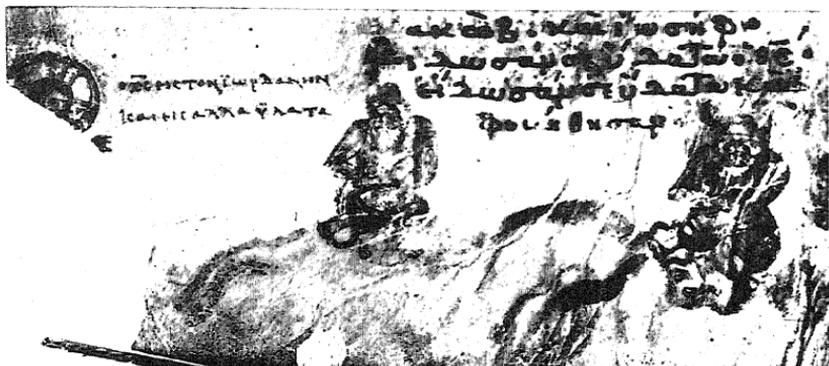


Fig. 126. — Psautier de Saint-Petersbourg (Petropol. 265, fol. 3).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 127. — Pantocrator. 61, fol. 98.  
(H. Ét. C 92).

Fig. 128. — Paris. 20, fol. 26 v.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 129. — Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 533).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 130. — Evangile d'Iviron, n° 1.  
(H. Ét. B 6r).

le plus souvent, on réunira les deux rives, en imitant le dôme des vieilles peintures cappadociennes, à Daphni, par exemple, celui d'Hemsbey-Klissé, on leur donnera un aspect dentelé, on les élargira de plus en plus, en avant, comme si le fleuve débouchait dans la mer. L'allégorie gardera souvent sa place aux pieds du Christ, dans le fond, à gauche, mais on ne la sentira plus enveloppée par la caresse de l'eau; elle renversera son urne, sans tourner le dos, variante que reproduisent aussi les psautiers à illustration marginale (fig. 126) <sup>1</sup>. Le paysage prendra plus de place. Paysage, allégorie, attitude sculpturale du Christ, autant de traits qui font ressortir le caractère hellénistique du type byzantin.

Il serait malaisé de classer les monuments, parce que les artistes ne copiaient pas servilement. Pour chaque détail, ils disposaient de poncis variés et les combinaient à leur gré. Deux manuscrits, Ivron 1 et Paris. 533 (fig. 129-130), contiendront certains morceaux identiques, tels que le Christ et les anges, d'autres très différents : Jean, la colombe, la découpeure du Jourdain. Ou bien, le Palatin. gr. 189 et le Paris. 550 n'auront de commun que le fleuve, l'allégorie et Jésus. Nous essaierons pourtant de distinguer quelques groupements.

Daphni <sup>2</sup>, Ivron 1, fol. 254 <sup>3</sup>, Paris. gr. 533, fol. 154 <sup>4</sup>. Belle allure sculpturale du Christ; l'un des deux anges, au premier plan, s'incline; l'autre, dans le fond, lève la tête.

Palatin. gr. 189, fol. 92 <sup>5</sup>, Laur. VI 23, fol. 107 v <sup>6</sup> (fig. 170), Monréale <sup>7</sup>. Jésus se tourne légèrement vers la gauche; les anges prennent une attitude moins nette. La parenté paraît moins étroite.

Marc. gr. I. VIII, fol. 111 v <sup>8</sup>, Paris. 75, fol. 95 (fig. 138) <sup>9</sup>, Vatican. Urbin 2, fol. 109 v (fig. 139) <sup>10</sup>. On reconnaît sûrement un

1. Près du ps. 76. 17 : « Les eaux t'ont vu, ô Dieu, les eaux t'ont vu et ont eu peur. » Voyez Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 51. — Petropol. 265, fol. 3 v : feuillet détaché jadis du Pantocrator. 61 par Porphyre Uspenskij.

2. Millet, *Daphni*, fig. 63, p. 154; pl. XIV. 1, 2.

3. H. Ét. B 61, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 65, etc. Voyez notre catalogue.

4. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 4; Pokrovskij, p. 169, fig. 79.

5. H. Ét. D 3.

6. H. Ét. C 414.

7. Gravina, pl. 17 C; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. V. 6.

8. H. Ét. C 543.

9. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IV. 2.

10. H. Ét. C 484; Strzygowski, pl. IV. 1; Stornajolo, *Miniature*, pl. 86.

même type et, pour les deux derniers, un même artiste. La miniature d'Urbain 2, datée de 1128, représente la plus complexe et la plus pittoresque de toutes nos images ; comparée à celle du Ménologe, elle montre à quel point, dans l'intervalle d'un siècle, l'iconographie s'est enrichie.

Quelques traits communs distinguent tous ces monuments. Le premier des deux anges marche en avançant la jambe gauche tendue. Jean, presque toujours, allonge la main gauche au-dessous du bras qui baptise : détails secondaires en apparence, et qui, pourtant, nous aideront à reconnaître une autre grande famille, fort importante pour nos études. Ici, les anges avancent naturellement la jambe droite, en fléchissant les deux genoux. Le Prodrôme varie son geste et, le plus souvent, lève la main gauche vers le ciel, comme sur la chaire de Ravenne : Rossicon, n° 2, fol. 221 v (fig. 132) <sup>1</sup>, porte de Saint-Paul <sup>2</sup>, Berol. qu. 66, fol. 177 <sup>3</sup>, Petropol. 105, fol. 15 <sup>4</sup>, ivoire de Quedlinburg <sup>5</sup>. Ces détails se rencontrent aussi, vers le milieu du xi<sup>e</sup> siècle, en Anatolie : peintures de Qaranleq et d'Elmale-Klissé (fig. 131) <sup>6</sup>, mosaïques de Chios <sup>7</sup>. Ils nous permettront peut-être, au xii<sup>e</sup> siècle, de rattacher à cette région les manuscrits liturgiques de Grégoire de Nazianze (fig. 133-134) <sup>8</sup>, les fresques russes de Miroz (fig. 135) <sup>9</sup> et de Neredici (fig. 136) <sup>10</sup>, un encolpion de bronze de la Collection Uvarov <sup>11</sup>, plus tard, la Théosképastos

1. Pokrovskij, p. 171, fig. 81 ; phot. Kondakov, Athos, 169.

2. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 1 ; phot. Moscioni 6732.

3. Au milieu de Luc 3. 21.

4. Avant Mat. 3. 16.

5. Marquet de Vasselot, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1898, t. II, p. 310.

6. Phot. Jerphanion.

7. Schmidt, *Izvestija russk. Inst.*, t. XVII, pl L. Là, les rochers sont omis ou sommairement indiqués, comme dans les anciens monuments cappadociens et certains monuments d'Occident.

8. Jean s'incline vivement, comme dans le premier groupe. On distinguera : 1° Paris. Coislun 239, fol. 120 ; Rossicon 6, fol. 161 (H. Ét. B 74). Ces deux manuscrits sont probablement de la même main. — 2° Paris. gr. 550, fol. 153 (Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III. 6) ; Laur. VII 32, fol. 110v (H. Ét. C 441) ; Sinaïticus 339 (Kondakov, H. Ét. B 168). Les deux derniers surtout sont très proches l'un de l'autre.

9. Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 180, fig. 220 : réplique exacte, plus développée, du Paris. 550.

10. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi*, pl. VI ; Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 141, fig. 175 ; Ébersolt, *Mon. Piot*, t. XIII, 1906, extrait, p. 15, fig. 6 ; phot. Barčevskij 1050.

11. *Katalog Uvarova*, otd. IX, n° 57, p. 62, fig. 36.



Fig. 131. — Fresque d'Elmale-Klissé, en Cappadoce.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 132. — Évangile du Rossicon, n° 2.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 133. — Homélie de Grégoire de Nazianze (Rossicon, n° 6).  
(H. Ét. B 74).

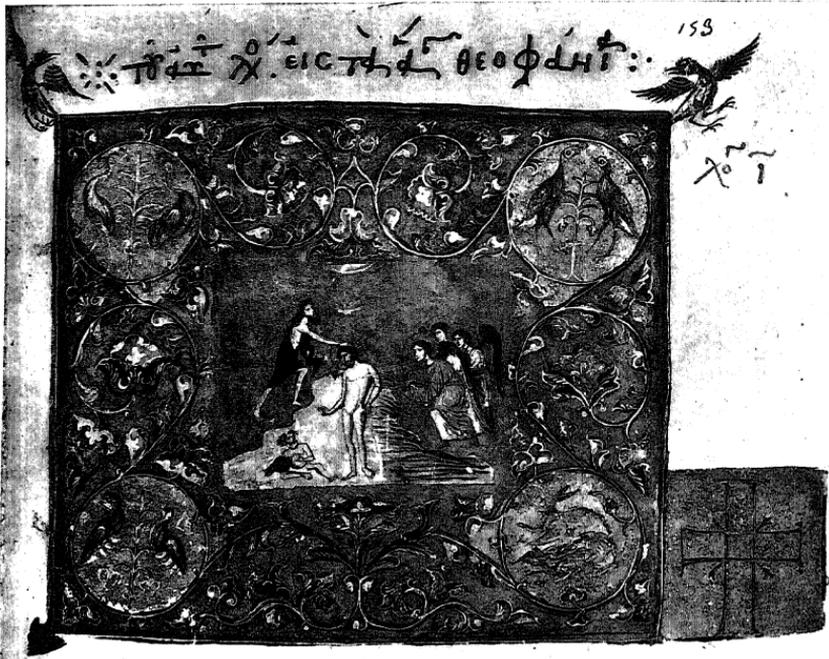
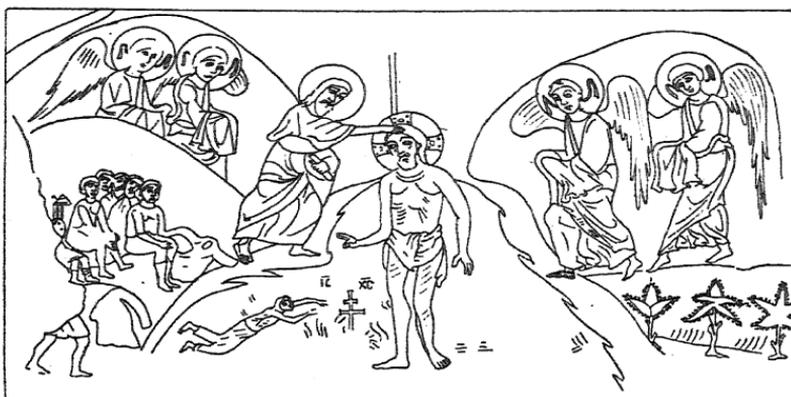


Fig. 134. — Homélie de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 550).  
(Phot. Bibl. Nationale).

513



136



137



FIG. 135. — Fresque de Mircž. — 136. Fresque de Neredici.  
137. Fresque de la Théoskopastos, à Trébizonde.

de Trébizonde (fig. 137)<sup>1</sup>, enfin de nombreux manuscrits arméniens<sup>2</sup> et certaines peintures géorgiennes<sup>3</sup>.

*Les innovations du XII<sup>e</sup> siècle.* — Recherchons maintenant, dans les monuments du XI<sup>e</sup> et surtout du XII<sup>e</sup> siècle, les innovations qui distingueront l'iconographie du XIV<sup>e</sup>. Elles concernent le nombre des anges, l'attitude du Christ, le costume du Prodrome.

Depuis le XII<sup>e</sup> siècle, on compte le plus souvent trois anges<sup>4</sup>, parfois quatre<sup>5</sup>, cinq<sup>6</sup>, ou même six<sup>7</sup>. Strzygowski a depuis longtemps signalé cette pratique<sup>8</sup>. Mais peut-être aurait-il hésité à en tirer un indice chronologique rigoureux<sup>9</sup>, s'il avait connu les trois anges, aux VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles, dans le Petropol. 21 A, puis, au X<sup>e</sup>, dans le transept de Toqale, sans compter le Paris. 74, pl. 99, qui a dû précéder d'au moins cinquante ans le Vatican. Urbin 2. De Cappadoce ou de Syrie, la trinité angélique a pu passer, vers le X<sup>e</sup> siècle, en Occident, sur l'ivoire qui recouvre le sacramentaire de Drogon<sup>10</sup>. En réalité, le XII<sup>e</sup> siècle a rétabli les trois anges, comme les trois bergers, d'après d'anciens modèles orientaux, modèles plus conformes à l'esprit des textes sacrés. Ce sont, en effet, les « ordres », les « puissances des anges », les « armées des anges », les « chœurs célestes », qui descendent au bord du Jourdain, pour remplir l'office des diacres<sup>11</sup>. En conséquence, sur certaines pages du

1. H. Ét. B 224.

2. Paris. arm. 18, fol. 10 (daté de 1436) : phot. Macler. — Manuscrit de Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem, XIV<sup>e</sup> ou XV<sup>e</sup> siècle : phot. Baumstark, n° 37 ; XVII<sup>e</sup> siècle, n° 45. — Manuscrit de Bologne, n° 3290, fol. 4 : phot. Macler.

3. Nakouraléchi : phot. Ermakov 16317.

4. Évangélistes : Urbin 2, daté de 1128, Paris. 75, Gélât, Vatican. 1156, fol. 290 v, Harley 1810, Berol. qu. 66, Iviron 5, Paris. 54. — Grégoire de Nazianze : Paris. 550, Sinaït. 339, Paris. 543. — Latmos : Wiegand, pl. IV, VI, VIII.

5. Neradici, Vatopedin. 735, fol. 15 v, et psautier de Mélisende.

6. Gračanica.

7. Protaton

8. Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 23.

9. Pokrovskij, p. 180, lui objecte que les deux anges traditionnels, et même un seul ange, se rencontrent encore au XII<sup>e</sup> siècle et dans la suite. Ajoutons que le groupe arménien fournit un exemple typique de cet usage. On peut citer aussi, en 1250, le copte-arabe 1 de l'Institut catholique.

10. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VIII. 8. Cf. Molimier, *Ivoires*, p. 147.

11. Sur ce rôle, voyez Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 16-17; Jacoby, p. 88. Office du 5 janvier, stichère d'Anatolios, Athènes, p. 84 : ἄγγελοι καὶ ἄνθρωποι συμμίγνυνται· ὅπου γὰρ βασιλέως παρουσία καὶ ἡ τάξις παραγίνεται. Office du 6, canon de Cosmas, ode 7, éd. Athènes, p. 88 ; Venise, p. 74 B : ὡσπερ οὐρανῶ. σὺν τρώμῳ καὶ θχύματι παρίσταντο ἐν Ἰορδάνῃ αἱ δυνάμεις τῶν ἀγγέλων. Voyez aussi éd. Athènes, p. 27, 29, 31, 33, 40, 66, etc.



Fig. 138. — Tétrévangile de la Bibl. Nat. (Paris. gr. 75).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 139. — Tétrévangile de la Vaticane (Urbin 2).  
(H. Ét. C 484).



Paris. 74 (pl. 9 et 58), ils viennent en foule. Mais, des iconographes, à qui la mystique pseudo-aréopagite était familière, songèrent naturellement à en mettre trois, en raison de la triple hiérarchie.

Jésus croise les jambes et paraît marcher vers le Prodrome : Urbin 2, Gélat 1, Monréale, Latmos et les exemples où Jean porte la mélote 2. En Occident : ivoire de Salerne 3, porte en bois sculpté d'Alatri 4, antiphonaire de Salzbourg 5, Hortus Deliciarum 6, tous monuments imités de modèles byzantins 7, vers la fin du XI<sup>e</sup> ou dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle. En 1128, à Constantinople, un même artiste, semble-t-il, dessinait le Christ de face dans le Paris. 75, de profil, les jambes croisées, dans le Vatican. Urbin 2 (fig. 138-139). Il introduisait simplement une variante dans la composition traditionnelle. L'a-t-il inventée? Non, sans doute, car cinquante ans plus tôt, le Paris. 74, pl. 58 et 99, lui montrait la voie. Or, ce manuscrit, issu de la tradition orientale, reproduit, en l'accusant plus fortement par le croisement des jambes, l'attitude que nous avons rencontrée sur la chaire de Maximien, dans le Copte 13, dans les fresques cappadociennes et les monuments de la même famille.

Ainsi, une fois de plus, l'iconographie byzantine du XII<sup>e</sup> siècle retourne aux sources orientales. Nous saisirons plus clairement encore sa démarche, en examinant un autre type plus rare : Jean à droite.

Suivons-le à travers les temps. Au V<sup>e</sup> siècle, dans le baptistère arien de Ravenne (Santa Maria in Cosmedin), puis, au VI<sup>e</sup>, à Constantinople 8, à Baouît 9, plus tard en Occident 10, on pose Jésus de face, à la manière hellénistique. Mais, en même temps,

1. Fol. 21 v, 93 et 154 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 272, 283, 292; pl. V. 4.

2. Voyez plus loin, p. 183, note 4.

3. Bertaux, *Art Italie merid.*, p. 431, pl. XIX, peut-être consacré en 1084 : voy. p. 434.

4. Venturi, t. III, p. 385, fig. 368; phot. Gargioli C 3; Gino Fogolari, *L'Arte*, t. VI, 1903, p. 52. Voyez, plus loin, p. 183.

5. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XII. 1; Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XCVII. 330. Jean porte une mélote de forme occidentale.

6. Voyez, plus loin, p. 183, note 4.

7. Voyez Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 118.

8. Colonne de Tchimli-Kiosk : Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. I, 1892, pl. II, p. 578.

9. Clédat, *Mémoires Inst. d'arch. orient.*, t. XII, 2, p. 77, pl. XLV. 2.

10. Ivoire du British Museum : Dalton, *Catalogue*, p. 51. Cf. Schmidt, *Kreščenie*, p. 19. Comparez avec Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IX. 6. — Sacramentaire d'Autun : *op. l.*, pl. IX. 1; Boinet, *La miniat. carol.*, pl. XLIA.

d'autres monuments, d'origine orientale<sup>1</sup>, le montrent tourné vers Jean. Une sculpture géorgienne, au moins contemporaine des plus vieilles fresques de Toqale, lui prête un mouvement plus vif, avec le geste naïf des deux mains cachant le sexe<sup>2</sup>. Enfin, il croise les jambes : Saint-Luc (fig. 140)<sup>3</sup>, psautier de 1066 (fig. 142-143)<sup>4</sup>, Paris. 74, pl. 145, Vatican. 1156, fol. 290 v (fig. 141). Saint-Luc remonte au second quart du XI<sup>e</sup> siècle. Le psautier de 1066 nous découvre la date et l'origine du Paris. 74, où le Baptême semble exécuté par le même artiste. Or, nous savons déjà que ces trois monuments dépendent de l'iconographie

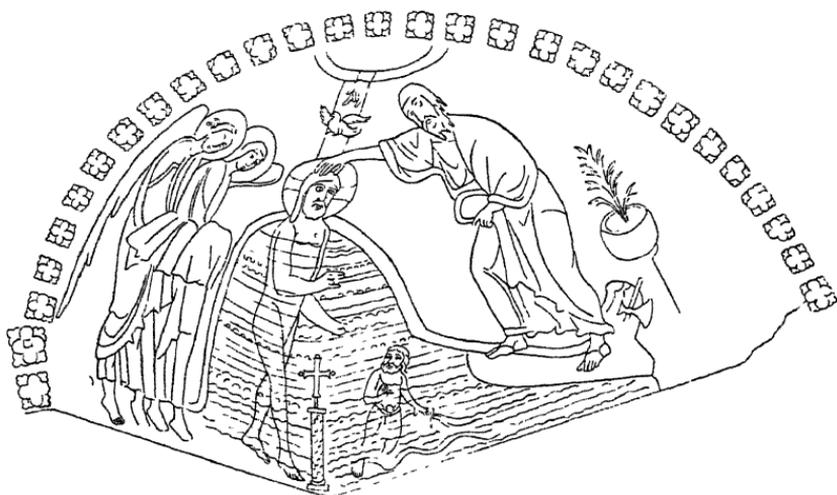


FIG. 140. — Mosaïque de Saint-Luc.

syrienne et cappadocienne, qui pourrait revendiquer aussi le Vatican. 1156. Ils ont reçu par cette voie, directement, un vieux motif hellénistique, car ils semblent avoir copié le geste sur un sarcophage d'Arles<sup>5</sup>. En montrant Jean à droite, le psautier

1. Sarcophage d'Arles, v<sup>e</sup> siècle : Le Blant, *Gaule*, pl. XXVI. 1 ; Garrucci 301. 3. — Relure de Milan et cassette de Werden, vi<sup>e</sup> siècle : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 2, 3. Voyez aussi les répliques occidentales de ces ivoires : ivoire lombard de Berlin, *bénédictionnaire d'Ethelwold* : *op. l.*, pl. VIII. 3 ; XVIII. 4 ; Warner-Wilson, *Benedictional of saint Ethelwold*, fol. 25, p. XXII. — Évangélaire de Saint-Médard.

2. Plaque de Voronov : Ajnalov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. III, 1895, pl. III.

3. Diehl, *Saint-Luc*, p. 67 ; H. Ét. B 280-281, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 629.

4. Fol. 99, ps. 76.17 ; fol. 154, ps. 113. 3.

5. Le Blant, *Arles*, pl. XV, fig. 1 ; Garrucci 351. 5 ; Strzygowski, *Taufe*



Fig. 141. — Évangile de la Vaticane (Vatican. 1156).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 142-143. — Psautier de Londres, fol. 99 et 154.  
(Coll. H. Ét.).



de 1066, se distingue à la fois des rédactions du IX<sup>e</sup> siècle et de son contemporain, le psautier Barberini (fol. 124, 191), conforme aux types byzantins. D'autres thèmes nous feront voir qu'il reproduit très fidèlement les modèles de Ravenne. Si nous observons enfin que, dans tous ces monuments, les rives du fleuve forment ce dôme au contour sec, qui caractérise les peintures de Cappadoce, nous concluons que le motif vient de là. Or, nous l'y retrouvons, un peu plus tard, vers 1200, dans un évangélaire syriaque, écrit à Mélitène (fig. 144)<sup>1</sup>. Comme à Saint-Luc, Jésus, posé de trois-quarts, bénit de la main droite, mais laisse pendre la gauche. Jean baptise, à la place et avec le geste que lui attribue le psautier de 1066<sup>2</sup>.



Fig. 144. — Paris syr. 355.

L'iconographie d'Occident vient confirmer notre hypothèse. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, en Allemagne<sup>3</sup> comme en Italie (fig. 146)<sup>4</sup>, elle

*Christi*, pl. I. 5. Voyez Schmidt, *Kreščenje*, p. 8, n° 8. — Jean est à gauche, Jésus lui tourne le dos.

1. Paris. syr. 355, fol 2 v: Omont, *Mon. Piot*, 1912, pl. XVI; phot. Berthaud.

2. Jean est à droite dans un ménée grec, provenant des environs de Tiflis (monastère de David Garedžijskij) : Pokrovskij, p. 168.

3. Évangélaire de Munich, Cod. pict. 52, provenant de Salzbourg, XII<sup>e</sup> siècle : Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 47, pl. XII. 2. — Sainte-Erentrud : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LIII. 164. — Psautier de Hambourg, XII<sup>e</sup> siècle : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXXIV. 77; XXXVII. 83. Même type dans les ivoires : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. X. 7; XIII. 4.

4. Porte de Pise : phot. Brogi 3457. — Fresque siennoise, à Subiaco : phot. Brogi 17977. — Fresque de Berna, à San Gimignano : phot. Lombardi 1681. — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. 40. — Baptistère de Parme : phot. Gargioli C 6543. — Triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza : phot. Gargioli C 5726. — Fra Angelico, à San Marco : phot. Brogi 2771. — Baldovinetti, dans la Galleria de Florence : phot. Brogi 2240, etc.

figure très souvent Jean à droite, en laissant Jésus de face, d'après l'ancienne pratique. Or, pendant qu'elle faisait revivre ce vieux type, un Syriaque le peignait (fig. 145)<sup>1</sup>, un Copte le sculptait<sup>2</sup>, loin de toute influence byzantine, en prêtant au Sauveur le même geste que Berna. Une telle coïncidence ne paraîtra pas fortuite, surtout lorsque nous observons un ornement coufique sur le cadre de la composition, dans l'évangélistaire de Sainte-Eretrud. Si donc la Syrie a pu susciter en Occident la renaissance du motif hellénistique, elle y aura introduit aussi notre variante, où Jésus croise les jambes, car nous la rencontrons, en même temps, dans les miniatures allemandes du XI<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> et les monuments d'Italie. A Vérone, par exemple, sur la façade de San Giovanni in fonte<sup>4</sup> ou de San Zeno<sup>5</sup>, Jésus fait le même geste qu'à Saint-Luc, tandis que Jean tient le bord de son manteau, comme dans le manuscrit syriaque. La variante du 74 se retrouve, avec un léger changement<sup>6</sup>, dans les peintures du baptistère de Parme<sup>7</sup>, exécutées vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, et qui purent servir de modèle à Giotto.

Ainsi, nous concluons qu'au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, un type syrien ou palestinien, lointaine réplique des sarcophages d'Arles, a pénétré à Constantinople, a fait modifier le type classique du Christ, posé de face dans le Jourdain, comme une statue antique.

Au XII<sup>e</sup> siècle, le Prodrome porte un costume plus léger, qui rappelle les anciens modèles hellénistiques. On distinguera deux types.

1<sup>o</sup> Le manteau sans tunique, dégageant l'épaule droite, analogue au pallium sans tunique des sarcophages romains<sup>8</sup>, mais

1. Lond. Addit., 7169, fol. 9, XI<sup>e</sup> siècle. Comparez avec le manuscrit arabe de la Laurentienne, fol. 34 v, décrit par Baumstark, *Oriens christ.*, N. S., t. I, 1911, p. 261.

2. Panneau de bois sculpté provenant du Caire : Dalton, *Catalogue*, pl. XXXIV; *Byz. art*, fig. 95.

3. Bible d'Erlangen, XII<sup>e</sup> siècle : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XII, 3 ; Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XLVIII, 149. — Psautier de Cividale, XIII<sup>e</sup> siècle : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XIX, 41. Voyez p. 118.

4. Venturi, t. III, p. 236, fig. 213.

5. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XX, 2. Comparez avec les fonts baptismaux : *op. l.*, pl. XX, 5.

6. Jésus lève les deux bras. ce qui rappelle le sarcophage d'Arles : Le Blant, *Gaule*, pl. XXVI.

7. Venturi, t. III, p. 416, fig. 394. Même type, au baptistère de Florence.

8. Marucchi, *Nuovo bull. di arch. cr.*, t. VII, 1901, p. 205-216, pl. VI ; t. XII, 1906, p. 201, pl. V, VI, 1.



Fig. 145. — Tétraévangile syriaque du British Museum.  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 146. — Fresque de Berna, à San Gimignano.  
(Phot. Alinari-Ciraudou).



court et léger comme l'exomis, lointaine réplique du Baptistère orthodoxe, à Ravenne. Jean s'en revêt aussi, lorsqu'il harangue ou baptise la foule. Les plus anciens exemples peuvent se rattacher à la Palestine ou à la Cappadoce. Ce sont des évangiles : Paris. 74 Gélât, fol. 154 v, et Vindob. 154, fol. 145; ou des homélies de Grégoire de Nazianze : Paris. 550 (fig. 134) et Sinaït. 339. Les plus récents en dépendent directement : Mirož (fig. 135), porte d'Alexandrova, peut-être Trébizonde (fig. 137), manuscrits arméniens du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. On en peut citer aussi en Italie : porte d'Alatri, peinture du baptistère de Parme, sculpture de celui de Pise.

2° La mélote, étroite et courte tunique de poils, serrée par une ceinture. On la voit également dans les scènes accessoires<sup>2</sup>. On groupera les monuments, suivant que Jésus se tient de face (fig. 167)<sup>3</sup> ou croise les jambes<sup>4</sup>. Plus tard, au xiii<sup>e</sup> siècle, dans le Paris. gr. 54, fol. 186 v (fig. 149), un court manteau s'enroule autour de la mélote<sup>5</sup>. Cet ajustement prévaut au xiv<sup>e</sup> siècle.

*Les types suivis du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle.* — Ainsi, pour dessiner l'attitude de Jésus et le costume de Jean, on pouvait choisir entre deux variantes. En les combinant, on obtenait quatre types. Chacun de ces types appartient à une région particulière.

1° Nous savons déjà que la combinaison traditionnelle, — Jean vêtu à l'antique, Jésus de face, — se perpétue en Russie, en Arménie et en Géorgie. On voit aussi, dans ces régions, le Prodomé vêtu à l'antique et Jésus croisant les jambes, soit sur l'icône de Chémokmédi (fig. 3) et le tryptique d'Atskhour<sup>6</sup>, soit sur les portes russes de Suzdal et d'Alexan-

1. Phot. Baumstark, n<sup>o</sup> 37, 45, 59. — Paris. syr. 344. — Manuscrit de Morgan: phot. Macler. — Manuscrit Gabbay.

2. Paris. gr. 64, fol. 64 v. — Gélât. — Évangile de Kiev, fol. 254. — Paris. gr. 543, fol. 197 v, 213 v.

3. a) Chapelle Palatine : H. Ét. C 731. — Paris. 543, fol. 179 v. — b) Harley 1810, fol. 95, avant Marc 1.9. — Psautier slavon Chludov, ps. 113: Pokrovskij, p. 167, fig. 77. — Stéatite de Vatopédi : H. Ét. C 192, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 524: tunique au lieu de la mélote — Jean à droite : panneau copte du British Museum.

4. Marc. gr. 540, fol. 89 v : H. Ét. C 558. — Gélât, fol. 93: phot. Ermakov 7401. — Latmos : Wiegand, pl. VII. — Hortus Deliciarum : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XIII. 8. — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 3 v. Ces deux dernières miniatures forment une variante distincte.

5. La mélote recouvre la tunique dans Iviron 5, fol. 138 : H. Ét. B 65.

6. Phot. Ermakov 196, 5659.

drova<sup>1</sup> ou le psautier slavon de 1397 (fig. 178)<sup>2</sup>. Les Serbes, dans les églises de Milutin, tantôt, à Studenica (fig. 177)<sup>3</sup>, dessinent Jean suivant le type du psautier slavon, tantôt, à Nagořiča, à Gračanica (fig. 172), enveloppent d'un large manteau soit une tunique, soit une très longue mélote. Partout, ils posent Jean vivement incliné, d'après les vieux modèles syriens ou byzantins ; mais Jésus avance d'un pas nerveux et dégagé. La fresque du Brontochion<sup>4</sup> appartient au même groupe.

2° Jean porte la mélote courte, sous un manteau léger, Jésus se présente de face. Nous connaissons ce type au XII<sup>e</sup> siècle. Jésus et les anges conservent leur ferme attitude, tandis que Jean acquiert plus de souplesse. D'abord, il avance la jambe droite et s'incline doucement. L'icône des lacs Natron<sup>5</sup>, les cadres de Vatopédi (fig. 2)<sup>6</sup> et de Chilandari<sup>7</sup>, une reliure de Saint-Marc<sup>8</sup>, le Vatopedinus 735, fol. 15 v, annoncent la silhouette plus nerveuse et plus fine de la fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos (fig. 148)<sup>9</sup>, ainsi que le mouvement rapide de Lavra, Dionysiou (fig. 147)<sup>10</sup> et Dochiariou<sup>11</sup>, où l'on semble du même coup revenir aux anciens modèles.

3° Jean porte la mélote, Jésus croise les jambes. On peut citer de nombreux exemples : fresque de la Péribleptos à Mistra<sup>12</sup>, mosaïque du baptistère de Saint-Marc à Venise (fig. 150)<sup>13</sup>, psautier slavon de 1397<sup>14</sup>, podlinniks Stroga-

1. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. III, 3; VI. 1. Sur la porte d'Alexandrova, Jean porte un manteau sans tunique, comme à Mirož. Comparez avec une étoffe brodée de 1524: Lichačev, *Ist. značenie*, p. 157, fig. 359.

2. *Korrekt. listy*, fol. 101, ps. 73; décrit par Pokrovskij, p. 167-168.

3. Pokryškin, pl. LVII, d'où Diehl, *Manuel*, p. 754, fig. 386.

4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 94. 2.

5. Au British Museum: Dalton, *Byz. art*, p. 251, fig. 155.

6. Autour de l'icône en mosaïque du Crucifement: voy., plus haut, p. 22.

7. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

8. Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. XIII; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.

9. H. Ét. B 94, 95. A Saint-Paul et dans le Vatopedinus 735, Jésus porte un linge à la ceinture, ainsi qu'à Neredici, et lève la main droite devant la poitrine, ainsi que dans le Petropol. georg. 298, fol. 62, et l'icône Lichačev, n° 544, pl. CCXCIV.

10. H. Ét. C 281.

11. H. Ét. C 270. Mentionnons quelques variantes: icône de Saint-Eustathe. — Paris. gr. 54, fol. 186 v — Fresque de Vatopédi: H. Ét. C 249.

12. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 118. 3.

13. Phot. Alinari 13766; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IV. 3.

14. Ps. 28: *Korrekt. listy*, fol. 35 v, décrit par Pokrovskij, p. 167-168. On ne distingue pas la mélote. Jésus tourné ne croise pas les jambes.



Fig. 147. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 28r).



Fig. 148. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.  
(H. Ét. B 94).



Fig. 149. — Tétravévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 150. — Mosaïque du baptistère de Saint-Marc, à Venise.  
(Phot. Alinari-Giraudon).

nov<sup>1</sup> et Bolsakov<sup>2</sup>, icones russes<sup>3</sup>, médaillon à Moscou<sup>4</sup>. Dans ces monuments, surtout à Mistra, à Saint-Marc et dans le psautier de 1397, Jean lève la main gauche vers l'étoile, comme dans les vieux modèles cappadociens et certaines miniatures du XII<sup>e</sup> siècle. Sa fine silhouette se profile avec un contour plus savant. On a cherché les angles et les lignes fermes : le buste s'incline brusquement, les deux jambes s'écartent et s'ouvrent comme un compas. On reconnaîtra le même type dans la fresque mutilée de la Métropole<sup>5</sup> et nous apercevrons la filiation qui unit l'Hortus Deliciarium à la mosaïque de Saint-Marc et aux deux compositions de Mistra. La forme du fleuve, l'attitude de l'allégorie, le mouvement des anges, tout indique une origine commune. Un détail singulier, — le ciel avec les portes ouvertes, — rattache étroitement la Péribleptos à la miniature d'Herrad. Le vieux type du XII<sup>e</sup> siècle reçoit le plus riche développement, tandis qu'il conserve une simplicité archaïque dans l'art russe, depuis la fin du XIV<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans tous ces monuments, l'influence italienne n'a laissé que de faibles traces : peut-être à Saint-Paul, dans le Petropol. georg. 298 et l'icône Lichačev, n° 544, le bras droit du Christ, levé et ramené devant la poitrine. Encore ce détail provient-il d'un autre type, qui nous oblige à poser encore une fois la question : Orient ou Italie ? En effet, la mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1), le psautier serbe de Munich<sup>6</sup> ressemblent de près à la fresque de Berna : emprunt direct ? Non, assurément, mais répliques indépendantes des mêmes prototypes orientaux. Comparons seulement le Précurseur dans les deux psautiers de Munich et de Londres (fig. 142-143) : aucun doute ne subsistera. En revanche, nous ne retrouverons

1. 6 janvier : Pokrovskij, fig. 176 ; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VII. 7.

2. Éd. Uspenskij, pl. 21 b.

3. Pinacothèque du Vatican, magasin : Uvarov, *Sbornik*, t. I, pl. CVIII. 156. — Lichačev, pl. CCXCIV. 542, 543 : Jean porte un manteau plus ample et même (n° 543) s'incline vivement, comme en Serbie.

4. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. VI. 3.

5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 67. 1. Ce qui reste de Jean rappelle la Péribleptos, le podlinnik Stroganov et l'icône Lichačev, n° 542. Le manteau paraît drapé comme dans le psautier slavon. Les autres traits de la composition concordent aussi : le dessin de Jésus se retrouve dans la Péribleptos, le podlinnik et l'icône Lichačev, n° 542 ; les anges très inclinés, dans la Péribleptos et à Saint-Marc ; presque partout, ils sont comme superposés l'un à l'autre.

6. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXXVII. 87.

point, chez les Grecs ou les Slaves <sup>1</sup>, au xiv<sup>e</sup> siècle, un autre geste, qui distingue de leurs prototypes byzantins deux tableaux vénitiens de ce temps, le triptyque de Trieste et le n<sup>o</sup> 21 de l'Accademia : le bras levé sur le côté et replié jusqu'à l'épaule. Mais, les Coptes et les Syriens nous ont déjà familiarisés avec ce motif (fig. 123).

## II. — LE CYCLE DU BAPTÊME

Les scènes secondaires, disposées autour du Baptême, comme autour de la Nativité, appartiennent à certains cycles indépendants. Nous en distinguerons trois : 1<sup>o</sup> Le témoignage de Jean, d'après le quatrième évangile ; 2<sup>o</sup> sa prédication, d'après Matthieu et Luc ; 3<sup>o</sup> le baptême du peuple, d'après Matthieu ou Marc. Nos analyses feront ressortir l'opposition des deux groupes de manuscrits : d'une part, Paris. 115, Petropol. 305, Copte 13, Laur. VI 23 ; de l'autre, Paris. 64, Paris. 74, Gélat.

1. *Le quatrième évangile : le témoignage de Jean.* — Nous examinerons tour à tour chacun des moments de l'action, et, chaque fois, nous mettrons en présence les deux rédactions.

I. — Dans le prologue, il est fait deux fois allusion au témoignage. D'abord, Joh. 1. 6-8 : « Il vint pour témoigner au sujet de la lumière. » Puis, 1.15 : « Jean lui rendait témoignage, lorsqu'il s'écriait : C'est de lui que je disais : Celui qui vient après moi m'a devancé, parce qu'il était avant moi. »

Les deux rédactions s'opposent l'une à l'autre. On distinguera les deux passages.

a) Joh. 1. 6-8. Première rédaction. — Paris. 115, fol. 366 (fig. 151). Jean se retourne vers un groupe d'hommes, debout à gauche, et montre Jésus, placé à droite, très loin. La figure du Sauveur n'a laissé qu'une tache indistincte : on la devine de face. Jean, vêtu à l'antique, porte une croix processionnelle. — Petropol. 305, fol. 1 (xii<sup>e</sup> siècle) (fig. 156), après les premiers mots : « En lui était la vie. » (Joh. 1. 4). Même disposition : Jésus apparaît dans une gloire en forme de losange. Image plus complexe, plus élégante : Jean, en tunique courte, les audi-

1. L'Ambros. D 67 sup. et le psautier de Mélisende s'en rapprochent.

teurs drapés avec aisance. Une montagne escarpée, la perspective du Jourdain, forment un fond pittoresque.

Deuxième rédaction. — Paris. 64, fol. 158 v. Le texte est disposé en croix, entre quatre images. Il comprend les versets 4-9. Dans les angles, on voit, en haut, l'Ancien des jours et le Christ, assis chacun sur l'arc-en-ciel, dans une gloire; en bas, Jean à gauche et les auditeurs à droite. Jean, de profil, lève les yeux et fait avec la main droite le geste des orants. La disposition diffère donc de la rédaction précédente. Le costume aussi : le Baptiste porte un court manteau, sans tunique, laissant une des épaules nue, les Juifs ont leur costume ordinaire, voile, pénule et longue tunique. A la page suivante, Jésus, à gauche aussi, s'adresse tour à tour aux Juifs, qui s'enfuient, puis, aux apôtres, qui s'inclinent : versets 11-12. Ce début annonce une illustration très détaillée ; mais, après ces deux feuillets, le texte s'interrompt et fait place à une autre copie, où l'on a repris les premiers versets.

Le Paris. 74 abrège et déforme ce modèle. L'Ancien des Jours et le Christ ont passé dans une superbe tête de chapitre (pl. 142). Le témoignage de Jean occupe une frise (pl. 143 a). A gauche, Jésus avance de profil et bénit. L'artiste a modifié l'attitude du Baptiste, l'a mis de face, accueillant le Sauveur d'un large geste, mais sans presque rien changer aux Juifs, sauf quelques broderies sur les tuniques et les pénules.

b) Joh. 1. 15 : Paris. 74, pl. 143 b, après le verset 17. Deux scènes voisines, étrangères l'une à l'autre, se trouvent confondues : le témoignage (verset 15) et Moïse donnant la loi (verset 17). On a repris la composition précédente, en ajoutant Pierre et André derrière Jésus : anachronisme manifeste. Ici, l'attitude de Jésus se comprend mieux : « Celui qui vient après moi. »

II. — Joh. 1. 19-28 : premier témoignage de Jean, devant les prêtres et les lévites envoyés par les Pharisiens. Péricope lue le lundi de la Diakainisme (première semaine après Pâques).

Les deux rédactions concordent.

Paris. 115, fol. 366 v (fig. 152), miniature très effacée : Jean à droite, de profil, tourné vers un groupe, à gauche. — Petropol. 305, au-dessous de la miniature précédente (fig. 156). Même disposition : le premier des auditeurs, un prêtre, porte la pénule et le voile. En avant, un jeune homme, vêtu à l'an-

tique, sans doute le futur apôtre Jean, fait un geste d'allocution. Le Paris. 74, fol. 144, supprime cette figure. Plus loin (pl. 144 b), Jean baptise un Juif en présence de Jésus et de cinq disciples : image étrangère au récit, sans doute interpolée, à cause d'une allusion placée dans la bouche du Baptiste (Joh. 1.26).

III. — Joh. 1.29-34 : « Le lendemain Jean voit Jésus venant

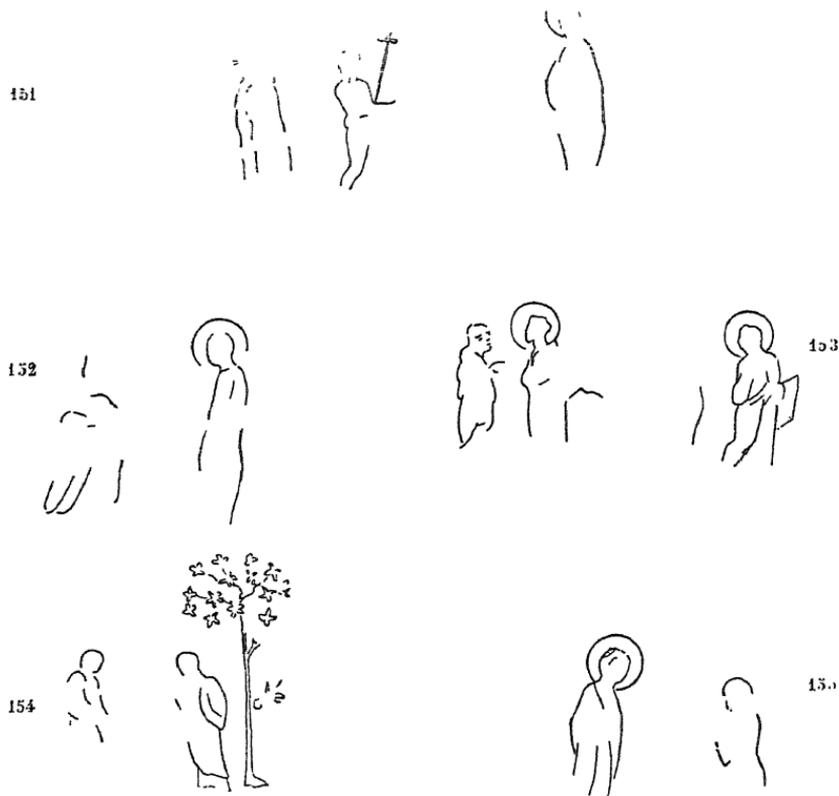


FIG. 151-155. — Paris. gr. 115 — 151. Jean témoigne au sujet de la lumière. — 152. Jean témoigne devant les prêtres et les lévites. — 153. Vocation des deux premiers disciples. — 154-155. Vocation de Nathanaël.

à lui et dit : Voici l'agneau de Dieu. C'est celui dont j'ai dit : Derrière moi, vient un homme... J'ai vu l'esprit descendant du ciel comme une colombe. » Péricope lue le 7 janvier.

Paris. 115, Petropol. 305 : pas d'images. — Le Laur. VI 23, fol. 169 (fig. 157), avant 1.29, le Paris. 74, pl. 145 a, reproduit



Fig. 156. — Tétravangile de Saint-Petersbourg (Petropol. 305).  
(Coll. H. Ét.).



sent la première miniature du Paris. 74 (pl. 143 a) : Jésus arrive à gauche, les Juifs se tiennent à droite. Dans le Laur. VI 23, les détails trahissent une rédaction plus ancienne. Le Paris. 74 ajoute encore, inconsiderément, les disciples derrière Jésus. Il contient une seconde miniature (pl. 144 b), le Baptême de Jésus, qui correspond aussi à une simple allusion (verset 31) <sup>1</sup>.

Les n<sup>o</sup> I et III nous montrent un même type iconographique : Jean désigne Jésus à ses auditeurs. L'auteur du Paris. 74 reproduit trois fois la même composition. Il a transposé la miniature du verset 29, d'abord, au verset 15, où l'évangéliste cite, une première fois, la célèbre parole de Jean : « Celui qui vient après moi » ; puis, avec moins de raison, au verset 7 : « Il a témoigné sur la lumière ». Ceux du Paris. 115 et du Petropol. 305 ont évité la répétition et adapté le motif à son emploi nouveau. Mais ils suivaient un type différent, exactement inverse : les Juifs à gauche, Jésus à droite. Le tétraévangile de Gélat <sup>2</sup> paraît représenter le prototype immédiat du Paris. 74, car il conserve la Trinité au milieu du prologue, les n<sup>o</sup>s II et III à leur place normale, sans répétition ni interpolation.

Le mosaïste de Kahrié-Djami a figuré les n<sup>o</sup>s II et III <sup>3</sup>.

1<sup>o</sup> Schmidt, pl. XL, n<sup>o</sup> 102 : une lacune empêche de reconnaître aisément le sujet. On distingue, à gauche, un groupe de Juifs ; vers le milieu, ou plutôt vers la droite, les deux pieds nus de Jean, posé de face. C'est notre n<sup>o</sup> II : Jean témoigne devant les prêtres et les lévites, envoyés par les Pharisiens, suivant le type commun au Paris. 115, au Petropol. 305 et au Paris. 74.

2<sup>o</sup> Schmidt, pl. XLI-XLII, n<sup>o</sup> 103 : la mosaïque reste intacte. Le verset 15, inscrit dans le fond, ne nous trompera pas. L'ordre même des scènes démontre qu'il s'agit de notre n<sup>o</sup> III et que l'on a pris l'un pour l'autre deux versets presque identiques. Le 74 nous a fourni un exemple de pareille confusion. Or, nous savons que, pour illustrer le troisième épisode, nos deux rédactions s'opposent l'une à l'autre. Le mosaïste de Kahrié-Djami a suivi celle du Paris. 115 et du Petropol. 305, mais avec une différence toute naturelle : Jésus n'apparaît pas

1. L'évangile de Kiev, fol. 254, tient, à la fois, du 74 et du Petropol. 305.

2. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 299-300, nos 209-211, pl. IV. 4. L'auteur n'indique pas la position respective des figures.

3. Schmidt, *Kahrié-Djami*, p. 78, explique ces deux scènes autrement que nous. On les retrouve dans l'Ambros. L 58 sup. : voy, plus bas, liv. IV.

dans une gloire, mais vient vers Jean. En somme, nous reconnaissons la composition primitive, que ces deux manuscrits nous laissent deviner.

Les deux compositions de Kahrié comprennent deux apôtres, à droite. La seconde nous montre leurs traits : André et l'autre disciple, que certains commentateurs disaient être l'auteur du quatrième évangile <sup>1</sup>. Ils ne suivent pas Jésus, qu'ils ne connaissent pas encore. Simples disciples du Précurseur, debout auprès de leur maître, ils contemplent la scène. Dans la première composition, les têtes manquent ; mais, le dessin des draperies montre bien que l'on a répété les mêmes figures, cette fois tout près de Jean, en l'absence de Jésus. Ailleurs, les mêmes hommes, au même poste d'honneur, assistent aux préliminaires du Baptême <sup>2</sup> ou bien au Baptême lui-même <sup>3</sup>.

Au baptistère de Pise, sur le linteau de la porte principale, vers 1250, un sculpteur italien imitait quelque ivoire byzantin <sup>4</sup>, ou plutôt quelque miniature en forme de frise. Il a représenté les trois témoignages, d'après la rédaction du Paris. 115, du Petropol. 305 et de Kahrié-Djami. Jésus ne se montre que dans la dernière scène. Un des deux disciples suit le Précurseur, qui porte le pallium sans tunique du Paris. 74 et de quelques autres miniatures byzantines. Nous retrouverons la même composition de l'*Ecce agnus* dans un cycle différent, au baptistère de Parme.

IV. — Joh. 1. 35-39. Vocation des deux premiers disciples. « Le lendemain, Jean se trouvait là, de nouveau, avec deux de ses disciples, et, regardant Jésus qui passait, il dit : Voici l'agneau de Dieu. Les deux disciples entendirent cette parole et ils suivirent Jésus. Jésus, s'étant retourné et voyant qu'ils le suivaient, leur dit : Que cherchez-vous ? » (v. 35-38). Cet épisode ressemblera forcément au précédent : les disciples prendront la place des Juifs. Mais il n'a point donné matière aux mêmes divergences, car tous les manuscrits byzantins sui-

1. D'après Chrysostome, *In Joh. Homil.*, 18. 3 : « Les uns disent que l'autre était l'auteur de l'évangile; les autres, que c'était un disciple obscur. »

2. Paris. 533, fol. 146.

3. Ménologe de Basile II, Daphni, Sinaït. 339, Urbini 2; ou bien, à moitié cachés derrière une montagne : Monréale, Paris. 75, Paris. 533, Hortus Deliciarum, manuscrit de Bologne (Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XLX. 4). On reconnaît d'ordinaire André et Jean, ou parfois, auprès d'André, Pierre, qui fut appelé ensuite (Ménologe, Paris. 533). Le Vatican. Urbini 2 et le Paris. 75 en figurent trois (les trois âges), pour les faire correspondre aux trois anges.

4. D'après Venturi, t. III, p. 964. Voy. fig. 847, et mieux phot. Brogi 3433 b.



Fig. 157. — Tétrévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 158. — Tétrévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 159. — Tétrévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



vent un type conforme à la rédaction du Paris. 115 et de Kahrié-Djami.

Paris. 115, fol. 368 (fig. 153) ; Copte 13, fol. 222 (fig. 159). L'action va de gauche à droite ; les deux disciples suivent d'abord Jean, leur montrant un objet lointain, puis Jésus, qui se retourne et bénit. Dans le Laur. VI 23, fol. 169 (fig. 157), à la suite du n° III, le Sauveur avance toujours, sans s'occuper des deux premiers disciples, car il a reconnu Simon, venant à sa rencontre, et lui donne le nom de Pierre (verset 43). Le copiste a fondu ensemble deux scènes consécutives. Celui du 74, pl. 146, les distingue justement : d'abord, Jésus, franchement retourné et posé de face, répond aux deux premiers disciples ; puis, plus bas, tourné vers la gauche, il reçoit Pierre, présenté par André. Sur ce point, nos deux manuscrits diffèrent tout à fait. L'évangile de Gélât <sup>1</sup> reproduit confusément le 74.

En revanche, un tableau siennois (fig. 160) <sup>2</sup>, copie d'un modèle byzantin, représente cet épisode, suivant le type du 74, dans les n° I et III : à gauche, Jésus, de profil, avance ; à droite, les deux disciples se tiennent près de Jean.

V. — Joh. 1. 44-50 : Vocation de Philippe et de Nathanaël. Il y a trois moments : 1° « <sup>44</sup> Jésus voulut se rendre en Galilée.

il trouva Philippe et lui dit : Suis-moi. » — 2° « <sup>45</sup> Philippe rencontra Nathanaël. » — 3° « <sup>47</sup> Jésus, voyant venir à lui Nathanaël... <sup>48</sup>, lui dit : Avant que Philippe t'appelât, je t'ai vu, quand tu étais sous le figuier. »

Paris. 115, fol. 369 (fig. 154). Philippe rencontre Nathanaël, debout sous le figuier. — Fol. 369 v (fig. 155). Jésus s'entretient avec



Fig. 160. — Tableau de l'Accademia, à Sienne, n° 11. Vocation des deux premiers disciples.

Nathanaël. Philippe d'abord, puis Jésus. posés de profil, se

1. Fol. 226 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 300, n° 212 ; phot. Ermakov 7421. — Voy. aussi Beissel, *Des hl. Bernward Evang.*, pl. XII.

2. Accademia, n° 14.

dirigent vers la droite. — Paris. 510<sup>1</sup>. Nathanaël, à gauche, debout sous le figuier, écoute Philippe; plus loin, à droite, Jésus, seul, un peu dans le fond, fait un geste d'allocution. Les deux manuscrits représentent Nathanaël sous le figuier, où Jésus lui dit ensuite qu'il se tenait. Le 510 montre Jésus observant de loin.

Laur. VI 23, fol. 170, avant l. 44 (fig. 158). Deux scènes séparées par un édicule : 1° Pierre entraîne un disciple imberbe, c'est-à-dire Philippe, à la suite de Jésus. 2° Jésus accueille Philippe, que Pierre assiste; puis, le figuier, sans Nathanaël. — Paris. 74, pl. 147. L'édicule disparaît, Jésus ne figure qu'une fois, entre quatre apôtres différents: Pierre et Jean le suivent paisiblement; André assiste Philippe, qui porte cette fois une barbe noire. Sous le figuier, se tient un jeune garçon nimbé: Nathanaël, que Jésus, d'après la légende, aurait connu tout enfant<sup>2</sup>. Le tétraévangile de Gélat ajoute à la confusion: Jésus, suivi par Jean et Philippe, rencontre Pierre et André. Ainsi, d'un manuscrit à l'autre, la scène se déforme de plus en plus. Dans la rédaction complète du prototype, les deux scènes du Laur. VI 23 précédaient donc celles du 115 et du 510; elles en ont retenu le figuier, comme une amorce. Mais alors, l'image dépasserait le texte, puisqu'elle montre Pierre entraînant Philippe, son compatriote<sup>3</sup>, comme Philippe fit de Nathanaël. On soupçonne, ici déjà, quelque confusion.

Nos analyses ont mis en lumière quelques faits intéressants. Parmi les tétraévangiles à miniatures nombreuses, il en est deux qui s'opposent l'un à l'autre: Paris. 115 et Paris. 74. Autour du Paris. 115, se groupent le Petropol. 305, Kahrié-Djami, le Copte 13. Le Paris. 74 dépend du Paris. 64 et se trouve en relation avec le manuscrit de Gélat.

Nous avons distingué cinq épisodes. Les deux rédactions concordent dans les épisodes II et IV; elles diffèrent dans I, III et V. Dans les scènes où Jean témoigne, nous avons reconnu deux formules fondamentales.

L'une sert pour tous les épisodes, dans la rédaction du Paris. 115. Jean témoigne devant les prêtres (n° II). Il se tient à droite, à peu près de face, dans l'attitude de l'orateur antique. Sur ces entrefaites, Jésus arrive (n° III), naturellement, en face

1. Omont, pl. XXX.

2. Pokrovskij, p. 87.

3. Verset 25: Philippe était de Bethsaïda, la ville de Pierre et d'André.

des auditeurs, à l'autre extrémité de la composition, pour mieux fixer les regards, donc à droite. Alors, Jean se retourne vers lui et le montre. Ainsi procède le mosaïste de Kahrié. Lorsque le peintre du Paris. 115 ou du Petropol. 305 transpose le thème dans le prologue (n° I), pour indiquer que Jean témoigne au sujet de la lumière, il pose Jésus de face, resplendissant dans la gloire. Le lendemain (n° IV), Jean haranguait ses disciples; il se retourne encore pour montrer Jésus. Le Sauveur apparaît toujours à droite; mais, cette fois, il passe, il s'éloigne et les deux disciples vont à lui. Ainsi, la même formule s'adapte aux circonstances changeantes, suivant un développement logique. Nous reconnaissons ainsi une rédaction primitive, utilisant un motif familier à l'iconographie chrétienne des premiers temps : la pose de face, celle de l'orateur.

De cette rédaction primitive, l'auteur du 74 a bien conservé les épisodes II et IV, mais il a changé les autres, I et III, pour adapter la composition à un motif spécial : Jésus, de profil, marchant de gauche à droite, dans le sens de l'écriture. On voyait le Sauveur sous cet aspect, à l'endroit où il appelle et rencontre les premiers disciples; en transposant le motif dans les scènes précédentes, on avait l'avantage de désigner clairement, ainsi que nous le verrons à propos des synoptiques, « celui qui vient après moi ». Avec le temps, dans la plupart des thèmes iconographiques, la marche de profil remplace la pose de face. Jésus prend aussi cette attitude pour accomplir ses miracles. Or, lorsqu'il apparaît au bord du Jourdain, escorté par quelques apôtres, suivant la formule consacrée (pl. 145 a), il trouve Jean devant lui, semblable à un patient, sous les yeux des Phariséens étonnés ou jaloux. On ne sent plus qu'il rencontre l'acteur principal, toujours présent, toujours témoignant, dans les mêmes termes, avec les mêmes gestes.

Ainsi, le Paris. 115 et le Petropol. 305 représenteront à nos yeux la rédaction la plus ancienne, et les mosaïques de Kahrié-Djami nous en montreront la forme primitive, sortie directement des modèles hellénistiques. Les bords fuyants du Jourdain nous rappelleront le Nil des mosaïques alexandrines et nous reconnaitrons l'ibis détruisant un des reptiles qui en infestent les bords. Ainsi, au VI<sup>e</sup> siècle, le peintre de Baouît dessinait un oiseau aquatique derrière l'ange qui présente la serviette au Sauveur. Une miniature byzantine du XI<sup>e</sup> ou du

xii<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup> conserve aussi le souvenir de ces tableaux aimables, que l'on reproduisait encore, au vi<sup>e</sup>, comme un simple décor, sur les parois des églises, à Gaza.

Entre ces deux groupes, le Laur. VI 23 forme la transition. Dans les épisodes III et V, il se sépare du Paris. 115 et se relie au 74. On le voit se détacher du premier, soit par la substitution d'un motif nouveau (n<sup>o</sup> III), soit par l'effet d'un choix différent ou d'une confusion (n<sup>o</sup> V). D'autre part, on reconnaît clairement en lui le modèle du second. En revanche, dans l'épisode IV, les deux manuscrits du xi<sup>e</sup> siècle restent indépendants l'un de l'autre.

2<sup>o</sup> *Matthieu et Luc : la prédication de Jean.* — Dans chacun



Fig. 161. — Paris. Suppl gr. 914. — 162. Paris. gr. 115. — 163. Copte 13.

des trois synoptiques, on a distingué deux péripécopes : 1<sup>o</sup> la prédication de Jean ; 2<sup>o</sup> le baptême de Jésus. On lit la première, le samedi ou le dimanche avant l'Épiphanie et pendant les heures, les vêpres et la liturgie de la vigile (παραμονή) ; la seconde, le jour de la fête. En outre, on n'attache point à toutes la même importance, on ne leur donne pas la même étendue : la première de Matthieu comprend seulement les six premiers versets (3. 1-6 : prédication et baptême du peuple). Au contraire, celle de Luc passe tout entière (3. 1-18). Elle joue le principal rôle, car elle revient trois fois : à la neuvième heure, aux vêpres et à la liturgie de la vigile. En revanche, le jour même de la fête, la seconde de Matthieu tient le premier rang.

1. Ménéa de David Garedžjskij : Pokrovskij, p. 168.

En groupant ensemble la première de Luc (3. 1-8) et la seconde de Matthieu (3. 13-17), on obtient un récit fort étendu, mais très spécial. En effet, Luc ne fait qu'une allusion rapide au baptême du peuple, mais il ajoute à Matthieu tout le détail des questions posées à Jean par la foule, les publicains et les gens de guerre. D'autre part, Matthieu indique deux moments : d'abord, Jésus arrive et doit vaincre la résistance de Jean, puis il reçoit le baptême. Cette combinaison déterminera le choix des images.

Elles répondent aussi aux titres inscrits en marge pour indiquer les sujets contenus dans la péricope. La première de Matthieu se trouve ainsi résumée : « Jean a prêché le premier le royaume des cieux. » Celle de Luc comporte deux titres : « La parole adressée à Jean » (3.2) et « Ceux qui interrogent Jean ». Ces trois titres mettent en lumière la prédication du Précurseur.

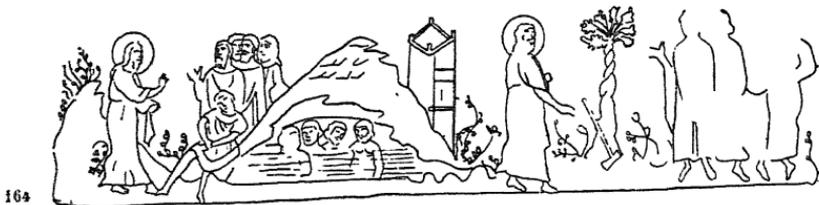
Voyons les monuments et, d'abord, les évangiles. Ici, chacun de ces deux synoptiques reçoit une illustration distincte.

Matthieu. — Paris. 115, fol. 27, 28 v (fig. 162), Copte 13 fol. 7, 8 v (fig. 163). Une image répond à chacune des deux péripopes. D'abord, Jean prêche, seul, de face, avec la croix ou le rouleau dans la main gauche. Le bras droit soulève une ample chlamyde, garnie de poils de chameau; une ceinture serre sa longue tunique (versets 1-4). Le Copte 13 montre aussi la cognée au pied de l'arbre, allusion à ce qui suit (verset 10). — Plus loin, le Baptême.

Laur. VI 23 : trois miniatures, cinq épisodes. 1° Fol. 7 v, avant 3.1 (fig. 164). Jean prêche, devant un groupe de pharisiens, vêtus de la pénule (versets 1-5). Un peu plus loin, au premier plan, l'eau creuse le flanc d'une montagne violette. On y voit un homme du peuple, assis sur le bord, et quelques néophytes, plongés jusqu'aux épaules (verset 6). — 2° Même miniature. Le Précurseur désigne la cognée (versets 7-10). — 3° Fol. 8, avant 3.11 (fig. 165). Il montre Jésus derrière lui : « Celui qui vient après moi est plus puissant que moi. » (verset 11). — 4° Fol. 8, avant 3.13 (fig. 166). Il résiste (versets 13-15). — 5° Même miniature. Jésus reçoit le baptême (versets 16-17). Dans les trois premières scènes, Jean, de profil, avance vers la droite : sans une négligence du copiste, nous le verrions une fois de plus, étendant la main sur la tête des néophytes, tel que l'a dessiné le miniaturiste copte de l'Institut catholique,

fol. 4 v. Dans la quatrième, c'est Jésus qui vient. Cette rédaction se distingue du Paris. 113 et du Copte 13 par ce trait typique : la marche vers la droite.

Aucun autre manuscrit ne nous offrira un ensemble aussi complet. Les uns retiennent le premier et le dernier épisode : Suppl. gr. 914, fol. 5 v (simples vestiges) et 7 (fig. 161) ; Paris. gr. 543, fol. 179 v (Grégoire de Nazianze) (fig. 167). D'autres, le dernier seulement : Rossicon, n° 2, fol. 221 (évangile litur-



164



165



166

FIG 164-166. — Laur. VI 23. Le cycle du Baptême, d'après Matthieu.

gique <sup>1</sup>); Paris. gr. 533, fol. 146 (Grégoire de Nazianze). La plupart reproduisent les compositions du Laur. VI 23, mais en modifiant le costume ou l'attitude du Précurseur. Dans le Paris. 533, Jean, à gauche, près du Jourdain, s'incline comme s'il administrait le baptême, tandis que le Sauveur, arrêté sur l'autre rive et portant son livre, bénit avec la majesté du Pantocrator. Entre eux, les néophytes se baignent ou se déshabillent. On a visiblement, ici, adapté à ce sujet le type du Baptême.

1. Phot. Kondakov, Athos, 168.



Fig. 167-168. — Homélie de Grégoire de Nazianze (Paris, gr. 543).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Luc. — Suppl. gr. 914, fol. 96 : Jean de profil, tourné vers la droite, prie devant la main de Dieu ; sa gauche tient un rouleau ; son manteau laisse voir l'épaule nue. L'image répond au verset 2 : « La parole de Dieu est adressée à Jean, fils de Zacharie, dans le désert. » Pokrovskij, à qui cette miniature n'a point échappé, en mentionne une autre pareille, dans l'évangile de Gélât<sup>1</sup>, et montre la survivance de ce vieux motif dans les podlinniks russes<sup>2</sup>.

Laur. VI 23 : trois scènes. 1° Fol. 107 (fig. 169), à côté des tétrarques, Jean, de face, vêtu à l'antique, tient le rouleau dans sa gauche ; il tend le bras vers le sol, comme s'il mon-



Fig. 169-170. — Laur. VI 23. Le cycle du Baptême, d'après Luc.

trait la cognée au pied de l'arbre ; mais on a reculé cet objet vers le fond, sur le sommet d'une montagne. A droite, au second plan, les hommes du peuple, portant de simples tuniques, écoutent l'apostrophe (versets 7-9). — 2° Fol. 107v (fig. 170)<sup>3</sup>. Jean, de profil, à gauche, harangue un groupe d'hommes, enveloppés de la pénule : « Ceux qui interrogent Jean » (versets 10-14). 3° Dans la même miniature, il baptise Jésus. Le Vindob. 154, fol. 143, ne comprend que les invectives, selon une autre rédaction.

En Cappadoce, on a combiné la première péricope de Luc et la seconde de Matthieu. Nous connaissons trois exemples : une frise dans la nef, une autre dans le transept de Toqale (fig. 171), deux tympans symétriques à Hemsbey-Klissé.

1° Un ange apparaît à Jean. Dans le transept, on a transcrit Luc 3.2 : « La parole de Dieu fut adressée à Jean... » Dans la nef, l'ange dit : « Jean, va demander le baptême. » A Hemsbey-Klissé : « Jean, sors du désert, pour demander le baptême. » Jean

1. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 292, n° 145 ; *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, p. 12.  
2. *Op. l.*, pl. VI. Voy. aussi Lichačev, *Ist. značenie*, p. 157, 200, fig. 359, 428. Comparez avec Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXXVII. 86.  
3. H. Ét. C 414.

lève les bras, comme dans le Suppl. gr. 914, tourné vers l'ange, qui a simplement remplacé la main de Dieu.

2° Seulement dans la nef de Toqale, Jean tient la croix d'une main et abaisse l'autre pour montrer la cognée à trois « publicains », vêtus de courtes tuniques et de manteaux brodés. C'est le geste, ici parfaitement clair, que nous avons crû reconnaître dans le Laur. VI 23, où figure le peuple, plus justement. On l'observe aussi à la Palatine <sup>1</sup>.

3° Jean s'agenouille aux pieds de Jésus, debout à droite. Le Sauveur dit : « Baptise-moi, moi qui me suis incarné. » Le Précurseur répond par la phrase célèbre que lui prête Matthieu : « C'est moi qui ai besoin d'être baptisé par toi et tu viens à moi. »

4° Le Baptême.

Le cycle cappadocien se retrouve, au xiv<sup>e</sup> siècle, dans une église serbe, et plus tard, au xvi<sup>e</sup>, parmi les peintures du Mont-Athos.

A Gračanica (fig. 172), dans le vestibule, en face de l'autel où l'on baptise, on a disposé les épisodes sur un panneau, autour du Baptême. Une inscription explique chacun d'eux : 1° En bas, à gauche, sur le bord du fleuve, Luc 3. 9 : « Déjà la cognée est à la racine des arbres. » On voit les Pharisiens, l'arbre et la cognée, sans le Précurseur. — 2° A gauche, tout à fait en haut et dans le fond, derrière les montagnes, Luc 3. 14 : « Des gens de guerre lui demandèrent aussi : Et nous, que ferons-nous ? Il leur dit : N'usez de violence, ni de fraude, envers personne, mais contentez-vous de votre paie. » A gauche, les soldats ; à droite, Jean, posé de face. — 3° En haut, à droite, Luc 3. 17 : « Il a son van dans sa main. » Jean venant de gauche harangue les Pharisiens. — 4° A gauche, à mi-hauteur, entre les deux premiers groupes, derrière un pli de terrain, Jean, dans la même attitude, voit venir Jésus, qui le domine de sa haute taille. Les deux hommes discutent : « Prophète, viens, baptise-moi. — Je n'ose, moi l'herbe, toucher au feu. »

a) à g. Προφῆτα [δ]εύρω      b) à dr. [Ὁ] τολμῶ [δ] χόρτος  
[βάπτισ]όν [με].      προσφάσσαι τῷ πυρί.

Les attitudes ressemblent à celles du Laur. VI 23. La combinaison des épisodes, la paraphrase hardie de Mat. 3. 14 nous rappellent Toqale. On peut relever un autre trait de parenté : à Toqale, Jean porte la mélote, dans les scènes préliminaires, le

1. Pavlovskij, *Živopis Palat. kapelly v Palermo*, p. 148, fig. 41 ; H. Ét. C 726-727.

costume antique, dans le Baptême. A Gračanica, dans les



Fig. 171. — Nef de Toqal e. — 172. Fresque de Gračanica.

scènes, un manteau léger laisse bien voir la mélote ; dans le Baptême, un ample himation la recouvre presque en entier.

Au *xvi*<sup>e</sup> siècle, dans le réfectoire de Dionysiou, au Mont-

Athos<sup>1</sup> (fig. 173-174), reparaît l'ancienne frise cappadocienne, avec de plus nombreuses images. Comme à Toqale, le peintre cite d'abord Luc 3. 2 : « La parole de Dieu fut adressée à Jean. » Mais, copiste maladroit, il représente, au dessous de cette inscription, une des scènes suivantes : Jean répondant à la foule (Luc 3. 10). Il en a omis encore deux autres, dans l'intervalle : la prédication (Luc 3. 3) et les invectives (Luc 3. 7), car on les retrouve ou, tout au moins, on les devine, dans la copie confuse du réfectoire de Lavra<sup>2</sup> ou la description écourtée du manuel de Denys<sup>3</sup>. Puis, à Dionysiou, Jean répond aux publicains et aux soldats ; il baptise la foule, au moment où il annonce qu'un plus fort que lui arrive (Luc 3. 16) ; Jésus apparaît, le van à la main ; enfin, le cycle se termine par le dialogue, rapporté exactement dans les mêmes termes qu'à Gracànica. Toutefois, il comprend un épisode étranger, emprunté au quatrième évangile : « Voici l'agneau de Dieu » (Joh. 1. 29)<sup>4</sup>.

Cet épisode trouve place aussi dans une rédaction du XIII<sup>e</sup> siècle, copiée, en Italie, dans le baptistère de Parme<sup>5</sup>. On a figuré la prophétie de Malachie « Mitto angelum » (Mc 1. 2) ; les invectives, à peu près dans le genre de Toqale<sup>6</sup> ; le baptême du peuple, comme à Dionysiou, mais avec les néophytes dans une cuve ; « Ecce agnus Dei », suivant le type de Kahrîé ; enfin, le Baptême. Même choix, à Florence. Nous retrouvons ainsi la filiation de la frise de Dionysiou.

Ces variantes ne modifieront pas le caractère essentiel du cycle cappadocien, constitué d'après les deux principales péripécies, que l'on lisait pendant la vigile et le jour de la fête : la première de Luc, la seconde de Matthieu.

Que signifie ce cycle ? Le dialogue rapporté par Matthieu ne

1. H. Ét. C 309-310 : nos deux photographies ne se raccordent pas ; on devine une ou plusieurs scènes dans l'intervalle, entre la réponse aux soldats et le baptême du peuple.

2. H. Ét. C 217-218.

3. Éd. Papadopoulos, p. 176 : la description est interrompue brusquement, après le baptême du peuple ; mais, dans certains manuscrits, tantôt un titre sans description (Didron, p. 358), ou bien, un détail, ajouté à la dernière scène (éd. Athènes, p. 212), indique un quatrième épisode : Jean montre Jésus, qui arrive.

4. Ce cycle se retrouve, à peu près complet, sur une icône du Rossicon, mais les inscriptions n'y sont point exactement transcrites : phot. Kondakov, Athos, 142. — Pinacothèque de Bologne : phot. Zagnoli.

5. Venturi, t. III, p. 410, fig. 393 ; phot. Gargioli C 6526, 6527.

6. Un apôtre imberbe précède les prêtres et les lévites, comme dans le Petropol. 305.

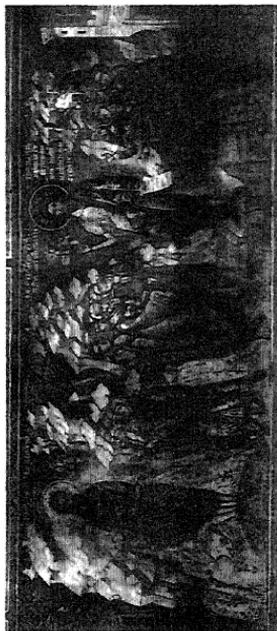


Fig. 173. — Réfectoire de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 309).



Fig. 174. — Réfectoire de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 310).



pouvait manquer d'évoquer une scène vivante dans la riche imagination des Syriens. Jacoby a mis très heureusement ces textes en lumière. Jean se prosterne (προσεκύνησεν αὐτῷ) <sup>1</sup> ou prononce un long discours <sup>2</sup>. Ces idées ont pénétré dans la liturgie byzantine, œuvre des moines palestiniens. Le synaxaire du 6 janvier <sup>3</sup> insiste sur la parole de Jean ; une autre rédaction, dans le Ménologe de Basile II (fol. 299) et dans un manuscrit de Grottaferrata <sup>4</sup>, fait dire d'abord à Jésus : « Viens, baptise-moi, Ἐλθέ βάπτισόν με. » Le canon de Cosmas précise <sup>5</sup> : Βάπτισόν με συγκαταβάντα. Un stichère amplifie ce dialogue avec une certaine force lyrique <sup>6</sup> : « Préfiguré par la voix de celui qui crie, le Christ vint dans le courant du Jourdain et dit au Précurseur : Lave-moi dans les eaux, baptise-moi, moi le Sauveur (δεῦρο πλῦνόν με ὕδασι, βάπτισόν με συγκαταβάντα), car je suis venu pour laver Adam de son ancienne faute... — Toi qui jadis, par la colonne et la nuée, éclairas et rafraîchis Israël dans le désert, toi le maître de tout, toi dont la nature est inexprimable, comment as-tu revêtu la forme d'un esclave ? Je ne te toucherai point, toi le feu, moi l'herbe. Toi-même baptise-moi, car, moi, j'ai besoin de recevoir de toi ce qui purifie : Οὐ ψάύσω σου πυρὸς ἐχθρότος· αὐτός με βάπτισον· ἐγὼ γὰρ χριζῶ ὑπὸ σοῦ καθάρσιον δεξιόσθαί'. »

En Cappadoce, Jean se prosterne, d'après le Chronicon Paschale, et Jésus lui demande le baptême, à peu près dans les termes que rapportent le Ménologe de Basile II et le synaxaire de Grottaferrata. A Gračanica, à Dionysiou, le Précurseur reste debout, mais il répond par l'image poétique du stichère. Dans l'évangile liturgique du Rossicon, où sa mélote affecte la même forme qu'à Toqale, on explique le sujet, en marge, par un mauvais iambe, inspiré du même chant ou d'un autre analogue <sup>7</sup> : Αἰτῶν δεσπότης βάπτισμα ὑπὸ δούλου.

1. Chronicon Paschale, dans Jacoby, p. 16, 36-37. Comparez avec l'Évangile des XII apôtres (προσπεσών) : Jacoby, p. 40.

2. Sermon apocryphe de Chrysostome : *op. l.*, p. 49.

3. Delehaye, *Synaxarium*, p. 373; Ménéa de janvier, éd. Athènes, p. 87 B; Venise, p. 74 B.

4. XII<sup>e</sup> siècle; Delehaye, p. LVII. Cf. *S. Bonaaventuræ Meditationes*, ch. XVI.

5. 6 janvier, ode 8, Ménéa, éd. Athènes, p. 88 B; Venise, p. 75.

6. 4 janvier, εἰς τοὺς Αἶνους, στιχηρὰ προσόμοια, éd. Athènes, p. 44 B; Venise, p. 38 B.

7. Voyez encore, au 4 janvier, éd. Athènes, p. 43 B; Venise, p. 38. — Sur le feu, voy. Jacoby, p. 44 et 60.

8. 3 janvier, canon de Joseph, ode 9, Ménéa, éd. Athènes, p. 32 B; Venise, p. 28 B : καὶ πρὸς τὸν δούλον αἰτῶν τὸ βάπτισμα δουλοπρεπῶς ἐφίσταται. Voyez, plus bas, p. 203, note 2.

Ces textes nous expliqueront aussi les deux traits essentiels qui distinguent le type cappadocien de l'ancien type hellénistique : Jean vêtu à l'antique, Jésus tourné vers lui.

Aux iv<sup>e</sup>-v<sup>e</sup> siècles, la tunique légère, ou la mélote, montre l'endurance du Précurseur, les hautes vertus, qui le faisaient comparer au grand Élie. En ce temps, Chrysostome trace de lui un portrait coloré et vivant <sup>1</sup> : « Il ne laboura pas la terre, il ne traça pas de sillon, il ne mangea point de pain à la sueur de son front. Il donnait peu de soin à sa table ; plus facile que sa table était son vêtement ; plus simple que son vêtement était sa demeure, car il n'avait besoin ni de toit, ni de lit, ni de table, ni de rien autre, mais il menait une vie angélique dans cette chair. Il portait aussi un manteau de poils (τρίχινον ἱμάτιον), pour enseigner, par son habit, à s'élever au-dessus des choses humaines, à n'avoir rien de commun avec la terre, à retrouver la noblesse première que possédait Adam, avant d'avoir besoin de manteau et de vêtements. Il regardait cet habit comme un symbole de royauté et de pénitence, βασιλείας καὶ μετανοίας σύμβολον. » Chrysostome dit ailleurs qu'il admirait le Christ, en se réjouissant, en se glorifiant <sup>2</sup>. Au contraire, les sources syriennes et les chants d'église font ressortir la puissance de Jésus et l'effroi de Jean <sup>3</sup>. Elles ne connaissent plus le héros humain, conçu par un lettré, mais le ministre, à qui Dieu commande d'officier avec les anges <sup>4</sup>, mais un prophète, « le plus grand de tous les prophètes » <sup>5</sup>, le plus vénérable, puisqu'il a baptisé « celui que tous les prophètes et la loi ont annoncé <sup>6</sup>. » Les textes même qui font dire à Jésus : « Viens, baptise-moi », proclament sa qualité de prophète. Il tient donc toute sa dignité non de ses vertus, mais de sa fonction. Aussi portera-t-il, dans quelques sarcophages, le pallium des officiants, et plus tard, dans les monuments syriens, cappadociens et byzantins, le chiton et

1. *In Mat. Homil.*, 10. 4.

2. *In Joh. Homil.*, 17. 2

3. Jacoby, p. 50.

4. Μετ'ἀγγέλων μοι λειτουργήσον : office du 2 janvier, stichère à la fin de l'orthros, Ménée, éd. Athènes, p. 24 A ; Venise, 20 B ; cité par Jacoby, p. 52, 83.

5. Office des grandes heures, Ménée de janvier, éd. Athènes, p. 60 B, 66 B.

6. Office du 7 janvier, fête du Prodrôme, après le canon, Ménée, éd. Athènes, p. 97 ; Venise, p. 82 B. Voyez aussi le synaxaire du 7 janvier, dans le Ménologe de Basile II, fol. 300.

l'himation, vêtement ordinaire des prophètes et des apôtres. Aussi le voit-on, quand il prêche et parfois même pendant qu'il baptise<sup>1</sup>, tenir un rouleau dans sa main gauche.

Les mêmes conceptions nous expliqueront pourquoi Jésus marche vers Jean et bénit.

Les poètes, qui estompent le contour des choses et simplifient les lignes, imaginèrent qu'il avait déjà pénétré dans le fleuve, lorsqu'il commandait au Précurseur de le baptiser. Le beau stichère, que nous avons cité déjà, l'explique clairement : « Ἦλθεν ὁ Χριστός ἐν τοῖς ῥείθροις Ἰερδάνου<sup>2</sup>. » On lira ailleurs : « Dans le Jourdain, Jean, te voyant venir vers lui, disait : Pourquoi viens-tu vers l'esclave, toi qui es sans tache<sup>3</sup>. » Cosmas évoquait, en quelques mots, le tableau complet du mystère, suivant le type syrien, avec l'allégorie du Jourdain, la colombe et la main divine<sup>4</sup> : « Le Jourdain, en te voyant, s'étonnait et demeurait immobile. Jean s'écriait : Je n'ose toucher ta tête immortelle. L'Esprit descendait sous l'aspect d'une colombe pour sanctifier les eaux et une voix partait du ciel... » Il plaçait donc à ce moment solennel la parole de Jean. Ainsi faisaient les iconographes : un sculpteur français du XII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, copiant quelque Baptême oriental, la transcrivait dans les termes même que rapporte l'évangéliste<sup>6</sup>; un grec, beaucoup plus tard, sur une croix de bois, la commentait : « Προσέρχεται αὐτὸς τῷ Ἰωάννῃ. Il vient de lui-même vers Jean. » Il la rappelait par l'attitude de Jésus croisant les jambes<sup>7</sup>. Voilà bien l'idée qu'exprime cette attitude, dans les monuments byzantins.

D'après l'Évangile, selon le mot de Loisy, « l'Esprit investit et consacre Jésus pour sa fonction, et, en même temps, il consacre l'eau pour la régénération des fidèles<sup>8</sup> ». Dans les pre-

1. Palatin. gr. 189, Neredici et probablement Petropol. 105.

2. « Il vient dans le fleuve, pressé de recevoir un baptême d'esclave » : office des grandes heures, Ménéce de janvier, éd. Athènes, p. 58 ; Venise, p. 51. — Espérinos du 6 janvier, Athènes, p. 78 A ; Venise, p. 65 B.

3. Ménéce, éd. Athènes, p. 84 ; Venise, p. 71.

4. 6 janvier, à la liti, Ménéce, éd. Athènes, p. 83 ; Venise, p. 70 B.

5. Fonts baptismaux dans l'église de Saint-Barthélemy, à Liège, fondée vers 1112 : Strzygowski, *Taufe Christi*, p. 57, pl. XVII. 3.

6. Ego a te debeo baptizari et tu venis ad me.

7. Strzygowski, pl. VI. On rencontre les mêmes croix, sans l'inscription, au Mont-Athos (phot. Sevastianov) et dans la Collection Uvarov (*Katalog Uvarova*, otd. X, n° 58, pl. XII).

8. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 60.

nières images, Jésus reçoit donc l'investiture, les bras pendants, les mains inertes. Mais, les théologiens de Syrie <sup>1</sup>, les mélodes palestiniens <sup>2</sup> et l'auteur du Synaxaire byzantin ont conçu, tout naturellement, que Jésus lui-même sanctifiait les eaux. Aussi Jésus soulèvera légèrement la droite, pour bénir, et Jean se tiendra de ce côté, pour recevoir, sa part de bénédiction, qu'il demande si instamment, dans les dialogues imaginés par ces poètes.

3° *Matthieu ou Marc : le baptême du peuple.* — La première péricope de Matthieu ne concorde pas avec celle de Marc. Dans l'une, Jean prêche le royaume des cieux, puis, baptise le peuple. Dans l'autre, il baptise le peuple, puis, annonce l'arrivée « du plus fort que lui ». Toutes deux comprennent un épisode commun : le baptême du peuple. Cet épisode, souvent négligé par la tradition cappadocienne, va prendre maintenant la première place et fournir la matière d'un petit tableau de genre, conçu d'après le goût hellénistique.

Nous examinerons trois évangiles illustrés : Paris. 64, Paris. 74, Gélat.

Paris. 64, x<sup>e</sup> siècle, au début de Marc. Le texte forme la croix. — Fol. 64 v : en haut, Isaïe et Malachie (Mc 1. 2-3) ; en bas, le baptême du peuple (fig. 175). Jolie composition pittoresque : la cognée est au pied de l'arbre, trois néophytes retirent leur vêtement, un autre, dans l'eau, reçoit le baptême, un prêtre, cierge en main, assiste à la cérémonie ; plus loin, à droite, au milieu d'une foule compacte, des vieillards ou des mères amènent les enfants sur les bras, sur les épaules ou par la main. — Fol. 65 : Jean annonce « le plus fort que lui » (Mc 1. 6-8). On le voit deux fois, toujours à droite : en haut, devant le Christ ; en bas, devant la foule, qui lève les yeux. La suite, qui manque, comprenait sans doute le baptême du Christ.

Paris. 74. Un même type sert pour les trois synoptiques. Trois scènes se succèdent suivant l'ordre de Matthieu : Jean prêche, baptise un Juif, puis Jésus. En examinant la planche 99 (Luc), on reconnaît clairement, groupées en une seule frise, les deux miniatures, qui se suivent au bas des folios 64 v et 65 du

1. Recension grecque d'un sermon syriaque, attribué à Chrysostome et postérieur au second concile de Nicée : Jacoby, p. 48, voy. p. 44.

2. Canon de Cosmas, ode 8 : Ménéa de janvier, éd. Athènes, p. 88 B. Voyez aussi l'office du 2 janvier, op. l., p. 23 B ; Venise, p. 20 A ; du 6, p. 60 B ; Venise, p. 53.



Fig. 175. — Tétravangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 64).  
(Phot. Bibl. Nationale).

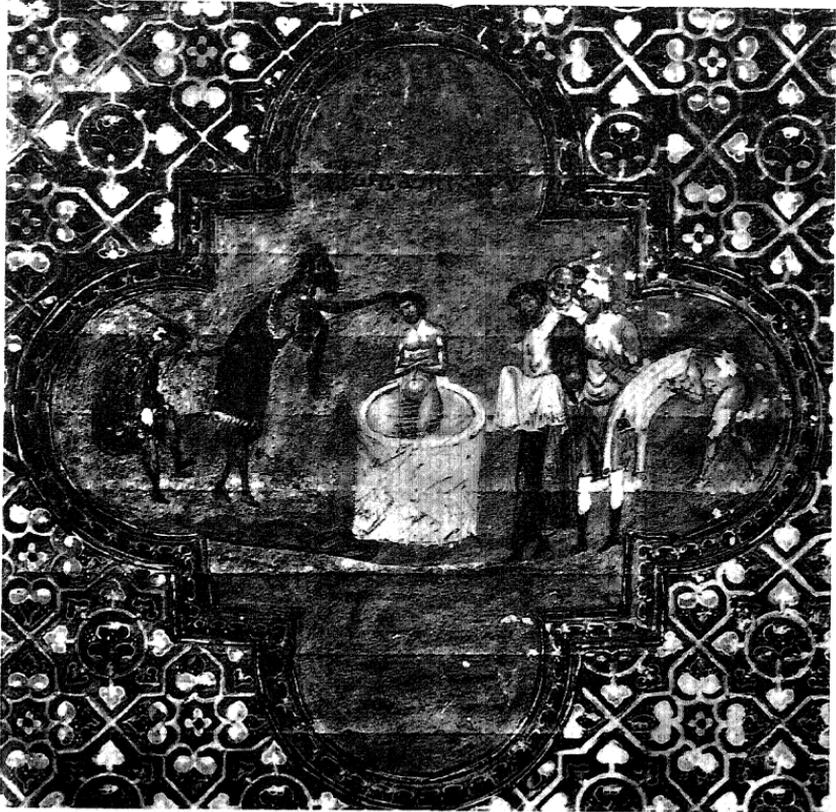


Fig. 176. — Tétravangile de Parme.  
(Coll. H. Ét.).



Paris. 64, mais le copiste les a simplifiées, dépouillées de tout leur pittoresque hellénistique <sup>1</sup>. En revanche, à la pl. 8 (Matthieu), il néglige la prédication et reproduit, non sans sécheresse, les trois petites figures occupées à retirer leur vêtement.

Celui de Gélat <sup>2</sup> réduit à son tour le cycle du 74 : il figure le baptême du néophyte, simplifié aussi, et celui du Christ.

Dans les Paris. 64 et 74, Jean porte toujours un court manteau, laissant voir l'épaule et les jambes nues. Ce costume distingue aussi le Vindob. 154, fol. 145, exécuté dans le même style. Mais, ce manuscrit, en marge du texte de Luc, n'a que la scène des invectives ; il représente donc visiblement une rédaction moins artificielle, plus ancienne que celle du 74. A Gélat, la mélotte remplace le manteau sans tunique.

Dans le beau manuscrit de Parme (fig. 176), Palat. 5, fol. 92, le baptême du peuple a pris place dans la vignette initiale de l'évangile selon saint Marc. Le costume de Jean rappelle exactement le Paris. 64. Il baptise selon le rite, dans une cuve, avec un assistant. Le pittoresque disparaît aussi.

Les éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze comprennent deux sermons : l'un intitulé εἰς τὰ ἄγια φῶτα, lu le 6 janvier, l'autre εἰς τὸ ἄγιον βάπτισμα, le 7. En tête du premier, on représente presque toujours le baptême du Christ et parfois, nous l'avons vu, la prédication de Jean et son entretien avec Jésus. En tête du second, tantôt, suivant l'exemple du manuscrit de l'Ambrosienne, le portrait de l'auteur prêchant <sup>3</sup>, tantôt, le baptême du peuple. Nous citerons le Mosq. syn.gr. 146, fol. 145 <sup>4</sup>, le Paris. 550, fol. 166 v <sup>5</sup>, enfin, le Paris. 543, fol. 313 v (fig. 168). L'exemplaire de Moscou, attribué au x<sup>e</sup> siècle, comme le Paris. 64, se recommande aussi par l'abondance des détails pittoresques et la diversité des attitudes.

Les plus anciens ménologes <sup>6</sup>, au 7 janvier, synaxe du Prodrome, représentent un autre sujet ; toutefois, le baptême du peuple prend place, à cette date, dans les podlinniks Stroganov et Bolšakov, leurs lointains descendants <sup>7</sup>.

1. Dans la pl. 58 (Marc), les Apôtres, Pierre en tête, remplacent le groupe des Juifs assistant au baptême du néophyte.

2. Pokrovskij, *Opisanie*, p. 271, 283, 292 ; phot. Ermakov 7401.

3. Hierosolymiticus 14, Couslin 239, Paris. 533, Laur. VII 32.

4. Catalogue Vladimir. Décrit par Pokrovskij, p. 169.

5. Pokrovskij, p. 169.

6. Basile II, Paris. gr. 1561, fol. 29 v : Pokrovskij, p. 168.

7. Voyez aussi Lichačev, pl. CCCXXIX. 639.

Au XII<sup>e</sup> siècle, le baptême du peuple se combine avec celui du Christ. Le pittoresque hellénistique envahit l'austère composition dogmatique : fait important, qui caractérise l'évolution nouvelle de l'art byzantin et demande quelques explications.

Ces images gracieuses ne se formèrent point dans la fantaisie d'un artiste mondain. Les iconographes leur prêtaient une signification rituelle. Ils représentaient le spectacle bien réel qu'à certains jours les bords du Jourdain offraient à leurs yeux.

D'abord, au cours du XI<sup>e</sup> siècle, ils se contentèrent de le rappeler par un modeste détail : la croix de fer, dressée sur une colonne, au milieu du fleuve <sup>1</sup>. Les pèlerins, Theodosius, vers 530, Antonin de Plaisance et d'autres encore, la remarquaient à l'endroit du baptême <sup>2</sup> : « A l'aube, le prêtre descend dans le fleuve et bénit les eaux ; puis, le baptême accompli, tous descendent dans le fleuve pour la bénédiction. » Aujourd'hui encore, en bien des lieux, les Orthodoxes se jettent à la nage. Or, au fol. 166 v du Paris. 550, la croix prend place dans le baptême du peuple ; à Neredici (fig. 136), un néophyte nage vers elle. Dans le Paris. 64 (fig. 175) et plus tard, vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, dans une icône de Kiev <sup>3</sup>, un ecclésiastique officie.

Nos trois évangiles, ainsi que le Grégoire de Nazianze, représentaient seulement les néophytes se déshabillant. Mais, au XII<sup>e</sup> siècle, en 1128, dans le Vatican. Urbin 2 (fig. 139), des nageurs, sillonnant le fleuve, forment ce tableau animé, que Strzygowski a nommé « ein reizendes Genrestückchen ». Ce morceau de genre, — image du rite, — obtint un certain succès, pendant le second quart du XII<sup>e</sup> siècle, dans l'entourage des Commènes. Trois exemples nous le prouveront.

Les Homélies de Jacques montrent Joachim dans un désert, traversé par le Jourdain <sup>4</sup>. Deux sources se réunissent pour former le fleuve. Deux allégories laissent échapper l'eau d'une

1. Le motif se rencontre sur les mêmes monuments que la cognée au pied de l'arbre : Ménologe, Saint-Luc, Paris. 533, reliure de Munich (Strzygowski, pl. III. 5, vers 1050) ; ou bien, sur des répliques d'un même prototype : Marc. 540, cognée ; Hortus Deliciarum, croix. — Palatin. 189, cognée ; Paris. 550, croix. — Neredici, croix et cognée.

2. Jacoby, p. 54 et 92. Voyez Theodosius, éd. Pomjalovskij, p. 7 et 79.

3. Pokrovskij, p. 174 ; Petrov, *Album*, p. 13, n° 20, fig. 21.

4. Vatican. gr. 1162, fol. 11 v : Stornajolo, *Miniature*, pl. 5. — Paris. 1208, fol. 15 v : D'Agincourt, *Peinture*, pl. L, fig. 3. — Comparez avec Stornajolo, pl. 7 : Jacob passant le Jourdain.

urne, posée sur leur épaule : un jeune homme, sur la crête d'une montagne, un homme fait, un peu plus bas. Au confluent, deux baigneurs se déshabillent, quatre autres nagent. On croirait qu'ils ont choisi le moment solennel, décrit par Antonin de Plaisance, où, le prêtre commençant à bénir les eaux, le Jourdain, avec grand fracas, se retourne et s'arrête<sup>1</sup>. Le courant forme en effet une grande volute. Le peintre des Homélie a bien emprunté son paysage à quelque image du Baptême, car, vers le même temps, certains types occidentaux reproduisent soit le confluent des deux sources<sup>2</sup>, soit le courant qui s'enroule en volute et l'une des allégories<sup>3</sup>. Sur la porte de Bénévent<sup>4</sup>, deux femmes, assises nonchalamment, sans urne, assistent à la scène, comme les divinités topiques dans le paysage grec.

Dans le Vatican. Urbin 2, la même école, peut-être le même artiste, introduisit dans le Baptême du Christ trois figures empruntées aux Homélie, ou plutôt, imita, dans ces deux manuscrits, un modèle plus important, œuvre d'un peintre renommé. En effet, le pèlerin russe Antoine de Novgorod, qui visita Constantinople en 1200, décrit ainsi le baptistère de Sainte-Sophie<sup>5</sup> : « On y a peint le Christ ; il est baptisé par Jean dans le Jourdain. Il est peint avec la suite des faits<sup>6</sup> : comment Jean enseigne le peuple et comment les petits enfants et les hommes se jettent dans le Jourdain. Tout cela, Paul, peintre habile, l'a peint de mon vivant, et il n'y a nulle part de peinture pareille. » Ainsi, on voyait dans le Jourdain, autour du Christ, les baigneurs d'Urbin 2 et, un peu plus loin, dans quelque pli du terrain, Jean enseignant le peuple, comme plus tard à Gračanica.

D'autres artistes ont utilisé ce motif nouveau avec plus de réserve : ils montrent un seul nageur à droite<sup>7</sup>, ou bien ajoutent un plongeur à gauche<sup>8</sup>, ou bien encore reproduisent les

1. Jacoby, p. 54.

2. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XI. 4 ; voyez aussi pl. XI. 3, 5. Sur cette tradition, voyez Pokrovskij, p. 185.

3. Évangélaire de la Bibliothèque universitaire, à Prague : Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XIII. 10.

4. Venturi, t. III, p. 691, fig. 643 ; mal dessinée dans Strzygowski, pl. XIX. 3.

5. Loparev, *Kniga Palomnik*, dans *Palest. Sbornik*, t. XVII. 3, p. 17, 50, 79. Nous ne suivons pas la traduction de M<sup>me</sup> B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I. 1, p. 96, qui nous paraît inexacte.

6. So djejanjem napisan.

7. Paris. 74, pl. 58, Sinaït. 339.

8. Laur. VII 32.

deux nageurs symétriques des Homélies de Jacques <sup>1</sup>. Dès le milieu du xi<sup>e</sup> siècle, à Chios <sup>2</sup>, les hommes du peuple, gauches dans leur lourde tunique, assistent en nombre, regardent, attendent, se déshabillent ou plongent ; et cette variante, réaliste et populaire, suit son cours naturel vers l'Orient et les terres slaves : elle reparait à Neredici (fig. 136), au xn<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, dans la Théosképastos de Trébizonde (fig. 137), au xiv<sup>e</sup>. On varie les attitudes, au point de placer sur le rivage, à Sainte-Sophie de Trébizonde, deux enfants tout habillés, jouant ensemble, ainsi qu'à Kabrié-Djami.

Chios et le 74 nous démontrent que les nageurs prirent leur élan sur les bords du Jourdain, longtemps avant que Paul, « peintre habile », les eût mis à la mode. Assurément, Constantinople n'a point inventé ce petit tableau hellénistique : les Homélies de Jacques suffiraient pour attirer notre attention sur la Palestine.

Au xn<sup>e</sup> siècle, le paysage se développe, le Jourdain coule entre des montagnes escarpées : « Pourquoi, montagnes, avez-vous sauté comme des béliers, et vous, collines, comme les agneaux des brebis ? » (ps. 113. 6). Aux alentours du Jourdain, Theodosius croyait voir des montagnes sauter encore <sup>4</sup>. En même temps, dans le bas du tableau, le fleuve s'élargit brusquement, comme s'il sortait d'une gorge étroite, pour s'étaler dans une large plaine. On représentait ainsi la localité de Béthabara, où les pèlerins venaient recevoir le baptême : un gué du Jourdain porte aujourd'hui un nom analogue <sup>5</sup>. Un texte grec, dépendant d'une source syrienne <sup>6</sup>, y fait allusion : « Maintenant, élargis ton lit et coule plus lentement (νῦν δὲ διαχύθητι σφοδρότερον καὶ ῥεῦσον σχολαιότερον) et viens baigner les membres incorruptibles de celui qui alors (au temps de Josué) fit passer les Juifs. » Ce lit plus large et ce cours plus calme favorisent les libres ébats des baigneurs.

Ainsi, pour enrichir la composition traditionnelle, on plaça le

1. Porte d'Alexandrova, Sainte-Sophie de Trébizonde.

2. Strzygowski, *Byz. Zeits.*, t. V, 1896, p. 149, pl. II ; surtout Schmidt, *Izvestija russk. Inst.*, t. XVII, pl. L.

3. Pokrovskij, p. 189, observe que l'un des personnages assis porte une bourse pendue à son cou, comme pouvaient faire les publicains, qui interrogent Jean (Luc 3. 13).

4. Jacoby, p. 55-56 ; éd. Pomjalovski, p. 7, 80.

5. Guthe, s. v. Bethabara.

6. Jacoby, p. 48.

baptême du Christ dans le paysage palestinien, au cœur de la cérémonie, qui commémorait ce mystère. Ne pouvait-on craindre de diminuer la dignité du Sauveur par le contact de la foule ? Chrysostome eût écarté ce scrupule. Une simple esquisse de l'évangéliste (Luc 3. 21) prend sous sa plume les proportions d'un large tableau : « Aux yeux de tous, dit-il, c'était un homme du peuple (τῶν πολλῶν εἶς), car autrement, il ne serait pas venu se faire baptiser avec le peuple (μετὰ τῶν πολλῶν). Pour ne point laisser cette opinion prévaloir, les cieux s'ouvrirent et l'Esprit saint descendit <sup>1</sup>. » Les chants d'église <sup>2</sup>, les sources syriennes <sup>3</sup> placent aussi le baptême de Jésus au milieu de la foule.

Ces écrits nous expliqueront encore un autre trait particulier du Vatican. Urbin 2 : les portes du ciel. Les synoptiques disent simplement que les cieux s'ouvrirent <sup>4</sup>. Chrysostome <sup>5</sup> les paraphrase au moyen d'une métaphore : « Nous ayant ouvert les portes d'en haut. » Le pseudo-Grégoire précise les circonstances : « Le Dieu unique ouvrit les portes du ciel et fit descendre le Saint-Esprit, semblable à une colombe, sur la tête de Jésus, tandis qu'il montrait avec le doigt (δείκνυσι τῶν) <sup>6</sup> le nouveau Noé <sup>7</sup>. » Enfin, le pseudo-Chrysostome complète le tableau <sup>8</sup>. « En haut, les cieux s'étant ouverts, les anges regardaient l'événement. » Au xvi<sup>e</sup> siècle, à Saint-Nicolas de Lavra, on a réuni, dans le demi-cercle du ciel, la main divine, deux portes et quatre anges, modelés en grisaille. Dans l'Hortus Deliciarum, la Péribleptos et Chilandari, la main manque; sur la porte d'Alexandrova, il ne reste que deux anges. En revanche, dans le Vatican. Urbin 2 et le Paris. 75, la main divine cède la place au trône, autre symbole du Père. S'il est vrai que la main divine appartienne en propre à la Syrie et l'Hétimasie, à Byzance, nous concluons que les peintres des Commènes, au xii<sup>e</sup> siècle, ont interprété un motif syrien; d'autres, l'ayant reçu par voie directe, l'ont, tantôt, simplifié (Hortus, Périblep-

1. *In Mat. Homil.*, 12. 2; de même *In Joh. Homil.*, 17. 1.

2. Pokrovskij, p. 188.

3. Jacoby, p. 44.

4. *Mat.* 3. 16; *Mc* 1. 10; *Lc* 3. 21.

5. *In Mat. Homil.*, 12. 3. Au xiii<sup>e</sup> siècle, Germain II reprend l'expression : Migne, t. 140, col. 744.

6. Voyez, plus haut, p. 171, note 8.

7. Migne, t. 10, col. 1188, cité par Jacoby, p. 86.

8. Migne, t. 49-50, col. 803, cité par Jacoby, p. 50.

tos, Chilandari, porte d'Alexandrova), tantôt, intégralement reproduit (Saint-Nicolas).

Ainsi, tous les détails de nos compositions nous conduisent vers la Palestine. Si nous en cherchons là l'origine, nous serons moins surpris d'y voir Jean revêtu, à la manière hellénistique, d'un costume plus léger, bien différent de la lourde et grave mélote cappadocienne. Dans la région hellénistique voisine de la Palestine, on retrouvera la filiation entre l'exomis fourrée de Ravenne et celle du Paris. 64, car cette région peut revendiquer, au moins indirectement, tels monuments d'Occident, ivoires de l'ancienne collection Mallet <sup>1</sup> et de la Bodléienne <sup>2</sup>, où l'on a conservé cet antique costume, après le vi<sup>e</sup> siècle, et peut-être d'autres encore <sup>3</sup>, où la souple exomis de la cassette de Werden devient une lourde mélote dégageant l'épaule <sup>4</sup>.

### III. — LES TYPES COMPLEXES

Nous chercherons maintenant comment le cycle du Baptême se trouve associé à l'épisode principal, dans les monuments du xiv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle.

Dans les frises cappadociennes, le cycle précède le Baptême. Les Serbes suivent cet exemple. A Manassia, une fenêtre sépare deux épisodes : Jean montre d'abord à la foule Jésus, qui s'avance, comme à Kahrié, non loin des deux disciples; puis, il le baptise. Au Protaton, il instruit la foule, massée sur la rive opposée du Jourdain : le buste de Jésus surgit au-dessus des têtes <sup>5</sup>. Enfin, Denys de Fourna <sup>6</sup>, dans le cycle de la vie du Christ, décrit, avant le Baptême, une composition comprenant deux épisodes, l'un d'après Jean, l'autre d'après Matthieu.

1. Aujourd'hui au Kaiser-Friedrich Museum : Stuhlfauth, *Elfenbeinplastik*, pl. IV. 1 ; cf. Schmidt, *Krešćenie*, p. 10

2. Durand, *Annales archéol.*, t. XX, 1860, p. 116 ; Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. II. 1. Jésus masque son sexe, comme en Syrie et en Cappadoce.

3. Ivoire lombard de Berlin, bénédictionnaire d'Æthelwold : voy. p. 180.

4. Sur la reliure du sacramentaire de Drogon, fils de Charlemagne, Jean porte une vraie tunique de poils. La mélote byzantine apparaît au x<sup>e</sup> et au début du xi<sup>e</sup> siècle. Nous citerons un ivoire allemand de la Collection Spitzer (Molinier, *Ivoires*, p. 147) et l'évangile de saint Bernward, à Hildesheim (Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. IX. 5).

5. Voyez, sur cette conception, Jacoby, p. 49.

6. Éd. Papadopoulos, p. 88.

D'abord, le Prodrome voit arriver Jésus et dit : « Voici l'agneau » ; puis, il résiste et s'entend dire : « Prophète, laisse faire. »

D'ordinaire, suivant la pratique hellénistique, les épisodes secondaires prennent place autour du Baptême, dans le fond, réduits, comme si on les apercevait dans le lointain. Nous avons distingué déjà deux groupes, d'après l'attitude de Jésus et le costume du Prodrome.

I. *Mont-Athos et Péribleptos*. — Ces deux noms désignent à nos yeux deux variantes d'un même type, mais il s'agit bien d'un même type. On voit, de part et d'autre, les mêmes allégories de la mer et du Jourdain, la cognée au pied de l'arbre, enfin, dans le fond, Jean rencontrant Jésus<sup>1</sup>, d'après Matthieu. Mais, au Mont-Athos, les compositions de Lavra, Dionysiou (fig. 148) et même Dochiariou restent plus simples que celle de la Péribleptos. Elles ne comprennent ni l'allégorie de la source, ni les baigneurs, ni les portes du ciel : en bas, les rives s'élargissent à peine, et quelques poissons sillonnent le fleuve ; en haut, on ne voit que le demi-cercle, sans la main de Dieu, et la colombe.

Or, les traits qui distinguent la Péribleptos apparaissent au Mont-Athos, en 1560, dans la chapelle de Saint-Nicolas, à Lavra. On a singulièrement enrichi le type traditionnel de l'Athos. Nous avons déjà décrit les portes du ciel, conformes à l'Hortus Deliciarum, mais où l'on voit, au surplus, la main de Dieu. Aussi retrouverons-nous sans surprise les deux sources que nous avons observées dans les Homélie. Ces gracieuses figures, perchées sur la pointe d'un rocher, l'une à droite, l'autre à gauche, portent sur leur épaule l'amphore d'où l'eau s'échappe, tandis que, dans le bas, le fleuve se divise en deux courants et occupe toute la largeur du cadre. Enfin, derrière la crête des montagnes, les prophètes montrent leur rouleau. Isaïe s'écrie : Ἀντήλαστε ὕδωρ μετ' εὐφροσύνης, et David : Ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφωγεν, ὁ Ἰσραὴλ (ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω) (ps. 113.3)<sup>2</sup>. Ce trait nous rappellera aussi un très ancien texte syrien<sup>3</sup>, où nous voyons les prophètes entrer en scène : « David accourt et chante sur sa cithare : Les eaux t'ont vu... (ps. 78.17). Mais David se leva et lui demanda : Pourquoi te hâtes-tu,

1. A Dionysiou, deux disciples suivent le Sauveur.

2. Voyez Papadopoulos, éd. de Denys de Fourna, Παράρτημα Δ, p. 275.

3. Jacoby, p. 41.

ô Jourdain ? » (ps. 113.5). Procédé facile, qu'imitèrent le mélode Cosmas <sup>1</sup> et, plus tard, les prédicateurs du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle.

La Péribleptos dépasse Saint-Nicolas, où ne se rencontrent ni les baigneurs, ni la foule, ni les Pharisiens. D'anciens modèles contiennent déjà tous ces motifs : Urbin 2, les baigneurs ; Chios, le peuple ; Paris, 64, les enfants sur les bras des femmes ; Iviron 5, les Pharisiens. Ainsi, la Péribleptos, loin de dépendre de Saint-Nicolas, se montre plus riche, plus originale, plus proche des sources. Il semble que quelque miniature, analogue aux Homéliés de Jacques, au Vatican. Urbin 2, à l'Hortus Deliciarum, ou quelque vieille icône, sortie des mêmes ateliers, ait exercé son influence, à deux siècles d'intervalle, d'une part à Mistra, de l'autre au Mont-Athos.

II. *Églises serbes et Brontochion*. — Ces compositions se distinguent des précédentes par le costume et l'attitude du Prodrome. Le Brontochion a bien quelques traits communs avec la Péribleptos : les montagnes, au fond, qui se creusent au-dessous du ciel, l'allégorie de la source, placée ici à droite <sup>2</sup>, enfin, les Pharisiens derrière le Prodrome et, plus bas, les enfants vêtus de longues robes, comme des hommes. Mais, les autres détails, le caractère de l'ensemble indiquent un autre type : celui des églises serbes. La fresque de Nagoriča a beaucoup perdu. Le Christ manque. Ce qui reste ressemble au Brontochion, depuis la forme de la montagne <sup>3</sup> jusqu'aux bords du Jourdain, découpés largement, suivant une ligne épaisse, ferme et souple, qui contraste avec la dentelure de la Péribleptos, jusqu'aux anges très inclinés, aux Pharisiens nombreux derrière Jean. Au-dessous d'eux, le fleuve plus large ne laisse point de place aux enfants debout ; mais, le même plongeur prend son élan, juché sur un haut piédestal (fig. 179). Le Jourdain a, de plus, des ailes sur le dos et des pinces de homard sur le front ; la mer ailée, vêtue, tenant un sceptre, se fait porter par un poisson. Dans le haut, à gauche, à l'endroit où la fresque du Brontochion a péri, on voit, à Nagoriča, comme à Daphni et dans d'autres monuments du XI<sup>e</sup> siècle, les deux disciples de Jean. A Studenica (fig. 177), dans la petite église construite par Milutin <sup>4</sup>, on a simplifié, ôté les ailes au Jourdain et prêté à Jésus un pas plus dégagé.

1. Canon du 6 janvier, ode 9, Ménéce, éd. Athènes, p. 80.

2. La partie symétrique, à gauche, manque.

3. On ne voit pas l'allégorie de la source.

4. Pokryškin, pl. LVII.

Gračanica (fig. 172). — Faisons abstraction des épisodes placés en haut, dans le fond <sup>1</sup>. Les autres se répartissent comme dans

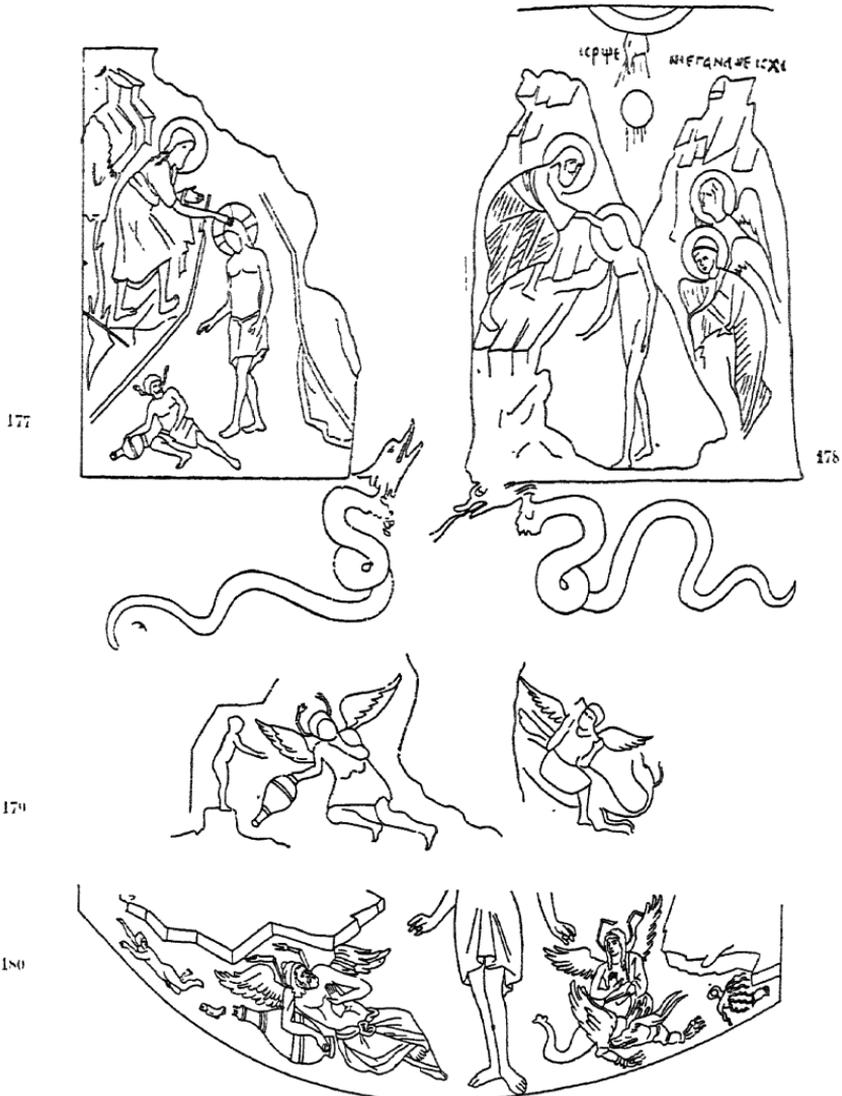


Fig. 177. — Fresque de Studenica, église de Milutin. — 178. Psautier slavon de 1397, fol. 101.  
 179 Fresque de Nagoriča. — 180. Fresque de Vatopédi (détails).

la Péribleptos : la Rencontre, derrière le Prodrome baptisant, les Pharisiens et la cognée, plus bas. Les rives dentelées rappel-

1. Jean répondant aux soldats et annonçant Jésus au peuple : cf. p. 198.

lent aussi cette fresque, mais les traits essentiels appartiennent au type du Brontochion. Le fleuve s'élargit au premier plan, à droite ; les allégories prennent les mêmes attitudes. La parenté des deux monuments se manifeste surtout par la recherche du détail pittoresque. De nombreux baigneurs s'ébattent librement dans le fleuve et sur les rives. L'un nage, un autre échappe aux bras de sa mère, vivement penchée, comme pour le retenir, un autre retire son manteau, un quatrième pêche. Deux traits particuliers distinguent la fresque de Gračanica : 1° Dieu le Père, en buste, dans le ciel, rappelle quelques monuments français du xi<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>, ainsi que la fresque contemporaine de Giotto à Padoue <sup>2</sup>, et annonce le podlinnik Bolsakov. 2° Jésus marche sur deux plaques rouges, croisées, d'où sortent des serpents <sup>3</sup>. Cette riche composition appartient bien à l'iconographie serbe, car on en retrouve les détails, du xiv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, dans d'autres églises de la même région : les serpents, le Jourdain et la mer ailée à Čurčer, la mère tenant les pieds de l'enfant qui plonge, à Sémendria, Dieu le Père, la Rencontre et les nageurs, à Blagovješćenie (Stragar).

Au Mont-Athos, les Serbes ont laissé des témoins de leur passage : d'abord, comme toujours, au Protaton, où l'on reconnaît la même forme du paysage, la même attitude du Christ, du Prodiges et des anges, puis, surtout, à Chilandari et à Vatopédi. Ces deux églises reçurent leur décoration au xiv<sup>e</sup> siècle à peu près en même temps, l'une par les soins des Serbes, l'autre sous leur influence. A la fin du xviii<sup>e</sup> et au commencement du xix<sup>e</sup>, les restaurations ou réfections ont respecté les traits essentiels du type primitif : à Chilandari <sup>4</sup>, le cycle entier du Baptême, plus complet même qu'à Gračanica, avec la même abondance de détails pittoresques, à Vatopédi <sup>5</sup>, les deux apôtres, les Pharisiens, à gauche, et les enfants, devant eux, le Jourdain et la mer avec leurs ailes et leurs pinces, les enfants qui nagent ou qui luttent (fig. 180).

Au début du xiv<sup>e</sup> siècle, un même prince, Milutin, édifia Nagoriča, Studenica et Gračanica. Les deux premières de ces

1. Strzygowski, *Taufe Christi*, pl. XVII.1, XVII.3, XVIII.3.

2. Strzygowski, pl. XX. 8. Voyez aussi *op. l.*, pl. XX. 7, 9, et *Burlington Club Exhibition*, pl. XXIII (Giovanni di Paolo).

3. Sur cet emblème, voyez Pokrovskij, p. 126 ; Jacoby, p. 71-77.

4. Pokrovskij, *Stjennyja rospisi*, p. 235 ; *Evangelie*, p. 173.

5. H. Ét. C 249.

églises ont conservé leurs fresques primitives. La dernière pourrait nous laisser quelques doutes, car la composition prend place dans le vestibule, construit plus tard; mais elle occupe la paroi ancienne, qui fait partie intégrante de l'église, et, d'ailleurs, elle appartient à la première couche de peinture. Le style nerveux, le coloris délicat, l'exécution distinguée, les inscriptions grecques, tout indique le xiv<sup>e</sup> siècle.

Le protosyncelle Pacôme, fondateur du Brontochion, vivait au temps de Milutin. A ce moment, Mistra et la Serbie suivirent un modèle commun, modèle populaire chez les Slaves, puisque le podlinnik de Sij le propose encore, pendant le xvii<sup>e</sup> siècle, aux iconographes russes <sup>1</sup>.

1. Pokrovskij, *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, 1895, p. 138; Grigorov, *Zapiski imp. russk. archeol. Obšč.*, nouv. sér., t. III, pl. III; Pokrovskij, *Evangelie*, p. 177, fig. 85.

## CHAPITRE IV

### La Transfiguration

La belle composition de la Péribleptos présente un trait remarquable : Jacques renversé sur le sol. Aux x<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> siècles, Jean se prosterne simplement et Jacques s'agenouille, comme Pierre. Au contraire, le xiv<sup>e</sup> siècle met volontiers ces deux apôtres dans une posture plus dramatique. Nous essaierons d'expliquer un tel changement.

*Signification des attitudes.* — Voyons d'abord les textes.

Les synoptiques commencent par décrire la transfiguration de Jésus et l'apparition de deux prophètes, puis rapportent différemment les paroles et les gestes des apôtres.

Voici, en quelques mots, la version de Marc, amplifiée par Matthieu (17. 4-8). Pierre dit : « Faisons trois tentes... » Un nuage les recouvre, on entend une voix : « Celui-ci est mon fils aimé... » Les apôtres tombent la face contre terre et sont saisis d'effroi. Jésus, approche et les touche, en disant : « Levez-vous. » Ils lèvent les yeux et ne voient plus que lui.

Luc (9. 32-36) dépeint les apôtres lourds de sommeil. Ils s'éveillent et voient la gloire de Jésus. Pierre dit : « Faisons trois tentes. » La voix se fait entendre et Jésus se trouve seul.

Ainsi, d'après Matthieu, Pierre parle, les apôtres tombent, Jésus les relève. D'après Luc, les apôtres, appesantis par le sommeil, se réveillent, Pierre parle.

Chrysostome commente les deux versions. D'abord, Matthieu : « Pourquoi tombèrent-ils ? La solitude, la hauteur, le calme, la transfiguration pleine d'horreur (φρίκης γέμουσα), la lumière éblouissante, le nuage étendu (νεφέλη ἐκτεταμμένη), toutes ces choses les pénétrèrent de frayeur. L'effroi les environnait, pour ainsi parler, de tous côtés, et ils tombèrent, saisis d'épouvante

et prosternés (καὶ ἔπεσον φοβηθέντες τε ἑαυτοῦ καὶ προσκυνήσαντες)<sup>1</sup>. » Un peu plus haut<sup>2</sup>, il fait allusion à Luc : « Luc désigne, sous le nom de sommeil, l'engourdissement qui résulte d'une vision de ce genre (τῶν πολλῶν κάρου) : une trop vive lumière environne les yeux de ténèbres. »

Ainsi, on pouvait se figurer les apôtres, ou bien prosternés, comme s'ils adoraient, ou bien appesantis, comme s'ils dormaient. Dans les deux cas, tous trois ont la même attitude.

Au XII<sup>e</sup> siècle, Mésarités, décrivant les mosaïques des Saints-Apôtres<sup>3</sup>, combine les deux versions. Il établit l'ordre des faits d'après Luc, mais décrit les attitudes d'après Matthieu. Il distingue deux moments. Il montre, en premier lieu, les apôtres précipités sur le sol : « Ne pouvant supporter la lumière, ils furent collés au sol (τῶ ἑδάφει προσεκολληθήσων). D'abord, ils tombèrent à terre, la tête en avant (πρηνεῖς κατεπεσσαν ἐπὶ γῆς), couvrant leur visage de leurs deux mains, aveuglés par la lumière et surpris par l'étrangeté du miracle. » Puis, Pierre parle : « Après un certain temps, le plus énergique, Pierre, s'étant relevé, autant qu'il put, proposait que l'on établît les tentes. » Mais, ici, l'auteur précise les circonstances et prête à chacun des apôtres une attitude particulière, correspondant à son caractère : « Jacques et Jean semblent n'avoir pas la force de se relever. Le plus âgé, Jacques<sup>4</sup>, s'est à peine dressé sur un genou, appuyant sur son bras gauche sa tête encore lourde, mais le corps, en grande partie, est cloué de nouveau sur le sol, tandis que la main droite touche souvent les yeux, les protégeant de son ombre, comme s'il s'éveillait, l'été, à midi, en plein air, et voulait aussitôt regarder le soleil. Jean ne regarde rien : insouciant, vierge et simple, comme Jacob, il demeurera sur le Thabor, dans un profond sommeil, ne voulant savoir autre chose qu'aimer Jésus et être aimé de lui. »

Vers le même temps, Théophane Kérameus<sup>5</sup> suit le même ordre et décrit à peu près les mêmes attitudes : « Courbés par

1. *In Mat. Homil.*, 56.4.

2. *Op l.*, ch. 3.

3. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 33.8.

4. Chrysostome avait signalé l'énergie de Jacques, prêt à boire le calice, « si pressant, si âpre, contre les Juifs. » (*In Mat. Homil.*, 56.1). De même, Théophane Kérameus, Migne, t. 132, col. 1028 C : μεγαλοφρονότατον καὶ θεσπέσιον. Voyez, sur ce point, les observations de Pokrovskij, p. 202.

5. Homélie 59, Migne, t. 132, col. 1025 A.

la crainte, ils tombèrent à terre, la tête la première, et furent presque fondus, ne pouvant se protéger de ce feu <sup>1</sup>. » Plus

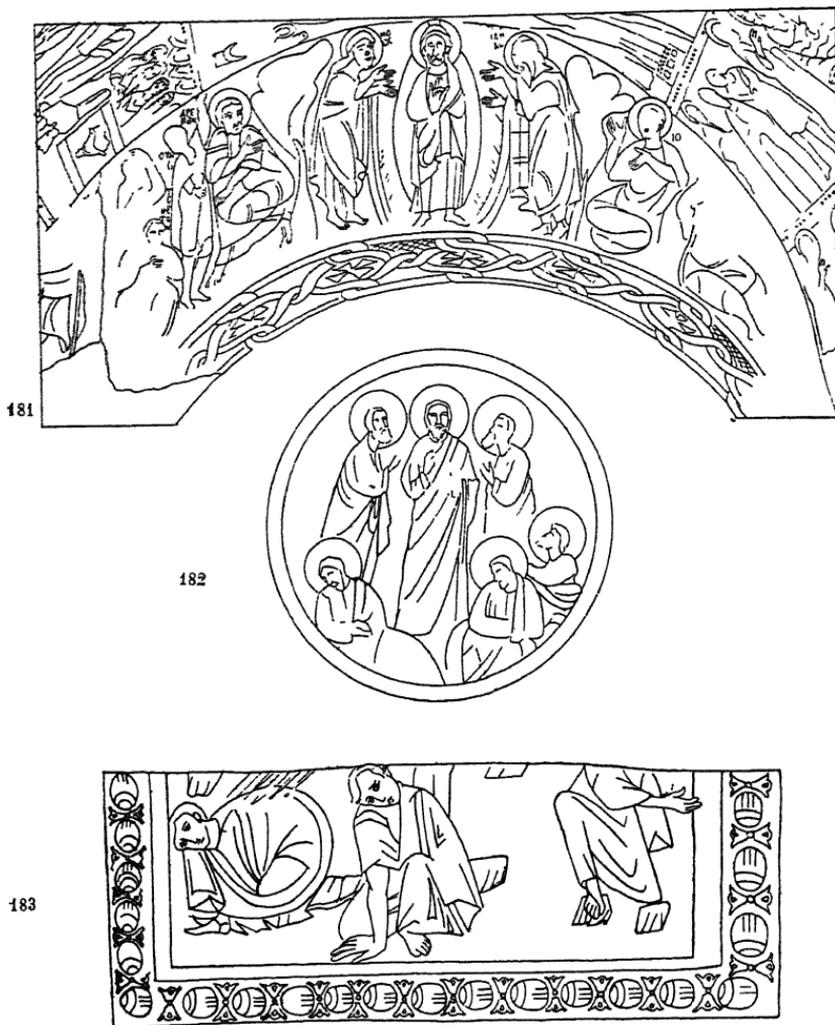


FIG. 181. — Nef de Toqale. — 182. Arbre de la Croix, à Florence. — 183. Petropol. 21.

loin<sup>2</sup>, commentant la parole de Pierre, il évoque à nos yeux, ainsi que Mésaritès, une seconde scène : « Voyant la tranquillité de la montagne, les prophètes rendant hommage et le

1. Τῷ δέει κατεπτηχότες εἰς γῆν, κατέπεσον κίμβαχοι καὶ μικροῦ δεῖν ἐχωνεύοντο, τὸ πῦρ ἐκαίνο μὴ στέγοντες.

2. *Op. l.*, col 1041 B.

nuage projetant son ombre (ἐπισηλασσαν), il pensa : Restons ici. »

Les deux théologiens du XII<sup>e</sup> siècle ont donc développé, comme Chrysostome, le tableau sobrement esquissé par Matthieu : ils tombèrent la face contre terre. Mais Chrysostome les voit renversés par la terreur et prosternés dans l'adoration. Mésarités et Kérameus se les figurent collés au sol, aveuglés par la lumière, fondus par le feu. Ils annoncent Palamas, le défenseur des Hésychastes, soutenant, au XIV<sup>e</sup> siècle, qu'ils tombèrent « à cause de la lumière que rien ne peut contenir » (ὡς ἀχώρητον) <sup>1</sup>. Chrysostome leur prête une attitude ferme, presque rituelle ; Mésarités et Kérameus montrent la faiblesse humaine, accablée par une force surnaturelle.

Les iconographes s'inspirent de ces conceptions. Les uns, suivant Chrysostome, mettent les trois apôtres dans une même posture ; les autres choisissent le moment où Pierre parle et varient les attitudes, pour marquer la différence des caractères, ainsi que l'indique Mésarités. Les premiers appartiennent à l'Orient, les seconds à Byzance.

I. *Types orientaux*. — Les trois apôtres, ou deux au moins, prennent la même attitude, debout, assis ou prosternés.

a) *Debout ou assis*. — Les apôtres assis répondent à la version de Luc : d'abord appesantis par l'éclat de la lumière, ils s'éveillent et s'agitent en voyant la gloire de Jésus. Dans le codex de Rabula <sup>1</sup>, ils se tiennent debout, groupés ensemble sur la marge de gauche. Les autres figures, à droite, ont disparu. Dans la nef de Toqale (fig. 181), sur un tympan <sup>2</sup>, le peintre les a placés au même niveau que les prophètes, comme le long d'une frise échancrée par l'arcade. La gloire les partage en deux groupes : Pierre à gauche, les deux autres à droite, tous assis, éveillés et gesticulant. Dans le Petropol. 21, fol. 12 (fig. 183), on reconnaît une de ces figures, Pierre, transposée à droite. L'évangile arménien de 1057, écrit à Mélitène <sup>3</sup>, les montre réunis ensemble, ainsi que le codex de Rabula, mais au-dessous du Christ. Les lignes du corps, bien que trop indécises, laissent pourtant reconnaître l'attitude de l'homme assis. Au XI<sup>e</sup> siècle, un miniaturiste ottonien <sup>4</sup>, plus tard, Bonanno, sur la porte de

1. Homélie 35, Migne, t. 151. col. 441 B, 445 A.

2. Garrucci 133. 1.

3. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 251, fig. 6, d'où notre fig. 181.

4. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.

5. Escorial : phot. Haseloff. — Fresque de Gurk : *Mitt. Central-Commission*, t. XVI, 1871, pl. I.

Pise, le sculpteur du diptyque Barberini (fig. 4), enfin, le peintre de l'Arbre de la Croix, à Florence (fig. 182), et Alessio Baldovinetti<sup>1</sup> suivent franchement l'exemple de Toqale : les apôtres assis se laissent même parfois gagner par le sommeil.

b) Les apôtres agenouillés ou prosternés, suivant Chrysostome, se rencontrent, dès le VI<sup>e</sup> siècle, au Sinâï, dans l'abside de la basilique. Composition parfaitement symétrique : Jean et Jacques, posés de face, à genoux, lèvent les deux bras, comme s'ils priaient ; entre eux, sous les pieds du Christ, Pierre « rampant » sur le



Fig. 184 — Psautier de Londres, — 185. Manuscrit arabe de Florence (Ascension).

sol, retourne la tête et tient dans ses bras une petite tente<sup>2</sup>. Dans la suite, les iconographes reproduiront souvent cette habile disposition ; mais, toujours, ils placeront au milieu Jean prosterné, cachant son visage dans ses mains. Ils changeront aussi l'attitude des deux autres, les mettront de profil, tournés l'un vers l'autre ; on peut reconnaître cette variante dans

1. Florence, Galleria antica e moderna : phot. Brogi 2438.

2. D'après Kondakov, *Putešestvie na Sinaj*, Odessa, 1882, p. 91, et une photographie de M. Couyat-Barthoux. Le dessin de Laborde représente Pierre simplement prosterné ; la photographie de la mission Kondakov (H. Ét. B 128) ne comprend pas cette figure. Voy. Ajnalov, *Ellen. osnovyi*, p. 212, pl. III ; Dalton, *Byz. art*, p. 333, fig. 225.

les psautiers du XI<sup>e</sup> siècle (fig. 184)<sup>1</sup>. Plus tard même, les iconographes d'Orient, coptes, chaldéens, arméniens, géorgiens, russes et grecs, entraînés par l'exemple des modèles cappadociens, confondent aisément l'homme assis sur le sol avec celui qui s'agenouille, en sorte que, reproduisant le même type, avec Jean tantôt prosterné (fig. 185)<sup>2</sup>, tantôt agenouillé, le buste droit<sup>3</sup>, ils représentent les deux autres, le plus souvent, assis. L'Occident, sur un ivoire de la bibliothèque de l' Arsenal<sup>4</sup> et sur le triptyque de Trieste<sup>5</sup>, conserve à cette composition sa physionomie byzantine. En revanche, les derniers Byzantins, sur la « Dalmatique de Charlemagne », l'ont traitée selon l'esprit du Quattrocento. L'un d'eux, dans le Petropol. 118, fol. 123 v, fait asseoir l'apôtre du milieu : singulier retour au vieux type cappadocien<sup>6</sup>.

Une autre peinture cappadocienne, à Tchaouch-In<sup>7</sup>, montre les trois apôtres partagés en deux groupes, comme à Toqale, mais debout, fléchissant à peine le genou et soulevant leur manteau avec leurs deux bras. Tous trois se dirigent dans le même sens. Il était plus naturel, puisque Pierre reste seul à gauche, de le représenter tourné vers le Sauveur. Dans les mosaïques des Saints-Nérée-et-Aquilée, sur l'autel de Saint-Ambroise, à Milan, il se prosterne avec ses compagnons. Ailleurs, on le laisse debout, gesticulant, toujours à l'écart. Ainsi

1. Lond. Addit. 19352, fol. 118. — Barberin. 372, f. 146.

2. Manuscrit arabe de Florence, n° 387, fol. 46, décrit par Baumstark, *Oriens christianus*, N. S., t. I, p. 264 : le type de la Transfiguration, légèrement modifié, sert à représenter l'Ascension. — Triptyque d'Antchi, XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 173, fig. 78. — Tétraévangile de Saint-Jacques-des-Arméniens, daté de 1415/1416 : phot. Baumstark. — Reliure de 1689, Nov. Djevičikij Monastyr : phot. Barčevskij 594. — Manuscrits arméniens de Vienne, Mékhit., n° 986, fol. 236 v, et de Bologne, n° 3290, fol. 5 v : phot. Macler. — Institut cathol., copte-arabe 1, fol. 180.

3. Saint-Jacques-des-Arméniens, XIV<sup>e</sup> ou XV<sup>e</sup> siècle : phot. Baumstark. — Paris. arm. 18, fol. 21 v : phot. Macler. — Manuscrit de Morgan : *op. l.* — Manuscrit Gabbay. — Paris. syr. 344, fol. 3 bis v. — Saint-Jacques-des-Arméniens, XVII<sup>e</sup> siècle : Baumstark, *Monatsheft f. Kunstwiss.*, t. IV, 1911, pl. 55.3. — Pétropol. georg. 298, fol. 158 v. — Musée de Sofia, épigone de 1727 : *Bull. Soc. arch. bulgare*, t. II, 1911, p. 27, fig. 2.

4. Phot. Giraudon 4069.

5. H. Ét. C 661 ; phot. Alinari 21150.

6. Nous en reconnaitrons les traits essentiels dans une miniature de Saxe-Thuringe (Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 123, 127) : un des apôtres, assis, dort la tête posée sur sa main, un autre, accroupi regarde Jésus, en levant le bras droit ; le troisième tend les deux mains. Type indépendant de Byzance, observe Haseloff ; sans doute, mais non de l'Orient.

7. Jerphanion, *Rev. arch.*, 1912, II, p. 251, fig. 7.

s'est formé un type bien défini, commun à l'Orient et à l'Occident. Nous distinguerons deux variantes : 1° Évangélaire d'Otton III <sup>1</sup>, ivoire du British Museum <sup>2</sup> : les deux apôtres se prosternent, côte à côte. — 2° Psautier d'Utrecht (cantique d'Isaïe), icône en métal de Chémokmédi <sup>3</sup>, Copte 13, fol. 48 (fig. 186) : ils se font face, symétriquement, sous les pieds du Christ. Ainsi, un nouveau trait d'union rattache les miniatures latines du ix<sup>e</sup> et du x<sup>e</sup> siècle à l'Orient.

II. *Type byzantin*. — Pierre parle, Jacques fait un effort, Jean s'abandonne. Mésarités nous a décrit ces trois attitudes <sup>4</sup>.

a) ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles. Chapelle près de Toqale, Paris. 510 <sup>5</sup>, Paris. 115, fol. 79 (très effacé). — Sauf par la disposition, la fresque et la miniature se ressemblent étroitement : Pierre parle de-



FIG. 186. — Copte 13.

bout ; Jacques, presque agenouillé, se retourne, en protégeant ses yeux ; Jean, sous l'aspect d'un vieillard, s'abaisse et semble fuir à grands pas, pour éviter la lumière. La gloire enveloppe les deux prophètes. La main divine indique la présence du Père.

b) xi<sup>e</sup> siècle. — La main divine disparaît, les prophètes sont hors de la gloire. Les apôtres s'inclinent plus vivement. Jean, toujours imberbe, se prosterne, sous les pieds du Christ, entre

1. Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 29 ; Hieber, p. 1 (chromol.).
2. Graeven, I. 35. — Voy. aussi Aus'm Weerth, *Wandmalerein*, pl. XXVII.
3. Elle paraît datée de 886 : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 131, fig. 67.
4. Voyez le commentaire d'Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 182.
5. Omont, pl. XXVIII.

ses deux compagnons. Vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, à Chios<sup>1</sup>, et, peut-être plus tard, à Tchareqle et Qaranleq<sup>2</sup>, Pierre commence à fléchir le genou; puis, en 1061, à Qarabach-Klissé, il le met en terre. Désormais, il ne quitte plus cette attitude (fig. 198-199)<sup>3</sup>. Jacques reste partout à peu près ce qu'il était au IX<sup>e</sup> siècle : une main sur le sol, l'autre plus ou moins près des yeux, plus ou moins levée. Il se trouve maintenant à peu près symétrique à Pierre, moins pourtant qu'au Sinaï, dont l'iconographie byzantine a fini par retrouver le savant équilibre.

À côté de ce type consacré, nous signalerons une variante notable. Jacques tourne le dos à la lumière, sans chercher à protéger ses yeux, sans sortir son bras du manteau, comme s'il fuyait derrière le monticule : peintures cappadociennes du XI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, miniatures géorgiennes<sup>5</sup>, syriennes<sup>6</sup> et byzantines (fig. 200)<sup>7</sup>, stéatite de Tolède<sup>8</sup>, cadre de Chilandari<sup>9</sup>.

Nous remarquerons enfin que parfois Pierre se tient à droite, Jacques à gauche, disposition inverse, que nous avons rencontrée dans le Petropol. 21 et le psautier de 1066. On applique ce procédé tour à tour au type fondamental, sous son aspect primitif, au IX<sup>e</sup> siècle, dans le psautier Chludov.<sup>10</sup>, et sous sa forme définitive, au XI<sup>e</sup>, dans le Paris. 74, pl. 28 et 74; puis, à la variante : manuscrit arménien de Saint-Lazare<sup>11</sup>, icône de Chémokmédi (fig. 3), triptyque d'Atskhour.

1. Schmidt, *Izvestija russk. Inst.* t. XVII, pl. LI. 1 La figure de Jean, pl. LI. 2, représente aussi une transilition.

2. Phot. Jerphanion. — Chémokmédi : Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 121, fig. 59.

3. Daphni : Millet, *Daphni*, pl. XIV. 3. — Palatine : H. Ét. C 731, d'où Dalton, *Byz. art.*, fig. 410. — Monréale : Gravina, pl. 18 B. — Iviron 1, fol. 303 v : H. Ét. B 63, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 467, et Kuhn, *Malerei*, p. 156, fig. 166; Brockhaus, pl. 25. — Vatican. 1156, fol. 325 v : H. Ét. C 478; D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII. 9. — Laur. VI 23, fol. 34 et 124 v : H. Ét. C 389 et 418. — Berol. qu. 66, fol. 53. — Harley 1810, fol. 61. — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 4 v : Dalton, *Byz. art.*, fig. 416. — Physiologus de Smyrne : Strzygowski, *Physiologus*, p. 82. — Mosaïque du Louvre : Bayet, *Art byz.*, p. 153; Schlumberger, *Épopée*, III, p. 449. — Umbella de Jean VII : Müntz, *Rev. art. chrét.*, t. XLIII, 1900, p. 20. — Latmos : Wiegand, pl. IV, VIII.

4. Tchareqle, Elmale, Qarabach.

5. Gélat : Pokrovskij, p. 198; *Opisanie*, p. 278, 287, 295, pl. II. 2; phot. Ermakov 7402.

6. Jérusalem, provenant d'Edesse et daté de 1221/1222 : phot. Baumstark.

7. Rossicon, n° 2 : Pokrovskij, p. 198, fig. 93. — Iviron 5, fol. 269 : H. Ét. C 123; Brockhaus, pl. 24.

8. Roulin, H. Ét. B 344, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 465.

9. Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

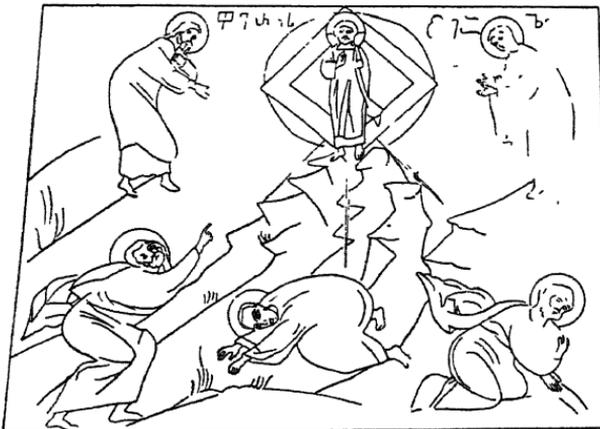
10. Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. IV. 1.

11. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXIII. 3.

On voit que la variante, sous ces deux aspects, appartient à l'Asie : Mésopotamie, Cappadoce, Arménie, Géorgie. Le fait est digne de remarque, car cette variante contient en germe le



187



188

FIG. 187. — Fresque de Qaranleq-Klissé — 188. Fresque de Nakouraléchi, en Géorgie.

type de l'Áthos, dont nous allons suivre maintenant la formation, d'étape en étape.

*Áthos et Péribleptos.* — La fresque de Qaranleq-Klissé

(fig. 187) nous montre le point de départ. Vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, Jacques et Jean, placés dos à dos, symétriquement, paraissent tomber sur leurs genoux et allongent les bras vers le sol, pour chercher un appui. Jacques tourne encore la tête et Pierre n'a point posé franchement le genou en terre. Plus tard, les Géorgiens, sur un reliquaire de Chémokmédi<sup>1</sup> et dans les fresques de Nakouraléchi (fig. 188)<sup>2</sup>, les Russes, sur une icône de la Galerie Tretjakov<sup>3</sup>, reproduisent assez fidèlement le modèle cappadocien. Il pénètre au Mont-Athos, où nous pouvons l'observer sur le cadre de Vatopédi (fig. 2).

Les peintres du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle n'ont fait qu'accen-tuer le mouvement. Les deux apôtres tombés à terre s'arc-bou-tent avec une main, portent l'autre à leur visage ; parfois, ils se retiennent des deux mains. Le corps s'allonge vers le premier plan, comme s'il dégringolait sur une pente abrupte, la tête en bas. Ce dessin hardi se répète souvent dans les fresques, à Saint-Paul (fig. 192)<sup>4</sup>, Lavra, Dionysiou (fig. 191)<sup>5</sup>, aux Météores<sup>6</sup>, sur les icônes (fig. 193)<sup>7</sup>, les miniatures<sup>8</sup>, les reliures<sup>9</sup>, les étof-fes<sup>10</sup>, les croix sculptées<sup>11</sup>. Puis, on le transforme, pour arriver au dernier terme de l'évolution : Pierre, à son tour, tombe en avant, comme les deux autres (fig. 189)<sup>12</sup>.

Une variante singulière va nous ramener encore aux origi-nes cappadociennes. La mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1), comme le Petropol. 21, montre Jean assis, un genou en terre,

1. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 127, fig. 64.

2. Phot. Ermakov 16817.

3. Lichačev, pl. CCXXV. 407.

4. H. Ét. C 313.

5. H. Ét. C 288.

6. Phot. Messbildanstalt 1371. 6.

7. Musée de Dresde : phot. de la Bibl. d'art et d'archéologie. — Collection Sterbini : Muñoz, *Art Byz. Grottaferrata*, p. 38, fig. 16. — Lichačev, pl. CXXVII. 226. — Collection des Mon. hist., à Bucarest : Draghiceanu, pl. XI.

8. Paris gr. 1242, fol. 92 v : Bordier, *Description*, p. 239 ; Diehl, *Manuel*, p. 793, fig. 407.

9. Saint-Marc : Pasini, *Tesoro*, pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.

10. Homophorion de Grottaferrata, de Galaction au Mont-Athos : phot. Lampakis 3195.

11. Croix de 1607, à Ivron : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 216, phot. 122.

12. Peinture de Vatopédi : H. Ét. C 250. Manuel de Denys, éd Papado-poulos, p. 97 : *κείμενοι προύμυτα και βλέποντες ἄνω ἐξεστηχοί* (Pierre retourne en effet la tête à Vatopédi). — Stéatite de Vatopédi : H. Ét. C 192, d'où Schlum-berger, *Épopée*, II, p. 524 ; Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 204, fig. 82 (phot. 89). — Cachet du Musée d'Athènes, n° 3293 : phot. Lampakis 6684. — Icône de la Vierge de Vladimir, à Moscou, revêtement, XV<sup>e</sup> s. : Kondakov-Tolstoj, t. VI, p. 82, fig. 108. — Saccos de Laurent I<sup>er</sup>, à Kazan, XVII<sup>e</sup> siècle : phot. Barčevskij 790.



189



190



191

FIG. 189. — Fresque de Vatopédi. — 190. Porte d'Alexandrova. —  
191. Fresque de Dionysiou.



Fig. 192. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 313).

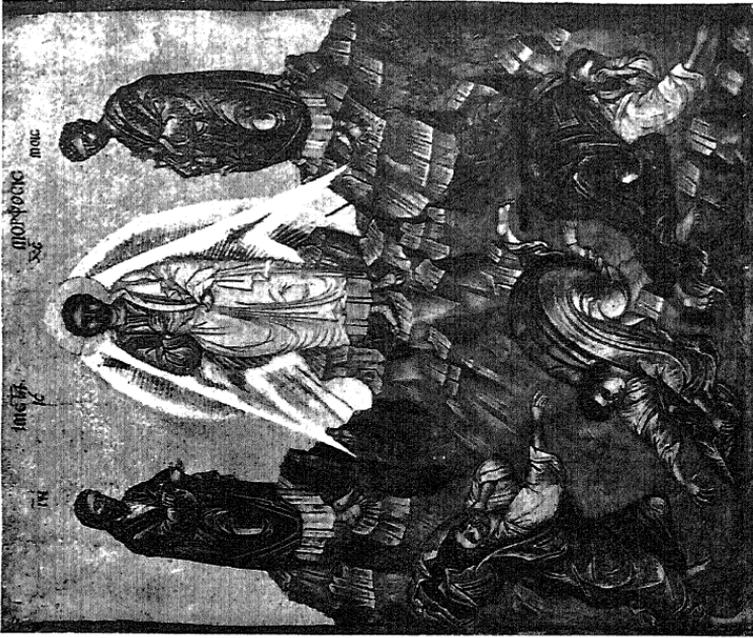


Fig. 193. — Icône du Musée de Dresde.  
(Coll. H. Ét.).



appuyé sur son bras droit. Sur la porte d'Alexandrova (fig. 190), l'apôtre, dans la même posture, s'agite violemment.

Ainsi, les figures de Qaranleq ou du Petropol. 21 prennent des attitudes plus mouvementées, à mesure que l'on attribue plus de puissance à la lumière incréée du Thabor. Or, ces idées viennent du Sinaï, de la Palestine et ont pris corps à Salonique et au Mont-Athos<sup>1</sup>. Elles restent à peu près étrangères à l'Italie : un moine calabrais, Barlaam, les a combattues. Nous savons que l'école italo-grecque conserve aux apôtres les gestes calmes des vieux modèles cappadociens et les représente assis. Les Italiens du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, fidèles au type byzantin, tendent même à les relever, surtout Jean. Prenons quelques exemples significatifs : triptyque d'Alba Fucense, tableau primitif siennois de l'Accademia<sup>2</sup>, rétable de Duccio<sup>3</sup>, triptyque de Bartoli di Fredi, à Pienza<sup>4</sup>, fresque de Berna à San Gimignano<sup>5</sup>. De l'un à l'autre, un progrès s'accuse : au lieu de se prosterner, Jean se met à genoux, comme ses compagnons. Visiblement, l'Italie et l'Athos suivent des voies opposées.

Notre fresque de la Péribleptos<sup>6</sup> marque une étape encore plus hardie : Jacques renversé sur le dos. L'iconographie de l'Athos ne l'a franchie qu'à la fin de sa course, à Dochiariou. Encore une fois, nous ferions descendre jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle le chef-d'œuvre de Mistra.

Et, de fait, un lien d'étroite parenté l'unit aux peintures de l'Athos. Prenons Saint-Paul et Lavra, nous y retrouverons certains traits communs : les trois montagnes, celle du milieu escarpée et taillée en escalier, les arbres et les petites plantes qui animent le paysage (à Lavra), la gloire complexe, formée par trois figures géométriques qui se croisent et se recouvrent<sup>7</sup>, la belle pose du Christ, qui offre pourtant, à Lavra<sup>8</sup>, une

1. Tafrafi, *Thessalonique au XIV<sup>e</sup> siècle*, p. 170 sq.

2. N<sup>o</sup> 8 ; phot. Lombardi 2771 ; Venturi, t. V, p. 111, fig. 89 ; Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11, pl. II.

3. Phot. Hanfstaengl ; Venturi, t. V, p. 572, fig. 465 ; Weigelt, *Duccio*, p. 96, pl. 20.

4. Phot. Gargioli C 5726.

5. Phot. Lombardi 1684.

6. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 119. 9, 124. 11.

7. A Saint-Paul, comme à la Pantanassa (Millet, *Mon. Mistra*, pl. 140. 2), un losange tient lieu d'un des deux rectangles. Cette figure manque à Lavra. En revanche, les rayons manquent à Mistra.

8. Sur l'épaule, le bord de la tunique forme un pli sinueux. La main bénit comme à Mistra, les deux derniers doigts touchant le pouce, les autres écartés.

silhouette plus accentuée et des proportions moins heureuses, les mêmes figures de prophètes, sauf de légères variantes <sup>1</sup>, Pierre et Jean, presque identiques <sup>2</sup>, enfin, la montée et la descente du Thabor, avec cette seule différence qu'à droite le Christ suit les apôtres, au lieu de les précéder.

De cette parenté faut-il conclure qu'une composition sort de l'autre, la plus complexe de la plus simple ? Mais, il convient

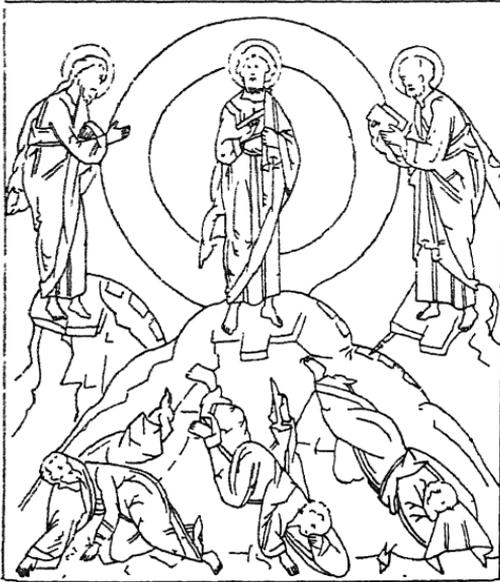


Fig. 194. — Podlinnik Stroganov.

de rappeler ici que l'Athos procède par emprunts, qu'il a pu s'approprier une forme plus ancienne. Ainsi, à Saint-Nicolas de Lavra, Frangos Catellanos a copié Pierre et Jean d'après la composition du catholicon, mais il a rétabli Jacques dans l'attitude plus ferme des anciens monuments byzantins. Les peintres du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, à Studenica (1314), Trébizonde<sup>3</sup>, Chrysapha<sup>4</sup>,

lui avaient donné parfois l'exemple ; d'autres le suivirent après lui <sup>5</sup>. Celui de Dochiariou n'aurait donc point innové.

Aussi recherchons-nous dans le passé le motif de la Péri-

1. Elie, à Saint-Paul, a la même silhouette qu'à Mistra, mais replie la main gauche ; à Lavra, il avance la jambe droite ; Moïse, dans les deux églises de l'Athos, incline le buste sur deux jambes raides et parallèles.

2. A Saint-Paul, Pierre tend le bras droit vers le Christ. Jean s'appuie d'une main sur le sol, approche l'autre du visage ; à Lavra, le corps est plus ramassé, les deux mains touchent le sol. Tel était, semble-t-il, le mouvement de Mistra. Quant à Jacques, qui fait la principale différence entre les deux types, son attitude, à Lavra, trahit plus de recherche qu'à Saint-Paul : la jambe gauche est allongée, le buste plus fortement replié sur lui-même.

3. Sainte-Sophie et Théosképastos.

4. Église de Tous-les-Saints (1363).

5. Homophorion du patriarche Denys au Mont-Athos (1672) : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 258, fig. 94 (phot. 152) ; phot. Lampakis 3195. — Église, aujourd'hui détruite, de Delphes, 1725 : phot. de l'École d'Athènes.



Fig. 195. — Tétravangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 196. — Fresque de  
Gračanica, en Vieille Serbie.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 197. — Tétravangile de  
Vatopédi, n° 735.  
(H. Ét. C 133).



bleptos. Nous l'y trouverons, sous une forme un peu différente : Jacques, franchement couché sur le dos, la tête en bas, les genoux ployés en l'air, porte une main à ses yeux, allonge l'autre sur le côté.

On distinguera deux variantes. L'une s'éloigne peu des anciens modèles, car Pierre et Jean conservent leur pose traditionnelle. On la rencontre, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, dans le Paris. gr. 54, fol. 213 (fig. 195), au début du XIV<sup>e</sup>, à Gračanica (fig. 196) : dans ces deux monuments, Jésus et les prophètes se trouvent presque identiques. A Arilje, l'on voit Jacques renversé, sans pouvoir distinguer s'il se tient sur le dos ou sur les coudes. A cette époque on peut rapporter aussi l'icône des lacs Natron<sup>1</sup> et un triptyque du Musée Correr (salle XV, n<sup>o</sup> 65). L'art russe reproduit le même type, au début du XV<sup>e</sup> siècle, sur le saccos de Photius ; au XVII<sup>e</sup>, sur une icône de la Collection Lichačev<sup>2</sup> ; enfin l'art géorgien, au XVIII<sup>e</sup>, sur un triptyque, à Gélat<sup>3</sup>.

L'autre variante contient des nouveautés plus hardies : Pierre se prosterne vers la gauche, se soulève sur un bras et retourne la tête. Jean se précipite, comme au Mont-Athos. On peut citer des monuments à peu près aussi anciens : au XIII<sup>e</sup> et vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle, le Vatoped. 735 (fig. 197)<sup>4</sup> et les fresques de Verria ; dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup>, le psautier de Munich<sup>5</sup> ; aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>, le Protaton et l'icône de Saint-Eustathe. L'iconographie russe (fig. 194)<sup>6</sup> et géorgienne<sup>7</sup> perpétue cette composition.

Notre fresque de la Péribleptos représente une troisième combinaison. Pierre et Jean restent conformes aux anciens types. En revanche, Jacques trahit une recherche plus savante, car, étant renversé sur le dos, il retourne le buste pour s'accouder sur son bras gauche. Ce perfectionnement est rare. Je ne saurais dire s'il se retrouve dans les autres monuments où j'ai observé les apôtres renversés sur le dos<sup>8</sup>. Mais, on en re-

1. Dalton, *Byz. art.*, p. 319, fig. 155.

2. Lichačev, pl. CXXI. 250.

3. Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 28, fig. 12.

4. H. Ét. C 134.

5. Strzygowski, *Serb. Psalter*, pl. XXX. 67 : le sigle  $\overline{\text{IA}}$  indique Jacques et non Paul.

6. Lichačev, pl. CXXVII. 225. — Porte de l'église de l'Ascension, à Rostov : phot. Barčevskij 149. — Podlinniks Stroganov et Bolšakov.

7. Chémokmédi : phot. Ermakov 126 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 112, fig. 54.

8. Prophète-Élie, à Géraki, Laure de Calavryta, Dochiariou, Panaghia du quartier Serviotou, à Castoria (1553).

connaît au moins le principe dans le podlinnik Stroganov (fig. 194), xvi<sup>e</sup> siècle, ce qui ferait notre Péribleptos fort jeune. Mais le podlinnik montre Pierre et Jean dans la même posture que le Vatoped. 735, la fresque de Verria et le psautier serbe, tous monuments du xiv<sup>e</sup> siècle, qui se trouvent ainsi, sur ce point, bien plus avancés que notre fresque. Le léger mouvement du buste, qui donne à la figure de Jacques une physionomie originale, ne dépasse point ce que le xiv<sup>e</sup> siècle pouvait concevoir et oser.

*La gloire.* — Beaucoup d'iconographes, fidèles interprètes du texte sacré, ont figuré « le nuage qui enveloppe Jésus, Moïse et Élie, les déroband à la vue des disciples » <sup>1</sup>. Les Cappadociens et les Arméniens ont conservé longtemps l'habitude de les enfermer dans un vaste cercle lumineux <sup>2</sup>. Mais déjà, au Sinaï, dans la nef de Toqale, à Tchaouch-In, sur une icône archaïque de Chémokmédi <sup>3</sup>, la gloire elliptique laisse les prophètes au dehors. A plus forte raison, au xiv<sup>e</sup> siècle, la doctrine des Hésychastes devait faire réserver pour le Christ seul « la lumière inaccessible, où Dieu habite et qui le revêt comme d'un manteau. » Il est clair que les prophètes n'en pouvaient avoir leur part. « Le Christ, soleil de vérité et de justice, a voulu d'abord se montrer de près aux apôtres. Puis, brillant avec plus d'éclat, à cause de sa luminosité supérieure, il est devenu invisible à leurs yeux, comme le soleil qu'on regarde en face, étant entré dans un nuage lumineux <sup>4</sup>. »

Ces doctrines nous expliqueront aussi la forme singulière et compliquée que les peintres de Mistra et du Mont-Athos prêtent à la gloire <sup>5</sup>. Déjà, au xii<sup>e</sup> siècle, Théophane Kérameus identifiait le nuage avec le Saint-Esprit <sup>6</sup>. Palamas précise ce point de doctrine : « Le Père et l'Esprit assistaient invisibles, l'un, témoignant par la parole que celui-ci est son fils aimé, l'autre, brillant avec lui par le nuage lumineux et montrant que

1. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 258.

2. Paris. 510 et chapelle à Gueurémé. — Chludov, psautier de 1066, Barberini, Paris. 74, Iviron 1, Rossicon 2, Copte 13, Laur. VI 23. Iviron 5. — Etchmiadzin 362 G (1057), manuscrit de Morgan, manuscrit de Saint-Lazare, icônes d'Atskhour et de Chémokmédi. Sur les rayons, voy. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 124.

3. Voy., plus haut, p. 222.

4. Palamas, Homélie 35, Migné, t. 151, col. 441 B.

5. Comparez Lichačev, pl. CXXVI. 226.

6. Migne, t. 132, col. 1007 A, note 61.



Fig. 198. — Laur. VI 23, fol. 34 v (Matthieu).  
(H. Ét. C 389).



Fig. 199. — Laur. VI 23, fol. 79 v (Marc).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 200. — Tétravangile d'Ivion, n° 5.  
(H. Ét. C 123).



le Fils possède en commun, avec lui et le Père, la lumière, qui est une, car ce qui fait leur richesse, c'est la communauté et l'unité de l'éclat qu'ils projettent<sup>1</sup>. » Ainsi, la lumière du Thabor est commune aux trois personnes. Elle manifeste « l'Être au triple éclat »<sup>2</sup>. Les trois figures géométriques, entrecroisées dans la gloire, montrent qu'elle émane de la Trinité.

*Les scènes accessoires.* — Au XIV<sup>e</sup> siècle, ainsi que la Nativité et le Baptême, notre composition se grossit d'épisodes accessoires : Jésus conduit les disciples, puis les ramène. Les trois synoptiques font allusion à ces démarches. Les miniatures de la Laurentienne, qui suivent le texte de près, les représentent à côté du thème traditionnel, mais à part, sur une même frise, assez librement composée<sup>3</sup>. L'une d'elles<sup>4</sup> (fig. 198) montre même, entre la Transfiguration et la Descente du Thabor, Jésus relevant Pierre et disant : « Levez-vous et ne craignez point. » (Mat. 17.7). Elles reproduisent d'anciens modèles, analogues à la miniature du Paris. 510, et, surtout, à la fresque d'une chapelle cappadocienne, voisine de Toqale, car, au fol. 34v, Jean porte une barbe blanche, ou bien, au fol. 79v (fig. 199), il se tient debout, derrière Élie. L'auteur du Paris. 74 néglige ces groupes, le plus souvent ; mais d'autres miniaturistes plus récents (Iviron 5, fol. 269, fig. 200, Berol. qu. 66, fol. 53) les rapprochent du sujet principal, dans le fond, derrière la pente de la montagne, pour les enfermer dans un cadre moins large. Les iconographes suivent ces exemples.

1. Homélie 34, Migne, t. 151, col. 425 C : καὶ τὸ τοῦ υἱοῦ πρὸς τε αὐτὸ καὶ τὸν πατέρα συμφυῆς καὶ ἐνιαῖον τοῦ φωτὸς δεικνύον· τοῦτων γὰρ πλοῦτος ἡ συμφυία καὶ τὸ ἐν ἕξαγμα τῆς λαμπρότητος.

2. Christophore de Mitylène, éd. Kurtz, n° 25, p. 14. Comparez avec l'Euchologe, p. 407 : Τὸ τριλαμπὲς τῆς μιᾶς θεότητος.

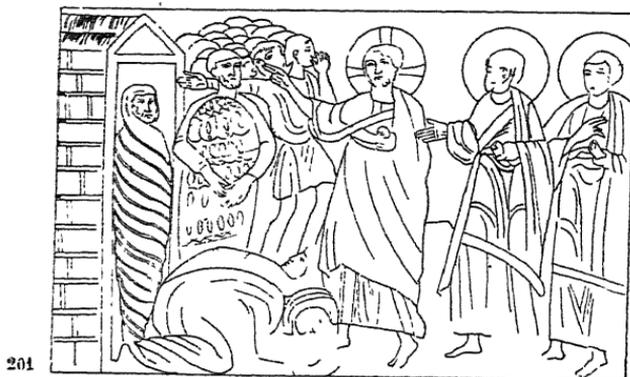
3. Laur. VI 23, fol. 31v, avant Mat. 17.1 : H. Ét. C 389 ; 79 v, avant Mc 9. 2 ; 124 v, avant Lc 9. 28 : H. Ét. C 418.

4. Fol. 34 v.

## CHAPITRE V

### Lazare

Dans les catacombes et sur les sarcophages, les peintres chrétiens montrent Lazare tiré du tombeau par la baguette magique de Jésus.



201



202

FIG. 201. — Fresque de Sant' Urbano. — 202. Évangile syriaque du British Museum.

éclater sa puissance. Ils nous entraînent ainsi vers les origines.

*Les anciens types.* — Nous retrouvons toujours les trois traditions : hellénistique, cappadocienne et byzantine.

magique de Jésus. Au VI<sup>e</sup> siècle, ils peignent la foule, agitée par la vue du miracle. Au XIV<sup>e</sup>, las de la sobriété byzantine, ils semblent se laisser de nouveau séduire par les vieux types complexes et dramatiques. Ils racontent même les scènes poignantes, que Jésus, plus que jamais εὐμήχανος, sut adroitement ménager, pour mieux faire

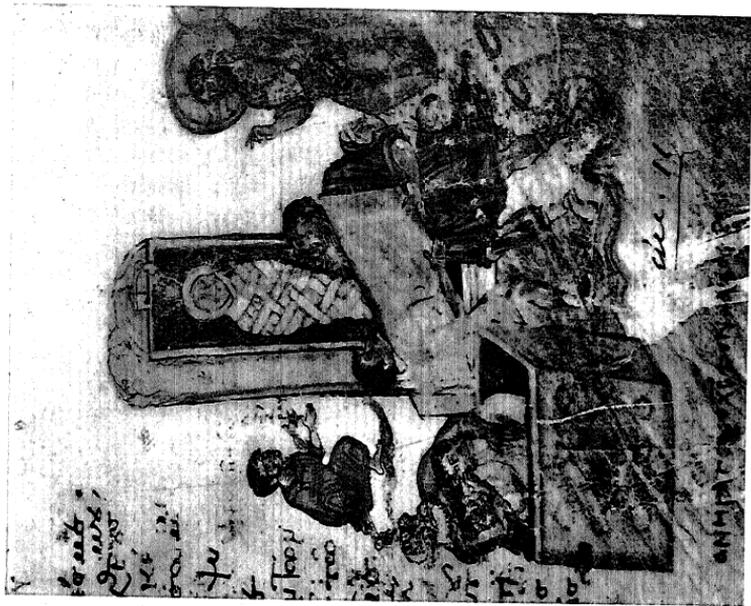


Fig. 203. — Psautier du Pantocrator, n° 61.  
(H. Ét. C 82).

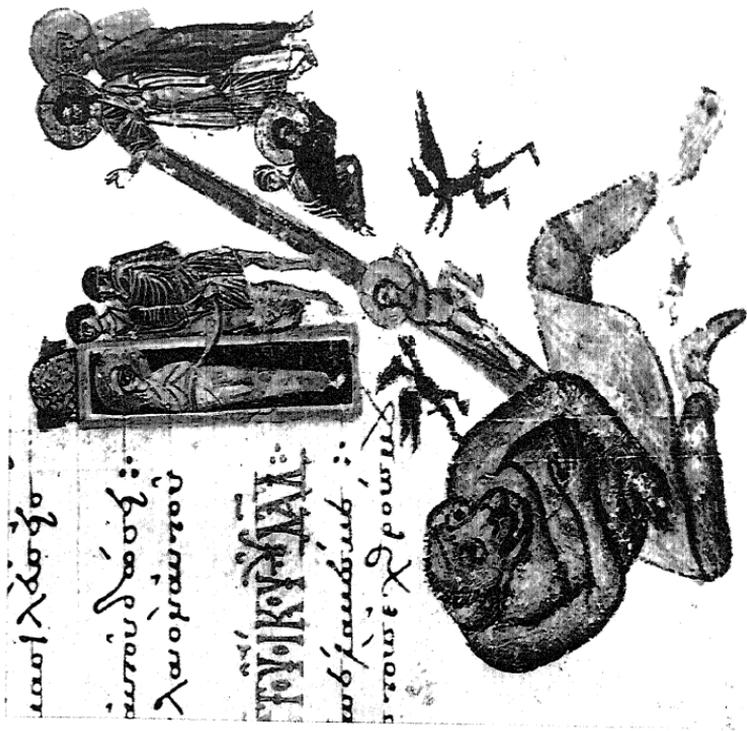


Fig. 204. — Psautier Barberini.  
(Coll. H. Ét.).



Le type des catacombes, des sarcophages et de Ravenne, où Jésus vient de droite, comme l'ange dans l'Annonciation, s'est conservé, soit, au ix<sup>e</sup> siècle, dans quelques manuscrits byzantins, le Paris. 510<sup>1</sup> et le Pantocrator. 61 (fig. 203)<sup>2</sup>, imité plus tard dans le psautier Barberini (fig. 204)<sup>3</sup>, soit, au xii<sup>e</sup>, dans le manuscrit syriaque du British Museum (fig. 202)<sup>4</sup> et quelques monuments italiens : Sant' Urbano (fig. 201), porte de Pise. L'Orient nous montre ainsi, encore une fois, son attachement aux vieux types et l'affinité qui l'unit à l'Italie.

Dès le v<sup>e</sup> siècle, cette composition, d'abord très simple, reçut un développement pittoresque. Un sarcophage du Latran suffirait à le prouver<sup>5</sup>. En nous aidant du Paris. 510 et du Pantocrator. 61, nous pouvons nous représenter le riche ensemble que Mésarités observait aux Saints-Apôtres<sup>6</sup> : « Marthe et Marie agenouillées se roulent aux pieds du Christ, le baignant de leurs larmes. La plus ardente des deux sœurs<sup>7</sup> lève la tête et regarde le Seigneur en face, le suppliant par son regard, par son visage ému et douloureux. Le Sauveur montre une tristesse modérée : son allure est royale et impérative. » Nos deux miniatures reproduisent exactement ces attitudes et ces expressions. L'auteur du 510 désigne les deux sœurs par leur nom, plus exactement que l'allusion de Mésarités : Marie baise les pieds, Marthe supplie du regard, chacune dans le rôle que lui prête l'Évangile. « L'Hadès épouvanté lâche l'âme, qu'il avait dévorée ; l'âme de Lazare retrouve son corps. » Développement littéraire, pense Heisenberg<sup>8</sup>. Mais, puisque le groupe des sœurs répond si bien à la miniature du Pantocrator, on admettra qu'aux Saints-Apôtres l'âme échappait aussi au géant, qui en serrait d'autres sur son énorme poitrine. « La pierre roulée près du tombeau » se trouvait sans doute déjà posée à terre et non portée par les deux ouvriers de notre psautier, aux mouvements si justes et si souples. Le reste manque dans les miniatures : « Les disciples ne peuvent supporter l'odeur, ils se bouchent le nez. Ils veulent regarder avec attention le res-

1. Omont, pl. XXXVI.

2. Fol. 29, ps. 29.4 : H. Ét. C 82. Cf. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 53.

3. Barberin. 372, fol. 44.

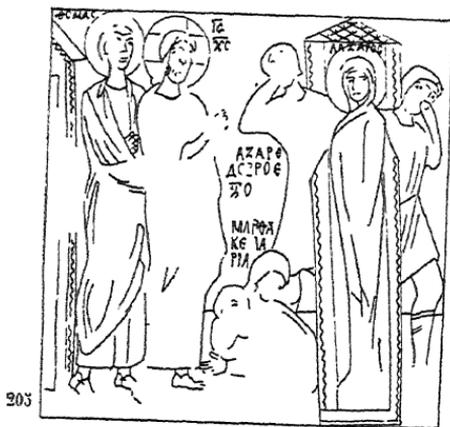
4. Lond. Addit. 7169, fol. 10. Cf. *Korrekt. listy*, fol. 67.

5. Garrucci 307.1 ; Ajnalov, *Ellen. osnovy*, p. 88, fig. 16 ; Ficker, n° 119.

6. Heisenberg, *Apostelkirche*, p. 53.

7. Marie. Voyez le texte de Chrysostome, cité plus loin, p. 245.

8. *Op. l.*, p. 241.



205



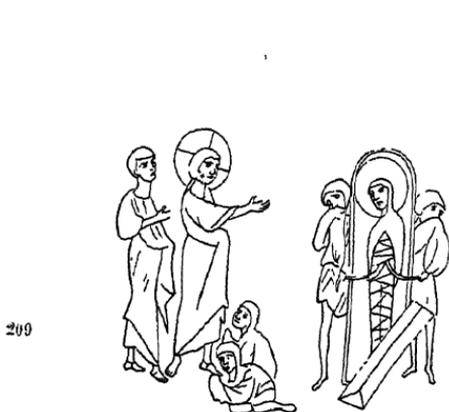
206



207



208



209



210

FIG. 205. — Hemsby-Klissé. — 206 Porte d'Alexandrova. — 207. Chapelle Palatine. — 208. Église de Delphes. — 209. Tétraévangile de Vienne — 210. Vie de Marie-Madeleine, à Florence.

suscité, mais ils détournent les yeux derrière eux. Ils veulent glorifier, par leurs lèvres et leur langue, celui qui lui a rendu la vie, mais ils ferment leur bouche avec leurs manteaux. Ils veulent s'éloigner, mais le miracle les retient. Les apôtres, pleins d'étonnement, se demandent en eux-mêmes quel peut être l'auteur d'un tel miracle : n'est-ce point vraiment celui qui donna le souffle à Adam ? » Les disciples se distinguent des douze apôtres : ils entourent le tombeau. Heisenberg a justement reconnu leurs gestes dans le *Rossanensis*<sup>1</sup>. Mais il ne faudrait point pousser plus loin la comparaison, car cette composition complexe et vivante représente un autre type : le type cappadocien.

On y retrouve, en effet, le sentiment réaliste de l'Orient. Jésus vient de gauche, suivant le canon qui prévaut désormais, ainsi que dans bien d'autres thèmes. Il marche vite, incline la tête avec un mouvement volontaire, sans cette grandeur royale, qui avait frappé Mésarités. Les deux sœurs se prosternent l'une et l'autre. Trois hommes, simplement vêtus d'une tunique courte, se sont approchés du tombeau. L'odeur les agite et les met en fuite ; l'un d'eux, enfonçant son nez dans l'étoffe, passe la main derrière l'épaule du défunt. Les Juifs, venus avec Marie (Joh. 11. 33), entourent Jésus, en fixant les yeux sur Lazare. Leurs chlamydes ou leurs pénules les distinguent des deux apôtres âgés, qui suivent le Sauveur avec eux, avec ceux dont il disait : « Je parle ainsi à cause de la foule qui m'entoure. » (Joh. 11. 42). Disposition simple et familière, que la sévérité byzantine écartera, sauf dans quelques répliques lointaines du *Rossanensis* : Laur. VI 23, Sant'Angelo in Formis<sup>2</sup>.

Les peintres de Cappadoce conservent un trait essentiel du *Rossanensis* : l'ami qui passe la main derrière l'épaule de Lazare. L'autre main, qui montrait le mort, tiendra l'étoffe sous le nez. A Hemsbey-Klissé (fig. 205), El-Nazar, et, sans doute, à Toqale, dans la nef, une seconde figure symétrique lui fait pendant, à droite. Ce motif comporte deux variantes : 1° On ne conserve que la figure de gauche : Palatine<sup>3</sup> (fig. 207), porte d'Alexandrova (fig. 206), église récente de Delphes (fig. 208), aujourd'hui démolie. Parfois, la main ne touche pas l'épaule :

1. Haseloff, *Codex purp.*, pl. I ; Muñoz, *Il codice purp.*, pl. I

2. Heisenberg, *op. l.*, p. 241, suppose, à tort, croyons-nous, que les hommes vêtus de chlamydes représentent les autres apôtres en costume de voyage.

3. Pavlovskij, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo*, fig. 28 ; H. Ét. C 731.

évangile arménien de 1057<sup>1</sup>, Athen. 93, fol. 323, Musée de Berlin<sup>2</sup>, triptyque du Mont-Athos<sup>3</sup>. — 2° Les deux figures symétriques déroulent chacune une bandelette, au lieu de toucher Lazare : Vindob. 154, fol. 261 v (fig. 209). Sant' Angelo in Formis<sup>4</sup>. Monréale<sup>5</sup>, vie de Marie-Madeleine à Florence<sup>6</sup> (fig. 210). A la Palatine et dans le Vindob. 154, le « suaire » de Lazare (Joh. 11. 43) affecte la forme d'une chlamyde, motif particulier aux fresques cappadociennes d'Elmale et de Qaranleq<sup>7</sup>.

La tradition cappadocienne revit au xiv<sup>e</sup> siècle, sous le pinceau de Giotto, à l'Arena. Deux hommes voilés entourent Lazare et passent tous deux la main derrière lui. Gestes et composition rappellent Rossano : le nez sous l'étoffe, l'homme qui détache la bandelette, en se retournant vers un groupe attiré par le miracle, les deux sœurs prosternées pareillement. Deux hommes enlèvent la pierre, à peu près comme dans le Pantocrator. 61. On fera les mêmes observations à Assise.

Les Byzantins n'oublient jamais de faire dénouer les bandelettes. L'homme les dégrafe parfois devant la poitrine, détail propre à l'Anatolie<sup>8</sup>; le plus souvent, il en tient un bout, négligemment, avec la main, qui, auparavant, touchait l'épaule, tandis que l'autre, prise dans une très longue manche, protège toujours l'odorat (fig. 204, 211, 212, etc.)<sup>9</sup>. Il est toujours à gauche, sans compagnon symétrique. Parfois, il manque (fig. 234-235)<sup>10</sup>. Un autre enlève la pierre, parfois avec un aide<sup>11</sup>; le

1. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.

2. Schlumberger, *Épopée*, II, p. 465; V. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 8, n<sup>o</sup> 12.

3. Kondakov, *Pam. Afon.*, pl. XLVII (cf. p. 202).

4. Kraus, *Jahrbuch preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. II.

5. Gravina, pl. 18 B : l'un des deux hommes tient la pierre droite, selon le type occidental.

6. Galleria antica e moderna : phot. Alinari 1809; Venturi, t. V, p. 92, fig. 73.

7. Phot. Jerphanion.

8. Transept de Toqale : phot. Jerphanion. — Chios : Schmidt, *Izvestija russk Inst.*, t. XVII, pl. LV. — Laur. VI 21, fol. 193 v.

9. Elmale : phot. Jerphanion. — Psautier de 1066, Lond. Addit. 19332, fol. 31 v. — Barberin. 372, fol. 44 (Jésus à droite). — Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 5. — Berol qu. 66, fol. 307 v. — Suppl. gr. 27, fol. 93 v. — Exultet de Pise : Bertaux, H. Ét. C 1568; phot. Alinari 9877. — Studenica, église de Nemanja. — Latmos : Wiegand, pl. IX. — Ou bien le rôle des deux mains se trouve interverti : Paris. 74, pl. 165. — Iviron 5 : II Ét. C 129, d'où Dalton, *Byz. art.*, fig. 284.

10. Qaranleq : phot. Jerphanion. — Ivoire d. South-Kensington 295. 67. — Harley 1810, fol 239. — Évangile de Kiev, fol. 292 v.

11. Psautier de Mélisende. — Cividale : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, pl. XXVII.

plus souvent, nous la voyons sur le sol, posée de biais, comme si on la soulevait <sup>1</sup>.

L'iconographie byzantine fait donc ressortir deux actes typiques, négligés par les Cappadociens : les bandelettes dénouées, la pierre enlevée. Mais, toujours éprise de simplicité et de sobriété, elle a réduit, autant qu'elle a pu, les figures agissantes et négligé les assistants. Elle ne laisse à Jésus d'autre suite que Thomas imberbe, désigné par son nom, en Cappadoce, en souvenir de sa parole courageuse : « Allons-y, nous aussi, pour mourir avec lui. » (Joh. 11. 16) <sup>2</sup>. Parfois, elle lui adjoint <sup>3</sup> ou lui substitue <sup>4</sup> Pierre. Elle conserve presque toujours <sup>5</sup> les deux sœurs inégalement prosternées, comme les figurent le Paris. 510 ou le Pantocrator. 61 <sup>6</sup>, ou bien montre Marthe tournant la tête vers Lazare <sup>7</sup>. Lorsqu'un mouvement parallèle courbe les deux silhouettes, suivant la manière du Rossanensis, on reconnaîtra une influence orientale <sup>8</sup>.

*Le XIV<sup>e</sup> siècle.* — Le xiv<sup>e</sup> siècle revient aux types primitifs, aux compositions complexes : il figure les douze apôtres, l'assistance, les deux porteurs. Il joint à la scène principale les épisodes qui l'ont précédée.

Dès le xii<sup>e</sup> siècle, puis, au cours du xiii<sup>e</sup>, nous revoyons les apôtres nombreux derrière Jésus et les Juifs devant lui, près du tombeau : Palatine (fig. 207), psautier de Mélisende (fig. 211), Ivron 5 (fig. 212), Athen. 93, triptyque d'Atskhour. Partout, un Juif âgé, portant la pénule, regarde Jésus et gesticule <sup>9</sup>. A Ivron, un jeune homme le précède, revêtu de la chlamyde, selon l'exem-

1. Transept de Toqale, South-Kensington, 295.67, Chios, Vindob. 154, Palatine, Studenica, porte d'Alexandrova.

2. Hemsbey-Klissé, transept de Toqale, Elmale et Qaranleq, manuscrit arménien de 1057, Vindob. 154, Berol. qu. 66, porte d'Alexandrova. Il est barbu, dans le psautier de 1066 et l'ivoire du South-Kensington 295.67.

3. Chios, Daphni, Harley 1810, Suppl. 27, Exultet de Pise, Sant' Urbano.

4. Barberini.

5. Sauf dans le Harley 1810 et le Suppl. gr. 27.

6. Chios, Vindob. 154, Paris. 74, psautier de Mélisende, Sant' Angelo in Formis, Studenica.

7. Transept de Toqale : phot. Jerphanion. Le visage se trouve complètement retourné de profil, comme dans les manuscrits ottoniens et à Sant' Urbano. Les artistes byzantins respectent mieux la vraisemblance : psautier de 1066, Barberini, évangile arménien de 1057, Berol. qu. 66, Kiev, stéatite de Tolède. — Marthe porte le buste haut : South-Kensington 295.67, Ivron 5, Palatine.

8. Copte 13, Elmale, Qaranleq, triptyque d'Atskhour, icône de Chémok-médi, porte d'Alexandrova, porte de Pise, Giotto.

9. Le bras est quelquefois masqué.

ple du Rossanensis. Ces monuments, qui se touchent de près, dépendent de vieux modèles : la main posée sur l'épaule (Palatine), le suaire découpé comme un camail (Palatine et psautier de Mélisende) appartiennent au type cappadocien. Enfin, les porteurs, dans le psautier de Mélisende et l'évangile d'Iviron, enlèvent la plaque avec des mouvements naturels, qui font songer au Pantocrator. 61.



FIG 211. — Psautier de Mélisende.

Avec le temps, sur le solitaire, cette composition se développe : vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, un primitif siennois (fig. 213) <sup>1</sup> y met une foule nombreuse, qui se perd derrière le monticule de la grotte. Ou bien encore, le triptyque de Trieste (fig. 214) <sup>2</sup> rappelle le Rossanensis, avec ces deux hommes, qui, tout en regardant Lazare, s'éloignent et fléchissent sur leurs jambes. Ainsi voyons-nous revivre la tradition primitive. Giotto, élaborant une réplique

du Rossanensis, nous découvre de singulières perspectives.

Les Italiens du XII<sup>e</sup> siècle emploient même un procédé plus hardi, qui rappelle la manière hellénistique : quelques figures au loin s'inclinent, soit derrière une montagne, dans l'Exultet de Pise <sup>3</sup>, soit sur une terrasse du tombeau, dans la porte de Bonanno <sup>4</sup>. Cette disposition singulière, qui résulte évidemment d'une confusion entre le tombeau et Béthanie, ou même entre la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem <sup>5</sup>, ne saurait

1. Accademia, n° 8 : phot. Lombardi 2771, d'où Venturi, t. V, p. 111, fig. 89 ; Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11. pl. II. — On retrouve la même disposition dans un évangélaire de Perpignan, 2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> s. : Boinet, *Congrès archéol. de France*, LXXIII, 1906.

2. H. Ét. C 664 ; phot. Alinari 21148.

3. Bertaux, H. Ét. C 1568 ; phot. Alinari 9877.

4. Phot. Brogi 3457.

5. En Occident, les gardes, figurés d'abord dans le fond, fini-sent aussi par occuper les terrasses ou les fenêtres du Saint-Sépulcre.



Fig. 212. — Tétravévangile d'Ivireon, n° 5.  
(H. Ét. C 129).



Fig. 213. — Sienne, Accademia, n° 8.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 214. — Triptyque de Trieste.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 215. — Fresque de Studenica, en Serbie.  
(Coll. H. Ét.).

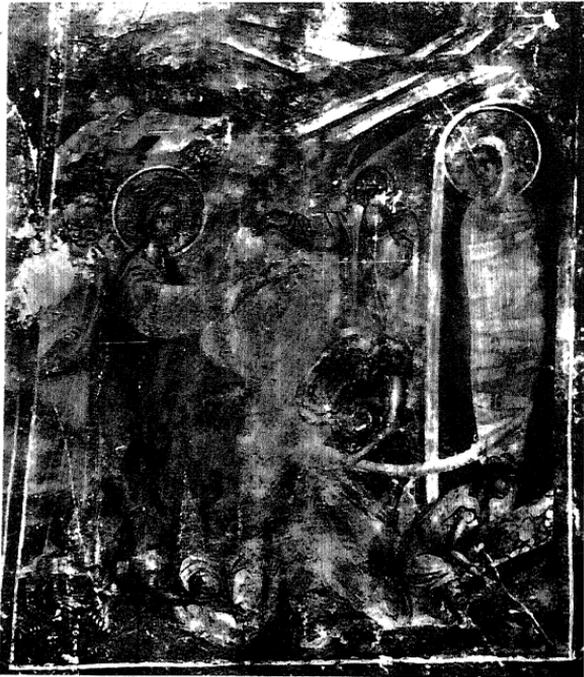


Fig. 216. — Fresque de Verria, en Macédoine.  
(H. Ét. C 712).

passer pour accidentelle, puisque nous la retrouvons, plus tard, dans certains manuscrits arméniens <sup>1</sup>. Elle laisse deviner quelque réminiscence confuse d'une ancienne composition pittoresque.

Nous suivrons maintenant ces compositions complexes, aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, tour à tour, en Macédoine, au Mont-Athos et à Mistra.

La Macédoine et le Mont-Athos ont en commun le motif que nous venons de mettre en lumière : les Juifs, près du tombeau ; deux autres encore, que l'on relève aussi dans le triptyque de Trieste, et, plus tôt même, sur celui d'Atskhour : 1<sup>o</sup> Marie regarde Jésus, sans se retourner vers Lazare, autre souvenir des compositions primitives ; 2<sup>o</sup> l'homme, qui délie la momie, se penche, comme s'il s'agenouillait : il s'écarte ainsi des assistants, groupés près du tombeau. Les deux écoles se séparent sur d'autres points : celle de Macédoine place Lazare dans un sarcophage ; chacune d'elles représente selon un type différent les deux hommes enlevant la pierre.

Nous prendrons les monuments slaves et macédoniens depuis l'origine.

Studenica, église de Nemanja, fin XII<sup>e</sup> siècle (fig. 215). — Composition encore très simple : point de porteur, mais les apôtres en nombre. Marie regarde Jésus. Un homme délie la momie, selon l'ancien type <sup>2</sup>. Dans le fond, au croisement de deux montagnes, surgit l'enceinte crénelée de Béthanie, avec quelques têtes sous la porte. On la voit aussi, sans les têtes, dans le Vatopedin. 735, fol. 321, au milieu d'une composition aussi simple (un homme soulève la pierre).

Verria (1315) (fig. 216) <sup>3</sup>. — La crête continue d'une haute montagne dissimule Béthanie. En revanche, un homme soulève la pierre. Celui qui tient la bandelette se détourne, avec un mouvement plus souple qu'à Studenica : l'odeur le chasse, comme les deux autres assistants de Trieste. Une innovation remarquable distingue cette belle fresque : Marie seule se prosterne, en posant le front sur les pieds de Jésus. Marthe, debout, près de son frère, derrière l'homme qui le délie, tend un bras vers le Sauveur

1. Paris. arm. 18, fol. 15, et manuscrit de Morgan : phot. Macler.

2. On retrouve ces deux traits, dans la composition très simplifiée d'un cadre d'icone du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle, à Chilandari : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 195, fig. 75 (phot. 104).

3. H. Ét. C 712.

avec un large geste, tout en protégeant sa bouche. Elle a pris la place d'un des disciples, que nous retrouvons à la Pantanassa.

A Gračanica (fig. 218), la composition atteint un superbe développement. Dans le fond, Jésus, descendant dans un chemin creux, rencontre les sœurs. Nous reviendrons sur cet épisode. Au premier plan, l'homme qui délie s'incline comme à Trieste. Lazare se dresse dans le sarcophage. Près de lui, une grande foule se presse au-devant d'une basilique : on y voit des jeunes filles, des matrones, des jeunes gens et des vieillards. Il en est que l'odeur incommode. A leur tête, le vieux Juif voilé gesticule, comme dans le psautier de Mélisende ou le tétraévangile d'Athènes, mais avec infiniment plus de mouvement et de liberté. A Volotovo <sup>1</sup>, près de Novgorod, on a reproduit le même schème avec autant d'aisance, mais plus simplement, sans la basilique ni l'autre scène. J'ai observé aussi une foule nombreuse à Lesnovo (1348).

Sur une reliure de Saint-Marc <sup>2</sup>, la composition, très simple, avec deux apôtres seulement, et sans l'homme qui délie la momie, se rattache pourtant à notre groupe par quelques traits caractéristiques : Marie regarde Jésus, un homme soulève la pierre, comme à Verria ; quelques figures, derrière la colline, descendent vers la gauche, comme à Gračanica. Il ne reste plus que le porteur, sur un homophorion de Vatopédi <sup>3</sup>.

Castoria. — On voit le sarcophage, en 1384, dans la chapelle de Saint-Athanase. Un siècle plus tard, dans celle de Saint-Nicolas, au quartier des Saints-Anargyres (fig. 217), Lazare s'incline, ainsi qu'à Ravenne. Béthanie se déploie dans le fond. Les assistants et l'homme qui délie rappellent, mieux qu'à Gračanica, les modèles du XII<sup>e</sup> siècle. A Vatopédi (fig. 219) <sup>4</sup>, la grotte et le monticule cachent en partie la foule compacte, comme sur le tableau de Sienne. Au loin, Béthanie dresse ses hautes murailles, avec des hommes au seuil de la porte ou sur les terrasses.

Dans presque tous ces monuments, on a figuré l'enlèvement de la pierre suivant un type unique, celui de la Pantanassa <sup>5</sup>. Les deux hommes emportent la plaque vers la droite : l'un, en avant, la retient sur son dos ; l'autre, en arrière, avec ses deux

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 29, fig. 39.

2. Pasini, *Il tesoro di S. Marco*, pl. XIII ; Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748.

3. Phot. Paul Marc.

4. H. Ét. C 251. Voy. aussi Lichačev. pl. CCXXV.407, CCXXX.420

5. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 140. 3.

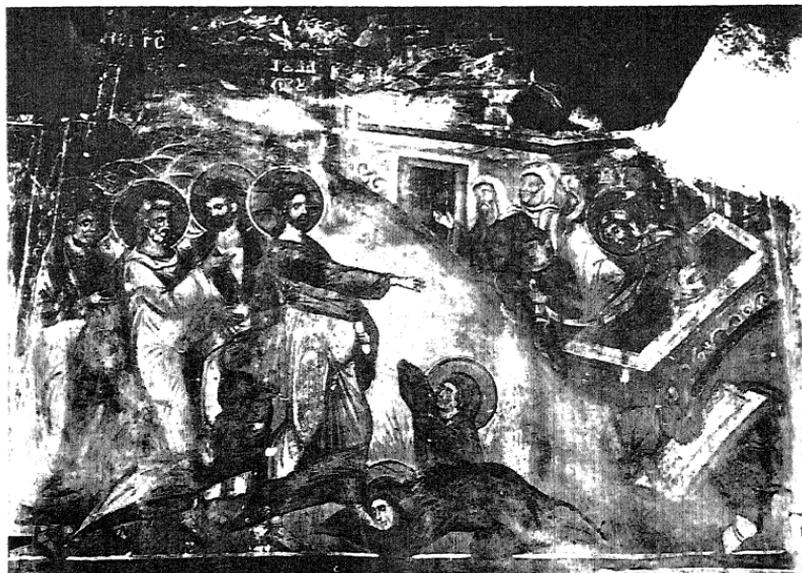


Fig. 217. — Fresque de Saint-Nicolas, à Castoria.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 218. — Fresque de  
Gračanica, en Vieille Serbie.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 219. — Fresque de Vatopédi.  
(H. Ét. C 251).



bras tendus. Nous avons retrouvé ce motif, en 1384, à Saint-Athanase de Castoria, où le porteur d'arrière met un mouchoir sur sa bouche; en 1486, à Saint-Nicolas, où celui d'avant plie sur ses jambes, comme s'il voulait soulever le poids. Ailleurs, on n'a pris que l'un des deux: celui d'arrière, à Verria, sur la reliure de Venise et l'homophorion de Vatopédi, comme si l'on avait coupé la composition au ras du cadre; celui d'avant, à Nagoriča. Ce modèle remonte fort loin. La variante de Giotto permet de le relier, par une suite de transitions, au Pantocrator. 61. Le Paris. 74 et le triptyque d'Atskhour le suivent déjà, mais en ne retenant qu'une figure, ainsi qu'à Verria.

A l'école serbe et macédonienne, on rattachera diverses variantes, toutes caractérisées par la présence du sarcophage. Mosaïque de l'Opera del Duomo (fig. 1) : le sarcophage est engagé dans la porte de la caverne, Lazare s'incline, l'homme qui délie, debout, montre le dos. — Icône Lichačev<sup>1</sup>, œuvre médiocre d'un peintre grec, qui pratiquait les procédés de l'école crétoise: un seul porteur, celui de gauche, soulève la plaque, qui se trouve inclinée de gauche à droite (fig. 221), variante notable, que l'on peut relever beaucoup plus tôt, au xiii<sup>e</sup> siècle, sur le triptyque d'Alba Fucense<sup>2</sup>. — Stéatite d'Ochrida<sup>3</sup>: l'homme qui délie se tient à droite. Le Petropol. 118, fol. 14, nous montre enfin comment un orthodoxe, profondément pénétré par le goût italien, savait pourtant retenir les traits essentiels des vieux modèles, par exemple, l'ami qui porte la main sur l'épaule, d'après la tradition cappadocienne.

Le type crétois, au Mont-Athos, se distingue, comme toujours, du type serbe et macédonien. Vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, il s'enrichit et ressemble de plus près à la Péribleptos.

Chapelle de Saint-Georges, dans le monastère de Saint-Paul (fig. 224)<sup>4</sup>, Lavra, Dionysiou (fig. 223)<sup>5</sup>, Panaghia du quartier Serviotou, à Castoria (1553), icône de Saint-Eustathe, icône de Bucarest<sup>6</sup>, homophorion de Galaction<sup>7</sup>. — Point de sarcophage. Le

1. Lichačev, pl. XVII. 33. Voy. aussi pl. CV. 184.

2. Phot. Gargioli C 1063. Voyez aussi une reliure russe appartenant au Nov. Djevičij Monastyr, à Moscou: phot. Barčevskij 585.

3. Kondakov, *Makedonija*, p. 270, fig. 185.

4. H. Ét. C 314.

5. H. Ét. C 289.

6. Collection des Monuments historiques, n° 997: Draghiceanu, pl. XIV.

7. Phot. Lampakis 3195.

jeune homme qui délie s'incline moins que dans les monuments de Macédoine. Il détourne la tête et tient une bandelette dans chaque main. Il rappelle ainsi l'homme que l'on voit, à Chios, debout, dégrafant la bande, à la hauteur de la poitrine. Les Juifs se montrent dans le fond, devant Béthanie, entre deux montagnes escarpées et tourmentées. Un seul homme enlève la pierre. Il vient de droite et se courbe, en passant une main par dessous, en arrondissant l'autre par dessus. A Lavra et à Dio-

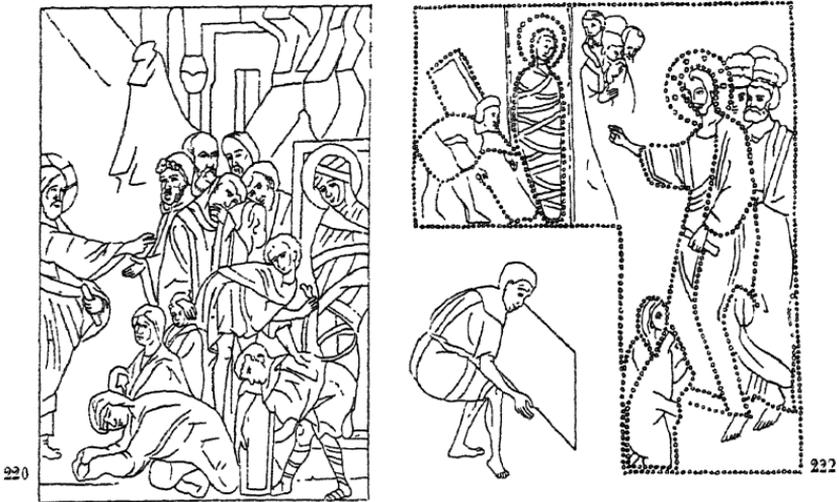


Fig. 220. — Icône de la Laure de la Trinité. — 221. Icône Lichačev. — 222. Saccos de Photiu

nysiou, le groupe des Juifs s'étend plus loin qu'à Saint-Paul ; un homme mûr marche en tête, portant son manteau à sa bouche ; à droite, au delà du tombeau, un vieillard fait le même geste, souvenir du type cappadocien, commun au Mont-Athos et à Giotto. Lazare est barbu.

Cette composition offre certaines analogies avec les mosaïques de Chios ou les peintures de Cappadoce. Aussi ne serons-nous pas surpris de la rencontrer, vers l'est de l'Anatolie, sur un monument géorgien, le triptyque d'Antchi, que Kondakov attribue au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. D'autres thèmes athonites proviennent aussi de cette tradition.

A Saint-Nicolas de Lavra, la même composition a subi de

1. Kondakov. *Pam. Gruzii*, p. 173, fig. 77. — Les Arméniens reproduisent ce type au XVII<sup>e</sup> s. : Vienne, Mékhit. 986, fol. 116 v, où le porteur manque, Bologne 3290, fol. 6, copie très simplifiée (phot. Macler).



Fig. 223. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 289).



Fig. 224. — Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 314).



profonds remaniements. On lui a donné à la fois plus de mouvement et plus d'ampleur. Le Christ avance à grands pas, comme l'ange de l'Annonciation, à la Pantanassa. Le jeune homme qui délie Lazare court, incliné, en détournant la tête avec effroi ; l'autre soulève la pierre d'un geste violent. D'autre part, Béthanie se développe, ainsi que la Jérusalem des Rameaux. La perspective à vol d'oiseau laisse voir une église à coupole et un édifice cruciforme. Les Juifs, qui en sortent, passent entre les deux montagnes, formant une file continue, depuis les portes jusqu'au tombeau ; ils suivent deux vieillards, qui lèvent les bras de surprise. Enfin, dans le haut, à gauche, entre la pointe du rocher et le cadre, au-devant d'un mur, Jésus, suivi des Apôtres, s'incline légèrement et bénit Marthe, debout, orante, en face de lui.

Cette rédaction nouvelle, dont on sent l'influence, au Mont-Athos même, pendant le xvii<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>, se rapproche de la Péribleptos <sup>2</sup> (fig. 228), puisque l'on y voit aussi de petites scènes lointaines et les Juifs près du tombeau. Toutefois, la fresque de Mistra reste originale. Les Juifs forment deux groupes séparés par des rochers, l'un devant Béthanie, l'autre à côté de Lazare. L'homme qui délie a disparu, ou plutôt il a fait place à un autre porteur, qui se retourne aussi, tout en saisissant la plaque entre ses deux bras tendus, lointaine réplique d'Elmalę et de Qaranleq, motif fréquent, au xiii<sup>e</sup> siècle, dans les miniatures de Saxe-Thuringe <sup>3</sup>, du Berol. qu. 66 (fig. 230), sur la stéatite de Tolède, et, plus tard, dans les fresques de Vatopédi. La Péribleptos nous paraît bien cette fois indépendante de l'Athos.

En fait, elle prend place dans un groupe intermédiaire, où nous voyons, en même temps, les Juifs près du tombeau, comme en Macédoine, et le porteur arrondissant le bras, comme au Mont-Athos. Si nous comparons le saccos de Photius <sup>4</sup> (fig. 222), ainsi qu'une icône moscovite du xvi<sup>e</sup> siècle <sup>5</sup> (fig. 220), à l'icône Lichačev 33 (fig. 221), nous saisissons, dans le dessin de cette dernière figure, comme une transition entre les deux écoles. La Pan-

1. Crosse en bois sculpté, appartenant à Iviron : Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 216, phot. 122. — Homophorion du patriarche Denys (1672) : phot. Lampakis 3195.

2. Millet. *Mon. Mistra*, pl. 118.4 (détail).

3. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 131, pl. XXVII.

4. Phot. Barčevskij 532. Il s'agit du saccos désigné sous le n<sup>o</sup> 2.

5. Lichačev, pl. CXXV. 221, d'après une photographie appartenant à la Laure de la Trinité (1557 ?).

tanassa <sup>1</sup> nous donnera encore l'idée de ces combinaisons intermédiaires : les Juifs, dans le fond, près de Béthanie, le vieillard, à droite du tombeau, appartiennent au Mont-Athos ; les autres figures, les porteurs, le jeune homme étendant le bras comme Marthe à Verria, nous rappellent la Macédoine. Celui qui délie en montrant le dos (Opera del Duomo) passe aussi à droite, dans un monument russe du xvi<sup>e</sup> siècle, la porte de l'Ascension à Rostov <sup>2</sup>, réplique plus proche du type macédonien, sans le sarcophage. Le saccos de Photius (1408) et la Pantanassa nous permettront d'attribuer au moins au début du xv<sup>e</sup> siècle ces types mixtes, auxquels se rattache la Péribleptos.

*Les scènes préliminaires.* — Relisons le quatrième évangile.

Marthe et Marie font dire à Jésus que leur frère est malade. Jésus reste pourtant deux jours dans le lieu où il se trouvait (11. 1-6). Puis, il dit à ses disciples : « Lazare est mort et je me réjouis pour vous de ce que je n'étais pas là, afin que vous croyiez ; mais allons auprès de lui » (11. 14-15).

« <sup>17</sup> Jésus vint donc et trouva qu'il était depuis quatre jours dans le sépulchre... <sup>18</sup> Beaucoup de Juifs étaient venus près de Marthe et de Marie, pour les consoler de la mort de leur frère. <sup>20</sup> Marthe, ayant entendu que Jésus venait, alla au devant de lui... <sup>23</sup> Elle s'en alla et appela Marie en secret, disant : « Le Maître est là et il t'appelle. » <sup>29</sup> Celle-ci, ayant entendu, se leva vite et vint à lui <sup>30</sup>, car Jésus n'était point encore entré dans le bourg, mais il était dans le lieu où Marthe l'avait rencontré. <sup>31</sup> Les Juifs, qui étaient venus dans la maison avec Marie et la consolait..., la suivirent. <sup>32</sup> Et Marie, étant venue où était Jésus, le voyant, tomba à ses pieds. »

Chrysostome <sup>3</sup> précise le sens de ces paroles et de ces démarches. Au début, par exemple, Jésus s'explique aux disciples avec une entière bonne grâce : « Vous ayant appris sa mort loin des lieux mêmes, lorsque j'aurai rappelé notre ami à la vie, il ne restera plus l'ombre d'un doute <sup>4</sup>. » Plus loin, l'exégète retrace les scènes avec le sentiment et l'imagination d'un poète : « Les femmes, apercevant le Sauveur, ne s'abandonnent point aux pleurs, aux gémissements, aux lamentations, comme nous faisons d'ordinaire, devant les amis qui viennent

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 140.3.

2. Phot. Barčevskij 148.

3. *In Joh. Homil.*, 62-63.

4. *In Joh. Homil.*, 62. 2.



Fig. 225. — Tétrévangile de la Bibl. Nat. (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 226. — Laur. VI 23.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 227. — Tétrévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23). Jésus et les sœurs de Lazare.  
(Coll. H. Ét.).



prendre part à notre deuil. Elles s'inclinent aussitôt devant le Maître qu'elles admirent <sup>1</sup>... Marie, plus ardente que sa sœur, ne se soucia ni de la foule, ni des ennemis de Jésus, présents en grand nombre et qui disaient : « Cet homme, qui a ouvert les yeux de l'aveugle, ne pourrait-il pas empêcher Lazare de mourir ? » (Joh. 11. 37) <sup>2</sup>. Ainsi, notre imagination verra Marthe inclinée devant Jésus et Marie prosternée à ses pieds, suppliant avec un reproche : « Seigneur, si tu avais été ici, mon frère ne serait pas mort. » Aussitôt, le poète qu'est Chrysostome nous découvre un spectacle à la fois plus intime et plus large : « Jésus ne lui répond pas, car la foule était trop nombreuse. Il répand quelques larmes ; il pleure doucement... Comme beaucoup devaient croire à cause du miracle, il attire un plus grand nombre de témoins par sa condescendance. Pour ne point laisser échapper sa capture, il montre ce qu'il y a d'humain en lui : il pleure, il est ému. Puis, réprimant son émotion, il demande : « Où l'avez-vous placé ? »

Chrysostome traçait un programme aux peintres. On supposera que les évangiles illustrés au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle comprenaient déjà les nombreux épisodes que nous rencontrons, plus tard, dans les répliques du x<sup>e</sup> et du xi<sup>e</sup>. En effet, sans compter le miracle, on relève dans le Paris. 115, fol. 416-417, deux miniatures effacées : d'abord, Marthe et, sans doute, ensuite, Marie, devant Jésus. Le Laur. VI 23, fol. 192, comprend quatre sujets en une frise (fig. 227) : Jésus reçoit le message, rencontre Marthe debout ; puis, Marthe, ayant appelé sa sœur sur le seuil de sa porte, l'avertit ; enfin, les deux femmes ensemble retrouvent le Sauveur, l'une debout, suppliante, l'autre prosternée. Le Paris. 74, pl. 163-164, suit comme toujours une rédaction distincte, ici plus détaillée, car elle ne néglige ni le message, ni les visites de condoléances, mais un peu confuse et certainement écourtée, puisqu'elle ne montre point Marie aux pieds de Jésus. Elle est encore plus abrégée à Gélat <sup>3</sup>.

Ces vieilles images, trop réduites dans nos deux manuscrits du xi<sup>e</sup> siècle, reprennent une plus large place dans l'art monumental du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup>. Par exception, à part, avant le miracle : à la Pantanassa <sup>4</sup>, Jésus annonce aux disciples la mort de

1. *Op. l.*, 62. 3.

2. *Op. l.*, 63. 1.

3. Fol. 254 : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 303, n° 228.

4. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 144. 3.

Lazare, épisode significatif, qui ne pouvait manquer à la rédaction primitive, puisque Chrysostome a si bien commenté la parole prophétique, transcrite sur notre fresque. Mais, d'ordinaire, on les réunit à l'épisode essentiel, dans le lointain. Nous citerons trois exemples : Gračanica, Saint-Nicolas de Lavra et la Péribleptos de Mistra.

A Gračanica (fig. 218), on croit retrouver l'ordonnance même de la composition hellénistique. Dans le fond, Jésus, suivi des



FIG. 228 — Fresque de la Péribleptos, à Mistra.

Douze, descend la pente d'un chemin creux, entre deux hauteurs. Il rencontre Marie qui fléchit les genoux et le prie en levant les bras sous son manteau, tandis que Marthe reste droite, sur un plan plus reculé, comme dans le manuscrit de Florence. Jésus a la démarche hésitante de l'homme qui « frémit en son esprit et se troubla. » Il semble détourner la tête pour cacher ses larmes. Puis, le cortège, qui se dirigeait vers

la gauche, a franchi le tournant du chemin et s'avance au premier plan vers la droite, jusqu'au tombeau, près de la basilique édiflée plus tard pour glorifier le miracle<sup>1</sup>. Là, Jésus retrouvera devant lui les innombrables témoins, gagnés par sa tendresse humaine.

Le peintre de Mistra (fig. 228) n'a pas montré la marche continue du cortège. Il laisse à peine entrevoir les premières scènes, dans un lointain très reculé, à travers les déchirures d'un rideau de montagnes, comme s'il les avait découpées dans une frise pareille à celle du Laur. VI 23. Le mur crénelé de Béthanie garnit le fond de place en place. A gauche, près de la porte, Jésus avance, suivi des Apôtres mêlés à la foule : trait archaïque, déjà observé, au moment du miracle, dans le Rossanensis, le Laur. VI 23 et la fresque de Sant' Angelo. Il s'enfonce derrière la montagne, en détournant la tête. Qui rencontre-t-il ? A Lavra, dans le même endroit, c'est Marthe, seule, debout, orante. Ici, on l'a masquée, par discrétion, puisqu'elle se montrera près du tombeau. Plus loin, à travers une autre brèche, apparaît un groupe de Juifs. Pour être logiques, nous y verrons une allusion, plus discrète encore, à la supplication de Marie et nous comprendrons peut-être alors ce que font, à Studenica, à la Pantanassa, au Mont-Athos, les Juifs arrêtés au loin, devant la porte de Béthanie : ils assistent à cet entretien invisible.

Ces remarques nous font toucher à la première illustration narrative du texte sacré. Il est clair qu'elle représentait Marie baisant les pieds de Jésus, non pas au moment du miracle, mais avant, dans une scène distincte, comme le fait encore, au XIII<sup>e</sup> siècle, une miniature allemande de caractère byzantin<sup>2</sup>, car l'Évangile ne laisse point entendre que les sœurs de Lazare, près du sépulcre, aient fléchi le genou, pour supplier Jésus, ou bien, comme l'indiquent les Méditations<sup>3</sup>, pour lui rendre grâces. En fait, de sûrs indices nous démontrent que la première rédaction hellénistique distinguait les épisodes et représentait les sœurs debout, au moment du miracle. C'est l'Occident qui nous les révèle.

Rappelons d'abord le texte : «<sup>28</sup> Jésus vint au sépulcre : c'était une grotte, et une pierre était posée sur elle. <sup>29</sup> Jésus

1. Arculf, ch. XXIV, in Tobler-Molinier, *Itinera hierosolymitica*, t. I, p. 166.

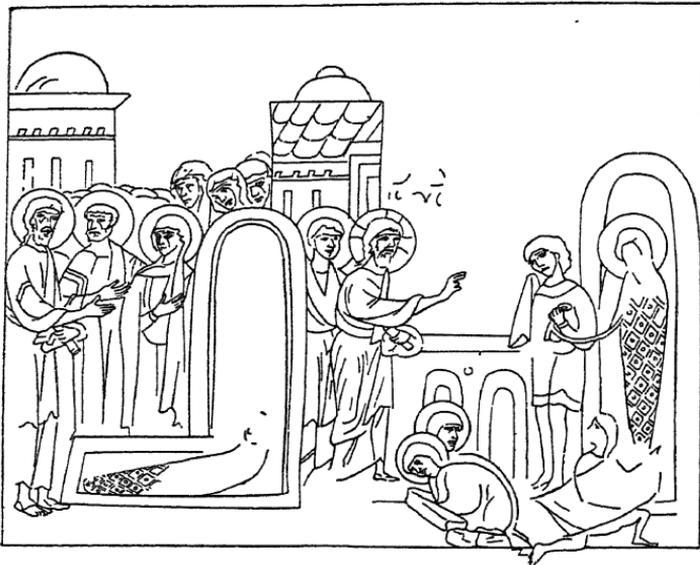
2. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 131, pl. XXVII.

3. *S. Bonaventurae Meditationes*, ch. LXVI, Rome, 1596, t. VI, p. 397.

dit : " Otez la pierre. " Marthe, sœur de celui qui était mort, lui dit : " Seigneur, il sent déjà, car il y a quatre jours qu'il est là... " " Ils ôtèrent donc la pierre. Alors Jésus, levant les yeux, dit : " Père, je vous rends grâce... " " J'ai dit ceci à cause de ce peuple



229



230

Fig. 229. — L'Arbre de la Croix, à Florence. — 230. Berol. qu. 66.

qui m'entoure... " " Il cria d'une voix forte : " Lazare, sors ", " et aussitôt celui qui avait été mort sortit, les pieds et les mains liés de bandelettes et le visage enveloppé d'un suaire. Jésus leur dit : " Déliez-le et laissez-le aller. "

Parmi les monuments, nous distinguerons deux types.

1° Marthe debout, Marie se prosterne. On a visiblement

combiné les deux scènes consécutives, la rencontre, suivant le modèle du Laur. VI 23, et le miracle : confusion fort ancienne, déjà commise, au v<sup>e</sup> siècle, sur le sarcophage du Latran <sup>1</sup>, et souvent répétée par le Moyen Age latin, par exemple, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle, dans les fresques de Reichenau <sup>2</sup>, ou du xi<sup>e</sup>, sur un ivoire provenant d'Amalfi et sans doute sculpté à Salerne <sup>3</sup>. Marthe ne lève plus vers Jésus ses mains suppliantes. Son geste formule discrètement l'objection : « Il sent déjà. » Dans le rétable de Duccio <sup>4</sup>, elle y met de la noblesse ; à San Gimignano, dans la fresque de Berna, ou bien, à Sienne, dans un tableau de la Galleria Saracini, une énergie toute populaire. Le peintre de Verria ne reproduit pas le dessin de Duccio, son contemporain. Il prête à Marthe le même rôle, avec un autre geste, un geste byzantin. Dans tous ces monuments, le groupe des deux sœurs représente une variante du motif traditionnel. Il prend place dans un cadre conforme au canon byzantin, devant Lazare, sortant d'un tombeau monumental.

2<sup>o</sup> Les deux sœurs debout, Lazare dans un sarcophage : ivoire carolingien de Liège <sup>5</sup>. Le mort s'est déjà levé sur son séant. Le sarcophage, posé sur le sol, près d'un arbre, sans aucun édicule, laisse le champ libre aux figures, qui se déploient sur les côtés, toutes de profil. Au devant de Jésus, les deux sœurs s'avancent, à la tête d'un cortège, — trois hommes et une femme, — encore engagé dans les murs de la ville. Nous pourrions suivre ce type en Occident, par exemple, au xi<sup>e</sup> siècle, dans l'évangélaire d'Hildesheim <sup>6</sup>, au xii<sup>e</sup>, dans une peinture de Saint-Jacques des Guérets <sup>7</sup>, au xiv<sup>e</sup>, sur l'Arbre de la Croix à Florence (fig. 229) <sup>8</sup>.

Or, nous le retrouvons, au xiii<sup>e</sup> siècle, dans un manuscrit

1. Au v<sup>e</sup> siècle on ne figure parfois qu'une seule des deux sœurs, soit Marthe debout (Ficker, p. 64), soit Marie, aux pieds de Jésus (Venturi t. I, p. 417, fig. 382 ; p. 521, fig. 450, etc.).

2. Kraus, *Wandgemälde*, pl. I-III ; M. Laurent, *Ivoires prégothiques*, p. 62, fig. 24. — Ms. de Karlsruhe : Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 132.

3. Aujourd'hui au British Museum : Graeven, I. 29 ; Dalton, *Catalogue*, pl. XI. 296 ; voyez Bertaux, *Art Italie mérid.*, p. 436, fig. 179.

4. Venturi, t. V, p. 574, fig. 467 ; Weigelt, *Duccio*, p. 96, pl. I. 22, voy. p. 240.

5. Themister, *Histoire de l'église de Saint-Paul*, p. 570 ; M. Laurent, *Ivoires prégothiques*, p. 90, pl. XII, fig. 34.

6. Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch*, pl. XXII.

7. D'après le relevé de M. et M<sup>me</sup> Jakimov.

8. Galleria antica e moderna : phot. Alinari 1569. — S. Stefano, à Soletto : phot. Moscioni 8487. — Ambros. L 58 sup., fol. 37 : éd. Ceriani.

byzantin, le Berol. qu. 66, fol. 307 v (fig. 230), sous une forme très singulière. Deux scènes se suivent dans un seul cadre. La seconde reproduit le type byzantin de la résurrection ; la première figure le moment qui précède. Devant le sarcophage, que l'on vient d'ouvrir, devant le mort encore étendu, légèrement soulevé, Jésus, levant les yeux, dit : « Père, je vous rends grâce. » Le miniaturiste n'a point imité la disposition aisée de l'ivoire carolingien. A droite, le tombeau, limitant la place, l'oblige à masser ses figures dans le fond, au devant de Jésus. A côté de Pierre, Marie désignée par son nimbe, comme à Saint-Jacques des Guérets, fait à peu près le même geste que Marthe sur l'ivoire d'Amalfi ou le rétable de Sienne ; trois femmes se tiennent derrière elle ; rien ne distingue Marthe.

Ainsi, nous croyons reconnaître une adaptation du modèle latin, naïvement juxtaposé à la rédaction byzantine : preuve concluante de l'influence latine au XIII<sup>e</sup> siècle. Mais, peut-être, ici, trouverons-nous quelque raison plausible pour poser encore une fois la question : Orient ou Italie ? Nous nous demanderons si la miniature du Berol. qu. 66 ne provient pas par une autre voie d'un commun prototype hellénistique, qui se serait conservé dans le voisinage de la Palestine. Le même artiste a représenté le Crucifiement d'après un modèle archaïque, étranger à l'iconographie contemporaine de l'Occident comme de l'Orient. Pour la Résurrection de Lazare, n'aurait-il point puisé à la même source ?

Ce prototype oriental nous échappe et pourtant il a laissé des traces de son passage. Écoutons d'abord Choricus, décrivant les mosaïques de Gaza<sup>1</sup> : « Un de ses amis intimes venait de mourir. Lui, ayant pitié des femmes en deuil, le rappelle à la vie. Les femmes n'en ressentent point le plaisir avec calme, car toujours, en face du merveilleux, elles ont l'exclamation facile. L'une fait signe à sa voisine ; l'autre vole, emportée par la joie. » On voyait les femmes deux fois, d'abord pleurant, peut-être aux genoux du Christ, puis, après le miracle, triomphantes, debout, gesticulant et courant : composition vraiment hellénistique, bien différente de ce que Mésari-tès observait aux Saints-Apôtres, très proche en revanche de l'ivoire carolingien.

Dans le Copte 13, fol. 254 v (fig. 227), au XII<sup>e</sup> siècle, un arbre ombrage le sarcophage, motif singulier, qui trahit, malgré de

1. *Choricu Gaz. orat.*, éd. Boissonade, p. 96.

nombreuses dissemblances, une affinité particulière entre cette miniature et notre ivoire. On sait que le manuscrit copte reproduit souvent les thèmes primitifs. Le sarcophage, enfoui, se trouve posé de biais, comme à Ravenne ou sur le diptyque de Boèce<sup>1</sup>. Les deux sœurs se prosternent derrière Jésus à la manière de l'hémoroïsse : trait rare, qui appartient aussi au Laur. VI 23 (fig. 226) et provient d'un modèle hellénistique, puisque, sur le sarcophage du Latran, Marie s'agenouille pareillement derrière Jésus. Or, ici, des femmes voilées suivent, en s'inclinant avec des gestes de supplication et de douleur. Ce cortège féminin caractérise aussi le Berol. qu. 66 et



Fig. 231. — Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde.

reparaît, au xv<sup>e</sup> siècle, près du tombeau, à Sainte-Sophie de Trébizonde<sup>2</sup> (fig. 231). Il nous permet de rattacher tous ces monuments aux mosaïques de Gaza, car Choricus paraît y faire allusion et le voyait, en tout cas, dans la même église, derrière la veuve de Naïn. Comme ce motif reste étranger à l'ivoire de Liège, il nous révèle une tradition distincte, parallèle, indépendante de l'Occident.

La Théosképastos de Trébizonde (fig. 232) ressemble à Saint-Nicolas de Castoria. On y retrouve le même sarcophage, et, semble-t-il, à peu près la même disposition de la pierre et des deux sœurs implorant Jésus<sup>3</sup>. Cette composition dépend pour-

1. Muñoz, *Le pitture del dittico di Boezio nel Museo Cristiano di Brescia*. p. 9. pl. I, extrait du *Nuovo Bull. di archeol. crist.*, t. XIII; Garrucci 156.4.

2. H. Ét. B 220.

3. Marie est indistincte.

tant d'un modèle un peu différent et plus ancien, car Lazare, le corps droit dans ses bandelettes, incline vers Jésus un beau visage imberbe, plein et ferme comme un antique. Les Juifs l'entourent : à droite, un vieillard, détourne la tête, en protégeant



FIG. 232. — Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde.

sa bouche. Au devant de ce personnage, une femme s'élançait, les bras ouverts, comme pour embrasser la momie. Il serait sans doute téméraire de contester ici une certaine influence latine : le vieillard ressemble à celui de Giotto ; la femme, aux deux sœurs, debout, à droite du sarcophage, sur l'Arbre de la Croix, à Florence. Mais, sachant que Giotto doit le motif à l'Orient, nous voudrions reconnaître, dans l'autre figure, celle que Choricus, à Gaza, voyait voler, emportée par la joie.

Nous comprendrons alors que l'Orient ait pu conserver fidèlement de très vieilles images, et, lorsque nous relevons, dans le Berol. qu. 66, un autre trait étranger à l'ivoire de Liège, — le sarcophage engagé dans la porte du tombeau, — nous y reconnaissons, non point une combinaison arbitraire, mais une variante du type primitif, que nous observons, sous un aspect plus naturel, à Ravenne, et, plus tard, sur la porte de Pise : le sarcophage à l'intérieur du tombeau. Notre variante remonte à une époque ancienne, car elle nous montre le point commun, d'où partirent Latins et Byzantins, les uns supprimant le tombeau, les autres, le sarcophage. Elle apparaît, au VII<sup>e</sup> et au VIII<sup>e</sup> siècle, sur le diptyque de Boèce et dans l'oratoire de Jean VII<sup>e</sup>, et s'est conservée, soit en Occident, vers la fin du

x<sup>e</sup>, dans les fresques de Reichenau et l'évangélaire d'Otton III<sup>e</sup>, soit en Orient, au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup>, dans la composition très simple de deux tétraévangiles byzantins (fig. 233-234), Harley 1810, fol. 239, Kiev, fol. 292 v, tous monuments, où l'on voit, près d'un tombeau monumental, le sarcophage clairement dessiné ou représenté par une dalle. Il serait donc naturel de le retrouver dans le Berol. qu. 66 et même dans la mosaïque de l'Opera del Duomo.

On reconnaîtra donc, dans ce manuscrit, une rédaction très ancienne, qui représentait les deux actes de Jésus, les deux scènes autour du sarcophage : l'une exactement reproduite par notre miniature, l'autre déformée au contact du type consacré par l'iconographie byzantine. Nous voyons, par cet exemple, que les artistes du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles recherchaient les vieux

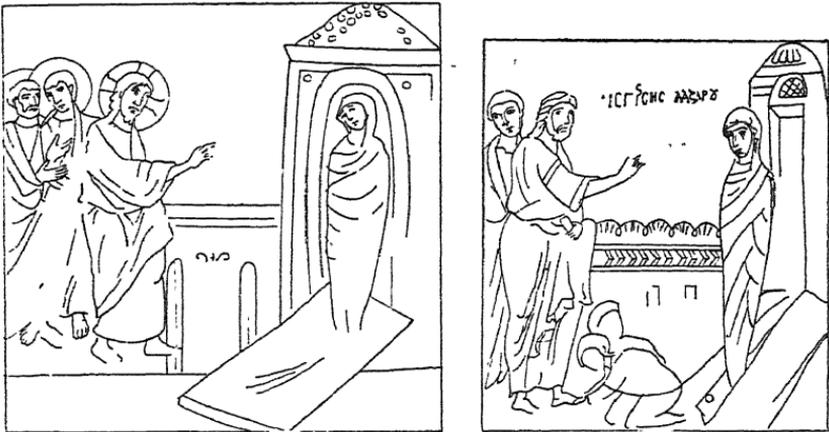


FIG. 233. — Harley 1810. — 234. Tétraévangile de Kiev.

manuscrits et les imitaient. Lorsque nous rencontrons, à Verria, Marthe debout, comme sur le rétable de Sienne, ou bien ailleurs, en Macédoine et chez les Slaves, Lazare dans le sarcophage, nous songeons tout d'abord à l'influence latine<sup>1</sup>. Mais,

1. Cim 58. Comparez avec le Codex Egberti, où l'édicule manque. Cf. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 133, note 1.

2. On peut mentionner aussi quelques miniatures allemandes (codex de Gotha, fol. 53 v; Haseloff, *op. l.*, p. 132; Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CXVIII. 399), ou françaises (Paris. fr. 9561 : Pokrovskij, p. 257), les peintures de Zillis (Rahn, *Mitt. Antiq. Ges.*, t. XVII, 1892), un chapiteau de Saint-Trophime, à Arles (Rohault de Fleury, *Évang.*, p. 118), et, plus tard, une fresque de Giovanni da Milano, à Santa Croce, (Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 224, fig. 168) De même, la Bible des Pauvres (Pokrovskij, p. 257). A la Palatine, le sarcophage paraît interpolé plus tard.

nous souvenant que le vieux motif de Ravenne et, sans doute, de Gaza, revit dans le Copte 13, nous ne pourrions nous défendre de quelques hésitations.

Ne soyons pas surpris de rencontrer au VI<sup>e</sup> siècle, soit aux Saints-Apôtres, soit à Gaza, soit dans le Rossanensis, les divers épisodes et les nombreuses figures mentionnés par le quatrième évangile. Chrysostome ne dédaigne aucune de ces circonstances. Toutes entraient dans le dessein de Jésus, car elles faisaient des assistants autant de témoins : « Ils sont sur les lieux, ils ôtent la pierre, ils dénouent, sur l'ordre du Seigneur, les liens du cadavre. Les amis, qui ramènent Lazare, le reconnaissent à son linceul ; ses sœurs ne s'éloignent pas ; une d'elles s'écrie : " Il sent déjà mauvais ". Autant de faits qui fermeront la bouche aux plus opiniâtres, leur démontreront la réalité du miracle. Leurs mains rendaient témoignage, en ôtant la pierre et en déliant les bandelettes... ; leur odorat, en percevant l'odeur que le corps exhalait<sup>1</sup>. » L'exégète serre de près le texte : « Jésus appelle Lazare et le cadavre s'avance, chargé de bandelettes, pour qu'on ne vît pas en lui un fantôme. Il ordonna de le délier, de sorte qu'on pût l'approcher, le toucher et constater son identité<sup>2</sup>. » La pensée de Chrysostome n'a cessé de nourrir l'éloquence des sermonnaires. Au XIV<sup>e</sup> siècle, Grégoire Palamas<sup>3</sup> le paraphrase sans scrupule : « Afin que par leur propre odorat... et par leur propre toucher... ils comprissent et crussent. »

Dans le riche tableau évoqué par le grand orateur, les iconographes, au VI<sup>e</sup> siècle, ont choisi les traits les plus larges et les plus expressifs : la foule, la mauvaise odeur, les amis qui approchent, touchent, reconnaissent le linceul. Plus tard, au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup>, ils figurent les actes significatifs, mis en lumière par le commentaire : la pierre enlevée, les bandelettes dénouées ; mais, soucieux de simplifier, ils négligent les assistants ou plutôt les réduisent à ces figures agissantes, témoins irrécusables et suffisants. Ils négligent les gestes familiers et pittoresques. Chrysostome se trouve resserré, réduit à la stricte formule théologique. Mais, au XIV<sup>e</sup> siècle, les Byzantins, éclairés par l'humanisme, comprennent mieux le maître de leur exégèse, et, guidés par sa pensée toujours agissante, élargissent leur champ de vision.

1. *In Joh. Homil.*, 63.4.

2. *Op. l.*, 64. 3.

3. *Homélie sur les Rameaux*, Migne, t. 151, col. 181 B.

## CHAPITRE VI

### Les Rameaux

Le thème des Rameaux, à Mistra, parmi les fresques de la Péribleptos et de la Pantanassa, présente un trait remarquable : ces enfants élégants et vifs qui prennent leurs ébats en toute liberté. Si nous cherchons, dans le passé, une autre composition ample et pittoresque, nous la trouverons non point pendant le moyen âge byzantin, mais au vi<sup>e</sup> siècle, dans le codex Rossanensis. Ne va-t-on pas conclure, à ce propos, que l'art du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle a retrouvé une nouvelle jeunesse en puisant aux sources les plus lointaines ? Et voici qu'un fait inattendu donne à cette question un intérêt plus pressant. Le Paris. 74, où nous pouvons souvent reconnaître la reproduction étriquée d'un manuscrit hellénistique du v<sup>e</sup> ou du vi<sup>e</sup> siècle, comprend un petit tableau de genre encore plus franchement étranger à l'iconographie traditionnelle. On y voit, en effet, derrière les apôtres, les rives d'un lac où deux enfants se délassent, un jardin suspendu d'où s'échappe une cascade, et cet aimable paysage reparait à la Pantanassa, sous un autre aspect : une fontaine coule du haut d'un édifice dans une vasque. Le Paris. 74, ou quelque autre réplique, telle que le tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n<sup>o</sup> 133, répétant un vieux modèle, l'aurait ainsi transmis aux peintres du xv<sup>e</sup> siècle. Nous essaierons donc de retrouver cette composition pittoresque aux origines de l'art byzantin.

*Le type oriental.* — Sur les sarcophages, les vieux marbriers ont sculpté, d'ordinaire, au devant de Jésus, deux adolescents en tunique courte, l'un étendant son manteau, l'autre grimant à l'arbre<sup>1</sup>, presque toujours seuls, sans l'adulte qui

1. Voy. Pokrovskij, p. 258 ; Strzygowski, *Etschmiadzin-Evangeliar*, p. 38 ; Anton de Wall, *Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St Peter*, Rome, 1900, pl. X, p. 42 sq.

parfois accueille le cortège. Lorsque, par exception, ils développent la composition, par exemple, sur un sarcophage du Latran <sup>1</sup>, ils annoncent le codex de Rabula <sup>2</sup> et surtout le Rossanensis, sans toutefois que les deux traditions puissent se confondre, car un trait essentiel les distingue : la posture de Jésus, qui monte à califourchon en Occident, assis en Orient. Nous retiendrons pourtant ce fait remarquable. Le Rossanensis, qui, d'ordinaire s'oppose, par son réalisme pénétrant, aux sarcophages et aux mosaïques de Ravenne, cette fois, reste attaché, en quelque mesure, à la tradition hellénistique.

Il appartient pourtant bien à l'Orient, car la composition se développe le long d'une frise sans perspective <sup>3</sup>. Au-devant de Jésus, les adultes se pressent en rangs serrés, si bien que leurs rameaux, massés dans le fond, font l'effet d'un bois de palmiers. Les enfants vont à part. Deux grands garçons, plus agiles, avancent à grands pas, s'inclinent et jettent leurs vêtements. D'autres, plus petits, tendent des branches : ils suivent en courant ou se penchent aux fenêtres et sur les terrasses de la ville. Plus loin, derrière Jésus, sur un arbre, au tronc tordu, l'un coupe, un autre grimpe. L'âne marche la tête haute, d'un pas relevé. Deux apôtres escortent le Sauveur.

Au xi<sup>e</sup> siècle, le Laur. VI 23, fol. 42 (fig. 236-237) <sup>4</sup>, reproduit les traits essentiels du Rossanensis : l'âne levant la tête et les deux disciples suivant, l'arbre au branchage arrondi et les palmes rangées dans le fond, enfin, les deux enfants étendant leurs vêtements ; à droite, on a simplifié, en remplaçant Jérusalem par une tour insignifiante, en réduisant le groupe des enfants qui offrent les palmes, en raidissant leurs attitudes ; mais on a respecté la disposition du modèle, l'esprit de la composition.

Les peintres de Cappadoce <sup>5</sup> exécutent des répliques analogues. A Hemsbey-Klissé, par exemple, vers le x<sup>e</sup> siècle, ils ont aussi réduit chacun des groupes à deux personnages, mais en conservant le même ordre, puisqu'ils font ressortir les longues chlamydes sombres des adultes entre les courtes tuniques blanches des enfants. Ils accusent toujours vivement le trait

1. Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXX, 3 ; Garrucci 314.5 ; Ficker 125.

2. Garrucci 137.2 ; Venturi H. Ét. C 1401.

3. Haseloff, *Codex purpureus*, pl. II ; Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 2, pl. I.

4. H. Ét. C 392. Deux miniatures sur la même page, avant Mat. 21.6 et 21.10.

5. Phot. Jerphanion.

qui donne au Rossanensis sa physionomie particulière : ils attribuent aux enfants le principal rôle. Dans la nef de Togaïe, comme sur les anciens sarcophages, ils les représentent seuls. Ou bien, à Hemsbey-Klissé et même, plus tard, dans les fresques de Qaranleq, Elmale, Tchareqle, et le tétraévangile arménien de 1057<sup>1</sup>, au moment où l'iconographie proprement byzantine représente des Juifs barbus, ils ne peignent que des figures imberbes : les plus âgées, représentant les adultes, ont à peine dépassé l'adolescence. Partout, un gamin, perché sur une branche, coupe un rameau, tandis qu'un camarade, le plus souvent, grimpe sur le tronc. A Tchaouch-In, sous Nicéphore Phocas, un autre retire sa tunique et se montre nu, comme s'il allait plonger dans le Jourdain. Au-devant de Jérusalem, une mère porte son nourrisson sur ses épaules : traits nouveaux que nous retrouverons dans nos compositions pittoresques.

Les autres motifs rappellent aussi le Rossanensis : par exemple, les deux apôtres, dont un imberbe, nommé Philippe ou Thomas. Mais, du x<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, certains détails se modifient conformément au type byzantin. L'âne, qui d'abord levait la tête, déjà, à Tchaouch-In, la baisse jusqu'à terre. D'autre part, le gamin coupera le rameau, non plus au milieu de ce branchage arrondi qui l'enveloppait ainsi qu'une poche, mais au cœur d'un palmier. A Etchmiadzin, dans le célèbre tétraévangile de 989<sup>2</sup>, un palmier, figuré seul, en marge, représente toute la scène. Nous retrouvons cet arbre, au milieu des autres motifs, dans celui de 1057, ainsi que dans les fresques à peu près contemporaines de Qaranleq, Elmale et Tchareqle.

La Cappadoce a retenu un autre trait du Rossanensis, encore plus significatif : dans la fresque archaïque d'El-Nazar (fig. 238), quelques spectateurs se montrent aux fenêtres de Jérusalem. Plus tard, on les revoit, entre les créneaux, en Anatolie ou dans certains monuments qui en peuvent dépendre. Nous citerons, au x<sup>e</sup> siècle, le diptyque de South-Kensington<sup>3</sup>, vers 1200, l'évangile syriaque de Mélitène<sup>4</sup>, en 1250, le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 19, au xiii<sup>e</sup> siècle, l'Ambros.

1. Etchmiadzin 362 G : phot. Macler.

2. Etchmiadzin 229, fol. 96 : phot. Macler.

3. Schlumberger, *Épopée*, I, p. 617; Venturi, t. II, p. 616, fig. 44 9.

4. Paris. syr. 355 : Omont, *Mon. Piot*, t. XIX, 1911, pl. XVII.

D 67 sup., œuvre des moines basilien, enfin, en 1427, la chapelle de Sainte-Sophie, à Trébizonde (fig. 235)<sup>1</sup>, et, plus tard, une miniature arménienne, peinte dans la région de Van<sup>2</sup>. On

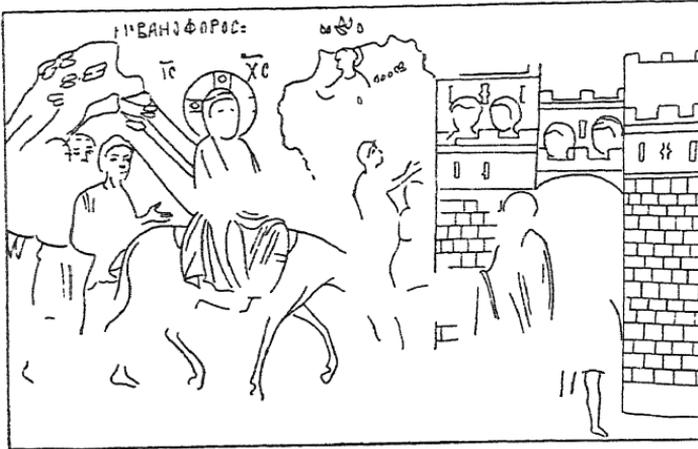


Fig. 235. — Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde.

comprendra ainsi qu'une tradition ininterrompue, particulière à la région, ait pu transmettre, d'âge en âge, le modèle de ces têtes imberbes, alignées deux par deux, si différentes des gracieuses figures qu'une fantaisie toute hellénistique a librement disposées à Mistra.

L'Occident s'inspire de la même tradition.

En Italie et même en France, nous retrouverons les répliques du Rossanensis. Au viii<sup>e</sup> siècle, le mosaïste du pape Jean VII simplifiait la composition, ne conservait que les adultes et les deux garçons étendant leur manteau<sup>3</sup>; mais, plus tard, le peintre de San Bastianello in Pallara (fig. 239)<sup>4</sup> ajoutait à ce groupe Jérusalem avec les spectateurs aux fenêtres, une Jérusalem étroite et haute comme une tour, stylisée suivant le type cappadocien d'El-Nazar. Enfin, au xii<sup>e</sup> siècle, sur la porte de Pise<sup>5</sup>, les têtes s'alignent entre les créneaux, ainsi qu'à Sainte-Sophie de Trébizonde et dans le diptyque de South-Kensington.

1. H. Ét. B 220.

2. Paris. syr. 344, fol. 3 v.

3. Grüneisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl. LXVI-LXVII.

4. Vatican. lat. 9071, fol. 237.

5. Phot. Brogi 3457; Reymond, *La sculpture florentine*, p. 29.



236



237

Fig. 236-237. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(H. Ét. C 392).



Fig. 238. — Fresque d'El-Nazar (Cappadoce).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 239. — Fresque de San Bastianello in Pallara.  
(Coll. H. Ét.).



Vers le même temps, dans un évangélaire de Perpignan <sup>1</sup>, un miniaturiste français les empilait sur six rangs, au-dessus des remparts, comme s'il combinait les deux procédés. Étrange déformation du Rossanensis, qui a légué aussi à ce manuscrit un autre motif non moins artificiel : les palmes rangées dans le fond, derrière la masse humaine.

Les écoles du Nord, en Allemagne et en Angleterre, du ix<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, dessinent des groupes animés d'imberbes en tunique courte, plutôt des enfants que des adultes, les uns, sous les pieds de l'âne, les autres, derrière les murs ou parmi les édifices de Jérusalem <sup>2</sup>. Ainsi qu'en Anatolie, une tradition continue a transmis jusqu'au xiii<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, en Autriche <sup>3</sup> ou en Italie <sup>4</sup>, jusqu'au xiv<sup>e</sup>, en France <sup>5</sup>, ces figures pittoresques qui acclament le Sauveur du haut de la cité sainte.

En Italie encore, on reconnaît sans peine, dans quelques monuments du xi<sup>e</sup> ou du xiii<sup>e</sup> siècle, le type de Rossano interprété dans le même esprit qu'en Cappadoce. A Saint-Marc, les enfants et les garçons aux jambes nues, puis, les jeunes gens, revêtus de longues tuniques, se succèdent dans un cortège bien ordonné. Dans la bible de Farfa <sup>6</sup>, à Sant'Angelo <sup>7</sup>, on a simplifié, animé ou resserré cette large composition. A Sant'Urbano <sup>8</sup>, sur l'Arbre de la Croix, à Florence, ou dans l'Exultet de Pise <sup>9</sup>, on ne conserve que la tête du cortège : les enfants et les jeunes gens ou même les enfants seuls.

1. xii<sup>e</sup> siècle : Boinet, *Congrès archéol. de France*, LXXIII, 1906.

2. Codex d'Otfried de Wissembourg, Vienne, Bibl. imp., n° 2687, troisième quart du ix<sup>e</sup> siècle : Westwood, *Palæographia sacra pictoria*, theotisc manuscripts, 1-2 (pl. 38) ; phot. Boinet. — Livre des évangiles de saint Bernward, début du xi<sup>e</sup> siècle : Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch*, pl. XXIII ; Schönemark, *Der Kruzifixus*, p. 47, fig. 52. — Lucques, Bibl. governativa, n° 1275, fol. 3 v : phot. Haseloff. — Werner-Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold*, fol. 45 v. — Lond. Cotton., Tiberius C 6, fin du x<sup>e</sup> ou commencement du xi<sup>e</sup> siècle : Westwood, *op. l.*, anglo-saxon psalter, n° II (pl. 42). — Diptyque de Berlin, xi<sup>e</sup> siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 41.

3. Holkham Hall 37 : Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl. XVII. — Peinture de Gurk : voy. p. 262, note 2.

4. Libreria Piccolomini, Exposition de Duccio, 1912 : phot. Lombardi 2980.

5. Musée de Cluny, n° 1076. — *Id.*, diptyque, n° 1082 : phot. Giraudon 303. — Louvre, diptyque : *op. l.* 23971. — Louvre, reliure, n° 100 : *op. l.* D 2050. — Musée de Berlin, diptyque : W. Wöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 28, n° 108.

6. Vatican. lat. 5729, fol. 369 : phot. Preuss. hist. Institut 5493.

7. Kraus, *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl. II ; Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 13, fig. 2.

8. Phot. Moscioni 6648.

9. Bertaux, H. Ét. C 1568 ; phot. Alinari 9877. Voyez aussi le Vatic. lat. 39 (D'Agincourt, *Peint.*, pl. CIII.3, et l'Ambros. L 58 sup., fol. 38 v.

Plus tôt encore, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, nous voyons aussi les enfants précéder soit les adultes <sup>1</sup>, soit, parfois, de jeunes hommes imberbes, comme en Cappadoce <sup>2</sup>. D'ordinaire, seuls, formant un groupe compacte, ils étendent leur robe ou présentent leurs rameaux. Dans les manuscrits de Gotha <sup>3</sup> et de Bruxelles <sup>4</sup>, les palmes s'alignent alors dans le fond, pareilles à celles du Rossanensis. L'évangélaire d'Otton III <sup>5</sup> et, plus tard, le livre de péricopes de Sainte-Erentrud <sup>6</sup> ont retenu de ce manuscrit les deux garçons, en tunique courte, étendant leur manteau, d'un geste identique. D'autres réduiront le cortège, ainsi qu'au iv<sup>e</sup> siècle, à un seul enfant jetant l'étoffe <sup>7</sup>. En fait, Jésus reçu par les enfants, voilà le trait qui domine l'iconographie latine, au x<sup>e</sup> et au xi<sup>e</sup> siècle, sauf en quelques exemples, dont nous montrerons plus tard la signification <sup>8</sup>. Sans doute, les sculpteurs des anciens sarcophages lui ont légué un autre motif singulier : Jésus à califourchon ; mais, visiblement, elle doit celui-ci plutôt aux modèles orientaux.

*Le type byzantin.* — Byzance se sépare de la Cappadoce et de l'Occident en mettant au premier plan les Juifs barbus et voilés. Elle réduit le rôle et le nombre des enfants. Observons-les dans une des compositions les plus étendues du xi<sup>e</sup> siècle, à Daphni <sup>9</sup>, en la comparant à celle du Rossanensis. Un seul accomplit chacun des actes que le miniaturiste anatolien attribuait à un couple ou à un groupe : l'un coupe

1. Sacramentaire de Göttingen, theol. 231, fol. 54 : phot. Haseloff. — Autel d'Aix-la-Chapelle : Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10, etc. — Autel portatif de Melk : Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCXLVIII.

2. Évangélaire d'Henri II (Munich, cod. lat. 4452, cim 57) : Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, pl. près de la p. 128.

3. Fol. 100 v. : phot. Pfeiffer.

4. Phot. Haseloff. Les palmes manquent dans celui de l'Escorial : *op. l.*

5. Cim. 58 : Leidinger, *Miniaturen*, I. 46.

6. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LIII. 172. Comparez avec les pl. LXXI. 232, LXXXI. 271.

7. Saint-Pierre de Salzbourg, cod. VI. 55 (Meister Bertolt) : Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl. XXX, n° 83. — Évangiles, au même couvent (Cod. A. X. 6) : Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XV. 47. Ces deux compositions, presque identiques, ressemblent à l'Exultet de Pise.

8. Voyez, sur ce point, Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 136. Aux exemples cités, on peut joindre les évangiles de Traù (phot. communiquée à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie par Mgr. Bulić) et une miniature française du xiii<sup>e</sup> siècle (Catalogue Boerner, *Miniaturen und Manuskripte des XII bis XVI Jahrhunderts*, n° 16).

9. Millet, *Daphni*, p. 163.

le rameau, un autre l'offre au Sauveur, un camarade étend son manteau, un quatrième, — trait nouveau, — suit les adultes, conduit par la main d'un Juif. Tous restent près des parents, groupés avec eux, sans cette belle hardiesse des premiers rôles. D'autre part, l'âne baisse la tête et laisse ainsi, dans le fond, un vide que Pierre, dépassant son compagnon, vient remplir, comme s'il guidait Jésus. Du Rossanensis à Daphni, on aperçoit une transition. On devine aisément le travail de l'iconographe, qui, pour resserrer sa composition, a éliminé et transposé, ou bien, a fort adroitement modifié les gestes, sans changer la disposition, ni les attitudes. Nous retrouverons assez souvent Pierre en avant, dans les monuments du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, laissant, après Jésus, tantôt un seul apôtre <sup>1</sup>, tantôt deux <sup>2</sup>, trois <sup>3</sup>, ou même les onze <sup>4</sup>. Mais, justement, à mesure que l'on augmente le nombre des apôtres, on réduit celui des enfants. Parfois, l'un d'eux manque <sup>5</sup>. Le plus souvent, on n'en conserve que deux : celui qui coupe et celui qui étend <sup>6</sup>, ou même, ce dernier reste seul <sup>7</sup>. Enfin, on les écarte tous <sup>8</sup>, mais, toujours, on placera, devant Jérusalem, au moins un Juif barbu et voilé. En face des fresques cappadociennes et des miniatures latines, le Petropol. 105, fol. 47, par exemple, avec ses trois adultes, sans aucun enfant, fera ressortir l'originalité de l'école byzantine.

Assurément, nous ne prétendrons point tracer des limites rigoureuses et nous reconnâtrons que Byzance, à partir du

1. Vindob. 154, fol. 264. — Triptyque d'Atskhour, icône de Chémokmédi (fig. 3).

2. Porte de Saint-Paul : D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIV.

3. Psautier de Mélisende, Egerton 1139, fol. 5 v.

4. Palatine : Pavlovskij, *Živopis Palat. Kapelly v Palermo*, p. 110, fig. 29 ; phot. Incorpora 121. — A Bethléem, les apôtres, derrière Jésus, n'ont pas laissé de trace certaine : Vogüé, *Terre Sainte*, p. 96, pl. V ; Harvey-Lethaby, *Church of the Nativity at Bethleem*, pl. 11 ; phot. Soc. orth. Palest. 836 ; phot. Baumstark. — Fresque de Kalokoriti (Priotissa), en Crète : phot. Gerola.

5. Celui que l'on conduit par la main, dans le Paris. 74, pl. 35, ou celui qui tend le rameau, dans le psautier de Mélisende ou dans un ivoire du British Museum (Græeven, I. 27 ; Dalton, *Catalogue*, p. 59, n° 302 b).

6. Vindob. 154, fol. 264 (Joh. 12. 13). — Harley 1810, fol. 243, avant Joh. 12. 14. — Stéatite de Tolède. — Ambros. D 67 sup. : un troisième grimpe à l'arbre.

7. Porte de Saint-Paul. — Athen. 93, fol. 260. — Laur. VI 23, fol. 84 v, avant Mc 11. 1. — Psautier de Londres, Addit. 19352, fol. 157 v.

8. Paris. 74, pl. 129. — Gélat, fol. 256 (Jean) : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 303, n° 230. — Petropol. 105, fol. 47, avant Mat. 21. 6 ; fol. 156, avant Lc 19. 35. — Laur. VI 23, fol. 195, avant Joh. 12. 12, et 195 v, avant Joh. 12. 14. — Voy., plus loin, p. 283.

xii<sup>e</sup> siècle, sut faire adopter sa propre tradition en Orient<sup>1</sup>, comme en Occident<sup>2</sup>. Toutefois, cette diffusion tardive du type byzantin ne diminuera point, à nos yeux, l'importance du fait primordial que nous avons mis en lumière : pendant le x<sup>e</sup>, le xi<sup>e</sup> et le xii<sup>e</sup> siècle, l'iconographie de Byzance s'oppose à la tradition commune de la Cappadoce et des Latins ; elle se montre plus sévère, plus étroite ; elle réduit la large composition du vi<sup>e</sup> ; elle élimine le pittoresque. Comment donc le retrouvera-t-elle, dans nos fresques, au xiv<sup>e</sup> ?

*La rédaction pittoresque.* — On songera tout naturellement aux tétraévangiles illustrés, à ces répliques du x<sup>e</sup> ou du xi<sup>e</sup> siècle, qui reproduisent les vieux modèles. Nous savons déjà que le Laur. VI 23, dans une composition pourtant déjà simplifiée, conserve les traits caractéristiques du Rossanensis. Or, une heureuse fortune nous laisse retrouver, dans la famille même du manuscrit de Florence, le souvenir de la rédaction hellénistique qui a dû précéder le prototype anatolien.

Dans le Paris. 113, fol. 93 v (fig. 240), la composition se déroule sur deux plans, suivant le procédé de la Genèse de Vienne. Elle occupe les deux marges : un chemin bordé d'arbres serpente de l'une à l'autre. Au loin, Jésus descend la côte, conduit par un disciple ; des jeunes gens ou des hommes, vêtus de tuniques courtes, l'attendent patiemment, groupés devant les portes de la cité. Quelques figures isolées ont pris les devants : un enfant étend sa robe sous les pieds de l'âne ; deux autres, au bas de la pente, debout et tournés vers le fond, un peu gauchement, présentent leurs rameaux ; à l'arrière-plan, sur le bord de la route, une femme lève le bras pour bien montrer le sien ;

1. Miniatures syriennes : Paris. syr. 355, vers 1200 ; miniature du Museo Borgiano (Stegenek, *Oriens christianus*, t. I, 1901, p. 342), copie d'un original de 1254. — Miniatures arméniennes, provenant de la région de Van : Paris. arm. 18, fol. 16 v, ann. 1456 (phot. Macler) ; Saint-Jacques-des-Arméniens, xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle (phot. Baumstark) ; Paris. syr. 344, fol. 3 v ; Saint-Jacques-des-Arméniens, ann. 1415/16 (phot. Baumstark). — Manuscrits de Morgan (phot. Macler) et Gabbay. — Triptyque d'Atskhour, icône de Chémokmédi (fig. 3). — Panneau copte du British Museum : Dalton, *Catalogue*, pl. XXXIV.

2. Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CIX. 371. — Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 134, pl. XX. 44. — Peinture de Gurk : *Mitt. Central-Commission*, t. XVI, 1871, pl. III ; Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 202, fig. 212 ; voy. Haseloff, *op. l.*, p. 134. — Holkham Hall 37, Libreria Piccolomini : voy. plus haut, p. 259, notes 3-4. — Triptyque d'Alba Fucense : Bertaux, *Art Italie merid.*, pl. XIII bis ; phot. Gargioli C 1063. — Paris. lat. 2688 : phot. Preuss. hist. Institut. — Bologne, Museo Civico, n<sup>o</sup> 23. — Come, Sant'Abbondio : Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 192, fig. 138.



Fig. 240. — Tétravangile de la Bibl. Nat. (Paris, gr. 115).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 241. — Psautier de Londres.  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 242. — Psautier Barberini.  
(Coll. H. Ét.).



en avant, une mère porte son nourrisson sur l'épaule. Ainsi, les personnages familiers à l'iconographie cappadocienne se groupent librement selon les lois de la perspective, dans un véritable paysage, celui que le texte de Luc évoque dans notre imagination : « Lorsqu'il approcha de la descente de la montagne des Oliviers, ἐγγίζοντας δὲ αὐτοῦ ἦδη τῇ κατὰ ἄσπετον τοῦ ὄρους τῶν ἐλαιῶν (Luc, 19. 37) <sup>1</sup>, celui que nous représente un exégète moderne : « L'enthousiasme atteint à son comble lorsque, après avoir contourné la montagne des Oliviers, on arrive à l'endroit où la voie commence à descendre, en vue de la cité sainte <sup>2</sup>. » Nous retrouvons ainsi la rédaction hellénistique antérieure au Rossanensis, la composition pittoresque, conçue, sans doute, sur les lieux mêmes et que l'auteur de ce manuscrit a transformée en une frise sans perspective.

Maintenant, si nous savons regarder le Paris. 510 <sup>3</sup>, nous l'y reconnaitrons aussi. Nous aurons souvent l'occasion de constater que, dans ces miniatures, on a abrégé d'anciennes compositions pittoresques, en les coupant simplement, en éliminant les accessoires et le paysage, mais sans les transposer, sans les adapter à une autre formule. Ici, le cortège a déjà parcouru le chemin qui serpente, il a passé le tournant, il approche des portes, mais il descend encore la pente : l'âne se retient prudemment, les apôtres nombreux pressent le pas, comme pour l'entraîner, sans quitter des yeux le Sauveur. Ils dominent de leur masse robuste les vieillards, les enfants et les femmes, heureusement groupées à l'entrée de la ville. Ces figures offrent un aspect plus franchement byzantin que celles du 115, mais, près d'elles, les hautes architectures de Jérusalem, avec la basilique du Martyrium, rappellent les cités du Rotulus de Josué.

Le psautier de 1066 (fig. 241), qui reproduit si souvent les anciens types hellénistiques, conserve aussi, au fol. 6 (ps. 8. 3), un souvenir de celui-ci. L'âne porte la tête haute : trait archaïque. Au milieu des basiliques et des coupes de Jérusalem, une statue d'Arès se dresse sur une colonne. Derrière Jésus, dans le fond, on voit encore la pente du mont des Oliviers, avec ces arbres centenaires qui bordent la route, dans le 115. Plus bas,

1. Dans la miniature du Museo Borgiano, la scène est intitulée : « Le Jardin des Oliviers ».

2. Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 318.

3. Omont, pl. XXXVIII.

un enfant étend son manteau, d'autres accourent avec des rameaux, chacun, par rapport à l'âne, occupant à peu près la même place que dans ce manuscrit. L'antique modèle se trouve ici resserré, pour tenir dans une seule marge : procédé fort ancien, que nous voyons appliqué, dès le VI<sup>e</sup> siècle, dans le codex de Cambridge. La réplique de la Bibliothèque Barberini, au fol. 10 (fig. 242), néglige la montagne des Oliviers, que l'iconographie traditionnelle ne représentait pas sous cet aspect caractéristique, mais nous la revoyons, avec un arbre géant, dans le psautier de 1397 (fol. 9 v).

Ces remarques vont éclairer notre voie. Elles nous expliquent pourquoi, dans les mosaïques de la Palatine et de Bethléem, l'âne descend la côte, tandis que les enfants, sous ses



FIG. 243. — Triptyque Spitzer.

pieds, au premier plan, prennent leurs ébats, comme le long d'une frise<sup>1</sup>. A Palerme, l'un d'eux retire sa tunique et reste nu, ainsi qu'à Tchaouch-In. Sur un ivoire de Berlin (fig. 249)<sup>2</sup>, un autre, assis, regarde son pied pour y trouver l'épine malencontreuse. Sur la porte de Saint-Paul, où la statue d'Arès rappelle le psautier de 1066, sur le triptyque Spitzer (fig. 243)<sup>3</sup>, on a figuré, dans la frise, quelques édifices, visiblement en simpli-

fiant, à la légère, un modèle beaucoup plus complexe, analogue à notre Péribleptos. L'auteur du 74 (pl. 35) simplifiait aussi, lorsqu'il figurait le jardin suspendu, la cascade, le lac et les enfants assis sur la rive. Les autres miniatures (pl. 77, 129, 166) suffiraient à nous montrer l'invincible lassitude qui lui fait

1. Voyez aussi la porte de l'église de Saint-Georges, au Caire (Strzygowski, *Röm. Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 28, pl. IV) et le tétraévangile arménien de 1415/16 (phot. Baumstark).

2. Kaiser-Friedrich Museum : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, n° 10, pl. 5 ; Dalton, *Byz. art*, fig. 143 ; x<sup>e</sup> siècle, d'après Vöge.

3. Voy., plus haut, p. 106, note 4, et Molinier, *Ivoires*, p. 110.

omettre ensuite presque jusqu'au dernier des accessoires pittoresques. Toutefois, deux d'entr'elles, dans le texte de Luc et celui de Jean, figurent clairement encore la montagne des Oliviers.

Cette riche composition pittoresque, que laissent deviner les monuments du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, nous la rencontrons, au XII<sup>e</sup>

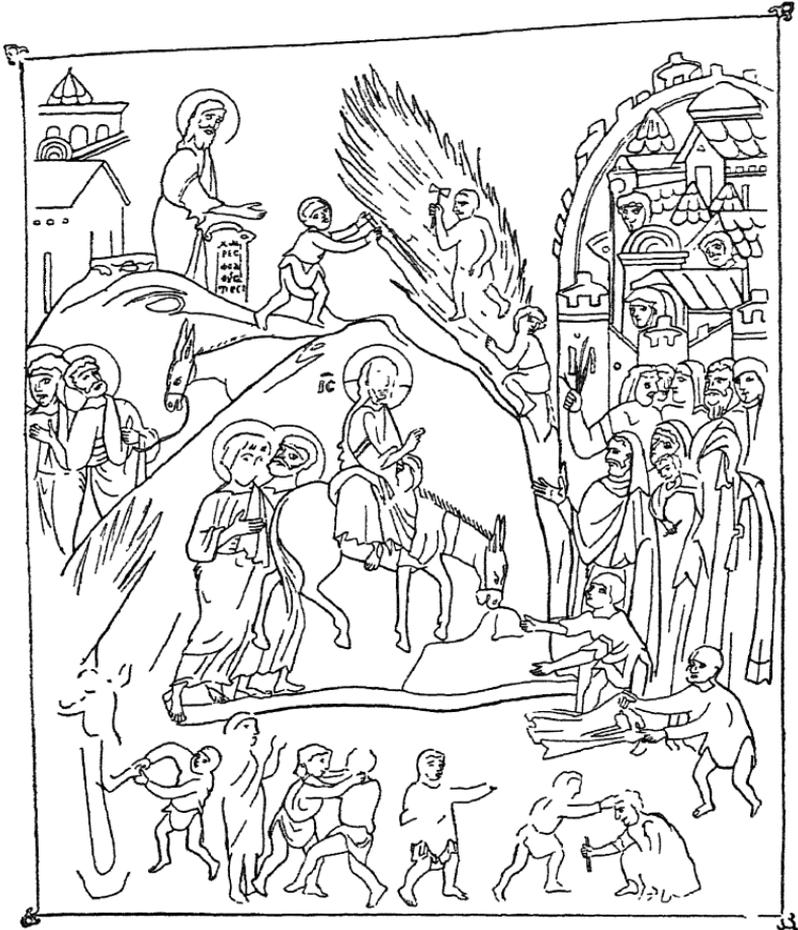


Fig. 244. — Berol qu. 66.

ou au XIII<sup>e</sup>, dans le Berol. qu. 66, fol. 65 v, avant Mat. 27. 7 (fig. 244). Ici, les enfants, nombreux dans la frise, ne s'occupent plus de Jésus : ils jouent, luttent ou excitent les partenaires. Charmant tableau de genre, qui annonce celui de la Péribleptos : les enfants assez grands, aux membres pleins et bien modelés,

la savante ordonnance de la frise, l'aspect antique des attitudes, tout concorde. Faut-il croire que les timides essais du <sup>xr</sup> et du <sup>xii</sup> siècle ont enfin abouti à cette œuvre achevée ? Le psautier de 1066, le Berol. qu. 66 et la Péribleptos représentent-ils les étapes parcourues par le génie inventif de Byzance ? Mais, dans ce manuscrit, tous les détails rappellent les anciens modèles : au 510 appartiennent les tours et les édifices de Jérusalem ; au Rossanensis, les spectateurs, les deux garçons étendant leur manteau d'un geste identique, les deux apôtres qui suivent, seuls, le Sauveur. Enfin, deux motifs plus rares paraissent rattacher cette miniature à la tradition séculaire des évangiles illustrés. Ils demandent quelques éclaircissements.

D'abord, l'épisode préliminaire : les deux apôtres entraînant l'ânon sur la pente, dans un chemin creux. Les anciens manuscrits groupent, avant les Rameaux, deux scènes, le long d'une frise : d'abord, Jésus envoie deux de ses disciples chercher l'ânon, qu'il doit monter pour accomplir la prophétie ; puis, les disciples exécutent l'ordre <sup>1</sup>. Chacune de ces deux scènes donne lieu à une double interprétation <sup>2</sup>. Prenons la seconde. Dans le Paris. 74, les deux apôtres parlementent avec le propriétaire penché sur sa terrasse, tandis que les deux animaux viennent à eux <sup>3</sup>. Ailleurs, on préfère une scène plus simple, à laquelle les exégètes attachent un sens plus profond : l'ânon, entraîné par les apôtres, offre la figure des Gentils, qui les suivront avec autant de docilité <sup>4</sup>. Dans la bible de Farfa <sup>5</sup>, les deux hommes quittent à peine la bourgade et répondent encore aux témoins étonnés (Marc, 11. 5-6), ils s'éloignent vers la droite.

1. 1<sup>o</sup> Matthieu, 21. 1-7 : Paris. 115, fol. 93 ; Laur. VI 23, fol. 42 (H. Ét. C 392), Paris. 74, pl. 34. — 2<sup>o</sup> Marc, 11. 1-7 : Laur. VI 23, fol. 84 v (H. Ét. C 405). — Luc, 19. 29-35 : Laur. VI 23, fol. 150 v, Petropol. 105, fol. 155. Le copiste du Laur. VI 23 réunit cette scène aux Rameaux, qu'il répète deux fois, inconsiderément, dans le texte de Matthieu. Celui du Petropol. 105 ne représente que Jésus donnant ses instructions aux disciples.

2. Pour la première, les manuscrits se groupent ainsi : 1<sup>o</sup> Paris. 115 et Paris. 74 ; 2<sup>o</sup> Laur. VI 23 et Petropol. 105. — Pour la seconde, il en est autrement : 1<sup>o</sup> Paris. 115 et Laur. VI 23 ; 2<sup>o</sup> Paris. 74.

3. Comparez avec l'évangélaire d'Henri II : Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, p. 133, fig. 74. On avait peint cette scène sur une stèle, qui marquait la place où Jésus monta sur l'ânon (Clermont-Ganneau, *La pierre de Bethfage*, *Rev. arch.*, déc. 1877, p. 366-388 ; voyez Vasiljevskij, *Povjest Epifanija, Palest. Sbornik*, t. IV. 2, p. 218). — Le même sujet se retrouve sur un coffret allemand du <sup>xiii</sup> siècle : W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 20, n<sup>o</sup> 64.

4. Chrysostome, *In Mat. Homil.*, 66. 2.

5. Vatican. lat. 5729, fol. 369, sur un autre registre que l'Entrée à Jérusalem.

L'animal prédestiné les suit, sans sa mère. Dans le Paris. 115 (fig. 245), plus loin déjà, il descend la pente boisée du mont des

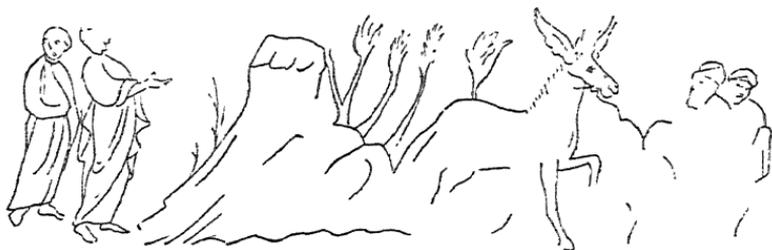


Fig. 245. — Paris. gr. 115.

Oliviers. Le Laur. VI 23, aux fol. 84 v et 150 v (fig. 246-247), nous montre encore, près d'eux, le propriétaire debout sur le seuil de sa porte. Pierre se retourne pour lui expliquer la volonté de Jésus. Ailleurs, au fol. 42 (fig. 236), l'homme et l'édicule manquent, et, pourtant, l'apôtre répète le même geste, désor-



246



247

Fig. 246-247. — Laur. VI 23, fol. 84 v, 150 v.

mais inutile. Il le conserve, sans plus de raison, dans le Berol. qu. 66. Mais, ce manuscrit touche de plus près au 115, car l'ânon descend la pente. Seulement, comme on le voit passer, non plus au premier plan, sur une frise, mais dans le lointain, derrière la montagne, suivant la manière hellénistique, les deux

apôtres le conduisent, non plus vers la droite, mais vers la gauche, pour lui faire franchir le tournant de la route <sup>1</sup>. Ils sont déjà loin de Bethfagé, que le miniaturiste ajoute à ses modèles byzantins, dans le haut, vers l'angle du cadre, avec les églises mentionnées par le pèlerin Theodosius <sup>2</sup>. Ainsi, l'on réunissait, en une seule composition, les deux scènes autrefois séparées. Vers le même temps, au XIII<sup>e</sup> siècle, les Latins, suivant cet exemple, représentaient les deux apôtres, tantôt dans le fond, avec l'ânon seul <sup>3</sup>, tantôt, immédiatement derrière Jésus, conduisant chacun une des deux bêtes <sup>4</sup>.

A côté de Bethfagé, Zacharie, déployant sa prophétie, prend part aussi à la scène. Notre miniaturiste l'avait rencontré à la même place, dans la marge de quelque évangile illustré, car Matthieu le cite à l'endroit où Jésus commande aux deux apôtres d'amener l'ânesse et l'ânon <sup>5</sup>. De même, lorsque, avant la Nativité, cet évangéliste rappelle la prédiction célèbre d'Isaïe <sup>6</sup>, le Paris. Suppl. 914, fol. 3, nous montre, en marge, le prophète, sur le côté, et l'événement, dans le bas. Procédé fort ancien, dont nous retrouvons, en remontant le cours des siècles, un exemple remarquable dans le Pantocrator. 61 (fig. 331) <sup>7</sup>, près du ps. 38.10 : Isaïe, sans doute désigné par quelque catène, annonce l'arrestation de Jésus, qui s'accomplit sous ses yeux <sup>8</sup>. Procédé oriental, qui se rattache, à la fois, à l'Anatolie, par les tétraévangiles de Sinope et de Rossano, et à la Palestine, par les *Sacra Parallela* (Paris. 923) et le Grégoire de Nazianze (Ambros. 49-50).

L'auteur du Berol. qu. 66 a bien puisé aux sources de ces régions. D'autres monuments contemporains nous en donnent l'assurance. Sur le triptyque d'Atskhour et l'icône de Chémok-médi (fig. 3), Zacharie occupe la même place et joue un rôle plus efficace. A son appel, il voit paraître derrière les créneaux,

1. Voyez Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p. 319.

2. Theodosius, éd. Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. X. 1, p. 8. Voy. Vasiljevskij, *Povjest Epifanija*, op. l., IV. 2, p. 218.

3. Bibliothèque de Lord Leicester, Holkham Hall 37 : voy. p. 259, note 3.

4. Évangiles de Traù : voy., plus haut, p. 260, note 8. On remarquera que Pierre, à l'arrière-plan, précède Jésus, suivant le type byzantin. Jean et Jacques suivent et tirent les bêtes. Comparez avec le Laur. VI 23 (fig. 236).

5. Zacharie, 9. 9, dans Mat. 21. 5 et Joh. 12. 15.

6. Isaïe, 7. 14, dans Mat. 1. 23.

7. Fol. 48 : H. Ét. C 85.— Barberin. 372, fol. 64.

8. On lit, au-dessus : 'Ἠσαΐας λέγει· οὗτος οὐκ ἀνοίγει τὸ στόμα αὐτοῦ (Isaïe, 53.7.)

près de la rotonde du Saint-Sépulcre, l'allégorie de Jérusalem, couronnée et enveloppée du loros impérial. La « fille de Sion » se lève pour accueillir son « roi qui vient à elle, doux et monté sur un âne », comme elle fait dans quelques ivoires du <sup>vi</sup> siècle, où nous reconnaitrons une ancienne rédaction hellénistique de l'Évangile illustré <sup>1</sup>. Mieux encore, en 1250, dans le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol. 19 (fig. 248), on



FIG. 248 — Institut catholique, copte-arabe 1.

a partagé, entre deux cadres voisins, une réplique exacte de notre miniature, mais sans la frise des enfants : à gauche, la scène préliminaire, Zacharie montrant l'ânon qu'on emmène ; à droite, la principale, l'Entrée à Jérusalem.

Nous pourrions encore, pour mieux comprendre cette scène préliminaire, comparer le Copte-arabe 1 avec le Laur. VI 23, fol. 150 v (fig. 247), où, par exception, les deux disciples avancent aussi de droite à gauche, contrairement au sens de la frise. Nous nous demanderons alors si, dans ce cas, le miniaturiste byzantin n'aurait point simplifié, en supprimant les montagnes, un original hellénistique, mieux observé par le copte, un original où le groupe descendait la pente, comme dans le Paris. 115, mais avant d'avoir passé le tournant. En tout cas, dans le Berol. qu. 66, tous les détails de la composition nous ramènent au passé. Comme, sur une autre page, on a reproduit un crucifiement franchement archaïque, nous concluons que les

1. Voyez, plus loin, p. 283.

Rameaux aussi dépendent, en quelque mesure, d'un de ces anciens modèles que le codex de Cambridge nous laisse deviner.

Vers le même temps, les Latins, à leur tour, apprirent à goûter ces motifs pittoresques <sup>1</sup>. Aussi comprendrons-nous que l'école siennoise, à ses débuts, ait aussi imité quelque vieux manuscrit grec analogue au Paris. 115, au psautier de 1066 ou au codex de Cambridge, qu'elle y ait retrouvé un souvenir de la perspective hellénistique <sup>2</sup>. Un primitif, en effet, se plut à représenter le mont des Oliviers avec ses grands arbres tourmentés et le chemin qui suit la pente. Mais, c'est une longue file de vieillards voilés, de femmes et de jeunes gens, qui descend entre deux rochers. Au tournant, quelques enfants, plus pressés, rencontrent le cortège. Ils prennent les attitudes familières aux iconographes byzantins : ils courent et s'inclinent. Une mère tient son fils à bras tendus ; une autre, chargée du plus petit sur ses épaules, entraîne l'aîné par la main. Deux jeunes disciples, sans nimbe, drapés à l'antique, semblent guider le Sauveur. Dans le lointain, Jérusalem, semblable à une vaste tour ronde, couronnée de crénaux, rappelle singulièrement le Paris. 115 et le Laur. VI 23.

*Les XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.*— Les iconographes de Serbie et de Macédoine ont adopté une variante du type byzantin, qui conserve un trait caractéristique du Rossanensis : les deux enfants étendant leur manteau, l'un près de l'autre, d'un geste identique. Le motif appartient à l'Orient, car nous l'observons, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans l'évangile nestorien du Museo Borgiano. Aussi, le retrouvons-nous dans les monuments byzantins d'Anatolie, de Palestine ou de Sicile : transept de Toqale, sous Nicéphore Phocas <sup>3</sup>, Bethléem, Palatine et Monréale <sup>4</sup>, tétraévangile de Gélat <sup>5</sup>, au XII<sup>e</sup> siècle, Théosképastos de Trébizonde, au XIV<sup>e</sup> (fig. 251) <sup>6</sup>. Cette composition, étant complète, comprend non seulement l'enfant qu'on entraîne par la main <sup>7</sup>, mais un autre

1. A Gurk, une mère allaite son enfant ; dans le Paris. lat. 2688, un Juif en porte un sur ses épaules ; dans l'évangélaire de Brandebourg (Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 136), une autre retire son habit.

2. Sienne, Accademia, n° 8 : phot. Lombardi 2771 ; Venturi, t. V, p. 111, fig. 89 ; Jacobsen, *Sien. Meister*, p. 11, pl. II.

3. Phot. Jerphanion.

4. Gravina, pl. 18 c.

5. Fol. 64 v : Pokrovskij, *Opisanie*, p. 279, n° 55. Voy. *op. l.*, p. 288, 297.

6. H. Ét. B 225.

7. Dans la Théosképastos, l'homme qui le tient porte une tunique courte, comme sur un ivoire du British Museum. Voyez, plus haut, p. 261, note 5.

aussi, que sa mère, la dernière du groupe, porte sur ses épaules (fig. 249-250)<sup>1</sup> : détail familial, observé déjà à Tchaouch-In

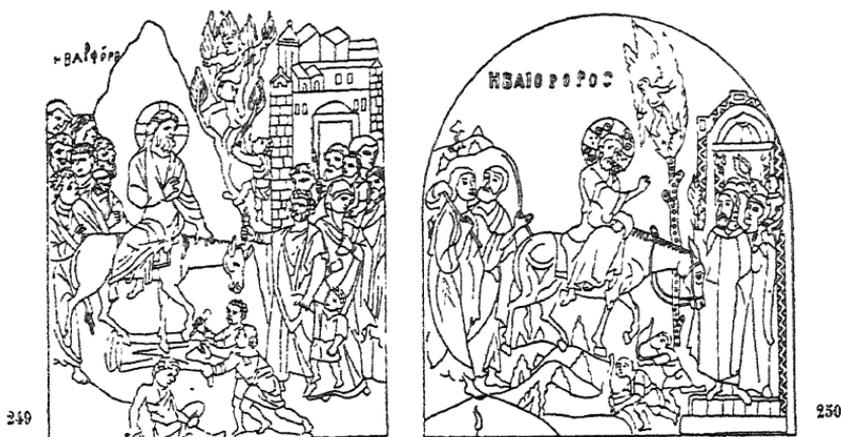


FIG. 249. — Ivoire du Kaiser-Friedrich Museum, n° 10. — 250. Pala d'oro.

et dans le Paris. 115, reproduit ensuite, suivant la même tradition, à Bethléem et à Trébizonde.

Vers la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, le peintre de Studenica (fig. 252) supprime quelques figures, ainsi que l'émailleur de la Pala d'oro (fig. 250) ou le mosaïste de Monréale : un des Juifs entraîne l'enfant, souple et léger, qui résiste. En revanche, quelques traits nouveaux viennent ensuite enrichir la composition. A Arilje, cent ans plus tard, Jésus se retourne vers les deux apôtres qui suivent. En outre, à Verria, en 1315 (fig. 254)<sup>2</sup>, les Douze défilent au tournant d'un chemin creux : les six derniers, vers le fond, semblent enfoncés dans une crevasse de la montagne. Aux pieds de l'âne, deux manteaux gisent sur le sol, sans les enfants qui les jettent : on a simplifié, dans cette partie, mais en innovant encore, car, au-devant des Juifs, un enfant, droit et grave dans une ample pénule, présente un rameau. Ce motif se rencontre, cinq siècles plus tôt, dans le Paris. 510 : nouvel exemple de la renaissance des vieux types.

Le peintre de Verria suivait un modèle plus complexe. Nous

1. Voyez aussi l'ivoire de Berlin, n° 10, et la Pala d'oro (Pasini, *Tesoro di San Marco*, pl. XV ; phot. Naya 3482). Sur la Pala d'oro, l'un des enfants tient un rameau, comme à Daphni.

2. H. Ét. C 712.

le devinons, d'après le fragment qui reste, à Gračanica (fig. 253). On y voit les apôtres qui descendent dans le chemin creux et, plus haut, comme dans le Berol. qu. 66, ceux qui amènent l'ânon. Ils viennent de passer sous la porte de la « bourgade

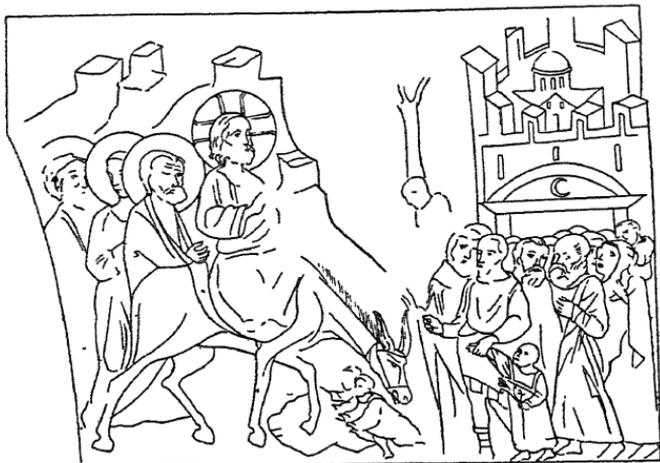


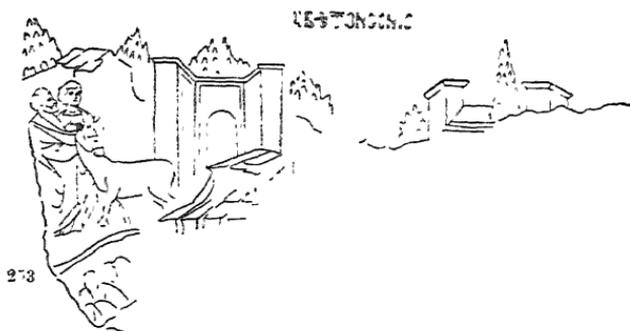
FIG. 251. — Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde.



FIG. 252. — Fresque de Studenica, église de Nemanja.

d'en face », entre deux tours. Le sujet principal a disparu. Assurément, on l'avait traité avec la sobriété des anciens modèles byzantins, car, à Studenica (église de Milutin), à Nago-riča, des peintres de la même école n'ont point représenté les jeux des enfants.

D'autres encore, en 1369, à Malyj Grad<sup>1</sup>, en 1486, dans l'église de Saint-Nicolas (quartier des Anargyres), à Castoria, ont traité aussi discrètement le type traditionnel de l'école macé-



273



254

FIG. 253. — Fresque de Gračanica — 254. Fresque de Verria.

donienne, avec le Christ qui se retourne et le gamin qui retire son vêtement ou qu'on entraîne. Pourtant, dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, à Gradac, on peut relever les vestiges d'une composition plus libre et plus pittoresque. Sous les pieds de l'âne,

1. Miljukov, *Izvestija russk. Institutu*, t. IV, p. 72-73, pl. 21 ; phot. de l'Institut russe d'archéologie. Le groupe des adultes rappelle celui de la Théosképastos.

les gamins se multiplient : l'un s'accroupit, l'autre, debout, se retourne vers les Juifs, le buste nu, avec une draperie rouge qui se déploie, comme une gloire, au-dessus de sa tête. Plus haut, celui-ci étend son vêtement, celui-là montre le Christ et paraît entraîner un compagnon. Parmi les adultes, la dernière figure du groupe, une mère, assez librement drapée dans son manteau brun, se penche pour pousser en avant son petit. A Saint-Clément d'Ochrida, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, on croit reconnaître, dans une fresque effacée, les mêmes divertissements gracieux.

Ces motifs se combineront tout naturellement avec la composition de Verria et de Gračanica. Dans le psautier de Mu-



FIG. 255. — Fresque de Ravanna.

nich <sup>1</sup>, la « bourgade d'en face » prend l'aspect d'un magnifique édifice à portiques. Les apôtres, dans la crevasse de la montagne, semblent sortir d'une grotte. Deux enfants seulement, mais très vivants : l'un présente sa palme en courant, le buste nu, le manteau en écharpe ; un autre vient à sa rencontre, en retirant sa tunique (fig. 259). A Ravanna (fig. 255) <sup>2</sup>, dans la conque d'une des absides latérales, la place manquait, à gauche, pour les deux disciples amenant l'ânon ; en revanche, à droite, au devant d'une Jérusalem monumentale, la foule pou-

1. Strzygowski, *Serb. Psalter*, p. 22, pl. VIII. 17.

2. Pokryškin, pl. LXXXI. Notre dessin est fait d'après l'original.

vait se déployer à l'aise : elle comprend les diverses figures que nous avons observées déjà, soit sur le tableau de Sienne, soit dans la fresque de Trébizonde. Les enfants, qui se disputent, se déshabillent ou tendent un rameau, forment comme une pyramide humaine, entre le Sauveur et les Juifs ; d'autres taillent ou se suspendent aux branches, comme dans le Paris. 74 ou le Rossanensis. Enfin, — trait nouveau dans la région et fort significatif, — des spectateurs s'accourent nonchalamment sur les remparts.

A Volotovo, près de Novgorod<sup>1</sup>, l'iconographie russe reproduit le type très simple de Verria et de Gračanica, avec Jésus tourné vers les apôtres, les deux enfants étendant leur manteau et celui qui porte la pénule ; mais elle omet les apôtres dans le chemin creux et la scène préliminaire. Plus tard, elle s'approprie une variante singulière, que nous pouvons observer, au XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle, par exception, dans le Laur. VI 23 (fig. 266) et le Petropol. 105, fol. 156 : Jésus laisse pendre ses jambes sur le côté gauche de l'animal, c'est-à-dire vers le fond<sup>2</sup>. En fait de détails pittoresques, elle reste très sobre.

A Volotovo, Malyj Grad et Ravanica, on peut observer une autre innovation significative, qui rappelle aussi les anciens types : Jésus monte un vrai cheval au large cou, à la tête petite et haute.

Au Mont-Athos, Saint-Paul (fig. 258)<sup>3</sup> ressemble à Verria par quelques traits essentiels : l'attitude du Christ, l'enfant vêtu de la pénule, celui qui grimpe et celui qui coupe. Comme à Trébizonde, une mère porte son petit sur l'épaule ; comme à Ravanica, le puissant octogone du Saint-Sépulcre domine Jérusalem. Mais les apôtres ne défilent pas au tournant du chemin, ils se massent derrière le Sauveur, au pied d'une montagne escarpée. La différence des types ressortira plus nettement, si nous passons à Lavra. Ici, la composition reste entière. Elle rappelle, mieux qu'en Macédoine, l'ancien type byzantin. En

1. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*, IV, p. 22, fig. 29, pl. 1. — Comparez avec une icône du XVI<sup>e</sup> s. (Blagoveščenskij Sobor) : Grabar, t. VI, p. 309.

2. Collections Ostrouchov et Chanenko, XV<sup>e</sup> siècle : Grabar, t. VI, p. 236, 260. — Collection Lichačev : Lichačev, pl. CXXIV. 220. — Laure de la Trinité : *op. l.*, pl. CXXV. 222. — Galerie Tretjakov, n<sup>o</sup> 11 : *op. l.*, pl. CV. 184. — Saccos de Photius, n<sup>o</sup> 3 : phot. Barčevskij 533. — Saccos de Laurent I<sup>er</sup>, XVII<sup>e</sup> siècle : *op. l.* 790. — Porte de l'Ascension, à Rostov : *op. l.* 149. — Reliure du Nov. Djevičij Monastyr : *op. l.* 585. — Icône de la Pinacothèque du Vatican : Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 56, fig. 34.

3. H. Ét. C 315.

effet, deux apôtres se détachent du groupe et précèdent Jésus, dans le fond. On compte quatre enfants accomplissant chacun un acte distinct : l'un, vêtu de la pénule, présente sa palme,

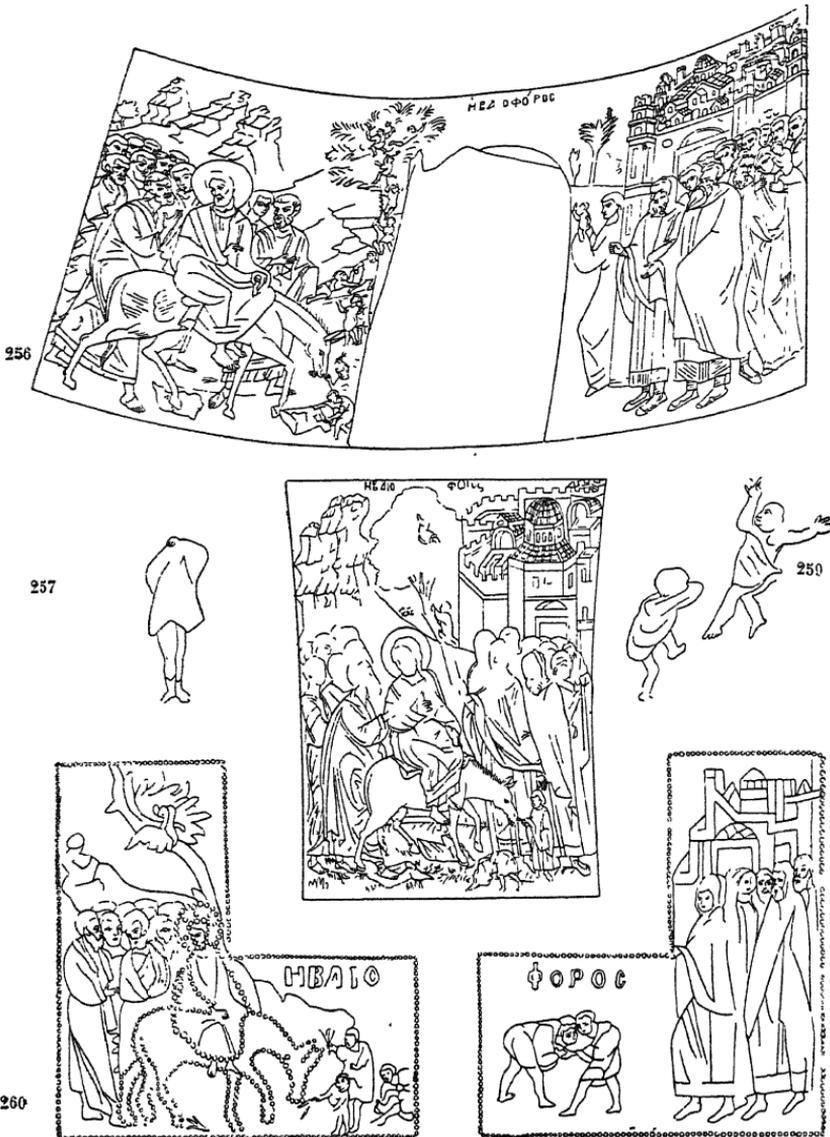


FIG. 256 — Fresque de Dionysiou. — 257. Chapelle de Saint-Georges, près de Chrysapha. — 258. Saint-Paul. — 259. Psautier de Munich — 260. Saccos de Photius.

comme en Macédoine, un compagnon, placé plus bas, libre dans sa tunique courte, fait manger la sienne par l'âne, un autre

se dévêt, un quatrième étend son manteau. Nous pourrions observer tel ou tel de ces traits avant le xvi<sup>e</sup> siècle : sur le cadre de Vatopédi (fig. 2), Jésus se retournant ; dans la fresque de Nakouraléchi <sup>1</sup>, la palme mangée ; dans le triptyque d'Antichi <sup>2</sup>, les deux motifs ensemble ; sur la porte d'Alexandrova, les deux apôtres conduisant. Nous savons déjà que, dans les autres thèmes, certains de ces monuments annoncent nos fresques.

Ainsi, en 1535, les peintres crétois, travaillant au Mont-Athos, imitaient la sobriété des anciens modèles <sup>3</sup>. Quelques années passent et voilà qu'à Dionysiou, en 1547 (fig. 256) <sup>4</sup>, ils reproduisent le même type, en y interpolant, d'abord, en avant des Juifs, cette femme qui tient son enfant comme une victoire, puis, entre les créneaux de Jérusalem, les spectateurs accoudés, enfin, au-devant de Jésus, les enfants. Ceux-ci ne forment point une frise comme à Mistra, mais s'étagent en colonne. Depuis le sol jusqu'au faite de l'arbre, on les voit, tour à tour, étendre leur manteau, faire manger l'âne, offrir le rameau, se poursuivre, grimper et couper. Quelques années encore, et Frangos Catellanos représentera, dans les fresques de Saint-Nicolas, les deux qui luttent, celui qui traîne son compagnon, tombé à terre, ou se déchausse, enfin, dans le fond, à gauche, au milieu des rochers, les deux bêtes tirées de l'étable, sous les yeux du propriétaire : l'ânesse lèche le museau de l'ânon. Vers le même temps, en 1553, dans la Panaghia du quartier Serviotou, à Castoria, la frise des enfants se déploie aussi largement qu'à Mistra, avec les mêmes jeux et d'autres encore : par exemple, un gamin saute par-dessus deux camarades, arc-boutés l'un contre l'autre. Conclurons-nous encore une fois que notre Péribleptos appartient au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle ?

Cette fois, les faits la défendent mieux que tout raisonnement. Regardons seulement le saccos de Photius (fig. 260) <sup>5</sup>, brodé, entre 1414 et 1417, par des mains grecques, et nous y retrouverons, cent quarante ans plus tôt, dans le même cadre, la femme tendant son petit, les deux enfants occupés près de l'âne et, de plus, le tireur d'épine et les lutteurs. Ainsi, nous

1. Phot. Ermakov 16817.

2. Bayet, *Art byz.*, p. 285, fig. 94 ; Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 167, fig. 77.

3. Voy. aussi l'iconostase de San Giorgio dei Greci, à Venise. xvii<sup>e</sup> siècle : phot. Alinafi 20754.

4. H. Ét. C 288.

5. N<sup>o</sup> 2 : phot. Barčevskij 531. — Voy. Lichačev, pl. CXXIV. 220.

concluons que l'Athos emprunta tardivement ou, plutôt, que ses premier peintres, à Lavra comme à Saint-Paul, ont réduit un modèle, depuis longtemps pleinement développé.

A Mistra même, une autre comparaison dissipera nos derniers scrupules. La composition de la *Péribleptos*<sup>1</sup> a précédé ou suivi de près la *Pantanassa*<sup>2</sup>, qui appartient, sans aucun doute, au second quart du xv<sup>e</sup> siècle. Elle nous paraîtra même plus ancienne, plus proche des sources : au Berol. qu. 66, elle doit sa frise antique, l'attitude plus ferme des spectateurs ; à la *Théosképastos* et au type macédonien, la tenue de la foule, les deux enfants qui jettent leur manteau ensemble, d'un même geste, les apôtres qui se divisent en deux groupes au tournant du chemin creux. Avec *Ravanica*, elle a en commun le cheval qui porte Jésus, trait inconnu au Mont-Athos<sup>3</sup>. En tout cas, les deux fresques ressemblent de si près, dans tous les détails, aux monuments serbes du xiv<sup>e</sup> siècle, *Gračanica*, psautier de Munich, *Ravanica*, ou bien au *saccos* de Photius, qu'on ne pourrait sans paradoxe les en séparer par l'intervalle de plus d'un siècle.

Un détail remarquable nous fera mieux comprendre quelles relations unissent ces monuments. Nous avons rencontré, dans le Berol. qu. 66, l'épisode préliminaire : les apôtres amenant l'ânon. Un tournant du chemin les sépare déjà de Bethphagé. Le peintre de la *Péribleptos* a supprimé la bourgade et représenté les deux animaux cheminant côte à côte, suivant l'exemple du Laur. VI 23 (fig. 236). Mais il a perfectionné l'arrangement du manuscrit de Berlin : les deux apôtres ont passé le tournant, les deux animaux vont le passer. A *Gračanica*, nous reconnaitrons plutôt la rédaction du Paris. 74, mais la scène reste incomplète. *Frangos Catellanos*, à Saint-Nicolas de Lavra, l'a rétablie dans son intégrité. Enfin, à la *Pantanassa*, les deux animaux viennent de gauche, comme à la *Péribleptos*, tandis que le bourg se dresse à droite, en face des apôtres, à la même place, et se développe avec la même magnificence qu'à *Gračanica*. On a donc confondu deux types, on s'est contredit. La composition de la *Péribleptos*, plus logique, représente le prototype.

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 120.

2. *Op. l.*, pl. 141. 2.

3. Sauf à *Vatopédi*, qui doit beaucoup à l'école macédonienne : cf. H. Ét. C 252.

Aux deux groupes que nous venons de distinguer, Macédoine, Athos, nos compositions de Mistra s'opposent par des traits originaux. Ces traits n'appartiennent point à l'école locale de Mistra, car le peintre de la Métropole<sup>1</sup> a cherché le pittoresque dans une autre voie, celle que pouvait lui montrer une miniature d'Iviron (fig. 264)<sup>2</sup> et que Giotto suivait, vers le même temps, à l'Arena : un des enfants s'éloigne effrayé. A la Péribleptos, on a dû imiter quelque icône étrangère à la région. D'où l'avait-on reçue ? Du pays où fut illustré le Berol. qu. 66. Or, le tétraévangile copte de l'Institut catholique nous indique l'Orient. En outre, le type de cette précieuse miniature se reconnaît à certains détails, dans deux monuments bien différents l'un de l'autre et par leur âge et par leur origine : le triptyque vénitien de Trieste (fig. 261), au XIV<sup>e</sup> siècle, et, surtout, l'icône slave de Saint-Eustathe (fig. 262), aux XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>. Venise se



261



262

FIG. 261. — Triptyque de Trieste. — 262. Icône de Saint-Eustathe.

trouve en relation avec l'école crétoise ; l'icône de Saint-Eustathe en dépend. On supposera que cette école, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou le début du XV<sup>e</sup>, sut enrichir la composition du Berol. qu. 66 par quelques emprunts à l'iconographie serbe et macédonienne.

1. Millet, *Mon. Mistra*, pl. 67.3.

2. N° 5 : H. Ét. B 68.

Les images pittoresques que nous avons relevées à Mistra, en Macédoine et au Mont-Athos ne doivent rien à l'Italie. Ce qu'elles ont de commun avec un tableau primitif de Sienne vient de Byzance. Lorsque Duccio, élargissant et transfigurant ce modèle, montrait de petites figures aux fenêtres ou sur les terrasses d'une Jérusalem gothique <sup>1</sup>, il apprit peut-être aux peintres de Ravanica et de la Pantanassa à les poser avec plus d'aisance et de naturel, mais il ne leur révéla point le motif. D'ailleurs, les maîtres italiens n'ont guère suivi son exemple <sup>2</sup>. Giotto, à l'Arena, sacrifie le pittoresque : il oppose simplement le groupe paisible des apôtres, suivant le Christ, à la foule, agitée par l'effroi des enfants. Berna, à San Gimignano, se borne à peindre l'embarras d'une mère, qui retient, comme cent ans plus tôt à Gradac, son garçon prêt à fuir. Même dans le détail, on chercherait en vain les enseignements du Trecento. L'âne italien, qui lève la tête à la manière des ânes, n'a rien de commun avec le cheval de Ravanica et de Mistra. Sur ce point, les peintres de XIV<sup>e</sup> siècle ont imité certains manuscrits byzantins, tels que le psautier Barberini, le Paris. Suppl. 27, fol. 94 (fig. 263), ou le tétraévangile d'Ivroun, n° 5 (fig. 264), qui, par exception, conservaient le vieux modèle cappadocien. En effet, oubliant que Matthieu et Jean désignent clairement un ânon, d'après la prophétie de Zacharie, certains iconographes prenaient à la lettre l'expression abrégée des deux autres évangélistes et prêtaient à la monture de Jésus la fière allure d'un poulain (πῶλος), « sur qui jamais homme ne s'est assis », d'un poulain jusqu'alors « indompté et libre du frein », selon la belle expression de Chrysostome <sup>3</sup>. Dans la plupart de ces monuments, Jésus le monte sans bride.

*La signification des enfants.* — Nos analyses ont peut-être éclairé ce fait important, qui avait tout d'abord frappé notre attention : au VI<sup>e</sup> siècle, dans le Rossanensis, au XIV<sup>e</sup>, à

1. Venturi, t. V, p. 575, fig. 468 ; Rothés, *Sienes. Malerei*, p. 72, pl. XXVI ; Weigelt, *Duccio*, p. 97, pl. 23, voy. p. 241. Comparez avec l'autel del S. Corporale, à Orvieto, œuvre d'un orfèvre siennois (1338) : Venturi, t. IV, p. 943, fig. 782.

2. Sauf, pourtant, dans la basilique inférieure d'Assise (Venturi, t. V, p. 688, fig. 557), à Subiaco (phot. Gargioli C 544, Moscioni 5979). J'ai observé aussi une composition développée, avec beaucoup d'enfants sur l'arbre, à Padoue, dans les fresques du baptistère, que l'on attribue à Giusto dei Menabuoni (Venturi, t. V, p. 921), ou à deux peintres padouans (1380). Voy. J. Burckhardt, *Cicerone*. Paris, 1892, p. 537.

3. *In Mat. Homil.*, 66.2.



Fig. 263. — Évangile de la Bibl. Nat. (Paris. Suppl. 27).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 264. — Tétravangile d'Ivroun, n° 5.  
(H. Et. B 68).



Mistra et dans les monuments serbes, les enfants jouent le principal rôle. Nous avons constaté que la Cappadoce et l'Occident survent la tradition du Rossanensis et que quelques manuscrits byzantins conservent le souvenir d'une rédaction plus complexe et plus souple, conforme à la manière hellénistique. Par cette voie, ce motif pittoresque atteint Mistra, pour naître et s'épanouir. Il nous reste à en déterminer la signification.

Les évangiles ne mentionnent pas les enfants au moment de l'entrée du Christ à Jérusalem. Celui de Matthieu (21. 8-9), le plus détaillé, partage les rôles entre les hommes du peuple : « Le peuple en foule étendit ses vêtements le long de la route ; d'autres coupaient des branches d'arbres et en jonchaient le chemin, et toute cette multitude, et ceux qui précédaient et ceux qui suivaient, criaient « Hosanna au fils de David » Chrysostome n'ajoute rien à ce tableau<sup>1</sup>, mais, l'évangéliste lui-même, un peu plus loin, rapporte que Jésus, dans le temple, ayant expulsé les marchands et guéri aveugles et boiteux, s'entendit acclamer, dans les mêmes termes, par les enfants, et que, voyant les Pharisiens indignés, il leur répondit : « N'avez-vous jamais lu cette parole : Tu as mis la louange dans la bouche des enfants et de ceux qui sont à la mamelle<sup>2</sup> » Dans un autre endroit, en commentant la prophétie de Michée sur Bethléem, Chrysostome fait allusion à cet épisode : « Après tant de miracles, des enfants lui chantaient des hymnes<sup>3</sup>. » L'hommage des enfants se trouve ainsi dégagé des circonstances de lieu et de temps. Il était naturel de le placer au moment de l'entrée triomphale. L'évangile apocryphe de Nicodème n'y a point manqué. Le *cursor* de Pilate raconte, en effet, qu'il a vu Jésus assis sur un âne : les enfants des Hébreux tenaient des rameaux dans leurs mains et criaient ; d'autres étendaient leurs habits disant : « Sauve (nous)<sup>4</sup>, toi qui es dans les hauteurs<sup>5</sup> » Plus tard, le synaxaire du dimanche des Rameaux suit l'apocryphe : « Les enfants des Hébreux (οἱ παιδῆς τῶν Ἑβραίων) jetaient leurs manteaux à ses pieds. Les uns

1 *Op l*, 66 3

2 *Mat* 21 16 — *Ps* 8 3

3 *In Mat Homil* . 7 2

4 Hosanna veut dire « Daigne (nous) sauver » Voy Loisy, *L'Évangile selon Marc*, p 318

5 *Evang Nicodemi* pars I ch I 3, in Tischendorf, *graec*, p 210, *lat*, p 318 Voyez Pokrovskij p 262, Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, p 136

coupant des rameaux de palmier, les autres en portant dans leurs mains, ils criaient, en lui faisant cortège : Hosanna <sup>1</sup> .. » Les melodes <sup>2</sup> s'en inspirent aussi. Ils font allusion aux enfants des Hébreux, qui acclament Jésus, en tenant des rameaux dans leurs mains, aux « multitudes d'enfants », sorties avec des rameaux dans les mains et criant « Hosanna. . » On aura remarqué que, sur un autre point, tous ces textes se séparent du récit canonique et correspondent aux images, où nous voyons presque toujours les rameaux portés et non jetés

Sans doute, les sculpteurs des sarcophages ont pu représenter les enfants avant la rédaction des *Acta Pilati* <sup>3</sup> Mais, plus tard, les inscriptions elles-mêmes nous prouveront que le texte apocryphe et l'office, tout ensemble, ont inspiré les peintres, lorsqu'ils leur attribuent le rôle essentiel partout, en Cappadoce, ils les nomment οἱ παιδες τῶν Ἑβραίων, et l'Occident suit l'exemple <sup>4</sup>. Sans doute aussi, à Qaranleq, Elmale et Tcharegle, quelque synaxaire plus étendu leur aura suggéré la parole familière du gamin qui grimpe à l'arbre : « Σησηνη γοψε με γλαδη. » Enfin, à Bethléem, le mosaïste nous découvre clairement ses sources, lorsqu'il représente le courrier de Pilate, qui passait au loin, derrière la montagne, et que l'enthousiasme a gagné

L'iconographie byzantine, du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle, s'attache, d'ordinaire, plus strictement au texte canonique. Aussi, réserve-t-elle aux adultes la première place, réduit-elle le rôle et le nombre des enfants Nous savons que parfois elle les supprime tout à fait et ce n'est point par hasard et négligence En effet, de telles compositions appartiennent justement aux tétraévangiles, tels que celui de Gélât, le Paris 74, le Petropol 105, le Laur VI 23 <sup>5</sup>, dont les miniatures suivent le texte de fort près Elles laissent les enfants de côté, parce que le texte les passe sous silence On n'en doutera point, si l'on veut bien examiner le Laur. VI 23. L'auteur du quatrième évangile simplifie beaucoup la mise en scène et le miniaturiste prend le récit à la lettre : « Ayant appris que Jésus arrivait à Jérusalem, ils prirent les rameaux des palmiers et sortirent à sa rencontre, en criant

1 Triodion, Athènes, p 361 B, Venise, p 338 B

2 *Op l*, Athènes, p 356 B, 359 B, Venise, p 334 A, 336 B Voyez aussi Pokrovskij, p 263, et un hymne de Romanos, dans Krumbacher, *Die Akrostichis*, p 660, vers 36

3 Pančenko, *Isv russk Inst*, t XVI, 1912, p 288

4 Haseloff, *Thuring Sachs-Malerschule*, p 135 Voy Du Méril, p 128

5 Voy, plus haut, p 261, note 8



Fig. 265. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 266. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 267. — Tétravévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Hosanna... » (Joh. 12. 13). Jésus arrive à pied, avec deux disciples, quelques Juifs tiennent des rameaux (fig. 265) « Et Jésus, ayant trouvé un ânon, s'assit sur lui » (Joh 12 14). Nouvelle réplique de la même composition ; mais Jésus, suivant l'usage, monte la bête de somme (fig. 266) Plus loin, sur la même frise, on voit les Juifs qui murmurent (Joh. 12. 19). De cette interprétation scrupuleuse, le Copte 13, fol. 58 v (fig 267), dans le texte de Matthieu, nous offre un exemple encore plus remarquable. Jésus ne trouve devant lui que des adultes, des hommes du peuple court-vêtus, ayant le buste nu, imberbes ou barbus. Suivant le récit, l'un d'eux, sans se détacher du groupe, lève les bras et coupe des branches, tandis que son voisin en jonche le sol. Les manuscrits ottomans <sup>1</sup> reproduisent une composition toute pareille, sauf le costume et la barbe. Nous n'y voyons pas non plus d'enfant dans un arbre ; et ce trait nous rappelle un vieux type hellénistique, conforme aussi à l'Écriture, puisque l'épisode de Zachée (Luc 19.1-10) précède l'Entrée à Jérusalem (Luc 19.29-44), en reste distinct (fig. 597) <sup>2</sup>. Au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, ce type s'est développé conformément au texte canonique. Toutes les figures, bien qu'imberbes, ont la taille des adultes, et, le plus souvent, portent, comme eux, la tunique longue sans ceinture, parfois même la pénule. Sur la reliure d'Etchmiadzin, le dernier de « ceux qui suivent » détache une palme en passant, tandis que le Messie voit venir à sa rencontre la personnification de Jérusalem, que nous retrouvons plus tard en Géorgie. Sur la chaire de Ravenne, la « fille de Sion » étend une étoffe, sur le relief de al Mu 'allaka, elle accourt à grands pas, transportée d'allégresse, acclamant le roi sauveur <sup>4</sup>. De pareilles images

<sup>1</sup> Codex Egberti Kraus, pl XLIII — Évangélaire de Brème phot Hasehoff — Ivoires messins du British Museum, n° 46, et de South-Kensington Graeven, I 35, 59, Goldschmidt, n° 103, 107 — Coffret allemand de Berlin, XII<sup>e</sup> siècle W Voge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 20, n° 64 Voyez, plus haut, p 260

<sup>2</sup> Relief du Stoudion Pančenko, *Izv russk Inst*, t XVI, 1912, p 276-280, pl II, phot du Musée imp ottoman

<sup>3</sup> Amulette du Fayoum Wulff, *Altchristl Bildwerke*, n° 825, p 182, pl XL — Bois sculpté de al Mu 'allaka Strzygowski, *Röm Quartalschrift*, t XII, 1898, p 14, pl II — Reliures de Paris et d'Etchmiadzin. Garrucci 458 2, Strzygowski, *Etchmiadzin-Evangeliar*, p 38, pl I, phot Ermakov 5792 — Chaire de Maximien, à Ravenne Garrucci 418 3, Graeven, II 63 (voyez la notice) — Reliure de Milan Garrucci 454, phot Ferrario — Colonne de Saint-Marc Garrucci 496 3, Venturi, t I, p 260-263, fig 247, 250, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p 16, 44

<sup>4</sup> Χάριε σφόδρα. κήρυσσε (Zach 9.9) Voy Sophomas, 3 14

appartiennent aux cités hellénistiques, peut-être Antioche, certainement Alexandrie Le relief du Stoudion (fig 597), plus tard, celui de San Stefano (fig 596) <sup>1</sup> nous démontrent que Constantinople les a faites siennes Nous voyons, ainsi, qu'au xi<sup>e</sup> siècle, en réduisant le rôle des enfants, par respect pour le texte canonique, elle imitait la réserve des anciens iconographes, éclairés par la culture antique et, sans doute, par l'exégèse déliée de Chrysostome.

Mais, au xii<sup>e</sup> siècle, les apocryphes alimentaient l'éloquence de ses sermonnaires, tandis que Philostrate inspirait à ses humanistes le goût du pittoresque alexandrin. Vers 1200, au moment où le miniaturiste du Berol qu. 66 représentait les divertissements des enfants, suivant l'exemple des anciens manuscrits, un prédicateur lettré, Michel Acominos, faisait ressortir leur importance. Il avait sous les yeux quelque image analogue à la mosaïque de Bethléem, à la peinture de Gurk ou à la miniature d'Ivryon, montrant un nourrisson sur les épaules ou dans les bras de sa mère « Le Christ fait placer devant lui des enfants à la mamelle, pour qu'ils reconnaissent leur Seigneur » L'orateur leur prête un rôle presque surnaturel « Ils prophétisent, expliquent le sens obscur de l'écriture, instruisent leurs parents, qui sont sourds et se bouchent les oreilles. Éclairés par Dieu, ils ont pris le psautier de David et lu les cantiques Ils montrent presque du doigt, ils annoncent le roi de Sion, doux et sauveur <sup>2</sup>. » L'iconographe inspiré par le sermonnaire les montrera actifs et familiers, mais non point seuls : ils se mêleront aux adultes. Un siècle et demi plus tard, à Salonique, Grégoire Palamas ne les en distingue point : « Tout le peuple aussitôt, enfants, hommes faits et vieillards, étendent leurs habits, prennent des rameaux de palmier, symbole de victoire, pour honorer le vainqueur de la mort, viennent à sa rencontre, tombent à ses pieds, l'accompagnent, non seulement au dehors, mais aussi à l'intérieur des murs sacrés, en chantant : « Hosanna <sup>3</sup>. » Les acclamations de la foule, près des portes, celles des enfants, dans le temple, se confondent en un seul cri d'allégresse, au cours de la même marche triomphale. Le long cortège, varié et souple, de la Pantanassa, rend bien cette large vision. Duccio a fait mieux encore.

1 Phot du Musée imp ottoman, n° 2214 Voy Pančenko, *op l*, p 289

2 Migne, t 140, col 325

3 Migne, t 151, col 184 sermon sur les Rameaux

## LIVRE III

### Les thèmes : la Passion et la Résurrection

---

Les thèmes étudiés dans le présent livre, les plus importants du cycle de la Passion et de la Résurrection, n'ont pas tous le même âge<sup>1</sup>. La plupart, Cène, Lavement, Judas, Remement, Saintes Femmes, appartiennent déjà à l'iconographie hellénistique des sarcophages et de Ravenne. Plus tard seulement, les Syriens et les Cappadociens ont représenté Jésus crucifié, descendu de la croix et mis au tombeau. Les Byzantins du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle conçurent l'image du Trône funéraire ; le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> ont créé la Mise en croix.

Les vieux thèmes ont passé presque tous par trois phases. Nous distinguerons les trois types : hellénistique, oriental et byzantin. On nous permettra, parfois, de les définir sans préambule. Nous entrerons, ainsi, dans le vif du problème des influences et atteindrons la solution par de très simples rapprochements. L'Occident suit le plus souvent la tradition que nous verrons fleurir en Cappadoce, au X<sup>e</sup> siècle. Au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup>, Byzance revient en quelque mesure aux motifs hellénistiques. Au XIV<sup>e</sup>, Grecs et Slaves appliquent encore ses formules, mais ils les rajeunissent, en puisant dans le patrimoine commun à l'Orient et aux Latins. Nos analyses détermineront l'étendue de ces emprunts, la voie qu'ils ont suivie.

Elles montreront aussi comment les thèmes nouveaux, affectonnés par le Trecento, lui viennent de Byzance, comment les apocryphes palestiniens, les mélodes et les sermons byzantins ont dépeint, longtemps avant les Méditations du pseudo-Bonaventure, les souffrances de Jésus et la douleur de Marie, comment ils ont fait pénétrer le pathétique dans l'iconographie de la Passion.

<sup>1</sup> Voyez, plus haut, p. 41

## CHAPITRE PREMIER

### La Cène

Au VI<sup>e</sup> siècle, dans l'évangile de Rossano, deux images illustrent le récit de Matthieu. D'abord, Jésus, couché près des apôtres, au bout d'une table semi-circulaire, dénonce le traître, qui met la main dans le plat (Mat 26 21)<sup>1</sup> ; puis, debout, il distribue le pain et le vin (Mat 26 26-27), comme s'il officiait devant l'autel. Dans la suite, l'iconographie monumentale sépara les deux thèmes ; elle plaça la Communion des Apôtres dans l'hémicycle de l'abside, parmi les sujets relatifs à l'Eucharistie, ne conservant que la Cène dans le cycle de la Passion ou parmi les fêtes. Aussi, seule, la Cène entrera-t-elle dans le cadre de notre étude.

*Les types traditionnels* — Deux motifs nous aideront à classer les monuments : la figure de Judas et l'ordre des convives

Le récit de Matthieu inspira d'abord aux artistes hellénistiques une composition idéale, où Jésus seul agit. A Ravenne (fig. 268)<sup>2</sup>, sa main levée accompagne sa parole. Il dénonce le traître. Judas, couché en face de lui, à l'autre extrémité, accoude sur son bras gauche, suivant l'usage, nous tourne le dos et ne se laisse trahir par aucun geste ; mais ses voisins nous le désignent, en lui jetant des regards indignés. A Gaza, Choricus ne voyait aussi que des convives à table et « conjecturait », sans doute d'après quelque indice aussi discret, que le Sauveur annonçait le forfait<sup>3</sup>.

1 Ce verset est inscrit au-dessus de l'image. Voy Muñoz, *Codice purpureo*, p 4, pl V

2 Phot Ricci 115, Dobbert. *Repertorium*, t XIV, p 184, fig 19, compte onze apôtres et en conclut que Judas est parti. On voit pourtant le douzième, à moitié caché, près de Pierre

3 *Choricu Gazæi oral*, éd Boissonade, p 97. Dobbert, *Repertorium*, t XIV, p 198, n'aurait point reconnu, à Gaza, une réplique du Rossanensis, s'il avait compris comme nous la composition de Ravenne.

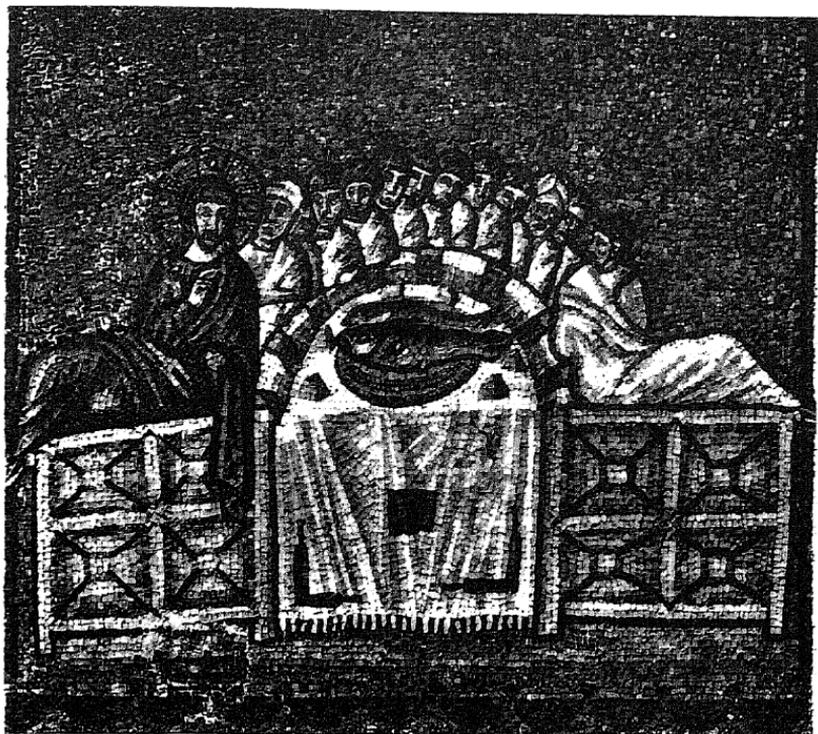


Fig. 268. — Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.  
(Coll. H. Ét.).

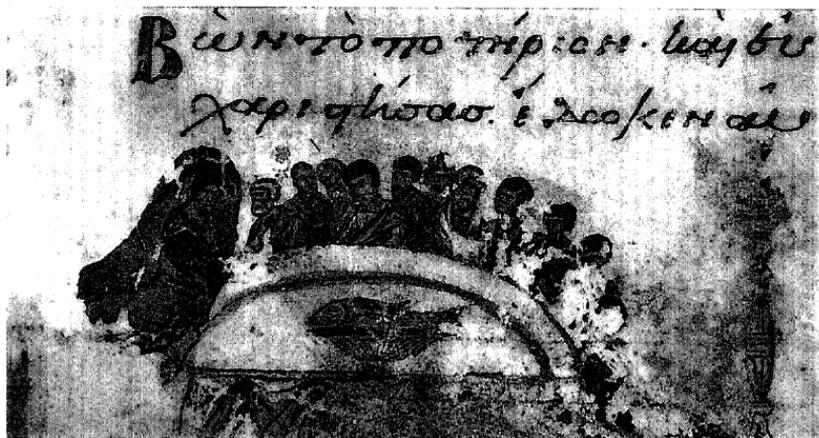


Fig. 269. — Tétraévangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 115).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Nous retrouvons notre composition, d'abord, au VI<sup>e</sup> siècle encore, abrégée pour représenter les Noces de Cana, sur la reliure de Milan<sup>1</sup>, puis, au X<sup>e</sup>, complète, au fol. 128 du Paris. 115 (fig. 269), et, dans ces deux monuments, plus librement traitée, car les apôtres, au lieu de se partager en deux groupes, l'un tourné vers le Sauveur, l'autre vers le traître, croisent leurs regards<sup>2</sup>. D'autre part, Jésus avance la main vers le plat, comme s'il esquissait le geste que sa parole rappelle.



FIG 270 — Tétraévangile de Djroutchi — 271. Institut catholique, copte-arabe 1.

On croirait ainsi que l'artiste, ayant perdu le sens du motif, songe au passage qui suit : « Pendant qu'ils mangeaient, Jésus ayant pris le pain. . », en un mot, qu'il a voulu représenter, sous l'aspect d'une scène historique, l'institution de l'Eucharistie.

1 Phot Ferrario, Dobbert, *op l*, p 183, fig 18 Dobbert y reconnaît, à tort, la Cène Mais comment ce sujet se rencontrerait-il parmi les miracles qui ornent ce côté de la reliure ? On remarquera qu'un des convives déguste le vin, détail pittoresque, observé par Choricus, à Gaza, dans le festin des Noces. Enfin, dans le tétraévangile de Parme, fol. 89 v (fig 608), la Cène byzantine, réduite aussi à quatre convives, sert à représenter ce festin, au-dessus de Jésus bénissant les hydries

2 Au XI<sup>e</sup> siècle, l'auteur du Paris 74 l'interprète, pour illustrer un autre passage, dans le récit de Luc D'après cet évangile, Jésus, d'abord, annonce sa passion (22 15), puis, institue l'Eucharistie (22 17-20), enfin, dénonce le traître (22 21) Le Paris 74, pl 133-134, représente les trois moments Pour le premier, on a utilisé la composition idéale, conçue d'après Matthieu, en suivant un modèle fort ancien, qui comprenait, ainsi que la colonne de Saint-Marc et la fresque de San Bastianello, un serviteur apportant les mets

Ainsi procéderaient, du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, Orientaux (fig. 283)<sup>1</sup> et Latins<sup>2</sup>. Substituant au sigma hellénistique une table ronde, que la perspective fera d'ordinaire paraître ovale, ils ne nous montreront plus Judas couché à l'extrémité et cesseront de le distinguer des autres. Ils mettront alors, dans la main droite du Sauveur, un pain rond (fig. 270)<sup>3</sup> et même un calice (fig. 271)<sup>4</sup> et disposeront les apôtres en cercle<sup>5</sup>, ou bien, les masseront en un groupe compacte, vis-à-vis de Jésus<sup>6</sup>.

Ainsi, les iconographes qui s'inspiraient de la tradition hellénistique représentaient, sous un aspect presque identique, les deux épisodes de Matthieu. Mais, ensuite, un art plus réaliste voulut les distinguer clairement. Alors, Judas entre en scène

En suivant ce même évangéliste, on pouvait le représenter de deux manières : tantôt, assis parmi les apôtres, vers le milieu de la table, il plonge la main dans le plat, qui se trouve ainsi à sa portée ; tantôt, vers la droite, à l'extrémité, ou un peu en avant, à l'opposé du Christ, il lève le bras. Ainsi, on interprétait différemment un même texte. Jésus dit : « Celui qui a plongé avec moi la main dans le plat me trahira » (v. 23). Judas demande : « Est-ce moi, Seigneur ? » Jésus répond : « Tu l'as dit » (v. 25). Le traître pouvait donc se signaler soit par son geste antérieur, — la main dans le plat, — soit par son geste actuel, celui de l'allocution. Comme il parle après les autres apôtres, on le met le dernier. Ces deux types répondent à deux traditions. Le premier, — la main dans le plat, — appartient à Byzance ; l'autre, à l'Orient.

1 Tétrévangile syriaque du British Museum, Lond Addit 7169, fol 11 (XII<sup>e</sup> siècle)

2 Évangélaire de Saint-Médard Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 361 fig 60, aurait dû faire observer que cette Cène abrégée représente les Noces de Cana. On voit, en effet, à gauche, Jésus bénissant les hydries. Cf Bonet *La miniature carolingienne*, pl XXII — Codex d'Otfried de Wissembourg, Vienne, Bibl imp, n° 2687, troisième quart du IX<sup>e</sup> siècle phot Bonet, Dobbert, *op l*, p 367, pense que la miniature fut introduite dans le manuscrit au X<sup>e</sup> ou au XI<sup>e</sup> siècle — Reliquaire d'ivoire, à Agram, X<sup>e</sup> siècle Dobbert, *op l*, p 370 — Porte de Pise phot Brogi 3457, Reymond, *La sculpture florentine*, p 29

3 Tétrévangile géorgien de Djroutchi, fol 68 v, XI<sup>e</sup> siècle phot Ermakov 16722 — Reliquaire de South-Kensington, X<sup>e</sup> siècle Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 370 — Reliquaire de Berlin, XII<sup>e</sup> siècle W Vogt, *Elfenbeinbildwerke*, pl 20, n° 64 — Monac arm 6, ann 1432 Gratzl, pl 20 a

4 Tétrévangile de l'Institut catholique, copte arabe 1, fol 19

5 Tétréacv syriaque, ivoires d'Agram et de South-Kensington, Monac 6 6 Djroutchi, Institut cathol, Otfried de Wissembourg

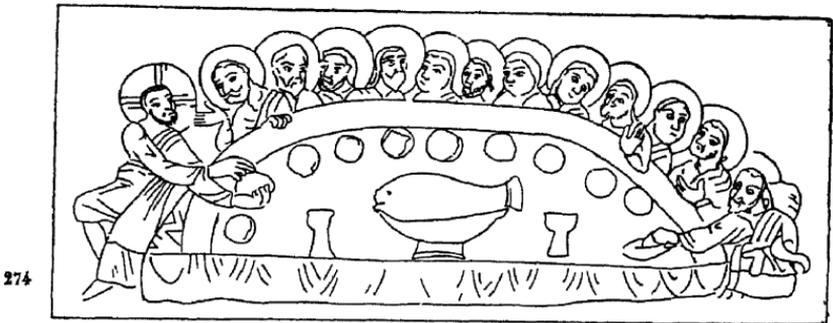


FIG 272 — Psautier Chludov — 273 Fresque de Balleq-Klissé — 274 Copte 13

Arrêtons-nous au type oriental, encore peu connu

Il dérive de celui de Ravenne. Déjà, au VI<sup>e</sup> siècle, la colonne de Saint-Marc <sup>1</sup> nous montre une première transformation. Les convives ne s'étendent plus sur des lits. Aussi, le geste de Judas se dégage: assis pres de Jésus, derrière le sigma, il se renverse, leve la tête et répond, en ployant le bras, au mouvement du Maître. Le sculpteur, encore habitué aux procédés hellénistiques, a simplifié la composition, comme sur la reliure de Milan. Il n'a retenu que Pierre, debout dans le fond, et un serviteur apportant les mets.

Comme toujours, il nous offre la première esquisse des types cappadociens. Aux fresques archaïques de Cappadoce, Balleq-Klissé (fig 273) <sup>2</sup>, nef de Toqale, Hemsbey-Klissé et Tchaouch-In <sup>3</sup>, nous joindrons le psautier Chludov (fig. 272) <sup>4</sup>, le tétraévangile arménien de 1057, provenant de Mélitène <sup>5</sup>, un relief copte du Caire <sup>6</sup> et, sans doute, aussi la mosaïque disparue de l'oratoire de Jean VII, au Vatican (VIII<sup>e</sup> siècle) <sup>7</sup>. Ici, Jésus se tient à demi couché. Judas, désigné par son nom, se reconnaît aussi, soit, dans le psautier, à son profil vulgaire, soit, dans les fresques, à un signe plus net: seul, parmi les apôtres, il reste sans nimbe <sup>8</sup>. Assis au bout de la table, il tend le bras vers le Christ. Le plus souvent, la main interroge; mais, parfois, dans les monuments postérieurs, elle s'allonge simplement, soit à Etchmiadzin, pour saisir, soit, sur le relief copte, pour recevoir. Mais, à l'origine, on entendait bien figurer le dialogue, comme à Saint-Marc.

Dans le Petropol. 21 (fig. 275) <sup>9</sup>, Judas occupe la même place,

1 Garrucci 496 3, Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 337, fig 52, Venturi, t 1, p 261, fig 248, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p 16

2 Phot Jerphanon, Rott, *Kleinasial Denkm*, p 131, fig 39

3 Phot Jerphanon A Tchaouch-In, la scène est peu distincte

4 Près du ps 40 10 Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl VI 1, Tikkanen, p 53, Dobbert, *Repertorium*, t XV, p 362, fig 31 — Dans le Pantocrator 61, le feuillet manque — Le type se retrouve, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans le psautier Hamilton Dobbert, *op l.*, p 365

5 Etchmiadzin 362 G phot Macler Cf *Rapport*, p 42

6 Église d'Abou-Sargah Dobbert, *op. l.*, p 375, fig 43 D'après Strzygowski, *Röm Quartalschrift*, t XII, 1898, p 31, fig 4, ce relief paraît être postérieur au XIII<sup>e</sup> siècle

7 Garrucci 279, d'où Dobbert, *Repertorium*, t XIV, p 192, fig 20, Grunisen, *Sainte-Marie-Antique*, pl LXVI-LXVII

8 Sauf sur le relief copte

9 Fol 9 v. avant Mat 26 20, au milieu de la péripcope lue le Jeudi saint Dobbert, *Jahrbucher fur Kunstwissenschaft*, t IV, p 318, et *Repertorium* t XIV, p 199, fig 23, Lichačev, pl CCCLIII 693.

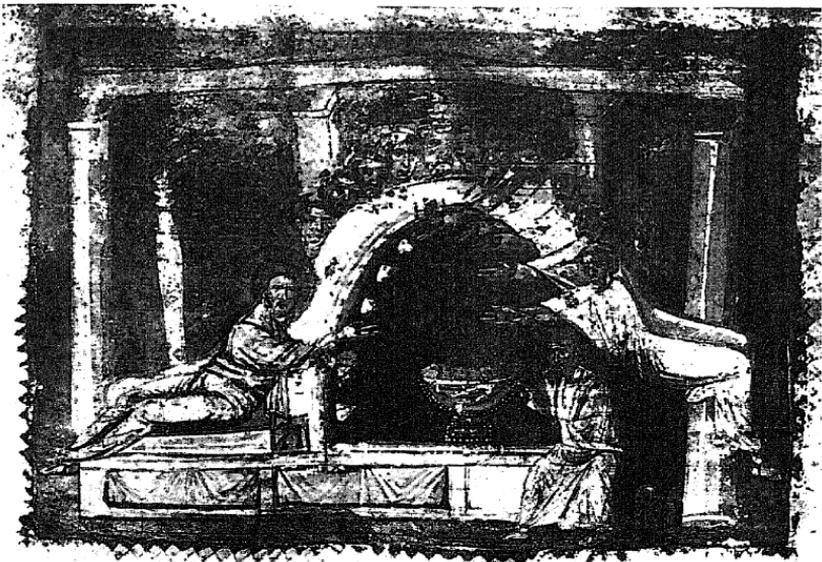


Fig. 275. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 276. — Fresque de San Bastianello in Pallara, à Rome.  
(Coll. H. Ét.).



sur un siège particulier, en avant de la table ; mais il n'interroge pas Sa main gauche semble porter un morceau à sa bouche <sup>1</sup>, tandis que la droite hésite à en saisir un autre. On devine que, précédemment, il a pris dans le plat, en même temps que Jésus. En effet, le miniaturiste a combiné les deux épisodes. Le Sauveur consacre un pain rond, et, en face, cinq apôtres tendent leur main droite, appuyée sur la gauche, ainsi que le fidèle prêt à recevoir la communion. La peinture de San Bastianello in Pallara (fig. 276) <sup>2</sup>, antérieure à la fin du x<sup>e</sup> siècle, reproduit les traits essentiels du Petropol. 21 : le chandelier dans le fond, le siège de Judas en avant, le geste de Jésus, mais sans les apôtres communiant. Le traître introduit franchement le morceau dans sa bouche et se renverse en arrière, comme si Satan le tourmentait (Joh. 13. 2, 27) A gauche, une servante assiste à la scène, trait de parenté avec la colonne de Saint-Marc. Enfin, dans le Copte 13 (fig 274) <sup>3</sup>, en face du Sauveur consacrant le pain, Judas, assis parmi les Douze, au bout de la table, et désigné, à la manière cappadocienne, par son nom, par son nimbe incolore et ses mains noires, peut-être aussi par un diable chuchotant à son oreille <sup>4</sup>, prend un morceau dans un tout petit plat : variante caractéristique, qui nous aidera aussi à comprendre le Petropol. 21.

L'Occident a imité et combiné ces modèles orientaux. Il représenta, d'abord, Jésus dénonçant le traître, que nous voyons, tantôt, au bout de la table, avec la main tendue <sup>5</sup>, ou pleine <sup>6</sup>, tantôt, près de Jésus, prenant dans le plat <sup>7</sup> ou s'en approchant <sup>8</sup>. Nous touchons ainsi aux sources orientales de l'iconographie latine. Déjà Dobbert <sup>9</sup> avait montré comment elle s'oppose à la tradition de Byzance, l'une illustrant Jean, l'au-

1 On ne le distingue pas sûrement Comparez avec la fresque de San Bastianello

2 Vatican lat 9071, fol 237 Dobbert, *Repertorium*, t. XIV, p 201, fig 24

3 Fol 76 v Pokrovskij, p 273, Dobbert, *Repertorium*, t XV, p 371, fig 40

4 D'après Pokrovskij et Dobbert

5 Porte de Bénévont Venturi, t III, p 699, fig 648 — Exultet de Pise Rohault de Fleury, *Évang*, t II, pl LXXIV, Bertaux, H Ét C 1568 phot Alinari 9877

6 Bible de Farfa, Vatican lat 5729, fol 369 phot Preuss hist Institut 5492

7 Évangélaire d'Henri II, Munich, Cim 57, avant 1014 Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 363 — Livre des évangiles, au Dome de Prague, début du x<sup>e</sup> siècle · op l, p 365 D'après Beissel, Jésus et Jean mettraient ensemble la main dans le plat

8 Bologne, Museo Civico, n° 13 phot Preuss hist Institut 2178

9 *Jahrbücher*, t IV, p 321, 323

tre, Matthieu Nous savons maintenant que l'Orient sut aussi une voie distincte et nous comprendrons qu'il ait guidé les Latins. Il leur fournit les types qu'ils ont interprétés, pour les adapter à leur propre conception. En effet, depuis le iv<sup>e</sup> siècle, dans les sermons <sup>1</sup> ou les prières <sup>2</sup>, ils entendaient raconter l'événement d'après le quatrième évangile. Aussi, voudront-ils que Jésus mette le pain dans la main de Judas. Au ix<sup>e</sup> siècle, le sacramentaire de Drogon <sup>3</sup>, un ivoire de Berlin <sup>4</sup> reproduisent la composition du psautier Chludov et des fresques cappadociennes, avec un léger changement : les deux mains qui accompagnaient la parole se rapprochent, celle qui dénonçait tend le morceau, celle qui interrogeait va le saisir. Plus tard, dans un lectionnaire lombard de la Bodléienne <sup>5</sup>, le type byzantin subit la même transformation. Ou bien, vers la fin du x<sup>e</sup> ou le début du xi<sup>e</sup>, sur l'autel d'Aix-la-Chapelle <sup>6</sup>, dans les sacramentaires de Göttingen <sup>7</sup> et de Bamberg <sup>8</sup>, notre Judas du Petropol. 21 et de San Bastianello s'est levé de son siège et avance au devant de la table. Vers le même temps, il s'agenouille aux pieds du Maître et communie suivant le rite latin, en recevant de sa main le morceau dans la bouche <sup>9</sup>. Mais, longtemps encore, jusques au xiii<sup>e</sup> siècle, les iconographes d'Italie conserveront les anciens gestes, conformes à la pratique orientale : la main droite, soutenue par la gauche, selon le vieux rite syrien <sup>10</sup>, ou bien, l'une et l'autre

1 Saint Ambroise « Cum Judas panem a Christo accepisset » Passage cité, avec bien d'autres, par Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 375

2 Collecte du Jeudi saint « Et cruentis manibus panem de manu Salvatoris exiturus accepit » (*Op l*, p 376)

3 Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 350, fig 57, voyez la bibliographie, note 52

4 Ecole de Metz, vers 850 *op l*, p 369, fig 65, W Voge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 29, Goldschmidt, n° 76

5. Westwood, *Palægraphia sacra pictoria*, lombardic manuscripts, pl. II, p 2 (pl 29)

6 Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p 28, fig 10, Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, p 91, pl XXXIV 1, Rohault de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVII Dobbert, *op l*, p 369, relève, dans cette composition, certains traits byzantins

7 Theol 231 Dobbert, *op l*, p 351, fig 58, phot Haseloff

8 Bibliothèque royale, A II 52 *op l*, p 352, n° 4

9 Livre des évangiles de saint Bernward, à Hildesheim, début du xi<sup>e</sup> siècle Dobbert, *op l*, p 365, fig 62, d'après Beissel Même type, au xiii<sup>e</sup> siècle, dans le baptistère de Florence phot Alinari 3741, Venturi, t V, p 225, fig 184

10 Chaire de Volterra, xiii<sup>e</sup> siècle Rohault de Fleury, *La Messe*, t. III, pl CCIX, phot Lombardi 2948

tendues sous le manteau <sup>1</sup>, ou même encore, la gauche portant le morceau à la bouche, suivant les modèles du Petropol. 21 et de San Bastianello in Pallara <sup>2</sup>. Un miniaturiste de Bologne <sup>3</sup> ne fait que rapprocher de Jésus la figure qui était assise au bout de la table, à Bénévent et dans l'Exultet de Pise <sup>4</sup>.

L'ordre des convives, les gestes des principaux, Pierre et Jean, nous permettent aussi de distinguer les deux traditions orientale et byzantine

A l'époque où fut conçue notre composition, on mangeait encore en se couchant autour d'une table demi-circulaire. Sidoine Apollinaire nous apprend, en effet, que l'on réservait les places d'honneur aux extrémités, la première, in destro cornu, à la gauche du spectateur, la seconde, in sinistro cornu, à sa droite. On comptait ensuite à partir de cette seconde place, si bien que le dernier convive rejoignait le premier et le voyait de dos, accoudé sur son bras gauche. Mais, le principal personnage pouvait accorder à l'un de ses intimes la faveur de s'étendre devant lui. ainsi Jean se trouvait ἀναστρέμενος ἐν τῷ ἰσθμῷ τοῦ Ἰησοῦ (Joh 13-23) <sup>5</sup>.

Jean occupe cette place de choix dans le psautier Chludov et ses répliques du XI<sup>e</sup> siècle (fig 278) <sup>6</sup>. Les peintres de Balleq-Klissé et du Paris 115 ont reproduit des modèles analogues, mais en omettant cette figure. Le Petropol 21 nous montre Pierre in sinistro cornu, André, un autre vieillard et les hommes mûrs à sa suite, enfin, les imberbes pres de Jésus. Mais nos iconographes ont rarement suivi aussi ponctuellement l'ordre indiqué par Sidoine Apollinaire. A Ravenne, Judas, par impudence, a pris la seconde place, en face du Maître <sup>7</sup>; Pierre, par humilité et par amour, la dernière, à sa gauche. Plus tard, les peintres cappadociens, continuant cette tradition, sans plus comprendre le cérémonial antique, crurent respecter

1 Monréale Gravina, pl 18 B, H Ét C 735 — Santa Maria ad Cryptas Bertaux, *Art Italie merid*, p 297, fig 115, phot Mosciomi 9371 — San Pellegrino, à Bominaco *op l*, p 291, fig 111

2 Crucifix archaïque du Museo Civico, à Pise, salle II, n° 15 phot Gargioli, Venturi, t V, p 15, fig 11

3. Museo Civico, n° 6

4. Voy aussi Sant' Urbano D'Agincourt, *Peinture*, pl XCV

5 Dobbert, *Repertorium*, t XIV, p 186-189

6 Dobbert, *Repertorium*, t XV, p 362-364, fig 31-33

7. Chrysostome lui attribue une pareille démarche, à propos du Lavement εἰ δὲ καὶ ὁ Πέτρος πρῶτος ἦν, ἀ λείκός τὸν προδότην, ἱταμὸν οὐκ, καὶ προ τοῦ λορυφαίου κατακλιθῆναι (In Joh Homil, 70 2)

la hiérarchie des apôtres, en commençant à la gauche de Jésus André y rejoint Pierre <sup>1</sup>, tandis que les imberbes <sup>2</sup> se groupent pres de Judas

Sur ce point encore, nos deux traditions se séparent. Les Byzantins déplacent le prince des apôtres, le mettent après les imberbes, à l'autre extrémité, le plus souvent, dans une position symétrique, la main levée. Parfois aussi, surtout dans les dernières fresques de Cappadoce, ils rejettent André lui-même à n'importe quel rang. Peut-être imitaient-ils quelque réplique du Petropol <sup>21</sup>. Mais ils songèrent surtout à éloigner Pierre, lorsque Jean vint se glisser à la gauche de Jésus <sup>3</sup>. On pouvait, en Cappadoce <sup>4</sup>, laisser les deux apôtres côte à côte, comme de simples spectateurs, le buste droit Mais, bientôt, le disciple aimé s'incline pour demander au Maître, sur un signe de son compagnon, « quel est celui dont il parle » (Joh. 13.24). Alors, il fallait bien qu'un intervalle les séparât Pierre prend donc la place de Judas, au moment où le quatrième évangile vient compléter le premier <sup>5</sup> (fig. 277-279).

1. Un homme mûr les sépare, dans le Rossanensis et le Paris. 115

2. Quatre dans le Paris 115, deux ailleurs

3. Parmi les monuments byzantins, Jean ne manque qu'à Sainte-Sophie de Kiev Ajnalov-Rjedin, *Zapiski imp obšč*, N S, t IV, p 325, *Kievskij Sof Sobor*, pl 51, n° 1

4. Nef de Toqale, tétraévangile de 1057

5. I Jean a le buste droit, André vient ensuite — Psautier de Londres, fol 50 v (ps 40 10) Dobbert, *Jahrbucher*, t IV, p 315, fig 6 — Sani' Angelo in Formis Kraus, *Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen*, t XIV, 1893, pl II

II Jean a le buste droit, André au milieu des apôtres — Psautier Barberini, fol 68 — Laur VI 23, fol 91 v (avant Marc 14.17) — Transept de Toqale et église de Qaranleq phot Jerphanion

III Jean s'incline, André vient ensuite — Laur VI 23, fol 53 (avant Mat 26 14) — Paris 74, pl 134 (Jean âgé), reproduit par l'ivone Stroganov Graeven, II 80 — Paris 74, pl. 167 — Athen 93, fol 270, 342 (les derniers visages effacés) — Psautier de Méhsende, Egerton 1139, fol 6 — Petropol 105, fol 60 — Iviron 5, fol 117 — Paris 54, fol 96 v

IV Jean s'incline, André parmi les apôtres — Paris 74, pl 43 — Gélât, fol 78 Pokrovskij, *Opisanie*, p 280, n° 62, pl III 4, phot Ermakov 7416, Dobbert, *Jahrbücher*, t IV, p 314, fig 5 Voy aussi Pokrovskij, *op l*, p 288, 297, 304 — Harley 1810, fol 83 — Ambros D 67 sup, XIII<sup>e</sup> siècle — Psautier de 1397 *Korrekt listy*, fol 199 v — Géraki, église de Saint-Jean-Chrysostome phot Poulitsas — Métropole de Mistra Millet, *Mon Mistra*, pl 67 2 (douteux) — Studenica, narthex de la grande église Pokryškin, pl XVI. — Sani-Marc de Venise phot Naya 3657

V Jean s'incline, André indistinct — Porte de Terlizzi Bertaux, *Art Italia merid*, p 757, fig 376

Un certain nombre de ces monuments ont été dessinés par Dobbert, *Repertorium*, t XV, p 362 sq



Fig. 277. — Tétravangile de la Bibl. Nat. (Paris. gr. 54).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 278. — Psautier Barberini.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 279. — Psautier de Mélisende.  
(Archives Photographiques - Paris).



En Occident, certaines répliques du type cappadocien trahissent parfois l'influence de l'iconographie byzantine <sup>1</sup> ; mais d'autres, au XIII<sup>e</sup> siècle encore, reproduisent le trait distinctif des prototypes : Pierre et André près de Jésus, dont Jean, incliné, ne semble même pas les séparer <sup>2</sup>

Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Grecs et Slaves représentent toujours Judas selon la formule byzantine. Par exception, entre 1414 et 1417, sur le saccos de Photius <sup>3</sup> (fig. 280), le brodeur l'a mis en avant, aux pieds

de Jésus, lui tournant le dos et levant la main. Aurait-il déplacé et retourné la figure du psautier Chludov et des fresques cappadociennes, pour garnir un cadre découpé en forme de l' ? Mais, il est clair que le motif a passé par l'Italie, où nous le rencontrons, soit, dans la même composition,



FIG 280 — Saccos de Photius

à Bologne <sup>4</sup> ou au Sagro Speco, soit, dans une composition un peu différente, Jésus occupant le milieu de la table, à Venise (fig. 291) <sup>5</sup>.

Au début du XIV<sup>e</sup> siècle, dans la Métropole de Mistra, un peu plus tard, à Géraki, une école locale dispose encore les apôtres conformément au type byzantin : André au milieu, Pierre à droite. Mais, ensuite, d'autres peintres, venus d'ailleurs,

1 Autel d'Aix-la-Chapelle, sacramentaires de Gottingen et de Bamberg, lectionnaire de la Bodléienne, Monréale, mosaïque de Florence, Exultet de Pise

2 Santa Maria ad Cryptas, Bominaco, chaire de Volterra, crucifix du Museo Civico, salle II, n<sup>o</sup> 15, à Pise

3 Phot Barčevskij 531, voy Dobbert, *Repertorium*, t XV, p 376 — Même type, à Suceavița Podlacha, *Mal Buk*, p 92, *Zeits. f chr Kunst*, t. XXIV, 1911, p 247

4 Museo Civico, livre de chœur, n<sup>o</sup> 13 voy, plus haut, p 291, note 8

5 Accademia, n<sup>o</sup> 21 Voyez, plus loin, p 301 sq — On voit le type latin sur le saccos de Laurent I<sup>er</sup>, à Kazan (XVII<sup>e</sup> s) phot Barčevskij 790

rétablirent l'ordre primitif, commun aux modèles cappadociens et à leurs répliques italiennes : Pierre et André au premier rang après Jean, deux imberbes aux extrémités. D'où vint l'exemple ?

La fresque de le Péribleptos <sup>1</sup> a la finesse d'une miniature. On y peut voir une réplique du Paris 115, accommodée au goût du xiv<sup>e</sup> siècle. En effet, Jean et Judas passent presque inaperçus, comme s'ils étaient interpolés, tant ils se penchent vivement, au-devant des trois premiers apôtres. Cent cinquante ans plus tôt, l'école syrienne <sup>2</sup> interprétait aussi ce modèle, plus sobrement, en introduisant, près du Christ, Jean, le buste droit, et, aux extrémités, entre les deux imberbes, Judas courbe sur le plat. Le dernier des imberbes, encore couché sur un lit, gesticule comme à Mistra.

Dans une chapelle du Brontochion <sup>3</sup>, les apôtres s'alignent derrière une table rectangulaire. Si Judas recevait la communion en avant, notre peintre aurait copié exactement certaines répliques italiennes du type cappadocien : Santa Maria ad Cryptas, chaire de Volterra, crucifix du Museo Civico. Les a-t-il imitées en modifiant cette figure ? Non, car la table rectangulaire <sup>4</sup> pouvait leur venir aussi de Cappadoce <sup>5</sup>. Elle a pris place parfois dans les compositions byzantines, par exemple, à Saint-Marc de Venise. Là, Pierre et André occupent l'extrémité, à l'opposé de Jésus. Mais, sauf sur ce point, la mosaïque et la fresque se ressemblent exactement : attitudes, gestes, effet décoratif, tout concorde. A Mistra, quelque variante de Saint-Marc, quelque compromis entre les deux traditions sert encore de modèle.

En revanche, la figure de Jean se transforme en suivant l'évolution normale de l'iconographie byzantine. Jésus, à l'extrémité de la table, ayant le buste de profil, avance le bras pour bénir et laisse reposer plus bas la main gauche tenant le rouleau ou, parfois, un pain. Ainsi, sans se contraindre, il offre son épaule gauche au disciple, qui tantôt s'incline à distance (fig. 281) <sup>6</sup>,

1 Millet, *Mon Mistra*, pl 120 2

2 Saint-Marc-des-Jacobites, à Jérusalem (1221/1222) phot. Baumstark, J. Reil, *Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, t XXXIV, 1911, pl I

3 Millet, *Mon Mistra*, pl 103 1 Comparez avec le Monac arm 6 (1432) voy, plus haut, p 288, note 3, 5, et les remarques de Gratzl, p 16, au sujet de Judas

4 L'auteur des Méditations avait vu une table carrée à Saint-Jean-de-Latran. S. *Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXIII, Rome, 1596, t VI, p 400. Cf. Mâle, II, p 41

5 Balleg-Khissé, Elmale, Tchaeqlé

6 Paris 74, pl 134, ivoire Stroganov, Petropol 105, Harley 1810

tantôt vient y poser sa tête <sup>1</sup>. Les anciens iconographes, le plus souvent, masquent le geste <sup>2</sup>. Au contraire, ceux du xii<sup>e</sup> et surtout du xiv<sup>e</sup> siècle le mettent volontiers en évidence. Tantôt,

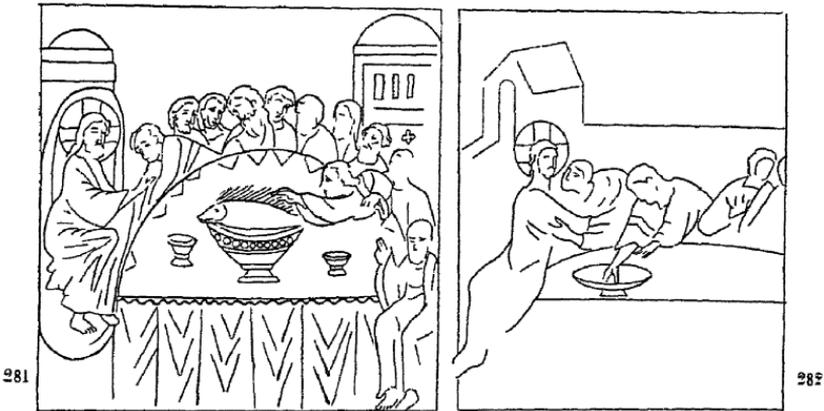


FIG. 281 — Harley 1810 — 282 Fresque de Mateica

les deux bras, enveloppés dans le manteau, se glissent au-dessous de la main qui bénit (Petropol 105, Harley 1810) et même assez près pour laisser la tête se poser sur l'épaule (Théosképastos de Trébizonde, fig 284, Péribleptos de Mistra) ou pour paraître, en se dégageant de l'étoffe, soutenir le bras divin (Mateica, fig. 282). Tantôt (Saint-Marc, Paris. 54, fig. 277), les bras se croisent simplement devant la poitrine. Le peintre de la Métropole, à Mistra, s'est montré plus hardi, en faisant appuyer la main gauche sur la table, tandis que la droite effleure le bras qui bénit. Il se rencontre ainsi avec le sculpteur de Volterra, rencontre fortuite visiblement, car il se garde bien de ce lourd réalisme, qui charge le Sauveur d'une tête endormie. Il interprète un type familier à l'Orient, qui l'a reproduit, il est vrai, sans le coude sur la table, dans le psautier de 1397, à Studenica et dans l'icone Lichačev, n° 112.

*Les types du XIV<sup>e</sup> siècle.* — Deux innovations plus graves vont bouleverser l'iconographie de notre thème: 1° Les apôtres sur le devant de la table, 2° le Christ au milieu et non plus

1 Ἐπιπεσὼν δὲ ἐκείνος ἐπὶ τὸ στήθος τοῦ Ἰησοῦ (Joh 13 25)

2 Laur VI 23, fol 53 v, Paris 74, pl 134, 167, Gélât, Athen 93, fol 270, 342, psautier de Mélsende, Ambros D 67 sup, sacramentaire de Gottingen, livre des évangiles de saint Bernward, Montréal, baptistère de Florence, Santa Maria ad Cryptas, Brontochon, Géraki

sur le côté. La première appartient à Giotto, la deuxième à Duccio. Viendraient-elles de l'Italie ?

Nous avons vu que les Latins et les Orientaux, interprétant le type de Ravenne, substituent au sigma une table ronde ou ovale, et, parfois, disposent les Douze en cercle. Nous observons cette innovation en Occident, au x<sup>e</sup> siècle, sur les deux reliquaires d'Agram et de South-Kensington, vers le début du xiii<sup>e</sup>, dans les miniatures de Saxe-Thuringe<sup>1</sup>, en Orient, au xii<sup>e</sup>, dans le tétraévangile syriaque du British Museum (fig. 283). Elle a pénétré, peut-être dès le xi<sup>e</sup>, dans l'iconographie byzantine, par la Cappadoce. Reportons-nous au Petropol. 21 et comparons à ce manuscrit le tétraévangile de Parme, fol. 89 v (fig. 608)<sup>2</sup>. Judas occupe la même place au-dessous de Pierre, sur un banc très bas. Sa main droite levée nous rappelle le psautier Chludov et les fresques de Cappadoce, mais elle s'ouvre pour recevoir, ainsi que sur le relief d'Abou-Sargah et en Occident, bien que le Sauveur le dénonce, sans lui offrir le pain. Or, cette réplique du vieux type cappadocien<sup>3</sup> se trouve combinée avec celui des ivoires latins et de la miniature syrienne: au devant de la table, devenue ovale, trois autres apôtres, assis à côté du traître, sur le même siège, remplissent l'intervalle qui le sépare de Jésus.

Giotto<sup>4</sup> et quelques peintres de Sienne<sup>5</sup> ou d'Ombrie<sup>6</sup>, en appliquant ce procédé, interprètent encore les lointaines répliques du type cappadocien, car ils placent Pierre en tête, à la gauche de Jésus, et Judas, sans nimbe, le dernier ou l'avant dernier. La file débordant sur le devant, le traître rejoint ainsi le Sauveur, auquel il tend la main pour recevoir le morceau<sup>7</sup>.

Grecs et Slaves, au xiv<sup>e</sup> siècle et plus tard, n'ont en commun avec les Latins que le procédé: la file débordant sur le

<sup>1</sup> Haseloff, *Thüring.-Sächs Malerschule*, pl XXXVII, XLVIII. Voyez p 138.

<sup>2</sup> Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p 368, fig 36. Comparez avec le Monac. arm 6.

<sup>3</sup> Un autre trait rare, que nous relevons dans le Paris 74, pl 134, l'ivoire Stroganov (Graeven, II 80) et le livre des évangiles de Prague (Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 365), à savoir Jean âgé, se retrouve dans le thème de la Transfiguration, dans une chapelle près de Toqale. Voyez, plus haut, p 222.

<sup>4</sup> Venturi, t V, p 343, fig 279.

<sup>5</sup> Triptyque de Bartoli di Fredi, à Pienza. phot Gargioli C 5726. — Tableau de Lorenzo di Pietro, dit-il Vecchietta, à Santa Maria della Scala (aujourd'hui Accademia, n° 204) phot Alinari 9407.

<sup>6</sup> Triptyque de Trevi, xv<sup>e</sup> siècle. Gnoli, *L'Arte umbra*, pl 54, phot Alinari 5759 b.

<sup>7</sup> Les Méditations, ch LXXIII, placent les apôtres autour de la table et Jésus dans un angle.

devant. Dans l'application, ils demeurent fideles à la tradition byzantine, car ils conservent, en principe, Judas au milieu des apôtres et Pierre au dernier rang, l'un en arriere du sigma, l'autre à l'extrémité. Admirez leur ingéniosité. Tantôt, ils imitent simplement le tétraévangile de Parme, laissent Pierre et Andre a leur place ordinaire et se bornent à mettre quelques

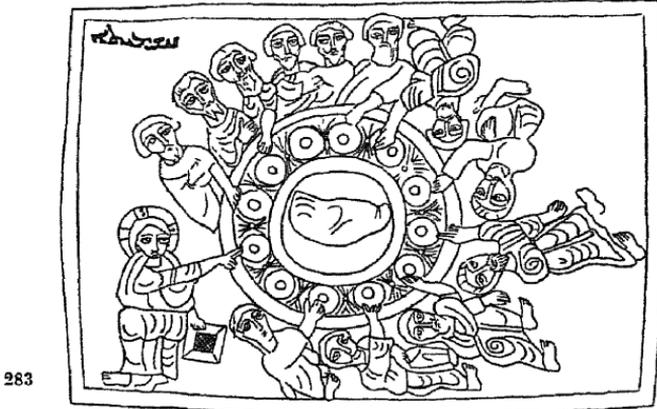


FIG 283 — Tétraévangile syriaque du British Museum  
284 Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde

figures sur le devant <sup>1</sup>. Tantôt, prenant Pierre à l'extrémité du sigma, ils le font avancer jusqu'au voisinage de Jésus et

1. Coffre de Bologne, Accademia, n° 590 Cette sculpture reproduit sans doute le type de l'Athos, à Stavronikita et Caracallou, où j'ai observé le Christ sur le côté et les apôtres sur le devant, sans noter l'ordre des figures

entraînent les autres avec lui. Comme en Italie, ils étendent la file, la déploient autour de la table, sans trouble ni changement, mais c'est la file byzantine et non la file cappadocienne (fig. 284) <sup>1</sup>. Ainsi, ils nous font apercevoir, à l'origine de ces variantes, le tétraévangile de Parme et non Giotto. Même dans le détail, ils échappent à l'influence du maître italien, car ils tournent leur figure de profil et jamais n'étaient ces larges dos, ces nuques soyeuses, encadrées par le nimbe.

En plaçant Jésus au milieu de la table, les Latins ont précédé de beaucoup les Byzantins et, pourtant, leur premier modèle, le codex de Cambridge <sup>2</sup>, appartient à l'iconographie syrienne.

En effet, il ressemble singulièrement aux variantes orientales du type de Ravenne. Avec le tétraévangile syriaque du British Museum et le tétraévangile copte de l'Institut catholique, il a en commun la table ronde, ici coupée par le cadre, les pains ronds, rangés tout autour, avec le tétraévangile géorgien de Djroutchi, le geste de Jésus et des apôtres tenant les pains. Il représente aussi l'institution de l'Eucharistie, et les plus anciennes répliques, sacramentaires de Marmoutiers <sup>3</sup> et de Bamberg <sup>4</sup>, évangélaire de Brême <sup>5</sup>, ivoires de Berlin et de Cranenburg <sup>6</sup>, illustrent encore le passage célèbre de Matthieu (26. 26). « Pendant qu'ils mangeaient, Jésus ayant pris le pain et l'ayant béni... » En effet, elles nous montrent la plupart des convives saisissant le pain ou les ustensiles et gesticulant.

Jésus de face, dominant les deux groupes, bénit avec la majesté du Pantocrator byzantin. Pourquoi le miniaturiste de Cambridge n'aurait-il pas suivi, sur ce point, un modèle venu d'Orient, une conception familière à la Palestine ? En effet, au VI<sup>e</sup> siècle, dans la vallée de Josaphat, on montrait aux

1 Théosképastos de Trébizonde, XIV<sup>e</sup> siècle H Ét B 228, d'où Dalton, *Byz art*, p 275, fig 167 — Vatopédi, XVIII<sup>e</sup> siècle H Ét C 264 — Sur deux icônes russes des Collections Chanenko (Grabar, t. VI, p 241) et Lichačev (Lichačev, pl CCXXIX 417), Pierre et André restent près de Jésus, sans doute d'après le système de la Péribleptos

2 Garrucci, pl 141, Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 338, fig 53

3 Milieu du IX<sup>e</sup> siècle Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 349, fig 56, note 49, Boinet, *La miniature carolingienne*, pl XLI A

4 Bibliothèque royale, Ed V 4, début du XI<sup>e</sup> siècle Dobbert, *op. l.*, 352

5 Dobbert, *op l.*, p 366, fig 63, phot Haseloff Muller et Dobbert croient reconnaître, parmi les apôtres, Judas portant la main au plat, mais le personnage en question ne se distingue en rien des autres convives, qui touchent aussi aux mets ou aux ustensiles

6 Kaiser Friedrich Museum. Goldschmidt, n° 124 — Dobbert, *op. l.*, p 370.



pèlerins <sup>1</sup> « les quatre lits où le Seigneur se coucha avec les apôtres, en se plaçant au milieu : ubi dominus cum apostolis ipse medius occubuit. » On leur expliquait ainsi, à contre sens, la pratique des anciens, parce que, en ce temps, on voyait Jésus, dans les images, assis au milieu des apôtres, autour d'une table ronde ou même rectangulaire <sup>2</sup>.

Un livre de chœur de Bologne, au xiv<sup>e</sup> siècle (fig 286) <sup>3</sup>, l'Ambros L 58 sup, au xv<sup>e</sup> <sup>4</sup>, nous montrent la longue persistance du type primitif. Mais, dès le x<sup>e</sup>, dans d'autres monuments, il subit une altération notable. Judas, restant au milieu des apôtres, reçoit le morceau dans la main <sup>5</sup>, puis, dans la bouche <sup>6</sup>, ensuite, suivant l'usage, il s'isole en avant <sup>7</sup>.

Au xiii<sup>e</sup> et au xiv<sup>e</sup> siècle, en Italie, nous voyons apparaître un type nouveau. Les deux ailes débordent sur le devant <sup>8</sup> et le traître occupe l'extrémité d'une d'elles (fig. 291) <sup>9</sup>. Elles se

1. Theodosius, *De situ terræ sanctæ*, ch 51, éd Pomjalovskij, p 5

2. Voyez la reliure d'or de la Collection Rossi, dont on a justement contesté l'authenticité Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 340, fig 55

3. Museo Civico, n° 20 phot Preuss hist Institut 2172

4. Fol 41 v éd Ceriani

5. Antiphonaire de Saint-Gall, x<sup>e</sup> siècle Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 359, fig 59 — Évangélistaire de Berlin, milieu xi<sup>e</sup> op l, p 365, fig 61

6. Ivoire de la cathédrale de Narbonne Didron, *Annales archeologiques*, t XXVII, pl près de la p 1, Goldschmidt, n° 31 — Codex de l'Escurial phot Haseloff — Bas-reliefs de la cathédrale de Lodi et de celle de Modène. Venturi, t III, p 128, 264, fig 131, 251

7. xi<sup>e</sup> siècle Bénédictionnaire Wallerstein Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 360 — Meister Bertolt Swarzenski, *Regensburger Malerei*, pl XXX 84 — Porte de San Zeno, à Vérone phot Alinari 12664 — Codex Wyseradensis, à Prague Dobbert, *Jahrbucher*, t IV, p 333, sur le caractère de ce manuscrit, voyez Haseloff, dans A Michel, *Hist de l'Art*, I, p 737 — Monac lat 15903, Pict 52 Dobbert, *Jahrbucher*, t IV, p 328 — Autel portatif, au monastère de Melk, en Autriche Dobbert, l c, Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCXLVIII — xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles École de Salzbourg Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LII 160, LXXX 269, LXXXVII 295, CIX 372 — Paris lat. 12054 Rohault de Fleury, *Évang*, pl LXXIV — xiii<sup>e</sup> siècle École de Saxe-Thuringe Haseloff, *Thüring-Sächs Malerschule*, pl 138, p XX — Psautier de saint Louis H Martin, pl XXVIII — Pistone, San Giovanni fuori civitas, 1180 Venturi, t III, p 937, fig 837 — Mantoue, église du Gradaro Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 143, fig 96 — Spolète, hospice de Saint-Paul H Ét C 805 — xiv<sup>e</sup> siècle Triptyque de Trieste H Ét C 662, phot Alinari 21148 — Arbre de la Croix, à Florence, etc

8. Sur cette disposition, en France, voyez Mâle, II, p 41

9. Rétable de Duccio phot Anderson 21222, Rothes, *Sienes Malerei*, p 72, pl XXVI, Weigelt, *Duccio*, p 100, fig 25, voy p 242 — Fresque de Berna, à San Gimignano phot Lombardi 1688 — Tableau de Sassetta, à Sienne, Accademia, n° 167 op l 2779 — Fra Angelico, à Florence, Accademia, n° 237 phot Brogi 2428, Alinari 1541 — Venise, Accademia, n° 21 phot Anderson 12320, etc, Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 120.

rapprochent si bien qu'elles finissent par se rejoindre en un circuit continu <sup>1</sup>. Sur le rétable de Sienne, à San Gimignano, à Assise, Jésus offre encore le morceau ; mais, ailleurs, il dénonce le traître, qui porte la main au plat ou le pain à sa bouche (étouffe de Venise), ne cessant de manger, au milieu de ses compagnons surpris et troublés, pour laisser croire, suivant les Méditations, que ces paroles ne pouvaient le concerner <sup>2</sup>. A cette place et par ce geste, devant le Sauveur qui leve la main ou parfois consacre le pain (Sassetta, Angelico), il nous rappelle certaines variantes du vieux type cappadocien.

Les Serbes, au xiv<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, les peintres crétois de l'Athos, au xvi<sup>e</sup> <sup>4</sup>, n'ont point accepté toutes ces innovations. Ils retiennent les apôtres derrière l'hémicycle et Judas parmi eux. Mais, ils le représentent à la manière byzantine, penché sur le plat, tandis que Jésus le dénonce. Ainsi, ils empruntent aux Latins leur plus vieux modèle, tel que le reproduit le manuscrit de Bologne, et, ce modèle, ils l'adaptent à leur tradition.

Ils montrent autant de discernement, un sens aussi exact des nuances, lorsqu'ils copient le groupe central. Jésus et Jean obstinément, ils repoussent un trait familier, — véritable contre-sens d'ailleurs, — qui choquait leur profond sentiment de la réserve : Jean dormant, accoudé sur la table <sup>5</sup>. S'ils le mettent à gauche, c'est-à-dire à la droite du Sauveur, dans le monastère de Marko (fig. 287), par exemple, ils lui posent la tête sur le bras qui bénit <sup>6</sup>, suivant le modèle primitif des

1 Triptyque d'Alba Fucense Bertaux, *Art Italie merid.* pl XIII bis, phot Gargioli C 1063 — Bologne, Museo Civico, n° 12 phot Preuss hist Institut 2154 — Fresque de l'église inférieure d'Assise Venturi, t V, p 689, fig 558 — Fresque de Nicolo da Siena, dans le chœur de Sant' Antonio Abate, à Cascia, 1461 Morini, *Rassegna senese*, t VI, 1910, p 31 — Étouffe du trésor de Saint-Marc Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl LXXXV 186 — Holkham Hall 37 Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl XVIII — Dobbert, *Jahrbücher*, t IV, p 332, mentionne une miniature française, de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, à la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg — *Speculum hum saluationis* Lutz-Perdizet, pl 31, 85

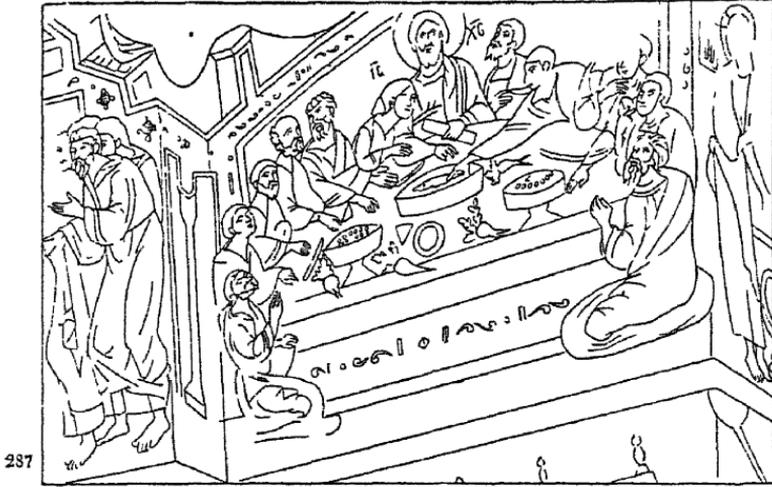
2 *S Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXIII, Rome 1596, t VI, p 400 Voyez aussi Fra Angelico, à l'Accademia de Florence (phot Brogi 2428) et T Gaddi, à Empoli (phot. Gargioli C 1743), où Judas reste isolé en avant

3 Gračanica, monastère de Marko

4 Catholicon et hémicycle de la trapeza, à Lavra H Ét C 199, voy Dobbert, *Repertorium*, t XV, p 377 sq — Hémicycle du sud, à Dionysiou, en partie visible sur nos photographies H Ét C 288 et 290

5 Confusion entre Joh 13 23 et 13 25 Voy Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 379

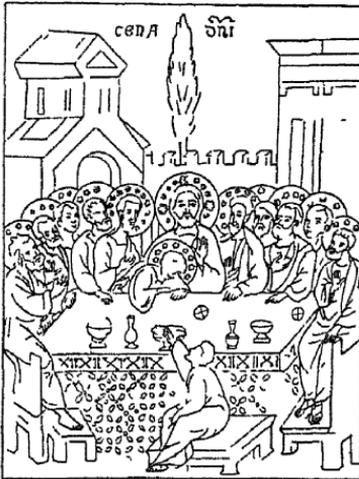
6 Dans une fresque de la cathédrale de Cracovie (chapelle de la Croix 1471) il s'incline à distance Grabar, t VI, p 261



237



238



239



290

FIG 237. — Fresque du monastère de Marko — 238 Arbre de la Croix, a Florence  
239. Triptyque de Trieste — 290 Petropol 118

Allemands · porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne <sup>1</sup>, codex de l'Escorial, livre des péripécopes de Sainte-Erentrud, ils repousseront l'artifice des Italiens, qui font glisser le buste au-dessous du bras (fig 288-289) <sup>2</sup>. S'ils le mettent à droite, ils



291



292

FIG 291 — Tableau de l'Accademia, n° 21, à Venise — 292 Fresque de la trapeza, à Lavra

imiteront encore, dans la trapeza de Lavra (fig. 292) <sup>3</sup>, l'évangélaire de Brême et surtout le livre de chœur de Bologne, où,

1 Aus'm Weerth, *Kunstdenkmaler*, pl XXXX

2 Triptyques d'Alba Fucense et de Trieste, Arbre de la Croix, à Florence, tableau d'Empoli, imité dans la miniature du Petropol 118, fol 386, de style italien, bas-relief de la cathédrale de Modène Jean a les bras sur la table, à Pistoie, architrave de San Giovanni fuori civitas (1180)

3 Dans le catholicon, Jean, d'après mes notes, serait à la droite de Jésus, c'est-à-dire à notre gauche, dans une attitude symétrique, et Jésus poserait sa main droite sur son épaule

tourné vers Jésus, il s'incline, en croisant les bras, suivant le type de Saint-Marc et du Paris 54 Sa main gauche ne cherchera pas, comme à Venise (Accademia 21, fig. 291), un appui sur la table, a plus forte raison, ne le verrons-nous point s'accouder et fermer les yeux, avec ce laisser-aller, dont les miniaturistes allemands<sup>1</sup> ou français<sup>2</sup> ont donné l'exemple à Duccio, Berna et Angelico

Sur un autre point, pourtant, le peintre de Lavra se montre moins scrupuleux. Il imite exactement la miniature de Bologne et la peinture de Venise en représentant le geste de Jésus, qui bénit, avec la main droite devant la poitrine, et pose la gauche sur l'épaule de Jean familiarité que l'Occident conçut aisément dès le XI<sup>e</sup> siècle (livre des évangiles de saint Bernward, porte de San Zeno, à Verone, bas-relief de Lodi), qu'il répète, au XIII<sup>e</sup> (fresque de Santa Maria ad Cryptas, chaire de Volterra, Holkham Hall 37)<sup>3</sup>, lorsque Jésus, au milieu ou sur le côté, prenant le pain dans la main droite, pour l'offrir à Judas, ne se sert plus de sa gauche La main bénissant répondait à la conception byzantine. L'iconographe crétois ne jugea pas l'autre geste, — le geste de condescendance, — indigne du Sauveur, et même il crut pouvoir accentuer l'expression de sa bonté et de sa tendresse, en lui faisant incliner la tête et pencher le buste, d'après le modèle de l'évangélaire de Brême<sup>4</sup>.

En revanche, à Gračanica (fig. 293), au Protaton<sup>5</sup>, le peintre serbe, dédaignant le modèle vénitien, reproduit la ferme attitude du Pantocrator byzantin : son Christ lève le bras sur le côté, tient un rouleau dans la gauche, sans s'occuper du disciple, incliné avec respect. Exemple typique, qui fait ressortir à nos yeux, à la fois, l'indépendance réciproque des deux écoles orthodoxes et leur prudente réserve à l'égard de l'iconographie latine.

1 Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, pl XX, XXXVI, XLVIII

2 Psautier de saint Louis voy, plus haut, p 301, note 7

3 Jésus touche l'épaule de Pierre, dans l'évangélistaire de Berlin, Kupferstichkabinet, n° 111 Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, p 365, fig 61

4. Dans ce manuscrit, Jean est à droite, Jésus se tourne et se penche vers lui L'étoffe de Venise et la fresque de la trapeza, à Vatopédi (phot Millet), reproduisent ce mouvement Dans le catholicon de Lavra, Jean est à gauche et Jésus se penche vers la gauche, ainsi que sur le tableau d'Empoli Dans la trapeza, Jean revient à droite, mais Jésus conserve le mouvement inverse et s'incline vers la gauche

5 Jésus occupe aussi le milieu de la table, à Žiča et à Nagoriča, mais je ne puis préciser les détails de la composition

Cette réserve, elles l'ont toujours observée. Lorsque les deux ailes débordent, dans la trapeza de Vatopédi, ou se re-

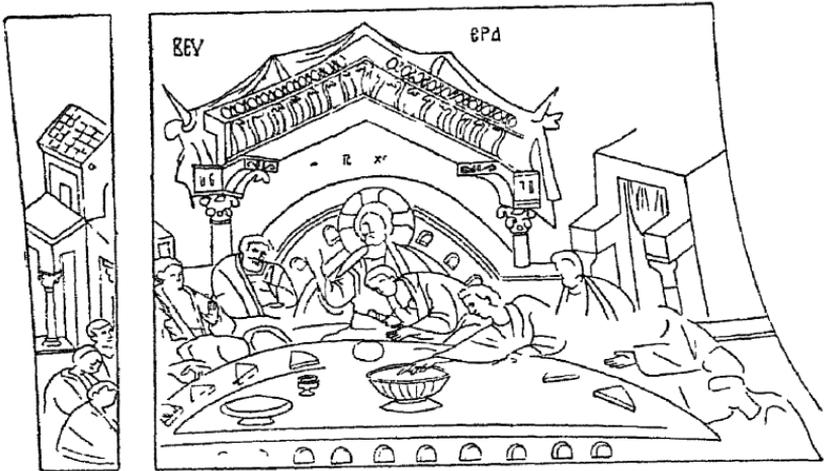


FIG 293 — Fresque de Gračanica

joignent, à Dochiariou (fig. 294)<sup>1</sup>, lorsque un souffle de la Renaissance anime les figures du Petropol 118 (fig 290), toujours, Ju-



FIG 294 — Fresque de Dochiariou,

das, placé sur le côté, à droite, allonge le bras vers le plat, à la manière byzantine. Nous devons attendre le xvii<sup>e</sup> siècle et nous rendre à Venise, pour les voir copier exactement le type vénitien du xiv<sup>e</sup>. Dans l'icônostase de San Giorgio dei Greci (fig. 285)<sup>2</sup>, un peintre grec en a expliqué la signification, en inscrivant sur un rouleau la parole de Jésus : « Un de vous me trahira » (d'après Joh. 13. 21), et, pour plus de clarté, il a représenté le traître, pendant qu'il lève une main vers le plat, tenant, de l'autre, une bourse derrière son dos.

1 H. Ét. C 273 Comparez avec Grabar, t VI, p. 261, et Lichačev, pl LXXI. 112.  
2 Phot. Alinari 20752.

Pourtant, deux exemples bien plus anciens nous montreront l'intime parenté des deux iconographies.

Au <sup>xiv</sup> siècle, à Mistra, dans la chapelle de Saint-Jean <sup>1</sup>, un peintre grec ramène les apôtres au-devant du sigma, réalisant ainsi le circuit complet, peu de temps après le primitif qui a peint le triptyque d'Alba Fucense. Pas plus que ce primitif, il ne nous laisse distinguer Judas : en avant, il désigne, par leurs initiales, Simon, Philippe, Thomas, Jacques et Matthieu ; en arrière, aucun bras ne traverse l'hémicycle. Laquelle des deux écoles peut avoir élaboré cette variante byzantine du tétraévangile syriaque ?

Un arménien, peignant un manuscrit à Venise, en 1659 (fig. 295)<sup>2</sup>, représente Jésus consacrant le pain, les Douze débordant sur le côté de la table ovale et Judas, le dernier à gauche, avalant le morceau. Ces traits nous rappellent les miniatures de Cambridge et de Marmoutiers, la fresque de San Bastianello et la porte de Cologne. L'Italie a pu les fournir, avec Jean accoudé et la bourse derrière le dos. Nous pourrions lui attribuer aussi les miniatures de Vienne <sup>3</sup> ou de Bologne <sup>4</sup>, où rien ne distingue le traître.



FIG 295 — Paris arm 25

Mais, ces artistes n'innovaient pas, car nous retrouvons le type vénitien du <sup>xiv</sup> siècle dans un monument qu'un maître aussi autorisé que Kondakov a pu dater du <sup>xii</sup> ou du <sup>xiii</sup> : le triptyque d'Antchi, à Tiflis <sup>5</sup>. Jean s'accoude franchement sur la table, Jésus pose une main sur son épaule et lève l'autre sur le côté ; Judas, assis le dernier à gauche, porte les deux vers le plat. L'orfèvre géorgien aurait donc, avant le Trecento,

1 Millet, *Mon. Mistra*, pl 106 1.

2 Paris. arm. 25, fol. 195 v phot. Macler

3 Dashian, *Catalog der armenischen Handschriften in der Mechitaristen-Bibliothek zu Wien*, Vienne, 1895, pl VI 3.

4 Université, n° 3290, fol. 8 phot. Macler.

5 Bayet, *Art byz*, p. 285, fig. 94, Kondakov, *Pam. Gruzii*, p. 167, fig 77, Kondakov-Tolstoj, t IV, p 105, Dobbert, *Repertorium*, t XV, p. 374, fig. 42 — Voy. notre liv. IV, ch II, § 3.

ou plutôt, vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle, accepté sans réserve les innovations latines, a moins que l'Orient n'ait élaboré, de concert avec l'Italie, la composition nouvelle que Sienne et surtout Venise opposent à la tradition de l'Occident.

Voici un autre motif latin, qui trouvait, au XIV<sup>e</sup> siècle, un terrain propice. Les apôtres gesticulant. La tradition byzantine, alignant des bustes, sans geste, autour du sigma, mettait en évidence l'interrogation de Pierre et surtout l'impudence de Judas<sup>1</sup>. Dans les monuments cappadociens, cette règle souffre bien quelques discrètes exceptions<sup>2</sup>; mais leurs répliques byzantines, telles que le psautier Barberini, n'auraient pas suffi à transformer, tout d'un coup, une habitude invétérée, à faire dégager le buste et varier les gestes, aussi librement que dans la Métropole et la Péribleptos de Mistra, à Géraki, Studenica ou Trébizonde. Il fallut un autre exemple. Nous connaissons, dans le codex de Cambridge, l'évangile syriaque du British Museum, celui de Djroutchi, ces bras qui s'avancent pour saisir le pain, tandis que Jésus le consacre. Dans presque toutes les répliques latines du IX<sup>e</sup>, du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, où Jésus occupe le milieu de la table, ils s'agitent en sens divers et, dès lors, cette liberté gagne les vieux types<sup>3</sup>, d'autant plus aisément que Judas, en avant, se distinguait sans peine. Lorsque les Byzantins l'adoptent, à leur tour, ils montrent le traître, surtout dans la Métropole, à Géraki et à Lavra, presque couché en travers de la table, afin que nul ne s'y trompe<sup>4</sup>.

Mais les mêmes modèles, orientaux ou latins, ne purent décider aussi aisément nos iconographes byzantins à renoncer au sigma, pour adopter la table ronde ou ovale. Lorsqu'ils suivent leur type traditionnel, ils déforment légèrement l'hémicycle, par exception, dans les manuscrits anatoliens de Parme et de la Laurentienne<sup>5</sup>, et, plus tard, à Géraki et Studenica. Ce sont les Russes qui se rapprochent du cercle, dans le psautier

1 Καὶ γὰρ καὶ ἐτέρωθεν τὸ ἱερικὸν αὐτοῦ δεῖκνυται, ὅταν βιάπη μετὰ τοῦ Διδασκάλου, καὶ ὅταν ἐλεγχόμενος μὴ κατανόσσηται (In Joh Homil., 70 2) Voyez, plus haut, p. 293, note 7.

2 Psautier Chludov, Copte 13, Exultet de Pise, bible de Farfa, Elmaleg-Klissé 3 Sant'Urbano, Santa Maria ad Cryptas, chaire de Volterra, baptistère de Florence, manuscrit du Museo Civico, à Bologne, n° 6, etc.

4 Dans l'Ambros D 67 sup., les apôtres ont les bras sous la table. Judas se précipite pour atteindre le plat, placé loin de lui, presque sous la main de Jésus, qu'il pouvait ainsi, raisonnablement, rencontrer. Dobbert, *Repertorium*, t. XV, p. 372, fig. 41, attribue ce geste, sans grande raison, à l'influence latine.

5 Laur VI 23, fol. 91 v.

de 1397<sup>1</sup>, celui d'Ughič et d'autres plus récents<sup>2</sup> Les Crétois de l'Athos, posant Jésus au milieu de la table, ne font fléchir la ligne antérieure qu'à Dionysiou Sur ce point encore, ils se montrent exactement fideles à la tradition byzantine.

Nos analyses ont fait ressortir l'origine orientale de l'iconographie latine L'Occident doit à la Syrie la table ronde, Jésus au milieu, Judas au-devant, et, plus tard, les apôtres formant le cercle A cette double tradition, Byzance resta longtemps étrangère Pendant le xiv<sup>e</sup> siècle, elle lui emprunte certains motifs, apôtres sur le devant, Jésus sur le milieu, et les combine avec les siens propres · sigma, Judas parmi ses compagnons, plongeant la main dans le plat, Jean incliné avec respect, Pierre à l'extrémité Rarement lui voyons-nous copier une composition en entier : remarquable exemple de sa fidélité au passé, de sa réserve à l'égard des nouveautés venues du dehors.

<sup>1</sup> *Korrekt i sty*, fol 199 v

<sup>2</sup> Dobbert, *Repertorium*, t XV p 366, fig 35

## CHAPITRE II

### Le Lavement des pieds

*Type hellénistique* — Sur les sarcophages de Gaule et de Rome, un geste discret nous laisse deviner l'intention de Jésus : les deux bras allongés soulèvent un linge attaché aux épaules. Pierre, assis à gauche, avance légèrement un pied vers le bassin. Il n'ose. Il proteste, les mains levées, montrant la paume. Composition très simple : un seul apôtre entre eux, dans le fond <sup>1</sup>.

*Type cappadocien*. — Comme toujours, on a interverti les deux figures. Le réalisme oriental représente l'action brutale : Jésus « se met à laver », incliné, les bras tendus, parallèles. Il ne touche pas à la serviette, nouée à sa taille, comme un tablier. Pierre proteste encore, puis consent. Les autres apôtres se tiennent debout, derrière lui, dans le fond ou sur les côtés. Du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle, cette conception nouvelle se développe, se précise.

1. Petropol 21, fol. 6 v (fig. 296) <sup>2</sup>, San Bastianello in Pal-lara (fig. 297) <sup>3</sup> : Jésus avance et s'incline modérément. Pierre proteste, comme sur les sarcophages, et, pourtant, il obéit, car ses deux pieds touchent le bassin, l'un d'eux, découvert, trempe dans l'eau ; un candélabre les éclaire, celui qui éclaire aussi le repas mystique, un de ces luminaires que l'on allumait « là où le Seigneur lava les pieds aux apôtres, parce que l'endroit est dans une grotte » <sup>4</sup>.

2. Tétraévangile de Rossano <sup>5</sup>. Pierre a les deux pieds dans le

1 Voyez les monuments groupés par Reil, *Lebenzyklen*, p. 26. I Rome Latran Garrucci 335 3, Ficker 151 — Nîmes Le Blant, *Gaule*, pl. XXVIII 2, n° 128 — II<sup>e</sup> Arles Le Blant, *Arles*, pl. IX, Garrucci 335 2, Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXV 3 — Rome, Vatican Garrucci 335 4 — Cf. Sybel *Christliche Antike*, t. II, p. 140.

2 Haseloff, *Codex purpureus*, p. 101, fig. 14

3 Vatican lat 9071, fol. 237

4 Theodosius, ch. 51, éd. Pomjalovskij, *Palest. Sbornik*, t. X 1, p. 5

5 Haseloff, *Codex purpureus*, pl. V, Muñoz, *Il codice purp.*, p. 4, pl. V



Fig. 296. — Évangile de Saint-Petersbourg (Petropol. 21).  
(Coll. H. Ét.).

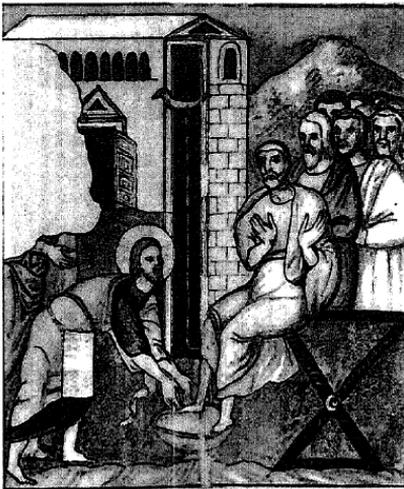


Fig. 297. — San Bastianello in Pallara.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 298. — Évangile de Patmos, n° 70.  
(Coll. H. Ét.).



bassin Jésus, volontaire et passionné, s'incline vivement, pour y plonger ses mains. Le disciple répond par le même geste. On pourrait croire qu'il sollicite : « Seigneur, non seulement les pieds, mais aussi les mains. » Pourtant, l'inscription nous avertit qu'il proteste *λεγει α-ω μη νψης τους ποδας μου εις τον αιων* <sup>1</sup>. Le peintre, abandonnant toute convention, a saisi sur le vif son premier mouvement. Le codex de Cambridge, au vi<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, atténue cet élan. Déjà, Jésus souleve la plante des pieds, comme si l'apôtre consentait. Le chandelier, dans le fond, rappelle aussi la pratique rituelle des Lieux Saints.

3. Colonne de Saint-Marc, vi<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, évangélaire de Liutolt, xii<sup>e</sup> <sup>4</sup>. Jésus, plus retenu, reste à distance, selon le modèle du Petropol. 21. Pierre lève la main droite, comme s'il disait : « .. et la tête ». Sur la colonne, il prend une attitude plus libre, plus savante, reculant une jambe, découvrant l'autre, qu'il va tremper dans l'eau.

4. Évangile de Patmos, n<sup>o</sup> 70 (fig. 298) <sup>5</sup>, fresque d'Hemsbey-Klissé (fig. 300) <sup>6</sup>, x<sup>e</sup> siècle. Le maître et le disciple achevent l'action qu'ils avaient commencée : l'un saisit la cheville et frotte le pied <sup>7</sup>, l'autre touche sa propre tête. En Cappadoce, Pierre relève, en même temps, sa tunique, comme sur la colonne ; à Patmos, il fait un geste d'allocution analogue à celui de la miniature allemande. Dans les deux monuments, il montre ses deux jambes nues et replie celle qui reste hors du bassin. À Patmos, par exception, pour utiliser la place libre, on a mis Pierre à gauche, suivant la pratique hellénistique.

Les moines basiléens ont transmis le modèle d'Hemsbey-Klissé à l'Italie du Sud <sup>8</sup> et, par cette voie, à l'Allemagne <sup>9</sup>.

1 Joh 13 8 Voy Muñoz, *op l*, p 4

2 Garrucci 141, Bond-Thompson, *Palæographical Society*, pl 34, Beissel, *Gesch Evangelienbücher*, p 89

3 Garrucci 496, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p 16, pl D, Venturi, t I, p 262, fig 249.

4 Vienne, Hofbibliothek, cod. 1244 Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LXXX. 269 — Comparez avec le reliquaire d'Agram *Mitth Central-Comm*, t VIII, 1863, pl VIII

5 Phot Hengstenberg

6 Phot Jerphanion

7 A cet endroit, la fresque d'Hemsbey-Klissé se trouve effacée.

8 Sant'Angelo in Formis Kraus, *Jahrbuch d. k preuss Kunstsammlungen*, t XIV, 1893, pl II, Dobbert, *op l*, t XV, 1894, p 151, fig 14 — Triptyque d'Alba Fucense Bertaux, *Art Italie mérid*, pl XIII bis, phot. Garzioli C 1063

9 Autel portatif de Siegburg Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl CCCLII

*Type byzantin* — Les Byzantins du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle apportèrent au type cappadocien deux modifications notables

D'abord, une partie des apôtres, assis à côté de Pierre, sur le même banc, se déchaussent, en présence de leurs compagnons, debout, dans le fond Le tétraévangile de Parme (fig 608) comprend même deux scènes distinctes, l'une nommée ἡ τῶν μαθητῶν ἀποπόδησις, l'autre ἡ νιπτήρις Dans la première, les apôtres se groupent autour d'un large tréteau : l'un d'eux, âgé, s'y tient accroupi, comme si, se trouvant couché à table, il se déchaussait, sans quitter le lit, entre ses deux commensaux plus jeunes, descendus par respect Le miniaturiste semble se souvenir de Chrysostome : « Après que tous furent couchés, il se leva <sup>1</sup>. »

Il est clair qu'on pouvait transformer les figures accessoires, sans toucher au trait essentiel du type cappadocien : Jésus lavant. On en reconnaît ainsi les répliques byzantines, exécutées, vers 1066, au Stoudion . psautier de Londres, fol 64 (fig. 299), psautier Barberini, fol. 83, Paris 74, pl. 168 (fig. 303), auxquels se joindront plus tard, au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup> siècle, le Berol qu. 66 (fig 301), plein de motifs archaïques, et le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol 19 Au moyen de ce procédé, l'Occident aussi rajeunit même le vieux modèle de Rossano et de Cambridge <sup>2</sup> ou celui du Petropol. 21 et de San Bastianello, que ces imitations tardives ont conservé jusqu'à Fra Angelico <sup>3</sup>, à plus forte raison, celui de Patmos et d'Hemsbey-Klisse (fig. 302, 304) <sup>4</sup>, accusant alors le geste de Jésus avec une franchise un peu brutale

En second lieu, Jésus essue L'évangile nous dit, en effet : « Il se mit à laver les pieds de ses disciples et à les essuyer avec le linge dont il était ceint. » (Joh 13. 15). Les Byzantins, par discrétion, préférèrent représenter le second acte Ils réagissent contre le réalisme oriental et restaurent l'élégance hel-

<sup>1</sup> In Joh Homil , 70 <sup>2</sup> Voy aussi Sybel, *Christliche Antike*, t II, p 141.

<sup>2</sup> Codex de Bruxelles, n° 9428, de Lucques, n° 1275, fol 5 phot Hasehoff — Livre des évangiles, à Saint-Pierre de Salzbourg Swarzenski, *Salzb. Mal*, pl XIX 61 — Bible de Farfa, Vatican lat 5729, fol 369 phot Preuss. hist Institut 5492

<sup>3</sup> Florence, Accademia, n° 252 phot Brogi 2445, Alinari 1549

<sup>4</sup> Ivoire du Museo Civico, à Bologne, réplique du Paris 74 Graeven, II. 7 — Pise, crucifix archaïque du Museo Civico, salle II, n° 15 phot Gargioli, Venturi, t V, p 15, fig 11 — Livre de péripocopes de Sainte-Erentrud Swarzenski, *Salzb Mal*. pl LV 173 — Psautier de saint Louis : H Martin, pl XXVIII. — Ambros L 58 sup, fol 40 v éd Ceriani

lénistique : Jésus achèvera le geste qu'il esquissait sur les anciens sarcophages. Il ne saisira plus le pied, même d'une seule main, comme à Chios<sup>1</sup>, mais ses deux mains, ensemble, sou-

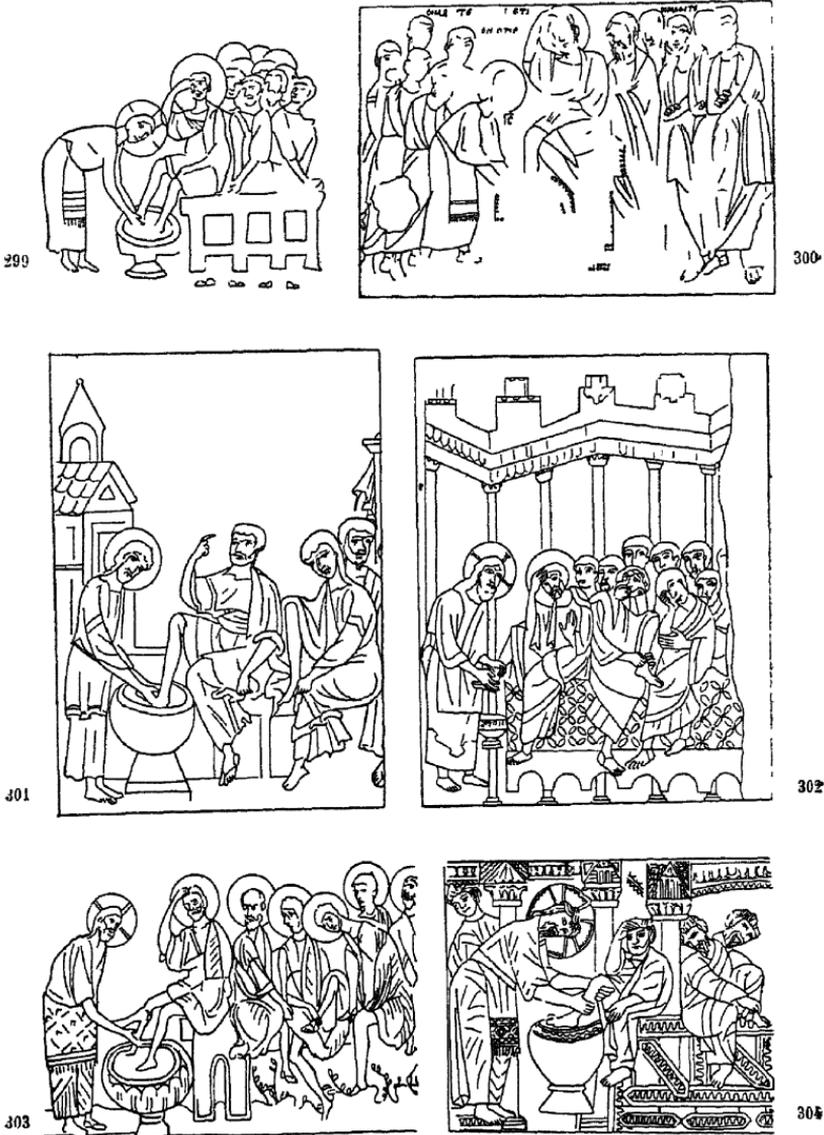


Fig 299 — Psautier de Londres — 300 Fresque d'Hemsbey-Khisse — 301 Berol qu 66  
302 Crucifix du Museo Civico, à Pise — 303 Paris 74 — 304 Ivoire du Museo Civico, à Bologne.

lèveront, pour le recevoir, la serviette attachée à sa taille. Dans le second quart du XI<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, les mosaïstes de Saint-Luc (fig. 305)<sup>1</sup> combinent les deux motifs nouveaux, — apôtres assis, Jésus essuyant, — et transmettent la vraie formule byzantine à ceux de Daphni<sup>2</sup> et de Monréale<sup>3</sup>, aux miniaturistes (fig. 608)<sup>4</sup> et aux ivoiriers<sup>5</sup>. Des le XII<sup>e</sup>, au moins, elle pénètre en Orient (fig. 307)<sup>6</sup>, en Occident (fig. 306)<sup>7</sup> et se perpétue, pendant le XIV<sup>e</sup>, aux Saints-Théodores de Mistra, à la Théosképastos de Trébizonde (fig. 308).

*Le XIV<sup>e</sup> siècle : Jésus menace Pierre.* — Mais, en ce temps, les peintres macédoniens, à Gračanica, au Protaton, les crétois, à Lavra, Dionysiou, Dochiariou, prêtent à Jésus une autre attitude, presque inconnue à leurs prédécesseurs byzantins. Jésus lave le pied d'une seule main, il leve l'autre et parle. Duccio et Giotto conçurent la même pensée. L'ont-ils inspirée aux Orthodoxes?

Remontons aux origines. Nous distinguerons plusieurs rédactions.

D'abord, Jésus harangue Pierre à distance.

Les miniatures des Ottons rappellent encore les anciens sarcophages. Jésus, à droite, presque de face, laisse pendre sa main gauche, prête à soulever la serviette, et leve la droite d'un large geste, en s'inclinant doucement. L'apôtre tend les siennes, non plus pour protester, mais pour les offrir à l'ablution qui lui assurera sa part avec le Sauveur. Ses compagnons, debout, derrière lui, le portique du fond, pareil à celui du Pétropol. 21, nous démontrent que la formule des sarcophages

1 Diehl, *Saint-Luc*, p 49, H Ét B 265, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p 121, Kuhn, *Kunstgeschichte*, t III, p 135, fig 140, Dalton, *Byz art*, p 392, fig 229 — Schultz-Barnsley, pl XXXVIII 1

2 Millet, *Daphni*, pl XV 2

3 Gravina, pl 18 B, H Ét C 733

4 Vindob 154, fol 268 (les apôtres seuls encore debout) — Laur VI 23, fol 197 H Ét C 430 — Parme, Palat 5, fol 89 v Dobbert, *Jahrbuch d preuss Kunstsammlungen*, t XV, 1894, pl 151, fig 15 — Ivron 5, fol 228

5 Berlin W Voëge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 4, n° 9, Venturi, t II, p 617, fig 440

6 Paris syr 355, fol 3 v Omont, *Mon. Piot*, t XIX, 1912, p 10, pl XVII — Paris arm 18, fol 18, année 1456 phot Macler — Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem phot Baumstark — Paris syr 344, fol 4

7 Sant'Urbano D'Agincourt, *Peinture*, pl CIV 19, Rohault de Fleury, *Évang*, pl LXXV 1, phot Mosconi 6648 — Ms latin du Vatican, n° 39 D'Agincourt, *Peinture*, pl CIV 18 — Triptyque de Trieste H Ét C 663, phot Ahnari 21151 — Bibliothèque Nationale 17325 Rohault de Fleury, *Évang*, pl LXXV 2

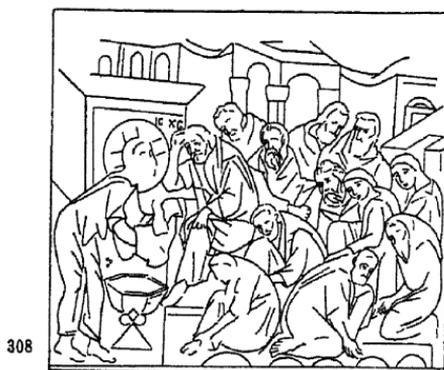
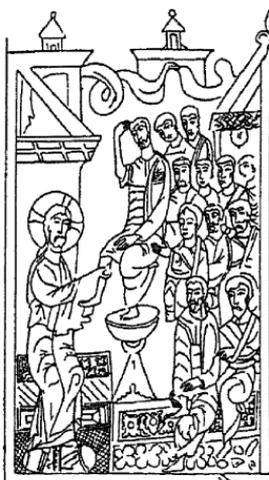


Fig 305. — Mosaïque de Saint-Luc — 306 Triptyque de Trieste — 307 Paris arm 18  
308 Fresque de la Théosképastos, à Trébizonde — 309 Fresque de Vatopédi

a passé, sinon par l'Anatolie, au moins par la Palestine <sup>1</sup>.

Au IX<sup>e</sup> siècle, en Orient, le psautier du Pantocrator (fig 310) <sup>2</sup> et le Chludov <sup>3</sup> montrent Jésus à gauche, de profil, approchant à petits pas, modestement incliné, avec un geste timide. Pour



310

le reste, ces deux images se rangent franchement dans le groupe cappadocien. Pierre touche sa tête, découvre ses deux jambes (Chludov) ou tend une main (Pantocrator), comme pour solliciter l'ablution <sup>4</sup>. Derrière lui, les autres disciples assistent, debout, à la discussion. Deux miniaturistes byzantins du XIII<sup>e</sup> siècle (fig 311) <sup>5</sup> les font asseoir, sans rien changer aux figures principales, et transmettent ainsi ce vieux motif au peintre serbe du monastère de Marko <sup>6</sup>, au brodeur du saccos de Photius (1414-1417, fig. 312) <sup>7</sup>. L'Occident l'a interprété



311

Fig 310 — Psautier du Pantocrator, n° 61  
311 Harley 1810.

<sup>1</sup> Aix-la-Chapelle Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XXVIII — Codex Egberti Kraus, pl XLIV — Munich, Cim 58 Leidinger, *Miniaturen*, I 47, Sauerland-Haseloff, pl 57 6 — Évangélaire de Poussay. *op l*, pl 55 2 — Codex de Brême phot Pfeiffer — Voyez l'étude d'Haseloff, p 94, et Vbge, p 57, 216

<sup>2</sup> Fol 63, au ps 50 9

<sup>3</sup> Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl VI 4

<sup>4</sup> De même, à Chios, la main gauche montre le bassin

<sup>5</sup> Harley 1810, fol 240 — Tétravangile de Kiev, fol 298

<sup>6</sup> Phot Millet

<sup>7</sup> Phot Barčevskij 531.

plus ou moins librement, en variant le geste de Pierre<sup>1</sup> Mais, sur ce point, assurément, il n'a rien appris à notre xiv<sup>e</sup> siècle

On pouvait concevoir aussi que Jésus s'était mis à l'œuvre, lorsqu'il éprouva la résistance de l'apôtre. En effet, sur le diptyque de Milan<sup>2</sup>, sa main gauche effleure la plante du pied.

L'ivoirier, se souvenant des

sarcophages, l'a mis encore à droite et l'a revêtu du costume antique, mais c'est tout ce qu'il a retenu de ces prototypes. Il semble plutôt avoir retourné

le poncis de San Bastianello, en changeant le geste du Sauveur. En fait, il appartient déjà au groupe oriental et nous en trouvons la preuve dans les répliques tardives, où deux miniaturistes syriens du xii<sup>e</sup> et du xiii<sup>e</sup> siècle (fig 314-315)<sup>3</sup>, dépouillant la composition des derniers vestiges hellénistiques, ont transposé le Sauveur à gauche et dessiné cette main

brutale qui saisit le pied à la cheville. Le Copte 13, fol 259 v (fig 313), conserve le geste discret du diptyque, mais la main droite, au lieu de bénir, tient le linge. Dans ces trois monuments, les apôtres, toujours debout derrière Pierre, témoignent encore une fois de la fidélité qui attache l'Orient aux anciennes formules.

En même temps, nous comprendrons l'attrait qu'il exerce

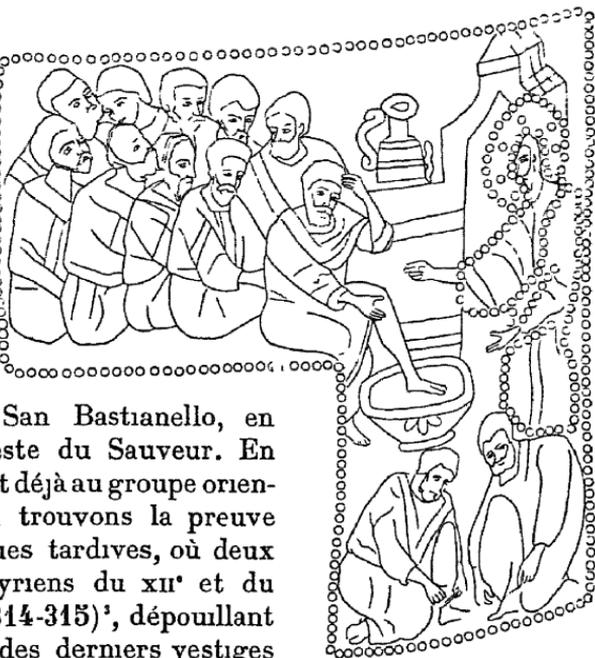


Fig 312 — Saccos de Photius

1 Ivoires de Bonn et de Quedlinburg, x<sup>e</sup> siècle Goldschmidt, n<sup>os</sup> 37, 147 b. — Autel d'Aix-la-Chapelle Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p 28, fig 10, Aus'm Weerth, *Kunstdenkmaler*, p 34, Rohault de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVI — Codex de Göttingen, theol 231, fol 58 v phot Haseloff — Porte de Pise phot Brogi 3457, Reymond, *Sculpture florentine*, p 29

2 Garrucci 450, phot Ferrario

3 Lond Addit 7169, fol 10 — Berol Sachau 304 phot Baumstark

sur l'Occident. Tantôt, au ix<sup>e</sup> siècle, sur un ivoire de Berlin<sup>1</sup>, ou, vers la fin du xi<sup>e</sup>, sur le célèbre paliotto de Salerne<sup>2</sup>, Jésus allonge simplement la main gauche. Tantôt, au xii<sup>e</sup>, sur la porte de Bénévent<sup>3</sup> et le crucifix des Offices, n° 3 (fig. 316), il saisit la jambe à pleines mains. Nous touchons ainsi aux sources de Giotto (fig. 317), sources vraiment orientales, puisque la main gauche fait le même geste que les deux mains ensemble dans les variantes du type cappadocien. L'ivoire de Salerne rappelle le Petropol. 21, la porte de Bénévent, l'évangile de Patmos. Sans doute, ces deux monuments nous montrent les apôtres assis et pourraient, à ce titre, dépendre des répliques byzantines<sup>4</sup>. Mais, le crucifix des Offices reproduit, sur ce point, exactement les attitudes du Copte 13, conformes à la tradition cappadocienne. Ainsi, notre motif passe par voie directe de Syrie en Italie, sans s'arrêter à Byzance.

En revanche, Byzance intervient, lorsque, à Saint-Marc (fig. 318)<sup>5</sup>, Jésus reçoit le pied dans un pli de sa serviette. Encore observerons-nous, dans cette mosaïque, un trait qui la distingue de la plupart des monuments byzantins. D'ordinaire, en effet, Jésus prend le pied droit au-dessus du bassin, le gauche se recule. Ici, le gauche trempe dans l'eau, le droit vient en avant. Cette disposition insolite appartient au Paris 74, au psautier de Londres, et dépend, par ces intermédiaires, des originaux cappadociens, psautier du Pantocrator ou même Petropol. 21 et San Bastianello. Elle se perpétue dans la suite, d'une part, en Orient, dans les miniatures arméniennes du xv<sup>e</sup> siècle (fig. 307)<sup>6</sup> et la fresque tardive de Vatopédi (fig. 309), de l'autre, en Italie (fig. 306)<sup>7</sup>.

Duccio, sur son rétable<sup>8</sup> (fig. 322), dessine les deux figures à peu près d'après le modèle de Saint-Marc. Pierre trempe aussi son pied gauche dans le bassin. Mais Jésus soutient l'autre par la plante, sans s'aider de la serviette. Le maître siennois se rap-

1 W. Voge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n° 29. Voy., plus haut, p. 392.

2 Bertaux, *Art Italie mérid.*, pl. XIX, Venturi, t. II, p. 636, fig. 461.

3 Venturi, t. III, p. 699, fig. 648.

4 Psautier de Londres et Berol. qu. 66, ou bien, Paris 74, ivoire de Bologne, etc. Voy. fig. 299-304.

5 Rohault de Fleury, *Évang.*, pl. LXXVI, phot. Naya 3657.

6 Paris arm. 18, Jérusalem, Paris syr. 344. Voy., plus haut, p. 314, note 6.

7 Vatican lat. 39. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CIV, fig. 18 — Triptyque de Trieste.

8 Rothes, *Sienes Malerei*, p. 72, pl. XXVI, Weigelt, *Duccio*, p. 98, 241, pl. 24.

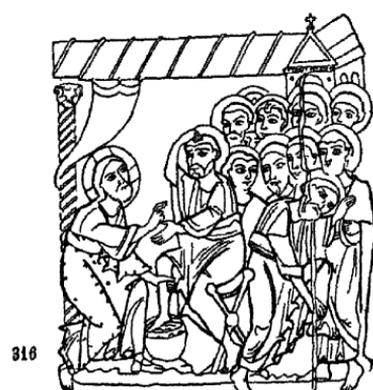
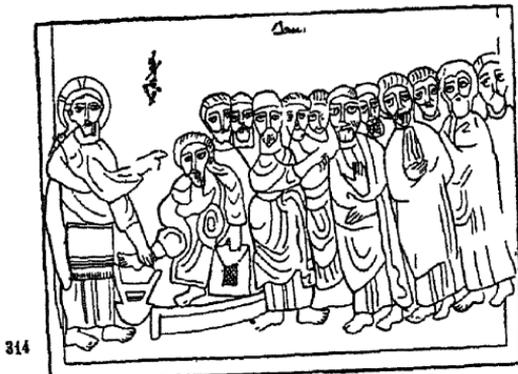


FIG 313 — Copte 13 — 314 Tétravangile syriaque du British Museum — 315 Berol. Sachau 304 — 316 Crucifix des Offices, à Florence. — 317. Fresque de Giotto, à l'Arena

proche ainsi du diptyque de Milan. Dans le tableau de Munich (fig. 321) <sup>1</sup>, attribué à Cavallini ou à son école <sup>2</sup>, la main qui bénissait s'abaisse et vient effleurer le genou. Elle descend plus bas encore, par exemple, sur un ivoire français du Musée de Cluny <sup>3</sup>, où les apôtres, debout, la main de Pierre a peine levée devant la poitrine, nous rappellent exactement les anciens types. Sur ce point, nos trécentistes échappent à Byzance.

L'école macédonienne, à Gračanica, à Studenica <sup>4</sup> et au Protaton (fig. 320) <sup>5</sup>, traite le motif ainsi que l'école crétoise, à Lavra, à Dionysiou (fig. 319) <sup>6</sup> et à Dochariou <sup>7</sup>. Elle s'en distingue par un simple détail : le Christ, au lieu de bénir, tient la main renversée. Partout, il reçoit le pied droit dans la serviette, comme à Saint-Marc; mais la gauche, à la manière byzantine, se recule hors du bassin. Ainsi, le modèle commun aux deux écoles ne comporte aucun des traits particuliers soit à Duccio seul (la main nue sous le pied), soit à Duccio et à Saint-Marc (le pied gauche dans l'eau). Il ressemble à la mosaïque plus qu'au rétable, il répond mieux que la mosaïque à la formule byzantine du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle.

De plus, on observera que Duccio et Cavallini, ainsi que Giotto et, plus tard, Angelico, représentent Jésus agenouillé. Ce trait appartient au Trecento. Les peintres l'ont trouvé dans les Méditations : « Jésus se tient courbé, les genoux fléchis, devant les disciples assis. Il lave de ses propres mains, essuie, embrasse les pieds de tous <sup>8</sup>. » L'auteur des Méditations ne faisait d'ailleurs que décrire une image plus ancienne, analogue

1 N° 979-980 phot Hanfstaengl 1114

2 Venturi, t V, p 168

3 Phot Girardon 307 Voy aussi le diptyque n° 1082 *op l* 303

4 Eglise de Nemanja, dans le narthex, XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle phot Millet

5 D'après la photographie d'un dessin de la Mission Sevastianov. On remarquera que, après le Lavement, on a figuré Jésus annonçant sa passion (Joh 13 31 sq), ainsi qu'à Mateïca (voy, plus haut, p 42). Duccio représente le même épisode, après le Lavement et la Cène, et le place dans une salle identique aux précédentes. Comme nos peintres, il imite quelque évangile illustré. Le Laur VI 23, fol 197 (H Ét C 430), montre aussi, après le Lavement Jésus prêchant, mais debout, de face, entre deux groupes d'apôtres, et non assis d'un côté Weigelt, *Duccio*, p 243, ne connaît pas d'autre exemple que le rétable, ni dans l'art byzantin, ni en Occident.

6 H Ét C 290 — Même type, en Bukovine Podlacha, *Mal Buk*, p 88, fig. 25

7 H Ét C 273 Dans ces trois églises, la composition est identique. A Lavra, elle se partage entre la voûte et le mur occidental, à Dochariou, elle se resserre dans un cadre plus haut que large.

8 S. *Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXIII, Rome, 1596, t VI, p 401

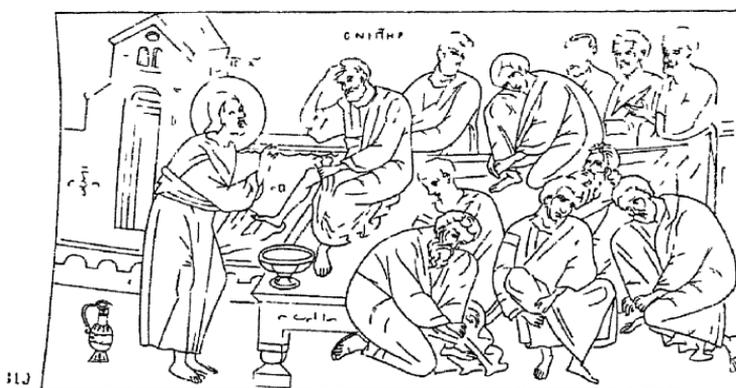


FIG 318 — Mosaïque de Saint-Marc, à Venise — 319 Fresque de Dionysiou  
320 Fresque du Protaton.

à telle miniature de Salzbourg<sup>1</sup> ou à la porte de Bénévent. Cette image ne venait point de Byzance. Sans doute, les Orientaux figuraient alors Jésus assis (fig. 313)<sup>2</sup> et peut-être ont-ils suggéré aux Latins l'idée de le mettre à genoux<sup>3</sup>; mais les Byzantins ne pouvaient souffrir cette diminution du Sauveur. L'Orient orthodoxe ne l'admit que beaucoup plus tard, dans le Petropol. 118, fol. 386 v, exécuté selon le goût italien, dans un tétraévangile arménien de 1712/1713<sup>4</sup>, dans celui de Bologne, fol. 90, et dans le manuel de Denys, rédigé au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

On nous demandera si les écoles du XIV<sup>e</sup> siècle n'auraient point imité le Trecento, en le redressant, selon les principes de leur tradition, en lui empruntant le geste, sans l'attitude. En ce cas, elles en auraient reçu d'autres exemples, que nous discernerions aisément, soit parmi les figures secondaires, soit dans l'ensemble de la composition. Duccio (fig. 322) doit presque tout aux modèles byzantins, même certains détails peu communs, car nous pouvons observer, à Chios, l'apôtre qui marque sa surprise en portant sa main à sa bouche, ou bien, dans les deux manuscrits syriaques du XII<sup>e</sup> siècle, le bras tendu sur le banc, pourtant, il n'a fourni à Dionysiou aucun de ces traits distinctifs. En revanche, le tableau de Munich (fig. 321) ressemble singulièrement à notre fresque. Si l'on sait éliminer quelques détails, on y reconnaîtra une composition presque identique, traitée dans un autre style. Mais qui a opéré la transposition? Est-ce Cavallini ou le maître inconnu, imité plus tard à Dionysiou? On répondra: Cavallini, si l'on peut rattacher Dionysiou à la tradition byzantine, car il est clair que cet artiste procède avec infiniment plus de liberté.

*Le groupement des apôtres.* — Ainsi, nous achèverons de démontrer l'indépendance des écoles byzantines, au XIV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle, en étudiant le groupement des apôtres.

À l'origine, on en met deux seulement sur le banc: Pierre et Jean, tantôt, à Saint-Luc (fig. 305), dos à dos, symétriques, tantôt, à Daphni, parallèles. Puis, l'on en prit trois et l'on

1 Évangélaire de Saint-Pierre Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XIX, 61.

2 Copte 13, manuscrits de Morgan et Gabbay, Saint-Jacques-des-Arméniens 1654 (Baumstark, *Monatshefte f. Kunstw.*, 1911, p. 255, pl. 55). Ce mouvement est discrètement indiqué dans le Paris arm. 18 (fig. 307) et le Paris syr. 314.

3 Les mélodes palestiniens se représentent Jésus « p. iant le genou ». Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάλεκτα*, t. II, p. 114, l. 13, p. 115, l. 23.

4 Saint-Jacques-des-Arméniens phot. Baumstark.

5 Didion, p. 189, Papadopoulos-Kérameus, p. 103.



Fig. 321. — Diptyque de Munich, nos 979-980.  
(Phot. Haufstaenge-Giraudon).

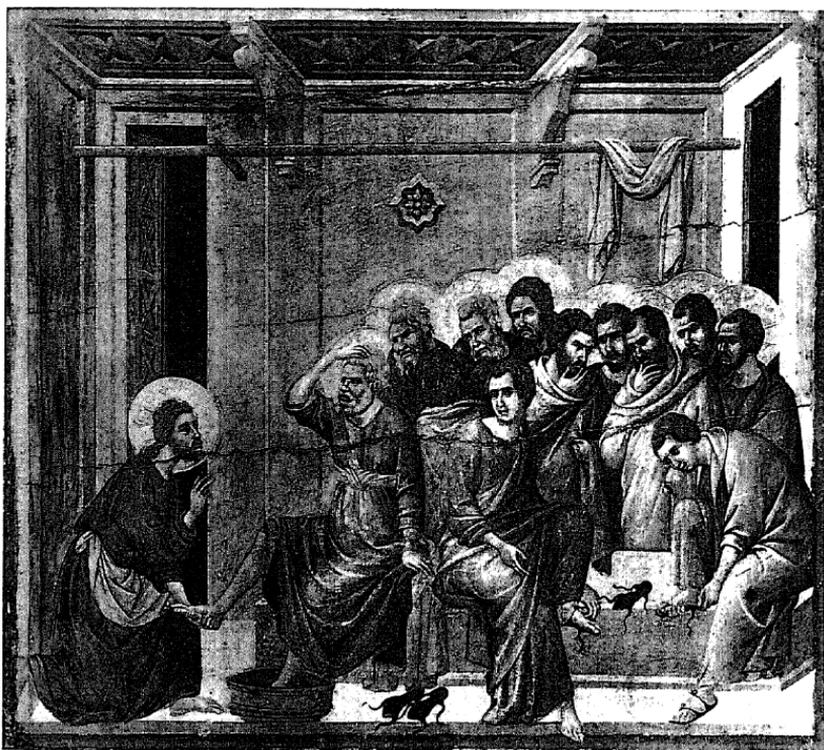


Fig. 322. — Rétable de Duccio, à Sienne.



chercha, soit le contraste (fig 301) <sup>1</sup>, comme à Saint-Luc, soit l'uniformité (fig 314) <sup>2</sup>, comme à Daphni. Enfin, on voulut allonger le banc, multiplier les figures assises et l'on suivit naturellement le système de Saint-Luc (fig 303-304) <sup>3</sup>.

Au XII<sup>e</sup> siècle, Pierre se voit juché sur un siège élevé ou sur une table. Cet adroit artifice le dispense de lever le pied trop haut, s'il veut éviter au Sauveur la peine de se baisser. Un ivoire allemand, réplique très libre du diptyque de Milan <sup>4</sup>, a précédé, au XI<sup>e</sup> siècle, l'évangile syriaque de Melitene et le tétraévangile de Kiev, qui nous offrent ce motif plus de cent ans après. Mais, il est clair que les Italiens (fig 306, 318) <sup>5</sup> l'ont reçu des Byzantins. Plus tard, ceux-ci utilisent la place libre au premier plan. Les apôtres débordent sur le côté, vis-à-vis du Christ (fig 307, 309) <sup>6</sup>, puis, se replient au-devant du banc : plusieurs se déchaussent, accroupis sur le sol. Ils forment ainsi, à Trébizonde (fig 308), par exemple, un groupement assez riche, d'un bon effet. A Dionysiou et sur le coffre de Bologne, les figures, plus espacées, nous laissent discerner les sources de cette composition nouvelle. L'apôtre accroupi sur une sorte de large tréteau et ses compagnons, debout par derrière, appartiennent au tétraévangile de Parme (fig 608), les autres, assis sur le sol, au livre de péricopes de Sainte-Erentrud, réplique d'un modèle byzantin. D'autres iconographes, en Russie <sup>7</sup> ou en Arménie <sup>8</sup>, imitent la disposition de la Cène, lorsque les convives font le cercle autour de la table.

On admettra donc que le Trecento n'a guère contribué à enrichir l'iconographie du Lavement. Il n'éprouvait pas le besoin de hisser l'apôtre sur une table, puisqu'il mettait Jésus à genoux. Giotto et même encore Bartolo di Fredi <sup>9</sup> pouvaient

1 Berol qu 66, psautier de Mélisende, Iviron 5, ivoire de Berlin, n° 9

2 Laur VI 23, Monréale, Paris syr 355, Harley 1810, Kiev

3 Chios, Paris 74, ivoire de Bologne

4 Musée de Berlin W Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 14, n° 41

5 Saint-Marc de Venise, Sant'Urbano, manuscrit latin du Vatican, n° 39 Lucques, Bibl govern., n° 1275, bible de Farfa, triptyque de Trieste

6 Paris arm 18, Saint-Jacques-des-Arméniens (xiv-xv<sup>e</sup> s., et ann 1654), Paris syr 344 — Homophorion géorgien du Saint-Sépulcre phot Soc orth Palest 617 — Vatopédi H Et C 265

7 Collections Chaneneko (xv<sup>e</sup> s.) et Ostrouchov (vers 1500) Grabar, t VI, p 260, 233 — Collection Silin Lichačev, pl CXL 248. — Collection Lichačev op l, pl CCXXIX 416 — Porte de Rostov phot Barčevskij 148.

8 Eglise arménienne d'Alep, xv<sup>e</sup> siècle Johann Georg Herzog zu Sachsen. *Tagebuchblätter aus Nordsyrien*, p 52, fig 56

9 Triptyque de Pienza phot Gargioli C 5726

ainsi s'accommoder de l'ancien procédé byzantin. Lorsque Giotto innove, il élargit le cercle, selon les lois de la perspective, sur le sol, autour de Jésus.

Les Slaves, toujours plus hardis que les Crétois de l'Athos, auront emprunté aux modèles italiens quelques détails pittoresques à Veluče, par exemple, le petit serviteur qui se hâte vers l'amphore, d'un pas plus alerte que la figure paisible de Bénévent ou de l'Arena. Quelque œuvre italo-grecque, analogue au Petropol. 118, aura porté le motif en terre slave. En revanche, le peintre du Protaton (fig. 320) et surtout celui de Rudenica (fig. 323) ne doivent pas à Angelico l'apôtre qui se déchausse, assis de face. Ils n'ont fait qu'accentuer l'attitude triviale qu'ils pouvaient observer dans le Paris. 74 ou à Saint-Marc.



FIG. 323 — Fresque de Rudenica

*Signification des gestes* — Revenons sur le chemin parcouru. Aux origines, l'art hellénistique a représenté les hésitations, la résistance de Pierre; l'art oriental, son acceptation et l'acte de Jésus. Le goût réaliste de l'Orient peut expliquer ce changement. Nous le comprendrons mieux encore, en lisant Chrysostome « Pierre dit : « Seigneur, tu me laves les pieds? »... Il résistait par amour. Jésus lui dit : « Si je ne te lave pas les pieds, tu n'auras pas de part avec moi. » Que répond l'ardent disciple ? « Seigneur, non seulement les pieds, mais les mains et la tête ». Son refus était énergique ; son acceptation, plus énergique encore <sup>1</sup> » Aussi, le miniaturiste du Rossanensis peindra-t-il son élan passionné ; celui du Pantocrator 61 ou le mosaïste de Chios, son geste expressif. Mais, que fera Jésus pendant ce temps ? Chrysostome attache moins de prix à son acte qu'à sa parole : « Pourquoi Jésus ne lui a-t-il pas donné ses raisons, mais l'a-t-il menacé ? C'est qu'il ne l'eût point persuadé, s'il avait dit : « Laisse faire, par cela je vous apprendrai l'humilité »... Mais que dit-il ? Ce que Pierre redoutait plus que tout être séparé du Seigneur. » Aussi, l'artiste, inspiré par Chrysostome, fera-t-il sentir par le geste la parole menaçante de Jésus. Que Jésus approche simplement, comme dans les psautiers Chludov, ou que, déjà, il se

<sup>1</sup> Chrysostome, *In Joh. Homil.*, 70 2

mette à laver, comme sur le diptyque de Milan, il levera la main droite avec l'autorité du maître. Ces monuments appartiennent, semble-t-il, à la tradition hellénistique de la Syrie. Aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, pareil motif est rare à Byzance. Quelle force mystérieuse l'a conservé, en ce temps, sous le rude pinceau des miniaturistes syriens et coptes, pour le transmettre, par des voies diverses, aux principales écoles du XIV<sup>e</sup> siècle, en Orient et en Italie ?

## CHAPITRE III

### La Trahison de Judas

*Type hellénistique* — Sur les sarcophages, Judas vient de gauche, approche à grands pas. Il trouve Jésus seul <sup>1</sup> ou parfois suivi d'un apôtre <sup>2</sup>. A Ravenne <sup>3</sup>, on en compte cinq. Pierre, en tête, va tirer l'épée du fourreau et, de plus, Judas entraîne à sa suite, à quelque distance, un petit groupe de soldats, en courte tunique, et de Juifs, vêtus de la pénule. Deux soldats, allongeant le bras, ont saisi Jésus par un pan de son manteau; le premier le menace de son épée. Tous observent le plus grand calme, sauf Judas qui se hâte.

*Type oriental*. — Judas vient de droite; plus d'apôtres. Des hommes, nommés Ἰουδαῖοι ou Ἑβραῖοι, portent des bâtons et des torches, non des épées. Dans l'évangile de Rabula (fig. 324), Judas, familier et passionné, se jette dans le sein de Jésus, alors qu'un des deux Juifs entraîne déjà la troupe, une torche à la main. Sur la colonne de Saint-Marc <sup>4</sup>, on voit le traître seul à droite et trois Juifs à gauche, dont l'un saisit le pan flottant du manteau divin. Dans le psautier du Pantocrator (fig. 325) <sup>5</sup>, les impies (ils ne sont que deux) avancent ensemble, l'un masquant l'autre, et osent toucher l'épaule et le bras. Puis, dans les fresques cappadociennes, ils entourent Jésus de tous côtés, en grand nombre. fantoches raides et monotones à Balleg-Khissé (fig. 326), foule souple et vivante dans la nef de Toqale et à Hemsbey-Khissé <sup>6</sup>. D'ordinaire, Jésus tient son rou-

1 Arles Garrucci 399 5

2 Saint-Maximin, à Arles. Le Blant, *Gaule*, pl. LIV 3, Garrucci 352 4 — Véronne Garrucci 333. 1 — Rome *op. l.* 402 4 (d'après Sybel, t. II, p. 142)

3 Garrucci 254 4. Pokrovskij, p. 298, phot. Ricci 117

4 Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 17, Garrucci 496, Venturi, t. I, p. 264, fig. 251. Ongania, *Dell'agl.*, VII, pl. 397 c

5 Fol. 58 ps. 55 1. Brockhaus, pl. 18, H. Et. C. 87

6 Phot. Sciphamon

leau plus ou moins apparent et béni Le type cappadocien pénètre en Italie <sup>1</sup>.

Ainsi, nos deux groupes diffèrent, a la fois, par le choix des

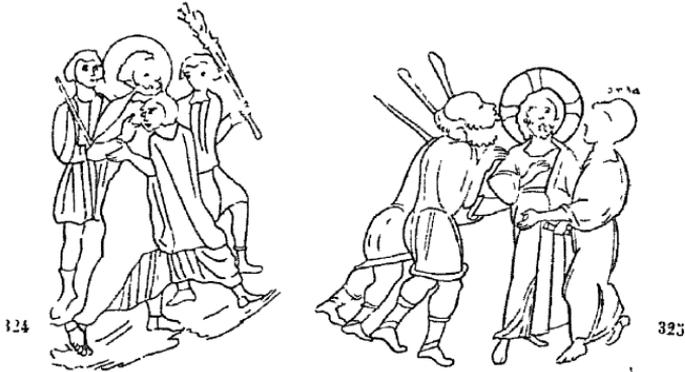


FIG 324 — Codex de Rabula — 325 Psautier du Pantocrator, n° 61  
326 Fresque de Balleq-Khissé

figures secondaires et par la disposition des principales. Le choix dépend des textes A Ravenne, on a combiné Joh 18. 22. « La cohorte, le tribun et les serviteurs des Juifs saisirent Jésus », et

<sup>1</sup> Città di Castello, pahotto, xiii<sup>e</sup> siècle phot Alinari, 4858, Venturi, t II p 664, fig 489, Rothes, *Altumbr Malerschulen*, pl 5, fig 6, Reymond, *Sculpture florentine*, p 22 — Bible de Farfa, Vatican lat 5729, fol 369 phot Preuss hist Institut 5492

Luc 22. 52 : « Jésus dit aux prêtres, aux stratèges du hiéron et aux anciens qui étaient là » En Cappadoce, on représente, d'après Mat 26. 47 et Marc 14. 43, « la foule nombreuse envoyée par les prêtres, les scribes et les anciens », ou plutôt, « les Juifs », qui, d'après l'apocryphe, accusèrent le Sauveur devant Pilate. La disposition tient à une raison d'un autre ordre. Quand on voulut représenter Jésus aux divers moments de l'épisode, on substitua à la pose de face l'attitude de la marche, qui faisait mieux sentir la continuité de l'action. procédé très usité, que nous connaissons déjà. En effet, dans les cycles qui vont passer sous nos yeux, Jésus marche toujours de gauche à droite, dans le sens de l'écriture. il est donc naturel que Judas vienne à sa rencontre, de droite à gauche.

*Les cycles* — Examinons ces cycles et nous comprendrons mieux le type oriental, ses variantes et ses ramifications, en Occident ou dans le domaine byzantin.

On voudra bien se rappeler d'abord que le quatrième évangile s'écarte des synoptiques. Il remplace le baiser par un acte plus digne du Verbe Incarné (Joh 18. 2-9) : Judas arrive avec la cohorte, Jésus s'avance et se fait connaître. « Judas, qui le trahissait, était aussi debout avec eux. Dès que Jésus leur eut dit : « C'est moi », ils reculèrent et tombèrent par terre. »

L'art hellénistique, toujours réservé, représente, sur la lipsanothèque de Brescia <sup>1</sup>, le moment où la cohorte arrive. Jésus lui fait face. rien ne désigne Judas. Plus tard, au XI<sup>e</sup> siècle, dans le Petropol. 105 (fig. 328) <sup>2</sup>, le traître amenant les Juifs, se retourne pour leur faire signe. Dans le Paris. 74 <sup>3</sup> et le tétraévangile de Gélat <sup>4</sup>, il gesticule encore et déjà la parole divine a renversé les méchants. D'ordinaire, à ce moment, Judas s'efface. Dans le tétraévangile géorgien de Djroutchi (fig. 329) <sup>5</sup>, Judas, amenant la cohorte (Joh. 18 3), apparaît à l'extrémité de la frise, quand tout est fini, quand Pierre a tranché l'oreille (Joh. 18 10-11), en face de Jésus poussé et entraîné par deux agents (Joh. 18 12-13). Le miniaturiste a interverti les scènes, ou plutôt, il a soudé la première, celle du Petropol. 105, aux dernières, qui sont communes aux quatre évangiles. Illus-

<sup>1</sup> Garrucci 445, Graeven, II 13

<sup>2</sup> Fol 204, avant Joh 18 3

<sup>3</sup> Pl 172 Voyez aussi la réplique bulgare d'Elisavetgrad Pokrovskij, p 299, fig 143

<sup>4</sup> Fol 267 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 304, n° 234

<sup>5</sup> Fol 115, près du texte de Marc phot Ermakov 16728

trant le texte de Marc, il ne pouvait comprendre dans sa combinaison les soldats et les Juifs renversés sur le sol

327



328

329

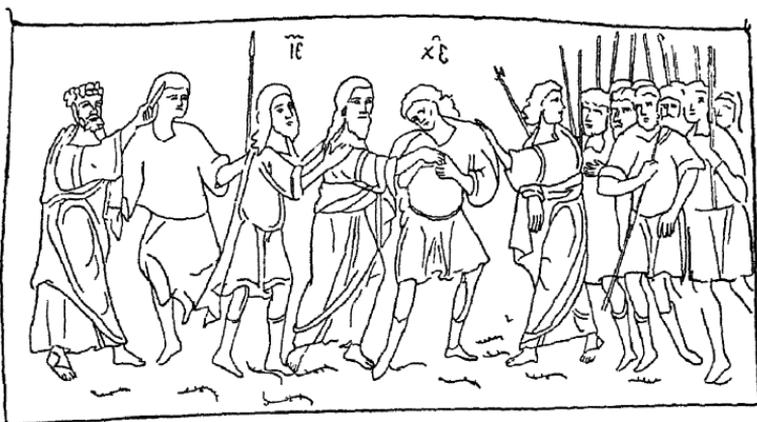


FIG 327 — Ivoire du Kaiser-Friedrich Museum, n° 68 — 328 Petropol 105  
329 Tétrévangile de Djroutchi

Cet épisode forme pourtant le motif typique, le plus souvent reproduit et parfois combiné avec le baiser <sup>1</sup>, ou même, avec le cycle conçu d'après les synoptiques <sup>2</sup>. Ici encoie, nous cons-

1 Codex de Cambridge Garrucci 141 2, etc — Paris 74 — Porte de Bénévent Venturi, t III, p 696, fig 646

2 Ivoire carolingien du British Museum, n° 45, ix<sup>e</sup> siècle Graeven, I 37, Venturi, t II, p 194, fig 161, voir *op l*, p 227, Dalton, *Cat. Ivory*, pl XXIV, Goldschmidt, n° 133 a

taterons que le Paris 74, avec le codex de Cambridge, l'ivoire carolingien du British Museum et la porte de Bénévent, représente la tradition hellénistique, toujours mesurée, toujours soucieuse de la tenue et de l'élégance, et s'oppose au réalisme des psautiers Chludov (fig 330) <sup>1</sup>, qui nous montrent les misérables violemment projetés sur le sol, quelques-uns le dos en l'air <sup>2</sup>.

Prenons maintenant Matthieu, le plus complet des synoptiques. Numérotons les épisodes .

	Mat	Matc	Luc
I — Jésus reçoit le baiser	26 47-49	14, 43-45	22 47-48
II. — On l'arrête .	50	46	
III — Pierre frappe le serviteur, Jésus le reprend	51-54	47	49-51
IV — Jésus harangue la foule	55	48-49	52-53
V — Les disciples tuent . . .	56	50	
VI — On emmène Jésus chez le grand prêtre .	57	53	54

Luc omet V, il réunit II à VI . on arrête Jésus a la fin Il ajoute que Jésus remet l'oreille au serviteur.

Les monuments du v<sup>e</sup> et du vi<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, et leurs répliques latines (fig. 333) <sup>4</sup>, représentent, après le baiser, Jésus arrêté ou emmené. Les psautiers Chludov (fig. 331) <sup>5</sup> ne retiennent que

<sup>1</sup> Pantocrator 61, fol 42, ps 35 13 II Et C 84 — Lond Addit 19352 fol 41 v, et Barberin 372, fol 57 Cf Tikkanen, *Psalterillustration*, p 55, fig 70

<sup>2</sup> Comparez avec Lutz, *Les verrières de l'ancienne Saint-Etienne à Mulhouse*, Mulhouse, 1906. pl IV

<sup>3</sup> Voir, plus haut p 44

<sup>4</sup> Codex de Cambridge — Reliure du Paris lat 9388 Goldschmidt, n° 73 — Plaque d'ivoire du Louvre (acq 1905) *op l*, n° 80, Migeon, *Les arts*, 1906, n° 50, p 9 — Plaque du British Museum voy, plus haut, p 329, note 2 — Ivoire allemand du Musée de Berlin, xi<sup>e</sup> siècle W Vogt, *Elfenbeinbildwerke*, pl 20, n° 64 — Eglise de Zillis Rahn, *Mittheil antiquar Gesellschaft*, t XVII, 1872, p 110 sq — Sur la colonne de Saint-Marc et sur un dessin du désai de l'église de Saint-Etienne, à Auxerre, xi<sup>e</sup> siècle (Prou *Gazette archéologique*, t XII, 1887, p 138, pl 19), Jésus est conduit devant Caïphe ou Pilate

<sup>5</sup> 1<sup>o</sup> Ps 38 10 Chludov Kondakov, *Drevnost*, 1878, pl VI 3 — Pantocrator 61, fol 48 H Et C 85 — Barberin 372, fol 64 (Jésus emmené) — 2<sup>o</sup> Ps 55 1 Chludov Kondakov, *op l*, pl IX 2 Le Pantocrator 61 figure le baiser La réplique slave de 1397 comprend aussi deux fois l'image de Jésus entre deux groupes de soldats *Korrekt listy*, fol 3, ps 2 1-2, fol 27 v, ps 21 13-17

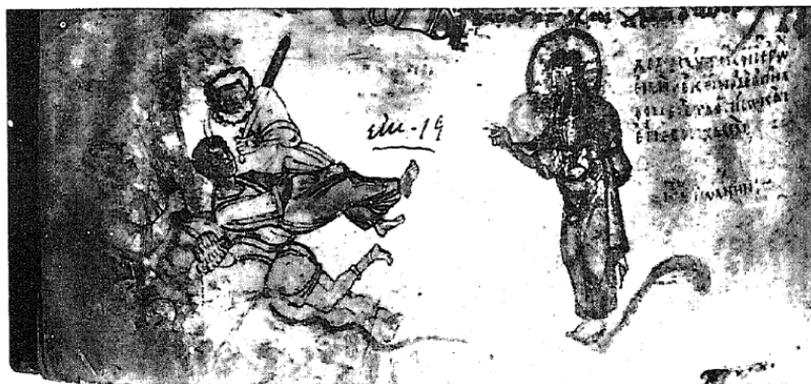


Fig. 330. — Psautier de Pantocrator, n° 61, fol. 42.  
(H. Ét. C 84).



Fig. 331. — Pantocrator. 61, fol. 48.  
(H. Ét. C 85).



Fig. 332. — Psautier Barberini.  
(Coll. H. Ét.).



l'arrestation. A ces deux scènes, on joint souvent l'épisode de Malchus <sup>1</sup>.

Le cycle complet, dans le Laur. VI 23, occupe deux frises (fig. 334-335) : 1° Fol. 55, avant Mat. 20. 48. Deux sujets : d'abord, Jésus annonce aux apôtres, debout, que le traître arrive

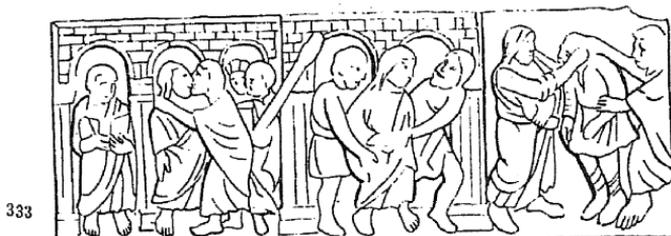


Fig. 333. — Ivoire du Louvre. — 334-335. Laur. VI 23.

(Mat. 26. 46), puis, le baiser (I). Le baiser rappelle Ravenne : un des disciples se tient encore derrière le Maître et, plus loin, vers la gauche, Pierre, se voyant enveloppé par la foule, accomplit l'acte de violence qu'il esquissait à peine dans la mosaïque : toujours debout, à peu près à la même place, il

1. Cambridge, Saint-Marc, plaques du British Museum et du Louvre, Zillis.

tranche l'oreille de Malchus. En revanche, notre miniature, ainsi que les monuments syriens et cappadociens, traduit fidèlement le texte de Matthieu, car ceux qui suivent Judas, sans toucher encore à Jésus, ne portent ni l'épée, ni la pénule, mais simplement la tunique courte 2° Fol 55 v, avant Mat 26. 55 Le cortège est en marche. Jésus s'arrête et se retourne pour réprimander Pierre, en présence du serviteur (III), puis, il harangue la foule (IV) ; enfin, les disciples prennent les devants et s'éloignent (V) Le copiste du XI<sup>e</sup> siècle imite la réserve de son modèle hellénistique, puisqu'il omet la scène brutale de l'arrestation et représente le Sauveur toujours libre Il fait ressortir ses actes et non ses souffrances.

Le tétraévangile copte-arabe de l'Institut catholique, fol. 56 v, (fig. 336-337) <sup>1</sup>, ne comprend que deux scènes : le baiser,



336



337

FIG 336-337 — Institut catholique, copte-arabe <sup>1</sup>

puis, Jésus emmené, les mains liées Dans la première, Jésus, seul à gauche, accueille le traître, que suivent, à quelque distance, des hommes en courte tunique : rédaction fort ancienne, car nous la retrouvons, sans changement, dans le sacramentaire de Drogon <sup>1</sup> Le miniaturiste carolingien, au IX<sup>e</sup> siècle, le copte, au XIII<sup>e</sup>, imitaient un commun prototype oriental, qui précéda celui du Laur. VI 23 Plus tard, d'autres latins se rapprochent du manuscrit de Florence, car ils conservent, derrière Jésus, un

<sup>1</sup> Hyvernât, *Album de paléographie copte*, pl XLIX

<sup>2</sup> Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, t II, pl 136

ou plusieurs apôtres <sup>1</sup>, puis, Pierre frappant Malchus, debout <sup>2</sup> et même agenouillé <sup>3</sup>. La seconde scène, — Jésus emmené, — rappelle la miniature de Djroutchi et se retrouve aussi en



338



339



340

Fig. 338. — Tétraévangile de Saint-Jacques-des-Armeniens. — 339. Tétraévangile syriaque du British Museum. — 340. Copte 13.

Occident, sur un ivoire de Berlin (fig. 327) <sup>4</sup>, qui paraît provenir de Salerne. L'une et l'autre se laissent reconnaître, sous

1. Missel de Jumièges, début du x<sup>e</sup> siècle : A. Wilson, *The Missal of Robert of Jumièges*, pl. V. — Ivoire de la cathédrale de Narbonne, ix-x<sup>e</sup> siècle : *Annales archéol.*, t. XXVII, p. 1 ; Goldschmidt, n<sup>o</sup> 31.

2. Bas-relief, au dôme de Modène : Venturi, t. III, p. 265, fig. 252.

3. Autel d'Aix-la-Chapelle : Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p. 28, fig. 10 ; Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXIV. 1 ; Rohault de Fleury, *La Messe*, t. I, pl. LXXXVII.

4. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 23, n<sup>o</sup> 68.

la plume d'un quattrocentiste, dans l'Ambros. L 58 sup <sup>1</sup>.

D'autres artistes reunirent en un seul tableau, en une action simultanée. plusieurs épisodes.

Dans ce cadre unique, le Copte 13, fol. 67 (fig 340), comprend le baiser, l'arrestation, la guérison du serviteur et la fuite des apôtres. Le réalisme oriental a inspiré la combinaison. Il s'est attaché surtout à l'arrestation et, ne sachant plus apprécier les gestes mesurés des psautiers Chludov, il représente la scène dans toute sa brutalité. Ainsi procedent les Syriens, au XII<sup>e</sup> siècle (fig. 339) <sup>2</sup>, les Arméniens, au XV<sup>e</sup> (fig 338) <sup>3</sup>. Comme eux, le miniaturiste copte paraît interpréter ce thème particulier en y interpolant la figure de Judas, car le traître passe dans le fond, derrière Jésus <sup>4</sup>, et laisse le champ libre aux sbires qui l'empoignent et le frappent, à Malchus qu'il guérit. Les apôtres, ayant conservé leur place, à gauche, a la suite du Maître, retournent sur leurs pas.

Les miniaturistes de Reichenau et de Treves-Echternach semblent avoir emprunté aux monuments orientaux les traits les plus saillants de leur composition, au type de Rabula, l'élan de Judas qui vient se coller contre la poitrine de Jésus, à celui des tétraévangiles syriens et arméniens, la violence des brutes qui empoignent et tirent les bras du Sauveur; à celui du Copte 13, sa sollicitude pour le serviteur affaissé sous les genoux de Pierre. Dans le codex de l'Escorial <sup>5</sup>, Judas se glisse aussi dans le fond, derrière l'épaule. Nous pourrions signaler d'autres analogies dans les miniatures de Salzbourg ou le dessin d'Auxerre <sup>7</sup>, les ivoires <sup>8</sup> et les nombreux monuments d'Italie <sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Fol 46, 46 v éd Ceriani. Judas est suivi par les Juifs, comme dans le Petropol 105.

<sup>2</sup> Lond Addit 7169, fol 11 v.

<sup>3</sup> Tétraévangile de 1415/1416, à Jérusalem (Saint-Jacques-des-Arméniens) phot Baumstark.

<sup>4</sup> Dans le tétraévangile arménien de 1057 (Etchmiadzin 362 G phot Maccler), Judas, à gauche, sort aussi du fond. Dans les mss de Morgan et Gabbay, agenouillé hors du cadre, ou petit comme un enfant, il baise la main.

<sup>5</sup> Codex Egberti Kraus, pl XLV — Cim 58 Leidinger, *Miniaturen*, I, pl 48, voy Voge, p 70 et 216 — Codex de Brême Muller, *Mitt Central-Commission*, t VII, 1862, p 63, phot Haseloff — Gotha, fol 100 v phot Pfeiffer — Bruxelles, n° 9438 phot Haseloff.

<sup>6</sup> Fol 602 v phot Haseloff.

<sup>7</sup> Swarzenski, *Salzb Mal*, pl XV 48, LXXX 268 Voy, plus haut, p 330 4.

<sup>8</sup> Bénitier de Cranenburg *Bonn. Jahrb*, t LVIII, 1876, pl IX — Reliquaire d'Agram *Mitt Central-Commission*, t VIII, 1863, pl VIII.

<sup>9</sup> Monréale Gravina, pl 18 B, H Ét C 733 — S Maria ad Cryptas, près Fossa Bertaux, *Art Italie merid*, p 299, phot Mosconi 9372 — San Pel-



341



342



343



344



345

Fig. 341. — Tétravangile de Parme. — 342. Petropol. 105. — 343. Psautier de Londres. 344. Vatican. 1156. — 345. Tétravangile de Gélat.

En Italie, même lorsque Judas vient de gauche, à la manière hellénistique, nous retrouvons tel ou tel de ces traits significatifs. Jésus, saisi au poignet <sup>1</sup>, bénissant le serviteur <sup>2</sup>, Judas se glissant le long du corps <sup>3</sup>, ou même, venant le prendre en traître par derrière <sup>4</sup>, Pierre et Malchus debout à gauche <sup>5</sup>.

Les Byzantins réunirent aussi, en une scène, les trois épisodes essentiels : baiser, arrestation et Malchus ; mais ils indiquent l'arrestation avec toute la réserve que leur inspiraient les modèles antiques et montrent toujours Jésus indifférent à l'acte de Pierre. Le tétraévangile de Parme, fol. 90 (fig 341), semble resserrer dans un cadre étroit le cycle du Laur VI 23, il en retient Pierre et Malchus, Jésus et Judas, enfin le cortège en marche. Un des agents entraîne la foule, tandis que le serviteur, poursuivi par l'apôtre, pousse discrètement le Sauveur. Les répliques de cette composition (fig. 342-343) <sup>6</sup>, dont on a parfois retourné le poncis et modifié l'ordonnance (fig 344-345) <sup>7</sup>,

legrino, à Bominaco Bertaux, *op l* p 291 — Crucifix des Offices, n° 3 phot Brogi 14680 — Artaud de Montoi *Peintres primitifs*, pl 34 « peint par Pierre Laurati » — Venise, Accademia, n° 26 Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana* p 161 — Fresque de Berna, à San Gimignano phot Lombardi 1692 — Autel de Sant'Eustorgio, à Milan Venturi, t IV, p 574, fig 452 — A San Gimignano les apôtres furent vers la gauche comme dans le Copte 13 Sauf à Monréale, les soldats n'empoignent pas Jésus A Milan, Malchus est à droite

1 Saint-Marc de Venise phot Naya 3610 — Exultet de Fondi, vers 1115 Bertaux, H Ét C 1549 — Florence, Offices, école de Giotto phot Alinari 638

2 Saint-Marc, Exultet de Fondi — Baptistère de Florence phot Alinari 3741, Venturi, t V, p 225, fig 184 — Peinture de l'église supérieure d'Assise phot Anderson 15341 — Triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza phot Gargioli C 5726

3 Saint-Marc, Exultet de Fondi, rétable de Duccio (Weigelt, *Duccio*, p 104 244, pl 28), Sagro Speco Comparez au rétable un polyptyque français du Midi, Coll Douglas phot Giraudon 453 Cf Bouchot, *Primitifs franç*, p 193

4 Baptistère de Florence — Venise, Accademia, n° 21 phot Anderson 12320, Venturi, t V, p 934, fig 734 — Miniature française du XIII<sup>e</sup> siècle Catalogue de G Boerner, *Miniaturen und Manuskripte des XII bis XVI Jahrh*, 1911, n° 16

5 Baptistère de Florence — Pise, crucifix de San Martino phot Gargioli — Venise, Accademia, n° 21 — Pérouse, Pinacothèque, salle I, n° 7 — Pérouse, triptyque Marzolini — Rétable de Duccio — Polyptyque français

6 Psautier de 1066, Lond Addit 19352, fol 45 v, ps 37 12 — Petropol 105, fol 62, avant Mat 26 47 — Paris Suppl grec 27, fol 118 v Bordier p 217, d'où Pokrovskij, p 300, fig 144 — Peintures cappadociennes d'Elmale, Tcharegile, Qaranleg phot Jerphanion — Mosaïques de Chios Schmidt, *Izvestija russk Instituta*, t XVII, pl LVII — Sant'Angelo in Formis Kraus, *Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen*, t XIV, 1893 pl III

7 Evangile de Gélat phot Ermakov 7407 Voy Pokrovskij, *Opisanie* p 281, n° 64 — Vatican 1156, fol 194 v H Ét B 99 — Paris 74, pl 84.

dépendent en quelque mesure de l'école syrienne et anatolienne. Mais, quelques-unes ont subi le contact du pur type byzantin : les pénules des pharisiens ou les piques des soldats se mêlent aux courtes tuniques du populaire. Plus tard, aux *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles, Russes <sup>1</sup> et Serbes (fig. 346) <sup>2</sup> continuent plus librement cette tradition séculaire. Mais, ailleurs, retrouvant Jésus à droite, nous poserons la question : Orient ou Italie ?



FIG. 346 — FRESQUE de Blagovještienie (Kabljar)

Au *xii<sup>e</sup>* ou *xiii<sup>e</sup>* siècle, dans le Berol. qu 66, fol. 89 (fig. 347), Jésus allonge le bras droit qui bénit : geste byzantin, ou plutôt, anatolien <sup>3</sup>. Un soldat le saisit au poignet : Syriens et Latins ont pu donner l'exemple. Mais, ce



FIG. 347 — Berol qu 66

soldat, posé de dos, à cette place, appartient, nous le verrons, à l'iconographie commune du Trecento et des Serbes.

Audébut dux<sup>e</sup>, dans la fresque de Rude-

nica (fig. 348), nous apercevons un trait des antécédents byzantins, tels que le tétraévangile de Parme ou le Vatican

— Psautier de Méhseude, Egerton 1139, fol 7 v — Sant'Urbano phot. Mosconi 6649

<sup>1</sup> Kirillo-Bjelozerskiy monastyr phot. Barčevskij 1315 — Porte de Rostov op l 148 Les apôtres fuient, derrière Jésus, à gauche, comme dans le Copte 13 — Saccos de Laurent I<sup>er</sup> op l 790 Les apôtres suivent Jésus

<sup>2</sup> Blagovještienie (Kabljar)

<sup>3</sup> Chios, Petiopol 105, Suppl. 27, Bologne, n° 3290, fol. 10 (phot. Macler.)

1156 : cet agent, en courte tunique, qui entraîne le groupe vers la droite. Mais, Jésus n'accourt plus à la rencontre du



FIG 348 — Fresque de Rudenica

traître ; impassible, il le regarde à peine arrondir l'échine, comme sur le rétable de Duccio ; il entend, de l'autre côté, les gemissements de

Malchus, que Pierre pressait contre le sol<sup>1</sup> ; il avance le bras vers le blessé, tandis qu'il se sent saisi par un soldat. Trait pour trait, nous retrouvons cette composition, sous sa forme archaïque, vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, sur le crucifix des Offices, n° 3 (fig. 349), à Florence. Au XIII<sup>e</sup>, un miniaturiste basilien (Ambros. D 67 sup.) interprète ce modèle (fig. 350). Berna, à San Gimignano, s'en souvient encore. Les Serbes lui ont donné un aspect byzantin.



FIG 349 — Crucifix des Offices, à Florence

*Type byzantin.* — Le vrai type byzantin descend en ligne directe du type hellénistique. Il conserve les traits distinctifs de Ravenne : Judas à gauche, les soldats et les pharisiens mêlés au peuple. Il s'est développé dans le même sens que le Laur. VI 23 et le tétraévangile de Parme derrière Jésus, Pierre, restant seul des apôtres, tranche l'oreille à Malchus.

<sup>1</sup> Il ne reste que les pieds des deux personnages

Aux Saints-Apôtres <sup>1</sup>, la petite troupe de Ravenne devient « une foule melangée et désordonnée » Écoutons Mésaritès : « Qui sont ces porteurs de torches ? Ces hommes qui tiennent des bâtons dans leurs mains, ... tirent l'épée, .. portent des lances ?... Quel est leur chef (ληγαρχος) <sup>2</sup> ? Ils sont sortis vociférant et furieux. » Le traître avance aussi d'un pas rapide et ses deux bras enlacent Jésus. Mais, ainsi que sur les sarcophages,

« le Seigneur, magnanime envers le meurtrier, ... donne sa joue à baiser, tend ses lèvres, ouvre ses bras. » Voici maintenant, au lieu de l'allusion, l'acte brutal « Pierre tire l'épée (ληγαρχον) du fourreau et coupe l'oreille du serviteur Malchus. Le sang coule. Les oreilles du Seigneur saisissent le gémissement, .. sa miséricorde le devance Aussitôt, l'oreille est guérie



FIG 350 — Ambros D 67 sup

et le serviteur reconnaît Dieu. » Nouvelle scène, où l'on revoit Jésus une seconde fois, comme dans le Laur. VI 23 ou l'ivoire carolingien du Louvre, sans doute, levant la main pour réprimander l'apôtre et guérir le serviteur. Visiblement, Mésaritès décrit les groupes dans l'ordre où ils se succédaient, de gauche à droite : Judas venait donc de gauche, comme à Ravenne.

Voyons maintenant les types iconographiques où les trois épisodes se confondent, où Pierre poursuit Malchus, près de Jésus recevant le baiser.

Un fait essentiel nous frappera d'abord. la très longue persistance des types. Prenons trois époques : Ravenne, Daphni, Angelico (fig. 351-353)<sup>3</sup>. La différence des styles ne nous cachera pas la parenté des motifs. Un trait rare suffirait à éveiller no-

<sup>1</sup> Heisenberg, *Apostelkirche*, p 56. 5

<sup>2</sup> Joh 18 12 γιλαργος

<sup>3</sup> Daphni Millet, *Daphni*, pl XV 1, H Ét B 339 — San Marco Marchese, *San Marco illustrata*, pl XXI, phot Brogi 2776

tre attention : Jésus impassible dédaigne le baiser <sup>1</sup>. Sur la gauche, nous revoyons, à Daphni, le *λοχχυός*, l'épée droite, immobile, comme s'il attendait l'ordre du pharisien qui désigne le Sauveur. A San Marco, ce personnage, avançant maintenant d'un pas libre et souple, saisit le Christ, comme à Ravenne, en le menaçant de son arme. Un Juif le suit, deux compagnons l'assistent. A droite, tout naturellement, la scène a changé, suivant l'exemple des Saints-Apôtres les disciples ont disparu, le bras nu d'un soldat vient saisir Jésus et, plus loin, Malchus, debout, subit la poursuite et la violence de Pierre Angelico reproduit à peu près le groupe de Daphni Mais, le pas rapide de l'apôtre agite d'amples draperies et Malchus, bien membré, solide gaillard, lui donne plus de mal que l'aimable poupée byzantine A Daphni, dans le fond, de nombreux personnages garnissent les intervalles Angelico revient à la sobriété de Ravenne

Nous allons suivre maintenant, à travers les monuments byzantins, les variantes de Daphni Les uns simplifient. dans l'Hortus Deliciarum <sup>2</sup>, au XII<sup>e</sup> siècle, dans le Paris 54<sup>2</sup> et sur le crucifix de San Gimignano (fig 354) <sup>3</sup>, au XIII<sup>e</sup>, Malchus lui-même saisit Jésus, qui accueille le traître avec complaisance A gauche, un homme mûr ou un vieillard, élevant un flambeau, essaie d'entraîner la troupe Seul, le Paris. 54 reproduit le *λοχχυός* immobile de Daphni <sup>4</sup> A la même place, dans l'Hortus, un serviteur âgé, en courte tunique, posé de face, étend le bras gauche sur l'épaule du Christ et, ployant les jambes, renversant le buste, prend son élan pour le frapper avec une branche. A San Gimignano, la même figure, moins inclinée, tient une tige recourbée, peut-être un petit arc. L'attitude, dans les deux monuments, rappelle, mieux qu'à Daphni, le prototype de Ravenne.

A Mistra, dans la nef de la Métropole <sup>5</sup>, l'énergumène de l'Hortus Deliciarum, à moitié caché par l'ample draperie de Judas, s'apprête à frapper de son gantelet la fière figure du Sauveur Sur sa courte tunique, ornée d'as de piques, un voile

1 On le retrouve dans le psautier Chludov et en Italie fresques d'Assise, de Pérouse (phot Anderson 15585, Rothes, *Altumbr Malei schulen*, pl 8, fig 10)

2 Pl XXXV

3 Fol 99, avant Mat 26 47

4 Phot Brogi 15289, phot de la Soprintendenza, communiquée par M de Nicola Le crucifix de Pistoie, peint en 1275 par Coppo di Marcoaldo, semble reproduire un type analogue P Bacci, *L'Arte*, t III, 1900, p 37

5 Voy aussi un diptyque de Wurzburg, fin du XIII<sup>e</sup> siècle Becker-Hefner, *Kunstwerke und Gerathschaften*, t I, p 36

6 Millet, *Mon Mistra* pl 68 1



Fig. 351. — Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 352. — Mosaïque de Daphni.  
(H. Ét. B 339).



Fig. 353. — Fresque de Fra Angelico, à San Marco.  
(Coll. H. Ét.).



léger se noue autour des épaules. A droite, reparait, comme a Daphni, l'homme aux bras nus qui saisit Jesus. Malchus affaissé, assis sur le sol, sent peser sur lui le genou de Pierre, encore debout, de profil. L'élan de l'apôtre soulève un grand pan de son manteau. D'un geste large, il enfonce une épée de haut en bas, comme Abraham accomplissant le sacrifice. Ainsi, le peintre du XIV<sup>e</sup> siècle nous fait pressentir Angelico. Comme le maître florentin, il nous rappelle la mosaïque de Ravenne, mais par un simple détail : l'épée, trait rare (fig. 340), que l'Occident seul a reproduit quelquefois, au cours du Moyen Age <sup>1</sup>.

A Lavra, à Dionysiou (fig 355) <sup>2</sup>, au couvent des Météores <sup>3</sup>, les peintres crétois ont développé la composition de San Gimignano. Ils ont conservé la figure la plus caractéristique : ce soldat qui plie le genou et, maintenant, tourne son épée contre Jésus, ainsi qu'à Ravenne. Ils ont retourné l'homme à la torche, — ici, un ancien du peuple, — qui éclaire la scène. A droite, en revanche, ils ont tout changé

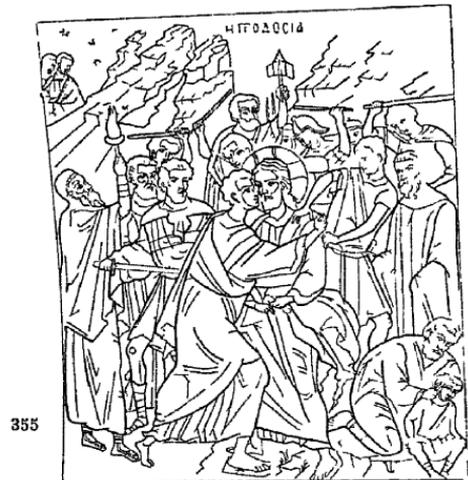


Fig 354 — Crucifix de San Gimignano  
355 Fresque de Dionysiou

1 Ivoire du British Museum — Évangélistes de Brême, Gotha, Bruxelles, sacramentaire de Göttingen — Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LXXX 268, et surtout, pl XV 45 — Triptyque de Trieste — Psautier de saint Louis H Martin, pl XXIX — Diptyques et reliures de Cluny (n° 1082), du Louvre (n° 49 100, acq 1899), etc phot Giraudon 303, 2049, 23971, A Michel, t II, p 486-7

2 H Ét C 285

3 Phot Messbildanstalt 1371 6

Pierre, accroupi sur le sol, laisse la place libre à cet agent aux bras nus, que nous avons observé à Daphni et à Mistra : le sbire appréhende Jésus des deux mains, en reculant vivement le buste. Nous retrouvons ainsi tous les traits des vieux modèles. Toutefois, ces bras nus, levés, brandissant des bâtons ou des épées, tenant des torches ou des lanternes, forment, à Lavra surtout, où le peintre disposait d'un champ plus large, un ensemble autrement vivant que ce lourd segment des miniatures byzantines et de San Gimignano. Le coffre de Bologne en reproduit les traits principaux, mais non le plus caractéristique, celui qui rappelle le vieux prototype hellénistique.

Deux siècles plus tôt, à Nagoriča (fig. 359), la composition de la Métropole subit un remaniement plus hardi. Un souffle plus large la pénètre de toutes parts. Derrière Judas, le vieil



356



357



358

Fig. 356 — Fresque d'Assise — 357 Fresque de Pérouse  
358 Tableau de Fra Angelico, à Florence

energumène en courte tunique, avec son voile jeté sur l'épaule, ne touche plus Jésus, mais, brandissant avec ses deux bras nus une énorme matraque, il prend son élan pour frapper de toutes ses forces. Pierre, incline comme à Mistra, a renversé Malchus sur le sol et lui découpe l'oreille

avec son couteau. Que l'on se rappelle la timide figure du psautier de Méisende ou du Vatican 1150, assise, le buste droit, arc-boutée sur un bras et tentant une vaine défense, et l'on comprendra qu'un profond sentiment de la vie a bouleversé les poncifs traditionnels. Les Serbes ont éprouvé ce sentiment en même temps que les Italiens, car, si nous compa-

rons à la fresque d'Assise (fig. 356), celle de Pérouse (fig. 357) <sup>1</sup>, et surtout le tableau d'Angelico, à l'Accademia de Florence



359



360



361

FIG 359 — Fresque de Nagoriča — 360 Reliquaire de Bessarion — 361 Triptyque Marzolini, à Pérouse

(fig. 358) <sup>2</sup>, nous verrons aussi le patient, qui s'agenouillait, tomber, non pas, il est vrai, à la renverse, mais en avant, et le

1 Phot Anderson 15585, Rothes, *Altumbr Malerschulen*, pl 8, fig 10

2 N° 252 phot. Brogi 2453, Alinari 1551 — On peut mentionner aussi le

même élan passionné de l'apôtre l'aplatir contre terre Notre peintre serbe a devancé le quattrocentiste.

Le jeune homme qui saisissait Jésus, à droite, maintenant se présente de dos, avance a grands pas, les jarrets tendus, et, levant le bras droit au-dessus de sa tête, abaisse la pointe de son épée sur l'épaule de Jésus. Cette figure dépasse, en hardiesse, ce que nous a laissé l'ancien art byzantin Elle nous fait penser à l'Italie. Les Siennois, en effet, interprétant quelque modèle byzantin, analogue à la miniature de Gélat (fig 345)<sup>1</sup>, l'ont dessinée plus simplement : sur le rétable, la main levée menace, sur le triptyque Marzolini (fig 361), elle tient une torche. Le peintre grec du reliquaire de Bessarion<sup>2</sup> (fig 360), vers 1463, remplace la torche par l'épée ; celui de Nagoriča fait plier le bras, incline l'arme, prête à l'homme une marche plus hardie, une allure plus franche. Il dépasse Duccio, comme s'il avait eu sous les yeux l'exemple de l'antique

Notre étude aura éclairci le problème des influences. Les Latins imitent l'Orient, Byzance se rattache aux types hellénistiques Au xiv<sup>e</sup> siècle, les Grecs et les Slaves survent soit l'Orient, soit Byzance, et ajoutent à ces types traditionnels quelques traits empruntés à l'Italie. Un même élan entraîne les uns et les autres vers une composition plus originale et plus animée. Mais les Grecs, à Mistra ou au Mont Athos, demeurent plus fideles à la tradition byzantine Les Serbes, à Nagoriča, Rudenica, doivent plus aux Latins.

triptyque de Trevi (Gnoli, *L'Arte umbra*, pl 54, Rothés, *op l*, pl 14, fig 23, etc), et une terre cuite de Vérone, dans l'église de Santa Anastasia (1430-1440) (phot Alinari 18846)

1 Voyez, plus haut, p 336, note 7 On observe aussi ce geste sur un icône russe de la première moitié du xvr<sup>e</sup> siècle, au Musée Alexandre III (Grabar t VI, p 295) Judas vient de gauche, mais, autour du groupe central, on ne voit que des tuniques courtes, comme en Cappadoce

2 Vienne, Kgl Hofmuseum, salle 17, armoire 5 Lichačev, *Ist značenie* p 13, fig 13-14, photographies communiquées par la Direction du Musée Voyez Lichačev, *l c*.

## CHAPITRE IV

### Le Remement de Pierre

*Les types traditionnels* — L'art hellénistique, sur les sarcophages et la porte de Sainte-Sabine, sur un ivoire du Bargello <sup>1</sup>, figure Jesus annonçant à Pierre sa future défaillance. La présence du coq indique le sens des paroles qu'on lui voit prononcer <sup>2</sup>. A Saint-Apollinaire-Neuf, la même composition précède le Remement. Au ix<sup>e</sup> et même au xi<sup>e</sup> siècle, les psautiers Chludov <sup>3</sup> la reproduisent encore. Mais on ne pouvait s'en tenir à cette manière idéaliste de représenter l'épisode. On mit Pierre en présence de la servante. Sur la lpsanothèque de Brescia <sup>4</sup>, la femme prend simplement la place du Christ, debout, à gauche, comme à Sainte-Sabine, à Ravenne et sur un sarcophage du Latran <sup>5</sup>. Pierre marque son embarras en pliant sa main devant sa bouche. A Ravenne, dans la seconde scène, il fait un geste très net de dénégation: la main levée, ouverte, montre la paume.

Jusqu'ici, le disciple restait debout. Mais, déjà, les sculpteurs hellénistiques, sur l'ivoire du British Museum <sup>6</sup>, serrant de plus près le texte des synoptiques, lui prêtent une attitude moins noble, le montrent assis. D'autres, sur une des colonnes de Saint-Marc <sup>7</sup>, annonçant ainsi la fresque cappadocienne d'Hemsbey-Klissé (fig. 365) <sup>8</sup>, ajoutent une seconde scène: le repentir, scène douloureuse, réaliste, conçue visiblement à Jérusalem, où, plus tard, dans l'église de Gethsémani, les péle-

1. Carrand 23 Graeven, II, 19, Venturi, t I, p 422, fig 386, Goldschmidt, n° 94

2 Cf Wiegand, *Hl Sabina*, p 70, Sybel, *Christliche Antike*, t II p 141

3 Près du psautier 38 2 Cf Tikkanen, p 55 — Lond Addit 19352, fol 46 v

4 Garrucci 445, Graeven, II 13

5 N° 174 Garrucci 323 5 Voy aussi Sybel, *l c*

6 N° 7 Garrucci 446 1, Graeven, I 24, Dalton, *Catalogue*, n° 291, pl VI

7 Garrucci 497 3, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p 18, 48, Venturi, t I, p 269, fig 256

8 Phot Jerphanion

rins voyaient l'apôtre « gémissant et pleurant »<sup>1</sup> Et, en effet, les monuments orientaux ou leurs répliques byzantines et latines nous le montrent souvent, dans une composition distincte, tantôt, devant le coq, debout (fig 331-2, 369 a)<sup>2</sup>, ou assis (fig 374)<sup>3</sup>, tantôt, hors du palais, assis, seul avec ses regrets (fig 362)<sup>4</sup>.

Les Byzantins, du x<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle, représentent aussi, d'après Matthieu et Marc, Pierre assis pres du feu, devant la servante, mais sans le repentir (fig. 363, 366)<sup>5</sup>, comme s'ils voulaient imiter la réserve des modèles hellénistiques En revanche, ils s'éloignent de ces modèles, plus nettement que les Cappadociens, en intervertissant les deux figures, en plaçant Pierre à gauche, presque de profil, alors que nous le voyons à droite, à Hemsbey-Klissé, dans le tétraévangile géorgien de Djroutchi<sup>6</sup> ou l'évangile grec de Patmos (fig 364)<sup>7</sup>.



FIG 362 — Vindob 134

Chrysostome va nous faire comprendre dans quel esprit les artistes des premiers siècles ont conçu cette scène Il commente Jean : « Que dis-tu Pierre ? N'as-tu pas dit d'abord : " S'il te faut ma vie, je l'exposerai. " Qu'est-il arrivé ? Tu ne supportes pas la question d'une portière Ce n'était pas un

1 Anonyme d'Allatius, p 24, cité par Reil, *Kreuzigung*, p 50

2 Plaque de Voronov Ajnalov, *Arch Izv i Zam*, t III, 1895, p 233 sq, pl III, *Kavkaz*, t IV, pl VIII — Psautier Chludov Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl VII 5 Cf Tikkanen, p 57 — Psautier du Pantocrator, n° 61, fol 48 H Et C 85 — Barberin 372, fol 64 v — Tétraévangile de Djroutchi, fol 245 phot Ermakov 16738 — Copte 13, fol 81 — Plat syrien de Perm, où Jésus, seul devant le coq, fait un geste de dénégation Smirnov, *Sir bljudo*, p 2, pl I

3 Tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol 56 v Hyvernât, *Album de paléographie copte*, pl XLIX — Psautier russe de 1397 *Korrekt listy*, fol 54 — Dessin du trésor de Saint-Etienne, à Auxerre. xiii<sup>e</sup> siècle Prou, *Gazette archeologique*, t XII, 1887, p 138 L'auteur a cru reconnaître le Jardin des Oliviers, parce que l'apôtre semble dormir Mais Pierre prend la même attitude dans le Paris 74

4 Vindob 154, fol 79 (Mat) — Paris 74, pl 137 (Luc) — Berol qu 66, fol 251 (Luc)

5 Sainte-Sophie de Kiev Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t IV, p 320, *Kievskij Sof Sobor*, p 39, n° 23 — Suppl gr 914, fol 85 v (Mat) — Paris 54, fol 101 (Mat) — En Occident, Codex Egberti Kraus, pl XLVI — Évangélistes de Brême et de Gotha phot Pfeiffer — Crucifix du Museo Civico, à Pise, salle II, n° 3, xiii<sup>e</sup> siècle phot Gargioli C 1704 — Weigelt, *Duccio*, p 245, a relevé d'autres exemples sur les crucifix du xiii<sup>e</sup> siècle Le repentir ne se trouve, à part d'ailleurs, que dans le Paris 54, fol 102 (fig 367)

6 Fol 245 phot Ermakov 16738

7 Phot Hengstenberg

soldat qui t'interrogeait, mais une humble portière, une femme de rien et sa demande était modeste, car elle n'a point dit :



Fig 363 — Suppl grec 914 — 364 Patmos, n° 70 — 365 Fresque d Hemsbey-Klisse  
366-367 Paris gr 54 — 368 Laur VI 23, fol 94

“ Tu es le disciple de cet imposteur ”, mais “ de cet homme ”, ce qui indique plutôt la pitié et la sympathie<sup>1</sup>. » Et plus loin, ayant cité Joh. 18. 25 : « Pierre était debout, se chauffant »,

<sup>1</sup> In Joh Homil 83 2

l'exégète ajoute « Quel engourdissement retenait l'ardent disciple, pendant qu'on emmenait Jésus ? Il ne bouge plus, mais se chauffe encore Tu vois par là la faiblesse de la nature, lorsque Dieu l'abandonne On l'interroge encore et il nie Puis, " le parent du serviteur dont Pierre avait coupe l'oreille " dit, affligé par cet événement " Ne t'ai-je pas vu dans le jardin ? " Même le jardin ne lui remit pas les faits en mémoire, ni l'amour que ses paroles avaient alors exprimé, mais l'angoisse lui fit tout oublier . Admirez la sollicitude du Maître, lorsque, prisonnier et enchaîné, il s'occupait du disciple, en le relevant par son regard, en lui tirant des larmes<sup>1</sup> »

Ces belles paroles nous feront comprendre pourquoi l'art hellénistique s'attacha de préférence a la prédiction de Jésus, pourquoi, des qu'il voulut serrer de plus près le texte, il choisit, parmi les trois reniements, celui que provoqua la servante. Il s'abstient de représenter le repentir, puisque Chrysostome, pour compléter le quatrième évangile qui n'en dit rien, pour amener le dénouement, emprunte simplement a Luc l'entrevue touchante de Jésus et de l'apôtre.

*Le triple reniement, avant le XIV<sup>e</sup> siècle.* — Au XIV<sup>e</sup> siècle, nos peintres représentent le triple reniement, ils en font un type iconographique fait nouveau, d'autant plus digne d'attention que, sur ce point encore, ils se rencontrent avec Duccio.

Précédemment, les miniaturistes, qui s'attachaient au détail du récit, leur ont donné l'exemple. Nous distinguerons deux versions.

1<sup>o</sup> Synoptiques — Le Laur VI 23 (fig. 368)<sup>2</sup> comprend trois scènes, séparées par un édifice a) Marc, 14 66-68 : « Une servante. . vint et, voyant Pierre qui se chauffait, elle le regarda et lui dit... » Pierre se chauffe, assis, comme nous l'apprenons plus haut (v 54) — b) 14. 66-69 . « Pierre s'en alla dans le vestibule... Cette servante, l'ayant vu, se mit encore à dire a ceux qui étaient présents (παρεστώσιν)... » La servante dénonce Pierre à deux assistants immobiles ; tous se tiennent debout — c) 14. 69 . « Un peu après, ceux qui étaient présents dirent a Pierre... » La servante a disparu ; les deux assistants, toujours debout (παρεστώτες), gesticulent. Cette miniature, de tous points

<sup>1</sup> In Joh Homil, 83 3

<sup>2</sup> Fol 94, avant Mc 14 68 H Ét C 407

conforme au texte, représente pourtant une copie, car le coq, scrupuleusement reproduit, comme il fallait, après le premier reniement, manque après le troisième; copie d'un modèle ancien, analogue à la fresque d'Hemsbey-Klissé, au tétra-évangile de Djroutchi ou à l'évangile de Patmos, puisque Pierre s'assied à droite, et même, à l'ivoire du British Museum, puisqu'il se retourne vers la servante, en levant les bras; copie plus fidèle que la miniature de Gélât<sup>1</sup>, où Pierre, assis à gauche, a la servante devant lui, selon le type byzantin. D'ailleurs, si l'on voulait restituer le prototype, il faudrait, comme à Gélât, ajouter au troisième reniement le repentir.

Dans le texte de Matthieu, au fol. 56 v, ce modèle se trouve plus gravement altéré. Pierre, toujours tourné vers la droite, d'abord assis, puis debout, voit chaque fois venir à lui un groupe de deux ou trois figures, où l'on ne distingue plus la servante. Le feu manque. Nous comprenons ainsi avec quelle facilité les iconographes pouvaient confondre un épisode avec l'autre, ou même, en fondre deux en un seul, par exemple, les deux premiers. Ainsi, dans la bible de Farfa<sup>2</sup>, Pierre a déjà franchi le seuil et se heurte contre les bras tendus des deux femmes groupées ensemble. L'une l'interroge, l'autre le dénonce aux hommes qui l'ont suivi. A Gélât<sup>3</sup> aussi, Pokrovskij a observé la même combinaison « Deux servantes, hardiment, accusent Pierre, qui de son côté nie obstinément, en écartant les bras » On a pu supprimer une de ses deux figures de Pierre, parce qu'elles se ressemblaient, parce que l'apôtre, chaque fois, se tenait debout. Plus tard, au xv<sup>e</sup> siècle, l'Ambros. L 58 sup.<sup>4</sup>, copie d'un vieux modèle, nous donne l'idée d'une telle rédaction, où l'on avait composé la première scène sur le modèle de la seconde.

2° Le quatrième évangile combiné avec les synoptiques. — Le quatrième évangile raconte que Jean, étant connu dans la maison du grand prêtre, y fit introduire Pierre. Alors, la portière interroge l'apôtre et il nie (Joh. 18. 16-17). Puis, il se chauffe, avec les serviteurs et les agents, debout comme eux (18 18). Un peu plus loin, ceux-ci lui posent la même question

<sup>1</sup> Fol 134 v, 135, dans le texte de Marc Pokrovskij, *Opisanie*, p 289 n<sup>os</sup> 127-128. Le second reniement manque. Le troisième, avec le repentir, forme le sujet d'une miniature distincte.

<sup>2</sup> Fol 369 v phot. Preuss. hist. Inst. 5494

<sup>3</sup> Fol 81 v, dans le texte de Matthieu Pokrovskij, *Opisanie*, p 281, n<sup>o</sup> 66.

<sup>4</sup> Fol. 48 et 48 v éd. Ceriani

(18. 25). Enfin, l'un d'eux, parent de Malchus, lui rappelle qu'il l'a vu dans le jardin (18. 26-27). Le coq chante. Il n'est pas dit que Pierre sortit et pleura

Un autre épisode, — Jésus devant Anne, puis devant Caïphe, — coupe en deux celui-ci, juste au moment où commençait le récit du second remement. Le verset 18, ainsi isolé, se rattacherait au précédent, se confondrait avec lui, pour former un seul tableau. Le lecteur se figurerait Pierre entouré déjà par les serviteurs et les agents, lorsque la portière l'interroge. Il se souviendrait de Luc (22. 55-56) : « Ils allumèrent du feu au milieu de la cour et s'assirent ensemble et Pierre s'assit parmi eux. Une servante, le voyant assis près du feu et le regardant attentivement, dit .. » Ainsi, les sermonnaires combinent les deux rédactions. Théophane Kérameus, ayant rappelé, d'après Joh. 18. 15-16, comment Pierre put pénétrer, grâce à « l'autre disciple », ajoute ensuite : « Il s'approcha du feu qu'avaient allumé les serviteurs, il fut chauffé par le feu des ennemis. C'est pour cela qu'une vulgaire servante le troubla<sup>1</sup>. » Puis, l'auteur continue avec Luc et ainsi complète le tableau. « Lorsque le regard de Jésus lui eût fait comprendre sa faute, Pierre



Fig 369-369 a — Copte 13

aussitôt, pour ne point se laisser trahir par ses larmes, sortit de la cour et pleura amèrement<sup>2</sup>. »

Les iconographes ont d'abord illustré simplement le quatrième évangile. A Ravenne (fig. 370)<sup>3</sup>, on reconnaît l'atrium

<sup>1</sup> Migne, t 132, col 568

<sup>2</sup> *Op l*, col 569

<sup>3</sup> Garucci 251 2, phot Ricci 121

d'une maison antique. La servante, a gauche, devant la porte, interpelle Pierre, qui vient d'entrer et s'éloigne. L'apôtre se retourne pour protester, les mains levées <sup>1</sup> Dans le Copte 13 (fig 369) <sup>2</sup>, au lieu de l'atrium, on a peint une porte monumentale. Pierre avance aussi vers la droite. La femme pose lourdement la main sur son épaule et semble le faire chavirer. Faisons la part du goût oriental et nous retrouverons l'exacte réplique du modèle hellénistique. Plus loin, une autre scène répond au verset 18 : les serviteurs et les agents font cercle autour du feu. Le copiste l'a coupée par le milieu, et retranche ainsi la figure de l'apôtre, reniant Jésus pour la seconde fois.

Puis, l'on a confondu les deux scènes en un seul tableau, mais en respectant les attitudes indiquées par le texte « Ils se tenaient debout. » Nous distinguerons quelques variantes.

1 Évangélaire d'Aix-la-Chapelle <sup>3</sup> On a disposé la porte, la servante et l'apôtre comme à Ravenne et dans le Copte 13. Mais, déjà, Pierre se chauffe à la flamme qui monte, en face d'un groupe nombreux, vivant et drôlement pittoresque. On s'est donc borné à déplacer le feu, à retourner les hommes. L'un d'eux montre encore le dos à Pierre <sup>4</sup>.

2. Paris 74, pl 174, après la comparution de Jésus (18. 27). Pierre s'éloigne en gesticulant, comme à Ravenne. Mais la porte a disparu, puisque, à cet endroit du texte, on l'a perdue de vue. Un brasier monumental sépare l'apôtre de la femme. Un ou deux agents se placent entre eux, derrière le brasier. A la suite, on a représenté le second et le troisième reniement, d'après Luc 22. 58-62 : « Un peu après, un autre. Environ une heure plus tard, un autre. Et, étant sorti, il pleura amèrement » Le premier des deux hommes porte la pénule et le voile ; le second, une tunique courte, parce qu'on pouvait l'identifier avec le serviteur, parent de Malchus, qui avait vu Pierre dans le jardin (Joh. 18. 26-27) Le cycle se termine par le repentir et constitue un véritable type iconographique, qui sert aussi à illustrer les synoptiques (pl 47, 83, 136) et même, sous une forme plus simple, le passage de Luc où Jésus prédit

1 Sur la porte de Bénévent (Venturi, t III, p 699, fig 648) et le dessin d'Auxerre (voy plus haut, p 346, note 3), nous retrouvons cette scène, à laquelle on a ajouté le repentir

2 Fol 271, dans le texte de Jean

3 Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XXIX

4 Vöge, p 217, décrit une variante de cette miniature, où le type se trouve très altéré

l'événement (pl. 134). Le miniaturiste de Gélât, plus fidèle au prototype, n'utilise ce modèle, qu'une fois, à sa vraie place, dans le quatrième évangile, et sous une forme un peu différente, qui nous laisse deviner la combinaison originale, exactement conforme à ce texte <sup>1</sup>.

3. San Bastianello in Pallara (fig. 371)<sup>2</sup>. Les figures se groupent autour du même brasier, mais en sens inverse : la servante passe à droite, dans le fond, et se retrouve devant une porte. Dans l'Hortus Deliciarum (pl. XXXVI bis), elle vient au premier plan et Pierre étend ses mains sur le feu. Ces deux images nous montrent le brasier et les deux hommes, interpolés, non plus dans la composition de Ravenne et du Copte 13, conforme au quatrième évangile, mais dans une autre, qui paraît dépendre plutôt des deux premiers. En effet, dans certains ivoires carolingiens <sup>3</sup>, le disciple, qui s'en allait dans le vestibule, s'arrête, en voyant la servante à droite, au-devant d'une porte monumentale. Prenons les trois reniements de l'Hortus Deliciarum, retirons le brasier, et nous reconnaitrons le cycle de Matthieu et de Marc, tel que nous le laissaient deviner les miniatures de Farfa, de Gélât et de l'Ambrosienne. L'apôtre, avançant toujours vers la droite, rencontre, d'abord, la première servante, dans la cour, puis, la seconde, à la porte du vestibule ; enfin, au même endroit, c'est-à-dire dans une porte, il répond, en levant les bras, à deux de « ceux qui étaient là », à deux hommes du peuple, vêtus de tuniques courtes, tandis que le coq, au-dessus, se fait entendre. En introduisant le brasier près de la porte, on a faussé le récit des synoptiques, mais on s'est rapproché de Jean, ou plutôt, on a déformé les deux rédactions, de manière à les faire coïncider dans les grandes lignes.

San Bastianello, l'Hortus Deliciarum, par d'autres composi-

1 Fol 268 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 304, n° 237 « Le palais de Caïphe. Deux Juifs et une servante se tiennent autour d'un bassin. A droite, un des Juifs interroge Pierre. N'est-il pas au nombre des disciples de Jésus ? Ensuite, Pierre s'entend poser la même question par un des serviteurs du grand-père. Une troisième fois, Pierre est représenté pleurant après le reniement. Cette miniature présente un trait remarquable : le feu remplacé par un bassin avec de l'eau » L'original, d'après Joh 18 25-27, représentait Pierre répondant, d'abord, près du feu, aux agents, puis, à part, au parent de Malchus

2 Vatican lat 9071, fol 238

3 Ivoire de la Bibl Nat, lat 9388 Goldschmidt, n° 73. — Plaque du Louvre (acq 1905) op l, n° 80, Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p 9



Fig. 370. — Mosaïque de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 371. — Fresque de San Bastianello in Pallara, à Rome.  
(Coll. H. Ét.).



tions, dépendent de l'Orient. S'étonnera-t-on que, par celles-ci, ces monuments ressemblent de si près au Paris. 74 ? Or, ce manuscrit reproduit certains traits propres au v<sup>e</sup> ou au vi<sup>e</sup> siècle — le coq sur une colonne, la douleur discrète de Pierre, portant la main au visage, son attitude ferme, toute antique, plus simple et plus belle que ne l'ont dessinée le sculpteur de Saint-Marc ou le peintre d'Hemsbey-Klusse, entièrement étrangère au réalisme des psautiers Chludov, enfin, par endroits (pl. 134, 136), son costume léger, la courte tunique des travailleurs<sup>1</sup>, qu'aux Saints-Apôtres il revêt aussi, avec ses compagnons, pour pêcher, et qui lui permettait, ici, de se dissimuler dans la foule des serviteurs et des agents. Ces détails n'indiqueraient-ils pas un prototype hellénistique, élaboré dans la sphère d'Antioche ?

D'ailleurs, certains indices nous permettent de rattacher à cette région le cycle de l'Hortus Deliciarum. Le Copte-arabe 1 (fig. 372) en reproduit la première scène : Pierre, à gauche, de-

bout, répond à la servante, qui se tient isolée au milieu de la cour. Plus loin, on a abrégé et mélangé les autres — l'apôtre, assis, pleure devant la porte où devrait retentir une seconde fois la voix qui l'accuse. Ailleurs, il entend cette voix, et, pourtant, au lieu de se défendre, il s'abandonne déjà à ses regrets. Dans le tétraévangile de Parme, fol. 90 (fig. 374), la femme se tient sur le seuil, avec un serviteur, assis près du



FIG 372 — Institut catholique, copte-arabe 1

feu ; dans le Berol. qu. 66, fol 91 v, (fig. 375) elle paraît à une fenêtre et le feu brûle inutilement, en bas, dans la cour. Cette singulière sérénade nous montre comment, de copie en copie, l'imagier peu finir par une absurdité. Mais, en face de ces incohérences, nous placerons une variante de San Bastianello et de l'Hortus, où un simple feu tient lieu de brasier. Nous la rencontrons, au x<sup>e</sup> siècle, dans l'évangélaire d'Otton III<sup>2</sup>.

1 Voyez aussi le Suppl gr 914 (fig 363)

2 Cim 58 Leidinger, *Miniaturen*, I 49

Nous comprendrons alors qu'une tradition tenace a sauvegardé les traits essentiels de ce type singulier, où les deux premiers reniements de Matthieu, de Marc et de Jean se trouvent confondus. Pierre debout, à gauche, le feu, au milieu, la servante et la porte, à droite.

Voici maintenant Pierre et les serviteurs assis autour du feu, d'après Luc Sauf sur ce point, le Laur. VI 23, fol. 205 v (fig 373), suit exactement le quatrième évangile et se rattache ainsi au Copte 13. La miniature (avant Joh 18 16) se rapporte à l'épisode entier, à ce qui précède, comme à ce qui suit



FIG. 373 — Laur VI 23, fol 205 v

la double comparaison. D'abord, l'apôtre, s'éloignant de la porte, répond à la servante, puis, assis près du feu avec les autres, a un homme qui se tient debout, enfin, s'étant levé, au parent de Malchus. A ce moment, il entend derrière lui, sur un édifice, le coq chanter, mais ne manifeste pas son repentir.

*Le triple reniement, au XIV<sup>e</sup> siècle.* — Le XIV<sup>e</sup> siècle a suivi ce modèle, mais en l'altérant plus ou moins gravement, sous l'influence d'un autre type, celui de l'Hortus Deliciarum.

Un exemple significatif éclairera notre voie.

Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le cycle de notre manuscrit subit cette sorte de contraction que nous avons observée, longtemps auparavant, dans le Paris. 74, à San Bastianello et dans le manuscrit d'Herrad. A Saint-Clément d'Ochrida (fig 377), Pierre se chauffe, assis avec les autres, à droite du feu. En face de lui, à gauche, la servante, debout dans la porte, étend son bras nu. Un des serviteurs assis le dénonce d'un geste parallèle, en sorte qu'il répond en même temps aux deux attaques. Dans le fond, à droite, il pleure sa défaillance, accoudé sur un pilier. Cette combinaison a passé, plus tard, dans l'iconographie



Fig. 374. — Tétravévangile de Parme (Palat. 5).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 375. — Tétravévangile de Berlin (Berol. qu. 66).  
(Coll. H. Ét.).

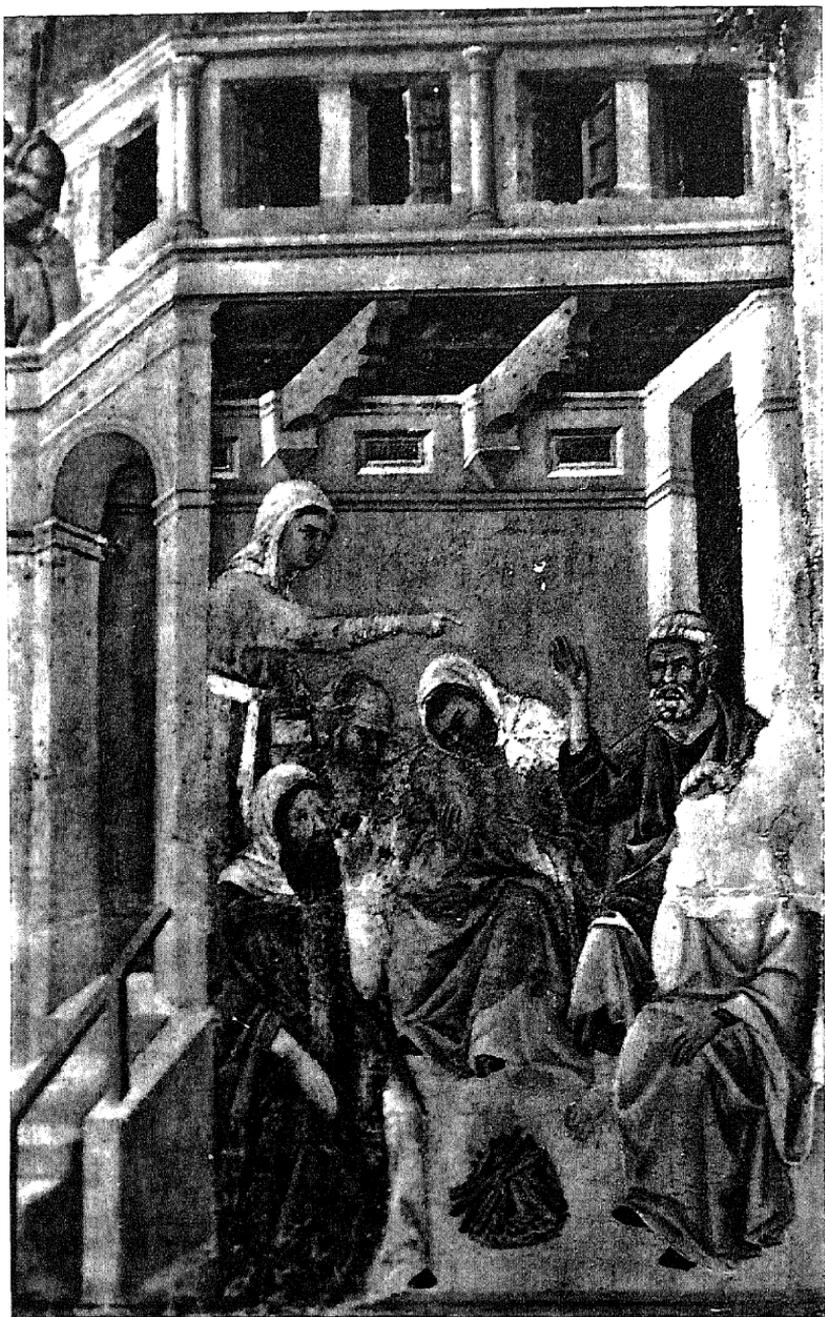


Fig. 376. — Rétable de Massa Maritima.

russe<sup>1</sup> En ce temps, vers 1316, un élève de Duccio, à Massa Maritima (fig. 376)<sup>2</sup>, la transpose dans un cadre gothique Plus loin, il imite le troisième reniement du Laur. VI 23 - un jeune homme montre l'apôtre qui se tient debout, à gauche. Mais, pourquoi cette figure se glisse-t-elle parmi les énérgumènes qui frappent Jésus dans la salle d'audience ? Le retable<sup>3</sup> nous fournira la réponse Ici, le maître siennois a combiné Jean avec

Marc, en puisant à d'autres sources Il place la scène d'Ochrida et de Massa Maritima « en bas dans la cour » (Mc 14 66) et les deux autres, suivant l'exemple de l'évangéliste d'Otton III, à l'entrée de la salle où Carphe interroge, puis, condamne Jésus<sup>4</sup> D'autre



Pl. 377 — Fresque d'Ochrida

part, il les représente d'après les formules de l'*Hortus Deliciarum* Pierre rencontre, dans la porte, d'abord, la servante, ensuite, deux Juifs, deux de « ceux qui étaient là » A Massa Maritima, l'élève a bien retenu ces données traditionnelles, mais il n'ose copier ce corps de femme souple et vivant, posé de dos, le geste nonchalant de cette main qui désigne l'apôtre, sans se déplacer, au moment où elle va saisir la rampe Il s'en tient au modèle byzantin

Un peu plus tard, en 1343, le peintre de Sant' Abbondio, a

1 Lichačev, pl CCXXIX 419 (Collection de l'auteur)

2 Sur le revers de la Madonna delle Grazie phot Gargioli C 5770-5771 De Nicola, *L'Arte*, t XV, 1912, p 21 sq, fig 7 Cet auteur attribue le tableau à Segna di Bonaventura

3 Weigelt, *Duccio* p 103 245 pl 30-31

4 C'est une interprétation arbitraire des icones carolingiens, où Jésus, à droite, comparait devant Pilate dans une scène distincte

Côme <sup>1</sup>, parmi d'autres compositions byzantines, représente Pierre assis devant le feu. L'apôtre se retourne vers la servante, debout, à gauche, ainsi que nous le montre le Laur VI 23, pour illustrer Marc (fig 368) <sup>2</sup>. En même temps, des soldats l'entourent et le pressent de questions Duccio peignait, à cet endroit, des Juifs voilés. Les soldats nous rapprochent de notre XIV<sup>e</sup> siècle grec et slave.

Revenons-y maintenant. Nous y suivrons une transformation remarquable de notre cycle, nous y verrons le Laur VI 23 évincé peu à peu par l'Hortus Deliciarum.

Dans notre miniature, on distingue avec peine la portière et les deux hommes qui parlent après elle, car tous portent la même tunique longue <sup>3</sup>. On confondra donc les sexes et, alors, on combinera Jean avec Marc et Matthieu : l'autre servante remplacera le parent de Malchus. Ainsi procède le peintre de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod <sup>4</sup>. Il a représenté quatre scènes : 1° Sur le seuil de la porte, la servante interroge Pierre qui s'est retourné. 2° Près du feu, à gauche, un jeune homme imberbe, plutôt qu'une femme <sup>5</sup>, se chauffe, sans doute assis, un autre se lève et allonge le bras droit pour montrer



Fig 378 — Fresque de Prokuplje

Pierre, qui, debout, de l'autre côté, proteste; un soldat, au milieu, dans le fond, tourne la tête vers l'apôtre. 3° Pierre, debout devant l'autre servante, nie encore, en levant les bras, tourné vers la gauche, comme précédemment. 4° Il pleure, accoudé sur une colonne, en tenant son visage dans ses deux mains. Le second reniement nous rappelle le Copte 13 et, surtout, Ochrida.

Les Serbes, qui ont souvent représenté les trois reniements, ne respectent pas toujours l'ordre

du récit. Ils disposent volontiers les quatre scènes sur un panneau étroit, sur un pilier, par exemple, en deux ou trois registres-

1 Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 195, fig 142

2 Voy, plus haut, p 348

3 Ainsi qu'au fol 56 v voyez, plus haut, p 349

4 Okunev, p 7, pl VI 2, Grabar, t VI, p 181, 185

5 Okunev dit « à gauche, deux femmes »

tres, comme si les figures, dans le fond, emergeaient, derrière des murs. Alors, ils développent la seconde au premier plan, en varient la composition, l'enrichissent même, à Gračanica par exemple, de figures nombreuses, animées et vivantes, et ordonnent les autres, sans règle fixe, en vue de l'effet. A Veluče, ils conservent à peu près le cycle du Laur VI 23. A Prokuplje (fig 378), ils l'altèrent profondément.

Nous relèverons un autre changement plus grave. Jusqu'ici, nous avons suivi, de Ravenne à Novgorod, du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, un motif typique : le premier reniement devant la portière, d'après Jean Maintenant, on va le confondre avec le second reniement, d'après Matthieu : à la portière, on substituera « l'autre servante », que l'apôtre rencontre lorsqu'il sort εἰς τὸν πυλῶνα (Mat. 26. 71). Aussi changera-t-on la place respective et l'attitude des deux figures. A Ravenne, a Novgorod, Pierre, qui vient d'entrer, s'éloigne de la porte : désormais, il s'en approche. La servante le retenait : désormais, elle l'attend. Toujours, il se dirige dans le sens de l'action, vers la droite. Ainsi, nous retrouvons la disposition des ivoires carolingiens et de l'Hortus Deliciarum.

A Mateica (fig. 379), on a figuré le « premier reniement »,

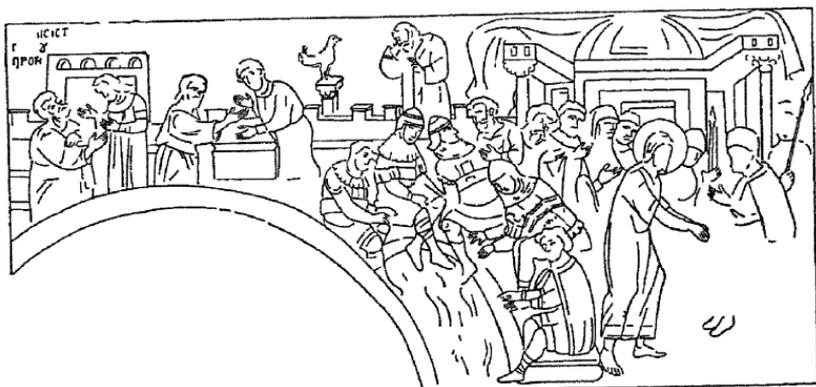


FIG 379 — Fresque de Mateica

[ἡ ἄρνησις τοῦ Πέτρου] πρώτη, d'après cette nouvelle formule. Au devant d'une porte, Pierre, à gauche, de profil, lève les yeux vers la servante, avec respect. Un peu plus loin, la discussion recommence. Puis, vient la scène qui se déroule autour du feu, semblable à celle de Novgorod : auprès des sol-

dat, plus nombreux, les deux imberbes, vêtus d'étoffes brodées, séparés l'un de l'autre, se chauffent tous deux. Enfin, derrière le mur à créneaux qui entoure la cour, au dehors, dans le fond, Pierre pleure, appuyé sur une colonne. Visiblement, on a reporté le troisième reniement de Novgorod au-dessus de l'arcade, entre le premier et le second, pour plus de commodité.

Les peintres crétois de l'Athos, au xvi<sup>e</sup> siècle, l'ont supprimé. Ils ne représentent que les deux autres, l'un, devant la porte, l'autre, pres du feu, et le repentir, toujours dans le fond. A Lavra, ils partagent ces trois scènes entre la voûte et le mur, aux Météores<sup>1</sup>, à Dochiariou (fig. 380)<sup>2</sup>, ils les serrent dans un cadre étroit, chaque fois, en suivant le même ordre qu'à Mateica. Mais, ils ne copient point le même modèle. Ils prêtent aux personnages d'autres attitudes. A Lavra, Pierre, venant de gauche, les bras levés, les mains ouvertes, s'incline devant la servante, qui gesticule dans le cadre d'une porte au seul élevé, semblable à une fenêtre, moins haute que dans le Berol qu. 66. Puis, sur un banc demi-circulaire, il s'assied, les jambes nues, avec deux soldats et deux serviteurs, vêtus de tuniques et de chlamydes brodées, tous tendant un bras vers lui.



FIG 380 — Fresque de Dochiariou

Le peintre de Dionysiou (fig. 381)<sup>3</sup> distribue les mêmes scènes le long d'une frise, mais en sens inverse : d'abord, le feu, puis, la porte, enfin le repentir. A-t-il voulu simplement utiliser la place disponible au-dessus de l'arcade ? Mais il nous présente des faits qui s'enchaînent : Pierre, se voyant reconnu près du feu, quitte la compagnie, va vers la porte, y rencontre la servante et sort. Nous reconnaissons ainsi non une interversion arbitraire, mais une variante logiquement établie, plus logiquement que la rédaction de Mateica et de Lavra. Le

1 Phot Messbildanstalt 1371 6

2 H. Ét C 274-275 Voy, plus haut, fig 5

3 H. Ét C 285

manuel de Denys nous en fera comprendre le sens. Il décrit « le triple reniement de Pierre<sup>1</sup> » et s'exprime en ces termes : « En bas du palais d'Anne, où l'on juge le Christ, Pierre se

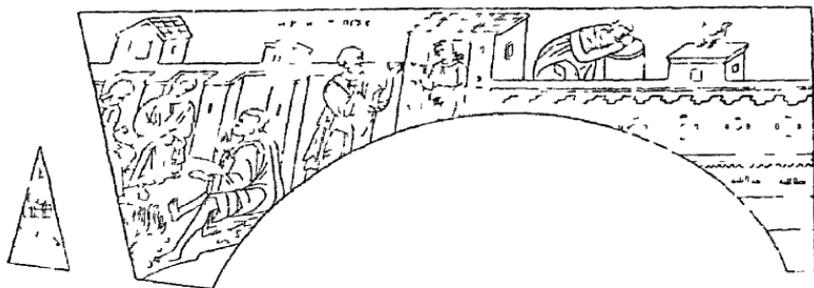


FIG 381 — Fresque de Dionysiou

tient debout à une extrémité et, devant lui, une servante étend les bras vers lui. Puis, à côté, un feu et deux soldats qui se chauffent, interrogeant Pierre. A côté encore, à la porte du palais, Pierre effrayé, les bras étendus, et une jeune fille lui montrant le Christ. Au-dessus de lui, dans une fenêtre, le coq chante. Plus loin encore, Pierre pleurant »

Matthieu et Marc viennent se greffer sur Jean, suivant le système de l'Hortus Deliciarum. Pierre, en effet, marchant vers la droite, rencontre, tour à tour, la portière ou la première servante, ceux qui se chauffent, enfin, dans la porte, l'autre servante, au lieu des deux hommes. Celle-ci l'attend à l'entrée du palais, c'est-à-dire de la salle où Anne et Caïphe condamnent Jésus : souvenir de Duccio.

La Péribleptos de Mistra<sup>2</sup> ne comprend qu'un seul reniement, pres de la porte, et le repentir. Pierre gesticule ainsi qu'au Mont-Athos, mais en s'inclinant plus vivement. Dans la porte, — une vraie porte, — blottie au fond d'un puissant hémicycle, il rencontre non point une servante, mais un jeune homme imberbe, aux cheveux courts, serré dans une courte tunique brodée, les jambes enveloppées de bandelettes. Ainsi, notre peintre, interprétant le type de l'Athos, aurait donné plus d'accent aux attitudes, plus d'ampleur aux édifices. En revanche, il aurait commis une confusion, comme le mimatu-

<sup>1</sup> Éd Papadopoulos-Kérameus, p 105 τριτῆ, et non τριτη que donnent l'édition d'Athènes et le manuscrit suivi par Didron, p 192

<sup>2</sup> Millet, *Mon. Mistra*, pl 122 1

riste du Paris. 54 (fig 366), qui substitue aussi un jeune homme à la servante, en face de Pierre, assis près du feu. Mais, peut-on vraiment lui imputer une telle faute ? Ne vaut-il pas mieux lui reconnaître le mérite d'avoir puisé directement aux sources ? N'aurait-il pas suivi quelque modèle analogue à l'Hortus Deliciarum, quelque variante, où l'on apercevait, dans la porte, un seul des deux Juifs en courte tunique, par conséquent, le parent de Malchus, en un mot, la variante dont s'inspira l'élève de Duccio, dans le tableau de Massa Maritima. Ainsi, par bien des voies, en laissant de côté le Mont-Athos, notre fresque peut rejoindre les prototypes byzantins.

Le repentir nous suggère les mêmes remarques. Pierre s'incline simplement, suivant les plus anciens modèles, sans s'appuyer, comme nous le voyons dans le Laur VI 23, fol 56 v, le Berol. qu. 66, fol. 91 v, à Novgorod, Ochrida, Mateica, Prokuplje, aux Météores et au Mont-Athos, sur un pilier ou sur une colonne, la colonne où, d'abord, le coq était perché. Il n'a point enveloppé ses deux mains dans son manteau, manière spéciale au Mont-Athos et au Berol qu 66 (fig. 374) ; mais, il en porte une à sa joue, l'autre sous son menton, d'après l'ancienne tradition, qui remonte aux psautiers Chludov. Enfin, il se tient au premier plan, comme autrefois, et non dans le fond, derrière l'enceinte de la cour. Tous ces traits confirment notre première conclusion : la Péribleptos ne dépend point de l'Athos.

Aux Saints-Théodores de Mistra, sur une frise, nous avons observé deux scènes singulièrement interverties : à gauche, le repentir ; à droite, le reniement, près du feu. Le reniement rappelle par certains traits les compositions du Laur. VI 23, d'Ochrida et de Novgorod. On y voit, de droite à gauche, une servante assise, montrant Pierre, puis, le feu, l'apôtre qui en approche et se retourne en levant les bras, enfin, les vestiges de deux figures assises, qui le regardent. Le repentir présente un trait inattendu. Pierre se lamente, avec les gestes expressifs des vieux psautiers Chludov, devant la porte où la servante semble l'attendre et le dénoncer<sup>1</sup>. Le peintre a confondu deux scènes qui se ressemblaient. Déjà, les deux tétraévangiles de Parme et de Berlin nous ont montré d'autres exemples d'une telle confusion. Restituons à l'apôtre le geste que commandent

<sup>1</sup> Millet, *Mon Mistra*, pl 90 3

les circonstances et nous aurons à peu près le cycle de Lavra · le double reniement devant la porte et pres du feu

Nous avons tenté, non sans peine, de démêler les fils, parfois enchevêtrés, qui rattachent ces images incohérentes aux rédactions parfaitement logiques des anciens manuscrits. Nous avons suivi le travail de l'iconographe qui, perdant le texte de vue, entremêle les quatre évangiles et, de ses souvenirs confus, dégage quelques traits essentiels, ceux qui ressortent plus vivement à ses yeux, parce qu'ils lui paraissent communs aux divers récits : la servante debout sur le seuil de la porte, les hommes assis autour du feu. S'il veut représenter les trois reniements, il se souviendra que Matthieu nomme deux servantes et répètera la première scène.

Il serait téméraire, parmi tant de croisements et d'interventions, de vouloir distinguer des traditions ou des écoles. Toutefois, on observera utilement que, pour représenter la servante dans la porte, le Laur. VI 23 et le Copte 13 ont transmis aux peintres de Novgorod et d'Ochrida le type de Ravenne, tandis que les Serbes de Mateica, les Grecs de l'Àthos et de Mistra préfèrent la formule des ivoires carolingiens, de San Bastianello, de l'Hortus Déliciarum, du Copte-arabe 1, des tétraévangiles grecs de Parme et de Berlin. Ces rapprochements nous laissent distinguer encore une fois les deux traditions concurrentes : Laur. VI 23, Paris 74.

## CHAPITRE V

### Le Chemin de Croix

D'après les synoptiques, on chargea Simon de la croix, d'après le quatrième évangile, Jésus la porte lui-même. Il fallait choisir entre ces deux versions. L'Orient a toujours préféré la première.

*Simon porte la croix.* — Luc rapporte qu'il marchait après Jésus. Matthieu et Marc laissent, sur ce point, toute liberté aux iconographes. Aussi, d'ordinaire, le placent-ils en tête<sup>1</sup>. D'ailleurs, ils n'attachaient pas grande importance à ce détail, car toutes les écoles l'interprètent de l'une et de l'autre manière. En revanche, l'attitude de Jésus et de ceux qui le conduisent varie selon les époques et les traditions.

Sur un sarcophage de Nîmes<sup>2</sup>, Jésus, revêtu du costume antique, avance, les mains libres, un ancien du peuple, reconnaissable à sa pénule, lui effleure l'épaule. A Ravenne, le cortège, plus nombreux, marche vers la droite, un valet serre de près le condamné. autant de nouveautés qui marquent le progrès de l'iconographie narrative. Puis, le réalisme, transforme peu à peu le vieux type hellénistique A Sainte-Marie-Antique<sup>3</sup>, la foule débordante Jésus, Simon, voûté, allonge le pas. Dans le codex de Cambridge<sup>4</sup>, les pénules cèdent la place aux tuniques courtes ; en outre, dans le Laur VI 23<sup>5</sup>, l'homme qui a pris les devants montre le chemin. Sur le diptyque de Milan<sup>6</sup>,

1 Simon suit par exception porte de Sainte-Sabine Hemshey-Klissé Athén 93, Berol qu 66, fol 53 v, livre des évangiles, à Saint-Pierre de Salzbourg, cod a X 6 (Swarzenski, *Salzb Mal*, pl XVII, 55)

2 Le Blant, *Gaule*, p 108, pl XXVIII. 2 — Comparez avec Garrucci 350 1 (Sybel, *Christliche Antike*, II, p 144)

3 Giunissen *Sainte-Marie-Antique*, fig 120 Voyez p 302

4 Garrucci, 141 2, etc

5 Fol 58 H Ét C 396 — Fol 161, avant Luc 23 11

6 Garrucci 450, phot Ferrario

dans les miniatures des Ottons <sup>1</sup> et quelques œuvres italiennes du XII<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, ce personnage entraîne le Sauveur par le bras.

Ailleurs, Jésus est lié, soit au cou, soit aux mains

Au cou, en Cappadoce. Barabbas subit ce traitement dans le Rossanensis A Hemsbey-Klissé, dans la nef de Toqale, ce détail s'ajoute simplement à la composition du Laur. VI 23. Jésus bénit paisiblement. En avant, le valet, montrant toujours le chemin, tient la corde dans sa main droite et retourne la tête. Simon, au lieu de la tunique courte, porte le costume antique et le nimbe, parce qu'on le compte parmi les soixante-dix apôtres. Trait particulier aux monuments cappadociens, inédit, sans le nimbe, par le fondeur de Bénévent, mais étranger à Byzance.

Les Byzantins, inspirés par l'apocryphe <sup>3</sup>, lient les deux



FIG 382 — Athen 93 -- 383 Petropol 105

bras au Sauveur, parfois derrière le dos <sup>4</sup>, d'ordinaire par devant <sup>5</sup>. Puis, ils le dépouillent de son manteau, ne lui laiss-

<sup>1</sup> Kraus, *Codex Egberti*, pl XLIX — Munich, Cim 58 Vogt, p 296, fig 36, Leindinger *Miniaturen*, I 49. — Codex de Brême phot Haseloff — Codex de Gotha phot Pfeiffer — Cf Detzel, t I, p 381

<sup>2</sup> Porte de Bénévent Venturi, t III, p 702 — Crucifix des Offices, n° 3, dans le bas, au-dessous des pieds du Christ phot Alinari 30503, Venturi, t V, p 9, fig 6

<sup>3</sup> *Evangel Nicodemi*, pars I B, ch X 2, Tischendorf, p 282

<sup>4</sup> Barabbas dans le Rossanensis, Jésus dans le Paris 74, pl 139 Comparez avec l'Hortus Deliciaum, pl XXXVI ter, où la corde lie la main qui bénit

<sup>5</sup> Gélât, fol. 136 Pokrovskij, *Opisanie*, p 289, n° 131

sant qu'une longue tunique sans manche (fig. 382-385) <sup>1</sup>.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, les Slaves combinent les deux traditions. Le peintre de Nagoriča (fig. 386) doit à la Cappadoce la corde au cou, Jésus vêtu à l'antique, le Juif qui le pousse par l'épaule, à Byzance, les mains liées, le valet et Simon. Ceux de Materica (fig. 390) et de Novgorod n'ajoutent qu'un trait au type

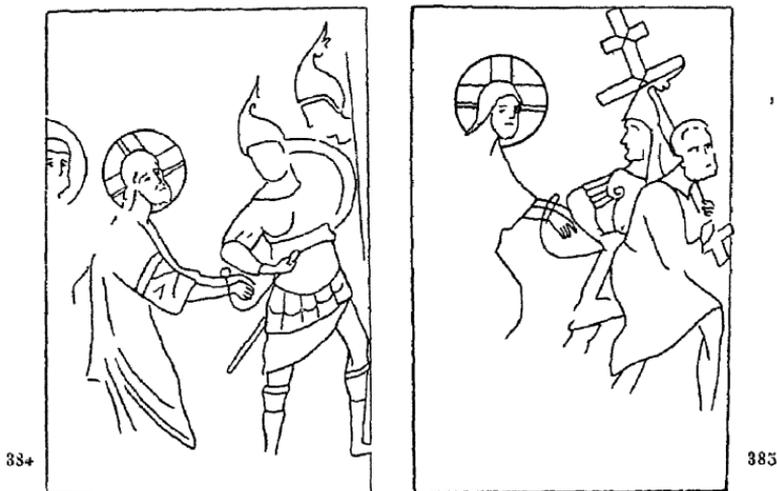


Fig 384-385 — Suppl grec 914

byzantin · la corde au cou <sup>2</sup>. Au contraire, les Grecs, à Verria, (1315), Trébizonde <sup>3</sup>, Lavra, Dionysiou (fig. 387) <sup>4</sup>, Dochiariou (fig. 5) <sup>5</sup>, sur le coffre de Bologne (fig. 388), dans l'église du Prodrome, nommée Σουτζαφι, en Laconie (1625), le reproduisent sans mélange.

*Le double cortège.* — Les anciens manuscrits, où l'image suit le texte dans le détail, Paris. 115<sup>o</sup>, Laur VI 23 (fig. 389) <sup>6</sup>, comprennent deux scènes dans une frise: 1<sup>o</sup> Mat. 27 31 : « Ils l'emmenèrent pour le crucifier. » Les hommes entourent Jésus,

<sup>1</sup> Athen 93, fol 167 — Petropol 105, fol 167, avant Luc 23 26 — Suppl gr 914, fol 88 v notre fig 384 représente Jésus emmené par les soldats chez Caïphe, au fol 84 v, près de Mat 26 57

<sup>2</sup> De meme, plus tard, à Agyia phot Lampakis 4121

<sup>3</sup> Théosképastos je n'ai pas noté comment le Christ est conduit

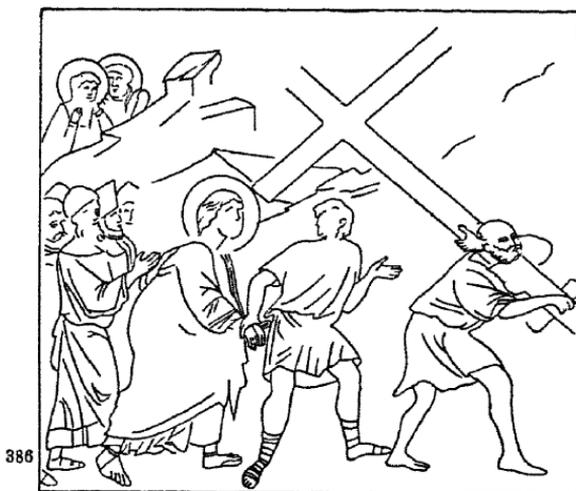
<sup>4</sup> H Ét C 285

<sup>5</sup> H Ét C 275

<sup>6</sup> Fol 137 v, près de Mat 27 31 très effacé

<sup>7</sup> Fol 58, avant Mat 27 31 H Ét C 396

discutent avec lui, lui montrent le chemin 2<sup>e</sup> Mat 27.32: « Comme ils sortaient, ils trouvèrent un homme de Cyrène, nommé Simon, et ils le contraignirent à porter la croix de Jésus. » Simon, chargé du fardeau, marche en tête. Ainsi, on va d'abord du prétoire à l'endroit où la croix se trouvait préparée, sans doute aux portes de la ville; puis, on requiert un passant. Ce double cortège appartient déjà à l'iconographie du VI<sup>e</sup> siècle, car le codex de Cambridge le représente avec une légère altération: dans la seconde scène, le Sauveur aide Simon.



386



387



388

Fig 386 — Fresque de Nagoriča — 387 Fresque de Dionysiou  
388 Coffre de Bologne

On a parfois figuré, — et très anciennement, — le premier épisode seul Jésus conduit, sans Simon ni la croix. Sur le diptyque de Milan et la colonne de Saint-Marc<sup>1</sup>, un soldat l'entraîne par la main ; à Tchaouch-In et Elmaleç (fig 391)<sup>2</sup>, la corde lui serre le cou. Sur le diptyque et à Tchaouch-In, il porte le costume antique, conformément au texte de Matthieu (27. 31) : « Ils lui enlevèrent la chlamyde et lui firent revêtir ses habits » Sur la colonne et à Elmaleç, on lui donne la chlamyde, ou une longue tunique claire, et la couronne d'épines, d'après l'apocryphe. « Tu vois, dit Jean à Marie, celui qui porte la couronne d'épines » De même, en Occident, sur l'autel d'Aix-la-Chapelle, deux valets le conduisent, les mains liées, sans la croix<sup>3</sup>.

Les inscriptions se rapportent bien à cette première scène : ἀπήγαγον αὐτὸν εἰς τὸ σταυρωθῆσαι (27. 31) Nous lisons, en effet, sur la colonne de Saint-Marc, le texte lui-même : Christus ductur ad crucifigendum, en Cappadoce, une paraphrase significative : καὶ δέσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον εἰς τὸ σταυρωθῆναι. On a ajouté δέσαντες d'après le passage<sup>4</sup> où Jésus, condamné par Caïphe, se voit conduit devant Pilate. Mais, il est clair que l'iconographe n'avait point en vue cet épisode. Il suivait, comme il arrive souvent en Cappadoce, un récit analogue aux synaxaires, dans le cas présent, à celui du Vendredi saint. « Pilate, l'ayant enchaîné, le condamna à la peine de la croix<sup>5</sup>. » A Tchaouch-In, il représente, en effet, cet épisode aussitôt après la sentence et met ainsi sous nos yeux le premier acte accompli par les exécuteurs, avant de rencontrer Simon. Les miniaturistes remontent encore plus haut et nous montrent, d'abord, ces hommes, sous les yeux du juge (Cambridge, Paris 74, Gélat) ou dans l'enceinte du prétoire (Laur VI 23, fig. 636), emmenant aussi le condamné, sans la croix, pour le tourner en dérision<sup>7</sup>.

1 Garrucci 497 1, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p 19, Venturi, t I, p 275, fig 262

2 Phot Jerphanion

3 *Evangel Nicodemi*, I B, ch X 2, Tischendorf, p 282

4 Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p 28, fig 10, etc Mentionné par Detzel, t I, p 381

5 Mat 27 2 καὶ δέσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον καὶ παρέδωκαν αὐτὸν Ποντίῳ Πιλάτῳ τῷ ἡγεμονί. — Mat 26 1 παραδίδεται εἰς το σταυρωθῆναι

6 Τοῦτον οὖν δήσας ὁ Πιλάτος. τῇ τοῦ σταυροῦ καταδίχη ἐδίδωσι Triondion Athènes, p 404 A, Venise, p 379 B

7 Παράσβόντες τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸ πραιτώριον (Mat 27 27) Le cycle est complet dans le Laur VI 23 fol 57 v, Jugement, fol 58 (II Ét C 396), d'abord avant Mat 27 27, Jésus emmené et tourné en dérision, puis, avant 27 31, le



Le xiv<sup>e</sup> siècle représente aussi le double cortège ; mais il ne reproduit pas simplement la miniature du Laur VI 23 Au premier épisode, celui de gauche, il ajoute, à Novgorod<sup>1</sup>, la croix sur les épaules de Jésus, à Mateica (fig. 390), les « filles de Jérusalem ». Ces deux motifs se combinent aussi avec le cortège unique Nous les étudierons en eux-mêmes

*Jésus porte la croix* — Les exégètes ont tenté de concilier Jean avec les synoptiques, de compléter l'un par les autres. Le Sauveur porta la croix, de même qu'Isaac avait porté le bois de l'holocauste « Lorsque ce qui avait été préfiguré fut accompli, Simon de Cyrene, chargé de la corvée, se fit de porteur<sup>2</sup> » Le synaxaire du Vendredi saint<sup>3</sup> et surtout l'évangile apocryphe de Nicodème ont popularisé cette conception.

En se chargeant, pour accomplir la prophétie, Jésus manifesta sa puissance « Il sortait, dit Chrysostome, portant la croix comme un trophée contre la tyrannie de la mort Semblable aux vainqueurs, il tenait sur ses épaules le symbole de la victoire<sup>4</sup>. » Mais le sentiment populaire, étranger à ces hautes subtilités, ne se laissait toucher que par les souffrances humaines du Sauveur. L'apocryphe, qui s'en inspire, déformera la pensée des théologiens et, de leur ingénieuse combinaison, il tirera une scène dramatique : « Aussitôt, ayant préparé la croix et la lui ayant donnée, ils se mettent en route. Ainsi marchant, ils arrivent presque à la porte de Jérusalem. Comme ses nombreuses blessures et le poids de la croix l'avaient mis hors d'état de marcher, les Juifs, désirant le crucifier le plus tôt possible, la lui ôtèrent et la donnerent à un passant nommé Simon<sup>5</sup>. » Les Méditations reproduisent l'apocryphe et ne font que préciser quelques détails « La croix du Seigneur avait quinze pieds de haut On le conduit, on le presse, on l'abreuve d'outrages... Vois comment il marche, courbé sous la croix et haletant . Ne pouvant plus la porter, tant sa fati-

double cortège du Chemin de croix. Ailleurs, un de ces épisodes manque Dans le codex de Cambridge, c'est le couronnement d'épines (comparez avec Paris 74, pl 139), dans le Paris 74, pl 49 et le tétraévangile de Gélât fol 83, au milieu de Matthieu (Pokrovskij, *Opisanie*, p 281, n° 68, phot Ermakov 7400) c'est le double cortège du Chemin de croix

1 Okunev p 7, pl VII 1, Anisimov, p 5 note 13, planche près de la p 5, photographie communiquée par M Anisimov, Grabar, t VI p. 177

2 Théophane Kérameus, dans Migne t 132 col 581

3 Ilionion. Athènes, p 404 A, Venise p 379 B

4 In Joh Homil, 85 1

5 *Evangel Nicodemus* 1 B ch X 1 Fischendorf, p 281

gue était grande, il la déposa Mais ces méchants, ne voulant pas différer sa mort, car ils craignaient que Pilate ne révoquât sa sentence, obligent quelqu'un à porter la croix et, l'ayant ainsi déchargé, ils le conduisent, lié comme un larron, au lieu du calvaire<sup>1</sup>.» Ces textes vont nous faire comprendre les images.

Matthieu laissait entendre que la croix attendait Jésus près de la porte de Jerusalem, où l'on rencontra Simon L'auteur de l'*Evangelium Nicodemi* imagine qu'elle se trouvait préparée près du prétoire et que le Sauveur en fût chargé jusqu'à la porte. La miniature du Laur VI 23 répond au texte canonique, la fresque de Novgorod, à l'apocryphe Chaque fois, Simon n'apparaît que dans la seconde scène, la plus avancée dans le sens où l'action se déroule

Matthieu donne plus d'importance à la scène où Simon porte la croix ; l'apocryphe et les Méditations, à celle où Jésus fléchit sous le poids Aussi, ce thème spécial, que l'ancien art chrétien et l'art byzantin évitaient, viendra au premier plan, lorsque ces écrits exerceront une influence prépondérante L'Italie le traite dès le XII<sup>e</sup> siècle, même avant les Méditations. Les maîtres du Trecento, Cavallini, Duccio et les grands siennois, Giotto et, plus tard, Fra Angelico, l'ont rendu familier à l'Occident. En dehors du célèbre rétable de Sienne, ils cessèrent de représenter Simon Aussi, l'on se demandera si cet exemple n'a point agi sur l'Orient, lorsque, par exception, nous y rencontrons le Christ portant sa croix.

Pour éclaircir ce problème, nous devons d'abord observer que le Trecento a travaillé sur des modèles byzantins Entrons dans le détail

La pensée de Chrysostome se reflète, au V<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, dans l'ivoire du British Museum<sup>3</sup>, au XI<sup>e</sup>, dans le Paris. 74, pl. 178, et la copie bulgare de la Collection Curzon (fig. 403)<sup>4</sup>. entre les Juifs qui le précèdent et les soldats qui l'escortent, le Sauveur, dégagé, libre, le corps droit, ferme dans son ample tunique de pourpre, porte avec aisance une croix légère. Les maîtres ita-

1 S *Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXVII, Rome, 1596, t VI, p 405 — Sainte Brigitte (*Revelationes*, liv I, ch X) est plus sobre quam cum modicum portasset, veniens unus assumpsit eam sibi portandam

2 Sur la date, voy , plus loin, p 429, note 3

3 N<sup>o</sup> 7 Garrucci 446 1, Graeven, I 24, Dalton, *Catalogue*, n<sup>o</sup> 291, pl VI, *Cat Ivory carv*, pl IV.

4 La miniature de Gêlat, fol 271 (Pokrovskij, *Opisanie*, p 305, n<sup>o</sup> 240), présente sans doute le même caractère

liens, au XI<sup>e</sup>, au XII<sup>e</sup>, au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, et même encore Giotto, au XIV<sup>e</sup><sup>4</sup>, l'Ambros. L. 58 sup<sup>5</sup>, au XV<sup>e</sup><sup>6</sup>, représentent aussi le vainqueur de la mort, vetu a l'antique, libre, portant allègrement son trophée Sant'Urbano (fig. 392) reproduit, en l'animent, la composition du Paris 74 ; a peine si les primitifs toscans souffrent qu'un soldat ou un Juif le pousse doucement par l'épaule.

Mais, au XIII<sup>e</sup> siècle, au moment où l'auteur des Méditations paraphrase l'apocryphe palestinien,

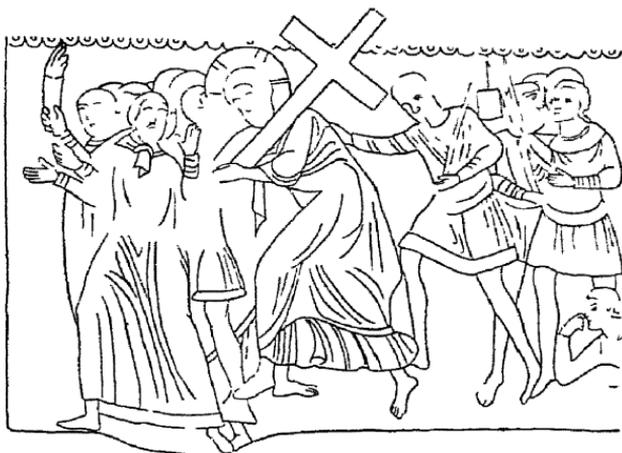


FIG. 392 — Fresque de Sant'Urbano, près Rome

les iconographes, se complaisant aussi au spectacle de la douleur, infligeront au Verbe incarné cette humiliation qui fut imaginée en Syrie ou en Cappadoce la corde au cou. Ils l'ont, en effet, dessinée, en ce temps, sur le triptyque d'Alba Fucense (fig. 394)<sup>6</sup>, puis, au XIV<sup>e</sup> siècle, sur celui de Trieste (fig. 396)<sup>7</sup>, à Santa Maria di Donna Regina (fig. 395)<sup>8</sup>. L'atelier de Duccio<sup>9</sup>

1 Porte de San Zeno, à Vérone phot Alinari 12664 Venturi, t II, p 206 observe que le portail primitif, remanié au XII<sup>e</sup> siècle, pouvait remonter aux environs de l'an 1000 — Peinture, aujourd'hui détruite, de l'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, avec le portrait de Benoît VIII (1050-1062) D'Agincourt, *Peinture*, pl XCVI

2 Candélabre de Saint-Paul-hors-les-murs, entre 1170 et 1180, d'après Detzel, t I, p 381 Voy Venturi, t III, p 880 — Sant'Urbano (fig 392) phot Mosconi 6649

3 Tableau faussement attribué à Bonaventura Berlinghieri, Florence, Accademia, n° 101 phot Brogi 2501, Venturi, t V, p 103, fig 81 — Crucifix des Offices, n° 4 phot Alinari 30504, Brogi 14681

4 Venturi, t V, p 358, fig 290

5 Fol 53 v. éd Ceriani

6 Bertaux, *Art Italie merid*, pl XIII bis, phot Gargioli C 1063

7 Phot Alinari 21148, H Ét C 662

8 Bertaux, *Donna Regina*, p 44, pl III

9 Triptyque de l'Accademia, n° 35, à Sienne phot Burton

et bien des primitifs<sup>1</sup> nous en fournissent d'autres exemples, et, peut-être, faudrait-il énumérer les innombrables Chemins



Fig 393 — Eglise supérieure d'Assise — 394 Triptyque d'Alba Fucense — 395 Fresque de Santa Maria di Donna Regina — 396 Triptyque de Trieste

de croix du Trecento, pour n'en omettre aucun. On n'y ren-

1 Ugolino da Siena, National Gallery, n° 1189 — Fresque, dans la Pinacothèque de Pérouse phot Anderson 15585, Rothes, *Allumbr. Malerschulen*, pl 8, n° 10 — Tableau de Munich, n° 979-980, attribué à l'école de Cavallini phot Hanfstaengl 1128 — Arbre de la Croix, à Florence phot Alinari 1569, Brogi 17524 — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 15 voy notre fig 406 — Baptistère de Parme phot Gargioli C 6536 — École française du Midi, polyptyque, Collection Douglas phot Giraudon 453. Cf. Bouchot, *Primitifs français*, p 193

contrerait qu'exceptionnellement les mains liées <sup>1</sup>. En même temps, le costume antique se fait rare <sup>2</sup> et cède la place à la robe rouge (ρεζον λευκις) <sup>3</sup> dont parle l'apocryphe, à l'endroit du crucifiement, à cette robe ample et flottante, sans ceinture, telle à peu près que nous la connaissons dans les monuments byzantins. Le Trecento a reçu d'Orient non seulement quelques détails, mais la composition. Celle d'Alba Fucense représente un véritable type byzantin. Jésus avance en flechissant légèrement sous le poids, un soldat, se retournant vers lui, tire la corde; un autre suit, sans toucher l'épaule, parce que la croix arrête son geste. En avant, un valet porte l'échelle. Les fresques de l'église supérieure d'Assise (fig. 393) <sup>4</sup> et de Sant'Abbondio, à Côme <sup>5</sup>, le triptyque de Trieste appartiennent à la même tradition et l'on pourrait montrer comment le Trecento a transformé de tels modèles, en comparant à ce dernier monument les œuvres des premiers maîtres siennois <sup>6</sup> ou le tableau de Munich, attribuée à l'école



FIG 397 — Sienne, Accademia, n° 57, école de Lorenzetti

1 Crucifix de San Martino, à Pise phot Gargioli — Basilique inférieure de Saint-François Venturi t V, p 693, fig 561 — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 40

2 Arbre de la Croix, à Florence, crucifix de San Martino, tableau de l'Accademia, n° 21, à Venise, autel de Sant' Eustorgio, à Milan (Venturi, t IV, p 574, fig 452), Giotto, polyptyque de la Pinacothèque du Vatican, salle I (phot Alinari 6432 c)

3 Voici quelques exemples, dont je puis certifier la couleur triptyque de l'Accademia, n° 35, à Sienne, tableau de Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta, à Sienne (Accademia, n° 204), Berna, dans la Collection Benson Elle est rose, sur le tableau de l'école d'Ambrogio Lorenzetti, à l'Accademia de Sienne (n° 57), et sur un crucifix giottesque des Offices, n° 12 (voy p 372, note 3)

4 H Ét C 817, A Aubert, *Cimabue-Frage*, pl 48

5 Toesca, *Pittura nella Lombardia* p 189, fig 135

6 Triptyque de l'atelier de Duccio, Accademia, n° 35 — Fresque de la Pinacothèque de Pérouse — Ugolino da Sienna, National Gallery, n° 1189 — Comparez avec la sculpture de Sant' Eustorgio, à Milan

de Cavallini Les uns retiennent le soldat <sup>1</sup> qui pousse Jésus en levant le bras pour le frapper ; l'autre, l'ancien du peuple qui l'excite. Plus tard encore, Siennois (fig 397)<sup>2</sup> et Giottesques <sup>3</sup> conservent le soldat byzantin qui entraîne Jésus, en se retournant, et même celui qui le pousse

Si donc le Trecento a reçu l'initiation de Byzance, nous ne pourrions, sans quelque hésitation, rattacher à son influence les



FIG 398 — Homophorion de Vatopedi

monuments d'Orient qui ressemblent non à ses véritables œuvres, mais à ses modèles archaïques Ces modèles, nous les retrouvons, sous un aspect encore plus simple, non seulement à l'époque byzantine, sur l'homophorion de Vatopedi (fig 398),<sup>4</sup> mais encore dans certaines miniatures arméniennes du xvii<sup>e</sup> siècle <sup>5</sup>. Accordons-lui à la rigueur quelques-uns de ces mo-

numents, où Jésus porte une croix sans suppedaneum (Homophorion, manuscrits de Bologne et de Vienne, Paris arm. 21) Mais nous revendiquerons pour l'Orient la fresque de Novgorod. La corde au cou lui vient de Cappadoce. Les valets qui entraînent Jésus rappellent, l'un, le Petropol 105 (fig. 383), l'autre,

1 C'est un valet, sur le triptyque de Sienne et dans la fresque de Pérouse

2 École d'Ambrogio Lorenzetti, Accademia, n° 57 — Église inférieure d'Assise Venturi, t V, p 693, fig 561 — Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta, Accademia, n° 204, autrefois dans l'église de Santa Maria della Scala, à Sienne phot Alinari 9406 — Sagro Speco

3 Crucifix des Offices, n° 12 phot Alinari 30508 — Polyptyque de la Pinacothèque du Vatican, salle I

4 Phot Paul Marc

5 Bologne, Université, n° 3290, fol 21 v, Vienne, Mékhit, n° 986, fol 132 v phot Macler — Paris arm 21 (anciennement 10 A), fol 286 — Pokrovskij, p 311, mentionne, en même temps que le Paris arm 10 A, un manuscrit arménien de Saint-Petersbourg, daté de 1635, fol 12

l'Athen 93 et Nagoriča (fig. 382, 386) Le Christ, presque immobile, timide dans son étroite tunique, ne saurait être comparé, par exemple, à la figure vivante, souple, presque onduleuse, du triptyque de l'école de Duccio. Nous lui retrouvons cette démarche embarrassée à Mateica, dans le Berol qu 66 (fig 402), le Petropol. 105 et ailleurs aussi, lorsqu'il attend, devant la croix que l'on fixe en terre Observons encore que le suppedaneum reste étranger à l'Italie, sauf à Venise <sup>1</sup>. Que reste-t-il donc d'italien à Novgorod? Le geste de Jésus, peut-être : un simple trait perdu dans une composition toute byzantine.

Pourtant, si nous passons à Mistra, nous éprouvons, à première vue, une tout autre impression Nous croyons revoir le Christ de Santa Maria di Donna Regina, avançant à grands pas, sous la lourde croix Le Trecento a aimé cette figure Il en a su accuser le caractère singulier. La marche rapide écarte les larges plis droits de l'ample robe, qui va s'amincissant des pieds aux épaules. Dans la Collégiale de San Gimignano (fig 401) <sup>2</sup>, sur un tableau de la Galleria Sarracini (fig 399) <sup>3</sup>, le buste s'incline sous une poussée brutale. Mais, le peintre de la chapelle des Espagnols <sup>4</sup>, surtout Fra Angelico (fig 400) <sup>5</sup>, rendent à cette étrange silhouette la fermeté qui sied à la nature divine Lorsque Berna <sup>6</sup> la dégage de tous les accessoires, pour la dessiner seule, près d'un moine en prière, et, surtout, lorsque, à San Marco, la mère approche avec respect et que le Sauveur, sans se retourner, comme s'il suivait des yeux quelque rêve lointain, marche au supplice, d'un pas élégant, nous sentons vraiment passer devant nous le vainqueur de la mort <sup>7</sup>.

A Mistra, dans les deux compositions presque identiques de la Péribleptos et de Sainte-Sophie <sup>8</sup>, le Christ porte aussi cette longue robe de pourpre qui s'étale à la base et va s'amincissant. Il s'incline, comme à Santa Maria di Donna Regina, à San Gimignano et dans le tableau de la Galleria Sarracini, et

1 Accademia, n° 21

2 Phot Lombardi 1696, Rothes, *Stenes Malerei*, pl XXXII

3 Phot Lombardi 2805

4 Venturi, t V, p 786, fig 634, Rothes, *Stenes Malerei*, pl LI

5 Marchese, *San Marco illustrato*, pl XXIII, phot Brogi 2781

6. Collection Benson *Burlington Club Exhibition*, pl XIX, Venturi, t V, p 742, fig 599.

7 Pérugin, au monastère « delle Colombe », à Pérouse, donne plus de souplesse à la silhouette, mais produit un effet moins puissant Rothes, *Altumbr. Malerschulen*, pl 25, fig 45

8 Millet, *Mon Mistra*, pl 123 3, 134 5

même plus profondément : le malheureux fléchit sous le poids, son pas s'allonge, sa silhouette se casse dans un effort douloureux. Le peintre grec aurait-il simplement accentué le mouvement que lui indiquaient les modèles italiens ?

Mais, en accentuant ce mouvement, il prenait une direction opposée à celle des maîtres du Trecento, qui tendent à redresser la silhouette, à alléger la démarche. Au contraire, il se rapprochait de Santa Maria di Donna Regina, le prototype du groupe, le seul de ces monuments qui conserve, dans une masse compacte de casques et des nimbes, les deux soldats byzantins<sup>1</sup>, il se rapprochait de la fresque d'Assise, de certains voires français du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 405)<sup>2</sup> et, plus encore, de certaines œuvres antérieures, telles que les miniatures de Saxe-Thuringe<sup>3</sup>, en un mot, des modèles contemporains des Méditations, nous montrant Jésus « courbé sous la croix et haletant ».

Un modeste détail semble aussi rattacher Santa Maria et Mistra à une commune origine byzantine : la croix sur l'épaule droite et non, suivant la pratique italienne, sur la gauche. Dans le Paris 74, ainsi qu'à Mistra, la main gauche passe au-dessous du suppedaneum et, de plus, un large clavus, familier aux Byzantins (fig. 402)<sup>4</sup>, inconnu en Italie, orne la tunique de pourpre. À ces traits, nous reconnaissons le véritable prototype de nos fresques. Assurément, sur d'autres points, ce prototype paraît éloigné de la réplique. Mais nous savons qu'au XIV<sup>e</sup> siècle encore les miniaturistes bulgares le copiaient fidèlement (fig. 403)<sup>5</sup> et nous imaginerons volontiers que, depuis le XI<sup>e</sup>, il ait pu passer par bien des transitions. Le plus souvent on supprime les Juifs qui ouvrent la marche. En 1250, le tétra-évangile de l'Institut catholique, fol. 57 (fig. 404)<sup>6</sup>, nous montre la croix droite entre les bras du Sauveur, qui marche en tête

1 Dans les autres répliques, plus libres et plus complexes l'exemple de Giotto a fait abandonner ces types : poser de dos le soldat qui conduit et parfois de profil, avec les bras tendus celui qui pousse. Cette seconde figure apparaît déjà sur la porte de San Zeno.

2 Diptyque du Louvre (acq. 1899) phot. G. Gaudon 23971 — Triptyque de Cluny. Molinier, *Voires*, p. 190. Kœchlin, dans A. Michel, t. II, p. 477, fig. 315 — Voyez aussi un vitrail de Sens. Martin-Cahier, *Cath. de Bomges* (t. XV-XVI).

3 Haseloff, *Thuring-Sachs. Malerschule*, p. 142, pl. XVI, 30. L'auteur décrit un autre exemple encore plus caractéristique (n° XI) die rechte Schulter von der Last des Kreuzes das er trägt tief herabgedückt.

4 On le retrouve dans le Berol. qu. 66, fol. 253 v. près de Luc 23, 26.

5 Collection Curzon, n° 153.

6 Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLIX.



Fig. 399. — Tableau de la Galleria Sarracini.  
(Phot. Lombardi).



Fig. 400.  
Fra Angelico, à San Marco.  
(Phot. Anderson-Giraudon).



Fig. 401.  
Berna, à San Gimignano.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



Fig. 402. — Tétrévangile de Berlin (Berol. qu. 66).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 403. — Tétrévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 404.  
Tétréév. de l'Inst. cathol. (Copte-arabe 1).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 405.  
Triptyque du Musée de Cluny.  
(Phot. Giraudon).

et voit après lui deux femmes et, plus loin, deux soldats inclinés avec respect. En Italie, un primitif, qu'Artaud de Montor confondait, sans raison, avec Cimabue (fig. 406)<sup>1</sup>, représente encore, d'après le Paris. 74, Jésus ferme et droit, dans sa lourde robe, avec la croix sur l'épaule droite, puis, derrière lui, un des



Fig 406 — Tableau de l'ancienne Collection Artaud de Montor

soldats, posé de face, armé d'un bouclier rond, enfin, les piques dressées dans le fond, tandis que les autres détails de son tableau, la corde au cou et le valet qui la tire, celui qui porte l'échelle, Marie et le soldat qui lui fait face, appartiennent aux compositions d'Alba Fucense et de Trieste, de Santa Maria di Donna Regina et de Mistra. Au xv<sup>e</sup> siècle, l'Ambros. L. 58 sup, bien que plus librement dessine, reproduit le même modèle avec plus de respect, sans la corde, l'échelle ni les valets. Sans doute, au xiii<sup>e</sup> siècle, d'autres iconographes, familiers avec les apocryphes, préférèrent voir fléchir le triomphateur sous le poids de son étrange trophée. Ils montrèrent ainsi la voie à Berna et à Angelico. Puis, leurs modestes héritiers continuèrent leur tradition, sans faire attention aux progrès du Trecento. Nous leur devrions notre Christ de Mistra<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 15

<sup>2</sup> Dans l'Italie du Sud, à Soletto, Jésus tombe à genoux, les soldats le brutalisent phot Moscioni 8487 Si cette peinture appartient vraiment à l'année 1347 (Diehl, *Art byz Italie merid*, p 97), elle nous prouverait que les

*Les filles de Jérusalem.* — On connaît le récit de Luc (23. 27-28) « Une grande multitude de peuple le suivait, ainsi que des femmes, qui se frappaient la poitrine et pleuraient sur lui. Mais Jésus, se tournant vers elles, leur dit « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants. » D'après l'apocryphe <sup>1</sup>, Jean amène la Mère de Dieu sur le passage du cortège. Quelques femmes la survaient. Marthe, Marie-Madeleine, Salomé et d'autres vierges A la vue de Jésus, elle s'évanouit. Les Méditations puisent aux deux sources : « La mère, pres de la porte de la cité, le rencontre et, le voyant chargé d'un si grand poids, elle devint comme morte. Elle ne put lui dire un mot ; le Seigneur non plus, parce qu'il était pressé par ceux qui le conduisaient au Crucifiement. Plus tard, le Seigneur se tourna vers les femmes qui pleuraient et leur dit : « Filles de Jérusalem »

Nos évangiles, près du passage de Luc, ont représenté les « filles de Jérusalem » de deux manières.

Au type traditionnel, le Laur. VI 23 (fig. 407) <sup>2</sup> ajoute sim-



FIG 407 - Laur VI 23, fol 161

plement deux femmes levant les mains sous leur manteau. Les Juifs les regardent, le Sauveur reste impassible. Nos imagiers français du XIII<sup>e</sup> siècle se montrent aussi sobres <sup>3</sup>. Plus tard, dans le cadre de cette pauvre esquisse, Duccio introduit le nombre et la vie : placée à la tête des femmes, la

peintres italo-grecs, contemporains de ceux de Mistra, exagéraient le réalisme qui se marque dans notre composition. Mais, Bertaux, *Art Italie mérid*, p 147, indique que bien des sujets ne sont pas antérieurs au XV<sup>e</sup> siècle. Songe-t-il à celui-ci et l'aurait-il comparé à quelque ivone de la dernière période gothique ? (Voyez, par exemple, Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXI 8 a) Plus tard, au XVII<sup>e</sup>, le Christ tombe aussi à terre dans les Passions russes (Pokrovskij, p 311)

<sup>1</sup> *Evangel Nicodemi*, I B, ch X 2, Tischendorf, p 282.

<sup>2</sup> Fol 161, avant Luc 23 Cf Pokrovskij, p 311

<sup>3</sup> Måle, I, p 46

mère croise le regard douloureux de son fils. Le peintre de Lavra, plus timide, plus fidèle au prototype byzantin, ne veut pas qu'un mouvement de tendresse vienne troubler la gravité du cortège : il laisse à peine entrevoir, dans le fond, Marie et les trois myrophores. Ceux de Nagoriča et de Dionysiou (fig. 384, 385), plus discrets encore, se souviennent pourtant mieux de l'apocryphe : le disciple accompagne la mère et, pres d'elle, derrière la montagne, de loin, regarde la scène.

Le Paris 74<sup>1</sup> comprend deux scènes séparées par un arbre : 1° à gauche, Jésus, libre et seul, se retourne vers quatre femmes en gesticulant ; 2° à droite, il se retourne encore, mais, cette fois, il avance, enchaîné, entre cinq Juifs et trois soldats. La première représente le prototype, la seconde, un lieu commun, ajouté et adapté à la circonstance, sans doute pour faire entendre que Jésus, ayant été délié pendant quelques instants, reprend ensuite le chemin du Calvaire. Le tétraévangile de Gélat<sup>2</sup> évite cette redondance : le peuple précède Jésus gesticulant. En revanche, Simon suit les femmes : vestige de la composition précédente, le Portement de croix, que le copiste a fondue avec celle-ci, que le Paris 74 a omise<sup>3</sup>. Nous retrouvons ainsi, dans le prototype commun, le double cortège analogue au cycle de Matthieu, mais dans l'ordre inverse, conformément au texte de Luc : portement (vers. 26), allocution (vers. 27 sq.)

Le peintre de Mateica (fig. 391) ajoute les filles de Jérusalem à ce cycle lui-même, plaçant ainsi, à rebours, l'allocution avant le moment où Simon prend la croix. Derrière la crête de la montagne, apparaissent cinq bustes. Ni le nimbe, ni aucun autre signe ne laisse reconnaître la Mère de Dieu. Le Sauveur, entouré de soldats et de juifs, portant la corde au cou, ayant les mains liées, se tourne de leur côté. Le psautier de Munich<sup>4</sup>, plus logiquement, ne reproduit que cet épisode, dont il indique le titre d'après un modèle analogue à la colonne de Saint-Marc et aux fresques cappadociennes : « On conduit le Christ au Crucifiement. » Mais, en marge, il précise les circonstances : « Les filles de Jérusalem pleurent en suivant Jésus. » Il

1 Fol 139, après Luc 23 33

2 Fol 215 Pokrovskij, *Opisanie*, p 297, n° 200

3 Il omet aussi le Portement de croix dans le texte de Marc, où le manuscrit de Gélat lui fait place

4 Strzygowski, *Serb Psalter*, pl XXIV 52

les a représentées, en effet, plus nombreuses qu'à Mateica et les a mêlées à la foule des soldats et des Juifs, en les groupant dans le fond, à peu près comme Simone Martini dans son tableau du Louvre <sup>1</sup>.

Les maîtres du Trecento joignent aussi les filles de Jérusalem, — et Marie à leur tête, — au premier cortège, mais au premier cortège des apocryphes, à la suite de Jésus portant sa croix. Ils suivent, sur ce point, le pseudo-Bonaventure, qui, pour produire un effet plus dramatique, renverse l'ordre du récit apocryphe et nous montre la mère défaillante, devant son fils succombant sous le poids. Ils peignent, avec une sorte de prédilection, le geste affectueux de Jésus, qui ne manque presque jamais de se retourner <sup>2</sup>, même en l'absence des femmes <sup>3</sup>, même s'il se trouve seul <sup>4</sup>. Ils enrichissent ainsi de figures touchantes la sobre composition byzantine d'Alba Fucense et de Trieste. Ils dépassent les Serbes, restés fideles à la tradition des évangiles illustrés. Leur auraient-ils suggéré l'idée d'imiter et d'interpréter ces vieux modèles? On en douterait à Mateica, mais il est clair que le psautier de Munich a reçu comme un reflet de leurs riches créations.

*Les soldats.* — Le Paris. 74, la fresque d'Elmale, le Suppl. gr 914, le Berol. qu. 66 nous font prévoir le rôle prépondérant que les soldats vont jouer au XIV<sup>e</sup> siècle, en Orient, comme en Italie. Pour entraîner Jésus, à Verria, à Lavra, Dionysiou, Dochiariou, sur le coffre de Bologne, dans l'église du Prodomo (Συντάξις), ou bien à Mistra, un soldat remplace le valet. Au Mont-Athos, un second le pousse, d'autres, dans le cortège, se mêlent aux Juifs. De même, à Mateica, une véritable cohorte escorte le Sauveur, traîné la corde au cou. Les peintres de Nagoriča et de Novgorod, en Orient, Cavallini, dans le tableau de Munich, Duccio et quelque Siennois, en Italie, comptent parmi les rares fidèles de l'ancienne tradition.

En faisant aux soldats la part si large, nos iconographes se conformaient à la première rédaction du récit évangélique Marc (15.16-20), suivi par Matthieu, les nomme expressément « Les soldats l'emmenèrent à l'intérieur de la cour qu'on appelle

1 Venturi, t. V, p. 624, fig. 509

2 Par exception, au baptistère de Paimpe et dans la basilique inférieure d'Assise, il ne se retourne pas

3 Crucifix des Offices, n° 12

4 Tableau de Berna, appartenant à la Collection Benson

le prétoire et ils y rassemblèrent toute la cohorte Ils le revêtent d'un manteau de pourpre.. Ils l'emmenèrent pour le crucifier » Pourquoi donc leurs prédécesseurs représentent-ils les Juifs seuls ? Ils suivent une autre tradition également respectable En effet, Luc, voulant dégager la responsabilité de l'autorité romaine, supprime la scène où les soldats baffouent Jésus et, ainsi, met tout ce qu'ils faisaient ensuite au compte des Juifs, nommés précédemment « Pilate livra Jésus à leur volonté. Et, comme ils l'emmenaient, ayant arrêté un certain Simon de Cyrene, etc » (Luc 23. 25-26). Jean use d'un artifice analogue (Joh 19 16) Chrysostome <sup>1</sup> commente Matthieu (27. 27-37) dans le même esprit : « Les Juifs sont les véritables auteurs des outrages que les soldats lui ont fait subir Ce sont eux qui ont tout fait » L'évangile apocryphe de Nicodème les nomme seuls ils maltraitent Jésus, le conduisent et le crucifient Ainsi, le peintre d'Hemsbey-Khissé, afin que nul ne s'y trompe, inscrit au-dessus des hommes en courte tunique · Ἰουδαῖοι.

Les Byzantins, réagissant contre la tradition apocryphe, préférèrent suivre Matthieu. Leur esprit ingénieux sut accorder le respect des textes avec celui de l'autorité romaine. Théophane Kérameus, reprenant la pensée de Chrysostome, précise les faits <sup>2</sup> « Les soldats insultent chacun des membres de Jésus... Ils le faisaient non par ordre de Pilate, mais pour plaire aux Juifs Le diable les poussait Ils le chargent de la croix, comme un condamné. » Un peintre cappadocien, à Tchareggle-Khissé, sous l'influence grandissante de Byzance, imagine un compromis analogue. Il écrit en effet, au mépris du texte canonique <sup>3</sup>, οἱ στρατιῶται τοῦ Ἰουδαίου

Dans les divers paragraphes de ce chapitre, nos observations ont montré que les Grecs ou les Slaves du xiv<sup>e</sup> siècle firent à l'Italie des emprunts fort discrets. Ils doivent à la Cappadoce la corde au cou, Jésus emmené sans la croix, aux tétraévangiles, tels que le Paris. 74 ou le Laur. VI 23, le double cortège, les filles de Jérusalem et, sans doute aussi, Jésus portant le fardeau. Nous retrouvons au Mont-Athos, au xvi<sup>e</sup> siècle, l'ancien type byzantin, mieux qu'à Nagoriča, où la corde serre le cou de Jésus, mieux qu'à Mistra, où la croix charge ses épaules.

1 In Mat Homil, 87 1

2 Migne, t 132 col 577 580

3 Mat 27 27 οἱ στρατιῶται τοῦ ἡγέμονος.

## CHAPITRE VI

### La Mise en croix

Après le Chemin de croix, on représenta d'abord le Crucifiement, sans transition. En effet, le récit canonique ne décrit pas les préparatifs du supplice. A peine si Matthieu relate un petit fait, pour montrer l'accomplissement d'une prophétie (Mat 27. 33-34) : « Arrivés au lieu appelé Golgotha.. , ils lui donnerent à boire du vin mêlé de fiel ; mais, quand il eût goûté, il n'en voulut point boire <sup>1</sup>. » L'imagination des fideles pouvait concevoir davantage. Au xii<sup>e</sup> siècle, Theophane Kérameus, constatant que Marc parle de vin mêlé de myrrhe, observe qu'il n'y a point là de divergence « Dans le désordre d'une si nombreuse soldatesque, comme beaucoup l'insultaient, il s'est produit plus de faits que l'on n'en raconte <sup>2</sup> »

Depuis longtemps, en effet, la légende palestinienne avait suppléé aux lacunes du récit <sup>3</sup> « Alors ils arrivèrent au lieu nommé crâne, qui était pavé de pierres, et là les Juifs dressèrent la croix ; ensuite, ils déshabillèrent Jésus et les soldats prirent ses vêtements et se les partagèrent. Ils le revêtirent d'une robe rouge et le firent monter et le clouèrent sur la croix, ἀὐτῷ δὲ ἐνέδυσαν ῥάσων κόκκινον καὶ ἀνεδίδασαν αὐτὸν καὶ ἐμάρωσαν ἐν τῷ σταυρῷ ; puis, ils amenèrent deux larrons, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. » En Italie, au xiii<sup>e</sup> siècle, les Méditations développent la scène esquissée par le récit apocryphe : « Vois donc, des yeux de ton âme, les uns ficher la croix en terre, les autres préparer les clouds et les martels, d'autres apprêter l'échelle, d'autres enfin dépouiller le Seigneur. On le dépouille, en effet, et il est nud... Cy remarque attentivement la disposition de la croix » Et l'on explique ensuite comment Jésus

1 Comparez avec Marc 15 22-23. Luc et Jean omettent ce détail.

2 Migne, t 132, col 581 D.

3 *Evangel Nicodemi*, I, B, ch X 3.

y monte <sup>1</sup> La littérature byzantine, sur ce sujet, ne nous a rien laissé d'analogue aux Méditations. Mais le recit apocryphe, nous le verrons à propos du Crucifiement et du Threne, a inspiré les sermonnaires et se reflète dans les monuments

Les iconographes ont représenté, d'abord, l'incident rapporté par l'évangile, puis, les divers actes mentionnés par l'apocryphe : ils dressèrent la croix, firent monter Jésus, le clouèrent.

1. *Jésus refuse de boire.* — Le Laur. VI 23, fol 58, avant Mat. 27.33, observe la retenue des modèles hellénistiques (fig. 453). On arrive au Golgotha. Jésus, avec son costume antique, marche encore et parle simplement à l'un des hommes. Le tétraévangile d'Athènes (fig 408) <sup>2</sup> nous présente aussi une variante du Chemin de croix, mais du Chemin de croix douloureux, tel que le figurent les Byzantins, avec les marques d'infâmie : tunique longue, mains liées. Le condamné s'arrête et refuse le verre qu'un soldat lui tend, sous les yeux des Juifs, sans doute le verre que l'on montrait aux pèlerins visitant le Saint-Sépulcre <sup>3</sup>.

Au xiv<sup>e</sup> siècle, en Serbie et en Macédoine, ce motif vient à son rang, dans le cycle détaillé de la Passion, avant l'Établissement de la croix <sup>4</sup> ou la Mise en croix (fig 417) <sup>5</sup>.

2. *L'Établissement de la croix.* — Jésus, toujours immobile, les bras croisés ou liés, attend que l'on ait fixé le bois en terre. Il touche au terme du trajet. On le représente encore sur le chemin de croix : 'Ελκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, Jesus Christus ducitur ad crucis passionem. Au xi<sup>e</sup> siècle, sur le reliquaire de Gran <sup>6</sup>, un soldat le pousse par l'épaule, un Juif lui montre la croix. Au xii<sup>e</sup>, le mosaïste de Monréale <sup>7</sup> interprète et amplifie ce modèle. La brève allusion de l'apocryphe à ceux qui « dressèrent la croix » lui suggère un trait nouveau : un valet enfonce une cheville. Au début du xiv<sup>e</sup>, l'école macédonienne, dans le nar-

1 Traduction citée par Barbier de Montault, *Revue Art chrétien*, XXXII<sup>e</sup> année, nouv série, t VII, 1889, p 84 Voyez S. *Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXVIII, Rome, 1596, t VI, p 405, et sainte Brigitte, *Revelationes*, VII. 15

2 Cod 93, fol 98, au milieu du texte de Matthieu

3 Ajnalov, *Soobščeniya Palest Obsš*, t XIV, 1903, 2<sup>e</sup> partie, p 99

4 Icône à Chilandari, d'après Strzygowski, *Serb Psalter*, p 42 — Saint-Clément d'Ochrida.

5 Castoria, Taxiarches (1352) — Markovyj Monastyr — Manuel de Denys

6 Schlumberger, *Épopée*, I, p 81, Molinier, *Gazette archéologique*, t XII, 1887, p 245, pl 32, Molinier, *Orfèvrerie*, t IV 1, p 50, pl I, d'où Diehl, *Manuel*, p 648, fig 328 Cf Dalton, *Byz art*, p 525

7 Gravina, pl 20 A, H Ét C 734

thex de Vatopédi (fig 628) <sup>1</sup>, revient au groupement plus sobre du reliquaire. Mais, au valet plantant la cheville, elle ajoute un Juif aux longs habits flottants, qui s'est lussé sur le suppedaneum, derrière la croix, pour atteindre l'écriteau <sup>2</sup>

D'autres trouverent un effet plus dramatique, en isolant Jésus. Dans l'Hortus Deliciarum, pl. XXXVIII, seul, à droite, il fait face à la foule Herrad, instruite par le *Speculum Ecclesiae*, songeait encore au triomphateur, lorsqu'elle fit écrire à droite « Placuit redemptori nostro vexillum sancte crucis erigere <sup>3</sup> » Mais, déjà, une pensée moins haute guidait le miniaturiste. Il nous fait entendre que le supplice approche, car, non loin du valet qui enfonce la cheville, un autre apporte l'échelle. Celui d'Iviron (fig. 410) <sup>4</sup> nous la montre toute prête, appliquée contre la croix, pres de deux valets qui travaillent, ajoutant je ne sais quoi de terre à terre à l'humiliation du Sauveur. Déjà, il simplifie la composition de l'Hortus Deliciarum. Les iconographes de Laconie suppriment les valets et remettent Jésus à gauche A Chrysapha (Chrysaphiotissa, 1290), ils lui opposent la Vierge et les soldats Puis, à Geraki, (fig. 409) <sup>5</sup> ces derniers Byzantins, avec leur sens profond du symbole, éliminent tous les accessoires, pour dégager l'image saisissante : Jésus seul, sans aucune âme vivante, tout à fait seul, contemplant l'instrument de mort. Ils le nomment encore, apres trois siècles, « Ἐλόμενος ἐπὶ σταυροῦ », celui qui est traîné sur la croix, comme un condamné <sup>6</sup>.

Devant tant de tristesse, notre pensée se reporte vers cette étrange image occidentale qui représente le Sauveur nu, épuisé, assis sur un tertre, pieds et mains liés, couronné d'épines, attendant le supplice <sup>7</sup>. Assurément, les Byzantins n'auraient pu souffrir cet âpre réalisme. Mais le Christ de Géraki, seul, debout, enchaîné devant la croix, immobile dans sa tunique

1 H Ét C 268

2 Voyez aussi une fresque du monastère de Théráponte (fin du xv<sup>e</sup> siècle) représentant le 10<sup>e</sup> kondak de l'hymne acathiste (Georgievskij, *Freski Ferapont mon*, p 102, pl XXI), une icône russe de l'Académie théologique de Kiev (Lichačev, pl CCXXX 420), une croix de bois, au Musée de Cluny

3 Voyez *Hortus Deliciarum*, p 29

4 Tétaévangile, n° 5, fol 214 phot Kondakov, Athos, 182

5 Zoodochos Pigi (1431) et Saint-Jean-Chrysostome phot Pouhtsas et notre album de voyage — Voy le Vat lat 39 Beissel, *Vat Min.*, pl XIX

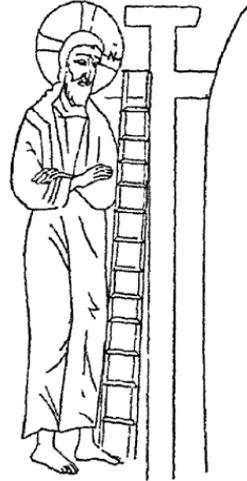
6 La principale église de Monemvasie, placée sous ce vocable, possédait sans doute le prototype de ces images

7 Le motif a été identifié par M Mâle (II, p 86 sq, fig 31)

rouge, avec sa longue figure étroite, son grand nez droit, ses yeux petits, son teint pâle, accusé par les pénombres vertes, éveille en nous la même émotion douloureuse.



408



409



410



411

Fig 408 — Athen 93 — 409, Fresque de la Zoodochos Pigi, à Geraki — 410 Ivron, n° 5  
411. Fresque de Mateica

Les Serbes ont suivi la voie opposée : ils suppriment Jésus. Ils ne représentent pas le Christ Elkomenos, mais « l'Établissement de la croix ». Le psautier de Munich, sous ce ti-

tre, nous montre un soldat et un valet occupés à planter le bois sur le Golgotha, entre deux anciens du peuple<sup>1</sup>. Et, pourtant, le psaume 68 22 : « Ils m'ont donné à manger du fiel et ont étanché ma soif avec du vinaigre », appelle une autre scène, — Jésus refusant de boire, — qui précède celle-ci, à Saint-Clément d'Ochrida et sur une icône de Chilandarı. Le miniaturiste a retenu de préférence l'Établissement de la croix, suivant l'exemple des peintres d'églises. En effet, à Mateica (fig. 411), dans une composition infiniment plus vivante et plus complexe, les Juifs, accourus en foule, pressent la besogne et déjà l'un des valets a grimpé sur la traverse de la croix. Dans tous ces monuments, ceux qui préparent la croix rappellent la fresque de Vatopédi. Les Serbes ont donc dégagé ce motif pour le mettre en relief

Les Italiens s'écartent aussi de la tradition du XII<sup>e</sup> siècle. L'auteur des Méditations ne comprenait plus la beauté de

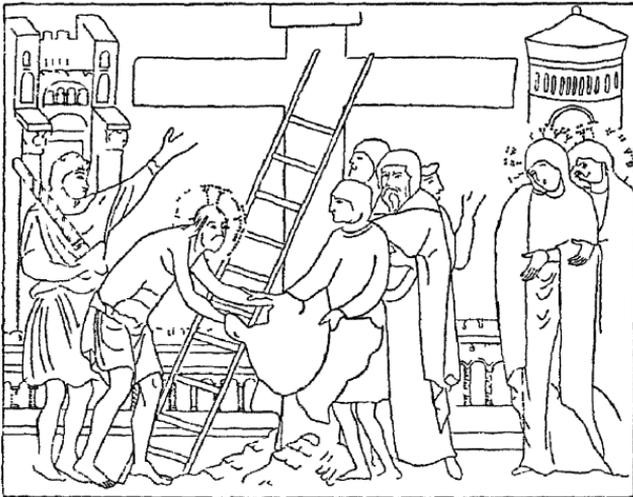


FIG 412 — Pinacothèque de Bologne, n° 316

cette austère silhouette, dressée en face de la croix. Pendant que les uns fixent le bois ou préparent les outils, d'autres dépouillent Jésus. Alors, sa mère accourt, l'em-

brasse, le ceint de son voile. Aussi, les iconographes se gardèrent-ils de le laisser à ses méditations. Les primitifs nous montrent comment on le dépouille. A Pérouse<sup>2</sup>, toujours debout, à gauche, mais déjà nu, il abandonne ses bras à ceux qui arrachent les manches; à Bologne (fig. 412)<sup>3</sup>, au devant d'un

1 Strzygowski, *Serb Psaller*, pl XXIV 53.

2 Pinacothèque, salle I, n° 7 phot Verrı

3 Pinacothèque, n° 316 phot Zagnoli

édifice à moitié byzantin, à la même place, mais avec l'échelle pres de lui, il s'incline, tandis qu'à droite, derrière les Juifs, il voit approcher les saintes femmes, comme il voyait, à Chrysapha, Marie parmi les soldats Ces deux artistes omettent l'Établissement de la croix Un giottesque nous donnera, plus tard, les deux scènes : d'abord, le valet qui plante la cheville, sans l'échelle <sup>1</sup>, puis, Jésus dévêtu, devant l'échelle. Et, chaque fois, plus profondément que les primitifs, il alterera le modèle byzantin, en nous montrant Jésus tourné à gauche, vers Marie <sup>2</sup>.

Ainsi, les Grecs, à Vatopédi ou en Laconie, respectent la pensée de leurs vieux maîtres byzantins et figurent le Sauveur, le Verbe incarné, en face de la croix. Les Serbes et les Italiens, entraînés, les uns, par l'apocryphe, les autres, par les Méditations, s'attachent plutôt aux détails du récit, pour faire ressortir la méchanceté des Juifs ou la douleur de la mère.

Sous ces aspects variés, ce thème représente le dernier épisode avant le Crucifiement. Sur le reliquaire de Gran et le tableau de Pérouse, dans la fresque de Vatopédi, il fait pendant à la Descente de croix. Aussi, d'ordinaire, cèdera-t-il la place à la Mise en croix succession naturelle, puisqu'une forme engendre l'autre Le peintre de Vatopédi les confond si bien que, reproduisant la composition du reliquaire, il écrit · ἡ εἰς τὸν σταυρὸν καθήλωσις, le Christ cloué sur la croix.

3. *Jésus montant à l'échelle.* — Quand les mystiques voyaient des yeux de leur âme les souffrances endurées par Jésus, ils se reconfortaient en se rappelant les prophéties. Au xiv<sup>e</sup> siècle, l'auteur d'une légende de Marie-Madeleine<sup>3</sup> développe un passage d'Isaïe (53. 1) · Oblatus est quia ipse voluit. « E quando si rivolsono, elle vidono Messer Giesù que saliva su per la scala co' suoi piedi e colle sue mani... e pensomi che salisse Giesù su per la scala della croce colle sue mani e co' suoi piedi voluntariamente » Le centurion s'étonne. « Che maraviglia e questo che questo profeta pare che vada volenterosamente a esser messo in croce et nulla resistenza et nullo mormoro non fa ! »

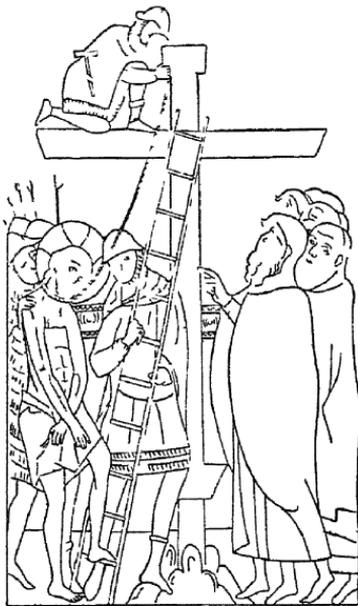
1 Sur le rôle des charpentiers en France, voy. Mâle, II, p. 44 Un vitrail de Bourges, au xiii<sup>e</sup> s (Martin-Cahier, pl. V), rappelle l'Hortus et San Gimignano

2 Pinacothèque du Vatican, salle I — Voyez aussi un tableau des Offices, n<sup>o</sup> 6, attribué à Taddeo Gaddi (au dessous du Jardin des Oliviers) phot. Alinari 638, cf. Burckhardt, *Cicerone*, p. 512 (K)

3 Texte cité par Marchese, *San Marco illustrato*, p. 40

En Italie et dans les Balkans, au *xiv<sup>e</sup>* siècle, nous voyons, nous aussi, Messire Jésus, à peu près dans la même posture, monter à l'échelle avec ses pieds et ses mains.

On observera que cette image s'est formée dans le cadre d'une composition byzantine que nous connaissons déjà : Jésus, devant la croix, attendant la fin des préparatifs. Sur le crucifix de San Gimignano (fig. 413), nous retrouvons, à droite, les Juifs voilés, regardant et gesticulant, semblables à ceux d'Iviron ou de Mateica ; à gauche, les soldats entourent Jésus ou l'entraînent, comme ils font aussi sur le chemin du Calvaire. L'un



413



414

Fig. 413 — Crucifix de San Gimignano — 414. Fresque d'Ascoli Piceno.

d'eux le pousse par l'épaule ; un camarade, monté sur la traverse, tire la corde qui lui serre toujours le cou ; un troisième tient l'échelle<sup>1</sup>. Tous ces gestes, nous les avons observés déjà.

<sup>1</sup> Dans les fresques les plus anciennes de Saint-François d'Assise, sur les murs de la nef de l'église inférieure (H. Ét. C. 809), un valet appuie aussi l'échelle contre la croix, devant un groupe de Juifs plus nombreux, à droite, dont l'un lève aussi la main. À gauche, où se trouvait le Christ, la fresque a disparu : nous ne pouvons décider si elle représentait une réplique de San Gimignano ou une variante du thème de Monréale et de Vatopédi. Voyez Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t. I (1886), p. 256, Thode, *Franz von Assisi*, p. 217, Zimmermann, *Giotto*, t. I, p. 195. Thode et Zimmermann supposent, à tort, que ce groupe faisait partie du Crucifiement.

Le Sauveur semble encore attendre, les bras pendants, croisés à l'endroit du poignet, comme s'il portait des chaînes. Mais, on l'a dépouillé, on le presse, et, gauchement, à contre cœur, hésitant et confus, baissant la tête, il pose le pied gauche sur le premier échelon<sup>1</sup>. Nous sommes au XIII<sup>e</sup> siècle et le peintre ne pense pas à la prophétie d'Isaïe

Mais, voici qu'une fresque d'Ascoli Piceno (fig 414)<sup>2</sup> nous montre Jésus montant « avec ses mains et ses pieds volontairement » Il n'attend pas qu'on achève de le dépouiller, il saisit bravement un barreau. Puis, sur un tableau du Kaiser-Friedrich Museum (fig. 670)<sup>3</sup>, le valet, qui s'est juché sur la croix, l'empoigne par le bras. Marie, en face du centurion, assiste au drame, calme et ferme, maîtrisant sa douleur, avec la dignité de la Théotocos byzantine. Plus tard, vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, à Anvers (fig 418)<sup>4</sup>, un Siennois, s'inspirant des Méditations,



FIG 415 — Tableau de l'ancienne Collection Artaud de Montor

donne à la même composition plus d'ampleur et de mouvement : la mère s'élançait et lutte pour arracher son fils au supplice. L'école vénitienne figure trois échelles et deux valets

1 Phot. Brogi 15289, phot. communiquée par M de Nicola

2 Phot. Gargioli E 2087

3, N° 1042 Luchačev, *Ist značenie*, p 150, fig 350, phot. de la Coll des Hautes-Études

4 Musée archiépiscopal, tableau apporté des environs de Sienne. Andrea Jansen, *Rev Art chrétien*, XXXI<sup>e</sup> année, nouv série, t VI, 1889, p 284

(fig. 415) <sup>1</sup> Toujours Jésus se voit tiré par un bras, par les deux bras ou même par les cheveux.

L'école macédonienne a traité le même sujet, dans le même esprit et suivant le même modèle que les premiers maîtres italiens, avant les amplifications dramatiques du Trecento. J'ai noté à Verria (1315) : « Le Christ, tourné vers la droite, de trois quarts, le pied gauche sur un barreau supérieur ; chacune des deux mains tient un barreau différent ; les bras se croisent » Quelques années plus tard, à Nagoriča (fig. 416), puis, vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, au monastère de Marko (fig. 417), Jésus saisit encore un barreau de chaque main — variante du type de Berlin, d'Anvers et de Venise, logiquement plus ancienne, plus ancienne aussi, peut-être, que celui d'Ascoli Piceno. Les deux écoles auraient donc communiqué avant le mouvement du Trecento, l'une prêtant à l'autre, et nous n'oserions désigner expressément la débitrice

À Nagoriča, toutes les autres figures appartiennent à l'iconographie des Balkans : nous les avons observées déjà dans le Chemin de croix ou l'Établissement de la croix. À peine pourrions nous apercevoir quelque gauche imitation d'un modèle italien dans l'attitude de ce soldat qui nous tourne le dos, pour pousser Jésus par l'épaule. Au monastère de Marko, nous retrouvons la composition complexe du tableau d'Anvers, avec les trois croix, le bourreau qui plante la cheville, le Juif, au large geste, tenant le panier à clous, que le peintre siennois plaçait dans la main d'un valet. Si le Serbe a connu ce modèle, il n'en a pourtant retenu aucun des traits vraiment italiens : ni la violence de Marie, ni le valet vu de dos, ni l'esclave aveugle et nu, symbole de l'humanité opprimée. Il peut l'avoir imité, mais en l'interprétant, pour le faire tenir dans les cadres de la tradition byzantine.

4 *Jésus mis en croix* — Les mystiques italiens ont décrit l'opération et les peintres ont suivi les mystiques

Celui de Santa Maria di Donna Regina <sup>2</sup> met sous nos yeux la vision cruelle de sainte Brigitte <sup>3</sup> : « Rapuerunt eum sevi tortores et extenderunt in cruce. » Au milieu du tumulte, plu-

<sup>1</sup> Accademia, n° 26 Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 161-162 — Comparez avec un tableau qu'Artaud de Montor attribue, sans raison, à Cimabue *Peintres primitifs*, pl. 15

<sup>2</sup> Bertaux, *Donna Regina*, p. 44, pl. IV, phot. Gargioli, d'où Venturi, t. V, p. 160, fig. 132

<sup>3</sup> *Revelationes*, liv. I, ch. X, § 9

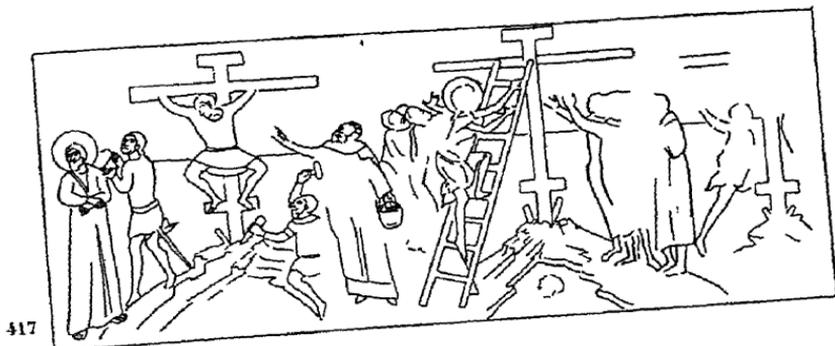


Fig 416 -- Fresque de Nagoriča — 417 Fresque du monastère de Marko  
418 Tableau du Musée archépiscopal d'Anvers.

sieurs valets soulèvent le Christ sur une planche ; d'autres lui enfoncent des bâtons dans le côté. Suivant le programme des Révélations, ils ont cloué sa main droite et lui tirent les bras, pour l'étendre sur toute la largeur de la traverse, mais sans s'aider d'une corde.

Fra Angelico, à San Marco <sup>1</sup>, reproduit exactement le tableau plus paisible des Méditations : « L'on dresse deux échelles par derrière, l'une joignant le bras droit, l'autre joignant le bras gauche, sur lesquelles ces malfaiteurs montent avec clouds et martels. L'on dresse encore une autre échelle par devant atteignant jusques au lieu où doivent être cloués les pieds... Le Seigneur est contraint de monter par cette petite échelle... Lors donc qu'il est parvenu à la partie supérieure de cette petite échelle, il se tourne, les reins à la croix, ouvre ses bras royaux et, étendant ses tres belles mains en haut, les présente à ses bourreaux <sup>2</sup> » L'un d'eux fixe la main droite, l'autre tire la gauche.

Lorsque les Byzantins représentent Jésus tournant les reins à la croix, ils dressent les deux échelles ; seulement, les bourreaux y grimpent, non point pour le clouer, mais pour le hisser : rapuerunt eum sevi tortores. Ils intitulent la scène : ἡ εἰς τὸν σταυρὸν ἀνάβησις <sup>3</sup>, ou bien ἡ ἐπὶ σταυρὸν ἀνοδος <sup>4</sup>. Jésus monte à reculons, en s'aidant, tantôt, du suppedaneum, tantôt, d'une troisième échelle, non la petite des Méditations et de Fra Angelico, mais la grande, dont nous l'avons vu gravir volontairement les échelons « avec ses pieds et ses mains ». Cette fois, l'Orient s'est composé un type particulier. Il se distingue de l'Italie, mais en lui empruntant bien des détails.

Prenons un tableau de l'école d'Ambrogio Lorenzetti, à Sienne (fig. 419) <sup>5</sup>. Jésus, debout sur le sol, attend qu'on achève de le

1. Phot Brogi 2793

2. Voyez, plus haut, p. 381, note 1

3. Manuel de Denys éd Papadopoulos-Kérameus, p. 107, manuscrit de Trébizonde (propriété de l'auteur), p. 114. Voyez aussi *op. l.*, Παράρημα Δ, p. 276 — Lavra, reliquaire de Bessarion — Dans l'édition d'Athènes du manuel de Denys, p. 135, on lit ἡ εἰς τὸν σταυρὸν καθήλωσις, parce que le texte décrit une autre scène Jésus cloué sur la croix, étendu sur le sol

4. Nagoriča A Saint-Théodore de Novgorod, M Okunev décrit ainsi le sujet, p. 7 « Le Christ lui-même monte sur la croix au moyen d'une échelle qui s'y trouve appuyée. Un personnage, debout sur une autre échelle, cloue sa main droite. » Il semble, d'après ces quelques mots, que Jésus monte à reculons. L'image mériterait d'être reproduite.

5. Accademia, n° 57 phot Lombardi, voy. Rothes, *Sienes Malerei*, p. 77



419



420



421



422



423

FIG 419. — Tableau de l'école d'Ambrogio Lorenzetti, Accademia, n° 57, à Sienne  
 420 Fresque de Ćurĉer — 421, Fresque de Santa Maria di Donna Regina  
 422, Coffre de Bologne — 423 Reliquaire de Bessarion

dépouiller. Un bourreau, monté sur l'échelle, — l'échelle unique que nous connaissons, — le saisit sous le bras droit, tandis qu'un ancien du peuple l'empoigne à la taille et lève sur lui une masse d'armes. Voilà l'action commencée.

Elle se continue dans nos images. Le Sauveur, « sans résistance ni contradiction », va donc poser un pied, le gauche, sur le suppedaneum. Dans la Théosképastos de Trébizonde <sup>1</sup>, nous voyons un homme agenouillé lui soulever l'autre au-dessus du sol. Un bourreau, sur l'échelle, tire le bras droit et son compagnon, à l'opposé, ôte le vêtement. A Čurčer (fig. 420), Jésus s'aide d'un escabeau. Les trois bourreaux occupent les mêmes places : le premier consolide la croix, les deux autres tiennent les bras. A Trébizonde, certaines analogies nous rappelaient Santa Maria di Donna Regina et le tableau de Lorenzetti. Ici, nous prenons le peintre sur le fait : il a posé ses bourreaux sur les échelles, d'après des modèles identiques à ces deux monuments (fig. 421). Le sculpteur du coffre de Bologne (fig. 422) s'en rapproche aussi sur certains points : à gauche, le bras droit tendu et le bâton qui vient toucher le côté, d'après Santa Maria; à droite, l'ancien du peuple et les soldats, d'après Lorenzetti.

Trébizonde et peut-être Čurčer appartiennent au xiv<sup>e</sup> siècle. Nous rencontrons alors notre type, autant que j'en puis juger, en 1352, dans l'église des Taxiarches, à Castoria, vers 1360, dans celle de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod<sup>2</sup>. Une icône de Chilandari<sup>3</sup>, un crucifix russe de 1578<sup>4</sup>, les fresques de Bukovine<sup>5</sup>, s'ajoutant à ces monuments, nous montrent quel crédit lui accordèrent les Macédoniens et les Slaves.

Ce sont les Grecs, ou plutôt les Crétois, qui posent le Christ sur l'échelle. Ils en ont conçu l'idée dans les ateliers italiens qui le représentaient montant volontairement avec ses pieds et ses mains. Prenons le reliquaire de Bessarion (fig. 423)<sup>6</sup>. A ne voir que les jambes, on croirait retrouver le condamné héroïque d'Ascoli Piceno et du tableau de Berlin, mais l'auteur de la légende ajoute que, étant arrivé à la hauteur nécessaire, il se retourna sur l'échelle et ouvrit ses bras. Nous voyons, en

1 H. Ét. B 230. On aperçoit une partie de la scène près du Crucifiement.

2 Voyez, plus haut, p. 390, note 4.

3 Strzygowski, *Serb Psalter*, p. 42.

4 Monastère de la Transfiguration, à Jaroslavl. Pokrovskij, p. 338.

5 Podlacha, *Zeits f. christl. Kunst*, t. XXIV, 1911, p. 251.

6 Voyez, plus haut, p. 344, note 2.

effet, les deux bourreaux l'y aider · l'un, resté sur le sol, soutient le buste ; l'autre, juché sur un haut escabeau, pese sur l'épaule.

La composition de Mistra (Sainte-Sophie et Peribleptos) <sup>1</sup>, du Mont-Athos (Lavra, Dionysiou) et des Météores <sup>2</sup> nous rappelle aussi un de ces mêmes tableaux italiens, celui d'Artaud de Montor, mais par un autre trait : les trois échelles et l'attitude des deux bourreaux. Elle nous apparaît ainsi, par un certain côté, comme une variante de ce type, élaborée dans les ateliers vénitiens. Mais le Christ, sur l'échelle, se tourne franchement, « les reins à la croix » ; alourdi par la douleur, presque affaissé, la tête basse, les yeux clos, il se laisse hisser par ses bourreaux. Le réalisme de Santa-Maria di Donna Regina pèse sur notre fresque de Mistra.

Le Christ prend une position inversement symétrique à celle de Trébizonde et de Čurčer : autre différence notable, qui ne sépare pas pourtant profondément les deux écoles, car, à Lavra, le crétois Théophane reproduit les deux figures accessoires de l'église serbe, le valet qui enfonce la cheville, le Juif qui tient le panier et tend le marteau. Mais, il ajoute, à côté, deux soldats, dont l'un montre le dos (fig 476), selon le modèle de Fra Angelico, et, à gauche, cinq figures bien groupées et vivantes. Le peintre des Météores, surtout celui de Dionysiou, simplifient tous ces détails. Ceux de Mistra, longtemps auparavant, avaient écarté ce qui pouvait distraire notre attention du Dieu souffrant.

5. *Jésus cloué sur la croix.* — David avait prédit ce traitement cruel · « Ils ont percé mes mains et mes pieds » (ps. 21. 17). On devait donc représenter l'opération dans la marge des psautiers, tels que le Chludov <sup>3</sup>, le Pantocrator 61 <sup>4</sup> et leurs répliques du x<sup>e</sup> siècle. A Londres (fig 424) <sup>5</sup>, où Jésus porte encore le colobium, on a simplement ajouté à l'image du Crucifiement quatre valets suspendus dans l'espace et agitant des marteaux. Dans les copies allemandes <sup>6</sup>, italiennes <sup>7</sup> ou françai-

1 Millet, *Mon Mistra*, pl. 123 3, 134 5

2 Phot Messbildansta t 1371 6

3 Tikkanen, *Psalterillustration*, p 57

4 Le feuillet est coupé à cet endroit

5 Lond Addit 19352, fol 23

6 Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XLIX

7 Livre de chœur de la Biblioteca Estense (XI, L 5), à Modène Venturi, p 480, t III, fig 454 — Arbre de la Croix, à Florence phot Alinari 1569

ses<sup>1</sup>, Marie, Jean et même une myrophore gémissent pres du supplicé

Mais, voici une innovation féconde en conséquences. Nous la relevons, des le XII<sup>e</sup> siècle, dans le psautier Barberini (fig 425)<sup>2</sup> la croix placée de biais, à quelque distance du Golgotha, terminée en pointe<sup>3</sup>, toute prête en face du trou béant, en face de cette « base taillée pour la croix », qu'au XII<sup>e</sup> siècle les pelerins vénéraient à l'endroit du Golgotha<sup>4</sup>. Le copiste slave de 1397<sup>5</sup> enlève à Jésus sa longue robe et supprime le Golgotha. Ainsi, il nous laisse entendre, sans aucune equivoque, que l'on cloue Jésus sur la croix couchée par terre Or, après le XIV<sup>e</sup> siècle, en Italie et en France, on représente ainsi la Mise en croix<sup>6</sup>. L'Orient avait donné l'exemple.

Qu'on nous permette, pour conclure, de citer M. Mâle<sup>7</sup>. « Avant le XIV<sup>e</sup> siècle, on n'avait guère eu l'idée de représenter le moment où Jésus est attaché à la croix. C'est qu'on ne peignait pas encore la Passion pour elle-même Conformément à la tradition du XIII<sup>e</sup> siècle, l'art ne retenait de la vie de Jésus-Christ que les faits qui étaient des dogmes On ne montrait pas Jésus dépouille de sa tunique ou cloué à la croix ; on montrait Jésus mourant sur la croix pour le salut des hommes. Mais le jour où on joua la Passion sur un théâtre, il fallut représenter les faits dans leur continuité. C'est ainsi que les artistes eurent sous les yeux un tableau auquel ils n'avaient guère songé et qu'ils n'avaient même jamais représenté : la Mise en croix. Ils virent Jésus cloué sur la croix, couchée à terre, comme le veulent les Méditations. Ils le représentèrent donc ainsi désormais.

1 Diptyque de Cluny, n° 1082 phot Giraudon 303

2 Barberini 372, fol 33 v

3 Sur la croix terminée en pointe, mais droite, voyez Sauerland-Haseloff p 96.

4 Phocas, chap 14, éd. Troickij, *Palest Sbornik*, t VIII 2 Voyez aussi le proskynitaire Bezobrazov (*Palest Sbornik*, t XVIII 3, p 7) et le pèlerinage de Daniel (B de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, t I 1, p 15) Au temps d'Arculf (ch VI, Tobler-Molmier, *Itinera hierosolymitica*, t I p 151), une croix d'argent occupait la place de la croix de bois Sainte Brigitte (*Revelationes*, liv VII, ch XV) mentionne « foramen quodam exisum in monte »

5 *Korrekt listy*, fol 28

6 Mâle, II, p 19, 29 — Jansen, *Revue Art chrétien*, 1889, p 284 — Francesco di Giorgio Martini, Accademia de Sienne, n° 428, mentionné par Rottes, *Sienes Malerei*, p 77. — *Speculum hum salvationis* Lutz-Perdrizet, pl 45 — Manuel de Denys, éd Papadopoulos-Kérameus, p. 107

7 Mâle, II, p 29



Fig. 424. — Psautier de Londres.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 425. — Psautier Barberini.  
(Coll. H. Ét.).



« La scène se rencontre pour la première fois, vers 1400, dans le temps où le duc de Berry faisait enluminer ses merveilleux manuscrits. C'est précisément le moment où, à Paris, les représentations de la Passion deviennent régulières. »

Si notre exposé est exact, on admettra qu'à Byzance et en Italie les artistes apprirent à « représenter les faits dans leur continuité », sans suivre l'exemple des mystères<sup>1</sup>. Ils trouvèrent leurs maîtres parmi les vieux enlumineurs qui illustraient les moindres détails des Évangiles ; et, pour suppléer aux lacunes du récit, ils consultèrent les apocryphes. Ils reçurent ainsi, après bien des siècles, le germe qu'ils firent éclore, le jour où la forte pensée des théologiens cessa de maîtriser leur imagination.

1 Un drame liturgique, conservé dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, n'en dit pas plus que l'apocryphe : « Tunc Jesus suspendatur in cruce » (Du Ménil, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 141) Plus haut (*op. l.*, p. 138), on semble avoir suivi encore l'*Evangelium Nicodemi*, lorsque les Juifs accusent Jésus, mais ne le jugent pas.

## CHAPITRE VII

### Le Crucifiement

Les fresques de Mistra se distinguent des mosaïques du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle, Saint-Luc, Chios, Daphni, Torcello, soit par le caractère des attitudes, parfois plus accentuées, soit par la complexité de la composition. En outre, on y relève partout deux traits singuliers. Jean se tient à côté de Marie. Au personnage qui présente l'éponge ne correspond pas, comme d'ordinaire, celui qui perce le flanc. Ces nouveautés ou ces particularités nous amèneront à examiner, d'abord, l'évolution du type le plus simple, Jésus entre Marie et Jean, puis, les compositions plus détaillées, conçues d'après le texte

#### I — LES ATTITUDES JÉSUS, MARIE ET JEAN

*Les idées.* — L'iconographie primitive du Crucifiement montrait non point Jésus souffrant sur la croix, mais Dieu triomphant par son sacrifice volontaire. Elle s'attachait non au drame humain, mais au dogme. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, la mort sur la croix apparût aux théologiens de Syrie comme la suite nécessaire, la preuve de l'Incarnation <sup>1</sup>, comme une manifestation de la puissance divine, descendue sur terre pour ressusciter Adam et relever la nature humaine <sup>2</sup>.

Chrysostome donne à cette pensée une forme plastique <sup>3</sup>.  
« Vois comment, même sur la croix, il faisait tout sans trou-

1 Nativitatem ex muliere testatur mors ejus in cruce (Ephrem)

2 Reil, *Kreuzigung*, p 22 sq Voyez aussi Bréhier, *Les origines du Crucifix dans l'art religieux*, 3<sup>e</sup> éd, 1908, p. 43 sq — Bela Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung*, Strasbourg, 1912, p 35 A cette conception syrienne, l'auteur oppose celle des Égyptiens le Christ en croix, étant figuré par l'orant, fut représenté, d'abord, dans cette attitude Voy *op. l.*, p 31.

3, *In Joh. Homil*, 85 2.

ble (ὡς ἐσταυρωμένος ἔπιπτα ἀταράγως ἔπραττε), parlant de sa mère au disciple, accomplissant les prophéties, donnant l'espoir au larron. Et, pourtant, avant d'être crucifié, il se montre couvert de sueur, saisi de terreur et d'angoisse. Qu'est-ce donc ? C'est bien clair là, nous voyons la faiblesse de la nature, ici, la plénitude de la puissance (ἐλεῖ μὲν γὰρ ἡ τῆς φύσεως ἀσθένεια ἐδέ'χθη, ἐνταῦθα δὲ ἡ τῆς δυνάμεως παρουσία ἐδέ'κλυτο) Puisque tout était en sa puissance, la fin survint quand il le voulut et il le voulut après que tout fut accompli... Ce n'est pas lorsqu'il eut expiré qu'il inclina la tête, comme il arrive pour nous, mais, lorsqu'il inclina la tête, alors il expira. Par là, l'évangéliste montre qu'il était le maître de tout »

Au vi<sup>e</sup> siècle, Romanos <sup>1</sup> imagine que Jésus lui-même, sur le chemin du Calvaire, explique le dogme à sa mère « Pourquoi pleures-tu ? Ne pas souffrir ? ne pas mourir ? Comment sauverais-je Adam ? . Chasse, ô mère, chasse le chagrin. Il ne te convient pas de pleurer, parce que tu as été nommée pleine de grâce. Ce titre, tes larmes ne doivent point le ternir. Aux femmes de peu de sens, ne te rends point semblable, Vierge très sage. Tu te trouves au milieu de ma chambre nuptiale ne vas point, comme si tu étais dehors, flétrir ton âme .. Ne le fais point paraître amer le jour de la passion, car, en vue de ce jour, moi, le doux, je suis maintenant descendu du ciel, comme la manne, non sur le mont Sina, mais dans ton sein.

— Vois, mon enfant, répond Marie, de mes yeux, je chasse les larmes, je brise mon cœur. . » Et, plus loin, à la fin de l'entretien : « Je suis vaincue, mon fils, je suis vaincue par l'amour. Je ne puis supporter vraiment de me voir dans la chambre et toi sur le bois, moi dans la maison et toi dans le tombeau. Laisse-moi t'accompagner : te contempler me guérit. Je verrai l'audace de ceux qui honorent Moïse. — Si donc tu viens, ne pleure pas, ô mère, n'aie point peur, si tu vois les éléments agités, car le forfait ébranlera toute la création. Le ciel sera aveuglé. . La terre avec la mer fura en hâte <sup>2</sup>. Le temple déchirera sa tunique, les montagnes remueront, les tombeaux se videront. A cette vue, si, étant femme, tu es saisie d'épou-

<sup>1</sup> Karl Krumbacher, *Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie, Sitzungsberichte der philos.-philol. und der histor. Klasse der kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1903, Heft IV, p. 658 sq.

<sup>2</sup> L'Occident a représenté la Terre et l'Océan voy. Molmier, *Ivoires*, p. 136 sq.

vante, crie vers moi. « Épargne-moi, mon fils et mon Dieu. »

Dans le tableau évoqué par le poète, au premier rang, au milieu de la nature bouleversée, en face des Juifs, se dresse la mère, le cœur brisé, vaincue par l'amour, ferme pourtant, sans une larme, méditant, adorant et suppliant <sup>1</sup>.

A cette haute figure, conçue par les théologiens, l'imagination populaire opposait la mère douloureuse. L'évangile apocryphe de Nicodème <sup>2</sup>, ayant dépeint sa faiblesse et son désespoir pendant le trajet, la met ensuite devant la croix, « debout et regardant » elle crie, elle pleure et recommence ses lamentations, semblables aux threnes funéraires. Romanos s'est inspiré de ce récit, en lui empruntant même certains traits, certaines expressions <sup>3</sup> Mais, il se dégage de ces scènes vulgaires. Au réalisme oriental, il substitue le haut idéal de la Grèce. Ce haut idéal n'a cessé de soutenir l'iconographie byzantine.

Pourtant, avec le temps, il a fléchi. Le récit apocryphe le minait sourdement. Par les chants des mélodes, par la rhétorique des sermonnaires et des versificateurs, l'*Évangélium Nicodemi* s'emparait de la conscience byzantine. L'office de la Passion, le jeudi soir, dépeint, avec autant de force, le désespoir de Marie, ses cris, ses violences <sup>4</sup>; il reproduit, presque mot pour mot, le début de sa lamentation funéraire « Mon fils, où donc s'est engloutie la beauté de ta forme ? Υἱέ μου, ποῦ τὸ κάλλος ἔδου τῆς μορφῆς σου ; »

Au ix<sup>e</sup> siècle, Georges de Nicomédie <sup>5</sup> conserve le sentiment de la retenue, si cher aux Byzantins. « Elle avait assisté à la Passion avec décence et noblesse <sup>6</sup>. » Et, pourtant, il insiste sur cette douleur « qui dépasse toute parole ». Il nous la fait voir « Tandis que les gouttes de sang coulaient des blessures, des fleuves de larmes s'échappèrent de ses yeux » Elle

1 Stantem lego, flentem non lego saint Ambroise, dans Reil, *Kreuzigung*, p 91, note 11

2 Pars I B, ch X 2-4

3 Quel mal as-tu fait aux Juifs ? = Strophe 2 — Ou sont les disciples qui voulaient mourir avec toi ? = Strophe 3, vers 50-70 — Πάσχεις ἀδίκως = καὶ ἐκτείναι ἐπὶ σὲ χεῖρας ἀδίκως, v. 34-35, ou bien, καὶ μὴν ἀδίκως σταυροῦμαι, v 85-86, — Εἰς πικρὸν θάνατον = πικρὰν τὴν ἡμέραν τοῦ πάθους μὴ δεῖξῃς, v 113.

4 Triodion, Athènes, p 406 B, Venise, p 382 B Comparez avec *Evangel Nicodemi*, I. B, X 2 Voy Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάλεκτα*, t II, p. 136, 142, 157

5 Sermon VIII, sur Joh. 19 25, dans Migne, t. 100, col 1464 sq

6 Τῷ τε γὰρ πάθει κοσμίως καὶ οὐκ ἀγένηνως προσωμίλει op l, col 1485 C

touche la croix, baise les pieds <sup>1</sup>, embrasse les cicatrices, puise le sang qui jaillit, l'approche de ses yeux et de son cœur, et, tout en pleurant, se lamente a peu pres comme dans le récit apocryphe <sup>2</sup>. Le sermonnaire imagine aussi que les Juifs la chassent <sup>3</sup>. Il va presque jusqu'à la montrer évanouie · « Comment ses articulations ne furent-elles pas rompues <sup>4</sup> ? . Peu s'en fallut qu'elle ne completât la Passion en accompagnant cette àme sainte <sup>5</sup>. » Théophane Kérameus montre aussi son sein brûlé de douleur, son cœur percé par l'épée que Siméon lui avait prédite <sup>6</sup>. Constantin le Rhodien rappelle ses larmes, ses cris désordonnés <sup>7</sup> et nous récite sa longue complainte, ou l'on distingue quelques réminiscences du texte apocryphe <sup>8</sup>.

Si la mere souffre, Jesus offrira aussi l'image de l'humanité souffrante : « En te voyant nu, comme un condamné suspendu sur le bois, comment ne pas frapper mon sein <sup>9</sup> ? » On sait qu'au Christ triomphant, vivant, droit, vêtu du colobium <sup>10</sup>, le xi<sup>e</sup> siècle substitue le Christ nu et mort, le corps fléchi <sup>11</sup>. Vers 950, au moment où cette transformation se prépare, nous lisons sur la célèbre staurothèque de Limbourg « Il n'avait point de beauté (Isaie, 53. 2), celui qu'on suspendit sur le bois, car, étant Dieu, il souffrit dans la nature humaine <sup>12</sup> » On cessera donc, selon la forte expression de Michel Cérulaire, de le représenter « d'une manière contraire à la nature » (παρὰ φύσιν), on lui prêtera « la forme humaine naturelle » <sup>13</sup>. Plus tard, Manuel Philès <sup>14</sup> justifiera cette pratique par une raison d'humaniste · « En suspendant le Christ à la croix, ô peintre, pour-

1 Une icône byzantine du Sancta Sanctorum, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, représente ce geste. Lauer, *Mon Piot*, t XV, 1907, pl XIV 1, Grisar, *Rom Kapelle*, p 113, fig 57

2 *Op l* col 1468-1469

3 *Op. l.*, col. 1477 B

4 *Op l*, col. 1468 C

5 *Op. l.*, col 1480 C

6 Migne, t 132, col 597 C et 600 A

7 Διαρρηχθείσης και βοώσης ασχέτως *Revue Études grecques*, t IX, 1896, p 64, vers 941 sq

8 Ἐβας, φάος μου *op. l*, vers 973

9 Triodion, Athènes, p 406 A, Venise, p 382

10 Sur le sens de ce costume et de cette attitude, voyez Reil, *Kreuzigung*, p 83-87 C'est le ῥάσον γόλινον des *Acta Pilati*, B X. 3, Tischendorf, p 283

11 Cf Diehl, *Saint-Luc*, p 47

12 Voyez la bibliographie dans Dalton, *Byz art*, p 522, note 2 Cf Diehl, *Manuel*, p 646

13. Cf Hefele, *Histoire des Conciles*, trad. H Leclercq, t IV 2, p. 1106.

14 Éd Miller, t. I, p 97, n° CXC VII

quoi ne le figures-tu pas clairement comme un Dieu ? — Je connais les formes du corps, mais un Dieu, je ne puis le peindre. »

L'Occident repoussa d'abord cette nouveauté. En 1054, les légats de Léon IX la reprochaient à l'Église grecque <sup>1</sup>. Mais, au XIII<sup>e</sup> siècle, le mysticisme, éveillé par François d'Assise, s'attacha à la souffrance humaine de Jésus <sup>2</sup> et par suite compatit aux douleurs de Marie. L'Italie reçut alors, à son tour, l'inspiration de l'apocryphe. Le pseudo-Bonaventure apprit par lui que la mère s'évanouit sur le chemin du Calvaire et ne fait que compléter sa source, en imaginant que, au moment où Jésus expire, « elle devint à demi-morte, comme lorsqu'elle le rencontra portant la croix » <sup>3</sup>.

*Les types* — Jusqu'ici, la figure de Jésus a surtout attiré l'attention des archéologues. Si nous voulons classer les monuments, déterminer les types et les écoles, nous aurons avantage à examiner les gestes de la Vierge et de Jean.

Nous distinguerons trois types principaux syrien, cappadocien et byzantin.

1<sup>o</sup> L'ancienne iconographie syrienne représente Marie suppliant, avec les deux bras levés sous le manteau <sup>4</sup>, tandis que Jean tient le livre et fait un geste d'allocution. Elle nous montre donc, d'une part, la mère qui connaît le mystère, qui implore « son fils et son Dieu », de l'autre, le disciple qui témoigne et dont « le témoignage est vrai » (Joh. 21. 24).

Les Byzantins ont longtemps reproduit le vieux type de Sainte-Marie-Antique, au X<sup>e</sup>, au XI<sup>e</sup> et jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, dans leurs gemmes <sup>5</sup>, leurs émaux <sup>6</sup>, leurs fresques <sup>7</sup> et leurs miniatures (fig. 450, 459) <sup>8</sup>. Ils en ont même composé diverses variantes

1 Voyez aussi, sur ce point, Schonermark, *Der Kruzifixus*, p. 56.

2 *Op. l.*, p. 58 — Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 74. Voyez aussi Michael Engels, *Die Kreuzigung Christi*, p. 30.

3 *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXIX, Rome, 1596, t. VI, p. 406.

4 Sainte-Marie-Antique, mosaïque de Jean VII, oratoire de Jean et Paul, cimetière de Valentin Reil, *Kreuzigung*, p. 71-78, Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 328 sq.

5 Cramèe du Vatican. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 213, pl. XLV.

6 Icône de Kakhoul, à Gélât. phot. Ermakov 5087, Kondakov, *Émaux byzantins*, d'où Schlumberger, *Épopée*, I, p. 137 — Croix de Gaète. phot. Moscioni 7003, Schlumberger, *Épopée*, II, p. 532, Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 165.

7 Abside de Toqale. phot. Jerphanion.

8 Paris 74, pl. 180, et la réplique d'Elisavetgrad (XIV<sup>e</sup> siècle) — Physiologue de Smyrne. Strzygowski, *Physiologus*, pl. XXIII — Iviron 5, fol. 209 v.

dans leurs ivoires. Mais, déjà, en ce temps, ces formes archaïques ne répondaient plus à leur pensée. Depuis longtemps, on ne pouvait comprendre que, devant le Christ pres d'expirer, la mère et le disciple eussent contenu leur douleur. L'émotion devra donc s'exprimer par le geste, geste discret, antique <sup>1</sup>. une main ployée devant la bouche ou sous le menton, ou bien, dans la suite, le plus souvent, posée contre la joue. Les iconographes hésiterent d'abord à modifier entièrement l'ancienne pratique et surent ménager les transitions. Ils respectent, tantôt, Marie priant, avec les mains sous le manteau <sup>2</sup>, tantôt, le disciple témoignant, la main levée sur le côté <sup>3</sup> ou devant la poitrine <sup>4</sup>, ou bien encore, abaissée sur le livre (fig 439, 463) <sup>5</sup>. Mais, des

H Ét B 66 Dans ce manuscrit, Marie, soulevant toujours son manteau, pose la main gauche sur sa poitrine, selon le type byzantin

1 Voyez Gruneisen, *Rassegna d'arte*, 1904, p 13, note 1

2 Évangile de Rabula voy Gruneisen, l c — Balleg-Klissé phot Jerphanion — Saint-Laurent, aux sources du Volturne, entre 826 et 843 Bertaux, *Art Italie mérid*, p 95, pl III, H Ét B 396 — Coll Harrach Goldschmidt, n° 18 — Vindob 154, fol 287 v — Exultet de Sorrente (Mont-Cassin), et de Salerne Bertaux, H Ét C 1559, 1565, *Icon. comp*, II 12, 15 — Sceaux de la Collection Lichačev. Lichačev, *Ist značenie*, p. 141, fig 326-327 — Reliquaire Stroganov Schlumberger, *Mon Piot*, 1894, pl XIV, *Melanges*, pl XI, Ajnalov, *Archeol Izv i Zamjetku*, t I, 1893, p 287, pl IV — Reliquaire en émail de l'église de l'hôpital, à Sienne phot Gargioli C 5612 — Staurothèque de Saint-Marc cf *Kavkaz*, t X, p 94 sq, fig 24, pl XXVI — Ailleurs, Marie a les mains libres

3 Reliquaire archaïque de la Collection Oppenheim Molnier, *Orfèvrerie*, p 44 — Boîte du Sancta Sanctorum Lauer, *Mon Piot*, t XV, 1906, pl XII, Grisar, *Röm Kapelle*, p 111, fig 55. Dans ces deux monuments, le Christ porte le colobium — Sacramentaire de saint Thierry de Reims (Bibl mun 214), fol. 10, x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> s. phot Boinet. — Codex d'Otfrid de Wissembourg, 3<sup>e</sup> quart du ix<sup>e</sup> siècle Boinet, *La miniature carolingienne*, pl CLX A. — Ivoires du Musée de Berlin, ix<sup>e</sup> s W Voге, *Elfenbeinbildwerke*, pl 12, n° 39, Goldschmidt, n° 8 — Meme Musée, xi<sup>e</sup> s Voге, *op l*, pl 15, n° 45 a — Sacramentaire de Lorsch, à Chantilly Sauerland-Haseloff, pl 51 — Missel de l'Ambrosienne, cod A 24 inf, début du xi<sup>e</sup> siècle Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 74, fig 49 — British Museum, n° 62, 69 Dalton, *Cat Iv*, pl XXXII — Fresque de Sant'Urbano (la main abaissée) Rohault de Fleury, *Évang*, pl LXXXIX, Venturi, t II, p 223, fig 182, Venturi, *La Madone*, p 310

4 Paris graec 550, fol 3 v

5 Au x<sup>e</sup> siècle, Hemsbey-Klissé, nef de Toqale, El-Nazar phot Jerphanion Au xi<sup>e</sup>, les répliques du psautier Chludov, où Jean et Marie se tiennent côte à côte Lond Addit 19352, fol 96, Barberin 372, fol 119 v (la miniature retouchée, le geste est moins net) — En Occident, Bonn, Musée prov, diptyque Goldschmidt, n° 37 — Psautier de Prague Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LXVII 219 — Missel de Semeko (Halberstadt, Domgymnasium 114), xiii<sup>e</sup> s Haseloff, dans A Michel, *Hist de l'Art*, t. II 1, p 361, fig 266 — Livre de cœur, au Museo Civico, n° 7, à Bologne phot. Preuss hist Institut 2165 — Crucifix de Santa Chiara, à Assise, xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècle phot Alinari 20032, Venturi, t V, p 6, fig 3, Rothes, *Altumbr Malerschulen*,

le ix<sup>e</sup> siècle, en Orient et en Occident, nous constatons qu'ils ne reculent plus devant l'expression d'une commune douleur. Dans le Pantocrator. 61 (fig. 462)<sup>1</sup>, Marie, précédant Jean, pres de la croix, à droite, porte, comme lui, la main à ses lèvres, à la manière antique. Dans le psautier Chludov<sup>2</sup> et celui d'Utrecht<sup>3</sup>, l'apôtre l'appuie contre sa joue. Les miniaturistes carolingiens imaginent que l'une des deux figures, Marie<sup>4</sup> ou Jean<sup>5</sup>, ou même toutes deux<sup>6</sup> enveloppent dans leur manteau la main qui s'arrondit sous le menton ou presse le visage. Les iconographes cappadociens ont réalisé la formule définitive, logique et symétrique : Marie et Jean portant chacun une main à la joue, Marie, la main gauche, Jean, la droite, tandis que l'autre, celle que l'on voit au plan antérieur, reste ce qu'elle était, d'un côté, implorant, de l'autre, tenant le livre<sup>7</sup>. Et ce type achevé se rencontre en même temps en Italie, sur le diptyque de Rambona, au Vatican (vers 898)<sup>8</sup>, et sur l'un des reliquaires de Monza<sup>9</sup>. Il est très vraisemblable que l'Orient l'a créé. En

pl 5, fig 6 Dans tous ces monuments, Marie pleie la main sous le menton. On retrouve le geste de Jean dans les ivoires gothiques. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 30, n° 105 — Avec Marie orante, reliure de l'évangélaire de Goslar · Dobbert, *Jahrb preuss Kunstsamml*, t XIX, p. 139.

1. Fol 98 H Ét C 91

2 Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl V 4

3 Au ps 115 4 Marie tient une étoffe dans sa main, près du visage. Voyez Tikkanen, *Psalterillustration*, p 251-252, p 280, fig 211.

4 Sacramentaire de Drogon, fol 43, milieu du ix<sup>e</sup> siècle. Bastard, *Ornements des manuscrits*, t II, pl 136 ; Cahier-Martin, *Melanges*, t II, p 52, phot Boinet — Reliure de Paris lat 10483 Pokrovskij, p 339, fig 173, note 40, Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, p 214, pl XLV. Plus tard, au début du xi<sup>e</sup> siècle, on peut aussi mentionner l'évangélaire de saint Bernward, à Hildesheim, où le Christ porte le colobrum. Beissel, *Des hl Bernward Evangeliën buch*, pl XIX, Schönermark, *Der Kruzifixus*, p 47, fig 51. — W Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 7, n° 16 — Graeven, II 70 — Porte de Saint-Paul. D'Agincourt, *Sculpture*, pl XIV, Rohault de Fleury *La Sainte Vierge*, t I, pl XLVIII, phot Mosconi 6732

5 Psautier dit de Louis le Germanique (Berol lat theol fol 58), seconde moitié du ix<sup>e</sup> siècle · Boinet, *La miniature carolingienne*, pl. CLX

6 Évangélaire d'Angers (Bibl mun 24), ix<sup>e</sup> siècle. phot. Boinet — Ivoire du British Museum, n° 47. Graeven, I 39, Dalton, *Cat Iv*, pl XXV — Comparez avec le palotto de Milan (835) Venturi, t II, p 203, fig 169, phot Ferrario

7 Chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, autre chapelle, près de Toqale. phot Jerphanion

8 Venturi, t II, p 173, fig 145, Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, p 213, pl XLVI, Schönermark, *Der Kruzifixus*, p 42, fig 47, Molimer, *Ivoires*, p 153, y a discerné une influence byzantine, Goldschmidt, n° 181 a

9 Reliquaire de la dent de saint Jean-Baptiste. Barbier de Montault, *Bulletin monumental*, t 50, 1884, p 504 sq., Venturi, t. II, p 101, fig 81,

tout cas, il l'a conservé chez les Coptes <sup>1</sup>, en Géorgie <sup>2</sup> et en Russie (fig. 441) <sup>3</sup>, où nous le rencontrons au milieu du XI<sup>e</sup> siècle et dans la suite, jusqu'au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup>. Naturellement, l'Occident, toujours fidèle à la tradition syrienne, le reproduit de siècle en siècle, jusqu'aux origines de la Renaissance <sup>4</sup>. Il paraît

cf p 94, phot Rossi 379 Sur la date Mohmer, dans A Michel, *Hist de l'Art*, t I, 2, p 544

1 Tétrévangile de l'Institut catholique, copte-arabe 1, fol 57 Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl XLIX

2 Croix de Martvili, exécutée sous Bagrat IV, entre 1027 et 1072 Kondakov, *Pam Gruzii*, p 70, fig 35, n° 6 — Triptyque d'Antchi, à Tiflis, XIII-XIV<sup>e</sup> siècle *op l*, p 169, fig 78, voyez p 173, Kondakov-Tolstoj, t IV p 106, fig. 91 — Icône d'argent doré, à Chémokmédi, XIII<sup>e</sup> siècle. Kondakov, *Pam Gruzii*, p 118, fig 58 — Fresque de Nakouraléchi phot Ermakov 16819 — Petropol georg 298, fol 158 — Sur la croix, l'icône de Chemokmédi et la miniature, Marie et Jean plient la main sous le menton

3 Sainte-Sophie de Kiev, milieu XI<sup>e</sup> siècle Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t. IV, p 320, *Kievskij Sof Sobor*, pl XXIX, n° 16 — Sculpture sur pierre, dans la cathédrale de Jurjev-Polskij, 1224 phot Barčevskij 309, Kondakov-Tolstoj, t VI, p 90, fig 113 — Croix de pierre, encastrée dans le mur Ouest, à Sainte-Sophie de Novgorod, XIV<sup>e</sup> siècle phot Barčevskij 832, Stasov, *Sobranie sočinenij*, Saint-Petersbourg, 1894, t II, p 95 — Icône de bronze de la Collection Uvarov, *Katalog Uvarova*, otd VIII-XI, p 63, fig 38 — Croix d'autel, dans la sacristie d'Uspenskij Sobor, à Vladimir, XIII<sup>e</sup> siècle phot Barčevskij 769, Kondakov-Tolstoj, t VI, p 91, fig 114 a La figure du Christ et les médaillons rajoutés au XVII<sup>e</sup> siècle — Croix funéraire du Palais Blanc, à Rostov, datée de 1458 Orješnikov, *Arch Izv i Zamjetki*, t II, 1894, p 343, fig 22 — Croix du XVI<sup>e</sup> siècle, à Moscou (Blagovješčenskij Sobor) et à Neredici phot Barčevskij 510, 1048. — Panaghia du Musée Chrétien du Vatican Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p 121, fig 84 — Saccos de Laurent I<sup>er</sup>, à Kazan phot Barčevskij 791 — Pokrovskij, *Siskij ikonopisnyj podlinnik*, pl XXXI — Laure de la Trinité, à Moscou, reliure de l'évangile de Siméon Gordij Pokrovskij, *Evangelie*, p 342, fig 174 — Croix d'autel, au trésor de Sainte-Sophie, à Novgorod (1606) Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, II, p 14, pl IV. 1.

4 Goldschmidt, nos 99 a, 119 b, 132 a, 136, 161 c — Ivoires de Tongres, du Musée du Cinquantenaire. Laurent *Ivoires prégothiques*, pl. XI 33, XIII 35 — Munich, reliure de l'évang. d'Augsbourg Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 248, fig 2 — Bénitier de la Collection Vasilevskij Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CDXXIX. — Ivore d'Essen, XI<sup>e</sup> siècle Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXVI 5, voy Molinier, *Ivoires*, p 170. — W Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 16, n° 42, pl 15, n° 45 — Ivore du Vatican Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, p 214, pl XLVI — Musée de Cluny, n° 1088, X<sup>e</sup> s phot Giraudon 284. — British Museum, n° 63, 242 — Évangélaire de Gembloux (Bibl roy Bruxelles 5573), début du XI<sup>e</sup> siècle phot Bonnet; Max Rooses, *Geschichte der Kunst in Flandern*, *Ars Una*, 1914, p 11, fig 21 — Sacramentaire de Freising, Munich, lat 6421, fol 33 v (957-994) phot. Riehn-Tietze — Psautier, à Graz Swarzenski, *Salzb. Mal*, pl CXXI, n° 408 Comparez avec les planches XLVIII 149 et CI 341 — Évangélaire de Lutolt *op. l*, pl LXXXI 272 (la main ployée sous le menton) — Civitale Haseloff, *Thüring-Sächs Malerschule*, pl XVI, n° 30 — Missel du Kestner-Museum, à Hanovre Schönemark, *Der Kruzifixus*, p 54, fig 62 — Civitate, stuc. Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 117, fig 80; p 119, fig 81 —

plus rare dans les monuments byzantins (fig. 426)<sup>1</sup>. encore pourrait-on se demander si, parmi les exemples connus, quelques-uns ne se rattachent pas à la tradition cappadocienne.

Les iconographes byzantins du XI<sup>e</sup> siècle préfèrent rompre la symétrie monotone du type cappadocien et revenir à l'ancienne manière, qui ne montrait pas la douleur de Marie. La Mère de Dieu ramène sa main gauche devant la poitrine en signe de respect, motif ancien qu'au IX<sup>e</sup>, sur le reliquaire de Pépin d'Aquitaine (+ 838)<sup>2</sup>, et, plus tard, dans quelques monuments byzantins<sup>3</sup> ou latins<sup>4</sup>, nous voyons associé à celui de l'apôtre témoignant. En revanche, par le geste de Jean, ils s'éloignent résolument des anciennes formules. Pourquoi lui auraient-ils laissé le livre dans la main gauche, puisqu'ils prétendent représenter non plus l'évangéliste, mais le disciple affligé ? En Cappadoce même, dans les dernières fresques, on le supprime : le bras reste d'abord à la même place, comme s'il le tenait encore<sup>5</sup>, puis, s'abaisse et tombe naturellement<sup>6</sup>. Le type by-

Vérone, San Zeno, sarcophage des évêques Lucillus, Lupicinus et Crescentianus phot Alinari 12669, Venturi, t III, p 132, fig 112 — Milan, reliure de l'évangélaire d'Aribert Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 59, fig 36 — Holkham Hall 15, reliure, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, p 8, pl II — Città di Castello, pahotto phot Alinari 4853, Venturi, t II, p 664, fig 489, Reymond, *La sculpture florentine*, p 22 — Triptyque d'Alba Fucense Bertaux, *Art Italie mérid*, pl XIII bis, phot Gargioli C 1063 — Crucifix du Museo Civico, salle II, n° 15, à Pise phot Gargioli, Venturi, t V, p 15, fig 11 — Fabriano, fresque du couvent des Augustins Venturi, t V, p 20, fig 14, H Ét C 826

1 Croix de bronze trouvée à Kovanlyk avec une monnaie de Tzimisès Schlumberger, *Épopée*, II, p 381 — Vatican 1156, fol 194 v D'Agincourt, *Peinture*, pl LVII, d'où Pokrovskij, p 329, fig 267, Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, p 216, pl. XLVIII, H Ét B 99 — Icône d'émail, à Gélât phot Ermakov 7424 — Croix de Velletri phot Mosconi 6886, Schlumberger, *Épopée*, II, p 20 — Reliure d'émail de Munich (Reiche Capelle) Schlumberger, *Nicephore Phocas*, p 580, d'après Hefner-Alteneck, *Trachten des christ. Mittelalters*, Pokrovskij, p 336, fig 172, Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t II, pl 40, Schonermark, *Der Kruzifixus*, fig 50, Dalton, *Byz art*, p 524 — Émail et relief, au trésor de Saint-Marc · Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl III et V

2 De Linas, *Gazette archéologique*, t XII, 1887, p 39 sq, pl 6, voy p 292, Mohmer, *Orfèvrerie*, pl III, Mohmer, dans A Michel, *Hist de l'Art*, t I 2, p 842, fig 450

3 Staurôthèque d'Adtchi phot Ermakov 2024 — Fresque de Taghar, en Cappadoce, XIII<sup>e</sup> siècle Jerphanion, *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques*, t III, 1913, p 46, fig 8

4 Ivoire de l'ancienne Collection Spitzer, aujourd'hui au Louvre (acq 1899) Mohmer, *Ivoires*, p 140, phot Graudon 3531 — Coffret allemand du Mont-Cassin Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p 162, fig 118

5 Elmalé-Klissé, Qaranleq-Klissé, Tchareqle-Klissé phot Jerphanion

6 Chapelle à Gueurémi

zantin ne conservera donc le livre que par exception, dans les plus anciens exemplaires <sup>1</sup>.

Ce type apparaît, à une date certaine, dans le psautier d'Égbert, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>. Il se répand vers le milieu du xi<sup>e</sup>, au moment où la silhouette du Christ s'assouplit et se courbe, car nous le relevons alors à Saint-Luc <sup>3</sup>, à Chios <sup>4</sup>, dans l'évangile d'Étchmiadzin (1057) <sup>5</sup>, à Qarabach-Klissé (1061) <sup>6</sup>, à Saint-Marc de Venise (fig. 451) <sup>7</sup>, à Torcello <sup>8</sup>, puis, au xii<sup>e</sup>, à Neredici <sup>9</sup>, au Latmos <sup>10</sup>, et, vers le début du xiii<sup>e</sup>, dans l'évangile syriaque de Saint-Marc-des-Jacobites (1221/1222) <sup>11</sup>, enfin, au cours de ces deux siècles, dans quelques monuments moins clairement datés : sculptures <sup>12</sup>, ivoires <sup>13</sup>, émaux <sup>14</sup>, orfèvrerie (fig. 3) <sup>15</sup>, miniatures (fig. 427-428) <sup>16</sup>. Au xii<sup>e</sup> et au xiii<sup>e</sup>, il passe aussi en Allemagne, dans les miniatures de Salzbourg <sup>17</sup>

1 Diptyque de South-Kensington Schlumberger, *Épopée*, I, p. 617 — Reliquaire de Hildesheim *op l*, II, p. 124 — Reliure d'ivoire de Quedlinburg Marquet de Vasselot, *Gaz des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 310 — Ivoire de Pesaro Graeven, II, 51

2 Sauerland-Haseloff, pl XLIV On y joindra les monuments cités plus haut et le plat d'argent doré de Halberstadt Schlumberger, *Épopée*, I, p. 200

3 Diehl, *Saint-Luc*, p. 46, H Ét B 263, d'où Schlumberger, *Épopée*, II, p. 549, Schultz-Barnsley, p. 45, fig. 37, Dalton, *Byz art*, p. 429, fig. 252

4 Strzygowski, *Byz Zeits*, t V, 1896, p. 149, pl III 1, Schmidt, *Izvestija russk Inst*, t XVII, pl LII

5 Étchmiadzin 362 G, fol 9 v phot Macler, cf Macler, *Rapport*, p. 42

6 Phot Jerphanon.

7 Rohault de Fleury, *Évang*, pl XC, phot Anderson 14154

8 H Ét C 766

9 Ébersolt, *Mon Piot*, t XIII, 1906, pl XV, photographie communiquée par M. Brajlovskij

10 Grotte du Christ, près d'Héraclée Wiegand, *Der Latmos*, pl VII 1

11 Phot Baumstark

12 Arta, bas-relief de pierre phot communiquée par M. Katsanos

13 Collection Oppenheim (anciennement Bonnaffé) Schlumberger, *Mon Piot*, t VI, 1898, pl VII 2, *Épopée*, II, p. 13.

14 Pala d'oro Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl XV, phot Naya 3482

15 Triptyque d'Atskhour phot Ermakov 5659, Kondakov, *Pam Gruzii*, p. 27, fig. 11 — Icône de Chémokmédi phot Ermakov 196, *op l*, p. 122, fig. 60

16 Parme, Palat 5, fol 90 — Vatopedin 610, fol 149 H Ét C 131 — Rouleau liturgique à Verria, provenant du monastère de Dombra phot Lampakis 3159-3160 — Tétrévangile de Kiev, au milieu de Joh 19 17 Pokrovskij, p. 330, cite Petrov, *Trudy V archeol Sjezda v Tifluse*, pl XVII — Harley 1810, fol 204 Walter de Gray-Burch, *Early drawings and illuminations*, Londres, 1879, pl V, p. 174, Dalton, *Byz art*, p. 441, fig. 261 Dans ces deux miniatures, la main gauche est omise, ainsi que dans un tétraévangile arménien du ix<sup>e</sup> siècle (Vienne, Mékhit, n<sup>o</sup> 697, fol 8 phot Macler)

17 Swarzenski, *Salzb Mal*, pl CXIII 384

et de Saxe-Thuringe <sup>1</sup>, et en Italie (fig 436-438) <sup>2</sup>. Mais, il y tient moins de place que le précédent et souvent s'en distingue à peine, Marie tenant parfois sa main non sur sa poitrine, mais sous son menton <sup>3</sup>.

Les peintres serbes du même temps (fig. 429) <sup>4</sup> le reproduisent encore, ainsi que quelques orfèvres <sup>5</sup> ou sculpteurs de stéatites <sup>6</sup>, qui pourraient appartenir à l'école macédonienne. Mais, aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, à Verria <sup>7</sup>, dans la chronique de Manassès (fig. 432) <sup>8</sup>, ou bien, à Malyj Grad, sur le lac de Prespa (fig. 435) <sup>9</sup>, et dans le groupe du Mont-Athos, que nous étudierons plus loin, enfin, à Trébizonde <sup>10</sup> et dans les arts mineurs <sup>11</sup>, c'est l'ancien type cappadocien qui domine. Si l'on retrouve le type byzantin en Russie <sup>12</sup>, on n'y voit plus Marie appliquant

1 Haseloff, *Thuring-Sachs Malerschule*, pl. XXXVIII 87 et surtout XLIX 112 (Magdebourg, daté de 1214) — Déformé dans un coffret-reliquaire de Quedlinburg Marquet de Vasselot, *Gaz des Beaux-Arts*, 1898 II, p 316

2 Exultet du Mont-Cassin (Lond Addit 30337), fin du VI<sup>e</sup> siècle Bertaux, H Ét. C 1525. *Icon comp*, II 8 — Ivoire de Salerne Bertaux, *Art Italie merid*, pl XIX — Louvre, staurothèque en vermeil, copie italienne d'un modèle byzantin phot Giraudon 2706 — Relief de la façade de San Zeno à Vérone phot Alinari 18851 — Crucifix de Lucques, signé Berlinghieri, fin du XII<sup>e</sup> siècle phot Gargioli 1732, Venturi, t V, p 12, fig. 8 (voy p 11). — Pérouse, Bibliothèque de la cathédrale, n° 21, fol 190 (missel) H Ét C 500 — Triptyque Marzolini Gnoli, *L'arte umbra*, pl 43, phot Inst ital. arti grafiche — Musée Correr, n° 10 Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 120.

3 Surtout sur l'Exultet du Mont-Cassin, la miniature de Pérouse et le triptyque Marzolini

4 Studenica, église de Nemanja, vers 1190 Pokryškin, pl XI — Ziča, transept Sud. Peškovic, *Starinar*, 1909, p 49, fig 13 Notre dessin est fait d'après l'original — Studenica, église de Milutin — Gradac.

5 Reliure en argent doré de la Bibl de Saint-Marc Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl XIII, Schlumberger, *Épopée*, I, p 748 — Cadre de Chilandari

6 Stéatite du Vatican Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 248, fig 1, Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, p 216, pl XLV, nomme ce petit monument « bas-relief d'argent » — Stéatite de Tolède Roulin, H Ét B 344, Schlumberger, *Épopée*, I, p 465

7 Hagios Christos, 1315 H Ét C 713

8 Vatican slav 1, fol 75 D'Agincourt, *Peinture*, pl LXI 1, phot de la Collection des Hautes-Études

9 Miljukov, *Izvestja russk Inst*, t IV, p 72-73, pl XXI, phot de l'Institut archéol russe de Constantinople

10 Théosképastos H Ét B 230 — Sainte-Sophie H Ét B 221 Toutefois, nous voyons le type byzantin dans le monastère arménien de Kaimakli H Ét B 239

11 Reliure de Saint-Marc Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl XII, Schlumberger, *Épopée*, I, p 745 — Diptyque de Berne (Musée historique, n° 301) Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLX, Stammli, *Der Paramentenschatz*, p 30 — Homophonon de Vatopédi phot Paul Marc — Croix de bois, au Musée de Cluny, n° 15412

12 Saccos de Photus, n° 2 phot Barčevskij 531, *Vjestnik*, pl. près de la

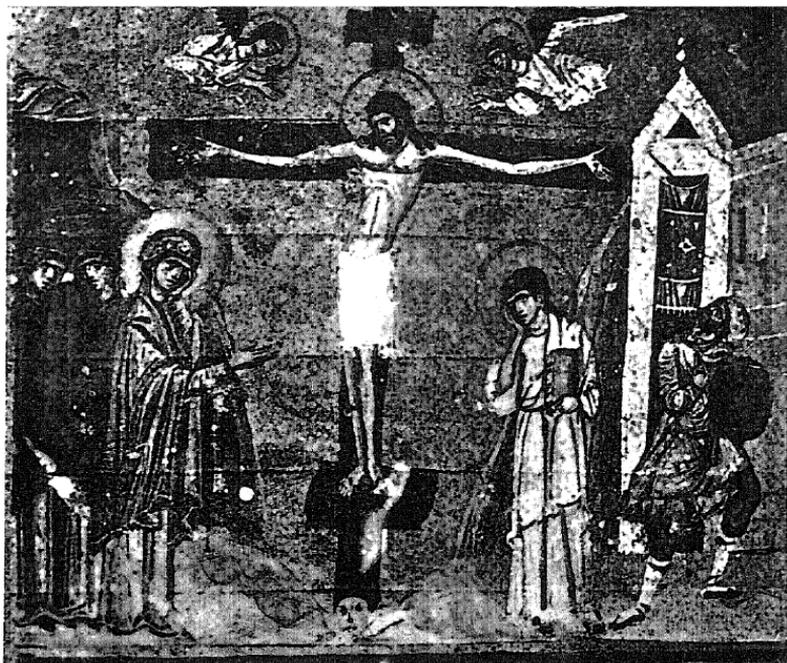


Fig. 426. — Évangile de la Vaticane (Vatican. gr. 1156).  
(H. Ét. B 99).



Fig. 427. — Tétrac. de Parme (Palat. 5).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 428. — Tétrac. de Vatopédi, n°610.  
(H. Ét. C 131).



sa main sur sa poitrine en signe de respect, mais la pliant sous le menton, comme dans les monuments primitifs, en signe de douleur. Ainsi, on conclura que, le plus souvent, le *xiv<sup>e</sup>* siècle byzantin a rompu avec la pratique du *xi<sup>e</sup>* et du *xii<sup>e</sup>*, pour revenir aux formules orientales, conservées par la tradition, d'une part, en Georgie et en Russie, de l'autre, en Occident.

Nous pourrions encore relever, au *xiii<sup>e</sup>* et au *xiv<sup>e</sup>* siècle, bien d'autres archaïsmes. Par exemple, dans la Theosképatos de Trébizonde, sur la porte d'Alexandrova (fig 443) et à Žiča (fig 429), Jean plie la main sous son menton et même, à Žiča, il porte le livre. Le peintre de la Péribleptos, à Mistra, celui de Koutloumous et de Saint-Paul, au Mont-Athos (fig. 479), et la plupart des iconographes crétois, à la fin du *xvi<sup>e</sup>* et au *xvii<sup>e</sup>* siècle, lui prêtent un geste étranger à la pratique byzantine du *xi<sup>e</sup>* et du *xii<sup>e</sup>* : la main allongée devant sa poitrine, légèrement courbée, nous rappelle les plus anciennes fresques cappadociennes, où elle effleurait le livre. Marie pliait alors la sienne sous le menton et nous savons que les Allemands et les Italiens ont imité ce modèle jusqu'au *xiii<sup>e</sup>* siècle <sup>1</sup>. Ici, elle l'applique contre sa joue : transformation toute naturelle, que nous suivons, au *xii<sup>e</sup>* siècle, en Russie <sup>2</sup> et en Occident <sup>3</sup>, puis, vers le *xv<sup>e</sup>*, en Géorgie <sup>4</sup>, où nous retrouvons exactement le type de Saint-Paul <sup>5</sup>.

*Le réalisme . Jésus courbé.* — Par ces traits, le *xiv<sup>e</sup>* siècle se rattache au passé. Sur un autre point, il innove. En effet, le réalisme pénètre alors l'iconographie. Non point partout, car si nous comparons aux mosaïques de Daphni la fresque de la Péribleptos, à Mistra, nous y retrouverons la même distinction, la même élégance dans les attitudes. A peine si, à Mistra, la taille du Christ s'allonge un peu plus. Le peintre de

p 46. — Voyez aussi phot Barčevskij 1313, 1453, Grabar, t VI, p 244, 260, et Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p 119, fig 82

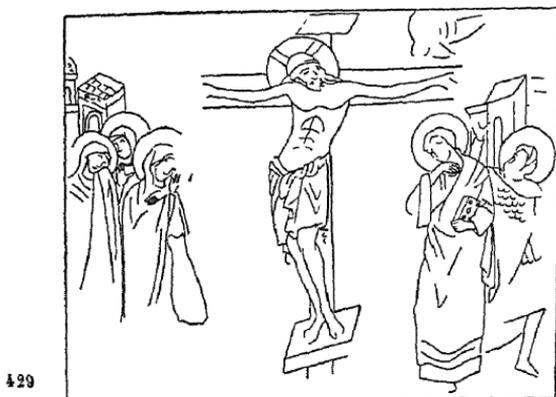
<sup>1</sup> Voyez, plus haut, p 401, note 5

<sup>2</sup> Émail du trésor de Rjazan, d'origine byzantine. Kondakov, *Russkie klady*, p 89, pl XVII 2

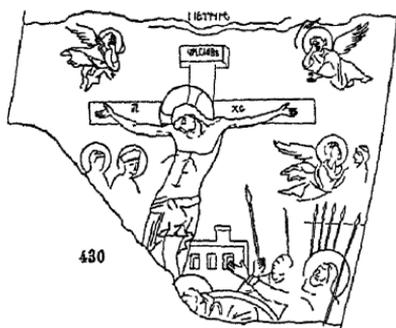
<sup>3</sup> Autel portatif de Siegburg. Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLIII

<sup>4</sup> Icône de la Mère de Dieu, dite de Gélât. Kondakov, *Pam Gruzii*, p 28, fig 12 — Staurothèque, à Chémokmédi. *op l*, p 127, fig 64, voy p 131, n° 19

<sup>5</sup> Parfois, Jean fait ce geste, tandis que Marie replie la main devant sa poitrine, suivant le type byzantin. Staurothèque byzantine de Brescia. Venturi, t II, p. 660, fig 485 — Miniature latine du Laur. XVII 2. Grunewisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 333, fig 276 — Missel, à Saint-Florian. Swarzenski, *Salzb Mal*, pl CX 375 — Vers le début du *xiii<sup>e</sup>* siècle, crucifix italien, Museo del Bigallo, à Florence. phot Alinari 17306, Venturi, t V, p 7, fig 4.



429



430



431



432



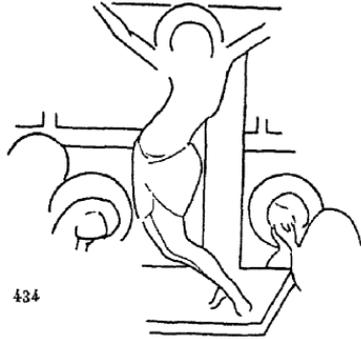
433

FIG 429 — Fresque de Žižča — 430 Fresque de Gračanica — 431 Fresque de Saint-Nicolas à Castoria — 432 Chronique de Manassés — 433 Fresque de Mateica

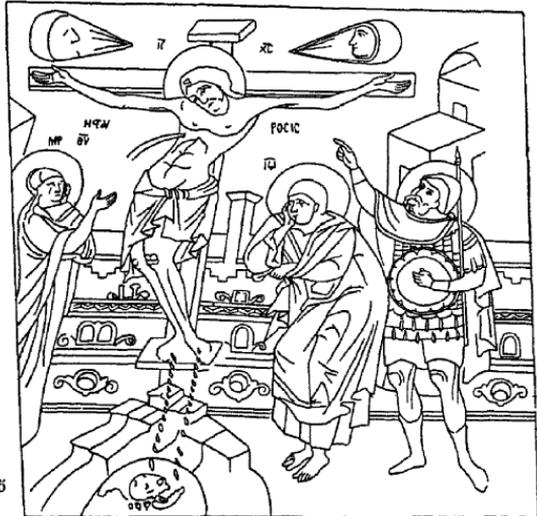
Lavra a même atténué la courbe. Marie, bien que soutenue par des saintes femmes, n'a rien perdu de sa fermeté. Au contraire, les iconographes macédoniens et slaves accentuent de plus en plus le fléchissement du corps et inclinent aussi Marie et Jean.

Prenons d'abord le type byzantin, de la fin du xi<sup>e</sup> siècle au

début du xiii<sup>e</sup>. Le buste, en se penchant vers la droite, fait saillir la hanche à l'opposé. Les genoux restent fermes. Le corps forme une courbe simple, harmonieuse, un arc très largement ouvert. Dans cet intervalle de plus d'un siècle, si nous comparons l'un à l'autre deux groupes de monuments, d'abord Daphni, Saint-Marc et le psautier de Mélissende (fig 466), puis, l'émail de Munich, les fresques de Studenica (Nemanja) et du Latmos<sup>1</sup>, nous apercevons bien quelque différence, car la ligne se creuse un



434



435

peu plus, sous l'aiselle, ressort un peu

plus, pres des hanches différence minime, presque insensible au premier regard. Mais, au xiii<sup>e</sup> siècle, un réel progrès s'accuse en peu d'années, à Žiča (fig.429) et dans le cod Athen. 93, fol.361

1 Voyez, plus haut, p 405, note 10

(fig. 465). Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, à Gradac (fig 474), la courbe s'enfonce dans la poitrine, procédé appliqué déjà, au XII<sup>e</sup> siècle, dans une miniature allemande <sup>1</sup> et sur l'icône en mosaïque du Crucifiement, à Vatopédi Au début du XIV<sup>e</sup>, à Verria, Gračanica (fig. 430), Studenica (Milutin), on semble réagir. Mais bientôt les Russes, en 1336, sur la porte d'Alexandrova (fig. 443) <sup>2</sup>, et, vers le même temps, les Bulgares, dans la chronique de Manassès (fig 432) <sup>3</sup>, les Serbes, à Mateica (fig 433) et dans le psautier de Munich, les Grecs, dans le Vatopedin 735, fol 18 <sup>4</sup>, à Saint-Nicolas de Castoria (quartier de Saint-Pantéléimon, fig 431), marchent plus hardiment. L'école macédonienne finit même par exagérer le corps de Jésus, fortement arc-bouté, se détache presque de la croix Nous mentionnerons, en 1369, Malyj Grad, à Prespa (fig 435) <sup>5</sup>, en 1384, Saint-Athanasie de Castoria, en 1484, Curčer (fig. 434), en 1486, à Castoria encore, Saint-Nicolas, dans le quartier des Anargyres, enfin, au XV<sup>e</sup> siècle, le Protaton de Karyès L'exemple gagne la Grèce : Saint-Jean, à Mistra <sup>6</sup>, Saint-Georges, à Géraki.

Sous la forme mesurée qu'il revêt dans la chronique de Manassès, le type obtint une grande vogue, car on le rencontre souvent dans les arts mineurs, en Russie <sup>7</sup>, comme en pays grec <sup>8</sup>.

1 Sacramentaire de Seitenstetten, Stiftsbibliothek, Cod 127 Swarzenski, *Salzb Mal*, pl CXXI 407

2 Et, en 1397, dans le psautier slavon *Korrekt listy*, fol 5 v, 92 v, 101

3 Vatican slav 1 voy, plus haut, p 406, note 8

4 Cf Pokrovskij, p 330

5 Voy, plus haut, p 406, note 9

6 Millet, *Mon Mistra*, pl 105 1

7 Saccos du patriarche Photius, n° 3 phot Barčevskij 533 — Panaghias du Musée Chrétien du Vatican Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p 119, 121 — Icones ou croix en métal de la Collection Uvarov *Katalog Uvarova*, otd IX, n° 65, p 63, fig 38, otd. XI, n° 39, p 172, fig 145, n° 45-49, p 174, fig 147, n° 116, p 189, fig 170 — Porte de Rostov phot Barčevskij 148 — Icône sur toile de l'Académie théologique de Saint-Petersbourg Pokrovskij, p 344 — Icône de la Collection Lichačev Lichačev, pl CXL 248 — Croix, dans le trésor de Sainte-Sophie, à Novgorod Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja rusnica v Novgorodje*, p 17, pl V 2 (XV<sup>e</sup> s.), V 6, 9 (XVII<sup>e</sup> s.)

8 Reliures en argent doré de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl XII-XIII, Schlumberger, *Épopée*, I, p 745, 748 — Plaque du Musée Correr Schlumberger, *Mélanges*, p 169 — Cadre d'icône, à Chilandari Kondakov, *Pam A/on*, p 195, fig 74 (phot 104) — Croix, sur l'autel du Protaton *op. l*, pl XXIX — Stéatite de Vatoédi H Ét C 192, d'ou Schlumberger, *Épopée*, II, p 524, Kondakov, *op l*, p 205, fig 82 — Croix en émail de Matskhvarili (Caucase) *Kavkaz*, t X, p 91 sq, pl XXV Je doute qu'elle puisse remonter au XI<sup>e</sup> siècle — Reliquaire de Bessarion, relief sur le couvercle voy, plus haut, p 344, note 2.

Des le XII<sup>e</sup> siècle, en Allemagne<sup>1</sup>, en Italie (fig. 475)<sup>2</sup>, on imita l'ondulation encore discrète des monuments byzantins. Au cours du XIII<sup>e</sup>, les Italiens suivent les progrès de l'école macédomienne<sup>3</sup>. Nous observons ce changement sur les innombrables crucifix, peints sur bois, que nous ont laissés les primitifs toscans<sup>4</sup>. En 1187<sup>5</sup>, et pendant quelques années encore<sup>6</sup>, ils nous montrent le Christ triomphant, le buste droit, les yeux ouverts. Puis, Jesus ferme les yeux, baisse la tête et fléchit légèrement<sup>7</sup>. Mais, ces formes archaisantes ne répondaient plus au type ordinaire du Crucifiement, si bien que parfois<sup>8</sup>, sur un même crucifix, elles contrastent avec la courbe byzantine qui se dessine, à côté, au milieu du cycle de la Passion, et s'y accuse même aussi vivement que dans l'Atben 93, à Ziča et à Gradac. Aussi cedent-elles, à leur tour, devant le réalisme grandissant, dès le second quart du XIII<sup>e</sup> siècle, s'il est juste d'attribuer à l'année 1236 un de ces crucifix où Giunta Pisano<sup>9</sup> montre encore une certaine réserve. Plus tard, vers

1 Swarzenski *Salzb Mal*, pl LXVII 219, LXXXIII 280, CXIII 384, CXXX 408. — Hortus Deliciarum, pl XXXVIII, Pokrovskij, p 364, note 7 fig 175, Mâle, I, p 228, fig 84 — Coffret-reliquaire de Quedlinburg — Vers le début du XIII<sup>e</sup> Haseloft, *Thuring-Sachs Malerschule*, p 149, pl XI, XVI, XXX, XXXIII, XLIX

2 Palotto de Città di Castello — Fresque, dans la crypte de la cathédrale d'Aquilée phot Alinari 20890, Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 26 Voyez p 94 l'église fut construite en 1031, mais les peintures de la crypte nous paraissent postérieures à cette date

3 Voyez, en France, le psautier de saint Louis H Martin, pl XXX.

4 Voyez Zimmermann, *Giotto*, t I, p 178 sq, Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p 79, Venturi, t V, p 1-32

5 Dôme de Spolète, chapelle Eroli Venturi, t V, p. 4, fig 1, voy p 3

6 *Op. l.*, fig 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 — D'après Zimmermann, *Giotto*, t I, p 182, le dernier exemple daté serait de 1238

7 San Martino, à Pise Venturi, t V, fig 17 — Offices, n° 4 *op. l.*, fig 15. — San Gimignano, Palais Communal, n° 28 phot. Brogi 15289, photographie communiquée par M de Nicola — Pise, Museo Civico, salle II, n° 19 phot Gargioli, Venturi, t V, p 13, fig 9 — Rome, San Domenico e Sisto phot Gargioli C 2761

8 Pise, Museo Civico, salle II, n° 15 (Christ vivant), San Martino (Christ mort)

9 A Gualdo, provenant de l'église supérieure de Saint-François, à Assise Zimmermann, *Giotto*, t I, p 182 — Assise, Sainte-Marie-des-Anges D'Agincourt, *Peinture*, pl CIL. 7 — Pise, Santi Ranieri e Leonardo Venturi, t V, p 24, fig. 18, voy p 18, A. Aubert, *Cimabue-Frage*, pl 7 — Voyez aussi le tableau attribué faussement à Bonaventura Berlinghieri, à Florence, Accademia, n° 101 phot. Alinari 1403, d'où Venturi, *op l.*, p. 103, fig 81; voy Cavalcasse-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t I p 241 — Dans la sacristie de Saint-François d'Assise, la courbe est déjà plus accentuée Venturi, t V, p 25, fig. 19 Voyez p 18

1260, à Assise <sup>1</sup>, en 1272, à Pérouse <sup>2</sup>, en 1275, à Pistoie <sup>3</sup>, en 1288, à Lucques <sup>4</sup> (fig. 436), vers le même temps, à Arezzo <sup>5</sup>, nos imagiers se laissent entraîner aussi loin que les peintres des fresques (fig 472) anonyme, à Fabriano <sup>6</sup>, Cimabue, à Assise <sup>7</sup>. Ils atteignent ou dépassent les types de Gradac, de la porte d'Alexandrova ou de la chronique de Manasses. Les miniaturistes de Bologne, lorsqu'ils placent le crucifix entre les mains de Dieu le Père, se conforment à cette pratique alors dominante <sup>8</sup>.

Presque tous nos crucifix présentent des signes manifestes de l'influence byzantine les quatre clous, les sigles grecs Au début, Marie et Jean ont des gestes variés et parfois assez libres, qui rappellent les vieux types syriens, toujours populaires en Occident, et même, au moment où les yeux de Jésus se ferment, où sa taille se cambre, le disciple reçoit la main de la Vierge dans la sienne (fig. 468, 469, 472) <sup>9</sup>. Au contraire, Giunta Pisano, Diodato Orlandi et tous ceux qui accentuent la courbe du corps isolent les deux figures aux extrémités de la traverse, comme en Orient, les réduisent parfois aussi à un simple buste et leur restituent les attitudes uniformes et symétriques des modèles cappadociens <sup>10</sup>.

À l'aurore du Trecento, notre type disparaît. Nous voyons bien lui survivre une variante particulière que distinguent les

1 Abside de l'église de Santa Chiara, décrit par A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p 133 sq « Die Beugung des Körpers bezeichnet eine Zwischenstufe zwischen Giunta und Cimabue » (p 135)

2 Attribué faussement à Margaritone d'Arezzo Venturi, t V, p 28, fig 21

3 Crucifix peint par Coppo de Marcoaldo P. Bacci, *L'Arte*, t III, 1900, p 37, Venturi, t V, p 22, fig 16, voy p 18

4 Signé par Diodato Orlandi phot Gargioli C 1731, cf Venturi, t V p 18 On pourrait attribuer au même peintre le crucifix de Santa Croce, à Florence (phot Alinari 3882, d'où *op l*, p 23, fig 25), si Venturi a raison d'en contester l'attribution à Cimabue (*op l*, p 27) A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p 107, 109, pl 63, 64, voit, au contraire, une étroite parenté entre les crucifix de Santa Croce, de Santa Maria del Carmine et la fresque d'Assise

5 San Domenico *op l*, p 29, fig 22, voy p 27

6 Voy, plus haut, p 403, note 4

7 Comparez avec une réplique plus simple, conservée à Sienne, Accademia, n° 11 (fig 472) Voy, plus loin, p 445

8 Livre de chœur du Museo Civico, n° 8 et 9 phot Preuss hist Insti-tut 2124, 2137 — Voy aussi un triptyque de Sienne, n° 5 Jacobsen, pl III

9 San Gimignano et probablement Offices, n° 4, dont les extrémités ont été coupées — Pise, Museo Civico, salle II, n° 19 — Florence, Accademia n° 101.

10 Par exception, celles du type byzantin Pérouse (Pinacothèque), Diodato Orlandi, à Lucques

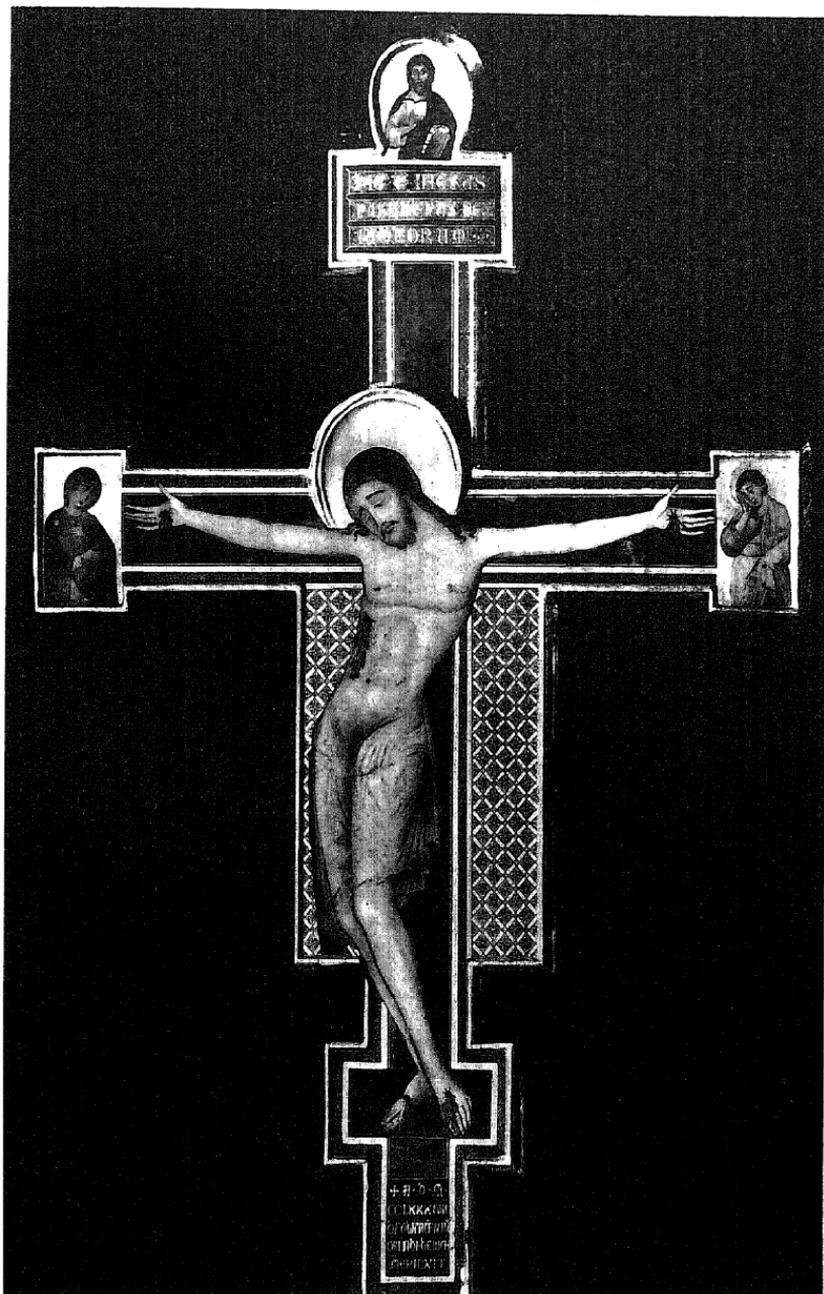


Fig. 436. — Crucifix de Diodato Orlandi, à Lucques (1288).  
(Phot. Alinari-Giraudon).

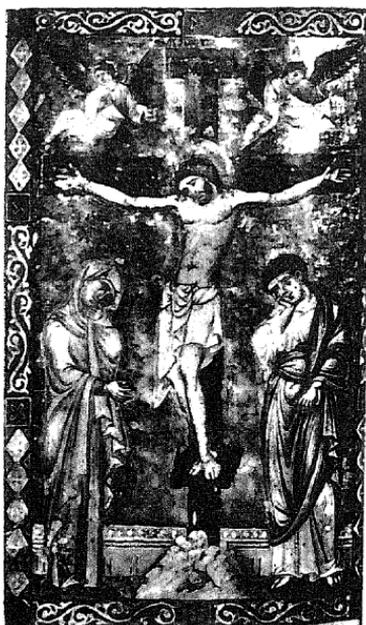


Fig. 437.  
Pérouse, Bibl. de la Cathédrale, n° 21.  
(H. Ét. C 500).

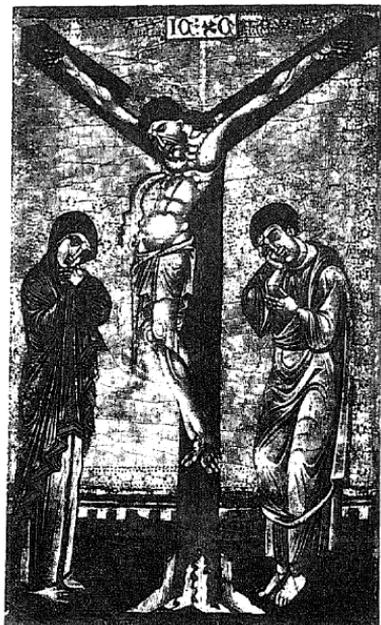


Fig. 438.  
Triptyque Marzolini, à Pérouse.  
(Coll. H. Ét.).

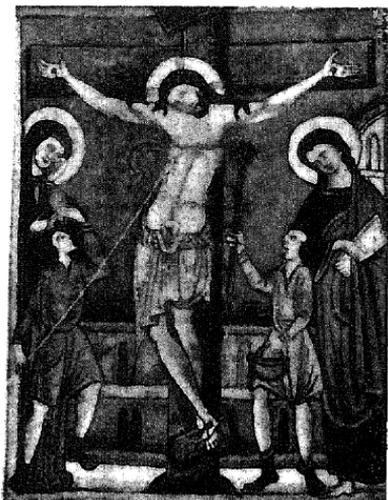


Fig. 439.  
Museo Civico, à Bologne, ms n° 7.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 440.  
Triptyque de Trieste.  
(Phot. Alinari-Giraudon).

trois clous Nous observerons aussi, dans cette série, l'accentuation progressive de la courbe · Santa Maria ad Cryptas, chaire de Pise (1260), bibliothèque de la cathédrale, à Pérouse, n° 21 (fig. 437), triptyque Marzolini (fig. 438), livre de chœur, au Museo Civico de Bologne, n° 7 (fig. 439), tableau du Musée de Buda-Pest <sup>1</sup>, baptistère de Saint-Marc, à Venise <sup>2</sup>, triptyque de Trieste (fig. 440) <sup>3</sup> Le motif des trois clous et des jambes croisées vient du Nord, où l'on semble l'avoir imaginé vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle <sup>4</sup> Mais, plusieurs de ces monuments conservent les sigles grecs et les fonds architecturaux des miniatures byzantines <sup>5</sup>, et les derniers, ceux qui prolongent la durée du type jusque vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, appartiennent aux ateliers vénitiens, qui travaillent au contact des artistes grecs

Il est donc clair que les iconographes grecs de Macédoine, de Serbie et, sans doute, de Venise, au XIII<sup>e</sup> siècle, ont eux-mêmes tiré de la tradition byzantine le type nouveau, plus réaliste, qu'ils ont transmis, pour un temps assez court, à leurs confrères toscans et qu'ils ont ensuite, après quelques hésitations, malgré les scrupules qui ramenaient quelques-uns aux formes anciennes, développé, au cours du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup>, jusqu'à la plus étrange exagération

Vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle, les écoles orientales s'éloignaient aussi de l'ancienne tradition byzantine, mais par une autre voie Elles cherchaient le caractère non par la courbe, mais par la ligne brisée, en dessinant un angle aux coudes <sup>6</sup> et aux genoux Le corps étant un peu plus tourné vers la gauche, la hanche ne ressort plus de ce côté De l'aisselle aux genoux, la ligne du contour file droit ou plutôt tend à rentrer, à former un angle très faible à la taille. Ce procédé se laisse deviner, au IX<sup>e</sup> et au XI<sup>e</sup> siècle, dans les miniatures arméniennes <sup>7</sup>, et, plus sûrement, ensuite, sur un ivoire de la Collec-

<sup>1</sup> Musée de peinture Venturi, t. V, p. 19, fig. 13, voyez p. 18

<sup>2</sup> Phot. Alinari 13758

<sup>3</sup> H. Ét. C 665, phot. Alinari 21151.

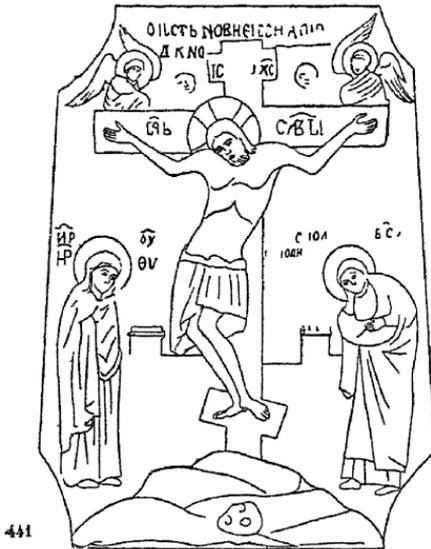
<sup>4</sup> Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, p. 148-149, pl. VI, XLI, où l'on relève la courbe byzantine, assez accentuée — *Op. l.*, pl. XXXVIII, avec la courbe ouverte à gauche

<sup>5</sup> En particulier le tableau de Buda-Pest

<sup>6</sup> A Hemsbey-Klissé et dans l'abside de Toqalg, les larrons ont aussi les bras pliés au coude Ce motif forme une transition entre le type du XIII<sup>e</sup> siècle et celui du VI<sup>e</sup>, où Bela Lazar veut reconnaître le geste des orants Voy, plus haut, p. 396, note 2

<sup>7</sup> Vienne, Mékhit, n° 697, fol. 8, Etchmiadzin 362 G, fol. 9 v (an 1057) — phot. Macler

tion Oppenheim <sup>1</sup>. Il s'accuse franchement, en 1221/1222, dans une miniature syrienne de Jérusalem <sup>2</sup>. Il appartient à l'Orient, car il y a suivi, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, le chemin accoutumé Syrie <sup>3</sup>, Arménie <sup>4</sup>, Géorgie (fig. 3) <sup>5</sup>, Russie (fig 441) <sup>6</sup>, et



441



442

FIG 441 — Croix de Sainte-Sophie, à Novgorod — 442 Relure, au Mont-Athos

Bulgarie (fig. 443) <sup>7</sup> Nous le retrouvons dans les arts mineurs (fig. 442) <sup>8</sup>.

1 Voyez, plus haut, p 405, note 13

2 Saint-Marc-des-Jacobites phot Baumstark.

3 Relure du même manuscrit Baumstark, *Palaestinensia*, p 59, pl IX 6

4 Relure (1333-34) et tétraévangile (xiv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècle), au monastère de Saint-Jacques-des-Arméniens phot Baumstark, *Palaestinensia*, p 59 — Tétraévangile Gabbay

5 Triptyque d'Atskhour, à Gélât, icône de Chémokmédi voy, plus haut, p 405, note 15

6 Croix de pierre de Sainte-Sophie de Novgorod voy., plus haut, p. 403, note 3 — Croix funéraire du Palais Blanc, à Rostov (1458) voy même page — Croix de bronze de la Collection Uvarov *Katalog Uvarova*, otd VIII-XI, pl XIX. 24

7 Miniature du tétraévangile d'Elisavetgrad, dans le texte de Jean, où le dessin du corps est à peu près identique à celui de la miniature syrienne photographie communiquée par M Sal Reinach

8 Relure en métal repoussé, photographiée par la Mission Sévastianov, au Mont-Athos les apôtres groupés sur le cadre rappellent, par leur tête blonde et leurs cheveux bouclés, les anciens monuments syriens ou coptes — Diptyque Barberini — Diptyque de Berne voy, plus haut, p 406, note 11. — Homophorion de Vatopédi phot. Paul Marc

En Occident, nous observons aussi la brisure des genoux, d'abord très nette, au début du XI<sup>e</sup> siècle, dans l'évangélaire de Gembloux <sup>1</sup> et au revers de la croix dite de Lothaire, à Aix-la-Chapelle <sup>2</sup>, puis, plus faible, dans quelques monuments romans <sup>3</sup>, qui nous conduisent ainsi aux Santi Quattro Coronati (1248) <sup>4</sup>, à la chaire de Sienne (1265), à une miniature bolognaise <sup>5</sup>, aux mosaïques du baptistère de Florence <sup>6</sup>, à un tableau de Ravenne (fin du XIII<sup>e</sup> siècle) <sup>7</sup> et surtout au crucifix de Ranerio d'Ugolino, à Pise <sup>8</sup>. Cet imagier, abandonnant résolument la manière byzantine, chère, à ses devanciers, interprète et transforme, au moyen des trois clous, le vieux type que l'Orient avait sans doute transmis à quelques écoles romanes. Il prépare ainsi, en même temps que certains ivoiriers allemands <sup>9</sup>, le modèle du Trecento. Duccio (fig. 470-471) se rencontre, par l'effet d'une parenté éloignée, avec le miniaturiste syrien de 1221/1222, mais il dessine plus franchement la ligne brisée du corps et supprime celle des bras Il annonce, plutôt qu'il n'imité <sup>10</sup>, la silhouette tourmentée du crucifix gothique. Le Trecento s'éloigne, en effet, de ces exagérations, puisque Giotto, posant le corps presque de face, atténue l'angle des genoux.

1 Bibl royale de Bruxelles, n° 5573 voyez, plus haut, p 403, note 4 Voy le psautier Arundel, n° 60 (Brit Mus) Westwood, *Fac-similes*, pl 49

2 Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XXXVII 3; Cahier-Martin *Mélanges d'archéologie*, t I, pl 32 Aus'm Weerth, p 123, pense que le revers est postérieur à la croix elle-même Pourtant, Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, p 148, cite ce monument, ainsi que la croix de saint Bernard, à Hildesheim, pour montrer qu'au XI<sup>e</sup> siècle l'Occident a développé, « avec ses propres forces », loin de l'influence byzantine, le type du Christ souffrant

3 Reliquaire de Pascal II, au trésor de Conques, fin du XI<sup>e</sup> siècle A Darcel, *Tresor de Conques*, p 16, voy. Molmer, *Orfèvrerie*, p 113 — Porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXXX — Ivoire du Musée de Darmstadt Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, pl XLVII — British Museum, n° 61 — Crucifix en ivoire du Louvre, n° 26 phot Giraudon 2019 — Bas-relief de la façade de San Zeno, à Vérone voy p 406. 2 — Holkham Hall 15, reliure voy p. 403 4

4 D'Agincourt, *Peinture*, pl CI 14 Comparez avec le candelabre de Gaète (fin du XII<sup>e</sup> siècle) Venturi, t III, p. 656, fig 611

5 Modène, Bibl. Estense, livre de chœur, XI L 5 Venturi, t III p 480, fig 454

6. Venturi, t V, p. 226, fig 185, phot Alinari 3740.

7. Galleria Venturi, t V, p 112, fig. 90

8 Museo Civico phot Alinari 9883, Venturi, t V, p. 26, fig 20, voy p 20

9 Diptyque de Wurzbourg, fin du XIII<sup>e</sup> ou début du XIV<sup>e</sup> siècle Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, I, p. 36-37, pl 36

10 Ce que paraît soutenir Wulff, *Reperiorium*, t XXVII, p 101 « Weitere Beobachtung verdient die Einföhrung des gotischen Crucifixus (alles ganz wie in gotischen Elfenbeinplastik) » Cette observation ne peut s'appliquer qu'au type du diptyque de Wurzbourg On remarquera, d'ailleurs, que Ducio ne figure pas les jambes croisées aux genoux.

Il est donc possible que Duccio et Giotto aient suivi la direction que leurs devanciers avaient reçue de l'Orient. Mais le modèle qu'ils ont ainsi élaboré demeure étranger aux écoles byzantines. Il a pu pénétrer en Grèce, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Nous l'avons observé, en effet, avec les trois clous, sur une plaque émaillée, encastrée dans la façade de Saint-Basile, à Arta. Il n'y a été imité que beaucoup plus tard, lorsque les motifs italiens envahissent l'iconographie des Orthodoxes<sup>1</sup>.

Dans le dessin des autres figures, l'école macédonienne accentue aussi les courbes. Vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, Jean s'incline et se tourne<sup>2</sup>, parfois en cachant son visage dans ses deux mains, nues ou enveloppées d'une étoffe (fig. 4)<sup>3</sup>, ou bien, en détachant la droite de la joue, comme à Daphni, pour lever les yeux vers Jésus<sup>4</sup>. Parfois, à côté de l'apôtre courbé par la douleur, le Christ conserve l'attitude calme du XII<sup>e</sup> siècle. Le reliquaire de Bessarion nous fait bien sentir ce contraste. La Vierge reste plus longtemps droite et ferme; pourtant, à son tour, sur le reliquaire en repousse de Sienne, à Çurçer et Saint-Nicolas de Castoria (quartier des Anargyres), elle suit l'exemple du disciple<sup>5</sup>.

*Marie défaillante* — Les apocryphes inspirèrent de bonne heure, semble-t-il, aux peintres syriens et cappadociens l'idée de représenter, derrière Marie, une femme la soutenant discrètement, soit aux épaules, soit sous le coude. On a signalé

1 Petropol georg 298, fol 158 — Tétrav arménien de Bologne, n° 3290, fol 22 phot Macler — Coffre de Bologne, Accademia, n° 590 — Icône du Musée Chrétien du Vatican Uvarov, *Sbornik melkich trudov*, t I, p 224, n° 38, pl CIX 158 — Homophorion du patriarche Denys, 1672 Kondakov, *Pam. Afon*, p 277, fig 94, phot Lampakis 3195 — Galerie Tretjakov, n° 9, xv<sup>e</sup> s Lichačev, pl CXXXVII 244 — Église de la Dormition, à Chrysapha, XVII<sup>e</sup> siècle

2 Porte d'Alexandrova, psautier de Munich, croix de Novgorod, chronique de Manassés, reliure de Saint-Marc (cf p 406 11), Sainte-Sophie de Mistra, Malyj Grad, reliquaire de Bessarion, Saint-Nicolas de Castoria (quartier de Saint-Pantéléimon), icône du kellion de Jérémie, au Mont-Athos, Collection Lichačev (pl CCXXXI 422)

3 Sainte-Sophie de Trébizonde, où Jean reste droit — Diptyque Barberini — Icône de bronze de la Collection Uvarov *Katalog Uvarova*, otd VIII-XI, p 63, fig 38 — Çurçer — Musée Alexandre III, icône de l'école de Novgorod, xv<sup>e</sup> siècle Grabar, t VI, p 244. — Icones de la Galerie Tretjakov, n° 5 et 9 Kondakov, *Licevoj ikonop podlinnik*, pl 13 (chromol), Lichačev, pl CXXXVII 244 — Icône Lichačev Lichačev, pl CXL 248

4 Vatoped 735, fol 18 — Reliquaire en repoussé de l'hôpital de Sienne phot Gargioli C 5612 — Mosaïque de l'Opera del Duomo, à Florence

5. Sur une reliure du Sinai, Marie, restant droite, couvre son visage des deux mains, enveloppées dans son voile Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Das Katharivakloster am Sinai*, p 24, fig 36

le premier de ces gestes, au VIII<sup>e</sup> siècle, à Rome, dans l'oratoire des Saints-Jean-et-Paul <sup>1</sup>. Une photographie du Père de Jerphanion nous montre le second, au XIII<sup>e</sup>, en Cappadoce, dans l'église triconque de Taghar<sup>2</sup>; nous l'avons observé nous-mêmes, en 1486, dans l'église de Saint-Nicolas, à Castoria. Voilà donc une première esquisse des futures défaillances.

Au XII<sup>e</sup> siècle, les deux compositions, strictement byzantines, de Monréale<sup>3</sup> et d'Aquilée (fig. 475)<sup>4</sup> nous offrent un autre modèle. La femme qui prête son aide apparaît au second plan, entre Marie et la croix; elle retient simplement la main droite qui tombe, tandis que la gauche n'a point cessé de presser la joue. Au XIV<sup>e</sup>, en Russie<sup>5</sup>, en Macédoine<sup>6</sup> et en Grèce<sup>7</sup>, en 1462, sur une reliure serbe d'Esphigménou (fig. 477)<sup>8</sup>, au XVI<sup>e</sup>, dans les églises de l'Athos (fig. 476)<sup>9</sup> et des Météores<sup>10</sup>, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup>, en tous lieux, dans les fresques<sup>11</sup>, les icônes, en particulier les icônes crétoises<sup>12</sup>, les broderies<sup>13</sup> et les croix sculptées<sup>14</sup>, Marie ne donne même pas ce léger signe de faiblesse: elle lève toujours le bras droit vers la croix, tandis que la femme glisse une main sous son coude et de l'autre la saisit à l'épaule. Par exception, au XVI<sup>e</sup> siècle, dans une belle icône du monastère de Saint-Paul, au Mont-Athos, où l'on a dessiné Jésus et Jean comme à Lavra, la Mère de Dieu laisse tomber sa main dans celle de la femme et se renverse en arrière, les yeux fermés. Dans un tétraévangile arménien de 1415/1416<sup>15</sup>, la femme enveloppe du même geste Marie levant les deux bras vers Jésus, droit comme autrefois, auprès de Jean qui témoigne et tient son livre. Notre

1 Reil, *Kreuzigung*, p 78, Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 332, fig 274.

2 Voy, plus haut, p 404, note 3

3 Gravina, pl 20 A, H Ét C 734

4 Voy, plus haut, p 411, note 2

5 Volotovo Maculevič, *Mon de l'art ancien russe*, IV, p 5-6, fig 6-7

6 Saint-Athanase de Castoria, 1384

7 Athen 87 (tétraévangile) — Péribleptos

8 Kondakov, *Pam Afon*, p 201, phot Athos, n° 111

9 Lavra, Stavronikita, Dionysiou, Dochariou

10 Phot Messbildanstalt 1371 6.

11 Couvent du Prodiome (Σουριζάρι), près de Chrysapha — Eglise, aujourd'hui détruite, de Delphes

12 Voyez, plus loin, p 453

13 Musée de Tver, n° 53 *Trudy vosmago archeol Sjezda v Moskvje*, 1890, t IV, pl I — Homophorion de Grottaferrata, 1618 — Voyez aussi phot Lampakis 3195

14 Collection Bagge, à Copenhague, n° 25

15 Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens phot Baumstark

motif se trouve donc associé à un Crucifiement archaïque, au vieux type syrien, comme s'il provenait lui aussi de l'ancienne tradition orientale.

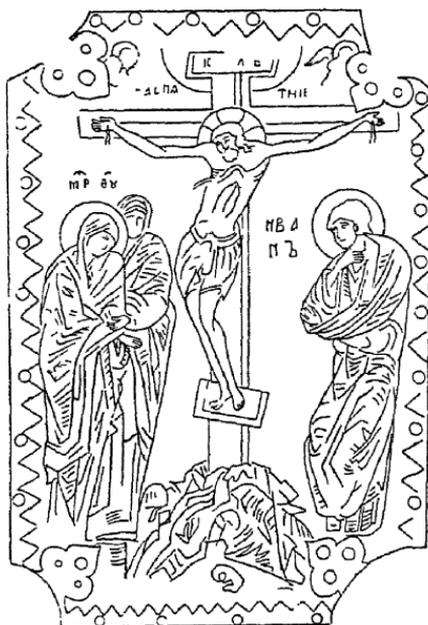


FIG 443 — Porte d'Alexandrova

Pourtant, au XIV<sup>e</sup> siècle, les Slaves ne craignirent pas de montrer Marie vaincue par l'émotion. défaillance discrète, qui laisse seulement tomber les bras, ces bras jusqu'alors levés avec respect. Elle les arrondit, en les repliant l'un sur l'autre, au devant d'elle. Sur le triptyque en bois sculpté de Ravenne, œuvre grecque postérieure, elle ne demande pas encore de secours. Sur les portes d'Alexandrova (1336, fig. 443) et de Rostov (XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>1</sup>, dans le psautier serbe<sup>2</sup> et sa réplique de Belgrade (fig. 444)<sup>3</sup>,

prise de faiblesse, elle se penche en avant. La femme lui soutient les mains dans les siennes, la gauche seulement, sur la porte d'Alexandrova et dans le psautier de Belgrade, les deux, dans celui de Munich. Ou bien encore, sur la porte de Rostov, elle la touche à l'épaule et au coude, comme au Mont-Athos. Si Marie se penche vers la gauche, par exemple dans le diptyque Barberini (fig. 4), elle esquissera le même geste et la femme, sans changer de place, l'assistera avec la même discrétion.

L'iconographie italienne suit une autre voie. Sur l'Exultet de Fondi<sup>4</sup>, deux femmes soutiennent Marie, l'une et l'autre sous le coude. Elles l'encadrent, l'une à gauche, comme dans l'oratoire de Jean et Paul et la fresque de Taghar, l'autre à droite, près de la croix, comme à Monréale. Cette double as-

1 Phot Barčevskij 1450, 148

2 Strzygowski, *Serb Psalter*, pl X 24

3 Uvarov *Sbornik melkich trudov*, t II, p 68, fig 7

4 Bertaux H Ét C 1545, *Icon comp*, II 11

sistance forme un premier trait distinctif, que l'Orient, même sous cet aspect archaïque, admettra seulement beaucoup plus tard <sup>1</sup>. D'autre part, le réalisme italien concevra une défaillance plus accentuée, une aide plus efficace et plus ferme : les bras tomberont inertes, les femmes passeront la main sous l'aisselle ou recevront celle de Marie sur leur épaule. Que l'on compare au diptyque Barberini quelques monuments typiques, ou Marie s'incline aussi vers la gauche <sup>2</sup>, que l'on y ajoute les variantes fort nombreuses imaginées par les Siennois, comme par les Giottesques <sup>3</sup>, et l'on comprendra le sentiment de réserve qui attachait les artistes d'Orient à cet étrange motif, rare en Italie <sup>4</sup>. Nicolo Pisano, qui leur touche de plus pres, l'a pourtant traité, à Pise et à Sienne, avec plus de liberté. Nous devons cher-



FIG 444 — Psautier de Belgrade  
(D'après Uvarov)

1 Lichačev, pl CCLXXXV 529 (Coll de l'auteur) — Pokrovskij, *Styšij ikon podlinnik*, pl XXXII — Église de la Dormition, à Chrysapha

2 Florence, Accademia, n° 101 voy, plus haut, p 411, note 9 — Fresque de l'école de Duccio, à Santa Columba (Sienne) phot Sansaini, communiquée par M de Nicola, cf *Mostra di Duccio*, phot, n° 87 — Campo Santo, à Pise phot Gargioli C 3318, 3325 — Tableau de Fra Angelico, à l'Accademia de Florence phot Brogi 2457

3 École de Duccio, Collection Crawford *Mostra di Duccio*, phot, n° 61 — Collection Gagarin Weigelt, *Duccio*, pl 61 — Sienne, Accademia, n° 156, triptyque siennois phot Anderson 21205 — Bologne, Accademia, n° 231, triptyque du xiv<sup>e</sup> siècle — Chaires de Pistoie et de Pise (Giovanni Pisano) Venturi t IV, p 201, 219, fig 134, 151 — Giotto, Kaiser-Friedrich Museum, n° 1074 A *Die Gemäldegalerie* I, p 8 — Santa Croce, ancien réfectoire Venturi, t V p 551, fig 448 — Solaro, oratoire Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 234, fig 173 — Mocchirolo, oratoire *op l*, p 248, fig 196 — Empoli, Pinacothèque phot Gargioli C 1749 — Tableau de Bernardo Daddi, à Florence, Accademia, n° 273 phot Gargioli C 1650 — De même, au Kaiser-Friedrich Museum, n° 1064 *Die Gemäldegalerie*, I, p 11, Venturi, t V, p 517, fig 418

4 Giov di Bartolom Cristiani, à Pistoie (S Francesco). phot Brogi 6264

cher en Allemagne, sur le diptyque de Wurzburg <sup>1</sup>, l'exacte réplique de notre stéatite. Le premier modèle appartient sans doute à la « Maniera bizantina », à quelque école italo-grecque du XIII<sup>e</sup> siècle. L'Italie l'a transformé, l'Orient l'a respecté. Même lorsque les Russes <sup>2</sup> se laissent gagner par l'influence latine, ils figurent encore un des bras replié et soutenu discrètement au coude. Nous observons le même contraste, lorsque Marie s'incline vers la droite, et, cette fois, au groupe clave s'opposent, en première ligne, certaines œuvres italo-grecques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle que nous étudierons un peu plus loin (fig. 481) <sup>3</sup>.

Pourtant, quelques trécentistes observèrent la retenue des peintres d'Orient. L'école de Cavallini <sup>4</sup>, un primitif de Pérouse <sup>5</sup>, enfin, Duccio et son école (fig. 470-471) <sup>6</sup> représentent Marie qui se renverse en arrière <sup>7</sup> : les femmes l'effleurent ou la soutiennent doucement au coude. Duccio figure, en outre, les mains qui s'enchevêtrent, ainsi que dans le psautier serbe, mais avec infiniment plus de distinction. Nos Byzantins ont aussi prêté à Marie cette attitude élégante. Par une singulière rencontre, cette fois, ils se montrent plus hardis que les Siennois.

On connaît la charmante icône du Musée Alexandre III, à Saint-Petersbourg (fig. 446) <sup>8</sup>. Marie se renverse légèrement, les

1 Voy, plus haut, p 415, note 9 — Louvre, n° 104, Cluny, n° 1098, 1104, etc

2 Lichačev, pl CXXXVII 244 (Gal Tretjakov), CCXXXI 422 (Coll de l'aut)

3 Polyptyque giottesque de la Pinacothèque du Vatican, salle I phot Alinari 6432 b — Lichačev, pl LXV 105 (Coll de l'auteur) — Coffre de Bologne — On peut citer, à titre de comparaison, les monuments qui suivent — Musée du Louvre, parement de Narbonne Venturi, t VII 1, p 131, fig 70 — Sienne, Accademia, n° 146 phot Anderson, n° 21145 — Palazzo Corsini, école de Giotto phot Anderson 2750, phot Alinari 29974 — Florence, Accademia, n° 10 phot Alinari 1571, Brogi 17473. — Pise, Museo Civico, Taddeo di Bartolo phot Alinari 8896 — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 18 et 31 — Ivoires gothiques français, au Musée de Berlin W Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 30, n° 90, 98, 102, 103

4 Tableau du Palazzo Corsini Anderson 2953, Venturi, t V, p 170, fig 139

5 Fresque de la Pinacothèque de Pérouse Anderson 15585, Rothes, *Alt-umbr Malerschulen*, pl 8, n° 10

6 Accademia, n° 35 phot Burton — Rétable Rothes, *Siene Malerei* pl XXXII, Weigelt, *Duccio*, p 113, pl 36 — Triptyque de la Società di Pie Disposizioni phot Burton, De Nicola, *Mostra di Duccio*, p 20, n° 33 — Collection Bryan, n° 189, à New-York (*Mostra di Duccio*, phot., n° 60), anciennement dans la Collection Artaud de Montor (*Peintres primitifs*, p 37)

7 Elle prend parfois cette attitude, sans recevoir d'assistance. Collection Sterbini Venturi, t V, p 119, fig 94, Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p 6, fig 1 — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 13

8 Kondakov, *Pam Afon*, p 111, *Licevoj ikonopisnyj podlunnik*, pl XII (chromolithographie), Gruneisen, *Rassegna d'arte*, fasc 9, 1904, extrait, p 4

deux bras pendants ; la sainte femme, derrière elle, à la gauche du spectateur, la soutient sous les aisselles. Kondakov, suivi par W de Gruneisen, attribue cette image au <sup>xiii</sup> siècle. Il y reconnaît une des plus belles productions de cette école d'art qui fleurit à Constantinople, au <sup>x</sup>, et fit revivre la tradition antique par la liberté de l'exécution, le sens du réel et de la

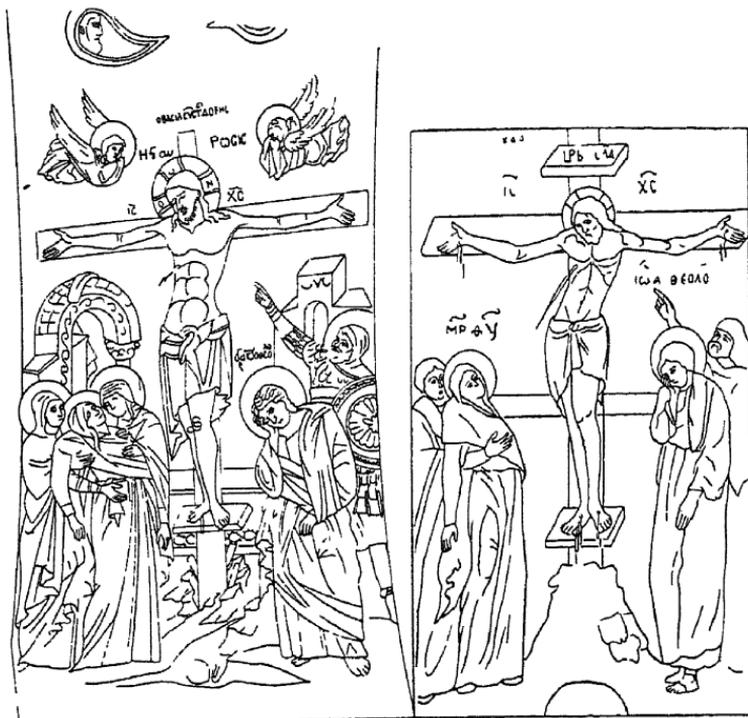


FIG 445 — Fresque de Vatopédi — 446 Icône du Musée Alexandre III

vie. On hésite pourtant à admettre qu'un artiste byzantin de ce temps ait figuré la Vierge tombant en défaillance. Cette remarquable icône nous paraît bien plutôt appartenir au <sup>xiv</sup> siècle, qui a produit, nous le savons, de belles œuvres. Le modelé large et souple des draperies ne surprendra pas ceux qui ont examiné les fresques du narthex du Brontochion. Les têtes rondes, les nez courts caractérisent la manière du psautier serbe de Munich. Le type iconographique répond exactement à la fresque de Vatopédi (fig 445)<sup>1</sup> et à celle de Chilandari, répliques ou co-

1 H Ét C 255

pies des prototypes de ce temps. Ici, dans une composition plus complexe, on a combiné le motif de notre icône avec celui de Lavra. Les peintres de 1789 et de 1804 l'auront trouvé dans les fresques primitives et peut-être auront remanié leur modèle en y introduisant cette autre figure

Ainsi, nous restituerons le Crucifiement du Musée Alexandre III à quelque contemporain de Duccio <sup>1</sup>. Et, de fait, si nous le comparons, en particulier, au tableau du Palazzo Corsini, à la fresque de Pérouse ou au triptyque de l'Accademia, n° 35 (fig. 470), nous y découvrirons une inspiration commune : la Vierge défaillante se renverse, sans quitter des yeux son enfant. Sa compagne, une seule ici, la soutient aussi par derrière, non plus discrètement, en effleurant l'épaule ou le coude, mais suivant la manière moins élégante des primitifs toscans, en passant les bras sous les aisselles. A vrai dire, quelque toscan aurait pu donner l'exemple. Dans le polyptyque giottesque du Vatican, Marie, soutenue ainsi sous les deux bras, lève la tête vers Jésus <sup>2</sup>. Mais, Venise nous paraît mieux placée pour servir d'intermédiaire. L'un de ses primitifs a traité le motif, dans le triptyque de Trieste (fig. 440) <sup>3</sup>, en se rapprochant du type de Lavra <sup>4</sup>. Un autre <sup>5</sup> a imité le groupe du Palazzo Corsini : les bras tombent, dégagés, la femme touche encore l'épaule. Un troisième (fig. 482) <sup>6</sup> l'a transformé en accentuant plus vivement l'inclinaison de la tête, en faisant passer la main sous l'aisselle. Un peu plus de hardiesse l'aurait conduit du triptyque de Duccio à l'icône du Musée Alexandre III.

Ainsi, Venise frayait discrètement le chemin au pathétique italien, qui, plus tard, au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, envahit l'iconographie des Orthodoxes, ainsi qu'en témoigne le manuel de Denys <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Muratov, dans Grabar, t VI, p 186, 195, a eu la même idée que nous

<sup>2</sup> D'autres Toscans montrent Marie entourée par la taille et soutenue à la nuque. Fresque de San Paolo, à Spolète phot Brogi 5898 — Cavallini, à Assise phot Anderson 15412 — Sacro Speco phot Gargioli C 319 — Comparez avec phot Gargioli D 296

<sup>3</sup> H. Ét. C 665, phot Alinari 21151

<sup>4</sup> Comparez avec le baptistère de Florence, qui serait l'œuvre de mosaïstes vénitiens : Venturi, t V, p 226, fig 185, phot Alinari 3740. Sur les rapports avec Venise, voy *op l.*, p 220

<sup>5</sup> Accademia, n° 26. Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 161

<sup>6</sup> Accademia, n° 21 *op l.*, p 121. Voy, plus loin, p 458

<sup>7</sup> Éd Papadopoulos-Kérameus, p 107. Voici quelques exemples où Marie s'évanouit. Žiča, petite chapelle au sud de l'église, Laure de Calavryta, Paléomonastiri, fresque de 1645, église de la Métamorphosis, près d'Argos.

## II — LA COMPOSITION

On distinguera Jean et les synoptiques Matthieu mentionne le partage des vêtements, les trois croix, les insultes des passants, des prêtres et des larrons, l'éponge imbibée de vinaigre, le dernier soupir de Jésus, les prodiges, le témoignage du centurion et les femmes qui regardaient de loin Jean omet les insultes, les prodiges, le témoignage ; il ajoute Marie recommandée au disciple, le coup de lance et les os brisés.

*Les types symétriques.* — L'ancienne iconographie syrienne a créé une composition complexe, symétrique et symbolique, d'après le quatrième évangile, à l'exclusion des synoptiques. Elle représenta d'abord Jésus crucifié entre deux larrons (v. 18-22)<sup>1</sup>, puis elle ajouta deux soldats (au lieu de quatre) se disputant la tunique (v. 23-24)<sup>2</sup>, Marie et Jean (v. 25-27)<sup>3</sup>, ou bien, le porte-éponge (v. 28-30) et le coup de lance (v. 31-37)<sup>4</sup>, enfin, ces deux groupes ensemble<sup>5</sup>. Du IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle, les peintres de Cappadoce<sup>6</sup>, les miniaturistes carolingiens<sup>7</sup>, ceux

1 Porte de Sainte-Sabine — Mosaïques de Saint-Serge, a Gaza, d'après Choricus (éd. Boissonade, p. 98) ληστρικῆς μετὰ τὸ ξυνορθῶς — Encenseur de Cinnée Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVI, Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 34 fig. 27 a — Encenseur de Midiat Pétridès, *Échos d'Orient*, t. VII, 1904, p. 149 — Wulff, *Beschreibung*, n° 1616, p. 304, pl. LVI

2 Colonne de Saint-Marc Garrucci, pl. 497 1, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p. 19 — Sceau de la Collection Lichacev *Ist značenie*, p. 141, fig. 325 — Croix du Vatican Muñoz, *Art byz Grottaferrata*, p. 166, fig. 123, Michael Engels, *Die Kreuzigung*, pl. 9 fig. 28 (Sans doute les deux larrons aux extrémités de la traverse) — Amulette du Cabinet des Médailles Schlumberger, *Byz Zeits*, t. II, 1893, p. 187-188, *Mélanges*, t. I, p. 164 — Ampoule de Monza Garrucci, pl. 433 8, 434 4, 5, 7, 435 1

3 Ampoules de Monza Garrucci, pl. 434 2, 6 — Sans le partage Encenseur d'Odessa Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXVI, Kondakov-Tolstoj, t. IV, p. 35, fig. 28 a

4 Plat syrien de Perm Smirnov, *Siryskoe bljudo*, pl. I

5 Encolpion de Monza Garrucci, pl. 433 4 — Reliquaire en bois peint du Sancta Sanctorum (sans le partage) Lauer, *Mon Piot*, t. XV, 1907, pl. XIV 2, Grisar, *Römische Kapelle*, p. 115, fig. 59, Diehl, *Manuel*, p. 553, fig. 266 — Peintures romaines (la composition est incomplète) Reil, *Kreuzigung*, p. 64, Gruneisen, *Sainte-Marie Antique*, p. 328 sq

6 Balleq-Klissé, El-Nazar, Hemsbey-Klissé, chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges, chapelle près de Toqale phot. Jerphanion

7 Évangélaire d'Angers (Bibl. mun. 24), IX<sup>e</sup> siècle phot. Boinet — Psautier d'Utrecht, cantique d'Habacuc (larrons avec les bras tendus sur la croix lance, éponge) Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 280, fig. 210

des Ottons <sup>1</sup> et quelques ivoiriers (fig. 449) <sup>2</sup> suivent la même tradition. Encore, au XII<sup>e</sup>, au XIII<sup>e</sup> et même au XVI<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle-

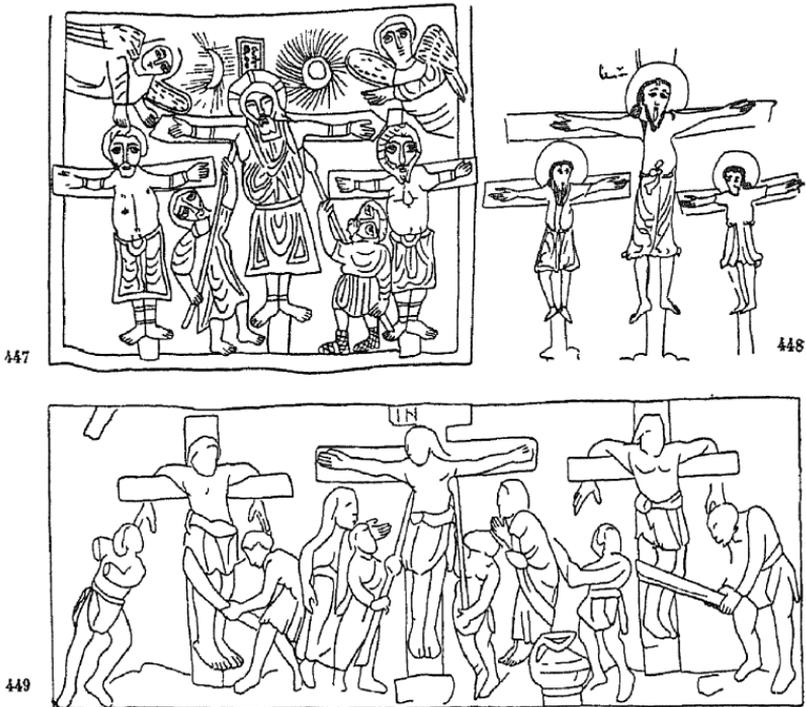


FIG 447. — Tetraévangile syriaque du British Muséum. — 448 Manuscrit arabe de Florence  
449 Ivoire du Louvre

cle, Syriens (fig. 447-448) <sup>3</sup>, Arméniens <sup>4</sup> et Latins <sup>5</sup> font revivre ces vieux types. L'intime parenté des deux écoles se laisse reconnaître à certains détails communs : les bras des larrons pas-

1 Manuscrits de Brême et de Gotha (phot Pfeiffer), évangélaire d'Otton III (Leidinger, *Miniaturen*, I 50) Voyez Sauerland-Haseloff, p 95, et le relevé des monuments dans Beissel, *Hs Kaiser Otto*, p 99

2 Cluny, n° 1041, VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> s (Longin, Stéphaneon et le partage) Goldschmidt, n° 183 — Musée de Dôle, lat 9388, Louvre (acq 1905), South-Kensington, 266 77, IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> s : *op. l.*, n° 29, 73, 80, 132 a — Musée du Cinquante-naire voy. p 303 4 — Bénitier Basiljevskij, reliure de l'évangélaire d'Augsbourg, à Munich (sans Longin ni Stéphaneon) voy p 403 4

3 Lond Addit 7169, fol 11 v larrons, lance, éponge — Laur Med Pal 387, fol. 38 larrons seuls Baumstark, *Oriens christ*, N S, t I, p 262, n° 45 — Sant-Marc-des-Jacobites, reliure Baumstark, *Röm Quartals*, t. XXIV, p. 30 sq

4 Paris syr 344, fol 4 v, XVI<sup>e</sup> siècle larrons, lance, éponge

5 British Museum, IV, n° 64 — Hortus Deliciarum voy, plus haut, p 411 1 — Dessin d'Auxerre Prou, *Gazette archéologique*, t XII, 1887, p. 138, pl XIX — Sant'Urbano, Santi Quattro Coronati (1248) voy, p 401 3, 415 4

sés derrière la traverse, le nom du porte-lance, Longinos <sup>1</sup>. D'ailleurs, si l'Occident nomme le porte-éponge Stéphanon <sup>2</sup> et non Ésopos, comme en Cappadoce <sup>3</sup>, s'il conserve plus souvent les deux soldats <sup>4</sup> et ajoute parfois les bourreaux brisant les os (Joh. 19. 32)<sup>5</sup>, il ne s'écarte point, dans ces détails, de la pratique orientale, car le Copte 13, au XII<sup>e</sup> siècle, nous fera voir aussi les os brisés (fig. 455).

Les Byzantins ont enrichi le type syrien au moyen des synoptiques. Ils leur empruntent deux groupes accessoires : les saintes femmes, derrière Marie, le centurion, avec des soldats, des Pharisiens ou des hommes du peuple, derrière Jean. Ils s'y réfèrent indirectement, lorsqu'ils montrent trois soldats, au lieu de deux ou de quatre, se disputant la tunique <sup>6</sup>. Déjà, vers la fin du IX<sup>e</sup> siècle, le Paris 510<sup>7</sup> comprend ces figures nouvelles. Le type traditionnel semble s'y superposer à une composition conçue d'après les synoptiques et que nous examinerons, un peu plus loin, dans le tétraévangile de Gélât. Chrysostome a donné l'exemple d'une telle combinaison. En commentant Matthieu, il n'omet aucun des détails du récit, aucune des insultes destinées à flétrir le Sauveur <sup>8</sup>, aucun des prodiges qui font éclater sa puissance <sup>9</sup>. Puis, il complète son texte par les autres, il en précise les détails. Il rappelle le coup de lance<sup>10</sup>, que Jean seul rapporte. Il joint à son large tableau « cette foule qui le suivait éplorée »<sup>11</sup>. Il mentionne les témoignages du centurion d'après Luc 23. 47-48, plus précis, on pourrait dire plus plastique : « La foule, accourue à ce spectacle, voyant les événements, s'en retourna en se frappant la poitrine » Enfin, parlant des femmes qui ont suivi Jésus et l'assistent dans le danger, il paraphrase délicatement l'évan-

1 'Ο Λονγινης, à Tchareqle-Khissé ou Qaranleq-Khissé, ce qui veut dire « l'homme à la lance ». On a confondu ce terme avec λογγινος, ancien synonyme de χιλιαρχος (de *thematus*, Bonn, p. 133). C'est ainsi que l'*Evangelium Nicodemi* (pars I. B, ch. XI 1) prête au centurion le nom de Λογγιμος.

2 Voyez Sauerland-Haseloff, p. 97, Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 326.

3 Joh. 19. 29 σπόγγον ὑσώπω περιθέντε.

4 Angers, Gotha, Brême, Cim. 58, Hortus Deliciarum, Sant'Urbano.

5 Angers, Gotha, ivoire du Louvre (acq. 1905), dessin d'Auxerre.

6 Les synoptiques ne donnent pas de chiffre, mais les miniatures qui les illustrent comprennent trois soldats.

7 Omont, pl. XXI.

8 *In Mat. Homil.*, 87.

9 *Op. l.*, 88 1-2.

10 *Op. l.*, 88 1.

11 *Op. l.*, 87 2 allusion à Luc 23. 27.

géliste (Mat. 26. 55) : « Elles virent tout, comment il cria, comment il expira, comment les pierres se fendirent et tout le reste... Qui étaient-elles ? Sa mere (c'est elle que l'on désigne par "la mere de Jacques") et les autres. » De même, sur notre miniature, le nimbe distingue à peine Marie de ses compagnes, et le centurion, avec sa troupe, ainsi qu'à Gélât, s'éloigne à grands pas.

Chrysostome aurait donc tracé le programme d'une composition vivante, qui permit aux Byzantins de compléter le modèle syrien. Ils créèrent ainsi ce type plus complexe, symétrique et pittoresque, symbolique et historique, que nous pourrions restituer, par conjecture, au VI<sup>e</sup> siècle, aux Saints-Apôtres<sup>1</sup>, que nous rencontrons, au XI<sup>e</sup>, à Sainte-Sophie de Kiev, au XII<sup>e</sup>, dans le tétraévangile d'Iviron, n° 3, (fig 450)<sup>2</sup>, au XVI<sup>e</sup> ou au XVII<sup>e</sup>, à Lavra (fig 476), à Dionysiou, Stavronikita et Koutloumous, en Bukovine<sup>3</sup>, dans le podlinnik de Sij<sup>4</sup> et le monastère arménien de Kaimakli, à Trébizonde<sup>5</sup>.

Toutefois, chacune de ces images, en son temps et dans son milieu, fait exception. Depuis le IX<sup>e</sup> siècle, Byzance, comme l'Occident, réduit le nombre des figures, mais suivant une autre méthode. Elle retient les nouvelles, empruntées aux synoptiques, elle rejette les anciennes : d'abord, les deux larrons et le partage des vêtements, au IX<sup>e</sup> siècle, dans le Paris 510, au X<sup>e</sup>, dans un ivoire de Berlin<sup>6</sup>, aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup>, dans les dernières fresques cappadociennes, composées sous son influence<sup>7</sup>, et les mosaïques de Saint-Marc, à Venise (fig. 451) ; puis, le portelance et le porte-éponge. Sans doute, elle a fini par se borner à l'essentiel, Jésus, Marie et Jean, et nous a si bien habitués à cette sobriété éloquente que nous pourrions oublier un fait important : très souvent, peut-être le plus souvent, elle maintient, au moins, une des saintes femmes, derrière Marie, et le

1 Op I, 82 2

2 Constantin le Rhodien ne mentionne que les larrons (vers 926), la lance et l'éponge (vers 932), Marie et Jean (vers 941 sq), le soleil, la lune et le paysage (vers 979) Mais nous ne possédons pas sa description complète Comme on avait représenté les scènes voisines d'après Matthieu, Heisenberg, *Apostelkirche*, p 186 sq, suppose que les passages disparus nommaient les autres figures comprises dans le récit de cet évangéliste

3 Fol 209 v H Ét B 66

4 Podlacha, *Mal Buk*, p 95, *Zeits f christl Kunst*, t XXIV, 1911, p 246

5 Pokrovskij, *Syjskij ikonopisnij podlinnik*, pl XXXI (sans le partage)

6 H Ét B 238 a (sans le partage, la lance, ni l'éponge).

7 W Vogt, *Elfenbeinbildwerke*, pl 9, n° 19

8 Qarabach-Klissé, Qaranleq, Tchareqle phot Jerphanion

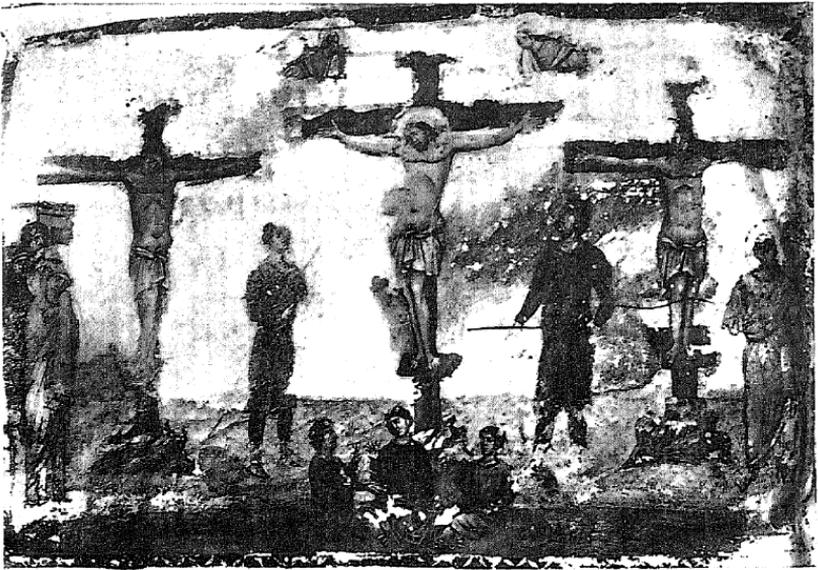


Fig. 450. — Tétravévangile d'Iviron, n° 5.  
(H. Ét. B 66).

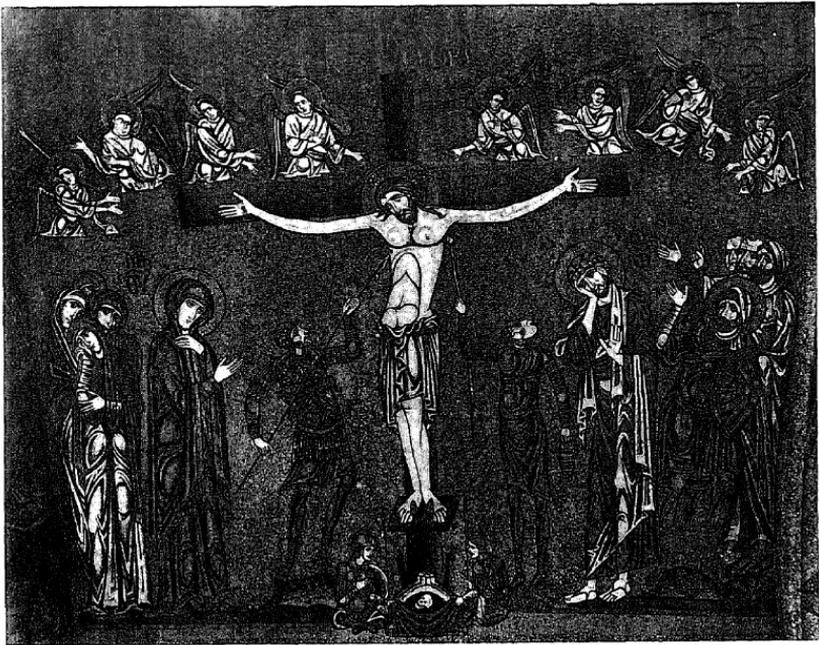


Fig. 451. — Mosaïque de Saint-Marc, à Venise.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



centurion, derrière Jean (fig 426, 427, etc.)<sup>1</sup>. Elle s'est constitué ainsi un type particulier, étranger à l'Occident. En effet, à cette combinaison moyenne, les Latins<sup>2</sup> en opposent une autre, venue autrefois de Syrie, encore familière, du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, aux miniaturistes arméniens<sup>3</sup>, ou coptes<sup>4</sup>, mais rare à Byzance<sup>5</sup>. Entre Marie et Jean, ils placent Longin et Stéphane, représentants des Gentils et des Juifs<sup>6</sup>, ils tiennent même à ces deux personnages symboliques, au point de les laisser parfois seuls, sans Marie ni Jean, pres de la croix<sup>7</sup>. Mais, le plus souvent, ils réduisent aux trois figures principales l'ancien type syrien, sans demander aux synoptiques aucune compensation<sup>8</sup>.

1 Fin X<sup>e</sup> siècle psautier d'Egbert — XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle Chios, Neredici, Monréale — Paris 74, pl 180, Parme, Palat 5, Vatican 1156 — Reliquaire Stroganov, émail de Gêat Pala d'oro, émail de Munich diptyque de South-Kensington — Syrie et Géorgie XIII<sup>e</sup> siècle, évangélaire syriaque de 1221/22, triptyque d'Atskhour, icône de Chémoukénédi, plus tard, fresque de Nakouraléchi — Russie relief de Juriev-Polsky (1224), icône en métal de la Collection Uvarov, panaghia du Vatican, etc — Serbie et Macédoine Verria Studenica (églises de Nemanja et de Milutin), Ziča, Malyj Grad, etc — Sainte-Sophie de Trébizonde, Saint-Paul de l'Athos, Dochiariou, Météores, église de Delphes reliure d'Esphigménou, etc — Voronež Podlacha, *Mal Buk*, p 94

2 Psautier d'Utrecht, fol 90 a, avant le Credo — Psautier de Saint-Bertin, à Boulogne-sur-Mer (Bibl mun 20), fol 109, vers l'an 1000 phot Boinet — Sauerland-Haseloff, pl 55 1 58 4 — Ivoires carolingiens du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle, appartiennent au groupe d'Ada (Goldschmidt, n<sup>o</sup> 18, 37), de Liuthard (n<sup>o</sup> 44), de Metz (n<sup>o</sup> 78 79, 85, 86, 88, 89, 92, 99 a, 100, 111, 112, 114, 115), aux petits groupes (n<sup>o</sup> 130, 136, 137, 139, 161, 166) — British Museum, n<sup>o</sup> 47, 63 Dalton, *Cat Iv*, pl XXV, XXXIII — South-Kensington, n<sup>o</sup> 1. 72 Graeven, I 65 — Louvie, acq 1902, allemand, X<sup>e</sup> s — Ivoire Spitzer, aujourd'hui au Louvre voy, plus haut, p 404, note 4. — W Voге, *Elfenbeinbildwerke*, pl 23, n<sup>o</sup> 67 — Porte de Spalato (1214) Venturi, t III, p 113, fig 95 — Crucifix de San Martino, à Pise — Fresque du Sagro Speco phot Gargioli E 312 — Vitrail de Bourges Martin-Cahier, *Cath de Bourges*, pl V

3 Etchmiadzin 363 G, manuscrit de Morgan, fol 11 phot Macler. — Tétrévangile Gabbay

4 Tétrévangile de l'Institut catholique, fol 57 Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl XLIX

5 Ivoire Stroganov. Graeven, II 70

6 Mâle, I, p 224

7 Psautier d'Utrecht, ps 88 39 — Évangélaire dit de François II Boinet, *La miniature carolingienne*, pl XCVIII A, A Michel, *Hist de l'art.*, t I 1, p 178 — Reliure et autel d'Aix-la-Chapelle Bock, *Das Heiligthum zu Aachen*, p 26, 28, fig 8, 10, etc — Autel de Stroddetorp, Musée de Stockholm Rohault de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVIII — Porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne Aus'm Weerth, *Kunstdenkmale*, p 142, pl XXXX — Bénédictier de Cranenburg *Bonn Jahrb*, t LVIII, 1876, pl IX — Reliure de Gotha Venturi, t II, p 659, fig 484 — W Voге, *Elfenbeinbildwerke*, pl 21 n<sup>o</sup> 65

8 Sauf, par exception, aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, sur les reliures de Munich (Cim 57), et de Narbonne (Goldschmidt, n<sup>o</sup> 31, 41), sur le coffret de Brunswick (Molnier, *Ivoires*, p 137, Goldschmidt, n<sup>o</sup> 96 b) A Sant'Angelo in Formis, sur

Aussi, lorsque, tout d'un coup, au XIII<sup>e</sup> siècle, ils nous présentent une grande composition historique, Haseloff en fait honneur à l'influence byzantine <sup>1</sup>.

*Origines de la composition narrative.* — Haseloff se refusait à suivre Weber, expliquant le tableau de Soest, aujourd'hui à Berlin, par l'influence des mystères. On sait avec quel éclat Mâle a développé cette séduisante hypothèse, à propos de l'art français, car on y voit aussi, dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle, un Crucifiement pittoresque remplacer l'ancien Crucifiement symbolique <sup>2</sup>: « Le désir de représenter un fait dans sa vérité historique n'a pas dû venir d'abord aux artistes. Cette vérité, au contraire, s'imposait comme une nécessité aux organisateurs de représentations théâtrales. Ce sont eux qui les premiers dûrent dresser la croix des larrons à côté de celle de Jésus-Christ. Ce sont eux qui dûrent faire paraître pour la première fois, sur le Calvaire, les Juifs, les Romains, les saintes femmes. » L'Orient, qui ne jouait pas alors de mystères, recherche aussi, au XIV<sup>e</sup> siècle, une composition plus riche. Il ne fait point seulement revivre le vieux modèle syrien, avec la lance, l'éponge et les larrons, même en le grossissant, comme nous l'avons vu à Kiev, dans le tétraévangile d'Iviron et à Lavra. Mais, aussi, il veut rompre cette impeccable symétrie, qui donnait aux figures historiques elles-mêmes un air de symbole. Il place Jean près de Marie, prêt à l'envelopper de sa tendresse. Il prépare ainsi cette scène vivante, pittoresque et touchante, que les maîtres du Trecento ont admirablement développée. Si donc les mystères ne peuvent nous expliquer ce renouveau, il nous faudra rechercher une autre source. Nous la découvrirons, en remontant aux origines mêmes de l'iconographie chrétienne.

En effet, les peintres sensibles du Trecento n'ont point inventé la rencontre de la mère et du disciple. D'autres l'avaient conçue, bien des siècles plus tôt, au contact même du texte évangélique (Joh. 19-25) : « Se tenaient près de la croix de Jésus sa mère et la sœur de sa mère, Marie de Cléopas, et Marie Madeleine. Jésus donc voyant sa mère et, près d'elle

l'Exultet du Mont-Cassin (Lond.), la porte de Pise ou le crucifix de San Martino, on reconnaîtra une influence byzantine. Haseloff, *Thüring.-Sächs. Malerschule*, p. 146, a retrouvé, dans le ms 114 de Halberstadt (voy., plus haut, p. 401, note 5) et l'évangélaire de Goslar (plus loin, p. 443 2), un type byzantin analogue à l'émail de Munich

<sup>1</sup> Haseloff, *op. l.*, p. 145, 147

<sup>2</sup> Mâle, II, p. 47-48.

(παρεστῶτα), le disciple qu'il aimait, dit : « Femme, voici ton fils. » L'apocryphe s'exprime avec plus de netteté : « La Mère de Dieu, debout et regardant, criait à haute voix : « Mon fils, mon fils ! » Jésus, s'étant tourné vers elle et voyant Jean près d'elle (πλησίον ἀττήε) et pleurant avec les autres femmes, dit : « Voici ton fils ! » Puis, les deux récits ajoutent que Jésus dit à Jean : « Voici ta mère », sans laisser entendre qu'il eût à se tourner d'un autre côté. Le pseudo-Bonaventure, paraphrasant l'évangile de Nicodème, rapporte que Marie se tenait entre la croix de Jésus et celle du larron « Il y avait près de la croix, avec Notre-Dame, Jean et Madeleine et les deux sœurs de la Vierge, à savoir Marie de Jacques et Salomé<sup>1</sup>. »

Aussi trouvons-nous Jean près de Marie, très anciennement, dès le v<sup>e</sup> siècle, sur l'ivoire du British Museum<sup>2</sup>, puis, au vi<sup>e</sup>, dans l'évangile de Rabula, au ix<sup>e</sup>, dans le psautier Chludov et le Pantocrator 61, vers la fin du x<sup>e</sup>, à Toqale et Tchaouch-In, enfin, au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup>, dans les tétraévangiles à figures nombreuses de Paris, de Gélat et de la Laurentienne. En Occident, nous citerons, aux ix<sup>e</sup> et x<sup>e</sup> siècles, la reliure du Paris. lat. 9383<sup>3</sup>, le psautier d'Utrecht, l'évangélaire d'Aix-la-Chapelle, enfin un ivoire de Cluny<sup>4</sup> et une miniature allemande<sup>5</sup>, où le disciple vient se ranger derrière la mère, pour faire place au Saint-Sépulcre

Il est rare que ces compositions présentent un caractère artificiel et symbolique. Les unes nous montrent un moment de l'action, d'autres, l'action entière, concentrée en un moment. La plupart illustrent un texte. En fait, un véritable cycle du Crucifiement s'est formé dans les manuscrits et a pris place ensuite dans la décoration des églises.

*Le cycle de Matthieu.* — Le récit complexe de cet évangéliste fournit aux iconographes une première scène, dont ils

1 *Evangel Nicodemi*, I B, ch X 4

2 *S Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXVIII, Rome, 1596, p 405

3 Bela Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kreuzfixdarstellung*, p 40, voudrait le dater du viii<sup>e</sup> siècle. Voyez, pourtant, Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, p 32 sq, Graeven, I 24, Dalton, *Catalogue*, p 50, n<sup>o</sup> 291, pl VI, *Cat Ivory*, p 5, n<sup>o</sup> 7, pl IV, Wulff, *Repertorium*, t XXXV, p 221

4 *Annales archeologiques*, t VI, p 104, Cahier-Martin, *Mélanges d'archéologie*, t II, pl V, Rohault de Fleury, *La Messe*, t VI, pl CDLXIII, Molnier, *Ivoires*, p 138, phot Giraudon B 661, Goldschmidt, n<sup>o</sup> 83

5 Molnier, *Ivoires*, p 139, voy p 135, note 4, Venturi, t II, p 195, fig 162, Schönermark, *Der Kreuzfixtus*, p 48, fig 53, phot Giraudon 278

6 Évangélaire de saint Bernward Beissel, *Des hl Bernward Evangelienbuch*, p 13, pl XXIII, Schönermark, *Der Kreuzfixtus*, p 47, fig 52

furent un type <sup>1</sup> : Jésus crucifié entre deux larrons, près des soldats qui se disputent ses dépouilles, au milieu des passants et des prêtres qui l'insultent. Le psautier Chludov <sup>2</sup> comprend les trois croix, le soleil et la lune, puis, à droite, des soldats, des Juifs, enfin, des païens, Ἕλληγες, qui discutent : Ἰουδαίοις μὲν σκάνδαλον, Ἕλληγσι δὲ μωρίαν (I Cor I 23). Le peintre du Barberin 372 <sup>3</sup>, illustrant le verset dont s'inspire l'évangéliste <sup>4</sup>, peint Jésus vivant, avec sa longue tunique violette, ornée de deux clavi d'or, et, à gauche, debout dans leurs pénules, deux Juifs (Ἰουδαῖοι), dont l'un lève la tête et montre le crucifié.

Pour décorer les marges des psautiers, on a rompu l'équilibre d'une composition symétrique, qui prenait place au milieu du texte évangélique. Dans le Berol. qu. 66, fol. 254 v (fig 452) <sup>5</sup>, elle illustre Luc 23 33. Les trois croix se dressent sur une sorte de plateau montueux, où l'on aperçoit, à l'horizon, le mont Gareb et le mont Agra <sup>6</sup>, qui enfourent aussi le Golgotha, dans le codex de Rabula et la fresque de Sainte-Marie-Antique. Au premier plan, dans le bas, au-dessous du crâne, trois soldats se partagent les vêtements ; à chaque extrémité, des Juifs, venus en foule, avec leur pénule et leur voile, levent la tête. Ceux de droite se mêlent aux soldats, dont l'un montre Jésus (Luc 23. 36). Le miniaturiste du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle a copié quelque variante du psautier Chludov, contemporaine ou même plus ancienne. Il en a retenu Jésus droit et vivant dans son colobium, les chevilles au pied de la croix, la large croupe du Golgotha et, sans doute, la remarquable perspective de son paysage : autant de motifs depuis longtemps abandonnés <sup>7</sup>. Il nous a ainsi conservé un très vieux modèle.

Puis, le récit continuait et l'image devait l'accompagner. On pouvait alors choisir entre deux systèmes

Ou bien, représenter isolément les épisodes, sans répéter la croix : le lecteur, les voyant ainsi passer rapidement sous ses

<sup>1</sup> Mat 27 35-45, Mc 15 24-33, Lc 23 33-34

<sup>2</sup> Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl VIII 2, Tikkanen, *Psalterillustration*, p 58, fig 73. Près du ps 45 3 « Nous n'aurons point peur pendant que la terre sera troublée » — Voy Strzygowski, *Physiologus*, p 85, n° 2

<sup>3</sup> Fol 32 décrit par Pokrovskij, p 334 — Ps 21 7-8 « Ceux qui me voyaient se sont tous moqués de moi, ils ont parlé dans leurs lèvres, ils ont remué la tête »

<sup>4</sup> Mat 27 39

<sup>5</sup> Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 335, fig 279

<sup>6</sup> D'après Gruneisen, *op l*, p 325

<sup>7</sup> Les chevilles se voient encore quelquefois, par exemple à Daphni et à Saint-Marc

yeux, percevait sans peine l'unité du tableau, surtout si les images se groupaient dans les marges. Le Paris. 115, fol. 138, n'a conservé que des vestiges. On y distingue, plus ou moins

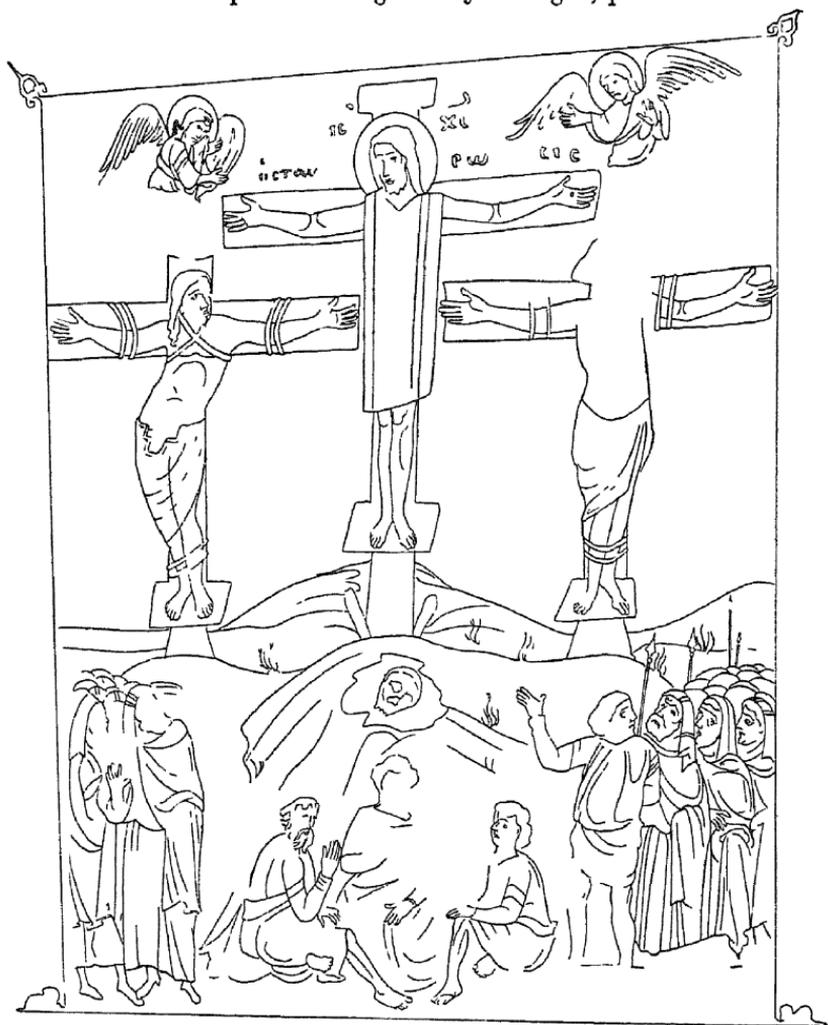


FIG 452 — Berol qu 66

clairement, dans la marge latérale, de haut en bas, d'abord, Jésus et les deux larrons, avec le partage des vêtements, au pied de la croix, puis, en face des versets 39-40, les passants qui insultent, plus bas, le temple, dont le voile se déchire, enfin, dans la marge inférieure, trois femmes et, en face d'elles, le centurion

Dans le Laur. VI 23, (fig 453-454), les mêmes épisodes se succèdent sur deux frises. 1° Fol. 58 v, avant Mat. 27. 33. Jésus arrive au Golgotha, puis, les soldats partagent ses dépouilles, enfin, entre les trois croix, les méchants l'insultent à gauche, les passants tournent le dos à celui qui déjà présente l'éponge imbibée de vinaigre, tandis que, à droite, les prêtres et les scribes s'acharnent après le crucifié, l'un le montre, l'autre lui fait signe de descendre. — 2° Fol. 59, avant 27. 54. Deux groupes s'éloignent en se retournant. à gauche, le centurion et les soldats, à droite, quatre saintes femmes. Le motif, trois fois répété, qui les sépare et les encadre, — édifice et colline, — rappelle peut-être une image plus précise du prototype. Les rochers qui se fendent et le temple dont le voile se déchire. Dans le texte de Luc (fig 457)<sup>1</sup>, on a ramassé les épisodes en une seule miniature, en intercalant aux places libres, tour à tour, de droite à gauche, les Juifs qui outragent (Luc 23. 35), le centurion qui glorifie Dieu et s'éloigne (23. 47), enfin, « ses connaissances et les femmes venues de Galilée », debout regardant de loin (23. 49), c'est-à-dire Jean avec trois myrophores.

Le miniaturiste du Copte 13<sup>a</sup> (fig. 455) a pris au prototype du Berol. qu. 66 le plateau, les trois croix, et, au-dessous, le partage Mais, aux extrémités, il a changé les groupes : à gauche, les quatre femmes, sans nimbe, manifestent violemment leur désespoir ; à droite, le centurion montre Jésus à un soldat et à trois Juifs, courbés par la frayeur (Mat 27. 54 · ὁ δὲ ἑκατόνταρχος καὶ οἱ μετ' αὐτοῦ. ) Il a donc abrégé par une coupe et concentré en un seul tableau le cycle du Paris. 115 et du Laur. VI 23. Ainsi, il réunit, « pour l'effet, des événements qui ne furent pas tout à fait simultanés. Les personnages semblent prolonger leur action pour donner aux spectateurs le temps de les contempler<sup>3</sup>. »

Il combine aussi Matthieu avec le quatrième évangile ou plutôt avec le vieux type syrien qui en dérive. Supprimons les femmes, le centurion et sa suite, nous retrouverons la composition du plat de Perm. Mais, ici, deux détails nous rappellent les miniatures ottomanes : le partage entre quatre larrons, les os brisés : nouveau trait d'union entre l'Orient et l'Occident. Or, ces liens nous paraîtront encore plus étroits, si nous com-

1 Fol 162 v, avant Lc 23 40 H Ét C 424

2 Fol 83 v Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl. XLVII

3 Mâle, II, p 48, à propos du parement de Narbonne



Fig. 453. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 580).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 454. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 59).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 455. — Tétravévangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



parons a notre manuscrit la bible de Farfa <sup>1</sup>, qui, au XI<sup>e</sup> siècle, nous donne le type ottonien complet, avec Marie, Jean et les bourreaux, puis, au-dessous, une longue frise des bonshommes agités, la plupart montrant Jésus, lui jetant leur défi. Copie d'une œuvre ancienne, les gestes de Marie et de Jean l'attestent. Procédé que les Byzantins n'ont point ignoré, car, à Castoria, dans l'église de Saint-Etienne (fig. 436), vers le début du XI<sup>e</sup> siècle, au-dessous d'un Crucifiement archaïque, où Jésus conserve la tête et le buste droits, les bras presque horizontaux, dans les écoinçons d'une arcade, les mêmes personnages plus calmes, élégamment groupés, regardent et montrent la croix.

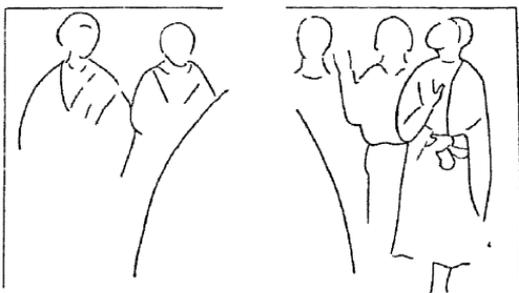


FIG 436 — Fresque de Saint-Etienne, à Castoria

Les vignettes marginales du Paris. 115 pouvaient aussi pénétrer dans le texte isolément, par exemple, les quatre saintes femmes, dans le Codex Athen. 93<sup>a</sup>, où nous suivons ainsi, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, la trace de notre rédaction. Mais, bien plus tôt, nous observons l'autre système, celui où l'on répète la croix. Dans le Pantocrator. 61<sup>a</sup>, pour illustrer ce cri de désespoir (ps. 21. 1) que l'évangéliste prête à Jésus (Mat. 27. 46-47), on a adapté à la circonstance la scène des insultes. Le miniaturiste du Paris. 74 altère ce type en y interpolant le porte-lance et le porte-éponge, puis, le répète dans les trois synoptiques, non seulement à sa place normale <sup>3</sup>, mais aussi à côté des épisodes secondaires — résurrection des

1 Fol 369 v phot Preuss hist Institut 5495

2 Fol 100 près de Mat 27 55 Elles ne sont plus debout, mais assises sur les rochers du Golgotha, comme les deux Maries en face du tombeau (Mat 27 61, voy plus loin, p 462) La même pensée inspire le pseudo-Bonaventure, lorsqu'il rapporte que, la multitude étant partie, la Mère de Dieu demeure avec Jean et les trois autres femmes et que tous vont s'asseoir près de la croix, contemplant celui qu'ils aiment, attendant le secours de Dieu, pour pouvoir le reprendre et l'ensevelir (*S Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXIX, Rome, 1596, t VI, p 406)

3 Fol 10 H Ét C 80, d'où Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 333, fig 278

4 Mat 27. 35-45 pl 50 — Marc 15 24-33 pl 87

morts<sup>1</sup>, témoignage du centurion<sup>2</sup>, deuil des femmes<sup>3</sup>, que Jean précède<sup>4</sup>. Celui de Gélât utilise la formule du Paris. 74, mais évite les répétitions, concentre les épisodes. Dans le texte de Matthieu, il joint le centurion au peuple<sup>5</sup>; dans celui de Luc, il place le partage des vêtements au pied de la croix, une femme derrière le porte-lance, les Juifs derrière le porte-éponge et, plus loin, le centurion fuyant avec les soldats<sup>6</sup> : scène complexe et vivante, que l'auteur du Paris. 510 a combinée avec le type traditionnel.

*Le cycle du quatrième évangile.* — Nos manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle ne l'ont point conservé sous son aspect primitif. Le Paris. 74 comprend : 1<sup>o</sup> pl. 178, les trois croix (Joh. 19. 18-20), avec les injures, la lance et l'éponge, selon la formule artificielle des synoptiques; 2<sup>o</sup> pl. 180 A, le partage des vêtements (Joh. 19. 23-24); 3<sup>o</sup> pl. 180 B, Jésus recommande sa mère au disciple (Joh. 19. 25-27) : le miniaturiste utilise encore un lieu commun, à savoir, le type traditionnel symétrique, avec les myrophores, derrière Marie, et le centurion, derrière Jean, mais, plus loin, à gauche, sur la même frise, il nous montre Jean invitant Marie à franchir le seuil de sa porte (voy. fig. 459), 4<sup>o</sup> pl. 179 A, Jésus se voit présenter l'éponge au bout d'une tige d'hysope et rend l'esprit (Joh. 19. 28-31) : nouvelle inconséquence, car, à gauche, le centurion fait sa déclaration, au milieu des Juifs touchés de la grâce, comme si l'on illustrait Matthieu 22. 54 : καὶ οἱ μετ' αὐτοῦ τηροῦντες<sup>7</sup>. Le Laur. VI 23 (fig. 458)<sup>8</sup> ramasse tout en une scène. Il nous montre, près de Jésus, la lance et l'éponge, puis, à droite, Jean emmenant Marie, à gauche, le centurion posé comme dans le Paris. 74 et suivi pareillement d'un Juif voilé : singulière coïncidence entre deux rédactions bien différentes.

La dernière scène du 74 se trouve traitée plus simplement dans les psautiers. Elle y vient à sa place, près de la prophé-

1 Mat 27 54 pl 51

2 Luc 23 45-48 pl 140

3. Mat 27 55 : pl 52 — Marc 15 39 pl 88

4 Luc 23 49 « les connaissances de Jésus »

5. Fol. 84 Pokrovskij, *Opisanie*, n° 70, p 282

6. Luc 23 45-48, fol 205 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 298, n° 201, pl VI 1, *Evangelie*, p 330, fig 168 A gauche, Pokrovskij croit reconnaître Barabbas et le gardien devant la prison

7 Les planches 179 et 180 se trouvent interverties Les deux dernières scènes sont identiques dans la réplique d'Elisavetgrad voy, plus haut, p 414.

8 Fol 208, avant Joh 19 13 H Ét C 431



Fig. 457. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 162).  
(H. Ét. C 424).



Fig. 458. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23, fol. 208).  
(H. Ét. C 432).



Fig. 459. — Tétravangile bulgare d'Elisavetgrad.  
(Phot. communiquée par M. Sal. Reinach).



tie dont le quatrième évangile prétend montrer l'accomplissement « Ils m'ont abreuvé avec du vinaigre. » (ps. 68. 22). Ici, l'image répond bien à la rédaction de Jean : « Les soldats... l'approchèrent de sa bouche. » Dans le psautier de Londres (fig. 460) <sup>1</sup> et le psautier Barberini <sup>2</sup>, l'un, à droite, présente l'éponge, tandis qu'à gauche un camarade se tient au port

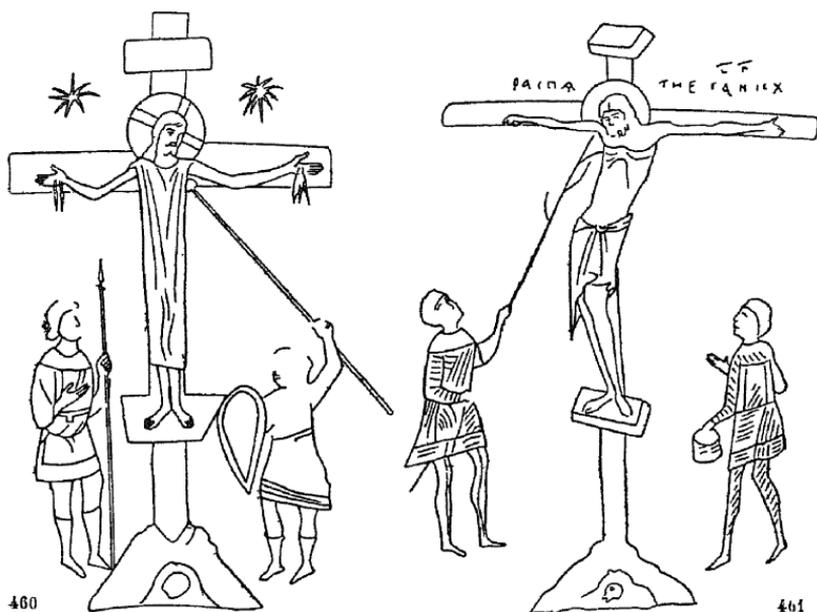


FIG 460 — Psautier de Londres — 461 Psautier slave de 1397

d'arme, la lance droite, comme s'il attendait son tour pour percer le flanc. La rédaction slave de 1397 (fig. 461) <sup>3</sup> semble rester plus près des origines, car elle montre le porte-éponge à gauche, ainsi que la vieille miniature irlandaise de Saint-Gall <sup>4</sup>, en face du porte-lance, ou le Laur VI 23, en face des

1 Lond Addit 19352, fol 87 v — Tikkanen, *Psalterillustration*, p 59, fig. 74

2 Barberini. gr 372, fol 109 v — Berlin, Hamilton 119, brièvement décrit par Strzygowski, *Physiologus*, p 85, n° 3

3 *Korrekt listy*, fol 92 v.

4 VIII<sup>e</sup> siècle — Schönemark, *Der Kreuzifixus*, pl 42 ; Leprieux, dans A Michel, *Hist. de l'Art*, t I, 1, p. 317, fig 161 — Les Arméniens ont conservé ce vieux type, jusques en 1594, dans le manuscrit Gabbay. Dans les deux miniatures, on voit, au bout du roseau, une sorte d'écuelle

Juifs L'homme, tient une branche d'hysope, au lieu du roseau, et son camarade approche le vase.

L'auteur du Paris. 74 a négligé une autre preuve de la véracité des prophéties : le coup de lance Et, pourtant, cet important sujet a tenté les artistes de tous les temps, depuis les ivoiriers hellénistiques jusques a Fra Angelico et à Rubens. Sur l'ivoire du British Museum <sup>1</sup>, Jean et Marie se tiennent à gauche et Jésus reçoit le coup en plein cœur <sup>2</sup>. Mais, ensuite, l'apocryphe <sup>3</sup> apprit aux iconographes a ouvrir la blessure sur le flanc droit <sup>4</sup>. Aussi, dans les psautiers Chludov (fig. 462-463) <sup>5</sup>, ont-ils simplement retourné le modèle hellénistique Le verset qu'ils illustraient <sup>6</sup> ne concerne point cet épisode spécial : ils y rattachèrent un véritable type iconographique, que d'autres, vers le même temps, dans le psautier d'Utrecht, ont adapté à un autre passage <sup>7</sup>, ou bien, sur la plaque géorgienne de Voronov <sup>8</sup>, ont traité d'une manière différente, avec les trois croix et Marie seule, sans l'apôtre, à la place du porte-éponge : type syrien ou palestinien, car le sculpteur de cette plaque a naïvement indiqué, à droite, l'escalier du Golgotha.

Les miniaturistes des Ottons ont aussi distingué les deux scènes qu'en fait un intervalle sépare : l'insolence de Stéphanon qui présente l'éponge et la violence de Longin qui perce le flanc. Stéphanon agit sous les yeux de la mère et du disciple, tandis que les soldats, au pied de la croix, se disputent la tunique. Le Codex Egberti <sup>9</sup> reproduit simplement le type traditionnel, en laissant vide la place de Longin. Mais l'évangile d'Aix-la-Chapelle, pour représenter ce premier épisode, nous donne une variante du Coup de lance, suivant le modèle du British Museum, avec Marie et Jean, à gauche, prenant la place de Longin, entre les

1 Voy, plus haut, p 429, note 3

2 De même que dans l'évangile de Saint-Gall et le manuscrit Gabbay

3 *Evangel Nicodemi*, I B, ch. XI 2, Tischendorf, p 289.

4 Cf. Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p. 326

5 Psautier Chludov Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl V 4. — Pantocrator 61, fol 78 H Ét C 91 — Lond Addit 19352, fol 96 — Barberin 372, fol 119 v — Voir Tikkanen, *Psalterillustration*, p 59, et Strzygowski, *Physiologus*, p 86, n° 4 Le Physiologus (*op l*, p 84, pl XXIII) présente une variante de ce type, près d'un passage où il est fait allusion au flanc percé de Jésus

6 Ps 73 12 « Le Seigneur a opéré le salut au milieu de la terre »

7 Ps 115 4 *ποτήριον σωτηρίου*

8 Ajnalov, *Arch. Izv i Zamjetki*, t III, 1895, p 236, pl III, *Kavkaz*, t IV, pl. VIII

9 Kraus, pl XXIX.



Fig. 462. — Psautier du Pantocrator, n° 61.  
(H. Ét. C 91).

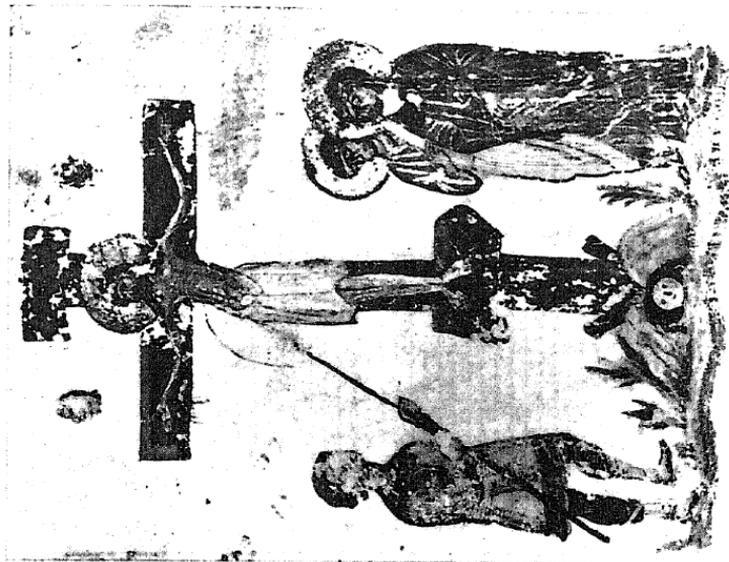


Fig. 463. — Psautier de Londres.  
(Coll. H. Ét.).



deux croix, comme Marie prend celle de Stéphanon, sur la plaque de Voronov. L'image touche encore au texte, puisqu'elle nous montre le partage entre quatre soldats, ainsi que le Copte 13, fol. 274 v, dans l'évangile de Jean, et à peu près sous le même aspect. Puis, la mère et le disciple, s'étant retirés, laissent le dernier acte s'accomplir loin d'eux. On le représentera alors dans toute sa brutalité. Longin frappera le flanc de Jésus, deux bourreaux (tortores) briseront les jambes des larrons<sup>1</sup>.

Les iconographes serbes du XIV<sup>e</sup> siècle ont placé le Coup de lance dans le cycle de la Passion. Ils ont suivi deux rédactions distinctes.

A Nagoriča, ils ont mélangé les types. Au cycle des synoptiques, ils ont emprunté, d'après quelque variante du Berol qu. 66 et du Laur. VI 23, les trois croix, avec un groupe de Juifs à chaque extrémité, et le partage, en bas, à gauche. Au porte-lance ils opposent le centurion, qui prend, avec sa troupe, la place du porte-éponge, à droite, tout près du Sauveur : opposition voulue, significative, que nous retrouvons

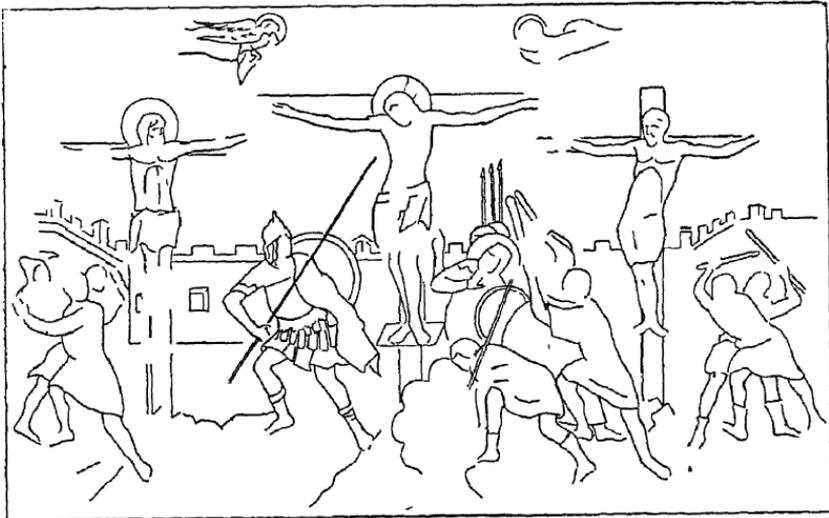


FIG 464 — Fresque de Gračanica

presque partout. Mais le quatrième évangile a fourni le trait capital : à droite, le disciple et la mère, au lieu d'assister au spectacle douloureux, s'en éloignent, l'un entraînant l'autre

<sup>1</sup> Kraus, pl L, Beissel, pl XXXI

par la main. Ici, nous reconnaissons sans hésiter la source byzantine · le Laur. VI 23.

En revanche, le peintre de Gračanica (fig. 464) <sup>1</sup> semble avoir développé la composition des manuscrits ottomens Il prête aux tortores à peu près les mêmes attitudes, et ceux qu'il ajoute, pour corriger la dissymétrie du modèle et équilibrer les groupes, rappellent aussi l'ivoire carolingien du Louvre (fig. 449) Mais les larrons avec les bras allongés, le portelance prenant son élan, le centurion suivi de sa troupe appartiennent au type de Nagoriča et dépendent d'une autre tradition Paris. 510, Toqale, Paris. 74. Ayant vu les os rompus dans le Copte 13, nous aurons toujours quelque scrupule à reconnaître la priorité de l'Occident.

D'ailleurs, les Italiens, qui pouvaient transmettre aux Serbes les modèles allemands, se rapprochent plutôt de la tradition syrienne et byzantine <sup>2</sup>. Sur l'Arbre de la Croix, à Florence <sup>3</sup>, le centurion, avec son escorte, fait face au portelance, tandis que Marie, avec Jean, pleure, à gauche. Cette composition rappelle le saccos du Photius <sup>4</sup> ou bien, un polyptyque peint par une école française du Midi <sup>5</sup>, où les deux figures gardent, il est vrai, aux deux côtés de la croix, leur place traditionnelle Fra Angelico, à San Marco <sup>6</sup>, revient à la sobriété des psautiers Chludov et semble avoir connu quelque réplique du Laur. VI 23, lorsqu'il peint la Vierge à droite, — avec Marthe, au lieu de Jean, — s'éloignant en larmes

Sous leur apparente diversité, ces images peuvent se ramener à deux conceptions. Le quatrième évangile (Joh 19. 27) laisse entendre que Jean prit Marie chez lui, aussitôt que Jésus la lui eût recommandée. Dans le Paris. 74, il l'emmène à ce moment, sans attendre que son maître ait expiré Plus tard, au xvii<sup>e</sup> siècle, dans une passion russe <sup>7</sup>, le départ précède le coup de lance et le brisement des os. On a donc sous-entendu cet épisode dans les miniatures allemandes et les peintures

1 La même composition se retrouve, plus simple, à Mateica (fig 433) et très mutilée, à Ljuboten

2 Sauf dans un livre de chœur de Modène voy, plus haut, p 415, note :

3. Accademia, n° 2 phot Alinari 1569, Brogi 17524.

4 N° 2 phot Barčevskij 531, *Vjestnik*, p 46

5. Collection Douglas phot Graudon 453 A Cf Bouchot, *Primitifs français*, p. 193

6 Phot Brogi 2779

7 Société des amateurs de l'ancienne littérature, n° 91 Pokrovskij p 345 Voy le mystère publié par Du Ménil, *Origines latines*, p 135

serbes. Mais bien des croyants ne pouvaient supporter l'idée d'une pareille désertion. Chrysostome, interprétant les synoptiques, leur apprenait que Marie et les femmes virent tout, la mort et les prodiges. Le synaxaire précise les faits : « Ayant incliné la tête, il rendit l'âme. Tous s'étant retirés, sa mère se tenait près de la croix, avec sa propre sœur, Marie de Cléopas, et Jean, le disciple aimé. » Puis, il rapporte le coup de lance, les os brisés. Le pseudo-Bonaventure relie ensemble les deux scènes, imagine un dialogue dramatique entre ces saintes personnes et les bourreaux qui viennent frapper le Sauveur. Il développe ainsi la pensée touchante qui a inspiré nos images, depuis l'ivoire du British Museum jusqu'à la fresque de San Marco. Quelques-unes nous montrent les disciples arrachant la mère à cette intolérable émotion.

*Les cycles composites.* — Déjà, dans les monuments qui ont passé sous nos yeux, le quatrième évangile et les synoptiques se sont fait des emprunts réciproques. Il était naturel de constituer, dans l'art monumental, un cycle unique en les combinant. En fait, à de pareils cycles nous devons quelques-uns des exemples cités déjà dans notre étude du Coup de lance.

Le synaxaire du Vendredi saint nous fera comprendre comment on pouvait concevoir un cycle composite du Crucifiement<sup>1</sup>. L'auteur suit d'abord les synoptiques. Les expressions de Jean, surtout celles des apocryphes, lui reviennent en mémoire<sup>2</sup>, et, pourtant, il n'a encore nommé ni Marie, ni Jean. Nous avons vu comment il les introduit en dernier lieu, en désignant par leurs noms « les connaissances » de Jésus et les femmes, à qui Luc (23. 49) faisait allusion. Il suggérera ainsi à l'iconographe l'idée de composer au moins deux tableaux, l'un d'après les synoptiques, l'autre d'après le quatrième évangile.

Le peintre de Tchaouch-In, en Cappadoce, au temps de Nicéphore Phocas, a réalisé quelque programme analogue. Il montre chaque fois Jésus mort sur la croix, le flanc ouvert, tandis que le soleil et la lune se voilent. Dans la première scène (ἡ Σταύρωσις), à gauche, les connaissances de Jésus, à savoir, Marie, Joseph d'Arimathie et Jean<sup>3</sup>, font face à un groupe nombreux

1 Triodion, Athènes, p. 404, Venise, p. 380.

2 « Pourquoi le soleil s'obscurcit-il pendant trois heures et au milieu du jour ? Longin, le centurion, ayant vu les prodiges et surtout le soleil, cria à haute voix : « Vraiment cet homme était fils de Dieu. »

3 Joseph d'Arimathie prend place parfois derrière Jean, dans le type symétrique, à droite, triptyque du Musée de Berlin (W. Voge, *Elfenbeinbild-*

de Juifs levant les bras et de soldats tenant l'épée nue, autour d'un vieillard en chlamyde, — sans doute le centurion, — qui montre du doigt le Sauveur. Ces bras levés n'indiquent plus ici l'insolence du défi, mais l'effroi qui arrache l'aveu : confusion toute naturelle, que le miniaturiste du Paris. 74 semble commettre presque à chaque page. Puis, la mère et le disciple restent seuls, isolés de chaque côté de la croix, avec Longin et Ésopos, et écoutent avec respect les recommandations de Jésus (*ἰδοὺ ὁ υἱός σου — ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου*).

En Italie, au XIV<sup>e</sup> siècle, le primitif qui a peint l'Arbre de la Croix, à Florence<sup>1</sup>, d'après le *Lignum vitæ* de saint Bonaventure<sup>2</sup>, nous donne un cycle composite encore plus complexe. Il illustre chacune des rubriques, cinq en tout<sup>3</sup>. Suivant l'exemple du Paris. 74, il répète partout la croix, non pas, il est vrai, avec les Juifs insolents, qu'il a omis même dans la scène où le texte les nomme, mais avec Marie et Jean, car les Méditations montrent la mère toujours présente. Dans l'image, presque partout, Jean la suit à gauche. D'abord, elle prie. Puis, elle cherche le regard du disciple, lorsqu'elle entend Jésus, près d'expirer, lui dire. « Voici ton fils. » Elle prend sa main, quand l'acte consommé bouleverse les éléments ; elle pleure devant la lance qui perce le flanc. Fra Angelico, à San Marco, choisit, dans le cycle du *Lignum vitæ*, les trois croix et le coup de lance. Un peintre français du Midi<sup>4</sup> se borne aussi à ces deux scènes, mais, dans la première, autour du Christ encore vivant et jetant à sa mère un regard d'amour, il groupe toutes les figures nommées par les synoptiques : les larrons, le porte-

*werke*, pl. 9, n° 19), croix de bois au Musée de Cluny (n° 15412), croix funéraire du Palais Blanc, à Rostov, 1458 (Orječnikov, *Arch. Izv. i Zamjetki*, t. II, 1894, p. 343) — Haseloff croit le reconnaître dans le psautier d'Egbert Sauerland-Haseloff, p. 179 — Angelico l'a placé dans la scène du Coup de lance, à San Marco. Voyez aussi Bertaux, *Donna Regina*, p. 45 — A. Tchaouchin, il semble recueillir le sang : voy. Triodion, Athènes, p. 404 B, Venise p. 380 B — Voy., plus loin, p. 441, note 5

1 Phot Brogi 17524

2 *Opera*, Rome, 1596, t. VI, p. 421 sq.

3 1° « Jésus cloué sur la croix » un bourreau fixe les pieds, tandis que Jésus, à côté, refuse de boire — 2° « Jésus adjoint aux larrons » on voit les trois croix, mais, sans ceux qui passent et insultent — 3° « Jésus abreuvé de fiel et de vinaigre » on lui tend l'éponge — 4° « Le soleil pâlit par la mort de Jésus » le soleil et la lune dans le haut, le centurion déclare Jésus fils de Dieu — 5° « Jésus frappé de la lance » le centurion et l'un de ses hommes assistent à l'opération

4 Polyptyque de la Collection Douglas phot. Giraudon 453-453 A, voyez plus haut, p. 438

éponge, le centurion, agenouillé avec l'un de ses hommes et montrant le Sauveur Il y joint même un détail légendaire · ce linge blanc que Marie tend a un soldat, en le priant de voiler la nudité de son fils <sup>1</sup>. Il dispose tous ces motifs dans le cadre traditionnel, puisque Jean fait face à Marie, de l'autre côté de la croix. Plus tard, les « Passions » russes détaillent aussi les divers épisodes de crucifiement <sup>2</sup>

Il est clair que le Coup de lance, dans les églises serbes, appartient à un cycle analogue, dont on a détaché une scène pour la grouper avec les fêtes, dans les voûtes Malheureusement, sur les quatre églises où nous avons observé le sujet secondaire, une seule, Gračanica, conserve le principal. Le peu qui en subsiste, on le verra, nous laisse reconnaître une composition conçue d'après les synoptiques Nous comprendrons ainsi que cette composition, détachée du cycle, ait formé un type iconographique indépendant.

*Les types issus des quatre évangiles* — Deux traits essentiels les distinguent Jean se tient près de Marie, à la gauche de la croix, au porte-éponge correspond le porte-lance

Le premier, — le plus important et le plus commun, — prend à nos yeux une signification précise · il nous montre que l'artiste a voulu représenter un fait plutôt qu'un symbole et qu'il a songé aux synoptiques, même s'il oppose la lance à l'éponge. Dans l'évangile de Rabula, en 586 <sup>3</sup>, la rédaction de Matthieu a fait rompre la symétrie de l'ancien type syrien, tel que nous le voyons sur le reliquaire du Sancta Sanctorum <sup>4</sup> : trois soldats, au lieu de deux, se disputent les vêtements; trois myrophores, à droite, font face au disciple et à la mère <sup>5</sup>. Singulier partage du groupe saint, que nous retrouvons, en Italie, sur certains crucifix du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle <sup>6</sup> Dans l'abside de To-

1 D'après les Méditations, elle attache ce linge elle-même, au moment où on le dépouille Voyez la Mise en croix de Santa Maria di Donna Regina

2 Pokrovskij, p 345

3 Garrucci 139 1 Voy Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 329, pl LX

4 Voyez, plus haut, p 423, note 5.

5 Mat 27 56 nomme quatre femmes, dont l'une passera pour la Mère de Dieu — Sur une reliure du Louvre, Ivoires, n° 33 (phot Giraudon 2020), deux disciples nimbés, sans doute Joseph et Nicodème, font face à Marie et à Jean

6 Assise, monastère de Santa Chiara Zimmermann, *GiOTTO*, p 168, fig 70, phot Alinari 20032, d'où Venturi, t V, p 6, fig 3, Rothes, *Altumbr Malerschulen*, p 9, pl 4 — Florence, Offices, n° 3 phot Brogi 14680, Venturi, t V, p 9, fig 6 — Pise, Museo Civico, salle II, n° 19 — San Gimignano, Palais communal, n° 28 — Camposanto de Pise Cavalcaselle-Crowe, *Storia della pittura in Italia*, t I, p 250

gale<sup>1</sup>, où l'on a suivi le récit dans les moindres détails, jusqu'au voile qui se déchire et au rocher qui se fend<sup>2</sup>, Jean, Marie et les trois myrophores rappellent exactement les deux miniatures du Paris. 74, pl. 52 et 88, qui illustrent Matthieu et Marc : « Il y avait des femmes qui regardaient de loin. » L'auteur de la fresque nous indique ses sources par les inscriptions : il ne les a pas seulement puisées dans les quatre évangiles, mais aussi dans l'apocryphe<sup>3</sup> ou plutôt dans quelque synaxaire qui

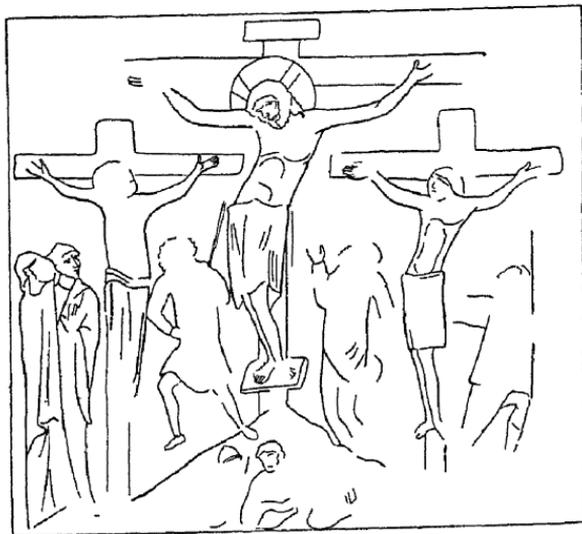


Fig 465 — Athen 93

combinait et paraphrasait tous ces textes Il nous donne ainsi une large composition narrative, que nous retrouvons, avec moins de détails, dans quelques tétra-évangiles byzantins, au milieu du texte de Jean (fig. 465),<sup>4</sup> et qui passe en Occident, pour y recevoir un

développement nouveau, car, en nous montrant Jean qui soutient Marie ou lui prend les mains, ces primitifs<sup>5</sup> nous acheminent vers les compositions extraordinairement riches et vivantes de Santa Maria di Donna Regina, d'Assise ou du Sagro Speco<sup>6</sup>.

1 Phot Jerphanion

2 Comparez avec le Paris 115 et le Physiologus de Smyrne Strzygowski *Physiologus*, pl XXIII On retrouve le temple et le rocher dans le Vatican 1156 et le tétraévangile de Parme (fig 426-427)

3. Le centurion est nommé Λογγίνος ὁ ἑκατόνταρχος La prière du bon larron est abrégée comme dans les *Acta Pilati*, A, ch X 2 (d'après Lc 23 42, d'où l'on a supprimé ὅταν ἐλθῆς), les railleries du mauvais sont formulées par une paraphrase analogue

4 Gélât, fol 271 Pokrovskij, *Opisanie*, p 305, n° 241 — Athen 93, fol 361

5 Fresques de Schwarzrheindorf Aus'm Weerth, *Wandmalereien*, pl XXVIII — Miniatures du Cod Marc lat 77, fol. 53 v, au début de Luc (nouveau testament avec traduction française encadrant le texte)

6 Bertaux, *Donna Regina*, p 46, pl IV, phot Anderson 15413, phot Gargioli C 319

En Russie, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, un peintre de l'école Stroganov <sup>1</sup> paraît interpréter quelque réplique de nos manuscrits byzantins, où il aurait vu la scène des injures, selon le type du Paris 74, avec le centurion à gauche, comme à la pl. 179, et, plus bas, les autres épisodes : Jean et les femmes, le partage des vêtements, le voile du temple, la résurrection des morts. Les inscriptions, nombreuses, en particulier celle qui nomme Longin le centurion, rappellent Toqale. L'Italie n'a fourni que l'évanouissement de Marie et deux groupes de cavaliers <sup>2</sup>.

*Les types issus des synoptiques. monuments byzantins.* — D'ordinaire, lorsque Jean se tient à gauche, près de Marie, il semble avoir chassé le porte-lance. Alors, nous retrouvons bien le premier épisode du cycle composite, celui qui répond aux synoptiques. Examinons les divers exemples.

Les Byzantins, au xii<sup>e</sup> et au xiii<sup>e</sup> siècle, ont représenté la scène au moment où Jésus vient d'expirer. Le miniaturiste de Gélât place, à gauche, Jean et Marie, avec les trois myrophores, à droite, le centurion, au milieu des soldats et du peuple <sup>3</sup>. Le peintre de Soest <sup>4</sup> omet les soldats. Aucun de ces deux artistes ne figure le porte-éponge. D'autres, en revanche, tout en simplifiant la composition, le mettent en évidence, à côté du centurion, avec un troisième soldat, entre eux, dans le fond. Mais, alors, l'homme n'approche plus son roseau de la bouche divine : dans le psautier de Mélsende (fig. 466) <sup>5</sup>, il le tient droit, comme son compagnon plus jeune, dans le fond, tient sa lance. Il lève encore les yeux vers Jésus. Sur un ivoire de South-Kensington (fig. 467) <sup>6</sup> et sur la porte de Bénévent <sup>7</sup>, il s'en détourne, pour regarder le centurion. Enfin, un ivoire de Ber-

1 Lichačev, pl CCXXXI 422 « Michalovo pismo » Voyez, sur ce personnage, Rovinskij, *Obozrjenie Ikonopisanija v Rossii*, p. 28-29, 149.

2 Voyez aussi le podlunnik de Sij (Pokrovskij, *Sijskij podlunnik*, pl XXXII), que l'on pourrait comparer au Copte 13, et le manuel de Denys (éd. Papadopoulos-Kérameus, p. 107).

3 Fol 136 v, près de Marc Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 132, *Evangelie*, p. 329 — Évangélaire de Goslar Dobbert, *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, t. XIX, p. 157.

4 Tableau d'autel, aujourd'hui à Berlin à la bibliographie donnée par Haseloff, *Thuring-Sachs Malerschule*, p. 146, et Dobbert, *op. l.* p. 186, on joindra Kuhn, *Kunstgeschichte*, t. III, p. 210, fig. 221, et Schonermark, *Der Kruzifixus*, p. 53, fig. 61.

5 Egerton 1139, fol. 8.

6 N° 5 72 Graeven, I 64.

7 Venturi, t. III, p. 703, fig. 651, Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, pl. LXXX, Reymond, *Sculpt. flor.*, t. I, p. 28.

lin' nous le montre au milieu d'un groupe plus nombreux et plus libre, levant le bras droit, ainsi qu'un des soldats, pour montrer la croix.

Ces dernières images nous rappellent les miniatures du cycle de Jean, représentant Jésus abreuvé de vinaigre. Le soldat



Fig. 466. — Psautier de Mélisende. — 467. Ivoire de South-Kensington.

à la lance, qui se tenait à gauche dans le psautier de 1066, passe à droite dans celui de Mélisende. Le centurion du Paris. 74, pl. 179 A, suit la même direction. L'un et l'autre cèdent la place « aux connaissances » de Jésus et aux femmes qui regardaient de loin. Enfin, Ésopos a fini son rôle, puisque les prodiges ont ouvert les yeux du centurion.

Dans le psautier de Mélisende, Jean porte la main à sa joue ; sur les autres monuments<sup>2</sup>, il la tient devant sa poitrine, comme dans le Paris. 74, à Toqale ou encore dans le psautier de 1066, à l'endroit du Coup de lance : autre trait d'origine, qui s'efface sur l'ivoire de Berlin, où la mère, comme en Italie, cherche l'appui du disciple.

*Écoles italiennes.* — En Italie, Nicolo Pisano, sur la chaire de Pise (1260), interprète quelque modèle analogue au tableau de Soest. Jean se tourne vers la croix, il lève la main qui s'abais-

1. W. Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 10, n° 21.

2. Nous ne connaissons pas les gestes à Gêlat.

sait et abaisse celle qui se levait, comme s'il intervertissait les rôles. L'un des Juifs marque son effroi en pressant sa longue barbe. Marie tombe en faiblesse et les belles têtes antiques se multiplient dans le fond<sup>1</sup>. Puis, le grand sculpteur lui-même, à Sienne, et ses disciples enrichissent la composition par le pathétique et le pittoresque<sup>2</sup>.

Cimabue, a Assise, doit à cet exemple le Juif pressant sa barbe<sup>3</sup>. Mais, pour le reste, il dépend des modèles byzantins ou de leurs répliques latines. A l'église inférieure (fig. 468)<sup>4</sup>, il emprunte Jean, Marie et les saintes femmes, et nous rappelle ainsi la fresque de Toçale, il y a joint le désespoir de Made-

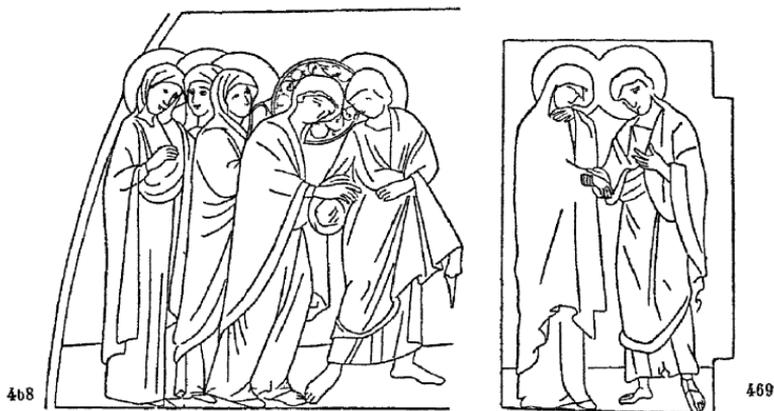


FIG 468 — Fresque de l'église inférieure d'Assise  
469. Crucifix de San Gimignano

leine et, dans le fond, comme s'il se souvenait de Chrysostome, « les filles de Jérusalem » (Luc 23. 27). A droite, il semble avoir développé le groupe de Tchaouch-In : le centurion drapé dans une chlamyde, la tête voilée, se confond avec les Juifs et lève les bras, comme eux, d'un geste parallèle.

Un tableau siennois (fig. 472)<sup>5</sup> reproduit, trait pour trait, la composition d'Assise, mais avec moins de figures. Représen-

1 Venturi, t IV, p 5, fig 2 ; A Aubert, *Cimabue-Frage*, pl 28

2 Venturi, t V, p 7, fig 3 , p 63, fig 39 , p 201 fig. 34

3 Voy. A Aubert, *Cimabue-Frage*, p 36, pl 27-28 L'auteur démontre, p 118, que notre fresque appartient bien à ce peintre

4 H Ét C 806

5 Accademia, n° 11

sente-t-il le modèle ou une copie simplifiée <sup>1</sup> En tous cas, une si exacte ressemblance nous fait deviner d'étroites relations <sup>2</sup> et nous explique comment Duccio a pu traiter le sujet ainsi que Cimabue. Sur le rétable, le centurion reste sans nimbe et l'on hésiterait à le reconnaître, s'il ne ressemblait exactement à celui d'Assise. Mais, ailleurs, sur le triptyque de l'Accademia, n° 35 (fig. 470), et celui de la Società di Pio Disposizione (fig. 471) <sup>3</sup>, dans la fresque de Santa Colomba (fig. 473) <sup>4</sup>, ce personnage se confond si bien avec les Phariséens, qu'il faut observer quelque détail infime, lamelles de la cuirasse ou pommeau de l'épée, pour s'assurer que le maître siennois ou ses disciples voulaient vraiment le représenter <sup>5</sup> Dans toutes ces images, les gestes et les attitudes expriment la surprise, l'embarras ou l'effroi. Elles nous laissent deviner un premier modèle, analogue à la fresque de Tchaouch-In, où l'on avait représenté, en transformant le type des insultes, « le centurion et ceux qui étaient avec lui » regardant Jésus, saisis de peur et disant : « Vraiment cet homme était fils de Dieu » L'école florentine interprète aussi le type d'Assise Bernardo Daddi (+ 1337), assez fidèlement <sup>6</sup>; Giotto, à l'Arena, et ses disciples <sup>7</sup>, avec plus de liberté, en adjoignant au centurion et aux Juifs les soldats qui se disputent la tunique.

A Assise, derrière le centurion, au milieu de la foule, on entrevoit le porte-éponge, qui, laissant son long roseau reposer sur le sol, détourne les yeux et baisse la tête. Duccio, ou son école, l'omet <sup>8</sup>, le masque <sup>9</sup> ou le déplace <sup>10</sup>. Giotto et Bartolo di Fredi le montrent également inoccupé, Daddi le supprime. Aucun ne songe à lui opposer le porte-lance.

1. Weigelt, *Duccio*, p. 226, l'attribue à l'école de Guido da Siena, ce qui pourrait la faire à peu près contemporaine de la chaire de Pise (1260) Voy. aussi Jacobsen, *Sen. Meister*, p. 11

2. La Descente de croix, qui faisait partie du même rétable, est identique à celle de l'église inférieure : voy., plus loin, p. 481

3. Phot. Burton Voyez De Nicola, *Mostra di Duccio*, p. 20, n° 33

4. Phot. Sansani, communiquée par M. de Nicola Cf. *op. l.*, phot., n° 87

5. Il se distingue nettement dans le Crucifiement de la Collection Gagarin (Weigelt, *Duccio*, pl. 61) et sur le triptyque de Bartolo di Fredi, à Pienza (phot. Gargioli C 5726)

6. Florence, Accademia, Berlin, Kaiser-Friedrich Museum voy., plus haut p. 419, note 3

7. Palazzo Corsini phot. Anderson 2750, Ahnari 29974

8. Santa Colomba, Società di Pio Disposizione

9. Triptyque de l'Accademia, n° 35

10. Rétable

Cimabue, en imitant les figures de Toqale, change les gestes : il nous peint Marie abandonnant sa main à Jean Il suivant, sur ce point, l'exemple des vieux imagiers, qui plaçaient aussi,

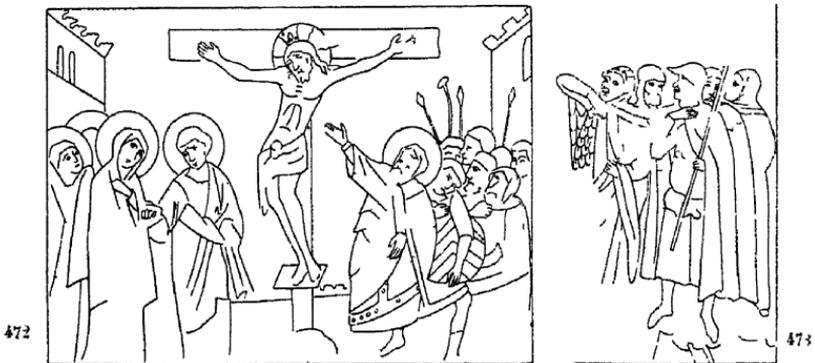
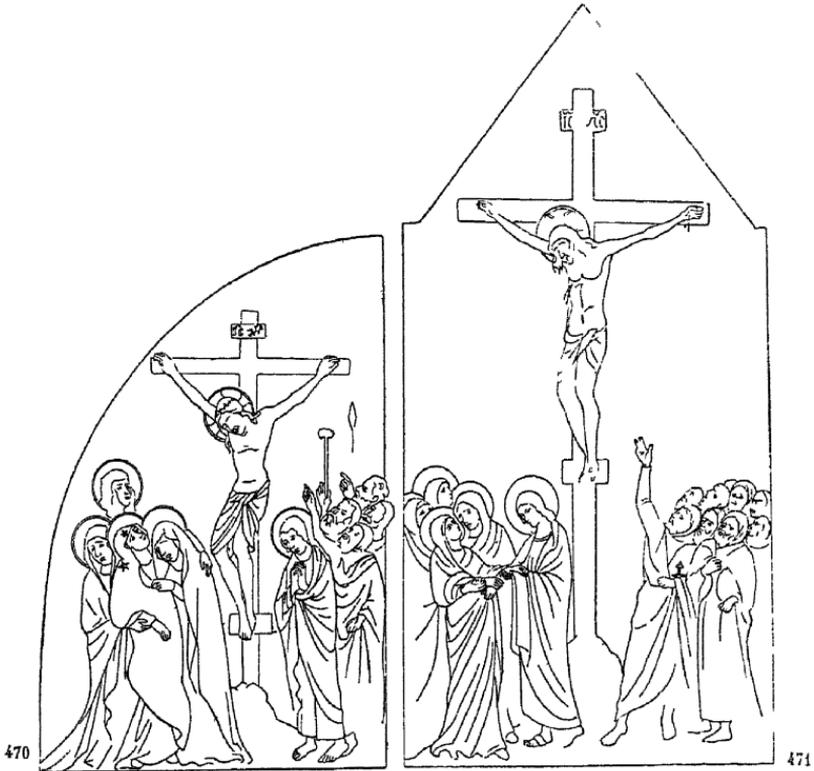


Fig 470 — Sienne, Accademia, n° 35 — 471 Sienne, triptyque de la Societa di Pie Disposizioni  
472 Sienne, Accademia, n° 11. — 473 Fresque de Santa Colomba, à Sienne.

sur les crucifix, les deux figures côte à côte. Ceux-ci, auprès du Christ triomphant, les avaient d'abord réunis dans un commun sentiment de réserve et de tristesse <sup>1</sup> ; mais, lorsqu'ils se mirent à peindre le corps détendu par la mort, ils comprirent que le disciple et la mère ne pouvaient rester l'un près de l'autre, sans qu'un élan d'affection les unît. Alors, Jean saisit ou soutient la main (fig. 469) <sup>2</sup>. Il ne pouvait manquer à ce pieux devoir, dans nos compositions complexes et vivantes <sup>3</sup>, surtout, lorsque Marie tombe en faiblesse (fig. 471) <sup>4</sup> entre les bras des saintes femmes <sup>5</sup>.

*Ecoles slaves.* — En Orient, le xiv<sup>e</sup>, le xv<sup>e</sup> et le xvi<sup>e</sup> siècle nous ont laissé des compositions presque aussi riches et parfois plus proches des sources. Nous y observerons, comme d'ordinaire, l'opposition des deux écoles : d'une part, Macédoine et Slaves, de l'autre, Athos, Grèce et Crète.

Les Slaves ont reçu notre modèle par les psautiers. Celui de la Collection Chludov<sup>6</sup> rappelle assez exactement l'ivoire de Londres et la porte de Bénévent. On a complété la composition d'après le Paris, 74, pl. 51 : les morts se dressent dans deux sarcophages. Comme à Toqale, les inscriptions nous apprennent que le peintre a puisé dans l'apocryphe ou dans quelque synaxaire qui s'en inspirait <sup>7</sup>. Mieux encore, elles nous expliquent son intention. A la vue des prodiges, devant les morts qui ressuscitent, dans l'obscurité qui couvre la terre, le centurion et ceux qui sont avec lui « regardent celui qu'ils ont percé ». Ainsi, la prophétie de Zacharie s'applique non pas au coup de lance, comme le veut le quatrième évangile (Joh. 19 37), puisque cet épisode est omis,

1 Florence, Offices, n° 3 — Assise, monastère de Santa Chiara

2 Voy, plus haut, p. 412

3 Nous avons observé déjà le motif sur l'Arbre de la Croix et dans le manuscrit de la Marcienne (lat. 77)

4 Rétable, triptyque de la Società di Pie Disposizioni, triptyque de la Collection Bryan

5 A l'Arena, il la prend par le bras, en même temps qu'une des femmes

6 1<sup>re</sup> moitié du xiv<sup>e</sup> s. Амфилохи, *Drevnosti*, t. III, 1870, p. 8, pl. II, Pokrovskij, p. 335, fig. 171 Cf. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 143

7 On lit, près de la croix « En ce jour, à midi, par toute la terre, la lumière s'éteignit », ce qui rappelle l'*Anaphora Pilati*, A. 7, Tischendorf, p. 417 σκότος ἐγένετο ἐφ' ὅλην τὴν οἰκουμένην, τοῦ ἡλίου μέση ἡμέρας σκοτισθέντος. Le Synaxaire byzantin s'inspire aussi de ce passage. Parmi les morts qui se dressent dans les sarcophages, on a désigné Carinus et Leucius, qui ont fait le récit de la descente aux Enfers (Tischendorf, p. 368) et sont nommés par un autre apocryphe. (Amfilochij, l. c.). Le centurion s'appelle Longin.

mais à la scène que rapporte Matthieu, lorsque tout est consommé. Voilà pourquoi le porte-éponge, — ici un homme du peuple, — portant toujours son seau, ou pl. tôt une lampe, détourne la tête et, de la main qui tenait le seau, montre le Sauveur.

A Gradac (fig. 474), derrière Jean et Marie, cinq myrophores, sans nimbe, nous font songer aux « filles de Jérusalem »,



FIG. 474 — Fresque de Gradac.

bien plus nombreuses à Assise. Le porte-éponge montre la croix en se retournant, exactement comme sur l'ivoire de Berlin, mais d'un geste plus libre et plus franc, car il a abandonné tout instrument. Un intervalle le sépare du centurion et laisse voir, au second plan, non plus le soldat du psautier de Méh-sende, mais une sorte de sage à longue barbe, en costume antique, et, au-dessus de lui, tout à fait dans le fond, le bras tendu d'un Juif, qui paraît voilé. Ces deux figures ressemblent étrangement aux païens du psautier Chludov. C'est bien le même sage qui porte, ici, le costume des philosophes, là, la chlamyde et le livre. remarquable exemple de ce que la « Renaissance byzantine » doit à la copie des très vieux modèles<sup>1</sup>.

A Gračanica (fig. 430), le porte-éponge disparaît et le centurion, coiffé du voile, sans doute revêtu de la chlamyde, montre la croix, non plus en pliant le bras à la manière byzantine, mais en l'allongeant suivant le modèle d'Assise et de Sienne, qui se répand alors en Macédoine<sup>2</sup> et jusqu'à Sainte-Sophie

<sup>1</sup> Ce n'est pas Moïse, comme en Bukovine Podlacha, *Mal Buk*, p. 95, 102.

<sup>2</sup> Mateica, dans la scène du coup de lance, *Malyj Grad* (Prespa), icône du Musée Alexandre III, Vatopédi, broderie de l'iver (fig. 433, 435, 445, 446).

de Trébizonde. Les lances dressées dans le fond, la foule qui déborde sur les côtés rappellent à la fois les modèles byzantins du XII<sup>e</sup> siècle et les répliques italiennes du XIV<sup>e</sup> (rétable, Daddi). Le peintre de Gračanica aura connu ces répliques, puisque le geste du centurion n'appartient pas à la tradition byzantine, mais il a trouvé dans quelque modèle analogue au Paris. 74 le disciple à cheveux gris, sans doute Joseph d'Arimatee, prosterné au pied de la croix<sup>1</sup>, l'église et la synagogue, l'une amenée, l'autre repoussée par un ange<sup>2</sup>.

A Mistra, la composition de Saint-Jean<sup>3</sup>, comparée au psautier de Mélisende, nous montre jusqu'à quel point le XIV<sup>e</sup> siècle pouvait assouplir, enrichir un type iconographique, sans rien changer d'essentiel. La barbe d'Ésopos, blanche comme en Cappadoce, s'allonge démesurément et se recourbe, comme si un souffle la soulevait<sup>4</sup>. Il semble encore présenter l'éponge, bien que l'objet n'ait point laissé de trace. C'est évidemment l'école macédonienne qui a dessiné la courbe expressive du Christ, fait pencher Jean vers Marie. On croirait que Gradac a fourni le modèle de ce centurion qui perd l'équilibre, de ces jambes bizarrement inclinées en tous sens.

Dans tous ces monuments, Marie et Jean répètent les gestes accoutumés, suivant le type qui prévaut dans chaque région : cappadocien en Russie (psautier slave Chludov), byzantin en Macédoine et à Mistra. Le disciple, tourné et même parfois penché vers la mère, ne cherche pourtant pas à la consoler. Nous ne l'avons vu qu'une fois, à Castoria, dans l'église des Taxiarches, décorée en 1352, sous un prince serbe, frère d'Étienne Dušan, saisir de ses deux mains le poignet de Marie, qui écarte son voile, le corps légèrement affaissé. Ainsi, même cette Macédoine, largement ouverte à l'influence de l'Ouest, hésitait à admettre ce geste familier, qui choquait le sentiment de la réserve, si profond en Orient.

*Le type crétois : Mont-Athos et Péribleptos.* — Les mo-

1 Voyez la pl. 179 et la réplique bulgare de la Collection Curzon, n° 153 citée par Sauerland-Haseloff, p. 179 — De même, à Moldavița Podlacha *Mal Buk*, p. 95 — Dans le tétraévangile Gabbay, un donateur s'agenouille sur ce motif, voy. Baumstark, *Röm. Quartals*, t. XXIV, 1910, p. 40

2 Cf. Sauerland-Haseloff, p. 179. Aux exemples cités, il faut ajouter la grande église de Studenica et celles de Bukovine Podlacha, *op. l.*, p. 95, 101

3 Millet, *Mon. Mistra*, pl. 105 1

4 Si la reliure du Paris lat. 10438 n'était point suspecte, comme vient de le montrer Goldschmidt, n° 79, on penserait que les deux monuments reproduisent, sur ce point, quelque vieux modèle syrien.

numents de cette famille seront examinés avec le type symétrique, dont ils représentent une simple variante. L'habitude étant prise, on déplaçait Jean arbitrairement. Presque tous présentent un trait commun : Marie entourée par les femmes, soutenue par l'une d'elles à l'épaule et au coude. Presque tous aussi conservent à Jésus l'élégance paisible de Daphni. Mais un autre motif, l'attitude de Jean, permet de les partager en deux groupes

Le premier comprend les prototypes (Monréale et Aquilée, fig. 475), les monuments macédoniens ou russes du xiv<sup>e</sup> et du

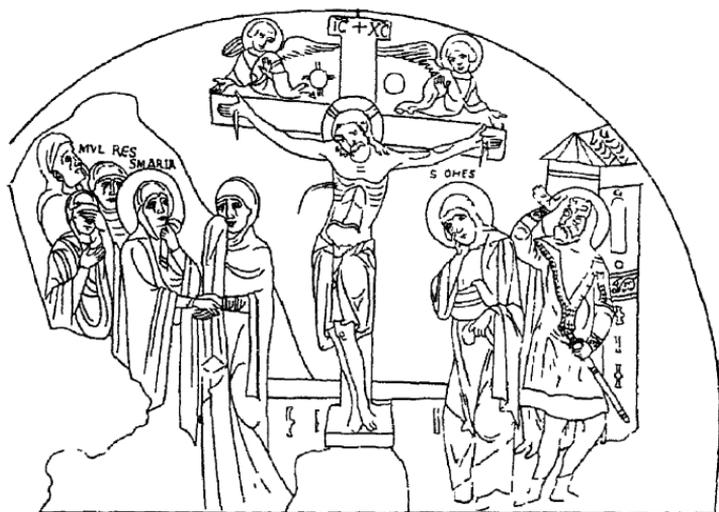


FIG. 475 — Fresque d'Aquilée

xv<sup>e</sup> siècle, enfin, les fresques du Mont-Athos et des Météores, jusque vers le milieu du xvi<sup>e</sup>. Il doit à la Cappadoce Marie et Jean, portant chacun une main à leur joue ; à Byzance, les saintes femmes, groupées autour de la mère, et le centurion, gesticulant près du disciple. A Lavra (fig. 476) et à Dionysiou, la composition atteint un plus large développement. Aux trois croix de Kiev et d'Iviron, s'ajoutent d'autres motifs, que nous avons rencontrés déjà : le temple et le rocher, à Toqale (et à Aquilée), les jambes brisées, à Gračanica ; les Juifs et les soldats regardant de loin, à Nagoriča et dans le Berol. qu. 66. Les murs de Jérusalem, à peine esquissés à Kiev<sup>1</sup> et à

1 Voy. Ajnalov-Rjedim, *Zapiski*, t IV, p 320

Aquilée, se découpent capricieusement. Enfin, le peintre de Stavronikita complète ce riche ensemble avec les morts sortant des tombeaux. En revanche, vers 1463, le reliquaire de Bessarion (fig 478) <sup>1</sup>, où la sainte femme leve la main sans toucher Marie, n'a reçu qu'un petit nombre de ces accessoires : les murs de Jérusalem, les Juifs et le porte-éponge, derrière Jean et le centurion, le partage des vêtements ; mais ces détails ont exactement le même aspect qu'à Lavra, et nous montrent ainsi qu'au temps de Raphael une école byzantine, après un intervalle de soixante et dix ans, n'a pas su changer un trait à ses poncis.

En figurant le porte-éponge sans le porte-lance, le peintre du reliquaire a déjà tracé un des deux traits particuliers qui distinguent notre type narratif. D'ailleurs, comme celui de Lavra, il prête à ce personnage à peu près l'attitude que nous lui voyons sur l'ivoire de Londres et la porte de Bénevent : l'attitude de l'homme qui a joué son rôle et, sans quitter ses instruments, se détourne vers le centurion. Voici maintenant le type achevé. Un peintre slave nous l'a laissé dans le kelson édifié en 1550 par le patriarche Jérémie, au Mont Athos<sup>2</sup>. Il n'a changé qu'un détail à la composition du reliquaire. Jean passe à gauche. Il semble venir du fond et s'approche tout près de Marie, à l'endroit où la femme avançait pour la soutenir. A droite, à la place restée vide, un Juif, d'un geste véhément, tel qu'en dessine le miniaturiste du Laur. VI 23 (fig. 453), met Jésus au défi de descendre. Le porte-éponge a revêtu, ainsi qu'à Lavra, une longue tunique, au lieu du costume militaire, et n'a plus son roseau dans la main. A quelque modèle semblable, le peintre de Sainte-Sophie, à Mistra, aura emprunté la pose de Jean, vivement incliné, et cette singulière perspective qui le place vers le fond : mais, Marie replie son bras selon le type byzantin<sup>3</sup> et le groupe de droite appartient au type de la *Peribleptos*.

Cette figure de Jean, courbée par la douleur, contraste avec l'élégance de Jésus en croix. Les peintres crétois l'ont prise aux Slaves. Ils conservent mieux le sens de la tradition byzantine, lorsqu'ils posent Jean de face, comme un prophète, avec

1, Lichačev, *Ist značenie* p 13, fig 13. Voyez, plus haut, p 344, note 2

2 Kondakov, *Licevoj ikonopisnij podlunnik* I, p 74, fig 116

3 Comparez avec une reliure de Saint-Marc. Pasini, *Il tesoro di san Marco*, pl XIII, Schlumberger, *Épopée*, I, p 748



Fig. 476. — Fresque de Lavra, au Mont Athos.  
(Aquarelle de J. Ronsin).

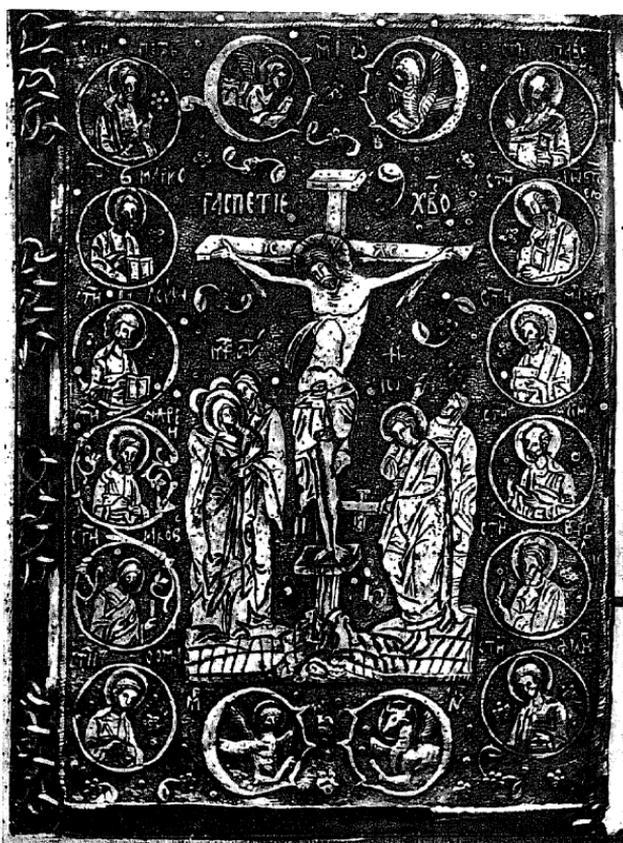


Fig. 477. — Reliure d'un évangélaire d'Esphigménou, au Mont-Athos.  
(Coll. H. Ét.).

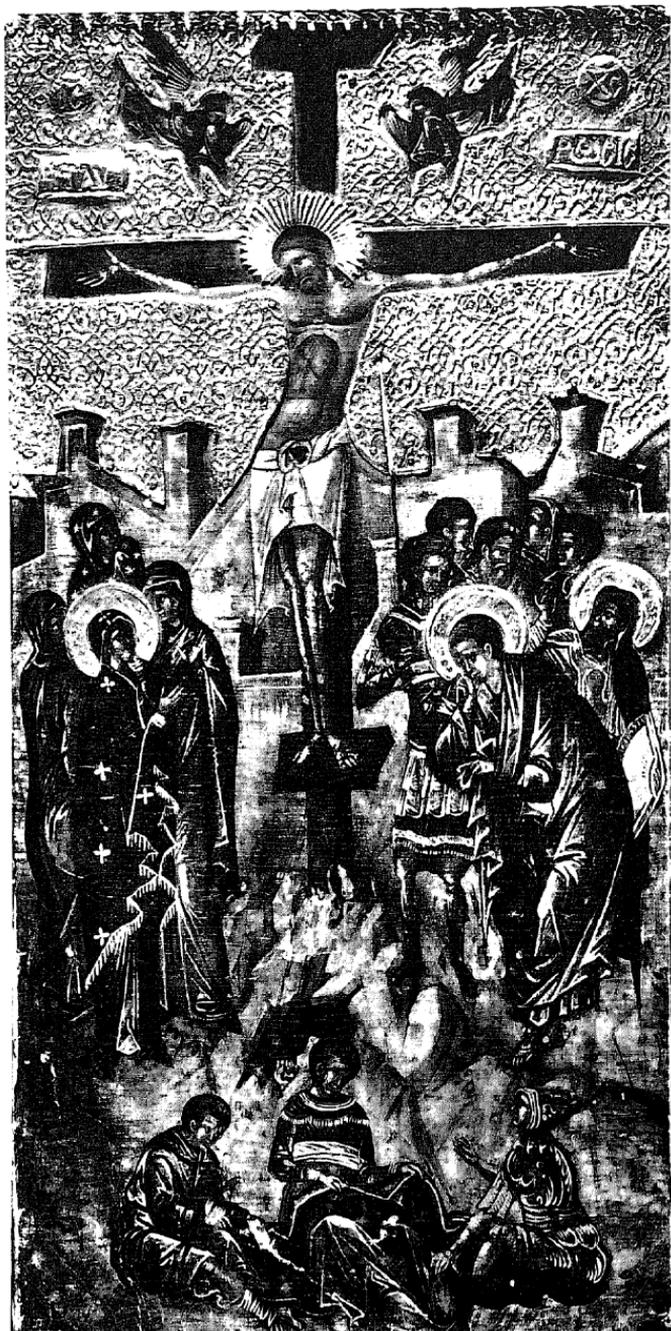


Fig. 478. — Reliquaire de Bessarion.  
(Phot. Osvaldo Böhm).

le bras droit replié devant la poitrine. Nous savons que, sur ce point, ils interprètent un vieux modèle cappadocien, d'accord avec les orfèvres de Georgie Aussi, éprouverons-nous quelque surprise en face des dates. Si nous écartons l'inscription suspecte (1423) de la fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos (fig 479)<sup>1</sup>, et la broderie de Tver, d'époque incertaine, nous nous trouvons transportés en plein XVII<sup>e</sup> siècle, avec la fresque de Koutloumous<sup>2</sup>, l'icône de Saint-Eustathe, l'homophonon de Grottaferrata (1618), celui du patriarche Denys (1672)<sup>3</sup>, enfin, deux icônes crétoises, l'une, peinte en 1638 par Constantin Paléocappa et conservée en son lieu d'origine, à Ghonja, près Chissamo (fig 480)<sup>4</sup>, l'autre, recueillie et dessinée par D'Agincourt<sup>5</sup>. Ajoutons qu'à Dochariou, en 1568 (fig 5)<sup>6</sup>, Jean, levant la main sur le côté, comme à Daphni, se rapproche de notre type, plutôt que du précédent.

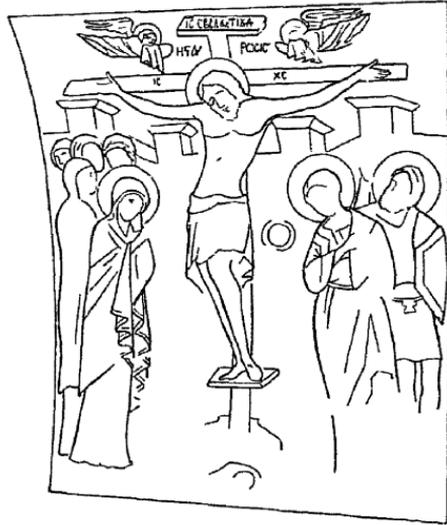


FIG 479 -- Fresque de Saint-Paul, au Mont-Athos

Presque tous ces artistes suivent ce type moyen, créé par Byzance : à Marie et aux saintes femmes, ils opposent Jean et le centurion Constantin Paléocappa l'a développé, mais dans un tout autre esprit que, cent ans plus tôt, son compatriote Théophane, à Lavra à la claire symétrie byzantine, il substitue la foule vivante du Trecento, deux groupes compacts de figures variées, qui se pressent de chaque côté de la

1 H Et C 316 Marie, comme sur le reliquaire de Bessarion, n'est pas soutenue

2 Les peintures datent de 1540 (voy. Brockhaus, p. 279), mais les voûtes sont repeintes. On voit un cavalier dans la foule

3 Phot Lampakis 3195

4 Gerola, *Mon veneti*, p 325, fig 379 Voy p 326, note 1 Nous avons établi notre dessin d'après la photographie que l'auteur a bien voulu nous communiquer

5 D'Agincourt, *Peinture*, t V, pl CXI

6 H Et C 275

croix. Mais ses Juifs ou ses soldats, autour du disciple, n'expriment point l'effroi comme ceux de Cimabue ou de Duccio



FIG. 480. — Icône de Constantin Paléocappa, à Ghonja (Crète)

Bien que déjà les morts, dans le lointain, soulèvent les couvercles des tombeaux et qu'un cavalier ait percé le flanc, ceux-

ci profèrent leurs blasphèmes <sup>1</sup>, tandis que le bon larron supplie Jésus de se souvenir de lui, au Paradis <sup>2</sup>. Notre imagier a emprunté aussi à l'Occident la courbe de Jésus ouverte à gauche, contrairement à l'usage byzantin <sup>3</sup>, et les contorsions des larrons <sup>4</sup>, qui rappellent singulièrement, avec le bourreau assis sur l'échelle, le Coup de lance de Rubens, au Musée d'Anvers.

A cette icône, nous en joindrons d'autres, plus simples, où nous retrouvons Jean pres de Marie, soit qu'il passe à gauche, à la suite des femmes <sup>5</sup>, soit qu'elle se porte à droite, après lui, pour laisser le champ libre au cavalier et aux morts, que l'on voit ressusciter au premier plan <sup>6</sup>. Un autre Crétois <sup>7</sup> suit plus exactement les vieux modèles, en transposant l'apôtre à gauche, au devant de la mère. Il lui prête les mêmes gestes que Paléocappa, la même élégance, mais lui fait tourner et

1 On lit leurs paroles sur des rouleaux le premier, coiffé d'une tiare, dit

ο χζ βασιλεὺς τοῦ ἡλ καταβα  
τω νῆν ἀπὸ τοῦ σταυροῦ

et l'autre

πεποιθεν ἐπι τὸ θεὸν ρυσάτω  
νῆν αὐτὸν εἰ θ λι αὐτόν

2 En haut, à gauche

κεκλεισμένως ἰνυξί[ε]ς τας (lis ἤνοιξες)  
ἐδὲμ πύλας βαλὼν στε  
καὶ αἰτὸ μνήσθητί μοι (lis αἰτῶ)

L'inscription comprend deux iambes

3 Sacramentaire de Drogon — Ivoires de Munich (Cim 60) et du British Museum (n° 51) Goldschmidt, n° 130, 136 — Ivoire de Cluny, x<sup>e</sup> siècle voy, plus haut, p 429, note 5 — Ivoire rhénan du Musée de Berlin, xi<sup>e</sup> siècle W Voëge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 15, n° 45 — Ivoire de Darmstadt, xii<sup>e</sup> siècle Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t I, pl 47 — Porte de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne voy, plus haut, p 427, note 7 — Psautier de Hambourg, vers 1200 Haseloff, *Thuring.-Sächs Malerschule*, pl XXXVIII — Porte de Pise phot Brogi 3457 — Fresque du Séminaire de Trévise phot Ahnari 18831 — Marc lat 77, fol 55 v, xiii<sup>e</sup> siècle — Croix processionnelle du xiii<sup>e</sup> siècle Michael Engels, *Die Kreuzigung*, pl 13, fig 44 — Tableau de la Pinacothèque de Munich, n° 979-980, attribué à l'école de Cavallini phot Hanfstaengl 1128 — Triptyque de la Chartreuse de Porta Coeli, vers 1400, au Musée de Valence Bertaux, dans A Michel, *Hist de l'Art*, t III 2, p 768, fig 449, etc. — En Allemagne, voyez les monuments reproduits par Schonemark, *Der Kruzifixus*, fig. 64, 72, 73

4 On en trouverait bien des exemples en Italie, au xv<sup>e</sup> siècle Voyez une autre icône grecque de ce temps, au Musée Chrétien du Vatican Uvarov, *Sbornik melkich trudov*, t I, p 224, n° 38, pl CIX 158

5. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 53

6 Collection Bagge, à Copenhague, n° 21

7 Emmanuel Τοῦ Λαμπρα . Lichačev, pl LXX 105

lever la tête vers Jésus. Il suit mieux la tradition en disposant les sarcophages au pied de la croix. Il semble avoir copié ses larrons d'après la fresque de Lavra et met au même endroit le temple crevassé, tout en lui donnant l'aspect d'une église latine. Mais il nous laisse à peine reconnaître ces quelques vestiges du passé parmi tant de motifs italiens. Il dessine le Christ, le bourreau sur l'échelle, suivant le même modèle que le peintre de Ghonja, il donne plus d'ampleur aux deux groupes qui se massent sur les côtés de la croix, plus de force dramatique à la composition, en nous montrant Marie défaillante, auprès du disciple impassible. S'il a précédé son confrère crétois, ce n'est pas de beaucoup.

Il s'éloigne moins encore du coffre de Bologne (fig 481) : il



FIG. 481 — Coffin de Bologne (partie centrale)

dessine presque partout exactement les mêmes figures. En réalité, il resserre en un cadre étroit ce que le sculpteur développe sur une longue frise. Mais celui-ci, à l'exception du temple, efface les derniers traits légués par Byzance : les morts ressuscitant, Jean posé comme un prophète. Près de Marie évanouie, l'apôtre, tourné vers la croix, prie, avec les mains join-

tes. Tous les détails, même le Christ et les larrons, appartiennent à l'art du Trecento. L'ensemble rappelle quelques tableaux de l'école florentine<sup>1</sup>. Il contraste avec les scènes du pourtour, presque en tous points semblables à celles de Lavra et de Dionysiou, le Crucifiement, qui s'y trouve à son rang, comme les autres. Les artistes grecs fixés en Italie devaient sentir profondément l'attrait de ces vieux modèles pour exécuter d'après eux les morceaux de choix et n'utiliser leurs propres poncis que dans les accessoires. Le triptyque de Ravenne, sculpté par un moine grec, suggérerait les mêmes observations.

Du vieux modèle byzantin, les Crétois ne retenaient que quelques traits exacts. Les Russes ont conservé l'ensemble, mais en déformant les détails. Nous les reconnaissons pourtant, après le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, à travers le style affadi de Jaroslavl<sup>2</sup> : Jean tourne les yeux vers une Vierge italienne, priant, avec les mains jointes, et soutenue au coude par deux femmes. Les soldats, seuls, à droite, sans la foule, regardent paisiblement. trois jettent les dés, un autre tient le seau et l'éponge, le centurion gesticule à gauche ; dans le bas, les morts sortent des tombeaux, enveloppés de leurs linceuls<sup>3</sup>. Mais, ce commun modèle va-t-il nous échapper ? Non. Nous le trouvons dans la Péribleptos de Mistra<sup>4</sup>. Ici, l'attitude de Jean, son geste, le dessin des draperies rappellent si exactement l'icône crétoise qu'on peut sans hésitation combler la lacune et restituer au personnage la tête levée et tournée vers Jésus. Et, d'autre part, les motifs que nous avons relevés dans l'icône russe occupent à peu près la même place dans notre fresque. Alors, nous reconnaissons, à Mistra, la main de ces imagiers qui, au xvii<sup>e</sup> siècle, peignaient Jean comme un prophète byzantin.

Nous ne nous arrêterons pas pourtant à cette figure trou-

1 Florence, Accademia, n° 10 voy p 420, note 3 — Pise, Museo Civico, Taddeo di Bartoli phot. Alinari 8896 — Pour l'attitude de Jean, on peut citer aussi Florence, réfectoire de Santa-Croce voy p 419, note 3 — Rome, Palazzo Corsini voy p 420, note 3 — Artaud de Montor, pl 31 — Pour le porte-éponge, tableau de Roberto di Oderisio, à Eboh phot. Brogi 8499

2 Lichačev, pl' ECLXXV 529 (Coll de l'auteur)

3 Joseph d'Arimatee embrasse la croix, comme à Gračanica.

4 Millet, *Mon Mistra*, pl 117 2 Sur un beau crucifix en bois sculpté de la Collection Bagge, à Copenhague, nous retrouvons notre composition, très simplifiée à gauche, les femmes entourent et soutiennent Marie, à droite, quatre soldats regardent Jésus. Le sculpteur a omis la figure de Jean et effacé les gestes distinctifs du centurion et du porte-éponge

blante, sachant que ces Crétois, au Mont-Athos, étaient capables de reproduire après trois siècles, sans y rien changer, les compositions familières aux primitifs italiens. Or, justement l'ivoire de Londres, la porte de Bénévent et le tableau de Soest nous montrent aussi, dans une composition analogue, l'apôtre, près de Marie, tenant la main devant sa poitrine, selon le vieux modèle d'Hemsbey-Klissé. Mieux encore, vers le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, un primitif vénitien (fig. 482) <sup>1</sup> le représente sou-

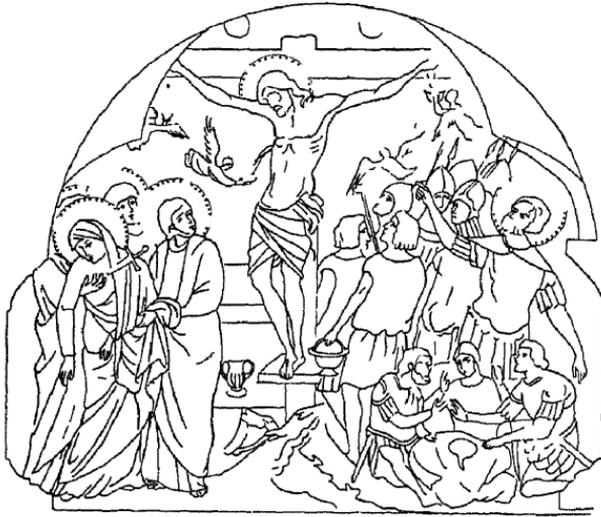


FIG. 482 — Tableau de l'Accademia, n° 21, à Venise

tenant lui-même la Vierge, mais si discrètement qu'il dessine encore le mouvement de la tête et du bras gauche, suivant le type de l'icône Li-chacév. Il est clair qu'il a transformé selon l'esprit du Trecento, en rompant la claire symétrie de l'ordonnance byzantine, en mélangeant les figures, un modèle analogue à celui de la Péribleptos, dont il a conservé quelques traits précis : le Golgotha capricieusement découpé, les murs de Jérusalem dans le fond, les anges qui volent au-dessous de la traverse, l'équipement des soldats, qui seuls, sans les pharisiens ou le peuple, accompagnent le centurion et le porte-éponge, enfin, ceux qui se disputent la tunique, assis à droite et serrés dans leur cuirasse. Il interprétait un modèle analogue, mais non le même, car le centurion et le porte-éponge, à Venise, rappellent Toqalé, à Mistra, le Paris. 74.

Notre fresque dépend bien de ces miniatures. Nous y retrouvons le centurion avec son bouclier rond, serré sous le bras gauche (pl. 140 et 180), le porte-éponge, avec cette silhouette

<sup>1</sup> On a reproduit le même type, avec moins de figures, à droite, dans le dôme de Pirano Caprin, *L'Istria nobilissima*, t II, p 60

arquée, si caractéristique (pl 88 et 178), approchant encore le roseau, un vrai soldat, suivant le quatrième évangile, et non l'homme du peuple que désignent les synoptiques. Nous y retrouvons aussi Jean avec la main devant la poitrine, soit à droite, de l'autre côté de la croix, conformément à la tradition (pl. 180), soit à gauche, auprès des femmes (pl 88). Nous y retrouvons les soldats tout équipés, tirant au sort la tunique sans couture (pl. 87, 180), enfin, la résurrection des morts, dressés dans un sarcophage, tenant les mains levées sous le linceul (pl 51). Ainsi, nous remontons, par delà les exemples du XII<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux sources mêmes.

Mais, déjà, dans notre composition, ce vieux modèle byzantin a subi une notable élaboration, sous l'influence du Trecento. Il ne lui doit pas seulement les casques, les bouchers oblongs, que nous pouvons relever dans le tableau de Lorenzetti, à Sienne (fig 397), ou dans la fresque de Berna, à San Gimignano, mais encore d'autres nouveautés plus caractéristiques, que nous saisissons en étudiant deux motifs secondaires : les larrons et le partage des vêtements.

A Mistra, à Lavra et dans nos icônes, les larrons ont les bras passés derrière la traverse. Sur ce point, nos iconographes ont rompu avec la tradition byzantine, que nous avons suivie depuis les miniatures de Rabula jusqu'à celles d'Iviron, n<sup>o</sup> 5, (fig. 450) et du Berol. qu. 66 (fig. 452), depuis les fresques de Toqale et de Kiev jusqu'à celles de Gračanica (fig. 464). Ils dépassent ainsi Duccio, Simone Martini, Angelico et bien d'autres maîtres du Trecento. Mais, ils n'ont point imité le réalisme violent des Crucifiements tumultueux de Santa Maria di Donna Regina, d'Assise, du Campo Santo ou du Sagro Speco<sup>1</sup>; ils n'ont point dessiné les bras levés au-dessus de la tête, retournés au coude, accrochés, pour ainsi dire, à la traverse. Il ont repris l'ancien modèle, commun à la Cappadoce et à l'Occident, celui que les primitifs, tels que les peintres de Sant'Urbano et des Santi Quattro Coronati (1248) ont transmis à l'école de Cavallini (tableau de Munich)<sup>2</sup>. Mais le doivent-ils à ces primitifs? Au XII<sup>e</sup> siècle, le Copte 13 continuait en Orient la tradition cappadocienne et, à Mistra, l'on peut reconnaître, à l'endroit des épaules, l'arrangement particulier à cette miniature

1 Sauf au Musée Chrétien du Vatican voy, plus haut, p 455, note 4

2 Voyez aussi, parmi les ivoires gothiques, un triptyque du Musée de Cluny, n<sup>o</sup> 1097, XV<sup>e</sup> siècle phot Giraudon 307

(fig 455) Pourtant, quelque œuvre analogue au tableau de Munich, sorti des ateliers de Cavallini, aura prêté à notre peintre ces silhouettes souples et pittoresques, perdues dans le lointain, et ces croix très simples, sans la pointe supérieure qui, d'ordinaire, en Orient, dépasse la tête du supplicié <sup>1</sup>

Dans la plupart des monuments byzantins, les soldats qui se disputent la tunique levent chacun la main droite en même temps, comme le commande le jeu (fig 450, 455) <sup>2</sup> Nos iconographes, du xiv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, se sont appliqués à varier les mouvements et les attitudes, sans rien pourtant changer d'essentiel au système Mais, dans le psautier serbe, sur le reliquaire de Bessarion, à Lavra, à Dionysiou, une seule main se lève, les cinq autres tiennent l'étoffe Nous croyons ainsi revoir les deux soldats des miniatures ottoniennes tirant la tunique, chacun des deux mains, pour se l'arracher <sup>3</sup> La Péribleptos, ici encore, s'oppose à Lavra Non seulement les trois hommes portent casque et cuirasse, mais ils se serrent l'un contre l'autre, mêlant leurs cinq poings crispés, leurs cinq bras tendus. Dans ces mouvements ardents, nous sentons l'esprit du Trecento, et nous allons chercher l'analogie soit en Allemagne, à Schwarzhendorf, soit en Italie, au Sagro Speco et surtout dans la Collégiale de San Gimignano <sup>4</sup>

Mettons encore une fois notre composition de Mistra en présence du tableau vénitien de l'Accademia. Les deux œuvres nous paraissent élaborées, vers le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, dans la même ambiance. Mais, quelle différence instructive ! Le Vénitien anime son modèle byzantin et le transforme, selon l'esprit du Trecento Le Grec, fidèle à sa tradition grave et froide, se borne à l'enrichir de quelques traits nouveaux, qui passeraient inaperçus sans une minutieuse analyse

1 Voyez aussi le triptyque de la Chartreuse de Porta Coeli, à Valence Bertaux, dans A. Michel, *Hist de l'Art*, t III, 2, p 768, fig 449 En Orient nous n'en connaissons d'autres exemples que le coffret de Bologne et le pod lunik de Si, pl XXXI-XXXII

2 Rabula — Lau VI 23, fol 58 v — Paris 74, pl 87, 180. — Psautier de Londres, fol 23 — Psautier de 1397 *Korrekt listy*, fol 28 — Iviron, n° 5 — Berol qu 66 — Copte 13 — Codex d'Arx-la-Chapelle

3 Codex Egberti, Cim 58, Gotha, Breme, Sant' Angelo in Formis

4 Phot Lombardi 1697, Rothes, *Siene Malerei*, pl XXXIII

## CHAPITRE VIII

### Le cycle de la Sépulture

Les synoptiques <sup>1</sup> rapportent que Joseph d'Arimatee demanda à Pilate le corps de Jésus, le descendit <sup>2</sup>, l'enveloppa dans un linceul et roula une grande pierre à l'entrée. Tous trois mentionnent les femmes, mais diversement. D'après Matthieu, « Marie-Madeleine et l'autre Marie étaient assises en face du tombeau » ; d'après Marc et Luc, « elles regardaient où on le mettait ». Jean (19. 38-42) mentionne aussi Nicodème . « Ils prirent (ἐλάβον) le corps ensemble »

Chrysostome <sup>3</sup> commente brièvement ces faits très simples. Joseph montre son amour et son courage. Les femmes « apportèrent des parfums et attendaient, près du tombeau, de pouvoir, si la fureur des Juifs se relâchait, retourner et les répandre. » Pas un mot de leur douleur <sup>4</sup>.

L'évangile de Nicodème, dans sa première rédaction <sup>5</sup>, ne fait que répéter les synoptiques Le récit de Joseph d'Arimatee, composé au VII<sup>e</sup> siècle, en Palestine <sup>6</sup>, les combine avec le quatrième évangile : « Je pris avec moi Nicodème, qui était disciple du Christ, comme moi, et nous le descendîmes du bois, de nos propres mains. »

Mais, en remaniant le célèbre apocryphe <sup>7</sup>, on a amplifié l'épisode. Ce nouveau texte, en effet, donne un tour dramatique à l'entrevue de Joseph et de Pilate, raconte que les deux hom-

1 Mat 27 57-61, Marc 15 42-47, Luc 23 56

2 Matthieu λαβών, Marc et Luc καθελόν

3 In Mat Homil, 88 2

4 Voyez aussi In Joh Homil, 85

5 *Evangel Nicodemi*, I A, ch XI, Tischendorf, p 234, en latin, p 343

6 Connue par une traduction géorgienne éd Marr, *Izdanija Fakulteta vosločnyh jazykov*, n° 5 *Teksty i razyskanija po armjano-gruzinskoj filologii*, II, Saint-Petersbourg 1900, ch 6 et 7, p 27

7 *Evangel Nicodemi*, I B, ch XI, p 287

mes, « avec la Mère de Dieu, Madeleine, Salomé, ainsi que Jean, l'ensevelirent dans un drap blanc, selon l'usage, et le déposèrent dans le tombeau » ; enfin, il rapporte les lamentations pathétiques, prononcées, d'abord, par les principaux personnages.

Les iconographes ont aussi développé peu à peu le drame humain, qui était contenu dans le récit si sobre de l'Évangile.

D'abord, aux Saints-Apôtres, entre la mort et la résurrection, le mosaïste n'a placé qu'une scène, les Maries assises en

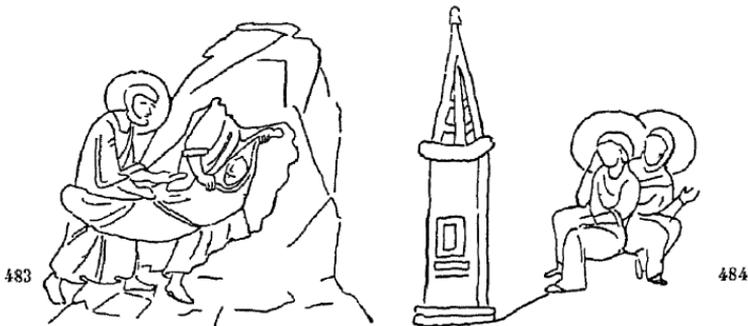


FIG 483-484. — Psautier du Pantocrator, n° 61

tace du sépulcre, comme si le sentiment antique de la réserve empêchait encore de figurer le corps inanimé<sup>1</sup>. Pourtant, il dépasse l'exégèse sévère de Chrysostome : les femmes « déchirent leurs joues, pleurent, penchent leur visage abattu et douloureux, ne regardent que le tombeau, sans pouvoir s'en détacher<sup>2</sup>. »

Au x<sup>e</sup> siècle, le Paris. 115, entre le Crucifiement et les Saintes Femmes au tombeau, comprend, sur deux pages distinctes, en marge, deux sujets : la Mise au tombeau et les Maries assises<sup>3</sup>, et ces deux seulement, car les précédentes<sup>4</sup> n'ont point reçu de miniatures. On a donc développé l'illustration de Matthieu. Ces deux images, le Petropol. 21, fol. 8 v (fig. 485), les réunit à l'intérieur d'un même cadre, sur deux registres ; le Chludov et le Pantocrator. 61 (fig. 483-484) les rattachent à

1 Voy Heisenberg, *Apostelkirche*, p 253

2 *Op l*, p 59-60 D'après German I<sup>er</sup> (715-730), Marie prononce τὰ ἐπιτύμματα θρηνωδῆματα devant le tombeau contenant le corps Migne, t 98, col 277 B

3 Fol 140, près de Mat 27 60, fol 140 v, près de Mat 27 64 miniatures effacées

4 Fol 138 v, 139, 139 v



Fig. 485. — Évangile de Saint-Pétersbourg (Petropol. 21).  
(Coll. H. Ét.).



des versets différents <sup>1</sup>. Le Paris. 115 et le Petropol. 21 reproduisent à peu près le même modèle, celui que l'on a conçu, en face du texte, pour un cycle narratif. En effet, dans aucune des deux scènes, nous ne voyons le Saint-Sépulcre, embelli par les soins d'Hélène : toutes les figures, tournées vers la droite, ont devant elles le tombeau primitif, creusé au flanc d'un rocher et placé au pied des montagnes (Petropol. 21) ou dans un jardin (Paris. 115). A cette rédaction nouvelle, le Chludov et le Pantocrator. 61 ont emprunté seulement la Mise au tombeau, car ils nous montrent les Maries assises, non plus parallèlement, mais presque dos à dos, non à gauche, mais à droite, en face d'un édicule élancé, au toit pointu, tel qu'on en sculptait parfois sur les sarcophages <sup>2</sup>.

Dans la première moitié du x<sup>e</sup> siècle, la frise de Toqale (fig. 497), entre le Crucifiement et les Saintes-Femmes, fait place aussi à deux sujets : Descente de croix, Mise au tombeau. Les Maries assises disparaissent désormais. Nous retrouvons ce nouveau groupe, sur deux registres ou dans une frise, des la fin du ix<sup>e</sup>, dans le Paris. 510 <sup>3</sup>, aux xi<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup>, dans le Paris. 74, pl. 52, 88, 181, et le tétraévangile de Gélât <sup>4</sup>, au xiii<sup>e</sup>, dans le psautier Hamilton <sup>5</sup>. Nous le retrouvons aussi en Occident, au ix<sup>e</sup>, dans l'évangélaire d'Angers <sup>6</sup>, vers la fin du x<sup>e</sup>, dans les miniatures des Ottons <sup>7</sup>.

Les deux écoles s'accordent sur le choix des sujets, elles diffèrent dans la composition. Les Byzantins, à Toqale, dans le Petropol. 21 ou le Paris. 510, par exemple, figurent les deux hommes vêtus à l'antique, marchant tous deux vers la droite, l'un tenant les pieds, l'autre, les épaules. Les Latins, dans l'évangélaire d'Angers, les mettent face à face et les habillent d'une

1 La Mise au tombeau, au ps 87 7, dans le Chludov (Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl. VII 3) et le Pantocrator 61, fol. 122 — Les Maries assises, au ps 43 24, dans le Chludov (Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 63, fig. 80, ne figure pas le tombeau), au ps 79 3, dans le Pantocrator 61, fol. 112

2 Saint-Celse, à Milan Garrucci 315 4.

3 Ormont, pl. XXI

4 Fol. 138 Pokrovskij, *Opisanie*, p. 289, n° 133, pl. VI 2

5 Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 60, note 1

6 Bibl. mun. 24 phot. Boinet

7 Codex Egberti Kraus, pl. LI — Évangélaire d'Otton III Leidinger, *Miniaturen*, I 50, Vöge, p. 61 et 71, fig. 8 — Brême phot. Pfeiffer — Gotha, fol. 101 phot. Haseloff — Göttingen, theol. 231, fol. 64 phot. Haseloff — Boîte à reliques, au Musée de Berlin, xii<sup>e</sup> siècle W. Vöge, *Elfenbein-bildwerke*, pl. 19, n° 64

tunique courte. Ensuite, ils placent entre eux, soit le tombeau, dans le fond <sup>1</sup>, soit le sarcophage, prêt à recevoir le corps. Mais cette variante n'est pas étrangère à l'Orient. Au XII<sup>e</sup> siècle, le Copte 13, fol. 276, dans le texte de Jean (fig. 486), nous montre Joseph entrant à reculons dans le tombeau, car il s'est retourné vers son compagnon pour déposer le fardeau. Ici, ce geste seul nous éloigne du Petropol. 21. Mais voici qu'au XV<sup>e</sup> siècle, quelques miniaturistes arméniens de la région de Van <sup>2</sup> retrouvent les traits caractéristiques de la miniature d'Angers : les tuniques courtes, pas de tombeau, ni de sarcophage. Les deux hommes, symétriques par rapport à la croix, ne se tiennent plus au-dessous, dans un autre registre ; on les voit en avant, portant le corps sur une plaque de pierre, suivant la légende qui avait cours en ce temps <sup>3</sup>. Cette étrange composition représente « l'enterrement du Seigneur Dieu dans le tombeau neuf », d'après quelqu'un de ces très vieux modèles que ces imagiers conservaient avec amour <sup>4</sup>, d'après le lointain prototype de nos images latines.

Le Laur VI 23 nous montrera que le Threne représente au début une simple variante de la Mise au tombeau. Il en prend la place, au-dessous de la Descente de croix, dans certaines miniatures <sup>5</sup> et certains ivoires <sup>6</sup>. Au XIV<sup>e</sup> siècle, les deux sujets ensemble viendront au premier plan, formant un groupe d'élection, le groupe des scènes poignantes, où la mère manifeste son amour et laisse éclater sa douleur.

Ainsi, de siècle en siècle, s'accuse le progrès du pathétique. Les femmes pleurent doucement devant le tombeau scellé, on porte la momie, on descend de la croix le corps nu, puis, toujours nu, sur le sol, on l'entoure de gestes douloureux ou de caresses. Chaque fois, l'image la plus tragique chasse la plus discrète.

1 Évangélaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 592, fol. 69, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle phot. Bonnet — Sacramentaire de Göttingen

2 Tétrévangile de Saint-Jacques de Jérusalem, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s. phot. Baums-tark — Paris arm. 18, fol. 13 phot. Macler — Paris syr. 344, fol. 6 — Dans le manuscrit Gabbay 1594, les deux disciples, assis, soutiennent le corps, enveloppé, au-dessus d'une sorte de corbeille rouge-violet. Dans le fond, un troisième disciple, nimbé, et une femme, sans nimbe, portent des cierges.

3 Voy. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248

4 Nous en examinerons une variante en étudiant le Threne · voy. plus loin, p. 499

5 Harley 1810, fol. 205 v

6 South-Kensington, n° 5 72 Graeven, I. 64 — Musée National de Ravenna phot. Alinari 18124



Fig. 486. — Tétravangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 487. — Tétravangile de Berlin (Berol. qu. 66).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 488. — Tétravangile de la Bibliothèque Nationale (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 489. — Tétravangile d'Athènes, n° 93.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 490. — Fresque de Nagoriča.  
(Coll. H. Ét.).

Non point sans retour pourtant, car certains développent le cycle. D'abord, avant la Descente de croix, le Laur VI 23 comprend aussi l'épisode secondaire que l'Évangile de Nicodème a mis en relief. Joseph demandant le corps. Quelques tétraévangiles ont cette scène seule, dans le texte de Matthieu <sup>1</sup> ou de Marc <sup>2</sup>. Nos peintres l'ont mise à son rang, dans les fresques de Nagoriča, de Mistra <sup>3</sup> ou de Dionysiou <sup>4</sup>. Puis, après le Threne, ils conservent la Mise au tombeau, avec les femmes, qui, déjà, dans le Paris 115 et, presque toujours, depuis le XI<sup>e</sup> siècle <sup>5</sup>, suivent le cortège. Enfin, — trait remarquable, — ils reprennent le vieux motif depuis longtemps abandonné : les Maries assises. Au XIII<sup>e</sup> siècle, le miniaturiste du Berol qu. 66 (fig. 487) <sup>6</sup> le traite, ainsi que le Crucifiement, exactement d'après le modèle du Chludov et du Pantocrator. 61, en remplaçant simplement l'édicule par un sarcophage, et, lorsque les peintres de Mateica, de la Péribleptos et de Sainte-Sophie, à Mistra, ou celui des Météores <sup>7</sup>, représentent, comme le conseillera Denys de Fournas, « la garde au tombeau, ἐν τῷ τάφῳ κουστῶδ'α », avec les deux Maries assises, ils suivent la pensée qui s'exprime déjà, au V<sup>e</sup> siècle, sur l'ivoire du British Museum <sup>8</sup>.



Fig 491 — Suppl. grec 914

Sans insister sur l'iconographie de ces sujets secondaires, nous observerons pourtant, en vue de notre conclusion, que le pein-

1 Suppl gr 914, fol 90 v

2 Copte 13, fol 131 Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl XLII — Athen 93, fol 169, près de Mat 15 42

3 Péribleptos Millet, *Mon Mistra*, pl 122 2

4 H Ét C 286

5 Psautier de 1066 Addit 19352, fol 116 — Barberin 372, fol 143 v — Tétraévangile de Gélât, fol 217 Pokrovsky, *Opisanie*, p 298, n° 202 — Monréale Gravina, pl 20 B — Crucifix des Offices, n° 4 phot Brogi 14681. — Péribleptos *op l*, pl 123 2

6 Fol 95, au milieu de Mat 27 59

7 Phot Messbildanstalt 1371 6

8 N° 7 · Garrucci 446 3 Voy, plus haut, p 429, note 3 En effet, l'apocryphe et, plus tard, le synaxaire byzantin, précisant la pensée de Chrysostome (voyez, plus haut, p 461), rapportent que les deux Maries demeurèrent ainsi jusqu'à l'arrivée de l'ange voy Smirnov, *Sirijskoe bljudo*, p 18.

tre de la Péribleptos ne les a point traités comme ceux de l'Athos. Il ne montre point Marie portant la momie (fig. 525-526)<sup>1</sup>, mais debout, à peine inclinée, avec un geste de douleur. Il ne représente point Pilate à gauche, interrogeant le centurion. Dans cette scène, Dionysiou (fig. 629) reproduit exactement Nagoriča (fig. 490), lointaine réplique du Laur. VI 23 (fig. 494, 527-529). La Péribleptos ressemble plutôt au Copte 13 (fig. 488), au Paris. Suppl. 914 (fig. 491) et surtout à l'Athen 93 (fig. 489), au Coislm 239, fol. 18 v, enfin, à une icône russe de Kiev<sup>2</sup>. Notre étude de la Descente de croix et du Threne va faire ressortir le même contraste.

1 Dochariou H Ét C 271 — Reliquaire de Bessarion

2 Musée de l'Académie théologique, n° 4486 Lichačev, pl CCXXX 421  
Partout, Joseph semble prononcer les paroles que lui prête le pseudo-Épiphane « O Juge, je suis venu t'adresser une demande modeste . » (Migne, t 43, col 445) Voy. La Piana, p 95 et 191

## CHAPITRE IX

### La Descente de croix

*Les textes.* — Vers le ix<sup>e</sup> siècle, les mélodes nous dépeignent avec précision le geste de Joseph descendant le corps avec Nicodème<sup>1</sup>. Ils l'enveloppent de poésie « Nous te savons, ô Joseph, semblable au char des chérubins, quand tu portes sur tes épaules le Christ-Roi, descendant de la croix<sup>2</sup>. »

Mais la Mère de Dieu, ayant pris part, d'après l'apocryphe, à l'ensevelissement, devait aussi assister à la descente de croix. Georges de Nicomédie la met au premier plan<sup>3</sup>. « Joseph demande et obtient le corps et, ayant richement orné la sépulture, il se hâte de le descendre de la croix. Il y voit de nouveau la mère debout, attendant et prête à tout, car elle avait assisté à la Passion avec décence et noblesse. De ses propres mains, elle aidait. Elle recevait dans son sein les clous que l'on arrachait, elle embrassait et baisait les membres que l'on détachait et, les posant sur ses bras, elle désirait effectuer à elle seule la descente de croix » Notre sermonnaire byzantin trace ainsi, au ix<sup>e</sup> siècle, le programme que l'auteur des Méditations, au xiii<sup>e</sup>, va développer, préciser ou même, sur certains points, corriger<sup>4</sup>. « On pose deux échelles sur les deux côtés de la croix. Joseph monte sur l'échelle du côté droit et travaille à extraire le clou de la main... Quand le clou est arraché, Jean fait signe à Joseph de le lui donner, afin que Notre-Dame ne le voie pas. Puis, Nicodème arrache celui de la main gauche et

1 Σὲ καθελὸν Ἰωσήφ ἀπὸ τοῦ ξύλου σὺν Νικοδήμῳ Voyez, plus loin, p 490<sup>n</sup> note 3

2 Penticostarion, Athènes, p 61 B, Venise, p 66 A Ou bien « Ayant pris sur tes épaules, ô Joseph, le Fils assis à la droite du Père. » (op l., p 63 A, Venise, p 57 B) Voyez aussi p 66 A, Venise, p 60 A — Pseudo-Épiphane, dans Migne, t 43, col. 449 C

3 Sermon VIII, dans Migne, t 100, col 1485 C

4 S *Bonaventurae Meditationes*, ch LXXXI, Rome, 1596, t. VI, p. 407

le donne de même à Jean ; il descend et va aux clous des pieds Joseph soutenait le corps du Seigneur. Heureux Joseph, qui a mérité ainsi d'embrasser le corps de Jésus ! Alors, Notre-Dame prit avec respect la main droite pendante et la posa contre son visage. Elle la regarde et l'embrasse avec des larmes et des soupirs. »

Ainsi, Joseph, debout, à gauche, recevra d'abord le corps entre ses bras, prêt à le porter sur ses épaules. Il prend cette attitude dans le plus grand nombre des monuments antérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle. Plus tard, monté sur une échelle, adossé contre la croix, il retiendra le buste qui tombe, et Marie, debout, à sa place, finira par soutenir à son tour le poids de son fils.

*Les origines.* — Les miniaturistes carolingiens et ottoniens, suivant exactement l'Évangile, n'ont mis en scène que les deux



FIG 492 — Évangélaire d'Angers

disciples Ils représentent l'action déjà très avancée. En effet, dès le IX<sup>e</sup> siècle, dans l'évangélaire d'Angers (fig 492), par exemple, Nicodème décloue les pieds<sup>1</sup>, vers la fin du X<sup>e</sup>, dans les manuscrits de Reichenau et de Trèves-Echternach, sa tâche étant achevée, il aide Joseph à se charger du fardeau<sup>2</sup>. Ces attitudes appartiennent à un prototype oriental. Ce prototype, nous le découvrons en Cappadoce, dans la fresque mutilée de Tavchanle (fig. 620)<sup>3</sup>, sous le règne de Constan-

1 Évangélaire d'Angers (Bibl mun 24) phot Boinet — Psautier de Saint-Bertin, à Boulogne-sur-Mer (Bibl mun 20), fol 120, au ps 106, vers l'an 1000 phot Boinet — Wilson, *The missal of Robert of Jumièges*, pl VII — Codex d'Aix-la-Chapelle Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XXXII — Coffret, au Musée de Berlin, XII<sup>e</sup> siècle W Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 19, n° 64

2 Codex Egberti Kraus, pl LI — Évangélaire d'Otton III Vöge, p 61 fig 8, Leidinger, *Miniaturen*, I 50 — Codex de Gotha, fol 101 phot Pfeiffer — Codex de Brême phot Haseloff — Partois, on l'omet, selon la version des synoptiques, par exemple, dans le sacramentaire de Göttingen, theol 231, fol 64 phot Haseloff.

3 Phot Jerphanion Voy. *Bulletin Soc Fouilles archéol*, t III, 1913, p 41

tin Porphyrogénète (912-959). Seuls, les deux disciples prenaient part à la scène à gauche, Joseph recevait le buste entre ses bras ; à droite, Nicodème, presque entièrement disparu, se penchait, semble-t-il, sans mettre le genou en terre. Comme un peu plus tard, dans l'abside de Toqale (fig. 508), lorsque Joseph passe dans le fond pour céder la place à Marie, le corps se renversait dans la position où l'a dessinée le miniature latin et formait visiblement aussi cette ligne brisée aux genoux que nous observons, ensuite, dans quelques répliques intactes (fig. 509-510). Déjà, il est vrai, Joseph porte le costume antique, et Nicodème, une longue robe. Mais le soleil et la lune rappellent encore le décor syrien, et les gestes ont cette franchise que l'Orient oppose toujours à la réserve byzantine.

En effet, vers le même temps, les Byzantins représentent plutôt le commencement de l'opération. Ils peignent Jésus encore attaché à la croix par la main gauche. Nicodème la décloue, tandis que Joseph enlace le buste. Il est probable qu'à l'origine ils se montrèrent, dans la composition, aussi sobres que les Latins, aussi respectueux du texte canonique. Un monument singulier nous en donnera quelque idée. En Arménie, le trésor d'Etchmiadzin possède une croix en bois sculptée, que le couvent de Havouts-Thar avait reçue, en 1013, de son fondateur, Grégoire Magistros, et qui passe pour plus ancienne<sup>1</sup>. Nous y voyons la main de Jésus reposer sur l'épaule de Joseph. Cette main qui tombe, loin des soins pieux de la mère, un Géorgien l'a sculptée aussi, au XI<sup>e</sup> siècle, sur une icône en métal de Chémokmédi<sup>2</sup>, un Italien, au XII<sup>e</sup>, sur un ivoire de pur type byzantin<sup>3</sup>.

Ces exemples nous laissent encore quelques doutes, car la composition peut s'y trouver réduite, pour tenir dans un cadre étroit. Mais le Copte 13 (fig. 493)<sup>4</sup> les dissipera. Le peintre avait à garnir une longue frise et, pourtant, il n'y a compris ni Jean, ni Marie. À droite, à part, loin de la croix, deux femmes agitent des étoffes. Marie-Madeleine et l'autre Marie assistent naturellement à la descente de croix, puisque,

<sup>1</sup> Tchobanian, *Pages arméniennes*, p. 96, fig. 45. Alishan, *Ayrarat*, p. 354, rapporte que vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle, Smbat, fils d'Ashot, l'avait apportée de l'Occident, c'est-à-dire des pays byzantins. Elle paraît appartenir au X<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Kondakov, *Pam Gruzii*, p. 114, fig. 55.

<sup>3</sup> Pesaro, *Biblioteca Olivieri Graevon*, II, 51.

<sup>4</sup> Fol. 85, au milieu de Matthieu.

quelques temps après, l'évangéliste nous les montrera assises en face du tombeau (Mat 27. 61). Aucune ne songe à toucher au bras qui charge le dos du disciple.

Vers la fin du ix<sup>e</sup> siècle, le peintre du Paris. 510<sup>1</sup> met à leur place, à droite, la Vierge et l'apôtre, l'un pres de l'autre, immobiles dans leur douleur contenue. Plus hardi que le Copte, il se dégage du récit évangélique, il l'interprète et l'enrichit. Les deux disciples de Havouts-Thar, qui marchent l'un après l'autre, dans le même sens, semblent entraîner, à leur suite, les deux figures du Crucifiement, réunies dans un commun sentiment de tristesse, en un mot, ce groupe touchant du Paris. 74 et de Toqale. Nous pénétrons ainsi dans l'intimité de l'iconographe et le voyons puiser aux sources de l'illustration narrative. Nous lui voyons retourner ses poncis pour varier ses effets. Nous le distinguons même de ses premiers successeurs, car il nous montre le motif de Havouts-Thar sous sa forme la plus ancienne : les deux hommes portent, en effet, dans le manuscrit, la tunique courte des miniatures carolingiennes, sur le crucifix, la robe longue du temps des Ottons.

Désormais, on combinera toujours la Descente de croix avec le Crucifiement. Mais, le plus souvent, en imitant ce thème, on séparera les deux figures sur les côtés de la croix, suivant le modèle traditionnel. Les Latins, au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup> siècle, les représentent dans leurs poses hiératiques : l'évangéliste tient encore son livre<sup>2</sup>, ou bien, marque sa vénération par le même geste que la mère<sup>3</sup>, ou bien encore, tous deux expriment leur douleur selon le type du Crucifiement cappadocien, tandis que la main droite de Marie s'avance et saisit le bras qui repose sur l'épaule de Joseph<sup>4</sup>. Ces monuments nous montrent l'action à peine commencée, parfois même, les deux mains encore attachées à la croix. Par ce trait, ils s'opposent aux miniatures ottoniennes. Ils reproduisent les rédactions archaïques qui ont précédé le vrai type byzantin.

*Le type byzantin.* — En effet, les iconographes byzantins

1 Oumont, pl XXI

2 Peinture de Saint-Paul-hors-les-murs (1050-1062) D'Agincourt, *Peinture*, pl XCVI Voy, plus haut, p 369 — Porte de San Zeno, à Vérone xi<sup>e</sup> siècle phot Alinari 12664 — Comparez avec l'autel de Stroddetorp Rohaut de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVIII

3 Livre des évangiles, à Saint-Pierre de Salzbourg · Swarzenski, *Salzb Mal*, pl XVIII 60 — Crucifix, à Ripa Fagnano (Aquila) phot Gargioli C1322

4 Haseloff, *Thuring-Sächs. Malerschule*, p 153, pl XXI 45

ont fixé dans la tradition, dès le x<sup>e</sup> siècle, le geste touchant que leur indiquait Georges de Nicomédie : « Elle baisait les membres que l'on détachait. » Marie baise la main droite, en face de Jean, immobile, plongé dans la douleur, pendant que Nicodème décloue la gauche et que Joseph, devant elle, enlace le buste, l'un et l'autre montés d'ordinaire sur un escabeau ou sur une courte échelle et tournés chacun vers le crucifié.

L'exemple le plus ancien, que nous rencontrons, au x<sup>e</sup> siècle, dans un tétraévangile de la Laurentienne (fig. 495)<sup>1</sup>, diffère peu du Crucifiement. Nous y retrouvons le soleil et la lune voilés, et le crâne d'Adam enterré au pied de la croix. Comme dans le Paris 510 et sur le crucifix de Havouts-Thar, une force invisible semble maintenir le corps du Sauveur ferme et droit : à peine si la mort lui fait incliner la tête et fermer les yeux. La mère reçoit la main inerte dans les plis de son manteau avec le geste des orantes, comme si elle continuait sa prière muette. Jean plie sa droite sous son menton, en signe de douleur. De cette composition, nos tétraévangiles du xi<sup>e</sup> siècle, Laur VI 23 (fig. 494)<sup>2</sup>, Paris. 74 (pl. 181), offrent des copies plus ou moins complètes, où reparaît, deux siècles après le Paris. 510, cet autre souvenir des plus anciens Crucifiements. Jean replie la main droite devant sa poitrine, comme si sa gauche tenait encore le livre<sup>3</sup>. Si le corps fléchit, il forme la courbe byzantine du Christ en croix<sup>4</sup>. Ensuite, au xi<sup>e</sup> et au xii<sup>e</sup> siècle, d'autres répliques nous font sentir plus vivement l'effet de la mort et l'horreur du drame. Nous y voyons, d'abord, le buste légèrement incliné<sup>5</sup>, des anges en deuil, au lieu du soleil et de la lune, deux myrophores suivant Marie<sup>6</sup>, puis, la chute plus accentuée et Marie qui « aide de ses propres mains », en saisissant le bras de son enfant<sup>7</sup>. Notre thème suit

1 Bibliotheca abbatiae florentinae, dans Gori, *Thesaurus*, t III, pl XII, fig 7, aujourd'hui Laur Conv soppr 160, fol 213 v

2 Fol 59 v, avant Mat 27 57 H Ét C 397 — Fol 96, avant Mc 15 42 Dans ces deux miniatures, Jean manque — Fol 209, avant Joh 19 38 Jean est présent, mais Joseph est omis — Fol 163, avant Lc 23 50 H Ét C 425 Jean et Joseph sont omis — Voy nos fig 527-529

3 Paris 74, pl 181 — Laur VI 23, fol 209

4 Laur VI 23, fol 163 et 209

5 Ivoire de Quedlinburg Marquet de Vasselot, *Gaz des Beaux-Arts*, 1898 II, p 310 — Relief de S Isidoro de Léon Dieulafoy, *Espagne*, p 117, fig 240

6 Tétraévangile de Gélât, fol 85 Pokrovskij, *Opisanie*, p 282, n° 71, phot Ermakov 7409 On voit aussi les myrophores dans le Paris 74, pl 52

7 Ivoire de South-Kensington, n° 5 72 Graeven, I 64 — Miniature de Saxe-Thuringe Haseloff, *Thuring -Sachs Malerschule*, pl XXI 45 Voy, plus

alors si bien les péripéties du Crucifiement, que l'on y place aussi Jean derrière Marie, comme dans le 510<sup>1</sup>, et même, en face d'eux, le centurion, l'escorte et le partage des vêtements, sans compter l'Eglise et la Synagogue, aux côtés de la croix<sup>2</sup>.

Pendant que Nicodème décloue le bras gauche, Jean imite parfois le geste tendre de la mère. Seulement, son manteau reçoit et ses lèvres effleurent non point l'autre main, mais les pieds. Tantôt, il s'en approche, tantôt, il les touche. Cette variante appartient à l'Anatolie. Il nous suffira de citer, au XII<sup>e</sup> siècle, le tétraévangile de Gélat<sup>3</sup>, Sainte-Anne de Trébizonde<sup>4</sup>, Neredici<sup>5</sup>, pour être en droit de rattacher à cette région le beau manuscrit de Parme (fig. 496)<sup>6</sup> et un ivoire du British Museum<sup>7</sup> qui le reproduit trait pour trait. Mais ces monuments ne font que répéter un très vieux modèle. Nous le rencontrons, au X<sup>e</sup> siècle, sur cet ivoire carolingien du Louvre<sup>8</sup>, où nous avons relevé déjà tant d'analogies avec les types orientaux : Jean s'incline hardiment et Nicodème se tourne vers la droite, comme sur le crucifix de Havouts-Thar.

Voici maintenant que l'action progresse dans le sens qu'indiqueront plus tard les Méditations. Nicodème, ayant arraché le clou de la main gauche, « descend et va aux clous des pieds. » Parfois, il s'incline<sup>9</sup>. Vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, à

haut, p 470 — *Op 1*, p 153, n° XV Marie, de ses deux mains, presse la droite du Christ contre son visage. Voyez les autres exemples cités par l'auteur — Crosse de saint Gauthier Rohault de Fleury, *La Messe*, t VIII, pl DCXLIX — Reliquaire d'Aix-la-Chapelle, après 1220 Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXXVI 1 — Diptyque de Wurzburg, fin XIII<sup>e</sup> siècle Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t I, pl 37 Vitrail de Bourges

1 Psautier de Mélsende, Egerton 1139, fol 8 v Dalton, *Byz art*, fig 419

2 Bas-relief d'Antelami, au dôme de Parme (1178) Venturi, t III, p 287, fig 284, voy p. 279, Reymond, *Sculpture florentine*, p 45, Bertaux, dans A Michel, *Hist de l'Art*, t I 2, p 701, fig 390 Bertaux ne voit rien de byzantin dans cette composition. On observera, pourtant, que Joseph et Nicodème ont les mêmes attitudes dans le Paris 510 et sur le crucifix de Havouts-Thar. L'exemple a pu venir de Palestine voy, plus loin, p 487 — Les deux larrons, à San Juan de las Abadesas Dieulafoy, *Espagne*, p 126, fig 258

3 Fol 138 Pokrovskij, *Opisanie*, p 289, n° 133, pl VI 2

4 H Ét B 208

5 D'après la photographie communiquée par M Brajlovskij et l'aquarelle de cet artiste, publiée par Ébersolt, *Mon Piot*, t XIII, p 15, fig 15

6 Palat 5, fol 90

7 N° 73 Graeven, I 50, Dalton, *Cat Ivory carv*, pl XXXII

8 Acq 1905 phot Graudon 2363, Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p 9, Goldschmidt, n° 80

9 Ivoire de la Collection Chalandin Schlumberger, *Épopée*, I, p 201, *Mon Piot*, t VI, p 93, pl VII 1 — Ivoire de Ravenne phot Almari 18124, Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, pl L



Fig. 493. — Tétrévangile de la Bibl. Nat. (Copte 13).  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 494. — Tétrévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 495.  
Laurentienne, Conv. soppr. 160.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 496.  
Tétrévangile de Parme (Palat. 5).  
(Coll. H. Ét.).

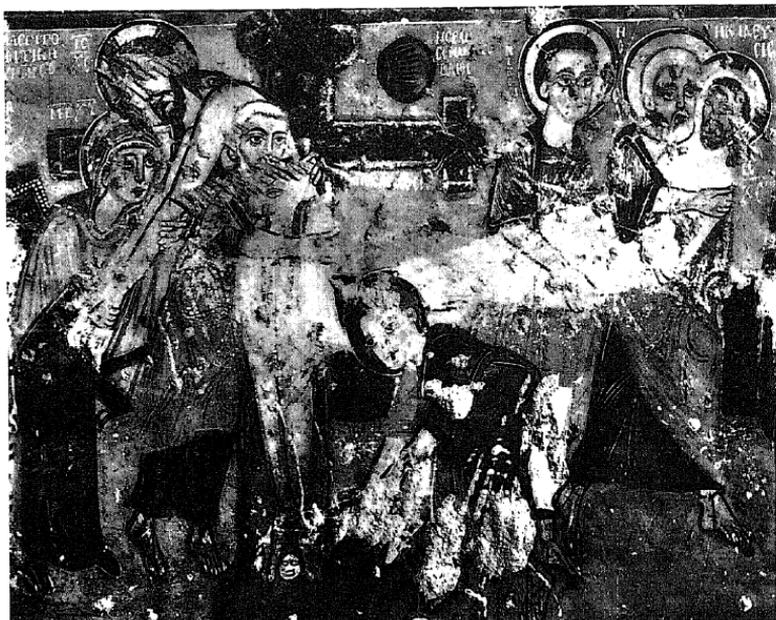


Fig. 497. — Fresque de Toqale.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 498. — Tétravévangile d'Iviron, n° 5.  
(H. Ét. C 118).

Chios<sup>1</sup>, il fléchit le genou, puis, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, le plus souvent, il s'agenouille (fig 498)<sup>2</sup>. Maintenant, le bras gauche de Jésus, détaché de la croix, entraîne le buste, qui tombe en se courbant au-dessus de la tête de Joseph. Jean pleure, toujours immobile, à l'écart. Mais, ensuite, il voudra suivre l'exemple de Marie. Il saisira la main gauche, comme elle, symétriquement. Ce fut encore l'Orient qui conçut ce mouvement de tendresse. Dans le tétraévangile de Méltène, en 1057<sup>3</sup>, les deux bras du mort

s'inclinent sur les côtés ; la mère et le disciple, avec le geste des orants, s'approchent chacun de la main morte. Dans

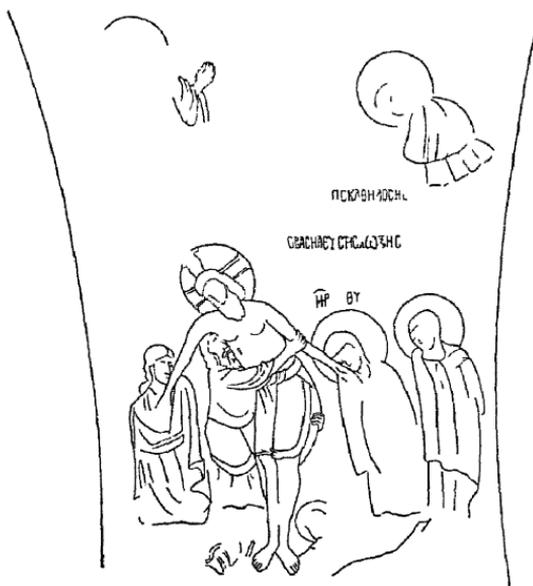


FIG 400 — Fresque de Foti, en Crète

<sup>1</sup> Strzygowski, *Byz Zeits*, t V, p 149, Schmidt, *Izvestija russk Inst* t XVII, pl LIII et LIII bis — A la même époque appartenait la couverture d'évangélaire donnée par Arubert à la cathédrale de Monza Frisi, qui a décrit ce monument avec soin, n'indique pas si Nicodème s'inclinait ou s'agenouillait cité par Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, p 222

<sup>2</sup> Ivron 5, fol 129 v, avant Mat 27 59 H Ét C 118 — Paris 54, fol 107, au même endroit Bordier, *Description*, p 230, fig 121 — Peinture, à Égine phot Lampakis 1558 — Spalato, porte du dôme (1214) Venturi, t III, p 105, fig 89 — Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl 15 « peint par Cimabue » La composition ressemble de très près au triptyque de Bartoli di Fredi, à Pienza phot Gargioli 5726 — Assise, église de Santa Chiara, chapelle de Saint-Georges, école siennoise phot Alinari 19984 — Vérone, Santa Anastasia, terre cuite (1430-1440) op l 18847 — Psautier de saint Louis, d'un type byzantin archaïque H Martin, pl XXX — Holkham Hall 666 Dorez, *Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester*, pl XXVIII — Reliure (n° 100) et diptyques (n° 49, acq 1899) du Louvre, triptyque de Cluny, Coll Spitzer (ivoires gothiques français du XIV<sup>e</sup> siècle) phot Graudon 2050, 2397, Braun 2346, Molnier, *Ivoires*, p 184, 190, 191, *Catalogue*, p 108 — Musée de Berlin (même époque) W Voge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 29, n° 117, pl 31, n° 110 — Sans Marie ni Jean ivoire de Pesaro (voy, plus haut, p 469)

<sup>3</sup> Etchmiadzin 362 G · phot Macler

une des plus anciennes fresques crétoises (fig. 499) <sup>1</sup>, ils la reçoivent dans leur manteau et la baisent. Sur une boîte, à Chémokmédi, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, Jean la saisit sur sa main nue L'Occident, toujours moins scrupuleux, prêtera cette familiarité aussi à Marie <sup>3</sup>. Lorsque, sur le tympan de San Martino, à Lucques, peu après 1240, Nicolo Pisano donnait à cette composition plus d'ampleur et de force dramatique <sup>4</sup>, il animait ainsi de son génie un vieux modèle byzantin.

Ainsi, du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, nous voyons notre composition se développer selon une progression normale. Pourtant, l'Occident nous a donné un avertissement. Un de ses ivoires, au X<sup>e</sup> siècle, a précédé nos monuments byzantins du XI<sup>e</sup>, nous apprenant ainsi à ne point prendre pour une nouveauté la simple réplique d'un vieux type oriental. Aussi, lorsque le mosaïste de Chios nous paraît avancer dans la voie du réalisme, en faisant fléchir le genou à Nicodème, nous saurons nous reporter à l'évangélaire d'Angers et à la fresque de Toqale et reconnaître que, sur ce point, l'Orient a imité l'Occident et devancé Byzance, qu'il commence par où elle finit. Ainsi s'éclaircira à nos yeux ce fait étrange. Une des plus vieilles images qu'il nous ait laissées, antérieure à tous nos manuscrits byzantins, dans la nef de Toqale (fig. 497) <sup>5</sup>, devrait se placer logiquement au terme de l'évolution.

Jusqu'ici, Joseph, « semblable au char des chérubins », recevait sur ses épaules le fardeau divin, il prenait le Sauveur sur sa poitrine et sentait sa tête près de la sienne. Or, avant le milieu du X<sup>e</sup> siècle, le peintre cappadocien comprit que ce poste privilégié appartenait à la Mère de Dieu : il l'associe étroitement au disciple. Pendant que celui-ci entoure la taille, le buste tombe derrière lui et Marie, dans le fond, saisit de ses deux mains les bras droits et parallèles ; sa joue les touche, près de l'épaule, et son front effleure le visage de Jésus.

1 Foti (Amari) phot Gerola Marie se trouve à droite, ainsi qu'à Égine

2 Kondakov, *Pam Gruzii*, p 126, fig 63, voy p 123, n° 16

3 Bois sculpté à Volterra, type archaïque, analogue à la miniature arménienne de 1057 Venturi, t IV, p 864, fig 722 — Évangélaire de Meister Bertolt, à Saint-Pierre de Salzbourg Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl XXXI 85. — Triptyque d'Alba Fucense Bertaux, *Art Itale mérid*, p 280, pl XIII bis, phot Gargioli C 1063 — Chaire de San Leonardo in Arcetri, à Florence, anciennement San Pietro Scherragio, XII<sup>e</sup> siècle Rohault de Fleury, *La Messe*, t III, pl CCIX, *La Sainte Vierge*, t I, pl XLIX

4 Sculpture d'un portail latéral Venturi, t III, p 970, fig 867, voy p 988, 992

5 Phot Jerphanion — Voy le relief d'Exterstein Kuhn, t II, p 331

Qu'elle leve la tête et la bouche rencontrera la bouche. Toute notre iconographie nouvelle va sortir de cette vieille image, qui exprime si bien la tendresse du sentiment populaire, éveillé par le culte des Lieux Saints

Pour laisser à Marie le champ libre, on anticipera encore sur les Méditations, on placera Joseph sur une échelle appuyée à la croix. Il retiendra le corps qui penche en avant. Alors la mère pourra baiser la main droite, à distance, comme autrefois, tandis que la gauche reste clouée<sup>1</sup>, tombe librement<sup>2</sup>, ou bien repose dans celle du disciple<sup>3</sup>. Mais, si les bras tombent naturellement<sup>4</sup>, ils semblent s'ouvrir pour la recevoir<sup>5</sup>.

*Le XIV<sup>e</sup> siècle 1<sup>o</sup> Duccio et la Péribleptos.* — Ainsi s'élaborent nos types du XIV<sup>e</sup> siècle. Nous en distinguerons deux, suivant la manière dont Marie soutient et embrasse Jésus. L'Italie et l'Orient les reproduisent l'un et l'autre, en même temps, sous un aspect presque identique. Il est rare que l'intime parenté des deux écoles se manifeste avec une telle évidence.

Le premier appartient à Duccio et au peintre inconnu de la Péribleptos. Nous en suivrons les étapes depuis Toqale jusqu'à Sienne. Joseph se tient désormais sur l'échelle adossée à la croix. A Montréal, les deux bras pendent, droits et paral-

1 Porte de Saint-Paul, où Nicodème décloue la main gauche et Jean s'incline, comme dans le tétraévangile de Gêlat et à Sainte-Anne de Trébizonde. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XIV, phot. Mosconi 6732 — Pise, Museo Civico, salle II, n<sup>o</sup> 14 et crucifix de San Martino la main gauche reste attachée, Nicodème décloue les pieds, Jean tient le livre — Comparez avec un ivoire du British Museum, n<sup>o</sup> 243, où Joseph reçoit le corps (Dalton, pl. LIII).

2 Trébizonde, Théosképastos — Côme, Sant'Abbondio Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 189, fig. 135 (reproduction peu distincte) — Voyez, plus loin, p. 478, les exemples où le bras de Jésus se trouve ramené vers la poitrine.

3 Reliure byzantine de Saint-Marc, où Nicodème, prosterné, n'arrache pas les clous. Pasini, *Il tesoro di San Marco*, p. 118, pl. XIII, Schlumberger, *Épopée*, I, p. 748 — Antiphonaire de Salzbourg (a. XII 7) Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. CIV 351 — Florence, Accademia, n<sup>o</sup> 101 phot. Brogi 2501, Venturi, t. V, p. 103, fig. 81 — Offices, n<sup>o</sup> 4, crucifix phot. Brogi 14681 — Stéatite du Vatican Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t. I, p. 223, pl. XLIX, Muñoz, *Art byz. Grottaferrata*, p. 123, fig. 80 — Dans tous ces monuments, le corps, tourné vers la droite, se courbe en arc de cercle. Dans les suivants, il est tourné vers la gauche et les genoux fléchissent. Modène, Biblioteca Estense, livre de chœur, côté XI L. 5 Venturi, t. III, p. 473, fig. 455 — Polyptyque français du Midi, dans la Collection Douglas phot. Giraudon 453 A — Saccos de Laurent I<sup>er</sup>, dans la cathédrale de Kazan, XVII<sup>e</sup> siècle, où Joseph ne tient pas le corps phot. Barčevskij 791.

4 Plaque de l'ancienne Collection Spitzer Schlumberger, *Épopée*, I, p. 93; Venturi, t. II, p. 619, fig. 442

5 Ivoire de South-Kensington n<sup>o</sup> 3 72 Graeven, I. 67

leles, comme à Toqale, en avant de Marie, qui saisit l'un d'eux, en passant sa main sous l'aisselle, et le presse contre son visage. Tout naturellement, ne rencontrant plus Joseph, elle passera entre les deux, d'abord, par exemple, dans Sant' Ambrogio, à Florence, elle soutient de loin le poids du buste<sup>1</sup>, puis, elle reçoit sur sa joue la tête qui penche. Ainsi, elle a pris la place de Joseph — une myrophore occupera la sienne et baisera la main droite. La composition présente cet aspect dramatique, des la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, à Venise, dans l'église des Saints-Apôtres (fig. 502)<sup>2</sup> et, plus tard, sur le diptyque Barberini (fig. 4)<sup>3</sup>. Duccio et ses élèves y sauront faire pénétrer le naturel, l'aisance, l'accent et la tendresse. Qu'ils interprètent la variante de Sant' Ambrogio ou celle des Saints-Apôtres, qu'ils placent Marie à distance, dans le triptyque de l'Accademia<sup>4</sup>, ou tout près, dans le rétable (fig. 503), le même geste familier de la mère, caressera le visage aimé. Jean qui, jusqu'ici, se tenait à l'écart, plongé dans la douleur, la main contre sa joue, s'approche, saisit le bras droit, ou bien, la taille et les genoux<sup>5</sup>.

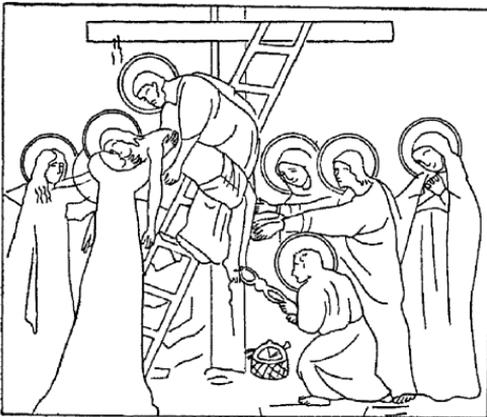


Fig. 500. — Tableau de la Pinacothèque du Vatican

Les Giottesques vont moins loin (fig. 500)<sup>6</sup>. ils laissent tomber les deux bras, sans que la sainte femme y touche, Marie,

<sup>1</sup> Peinture giottesque, qui représente un type de transition plus ancien phot Brogi 15456

<sup>2</sup> Phot Alinari 20739, Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana* p 109

<sup>3</sup> D'Agincourt, *Sculpture*, pl XII 24

<sup>4</sup> Accademia, n° 35 phot Burton

<sup>5</sup> On retrouve la composition du rétable, mutilée, dans le tableau de Massa Maritima phot Gargioli 5768 — Ugolino da Siena la reproduit un peu plus simplement *Burlington Club Exhibition*, pl X, un inconnu, dans la Collection Stroganov op l, p 49, moins hardi, maintient Jean à distance, croisant les mains

<sup>6</sup> Giotto, au Palazzo Gentili de Viterbe phot Brogi 17771 — Pinacothèque du Vatican, salle I

moins tendre, soutient le buste ; Jean effleure à peine les jambes. Sur un autre point, ils se distinguent plus nettement des Siennois. Ceux-ci font incliner le corps vers la gauche, suivant une ligne brisée en zig-zag ; eux, le tournent à droite et développent ainsi une large courbe, sans brisure, semblable à un arc de cercle

Les uns et les autres n'ont fait qu'accentuer le caractère de deux variantes que l'on peut distinguer depuis les origines. Elles correspondent aux deux variantes du Christ en croix, l'une, à la ligne brisée des Syriens et des Latins, l'autre, à la courbe byzantine. Et, de fait, la ligne brisée se laisse deviner dans l'ivoire de Quedlinburg et en Anatolie · nef de Toqale, Laur VI 23, fol. 96, crucifix arménien de Havouts-Thar. Elle s'accuse dans la sphère de la tradition cappadocienne tétraévangile de Gélat, Neredici, Chios, Foti (en Crète). Elle se retrouve, en Occident, sur l'ivoire de Pesaro, dans les manuscrits de Trèves-Echternach, de Ratisbonne et de Saxe-Thuringe. La courbe se dessine, au XI<sup>e</sup> siècle, sur la porte de Saint-Paul, aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup>, à Monréale, sur l'ivoire Chalandon, dans les tétraévangiles de Paris, n<sup>o</sup> 54, et d'Ivron, n<sup>o</sup> 5. Au XIII<sup>e</sup>, en Italie, elle prend plus d'ampleur, en même temps que celle des crucifix.

À Mistra, la composition de Sainte-Sophie et de la Peribleptos<sup>1</sup> ressemble, sur un point essentiel, au rétable de Duccio : Marie se hausse entre les bras du Christ et reçoit son visage contre sa propre joue, tandis qu'une myrophore embrasse la main droite. Elle échappe pourtant au rayonnement de l'école siennoise, car elle ne comprend ni le geste tendre de la mère, ni l'élan du disciple, ni la ligne brisée. Elle échappe au rayonnement de l'école giottesque, qui, pourtant courbe pareillement le corps en arc de cercle, car elle ne nous montre point les bras tombant droits et parallèles, selon l'exemple de Toqale et de Monréale. Ils s'arrondissent et Marie soutient l'un d'eux sous le coude, geste discret, que nous observerons dans quelques monuments byzantins. Deux autres exemples confirmeront notre observation, car on y voit aussi le bras ployé et soutenu au coude, mais par Joseph. Ils appartiennent à deux régions bien différentes · l'un, le reliquaire de Bessarion (fig. 501), sans doute, à Venise, l'autre, un diptyque en bois

<sup>1</sup> Millet, *Mon. Mistra*, pl 123 3

sculpté de la Collection Uvarov<sup>1</sup>, à la Russie. Dans le premier, on a supprimé les myrophores; dans le second, on les a massées dans le fond, sans laisser deviner que l'une d'elle baise la main droite. Tous deux se distinguent de nos fresques par leur aspect plus archaïque, leurs silhouettes fermes et droites. Ils représentent une rédaction antérieure à celles de Mistra et de Sienne, un prototype byzantin, en sorte qu'au peintre de Mistra, Sienne n'a rien révélé, sauf peut-être le charme des lignes souples et décoratives.



Fig 501.  
Reliquaire de Bessarion

2° *Venise et le Mont-Athos* — Pour atteindre le visage de Jésus, Marie trouvait un autre passage. Elle soutiendra au coude le bras replié vers la poitrine, s'avancera par derrière et baisera la joue par-dessus l'épaule. Elle finira par dépasser la tête qui tombe et se penchera sur elle. Dans une telle composition, le corps forme toujours l'arc de cercle. Au début, l'émail de Gran<sup>2</sup> ou le modèle byzantin reproduit par Barisanus sur les trois portes de Trani (1175), de Ravello (1179) et de Monréale (vers 1186)<sup>3</sup> ressemblent encore à la mosaïque de cette dernière église. Mais cette variante va se développer, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, en Orient comme en Occident. Jean, qui d'abord pleurait à distance (fig. 504-505)<sup>4</sup>, saisit à son tour la main gauche (fig 628)<sup>5</sup>, tandis que Marie approche ses lèvres du front divin (fig. 506-507)<sup>6</sup>. D'ailleurs, l'exemple venait de loin. Nous

1 *Katalog Uvarova*, otd VIII-XI, p 35, fig 17, n° 90

2 Voy, plus haut, p 381, note 6

3 Bertaux, *Art Italie mérid*, p 420, pl I, XVIII, Schultz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, pl XXV, phot Gargioli C 970, Gravina, pl 5 E

4 Harley 1810, fol 205 v, avant Luc 23 53 — Berol qu 66, fol 256 v (Luc) — Institut catholique, copte-arabe 1, fol 57, identique au Berol qu 66, sauf à droite, où Jean et Nicodème sont omis — Hyvernat, *Album de paléographie copte*, pl XLIX

5 Fresque de Vatopédi H Ét C 268

6 Porte d'Alexandrova phot Barčevskij 1450 — En Occident, Pis, crue-



Fig. 502. — Fresque des Saints-Apôtres, à Venise.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



Fig. 503. — Rétable de Duccio, à Sienne.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 504. — Tétrévangile de l'Inst. cathol. (Copte-arabe 1).  
(Coll. H. Ét.).

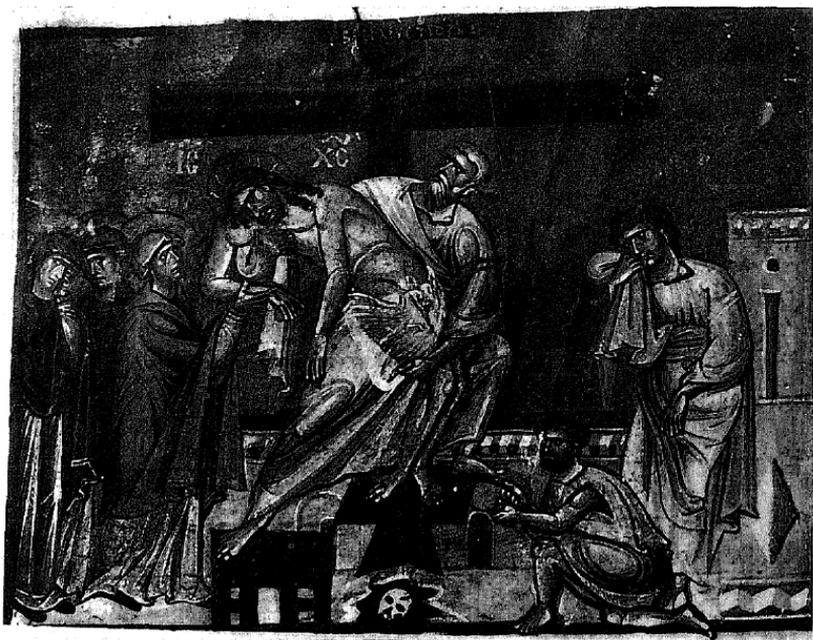


Fig. 505. — Tétrévangile de Berlin (Berol. qu. 66).  
(Coll. H. Ét.).

avons comparé déjà à l'évangélaire d'Angers la fresque de To-  
gale, dans l'abside (fig. 508), où Marie, prenant la place de  
Joseph, derrière Jésus, reçoit franchement dans ses bras et

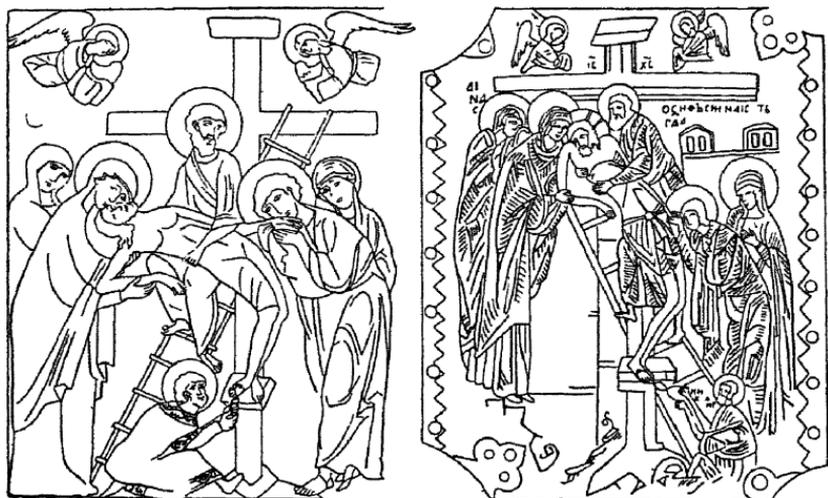


Fig 506 — Pise, crucifix du Museo Civico — 507 Porte d'Alexandrova

semble réchauffer de son haleine le corps qui tombe à la ren-  
verse, brusquement, en formant un angle aux genoux. L'on  
ne sera pas surpris de constater que, d'âge en âge, Byzantins  
(fig. 509)<sup>1</sup>, Toscans (fig. 510-511)<sup>2</sup> et Russes (fig. 512)<sup>3</sup> ont  
reproduit et transformé ce vieux modèle oriental. D'abord,  
Marie touche discrètement le coude et l'épaule, puis, comme  
Joseph à Tavchanle, elle passe le bras sous l'aisselle, enfin, sous  
l'influence de Duccio, elle presse dans ses mains la tête ren-  
versée. Lorenzetti a appris aux Russes ce geste de tendresse.

Il ne restait plus à Marie qu'à passer franchement à l'ar-  
rière plan, derrière Jésus, à côté de Joseph, pour mieux sou-

crifix de Museo Civico, salle II, n° 19 phot Gargioli, Venturi, t V, p 13,  
fig 9.

1 Diptyque d'ivoire, au Musée de Hanovre Schlumberger, *Épopée*, II, p 317

2 Crucifix des Offices, n° 3 phot Brogi 14680 — Crucifix du Museo Ci-  
vico, à Pise, salle III, n° 9, daté de 1320 — Assise, basilique inférieure de  
Saint-François, école de Lorenzetti Venturi, t V, p 685, fig 554

3 Homophonion de saint Arsène, Želtikovj monastyr, près de Tver, 1400  
phot Barčevskij 2551 — Collection Ostrouchov, à Moscou, xv<sup>e</sup> siècle Grabar,  
t VI, p 239 — Plašćanica de Borispol, 1480 *Trudy vosmago archeol Sjezda  
v Moskve*, 1890, t IV, pl XXXVIII — Porte de l'Ascension, à Rostov, xvi<sup>e</sup> s :  
phot Barčevskij 148 — Galerie Tretjakov, n° 34 Lichačev, pl CCXXV 407

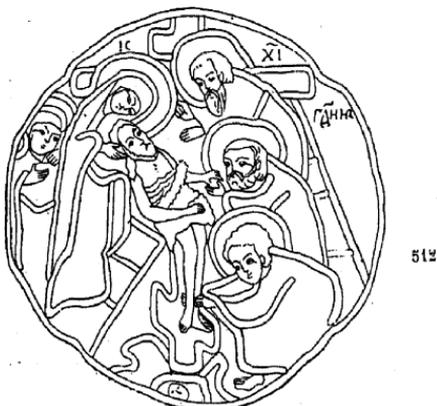
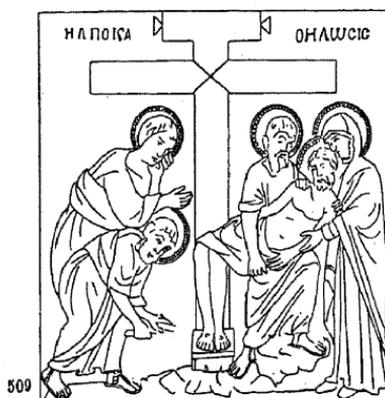
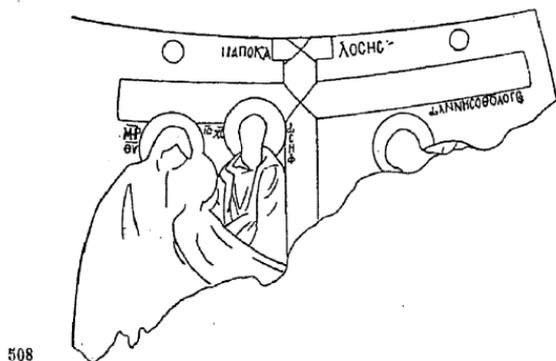


FIG. 508. — Abside de Toqale. — 509. Ivoire du Musée de Hanovre. — 510. Crucifix des Officiers à Florence. — 511. Crucifix du Museo Civico, à Pise. — 512. Homophorion de saint Arsène.



Fig. 513. — Fresque de la cathédrale d'Aquilée.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



Fig. 514. — Diptyque de la Pinacothèque de Pérouse, n° 2.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



tenir le buste, pour mieux baiser la joue pâle. Ainsi s'achève, à Aquilée, dans la crypte de la cathédrale (fig. 513)<sup>1</sup>, l'élaboration de notre type. Jean et les myrophores pleurent encore à l'écart. Puis, le disciple et l'une des femmes saisisrent chacun un des bras qui tombent : dernier perfectionnement que nous observons, au XIII<sup>e</sup> siècle, à Venise, dans une ancienne mosaïque de la façade de Saint-Marc, d'après le tableau de Gentile Bellini<sup>2</sup>, ou bien encore, vers 1250, dans l'église inférieure d'Assise<sup>3</sup>, en 1275, à Pistoie<sup>4</sup>, vers le même temps, à Pérouse (fig. 514)<sup>5</sup> et à Sienne<sup>6</sup>, enfin, vers le début du XIV<sup>e</sup>, sur le tableau de Berlin, n<sup>o</sup> 1042 (fig. 670), ou la femme, laissant pendre la main divine, approche sa joue, comme Marie sur le rétable de Sienne, exquis groupement de figures virginales, encadrant le visage du Sauveur. A Saint-Marc, la croix portait une inscription grecque : IC XC ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης<sup>7</sup>. Le diptyque de Berne<sup>8</sup>, qui reproduit, parmi d'autres thèmes franchement byzantins, la composition de Saint-Marc, d'Assise, de Pistoie, de Pérouse et de Sienne, nous montre aussi que cette formule avait cours alors dans les ateliers grecs d'Italie et d'Orient, en sorte qu'au XVI<sup>e</sup> siècle les peintres de l'Athos, en la reproduisant fidèlement, n'ont fait que suivre une tradition de deux siècles.

Ils n'ont même pas changé les détails. A Lavra, Joseph se tient sur les barreaux d'une échelle, ainsi qu'à Venise, à Pérouse, à Sienne et à Berne ; à gauche, le groupe des myrophores se déploie avec aisance. L'une d'elles lève les deux mains, à la manière des orantes, l'autre en porte une à son visage, la troisième, dans le fond, se retourne. Or, nous voyons tous ces

1 Phot. Alinari 20891

2 Venise, Accademia phot. Anderson 11680

3 H. Ét. C. 808, A. Aubert, *Cimabue-Frège*, pl. 6, sur la date, voy. *op. l.*, p. 85. La partie de gauche manque.

4 Crucifix de Coppo di Marcoaldo. P. Bacci, *L'Arte*, t. III, 1900, p. 37, Venturi, t. V, p. 22, fig. 16.

5 Pinacothèque, salle I, n<sup>o</sup> 2, partie d'un triptyque. Venturi, t. V, p. 106, fig. 84, l'attribue à Giunta Pisano, à cause de sa ressemblance avec la fresque d'Assise — Salle I, n<sup>o</sup> 7. phot. Veiri.

6 Accademia, n<sup>o</sup> 12. D'après un croquis de M<sup>me</sup> G. Millet. Cf. Jacobsen, *Sien Meister*, p. 11.

7 D'après Zanetti, qui a vu les esquisses exécutées lorsque l'on remplaça les mosaïques primitives, au début du XVII<sup>e</sup> siècle. cité par Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 56.

8 Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLX, Stammel, *Paramentenschaltz*, p. 30.

gestes, à cette place ou à une autre, dans nos tableaux d'Italie. A droite, une femme isolée, derrière Jean, pleure, la main sur la joue, ce qu'elle fait aussi à Pérouse (n° 7) et à Sienne. Les peintres de Dionysiou (fig 629), de Dochariou<sup>1</sup> et des Météores<sup>2</sup> simplifient les gestes, posent Joseph sur le suppedaneum, en faussant un peu le dessin, mais sans effacer les signes manifestes de l'étroite parenté qui unit le Mont-Athos aux primitifs<sup>3</sup>.

Ainsi, Mistra et l'Athos ne nous présentent point, comme bien souvent, deux variantes d'un même type: nous y observons deux types bien distincts, appartenant à des ateliers indépendants. Ces deux types apparaissent aussi chez les primitifs, l'un, celui de l'Athos, sous une forme identique, l'autre, celui de Mistra, avec certaines différences. Mistra doit ces particularités à Byzance, l'Italie, à l'Orient. En tout cas, nos fresques ne reproduisent aucun des gestes imaginés par le Trecento. Les deux écoles se sont rencontrées avant Duccio.

3° *Macédoine*. — Pendant ce temps, les peintres de Macédoine, à Mateica et surtout à Čurčer (fig 515), interprétaient un vieux modèle anatolien, qui leur fut transmis par les écoles de Neredici ou de Trébizonde, ou bien, apporté par quelque manuscrit analogue aux tétraévangiles de Gélat ou de Parme. Ils y voyaient Jean baisant les pieds, tandis que Nicodème décloue la main gauche, et ne changèrent rien à ces figures. Ils y voyaient aussi le corps droit ou modérément fléchi<sup>4</sup>, comme dans le Crucifiement, et se bornèrent à accentuer la courbe selon le goût du jour. Ils transposèrent Joseph dans la concavité ouverte à droite. Ils remplacèrent Marie par une myrophore et la peignirent dans le fond, glissant ses lèvres le long du bras, près de l'épaule, suivant le modèle de Toqale et de Monréale. Mais il est clair qu'ils devaient ce trait à quelque réplique plus récente de la mosaïque sicilienne, réplique analogue à certain tableau de Bologne (fig. 516)<sup>5</sup> ou de Venise<sup>6</sup>, puisque la mère, en même temps, saisit le buste. Ainsi, l'Italie

1 H. Ét. C 286, 274

2 Phot. Messbildanstalt 1371 6

3 On peut citer aussi deux croix de bois sculptées, l'une, à Suzdal (phot. Barčevskij 318), provenant sans doute du Mont-Athos, l'autre, au Musée de Cluny (n° 15412, legs Wasset).

4 Voyez le Laui VI 23 (fig. 494, 529).

5 Accademia, n° 316 phot. Zagnoli

6 Accademia n° 26. Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 161

leur apprit à rajeunir un vieux type oublié dans quelque coin de l'Anatolie ou des terres slaves.

*Le Christ de pitié.* — Jésus mort, ayant les bras croisés,

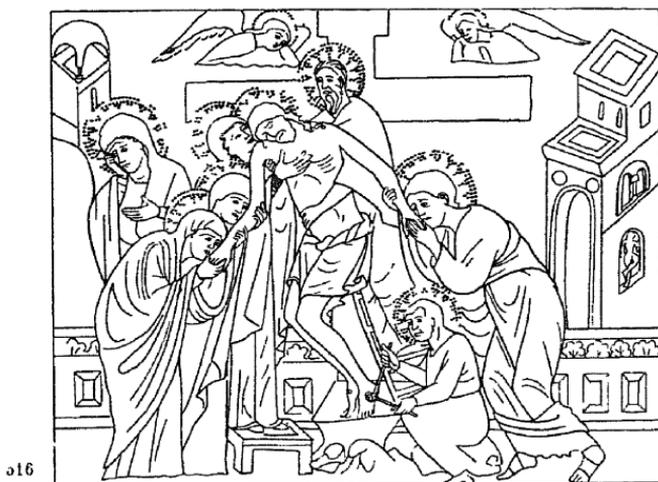
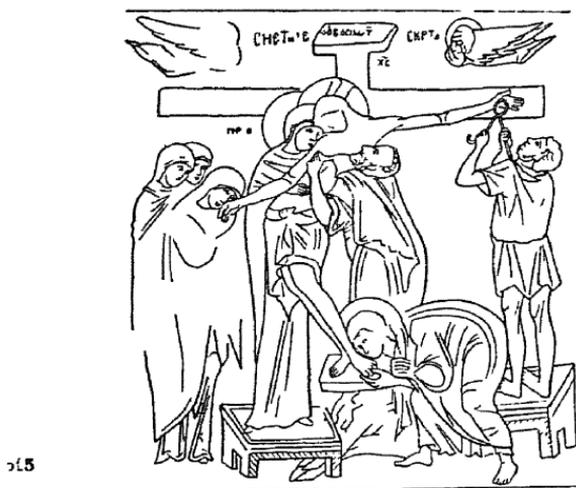


FIG 515 — Fresque de Curçer — 516 Pinacothèque de Bologne, n° 316

comme s'il gisait dans le sépulcre, reste pourtant debout, adossé à la croix. On ne voit que son buste « Cette image étrange, qui veut rendre contemporaines la souffrance et la mort, écrit Mâle, ressemble à un rêve. Et c'est en effet une vision. Une légende racontait que le Christ s'était montré sous

cet aspect au pape saint Grégoire le Grand, pendant qu'il célébrait la messe ». Légende tardive, imaginée par les clercs, pour rehausser le prestige d'une icône byzantine que l'on vénérât à Rome, dans l'église de Sainte-Croix-de-Jerusalem. Un graveur, contemporain de Duier, nous a conservé cette image, où Mâle reconnaît le prototype de tous les Christ de pitié. Elle se répandit au loin, d'abord, en Italie, depuis le début du xiv<sup>e</sup> siècle, puis, en France, au xv<sup>e</sup>, parce qu'elle assurait à ses dévôts d'innombrables indulgences <sup>1</sup>.

De ce prototype byzantin, nous retrouverons, en Orient, bien d'autres exemples. L'un d'eux servit de modèle, vers le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, au peintre vénitien qui décora le revers de la Pala d'oro (fig. 520)<sup>2</sup>. Mais nous pouvons remonter plus haut et attendre aux sources. Justement, à Jérusalem, dans le trésor du Saint-Sépulchre, nous devinons cette image primitive, en examinant les ornements et les émaux dont un orfèvre géorgien l'avait revêtue pendant la seconde moitié du xii<sup>e</sup> siècle. Nous y lisons clairement, sur l'écriteau, l'inscription que le graveur avait si mal copiée, d'après l'exemplaire de Rome  $\epsilon \beta \alpha \pi \lambda \epsilon \upsilon \varsigma \tau \eta \varsigma \delta \delta \xi \eta \varsigma$ . « Exemple unique, écrit Kondakov, de l'original byzantin des *Pietà* latines et surtout italiennes des xii<sup>e</sup>-xiii<sup>e</sup> siècles <sup>3</sup> » Nous en citerons d'autres.

D'abord, des le xii<sup>e</sup> siècle, deux miniatures du Petropol 103 (fig. 517, 519)<sup>4</sup>, au milieu du récit de la crucifixion, puis, vers le milieu du xiii<sup>e</sup>, une fresque, à Gradac (fig. 518), dans la niche du diaconicon<sup>5</sup>. La belle et large figure de Gradac rappelle très exactement l'une des deux miniatures. Un trait commun distingue tous ces Christs de celui de Rome, le buste est coupé plus haut et l'on ne sent point les bras s'écarter légèrement pour se plier et se croiser. Mais, ensuite, cette différence s'efface : vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, à Volotovo et Kovalev<sup>6</sup>, au début

<sup>1</sup> Mâle, II, p. 91 sq. Le polyptyque français de la Collection Douglas (phot. Giraudon 453 A) nous montre un des plus vieux types italiens pénétrant dans le Midi, vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Phot. Alinari 20730, Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl. XXI, Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 191. Voyez Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 117.

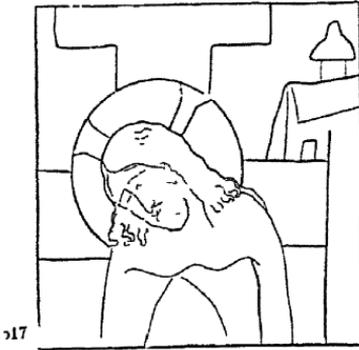
<sup>3</sup> Kondakov, *Archeol. putešestvie po Siru i Palestinije*, p. 277 sq., pl. LXV, phot. Soc. orth. Palest. 618-619.

<sup>4</sup> Fol. 65, avant Mat. 27-35, fol. 167, avant Luc. 23-33.

<sup>5</sup> Voyez l'ensemble des trois absides dans Pokryskin, pl. XLVIII.

<sup>6</sup> A Volotovo, on voit la croix, la couronne, la lance et l'éponge et de plus au-dessus de l'arcade, Marie et Jean. Maculevič, *Mon. de l'art ancien russe*.

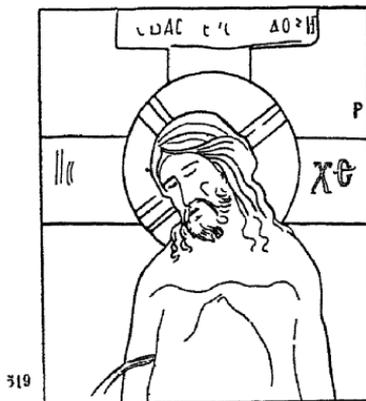
du xv<sup>e</sup> siècle, a Kalinič (fig. 521)<sup>1</sup>, comme a Géraki<sup>2</sup>, nous retrouvons le modèle familier au Trecento, et, pourtant, on ne peut concevoir un contraste plus frappant que celui de ces deux dernières figures, l'une, en Serbie, largement modelée, paisible, presque souriante dans la mort, l'autre, en Laconie, longue, sèche et douloureuse. A plus forte raison, l'Italie inspirera les



517



518



519



520

FIG 517 — Petropol 105, fol 167. — 518 Fresque de Gradac — 519 Petropol 105, fol 65  
520 Peinture, au revers de la Pala d'oro, à Venise

peintres du xvi<sup>e</sup>, au Mont-Athos, dans les deux églises de Lavra (Catholicon et Saint-Nicolas) et celle de Xénophon<sup>3</sup>, ainsi qu'en

IV, p 20 — Muratov (Grabar, t VI, p. 182) compare Kovalev à Kalinič

1 Millet, *Art byz*, II, p 954, fig 543

2 Zoodochos Pigi (1431), sur le mur Nord de la prothèse

3 Brockhaus, p 65, voyez p 62, fig 6, p 70, fig 7, et p 282, Pokrovskij, *Stjennyja rospisi* p 224, et d'après mes notes — Kondakov, *Pam Afon*, p 255, fig. 93

Macédoine et en Russie <sup>1</sup>. A Kalinicé, sur l'écrêteau de la croix, on a inscrit, comme à Rome et à Jérusalem, le titre byzantin : le Roi de la Gloire, C(ar) Sl(a)vje.

Que signifient ces images ? Dans les églises, elles decorent d'ordinaire la petite abside, où le prêtre, par le rite de la *proskomidi*, prépare les dons. Alors, ses paroles rappellent, son geste imite le sacrifice du Golgotha. Il frappe, avec la « lance », le pain qui deviendra la chair de Jésus et qui en offre déjà la figure. Or, tandis qu'il tient ainsi dans ses mains la victime volontaire, il la voit sur le mur sous la vraie forme : le Roi de la Gloire lui-même, immolé, appuyé à la croix, prêt à descendre dans le tombeau. On racontait que le Christ se montra sous cet aspect à saint Grégoire pendant qu'il célébrait la messe, parce que, ordinairement, l'officiant trouvait cette image devant ses yeux <sup>2</sup>.

Mais, souvent aussi, on lui en montrait de moins étranges. Jésus couché sur la pierre, dans le sarcophage ou la patène. Que signifie celle-ci ? A Géraqui, Kalnicé, Xénophon, un titre l'explique : ἡ Ἀποκαθήλωσις, *Snetie*, la Descente de croix. Ce titre ne nous rappelle pas, comme d'ordinaire, l'opération de Joseph et de Nicodème, déclouant et descendant Jésus, il désigne une composition symbolique, on pourrait dire une Descente de croix surnaturelle. A l'origine, en effet, nous l'avons vu, le bras droit, détaché, n'entraîne point le buste, qui demeure droit et ferme, comme dans les anciens Crucifiements <sup>3</sup>. Le tétraévangile arménien de Méltène semble nous montrer encore, même après la mort, le Christ triomphant, qui daigne abaisser lui-même ses deux bras vers les mains suppliantes de la mère et du disciple. On pouvait donc se représenter le corps décloué et, pourtant, maintenu contre le bois par la puissance divine, exposé d'une façon plus glorieuse que s'il était étendu sur la pierre ou dans le sarcophage.

L'icône de Jérusalem représente, en effet, une de ces variantes des anciens Crucifiements <sup>4</sup>. Les agents ou les témoins du sup-

<sup>1</sup> Miljukov mentionne Nivica (chapelle de Saint-Athanase) et l'église de la Théotokos, à Ail (Prespa) *Izv russk Inst*, t IV, p 54, 58 — Musée Alexandre III Grabar, t VI, p 295 — Fresque de Svijažsk Ajnalov, *Drevnosti* t XXI, extrait, p 23, Denike, dans *Pamjatniki Kazanskoj stariny*, Kazan 1914, p 188, 196

<sup>2</sup> A San Francesco de Pise, la Pietà est sculptée au milieu d'un bas-relief placé sur l'autel

<sup>3</sup> Paris 510, Laur Conv soppr 160, crucifix arménien de Havouts-Thar

<sup>4</sup> On pourrait la rapprocher d'un ivoire gothique allemand, où Jésus, en-



Fig. 521. — Fresque de Kalinié, en Serbie.  
(Coll. H. Ét.).



plice, Marie et les myrophores, Jean, le centurion, le porte-lance et le porte-éponge, contemplent la victime. Joseph ne touche pas au corps sacré, il suit Nicodème, qui « apporte un mélange de myrrhe et d'aloes » (Job 19. 39) <sup>1</sup>. En même temps, d'autres images nous expliquent pourquoi, sur l'écrêteau de la croix, l'inscription nomme, au lieu du Roi des Juifs, le Roi de la Gloire. Pendant que, dans le bas, auprès du sarcophage scellé, les anges adorent, les myrophores observent et les gardes veillent, dans le haut, les puissances célestes entourent l'Hétimasie, le trône de majesté, où le Christ manifeste sa présence par le livre, la croix, la lance et l'éponge. Le trône et le tombeau, aux places correspondantes, l'un en haut, l'autre en bas, dans le médaillon central, nous remettent en mémoire ce tropaïre bien connu, chanté le Samedi saint <sup>2</sup> : « Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ. . En te voyant, en haut sur le trône, en bas dans le tombeau, tous les êtres, au-dessus du monde et sous terre, furent agités par ta mort, car tu t'es montré, ce qui dépasse la raison, un mort principe de vie. » Ils nous rappellent aussi une akolouthie récitée par le prêtre en présence des dons <sup>3</sup>, pour évoquer dans notre imagination l'extraordinaire vision du Dieu infini qui remplit tout, couché dans le tombeau, au moment même où il s'assied sur le trône de majesté. Au xvi<sup>e</sup> siècle, l'auteur d'un manuel paraît se souvenir de l'icône de Jérusalem, lorsqu'il propose de figurer, au-dessus de la « Descente de croix », dans la coupole de la proskomidi, le Christ en grand prêtre, assis sur un trône, et d'inscrire, auprès de cette image, les premiers mots de notre tropaïre <sup>4</sup>. Nos peintres auraient voulu rendre contemporaines, non point, comme ceux d'Occident, la souffrance et la mort, mais la mort et la gloire : ils

core attaché à la croix, a les deux bras croisés devant la poitrine, exactement comme dans le thème de la Pietà. W. Voge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 34, n. 131.

1 L'objet a la forme d'une lampe funéraire. Comparez avec la scène de l'onction, à Chémokmédi (plus loin, p. 499).

2 Canon composé par Marc d'Otrante. Triodon, Athènes, p. 434 A, Venise, p. 408 A. Les εγκώμια du Samedi saint font ressortir le même contraste : Ἄνω σε Σωτήρ ἀχωρίστως τῷ πατρὶ συνόντα, κάτω δὲ νεκρὸν ἠπλωμένον γῆ, φρίττουσι ὄρωντα τὰ Σεραφίμ (Triodon, Athènes, p. 428 A, Venise, p. 402 B).

3 Vers la fin de la proskomidi et après la grande entrée. Liturgie, Athènes, 1896, p. 33, 44, Brightman, *Eastern Liturgies*, p. 361, 22, 379, 21. Elle est empruntée à l'office de la semaine de Pâques, Penticostarion, Athènes, p. 8 A, Venise, p. 7 B. Ἐν τάφῳ σωματικῷ, etc.

4 Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, Παράρτημα Γ, p. 262. Comparez avec la rédaction de Denys, p. 216. Voyez aussi Brockhaus, p. 64-65.

ont mis sous nos yeux celui que le mélode proclame « un mort principe de vie ».

Ainsi, jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle, l'Orient a respecté, dans sa forme et dans son esprit, l'image byzantine du Roi de la Gloire. Au contraire, le Trecento l'a transformée. S'il conserve la croix, ne comprenant plus le titre de son modèle, *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης*, il inscrit sur l'écrêteau . *pietas Christi* <sup>1</sup>. D'ailleurs, les Toscans, dès le début du xiv<sup>e</sup> siècle, la suppriment <sup>2</sup>, tandis que les Vénitiens, au contact des écoles grecques, conservent, même au xv<sup>e</sup> siècle, ce souvenir du prototype <sup>3</sup>. Puis, toutes les écoles montrent le buste coupé, non plus par le cadre <sup>4</sup>, par un socle <sup>5</sup> ou une table d'autel <sup>6</sup>, mais par le rebord d'un sarcophage, où le mort se tient debout <sup>7</sup>. Quelques-uns enfin posent sur sa tête la couronne d'épines <sup>8</sup>. Ces traits nouveaux, les icônes de l'école italo-grecque <sup>9</sup> ont pu les apporter en Orient : nous voyons, dès le début du xv<sup>e</sup> siècle, le sarcophage à Géraki, la couronne d'épines à Kalinč. La croix manque à Lavra. On a même signalé en Macédoine, à Nivica, en Russie, à Svijažsk, la Mère de Dieu embrassant son fils <sup>10</sup>. Mais ces emprunts ne peuvent diminuer l'importance du fait essentiel qui ressort de notre étude : l'Orient a créé le prototype et en a maintenu le caractère fondamental

1 Polyptyque français du Midi (Collection Douglas)

2 Chaire de Pise, terminée en 1310, fragment conservé à Berlin Venturi, t IV, p 225, fig 159 Voyez aussi *op l*, fig 194, 409, 432, 433 Cf Mâle, II, p 94

3 Relief dans la sacristie d'Aquilée phot Alinari 20894 — Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 159, 172, 207, 409 — Divers tableaux des Vivarini, au Vatican, à Berlin (*Gemäldegalerie*, n° 1143, p 105), à Bologne, n° 205 (phot Alinari 10774), à Parenzo (*op l* 21262, Caprin, *Istria nobil*, t II, p 79), etc On peut citer d'autres exemples, à Bologne (Accademia, n° 230, xiv<sup>e</sup> siècle), à Vallo di Nero, près Spolète (phot Anderson 5979), à Bari (phot Gargioli D 253)

4 Tableau, à Fabriano phot Gargioli C 2593 — Polyptyque Douglas

5 Venturi, t IV, fig 432

6 *Op l*, fig 469

7 Ecole pisane, Pise, Museo Civico, salle III, n° 7, salle IV, n° 29 — École toscane, Offices, n° 7 phot Alinari 30507 — Simone Martini, à Pise (salle III, n° 20) *op l* 8905, Venturi, t V, p 600, fig 490

8 Spolète, Bari, Offices, n° 7

9 Lichačev, pl XIV 24-25 (Collection de l'auteur)

10 Comparez avec Lichačev, pl LXXXI 143 (Coll de l'auteur) Sur le coffre de Boulogne, on voit trois femmes à gauche, Jean à droite et les instruments de la passion appuyés à la croix

## CHAPITRE X

### Le Thrène

*Les textes* — L'Évangile de Nicodème met dans la bouche de Marie un véritable thrène funéraire : « Comment ne pas te pleurer, ô mon fils. Comment ne pas déchirer mon visage avec mes ongles ? Voila ce que m'a prédit le vieillard Siméon, lorsque, enfant de quarante jours, je te présentais au temple. Voilà le glaive qui maintenant traverse mon âme. Mes larmes, ô mon très doux enfant, qui les arrêtera ? Toi seul, si, comme tu l'as dit, tu ressuscites après trois jours <sup>1</sup>. »

L'apocryphe inspira les mélodes. Cosmas de Majuma ne fait que le résumer : « Maintenant, ô mon Dieu, que je te vois mort, sans souffle, le glaive de la douleur me déchire affreusement. Mais, ressuscite, afin que je sois magnifiée <sup>2</sup>. »

En chantant les ἑγκώμια, le Samedi saint, les fidèles citent aussi, à maintes reprises et presque dans les mêmes termes que l'apocryphe, les propres paroles de la Mère de Dieu. Elle est censée rappeler encore la prédiction de Siméon <sup>3</sup>, la promesse de Jésus <sup>4</sup>. Elle répète ce qu'elle disait devant la croix : « Te voyant couché sur le dos, la Toute-Pure, ô Verbe, te pleurerait comme une mère : Mon doux printemps, mon très doux enfant, où s'est perdue ta beauté <sup>5</sup> ? » Ailleurs, ce poète inconnu a rencontré des expressions touchantes : « Maintenant mes entrailles de mère se déchirent. Qui nous donnera de

<sup>1</sup> *Evangel Nicodemi*, I B, ch VII, Tischendorf, p 292

<sup>2</sup> Canon du Samedi saint, ode 9, Triodion, Athènes, p 437 A, Venise, p 411 A — Voy La Piana, p 192, 235

<sup>3</sup> Triodion, Athènes, p 429 A — Sur la cérémonie, voy La Piana, p 48

<sup>4</sup> *Op. I*, 428 B

<sup>5</sup> *Op. I*, p 431 B. Ποῦ σου ἔδω τὸ κάλλος, Comparez avec *Evangel Nicodemi*, I B, ch X 2, Tischendorf, p 283 Ποῦ τὸ κάλλος ἔδω τῆς μορφῆς σου,

l'eau et des sources de larmes, s'écriait la Vierge fiancée de Dieu, pour pleurer mon doux Jésus. Montagnes et vallons boisés, multitude des hommes, pleurez et gémissiez avec moi, la mère de notre Dieu. » Et plus loin : « Je suis blessée affreusement, déchirée jusqu'aux entrailles, ô Verbe, en voyant ce meurtre unique <sup>1</sup>. » Il fait allusion aussi aux lamentations des myrophores <sup>2</sup>, de Joseph et de Nicodème <sup>3</sup>, et même, au deuil des anges : « En voyant Jésus mort et étendu, ils se couvrent de leurs ailes <sup>4</sup>. »

Georges de Nicomédie, toujours fidèle aux apocryphes, précise les détails du tableau <sup>5</sup> : « Et lorsque le corps saint fut descendu et couché sur la terre, elle se jeta sur lui et l'arrosa des larmes les plus chaudes et, d'une voix douce, elle prononçait des paroles émues : « Voici, Seigneur, que le mystère prévu est accompli. Voici que ton incarnation a pris fin. J'embrasse la bouche, les lèvres immobiles de celui qui a créé toute nature visible. Je baise les yeux clos de celui qui a rendu la vue aux aveugles. » Et, l'ayant ainsi glorifié, elle orna le corps incorruptible avec les linges des funérailles, avec un linceul précieux » Métaphraste <sup>6</sup> imagine qu'elle le reçoit dans ses bras « Sur mon sein, tu as souvent dormi du sommeil de l'enfance, maintenant tu y dors du sommeil de la mort. »

Les Méditations prêtent à Marie une attitude un peu différente et ajoutent un trait nouveau : « Lorsqu'on eut arraché les clous des pieds, peu à peu Joseph descend et tous reçoivent le corps et le posent à terre Notre-Dame prit la tête et les épaules sur son sein, et Madeleine, les pieds, où elle avait trouvé jadis une telle grâce. Les autres sont debout à l'entour et tous font entendre de grandes plaintes, car tous le pleurent,

1 *Op. l.*, p 427 A, p 428 B

2 *Op. l.*, p 428 A θρηνον ιερόν, etc

3 *Op. l.*, p 430 B Un tropaïe particulier rapporte les paroles de Joseph dans les églises de Grèce, le prêtre, célébrant la liturgie, le récite dans la prothèse, devant les dons, figures du Christ immolé, au moment de les porter solennellement sur l'autel : « T'ayant vu mort, nu, privé de sépulture, il fut touché de compassion et prononça un thrène en pleurant » 'Η θεία λειτουργία Athènes, 1896, p 45 Voyez Triodion, Athènes, p 422 B, Venise, p 398 A — Pentecostarion, Athènes, p 65 B, 70 B, Venise, p 59 B, 64 A — Papadopoulos-Kérameus, 'Ανάλεκτα, t II, p 160

4 *Op. l.*, p 425 A Ils aident Joseph et Nicodème à placer Jésus dans le tombeau (*op. l.*, p 424 B) Avec eux chantent aussi les séraphins (*op. l.* p 428 B) Brockhaus, p 130, a cité déjà certains passages des ἐγκώμια

5 Sermon VIII, dans Migne, t 100, col 1480

6 Migne, t. 114, col 209 sq, 216 B-C Voy La Piana, p. 236

comme un fils unique, amèrement <sup>1</sup> » Un peu plus tard, voyant le corps déjà enveloppé, « elle pose son visage sur la face de son fils tres doux » et prononce son thrène <sup>2</sup>.

*Les origines le type byzantin.* — Les images répondent exactement aux textes qui ont passé sous nos yeux

Les plus anciennes, à l'évangile apocryphe : Marie prête son concours pour ensevelir Jésus et le placer dans le sépulcre.

Au x<sup>e</sup> siècle, l'ivoire carolingien du Louvre (fig. 523) <sup>3</sup> nous montre deux disciples, vêtus à l'antique, introduisant la momie par les pieds, comme dans le Copte 13, mais l'un suivant l'autre, à la manière byzantine Marie vient après eux, tenant la tête contre son sein, sous ses lèvres. Un troisième leur fait face et serre dans ses bras la plaque qui fermera l'entrée Au xv<sup>e</sup>, sur le reliquaire de Bessarion (fig. 526), au xvi<sup>e</sup>, à Dochiariou (fig. 525) <sup>4</sup>, la tradition a repris tous ses droits : on porte la tête en avant Alors, Marie, entourant la poitrine, penchée sur le visage, précède Joseph et Jean. Nicodème, simple ouvrier, court-vêtu, les attend, prêt à saisir le corps, pour le déposer dans le sarcophage <sup>5</sup>

Il n'est point téméraire de rapprocher l'ivoire carolingien de ces deux peintures crétoises, lorsque nous y voyons la même composition à côté de cette Descente de croix anatolienne que le peintre de Çurçer accommodera au goût du xiv<sup>e</sup> siècle. Une telle comparaison nous fera comprendre la signification de ces intermédiaires incomplets, tels que le Petropol. 105 <sup>6</sup>, où Jean suit Marie, comme sur le reliquaire, mais sans Joseph (fig. 524), ou bien suit Joseph, comme à Dochiariou, mais sans Marie, où les deux montagnes, la porte rectangulaire et surtout les gestes de la mère annoncent si bien la composition de l'Athos Elle nous permettra aussi de compléter la fresque mutilée du Latmos <sup>7</sup>, où Jean, immobile dans sa douleur, semble attendre le cortège, devant l'entrée de la grotte.

1 *S Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXXI, Rome, 1596, t VI, p 407 Cf Mâle, II, p 16

2 *Op l*, ch LXXXII, p 408

3 Phot Giraudon 2363, Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p 9, Goldschmidt, n° 80

4 H Ét C 271

5 Voyez aussi la fresque de Kovalev (1380) Grabar, t VI, p 187

6 Fol 169, avant Luc 23 52 — Fol 208, avant Joh 19 40

7 Chapelle du Christ, près du monastère de Jedile Wiegand, *Der Latmos*, pl IX Wulf, *op l*, p 225, a bien compris qu'il ne s'agit pas encore du véritable Thrène Les deux fragments de nimbes qui se croisent appartiennent, non, comme il le suppose, à Marie et à Pierre, mais à Jésus et à Marie

Ainsi avertis, nous rechercherons même une rédaction plus sévère, plus archaïque, où la mère n'ose encore s'approcher du



522



523



524



525



526

FIG 522 — Fresque d'Égine — 5.3 Ivoire du Louvre. — 524 Petropol 103.  
525 Fresque de Dochariou — 526 Reliquaire de Bessarion

visage. Dans une fresque d'Égine (fig. 522), penchée, mais à distance, elle accomplit son pieux devoir avec Nicodème, tandis que Jean pleure, dans le fond, près des saintes femmes<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Phot Lampakis 1558 On ne voit pas le bas de la composition, ce qui peut laisser quelques doutes sur notre interprétation.



527



528



529

Fig. 527-529. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(H. Ét. C 397, 425).



Fig. 530.  
Tétrav. de l'Inst. cathol. (Copte-arabe 1).  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 531.  
Tétrav. de Parme (Palat. 5).  
(Coll. H. Ét.).



Le Laur VI 23, fol 59 v (fig. 527)<sup>1</sup>, observe la même réserve. Mais, sur un autre point, il marque un progrès. Marie, seule avec Joseph, soulève la momie, encore posée à terre, devant l'entrée du sépulcre. Ainsi, nous voyons déjà l'action un peu moins avancée. Sur d'autres pages, notre manuscrit va nous montrer, au lieu de la momie, le corps nu, étendu sur le linceul : hardiesse féconde en conséquences. Des lors, nous verrons le Thrène, dans ces miniatures, se dégager peu à peu de la Mise au tombeau.

1. Fol 96 (fig 528), avant Marc 15. 42 Le corps semble exposé sur un linceul rigide, semblable à une couche. Nul n'y touche. Joseph et Jean se prosternent près des pieds Nicodème, dans le fond, s'incline légèrement, vers la tête. Il porte le nimbe, comme à Égine, motif oriental<sup>2</sup>, justifié par les apocryphes<sup>3</sup>, mais il le porte seul des trois disciples, ce qui indique sans doute une copie incomplète.

2. Fol. 163 (fig. 529)<sup>4</sup>. On enveloppe le corps. Joseph, dans la même posture, Jean, entourant la taille, saisissent chacun le bord du linceul. Marie semble aussi le soutenir près de la tête. La douleur ne l'entraîne pas vers Jésus. ferme et droite, elle plonge son regard dans l'obscurité du tombeau<sup>5</sup>. Naturellement, elle ne pouvait garder longtemps cette attitude impassible. Dans le tétraévangile de Parme, fol 90 v (fig. 531), ses lèvres effleurent la joue, mais ses mains n'osent toucher encore le corps divin. Elle s'agenouille et, passant les bras à travers la poitrine, comme faisait Jean dans le Laur VI 23, elle saisit le bord de l'étoffe.

Encore un léger changement, et la composition recevra une autre signification. Marie touchera le bras ou même la taille, soutiendra la tête ou l'épaule ; franchement assise, elle aura son enfant sur son giron. Pendant ce temps, Jean soulève la main gauche, et les anges, suspendus dans l'espace, adorent et pleurent. Le vrai thrène se trouve ainsi constitué.

Le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle nous en ont laissé de nombreux exemples. Le Harley 1810 (fig. 532) et le tétraévangile copte de l'Institut catholique, fol 57 (fig 530)<sup>6</sup>, rappellent le Petropol 103

1 Avant Mat 27 57 H Ét C 397

2 Toqale, Copte 13

3 Récit de Joseph d'Arimatee voy , plus haut, p 461

4 Avant Luc 23 50 H Ét C 425

5 Comparez avec un ivoire de South-Kensington, n° 5 72 Graeven, I 64

6 Hyvernat, *Album de paleographie copte*, pl XLIX

A Sainte-Anne de Trébizonde <sup>1</sup>, au lieu de Jean, c'est Nicodeme, nimbé comme à Égine et dans le Laur. VI 23, qui porte la main a ses lèvres. En dehors de ces compositions tres simples, où manquent les anges, nous relevons presque partout le même type

Un détail pourtant varie. Le Laur. VI 23, aux fol. 59 v et 96, a le tombeau à droite, dans la direction ou marche le cortège. Désormais, on ne représente plus un cortège, mais une scene, qui prend place parfois au pied de la croix Puisque le corps, pendant qu'on le détache, penche vers la gauche, où Marie le reçoit, on l'étendra sur le sol, la tête à gauche. Alors, on retournera le poncis et le tombeau passera aussi de ce côté. Dans notre manuscrit encore, au fol 96, a droite, derriere la montagne où se creuse le tombeau, apparaissent les bustes de de deux femmes· Marie-Madeleine et Marie de José, qui « regardent où on l'avait placé » (Marc 13 47). Mais elles dirigent leur regard juste à l'opposé, comme si elles voyaient, de ce côté, le sépulcre représenté une seconde fois, désert et clos, comme si le miniaturiste avait coupé par le milieu une seconde scène, analogue aux Maries assises du Paris. 115 Puis, on perdra bien vite ce souvenir des rédactions primitives Au fol 163, le monticule conserve sa place et les deux femmes, debout par derriere, contemplant le spectacle Puis, montagnes et femmes suivent, tout naturellement, le tombeau Le psautier de Mélsende (fig 534) <sup>2</sup> et un ivoire de Ravenne <sup>3</sup> nous montrent encore les deux bustes dans le lointain. Le tétraévangile de Parme et le Vatican 1156 (fig 533) <sup>4</sup> semblent reproduire, en l'alterant, le vieux motif des Maries assises ils comprennent trois femmes, les trois qui virent l'ange, d'après Marc, et certaines d entre elles s'agenouillent ou lèvent les bras Puis, elles se rapprochent · au Latmos, encore à droite, derriere Joseph, à Mirož <sup>5</sup>, où le tombeau disparaît, à gauche, non loin de Marie, et là, elles se retrouvent plus nombreuses (Luc 23. 55) A Sainte-Anne de Trébizonde, sur une autre paroi <sup>6</sup>, l'une gesticule, toujours assise près du chevet, l'autre, dans le fond, se glisse entre Marie et Jean. Enfin, à Gélât

1 H Ét B 208

2 Egerton 1139, fol 9

3 Phot Alinari 18124

4 Fol 194 v H Ét B 99

5 Kondakov-Tolstoj, t VI, p 181, fig 222

6 H Ét B 213

532



533



534



535

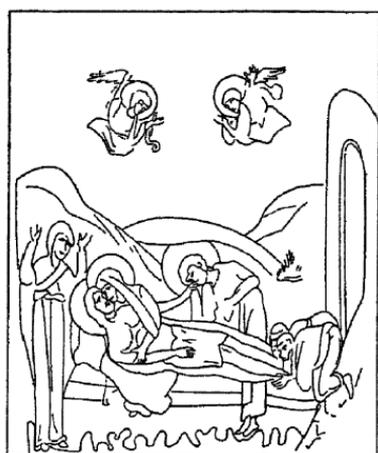


FIG 532 — Harley 1810 — 533 Vatican 110b — 534. Psautier de Méliende  
535 Tétravangile de Gelas

(fig. 535)<sup>1</sup> et dans l'Hortus Deliciarum<sup>2</sup>, la myrophore au geste éploré, près du chevet, se leve, debout, seule ou avec une compagne. Ainsi, les traits légués par les anciens évangiles illustrés s'effacent ou se déforment, à mesure que le type iconographique se développe loin du texte

Une des miniatures du Laur VI 23, fol. 96, aurait pu recevoir le titre singulier que mentionne un proskynitaire du Saint-Sépulcre · ἡ λυζάρωσις τοῦ Χριστοῦ, l'ensevelissement du Christ, c'est-à-dire le moment où on l'enveloppa du linceul<sup>3</sup>. Mais, d'ordinaire, on ne distingue point, avec tant de précision, l'ensevelissement de la mise au tombeau Une autre rédaction de cet opusculé<sup>4</sup> emploie, à la même place, le terme usuel, consacré par l'évangile<sup>5</sup>, celui que nous lisons dans le manuscrit de Parme, au Latmos ou à Miroz (ὁ ἐνταφιασμός), que les Slaves, à Čurčer, par exemple, se sont bornés à traduire (pogrebenie), que les iconographes de Trébizonde ont transposé sous une forme plus recherchée ἡ θεόσωμος ταφή<sup>6</sup>. Plus tard, seulement, on designera les lamentations par un titre distinct, ὁ ἐπιτάφιος θρήνος<sup>7</sup>, en complétant l'expression qu'écrivains et iconographes appliquaient aux funérailles : ὁ ἐπιτάφιος<sup>8</sup>.

En Italie, les primitifs ont interprété un des plus vieux modèles de notre thème Dans le baptistère de Florence<sup>9</sup>, on croit retrouver le Petropol 105 Marie et Jean ont le corps sur leurs genoux, assez haut au-dessus du sol, comme s'ils portaient encore la momie. Une des myrophores gesticule,

1 Fol 85 v (Matthieu) Pokrovskij, *Opisanie*, p 282, n° 72, phot Ermakov 7422

2 Pl XXXIX

3 'Ο τόπος ὅπου ἐλαζάρωσα τον γριστον και ἐκήδευσα ἐν σινδόνι καθαρᾷ ανωνυμὴ d'Allatius, p 82, 90 Le proskynitaire publié par Bezobrazov, *Palest Sbornik*, t XVIII 3, p 8, dans la même phrase, μετ ἔπου ἐσαδάνωσαν

4 Ed Bezobrazov, op l, p 3

5 Marc 14 8, Joh 12 7

6 A Sainte-Anne (H Ét B 208) et, au xv<sup>e</sup> siècle, à Sainte-Sophie (fig 559) Voy Sophoclès, s v θεόσωμος, et ps -Épiphane, dans Migne, t 43, col 440, 448-449

7 Voyez Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p 109, 277 Exemples Sainte-Anne de Trébizonde (B 213), Péribleptos, Mont-Athos Cf Brockhaus p 130

8 *Cerum*, Bonn, I, p 275 14 ἐπιτάφιος βασιλεων — Manuel Philès, sous la rubrique εἰς τὸν ἐπιτάφιον, décrit une Mise au tombeau avec le deuil des anges et les lamentations des femmes (Éd Miller, t I, p 131, n° CCLX) Dans la fresque d'Égine et sur le reliquaire de Bessarion (v ἐπιταφίωσις, confusion avec ἡ ἀποκαθήλωσις), on a intitulé ainsi la Mise au tombeau, ou la Vierge prête son concours

9 Phot Alinari 3740, Venturi, t V, p 226, fig 185

assise pres du chevet ; mais, a l'opposé, — trait nouveau, — les deux autres forment, avec les hommes, un groupe serré, que la douleur incline vers le visage du mort. Ailleurs, cette réminiscence s'efface, lorsque les disciples <sup>1</sup>, ou bien, une <sup>2</sup> ou deux <sup>3</sup> autres femmes viennent s'asseoir a côté de la mère. Pourtant, nous discernons encore, plus tard, la trace du prototype byzantin dans le geste de Jean soulevant les pieds (fig 670) <sup>4</sup>

Mais, d'ordinaire, le mort repose sur le sol, suivant le type du XIII<sup>e</sup> siècle. Cavallini, à Santa Maria di Donna Regina <sup>5</sup>, ne touche à ce type qu'avec discrétion. Dans l'église supérieure d'Assise <sup>6</sup>, nous reconnaissons notre second Thrène de Trébizonde. Mais le peintre, instruit par les Méditations, a fait lever les deux hommes, pour mettre à leur place une Madeleine italienne, qui s'agenouille, soulève un des pieds de Jésus et le baise, en l'enveloppant dans la caresse de ses cheveux epars. En outre, dans le fond, quelques matrones paisibles contemplent la douleur des disciples ou échangent leurs impressions. Elles ne troublent pas la claire symétrie, chère a Byzance. Un trécentiste de Pérouse <sup>7</sup> amplifie et bouleverse la composition d'Assise, déplace certaines figures, en ajoute de nouvelles <sup>8</sup>, mais conserve, au centre, les traits essentiels de l'ancien modèle byzantin. Giotto, à l'Arena, plus libre et plus fort, n'a pourtant pas dédaigné l'exemple de quelque ancien manuscrit, tel que l'Hortus Deliciarum ou le tétraévangile de Gêlat (fig 535), où la myrophore qui gesticule, à gauche, se tient debout. Et, peut-être, doit-il aux types nouveaux que nous allons rencontrer à Mistra ou à Trébizonde (Théoskepastos) ce juste équilibre des groupes, massés aux extrémités, pour mieux laisser

1 Pise, Musco Civico, salle II, n° 19 phot Gargioli, Venturi, t V, p 13, fig 9

2 Arbre de la Croix, à Florence phot Alinari 1569, Brogi 17524 — Triptyque de la Pinacothèque du Vatican, salle I phot Alinari 6432 c (vue d'ensemble de la salle) — Tableau d'autel, dit de Verdun, à Klosterneuburg, près Vienne. Kuhn, *Kunstgeschichte*, t III, p 237, fig 254

3 Étoffe du trésor de Saint-Marc Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl LXXXVIII 192

4 Tableau de Berlin, n° 1042 — Pinacothèque de Trevi Rothes, *Altumbr Malerschulen*, pl 14, Gnoli, *L'Arte umbra*, pl 54, phot Alinari 5759 a

5 Décrit par Bertaux, *Donna Regina*, p 47

6 Phot Anderson 15343, Venturi, t V, p 180, fig 146, A Aubert, *Cimabue-Frage*, p 180, fig 146

7 Fresque dans la Pinacothèque phot Anderson 15586, Rothes, *Altumbr Malerschulen*, p 15, pl 8, fig 11.

8 Il a bien des traits communs avec Giotto

voir les mouvements de l'affection ou du desespoir. Mais un Italien seul pouvait concevoir la tendresse familière de Marie, approchant du visage la main qui, autrefois, tenait le bras ou la taille.

D'autres maîtres toscans, les plus modestes<sup>1</sup>, comme les plus illustres<sup>2</sup>, reproduisent, dans des compositions fort libres, les traits essentiels de l'Arena. Mais, à Sienne, Ambrogio Lorenzetti et Bartolo di Fredi, dans leurs tableaux de l'Accademia<sup>3</sup>, échappent à cette influence. Ils puisent aux sources byzantines et les exploitent comme le peintre d'Assise, mais en développant, sur les côtés, des groupes animés et pittoresques.

Ainsi, les artistes du Trecento, mieux que leurs contemporains byzantins, nous allons le voir, respectent le motif primitif : Marie assise sur le sol, tenant sur son sein le buste de Jésus.

*Jésus sur la pierre.* — A Constantinople, dans l'église du Pantocrator, on vénérât « la pierre rouge (λίθος ἐρυθρός), de la longueur d'un homme, que possédait auparavant l'église d'Éphèse, celle, dit-on, où le Christ, descendu de la croix, fut enveloppé dans les linges funéraires et embaumé. » Nicolas Chomate<sup>4</sup> ajoute que Manuel Comnène la porta sur son dos, depuis le port du Boucoléon jusqu'à l'église du Phare. En 1200, un pèlerin russe y remarquait les larmes de Marie, « blanches comme des gouttes de cire<sup>5</sup> ». Plus tard, dans l'église du Saint-Sépulcre, on recouvrit de marbre l'endroit où Joseph et Nicodème avaient préparé le corps<sup>6</sup>. On y vénère aujour-

1 Pinacothèque du Vatican, magasin, 2<sup>e</sup> panneau, n° IV — Même salle, paroi du fond, n° XI — Même musée, salle I, polyptyque au-dessus de la porte, bien visible sur la photographie d'ensemble d'Alinari, n° 6432 c

2 Giottino, Offices, n° 27 phot. Alinari 639, Venturi, t V, p 501, fig 403 — Giovanni da Milano, Rome, Galleria Nazionale Suida, *Florentinische Mäler*, pl XIX, Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 228 — Le même, à Berlin *Gemäldegalerie*, n° 1059, p 13 — Fra Angelico, Accademia et San Marco phot. Brogi 2454, 2761 — Voyez aussi les fresques de Viboldone (Toesca, *op l.*, p 239, fig 177), de San Francesco, à Pistoie (phot. Gargioli C 1684), un tableau de Taddeo Gaddi, à Empoli, Pinacothèque, (*op l* C 1743), etc

3 Lorenzetti, n° 57 et 77 phot. Lombardi 782, phot. Alinari 9636, *Roths Siene's Valerei*, p 81, pl X, Venturi, t V, p 716, fig 580 — Bartolo di Fredi, n° 99 Le n° 111 représente une composition identique. Cette composition diffère peu de celle de Lorenzetti : la scène se passe, non pas au pied de la croix, mais au-devant d'un sarcophage

4 *De Manuele Comneno*, VII 7, Bonn, p 289, l 13 sq — Voyez Ajnalov *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 249

5 Antoine de Novgorod, *Kniga Palomnik*, éd Loparev, *Palest Sbornik* t XVII 3, p 24, B de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient* I 1, p 102

6 Anonyme d'Allatius, ch 7, p 90 — Proskynitaire Bezobrazov, *Palest Sbornik*, t XVIII 3 ή άγ'α 'Αποκαθήλωσις όπου εσαδάωνσαν, etc

d'hui, entre le tombeau et le Golgotha, « la pierre de l'onction », en marbre jaune tacheté <sup>1</sup>.

Dès le xi<sup>e</sup> siècle, une icône géorgienne de Chémokmédi, auprès d'une Descente de croix archaïque <sup>2</sup>, nous montre le Sauveur étendu sur cette pierre. Les deux disciples, en tunique courte, debout, face à face, lui donnent leurs soins : l'un d'eux tient la tête dans une main, un vase dans l'autre, tandis que son compagnon achève d'envelopper le cadavre. Leur attitude nous fait penser à la Mise au tombeau latine ; leurs gestes, à cette scène de l'onction que représente l'art français du xiii<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>.

Au xii<sup>e</sup>, en Orient, on figura le corps simplement exposé

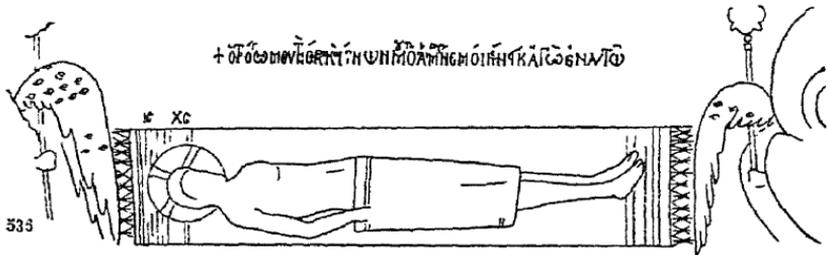


FIG 536 — Fresque de Samari, en Messénie — 537 Epitaphios de Bucarest

sur cette pierre ou sur un linceul rigide, en attachant à cette image une signification eucharistique <sup>4</sup> (fig. 536). Au xiv<sup>e</sup>, on

1 Kondakov, *Jerusalem christianskij*, Saint-Pétersbourg, 1905, p 54, fig 11

2. Voyez, plus haut, p 469, note 3

3 Mâle, II, p 129

4 Dans l'abside de Samari, le corps étendu sur le linceul rappelle le Saint Suaire de Turin. On lit ο τρώγων μου τήν σάρκα και πινων μου το αιμα εν εμοι μένει χάγω εν αὐτῷ (Joh 6 56) Sur l'émail Stroganov (voy. Schlumberger, *Mélanges*, I, p 191, pl XI, Ajnalov, *Arch. Izv i Zamjetki*, t I, 1893, p 295,

prit l'habitude de la broder sur une étoffe liturgique, nommée *ἐπιτάφιος*. On y représenta d'abord une scène mystique : des anges, portant le costume des diacres, élèvent des *ripidia* ou des candélabres au-dessus de la victime expiatoire <sup>1</sup>. Mais, ensuite, on combina la liturgie céleste avec l'histoire humaine. On posa, dans le fond, debout, pleurant, la mère, le disciple et les trois femmes <sup>2</sup>, puis, on mit le buste divin entre les bras de Marie inclinée et l'on inscrivit le titre de notre thème : *ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος*. Mais, seule, Marie ose toucher aux dépouilles sacrées : à côté d'elle, Jean se prosterne avec crainte et tremblement (fig 537) <sup>3</sup>.

La pierre de l'onction prit place aussi dans la composition traditionnelle. Elle en modifia le caractère. Joseph et Nicodème cesseront de se prosterner aux pieds du Sauveur, ils resteront debout, ainsi que les femmes, pour imiter les anges. Marie ne pourra plus tenir sur son giron le buste et la tête de son fils. Il faudra qu'elle se penche simplement sur la pierre ou bien qu'elle se déplace et vienne s'asseoir sur un siège distinct, au chevet. Les répliques italiennes de l'ancien type byzantin nous ont montré déjà les disciples et les femmes posés debout. Nous examinerons maintenant le parti que diverses écoles, en Orient et en Italie, ont tiré de ces motifs nouveaux : Marie penchée sur Jésus ou assise à côté de lui.

pl IV, Kondakov, *Pam. Afon*, p 262), je proposerais de lire, s'il m'était possible de contrôler d'après l'original, *χριστὸς πρόκειται καὶ μερίζεται θεός*, « le Christ est exposé et Dieu est partagé », allusion au rite qui précède la communion *Μερίζεται καὶ ὁ ἀμερίζεται ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ* (Brightman, *Eastern Liturgies*, p 393 25, Swanson, *Greek Liturgies*, p 137) On connaît la composition, intitulée *ὁ μελισμός*, où le Christ enfant repose sur la patène. Sur le triptyque de Khopi (Kondakov, *Pam Gruzii*, p 89, fig 40), on distingue la pierre. Sur le saccos de Photius (phot Barčevskij 531, *Vjestnik*, p 46), la momie y repose, abritée par un ciborium, où pendent trois lampes. Le tableau est intitulé *ὁ ἐπιτάφιος*. Le même motif, avec la Vierge entre deux anges, décore un autel portatif (*αντιμῆνσιον*), consacré, vers le début du xviii<sup>e</sup> s., par Luc, métropolitaine de Belgrade. Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica*, II, p 3, pl I 2 — Psautier slavons Chludov *Drevnosti*, t III, p 17, n° 65

<sup>1</sup> Umbella de Jean VII Muntz, *Rev Art chret*, t XLIII, 1900, p. 18. — Ochrida, sous Andronic Paléologue Mihjukov, *Izv russk Inst*, t IV, pl XXX, Kondakov, *Makedonija*, pl IV — Studenica Pokryškin, pl XXV — Saint-Marc de Venise Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl LXVIII 166 — Calata (1407) Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, p 45 — Salonique, Papagouda Letourneau-Millet, *B. C. H.*, t XXIX, 1905, p 251 sq., pl XIV-XVI ; Kondakov, *Makedonija*, p 133, fig 81-84 — Monastères de Putna et de Žolkva (1405 et 1427) Kondakov, *Pam. Afon*, p 265, n° 3-4

<sup>2</sup> Chilandari Kondakov, *Pam Afon.*, p 266, n° 6, pl XLIII

<sup>3</sup> Bucarest, 1396 Odobesco, *Drevnosti*, t IV, 1874, p 9, pl II, Kondakov, *Pam Afon*, p 264, n° 2, photographie communiquée par M Tafrahi

*Marie penchée sur Jésus* — Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les Saints-Théodores de Mistra<sup>1</sup> nous laissent deviner, malgré les ravages du temps, un large ensemble bien ordonné. Aux extrémités, les deux disciples et deux femmes, debout, encadrent le groupe principal. Dans le fond, entre Marie et Jean, Madeleine lève les bras, et la croix, où l'échelle reste appuyée, — détail qu'a retenu Ambrogio Lorenzetti, — garnit l'espace libre. Ce sa-

vant équilibre devait séduire bien des artistes. Le peintre de la Théoskopastos, à Trébizonde, rattache no-<sup>538</sup> tre type aux vieux modèles, en figurant le tombeau à droite<sup>2</sup>. Le sculpteur du diptyque Barberini (fig. 4) le simplifie arbitraire-<sup>539</sup> ment.

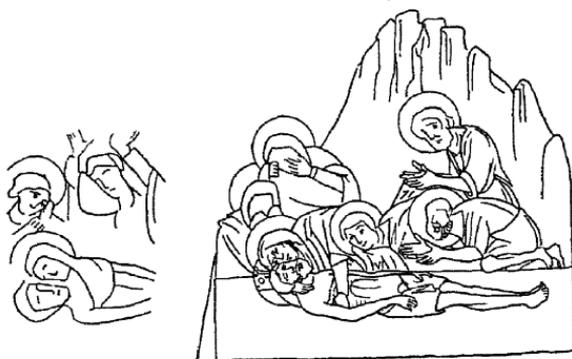
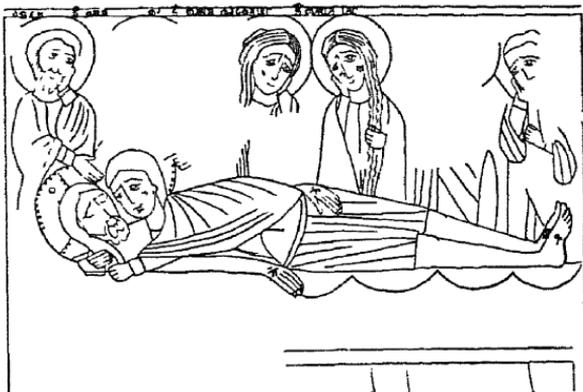


FIG 538 — Fresque d'Ascoli Piceno — 539 Crucifix du Museo Civico, a Pise (1320) — 540 Crucifix de San Gimignano

En Italie, les primitifs posent le corps sur la pierre de l'onction, tachée par les larmes de Marie. Dans une fresque d'Ascoli Piceno (fig. 538)<sup>3</sup>, la mère seule l'embrasse : les deux disciples, l'apôtre et les trois myrophores se lamentent, debout, dans le fond, alignés

1 Millet, *Mon Mistra*, pl 88 2

2 C'est Joseph qui baise la main. Les détails sont difficiles à discerner. Je n'ai noté ni la croix, ni l'échelle

3 Phot Gargiolli C 2502

et raides comme des officiants. Plus tard, on assouplit les silhouettes, on varie les gestes. Sur le tableau de Bologne (fig. 541)<sup>1</sup>, Jean baisera les pieds ; sur le triptyque Marzolini<sup>2</sup>,

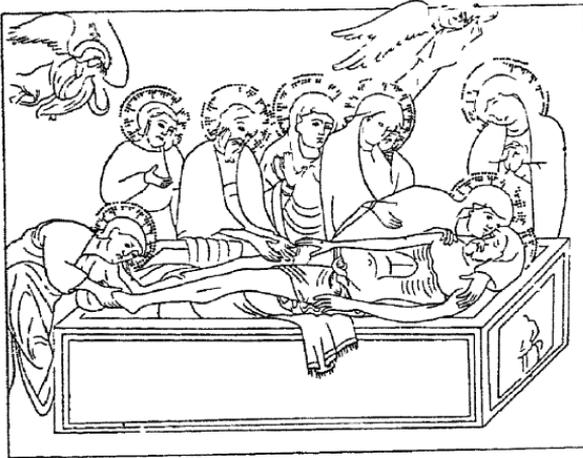


FIG 541 — Bologne, Accademia, n° 316

une des femmes agitera les bras violemment ; sur les crucifix de San Gimignano (fig. 540), de Pistoie (1275)<sup>3</sup> et de Pise (fig 539)<sup>4</sup>, on imitera de plus près notre type du XII<sup>e</sup> siècle, mais toujours avec la réserve qui

distingue les *ἐπιτάφιοι*. Il est bien clair que l'Orient a donné l'exemple et qu'au XVII<sup>e</sup> siècle le saccos de Laurent I<sup>er</sup>, à Kazan<sup>5</sup>, ne fait que reproduire un de ces vieux modèles disparus, qui prendrait place entre la fresque d'Ascoli Piceno et le tableau de Bologne.

La pierre de l'onction va maintenant se confondre avec le sarcophage, où nous voyons, depuis la fin du X<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, Joseph et Nicodème, inclinés aux extrémités, déposer la momie. Plus tard, ils porteront le corps nu, étendu sur le linceul, et feront place entre eux, dans le fond, à d'autres personnages, qui viennent les aider<sup>7</sup> ou bien simplement gémir et pleurer<sup>8</sup>. Les miniaturistes de Salzbourg et surtout ceux de Saxe-Thuringe,

1 Accademia, n° 316 phot Zagnoli

2 Gnoli, *L'arte umbra*, pl 41, phot Inst ital arti grafiche

3 Nous croyons y reconnaître la composition de San Gimignano d'après la gravure peu distincte de P. Bacci, *L'Arte*, t III, 1900, p 37 Mais le corps semble posé sur une étoffe

4 Museo Civico, salle III, n° 9, daté de 1320

5 Phot Bárčevskij 791

6 Voyez, plus haut, p 464 Au XII<sup>e</sup>, porte de Bénévent Venturi, t III, p 703, fig 651 — Dessin d'Auxerre Prou, *Gazette archeologique*, t XII, 1887, p 138, pl 19

7 Swarzenski, *Salzb Mal*, pl XLVIII 149, LVI 174, LXXI 233, CIV 352

8 *Op I*, LXXXI 272 — Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, pl XXI

parmi ces nouveaux venus, désignent clairement Marie et Jean. Ils transforment ainsi la Mise au tombeau dans le même sens que ceux du Laur. VI 23 ou du Petropol. 105. Les primitifs, franchement, introduisent, entre les deux disciples, les figures du Threne byzantin : Marie se penchera <sup>1</sup>, puis, enlacera le buste <sup>2</sup>, et même, sur le diptyque de Wurzburg <sup>3</sup>, portera le corps enveloppé du linceul, seule avec Jean, sans l'aide des deux autres disciples, suivant le modèle du Petropol. 105. D'ordinaire, en Italie, les assistants s'écartent vers les extrémités, comme aux Saints-Theodores, et laissent voir, au-dessus de la mère, Jean qui s'incline <sup>4</sup> ou une myrophore qui gesticule <sup>5</sup>.

Sur l'ivoire de Salerne <sup>6</sup> et dans la fresque de Sant' Urbano, pour déposer le corps dans le sarcophage, les deux hommes, suivant l'usage byzantin, se tournent du même côté. Alors, Marie leur fait face, ainsi qu'à Jean, en saisissant les épaules <sup>7</sup>. A Santa Maria ad Cryptas, elle pleure avec les deux saintes femmes, tandis que l'apôtre baise la main <sup>8</sup>. Dans tous ces monuments, nous voyons notre Threne venir encore se greffer sur la Mise au tombeau, la pénétrer de façon plus intime. A Santa Maria, supprimons cette bande de marbre qui recouvre gauchement tout le bas de la composition et nous croirons revoir une transition entre les deux thèmes, une combinaison analogue à celles du Laur. VI 23. Enfin, la porte de Spalato <sup>9</sup>, un tableau primitif de Sienne (fig. 542) <sup>10</sup> passeraient pour

XXXVII, cf p 153 — Autel dit de Verdun, à Klosterneuburg, près Vienne Kuhn, *Kunstgeschichte*, t III, p 237, fig 254 — Lichačev, pl CCLXXXII 526 (Collection de l'auteur).

1 Crucifix du Museo Civico, à Pise, salle II, n° 19 phot Gargioli E 718, Venturi, t V, p 12, fig 10 — Diptyque de Berne Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLX, Stammler, *Der Paramentenschatz*, p 30 Voyez aussi, au Louvre, un coffret français du xv<sup>e</sup> siècle, n° 1094 phot Giraudon 318

2 Venise, Accademia, n° 4 Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 181

3 Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t I, pl 37

4 Crucifix des Offices, n° 3 phot Brogi 14680, etc

5 Pise, Museo Civico, salle V, n° 11 (Cecco di Pietro, 1386 — Pise, San Martino, crucifix phot Gargioli — Polyptyque français du Midi (Collection Douglas), fin du xiv<sup>e</sup> siècle phot Giraudon 453 A

6 Bertaux, *Art Italie merid*, pl XIX

7 Sant' Angelo in Formis Kraus, *Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl III. — Comparez avec le Speculum hum. salv., pl. 53.

8 Bertaux, *Art Italie merid*, pl XIV, phot Moscioni 9375

9 Venturi, t III, p 105, fig 89

10 Accademia, n° 13 Jacobson, *Sien Meister*, p 11, phot Lombardi 2762

les simples répliques du type byzantin, sans l'ombre qui creuse le sarcophage, au-dessous du cadavre, et sans les bras qui le retiennent.

Maintenant, ces détails passent au second plan, comme autant de motifs secondaires que l'on change à volonté

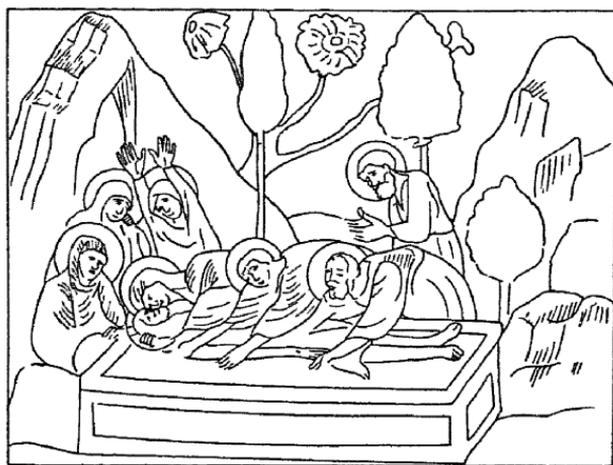


Fig 542 — Sienna, Accademia, n° 13

Au-  
tour de la  
pierre ou du  
sarcophage,  
on groupera  
les figures à  
peu près  
dans le même  
ordre, en leur  
prêtant les  
mêmes atti-  
tudes. Aussi,  
malgré cette  
différence,  
pourrions-  
nous compa-  
rer, par exem-  
ple, aux cru-

cifix de San Gimignano et de Pise (daté de 1320), le tableau siennois de l'Accademia, et, plus utilement encore, au tableau du Palazzo Corsini, le rétable de Duccio. Le tableau du Palazzo Corsini<sup>1</sup> nous montre le deuil autour de la pierre, le deuil respectueux qui laisse la mère seule toucher au corps divin. Il nous apparaît comme un descendant affiné de la rude fresque d'Ascoli Piceno ; il ressemble surtout au tableau de Bologne, où la douleur incline, dans un commun mouvement de tendresse, femmes et disciples vers le visage aimé : une seule des myrophores leur fait face près du chevet. Duccio (fig. 547)<sup>2</sup> enrichit ce groupe expressif. Imitant le tableau primitif de l'Accademia ou quelque autre modèle, analogue au crucifix de 1320, conservé au Museo Civico de Pise, il dresse au-

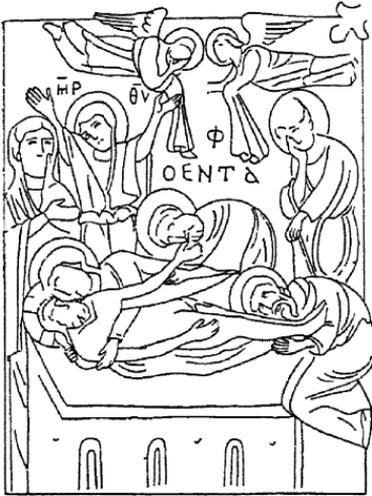
1. École de Cavallini phot Anderson 2953, Venturi, t V, p 171, fig 140

2. Phot Anderson 21245, Rothes, *Siennes Malerei*, p 81, pl. XXXV, Weigelt, *Duccio*, p 115, pl 37, voy p 254 Ugolino da Siena a reproduit la meme composition *Die Gemäldegalerie*, n° 1635, p 17, d'Agincourt, *Peinture*, pl CV 22 — Voy *Burlington Club Exhibition*, pl XI — Le tableau de Massa Maritima (phot Gargioli C 5768) nous laisse voir encore, dans le fragment qui reste, Jean et l'une des saintes femmes

dessus de Marie les deux bras qui s'agitent comme des ailes et ajoute une quatrième femme<sup>1</sup>. Mais, en même temps, pour faire descendre le corps dans le sarcophage, il se souvient des vieux maîtres qui traitaient le sujet selon l'exemple de la Mise au tombeau byzantine. Joseph, passant, il est vrai, au premier plan, se penche suivant la même ligne que Nicodème, et Jean, soutenant la tête, leur fait face, exactement comme Marie à Sant' Angelo in Formis. Enfin, le tableau de l'Accademia ou celui du Palazzo Corsini ont pu lui montrer ce geste familier qui séduisit aussi Giotto la main caressant le visage

Revenons à l'Orient. Nous allons constater un fait important et décisif : la plus étroite parenté unit Sienne et les Balkans.

Nous examinerons ensemble les fresques du narthex de Va-



343



544

Fig 543 — Steatite du Vatican — 544 Fresque de Saint-Nicolas, à Castoria

topédi (fig. 628)<sup>2</sup>, au Mont-Athos, de Saint-Nicolas (fig. 544)<sup>3</sup>, à Castoria, dans la Macédoine occidentale, de Ćurĉer (fig. 545), en Vieille Serbie<sup>4</sup>. Ćurĉer et Vatopédi appartiennent vrai-

1 Dans le triptyque de l'Accademia, n° 35 (phot. Burton), et celui de la Società di Pie Disposizioni (phot. Lombardi 2397, d'où notre fig. 546), ses élèves suppriment ce motif, resserrent et modifient un peu le groupe. On retrouve, plus tard, des répliques plus libres presque de la basilique inférieure d'Assise (Venturi, t. V, p. 686, fig. 556) et du chapitre de Saint-Bonaventure (1392), au couvent de San Francesco, à Pise

2 H. Ét. C. 268

3 Quartier de Saint-Pantéléimon

4 On devine, à Verria, la même composition, malheureusement effacée

semblablement au début, Castoria, certainement, à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Nous joindrons à ces monuments une peinture de Kovalev (1380) et une icône de Novgorod <sup>1</sup>. Une stéatite du Vatican (fig. 543), œuvre de la même école <sup>2</sup>, nous donne, pour ainsi dire, le schéma de la composition Marie penchée, la Madeleine gesticulant au-dessus d'elle, une autre myrophore pleurant à gauche, Jean baisant la main, Joseph soulevant les pieds, Nicodème pleurant, debout, dans le fond. Ces figures, en grande partie, appartiennent aux primitifs qui ont frayé la voie à Duccio : crucifix de San Gimignano, de Pistoie et de Pise (daté de 1320), tableau de l'Accademia, n° 13, et du Palazzo Corsini. Deux d'entre elles se retrouvent dans le rétable : Madeleine et Joseph <sup>3</sup>. Dans nos fresques, le groupement des femmes, plus nombreuses que sur la stéatite, rappelle, à Čurčer, le crucifix de San Gimignano, à Vatopedi, le tableau de l'Accademia, ou plutôt, le motif original que ce tableau nous laisse deviner, car ces bras gauchement levés nous font l'effet d'une reprise, enfin, à Castoria, le rétable lui-même et les deux diptyques de l'Accademia et de la Società di Pie Disposizioni (fig. 546).

Sans doute, ces détails pourraient provenir du commun modèle byzantin. A Čurčer, par exemple, le Thrène, comme la Descente de croix, conserve quelques traits des types primitifs : le tombeau ouvert à droite, la momie et, derrière la montagne, ces deux bustes singuliers, ceux des Maries qui regardaient de loin et se voient maintenant transformées en anges. Jean pleure, sans toucher au Sauveur, comme à Égine ou à San Gimignano. Mais ce commun modèle n'aurait pu fournir un autre motif, tout à fait remarquable : le geste tendre de la mère qui, à Castoria, touche le visage, comme sur le rétable, le tableau du Palazzo Corsini et celui de l'Accademia, ou bien, à Čurčer et Vatopedi, sur l'icône de Novgorod, s'en approche, comme sur les deux triptyques. Tant de familiarité eût choqué la réserve byzantine. Même le Trecento, après Giotto et Duccio, alors qu'il imite ces maîtres <sup>4</sup>, préfère le large mouvement

1. Collection Ostrouchov, à Moscou, xv<sup>e</sup> siècle. Grabar, t VI, p 187, 240

2. Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, p 224, pl L (voy. plus haut, p 406, note 6), Ajnalov, *Žurnal Mušterstva*, 1906, p 248, fig 1

3. C'est Nicodème, dans le rétable

4. Bartolo di Fredi, dans le triptyque de Pienza. phot. Gargioli. C 5726 — Pietro Lorenzetti, à Assise. Venturi, t V, p 686, fig 555

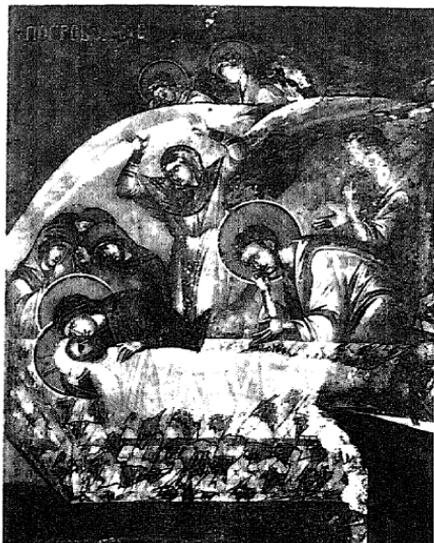


Fig. 545. — Fresque de Curcer,  
en Vieille Serbie.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 546. — Sienne, triptyque de la  
Soc. die Pie Disposizioni.  
(Phot. Grassi).



Fig. 547. — Sienne, rétable de Duccio.  
(Coll. H. Ét.).



d'autrefois<sup>1</sup> Si nos peintres du XIV<sup>e</sup> siècle n'avaient point connu la composition du rétable et ne l'avaient utilisée, dans la mesure permise, comment serait-elle parvenue à leurs héritiers, les imagiers russes, qui surent l'interpréter plus fidelement, pour représenter la Mise au tombeau dans le sarcophage<sup>2</sup> ?

Dans le Vatoped. 735 (fig 548)<sup>3</sup>, Marie n'embrasse pas Jésus. Elle s'incline doucement en arrachant ses cheveux Jean hé-

suite à prendre la main du Sauveur. Cette réserve nous rappelle la vieille fresque de Santa Maria ad Cryptas. Mais les attitudes plus savantes nous rapprochent plutôt de la riche composition où Taddeo Gaddi<sup>4</sup> sut développer ce pauvre modèle archaïque. Dans notre miniature encore, ainsi que dans une fresque serbe du XVII<sup>e</sup> siècle (Blagovječenie, Kابلar), au premier plan, les trois myrophores, assises, de profil ou de dos, lèvent les bras. Nous nous souviendrons, cette fois, de ces pleureuses assises que Giotto a posées de dos si hardiment et que de plus modestes ont imitées<sup>5</sup>, ou de celles qui lèvent les bras, de profil, dans le tableau primitif de Berlin (fig. 670) ou celui d'Ambrogio Lorenzetti, à Sienne. Lorenzetti dessine exactement les deux types d'attitude que comprend notre manuscrit.

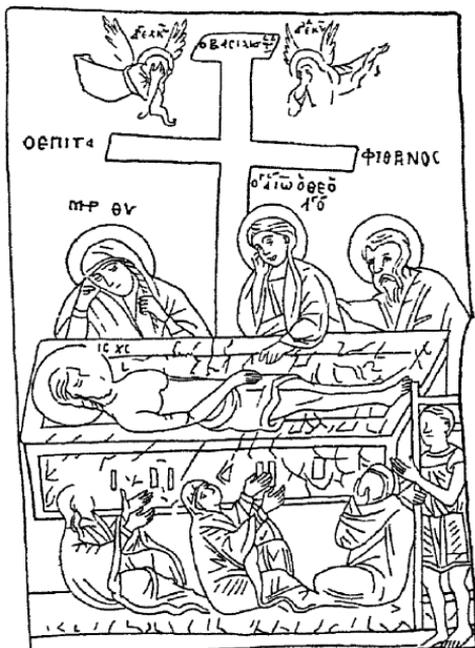


FIG 548 — Tétravangile de Vatopedi, n° 735

1 Par exception, la main près du visage, à Viboldone voy p 498, note 2.

2 Lichačev, pl CXLVII 259 (Coll. de l'auteur).

3 Fol 16 · H Ét C 133, phot Kondakov, Athos, n° 171

4 Ou plutôt, Niccolò di Pietro Gerini, Accademia, n° 116, à Florence · phot Brogi 2400

5 Pinacothèque du Vatican, salle I, école giottesque — Magasin, 2<sup>e</sup> panneau, n° IV Voyez aussi Giovanni da Milano Rome, Palazzo Corsini.

A Gračanica (fig 551), Marie, occupant toujours la même place, semble prise de faiblesse deux femmes s'empressent autour d'elle, l'une la soutient par l'épaule, une autre par la main, une troisième s'agenouille au premier plan, en s'arrachant les cheveux, plus loin, Madeleine gesticule; d'autres paraissent assises Cette fois, notre peintre se rencontre avec les maîtres du Dugento. Dans l'église inférieure d'Assise (fig. 549)<sup>1</sup>, l'un



Fig 549 — Fresque de l'église inférieure d'Assise

d'eux, peut-être Giunta Pisano<sup>2</sup>, a posé le Christ sur une pierre blanche, loin de tout contact. Dans le fond, vers le milieu, deux des disciples se tiennent debout, presque de profil, tournés l'un vers l'autre (la partie de droite manque); à gauche, à côté de la couche, Marie, à genoux, renverse son buste entre les bras des trois

femmes et cherche vainement à toucher la tête de son enfant. Sans doute, elle occupe une autre place qu'à Gračanica, mais, dans les deux monuments, le groupement des figures s'inspire de la même pensée et produit le même effet décoratif.

Nos primitifs ont pu suggérer à Ambrogio Lorenzetti l'idée de grouper librement, sur les côtés de la composition, ses figures agenouillées ou assises. A Kučeviče, non loin d'Uskub (fig. 550), dans l'église de l'Ascension, et, semble-t-il, au Protaton de Karyès (fig. 552), l'école macédonienne, cette fois plus respectueuse de la tradition, a développé, aussi largement, les groupes sur les côtés, nous rappelant ainsi les tableaux du maître siennois.

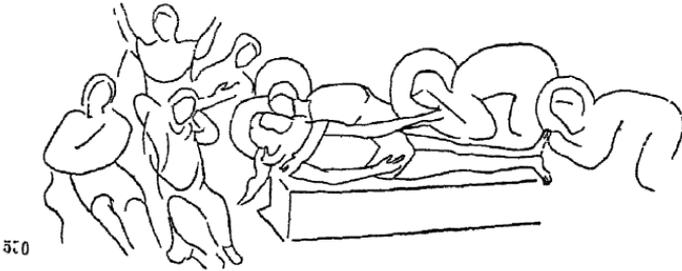
*Marie assise* — Les Italiens surent accorder les contraires, la pierre de l'onction avec Marie assise, « recevant la tête et les épaules sur son sein » Tout simplement, ils mirent Marie sur la pierre Dans l'église des Saints-Apôtres, à Venise (fig. 555)<sup>3</sup>, ils ont pris la composition de l'Hortus Deliciarum, enrichie

1. H. Ét. C 807 et d'après mes notes A. Aubert, *Cimabue-Fraige*, pl. 7, ne reproduit que le buste du Christ. Voyez aussi les descriptions, plus brèves, de Cavalcaselle-Crowe, Thode et Zimmermann, citées, plus haut, p. 386, note 1 — D'Agincourt, *Peinture*, pl. CV. 23

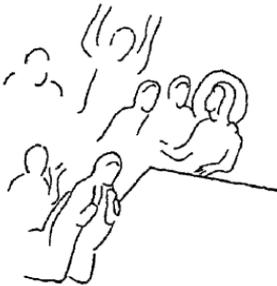
2. Voy. A. Aubert, *op. l.*, p. 84, note 1

3. Phot. Alinari 20740, Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p. 109

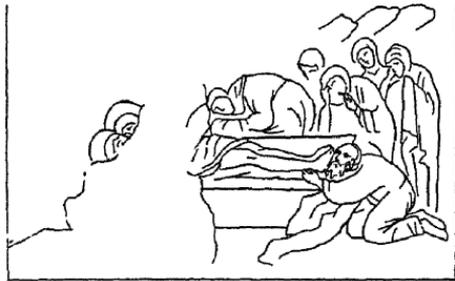
d'une troisième femme, qui s'incline entre Marie et Jean, comme dans la seconde composition de Sainte-Anne, à Trébizonde, et l'ont remaniée suivant la formule nouvelle Jean seul baise la main ; Joseph et Nicodème, après lui, adorent, debout, dans le fond. Nous retrouvons ainsi le type des Saints-Théodores, sous un aspect archaïque. Puis, les primitifs disposent les figures autour de la pierre, selon le modèle où nous avons vu Marie penchée. A Pérouse (fig. 553-554) <sup>1</sup>, deux des femmes se tournent, comme les disciples,



550



551



552

Fig. 550 — Fresque dans l'église de l'Ascension, à Kučevište — 551 Fresque de Gračanica  
552 Fresque du Prolaton, à Karyès

vers le visage du mort. L'un de ces tableaux (n° 7) rappelle, sur ce point, la fresque de Castoria ; une miniature de Modène <sup>2</sup> reproduit, trait pour trait, la stéatite du Vatican, sauf en un point : Marie, assise sur la pierre. Un des peintres de Pérouse (n° 2) nous laisse entendre qu'il s'inspire des Méditations : Madeleine baise les pieds.

Le triptyque de Trieste (fig. 556) <sup>3</sup> nous montre aussi la

1 Pinacothèque, salle I, n° 2 : phot Verrì, Venturi, t V, p 107, fig 85 —  
Même salle, n° 7 phot Verrì

2 Livre de chœur de la Biblioteca Estense Venturi, t III, p 481, fig 455.

3 H Ét C 660, phot Alinari 21151

Pierre de l'onction, tachetée, comme à Venise et à Pérouse. hic positus fuit super lapidem. Le peintre a groupé pareillement



Fig 533 — Pinacothèque de Pérouse, salle I, n° 2

entre ses genoux et la tête sur sa poitrine<sup>1</sup> Plus tard, sur le triptyque en bois sculpté de Ravenne<sup>2</sup>, un moine grec, reproduisant la même composition, la met à la même place, mais hors de la pierre, à côté. Il nous conduit ainsi à la formule achevée des monuments byzantins et slaves, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Marie s'assiera désormais sur un escabeau.

Depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les brodeurs de tous les épitaphioi moldaves et russes<sup>3</sup>

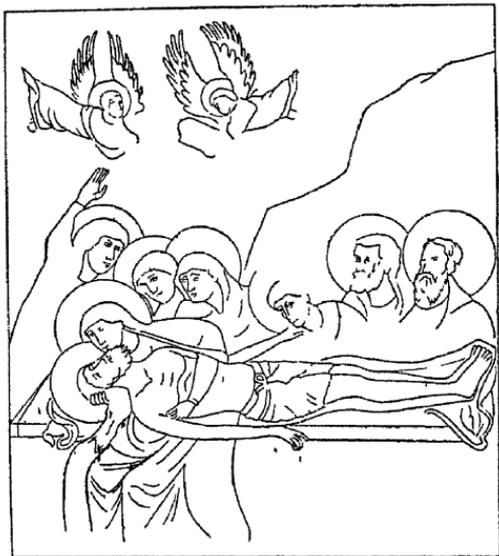


Fig 534 — Pinacothèque de Pérouse, salle I, n° 7

1 Comparez avec le manuscrit arménien de Vienne, Mékhut 986, fol 146 v (phot Macler), et avec le fragment de Saint-Théodore, à Novgorod (Okunev, pl. VII 2)

2 Phot Ricci 369, Alinari 18123, Gerola, *Felce Ravenna*, fasc 1, pl 4

3 Neamtu (1437), *Bul Com. mon ist*, t III, p. 99 — Kondakov, *Pam*



Fig. 555. — Fresque de l'église des Saints-Apôtres, à Venise.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



Fig. 556. — Triptyque de Trieste.  
(Phot. Alinari-Giraudon).



reproduisent ce motif. Alors, Joseph et Nicodème viennent, à leur tour, adorer avec les myrophores. Les disciples s'écartent même parfois de l'ancienne réserve. On verra d'abord Jean, en 1452<sup>1</sup>, soulever les pieds sur son manteau, ou bien, en 1480<sup>2</sup>, saisir la main, puis, en 1519<sup>3</sup>, en 1545<sup>4</sup>, Joseph, en même temps, prendre les pieds sur l'étoffe<sup>5</sup>. Mais, les plus nombreux et surtout les plus récents respectent la sévérité des

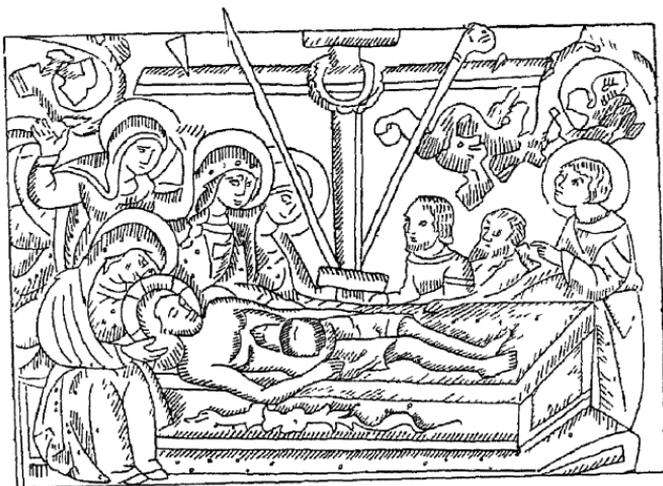


FIG 557 — Coffre de Bologne

anciens types : nul ne touche Jésus, sauf la mère, les figures, dans le fond, forment deux groupes distincts et symétriques<sup>6</sup>.

*Afon*, p 267, n° 7 (Suceavița, 1481), 9 (Novgorod, 1452, non 1456), 12 (Suceavița, 1480), etc

1. Novgorod Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, I, p 124, pl XXIII, Kondakov, *Pam Afon*, p. 267, n° 9, nomme Madeleine au lieu de Jean — Jaroslavl (1539) *op l*, p 270, n° 15, pl XLIV — Kirillo-bjelozerskij mon, 1645, donation Golicyyn Ščekotov, *Sofija*, t I, 1914, p. 31 Les Russes nomment cette étoffe *pláščanica*, linceul

2 Suceavița *op l*, p 268, n° 12 Voyez aussi, à Putna, en 1592, la copie d'un original de la fin du xv<sup>e</sup> siècle *op l*, p 274, n° 18

3 Suceavița *op l*, p 269, n° 13

4 Dionysiou *op l*, p 270, n° 14, pl XLI

5 Voyez aussi Lampakis, *Δελε χριστ. έταιρελας*, t III, p 96, fig 27 — Joseph, seul, touche ainsi à Jésus Musée hist de Moscou, 1545 (Ščekotov, *op l*, p 26), Saint-Jean-le-Précurseur, à Jaroslavl, xvii<sup>e</sup> s (phot Barčevskij 1384) Ou bien Nicodème le remplace, seul aussi Putivskij pečerskij monastyr, 1666 (*Trudy vosmago arch Sjezda v Moskuje*, t IV, pl XXXV, voy Kondakov, *op l*, p 280, n° 23)

6 Smolensk, 1561 *op l*, n° 16, p 279, pl XLV — Kirillo-bjelozerskij mon, 1555, donation Starickij, presque identique au précédent phot Barčevskij 1338, Ščekotov, *op l*, p 27 — Kondakov, n° 17, 19, 20, 21, 24 (*Trudy vosm Sjezda*, pl LXIV) — Kirillo-bjelozerskij mon, 1645, donation Šeremetev.

La conception sévère des épitaphioi a pénétré dans le cycle historique. Parfois, dans le tétraévangile arménien de 1415/1416<sup>1</sup>, le coffre de Bologne (fig 557), une croix du Musée de Cluny et certaines icones russes, on en imite exactement la composition. Presque toujours, on en retient quelques détails.

Si nous voulons les reconnaître et déterminer en même temps la part de l'Italie, nous examinerons, tour à tour, le groupe central, — Marie, Jésus, Jean et Joseph, — puis, les figures accessoires, — Nicodème et les saintes femmes.

Le groupe central, dans les fresques crétoises du Mont-Athos, à Lavra (fig. 560)<sup>2</sup>, Stavronkita, Dionysiou (fig. 562)<sup>4</sup>, Dochariou<sup>5</sup> et, plus tard, dans l'église aujourd'hui détruite de Delphes ou à Agyia<sup>6</sup>, enfin, sur l'icone crétoise de la Collection Bagge<sup>7</sup>, nous rappelle le triptyque de Trieste. Marie soutient la tête de Jésus et Joseph soulève le linceul, debout, un peu dans le fond, ayant les jambes cachées par la pierre. Au



FIG 558 — Fresque de Rudenica — 559 Fresque de Sainte-Sophie, à Trébizonde

contraire, vers le début du xv<sup>e</sup> siècle, à Rudenica (fig. 558), à Sainte-Sophie de Trébizonde (fig. 559)<sup>8</sup> et, plus tard, dans

Ščekotov, *op l*, p 31 — Uspenski Sobor, à Rostov, 1661 phot Barčevskij 2435 — Monastère de Boris et Gleb, près de Rostov, xviii<sup>e</sup> siècle *op l* 212 — Sainte-Sophie de Novgorod, 1711 Pokrovskij, *Drevnjaja Sofijskaja risnica v Novgorodje*, II, p 28, pl XIV — Vystica, 1601 Odobesco, *Drevnosti*, IV, p 4, pl I — Panaghia Doxa, à Salonique (1679) Kondakov, *Makedonija*, p 135, fig 78

1 Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens phot Baumstark

2 Galerie Tretjakov, à Moscou, n° 34 Lichačev, pl CCXXV 407 — Musée de l'Académie théologique de Kiev, n° 4486 *op l*, pl CDXXX. 421

3 Dessin Ronsin, appartenant à la Collection des Hautes-Études

4 H Ét C 283

5 H Ét C 274

6 Phot Lampakis 4123 Joseph se tient au devant du lit

7. Voyez, plus haut, p 455, note 6

8 H Ét B 221

le Petropol georg. 298, fol. 157, dans un tétraévangile arménien de 1656<sup>1</sup>, la mère s'incline moins vivement, le disciple, au premier plan, en avant de la pierre, saisit les pieds, comme dans les fresques macédoniennes et quelques épitaphioi moldaves et russes. Nos deux groupes nous montrent Jean baisant la main, mais quelquefois aussi, suivant l'exemple des brodeurs, simplement penche sur le bord du lit<sup>2</sup>.

Nicodème, d'abord debout, orant, devant l'échelle appuyée à la croix<sup>3</sup>, se met à l'œuvre, court-vêtu, comme un simple ouvrier. A Rudenica, il retire l'instrument, à Saint-Athanase de Castoria, en 1384, il la pose contre le rocher, près de la porte cintrée du tombeau, et s'y appuie, en passant sa tête à travers les barreaux. Puis, en 1535, à Lavra, en 1545, à Stavronikita, les peintres crétois le représentent plus utilement occupé à creuser le sol dans le fond d'un sarcophage<sup>4</sup>. Mais, en 1547, à Dionysiou et, plus tard, à Delphes, à Agyia et sur l'icône Bagge, ils reviennent au motif de Castoria. Pittoresque naïf, étranger au large sentiment de Duccio ou de Giotto, mais non à l'Italie, car, à Venise, où Grecs et Latins travaillaient côte à côte, une étoffe du trésor de Saint-Marc nous le montre combiné avec un Thrène italien<sup>5</sup> nous y voyons l'échelle contre la croix, les deux mains de Nicodème sur les barreaux, enfin, Joseph, debout, en tunique courte, tenant le marteau et les clous.

Les saintes femmes nous rappellent plus facilement l'Italie. La fresque de Sainte-Sophie de Trebizonde, par exemple, semble copiée sur la miniature de Modène. Mais cette miniature reproduit la stéatite du Vatican, sauf sur un point : l'attitude de Marie. A Rudenica, les quatre femmes, debout, tournées les unes vers les autres, celle qui gesticule et sa voisine, qui pleure en croisant ses mains devant son visage, semblent appartenir au modèle byzantin de Giotto. Mais de tels rapprochements ne nous feront pas oublier qu'une grave différence sépare les deux écoles. Les femmes se tiennent, en Italie, vers le milieu, en Orient, à l'extrémité ; elles se penchent, là, vers

1 Saint-Jacques de Jérusalem. Baumstark, *Monatshefte f. Kunstwiss.*, t. IV, 1911, p. 256, pl. 54. 2 Nicodème tient un vase à parfums. Les myrophores manquent.

2 Rudenica, Delphes, Agyia.

3 Saints-Théodores de Mistra, Petropol georg. 298.

4 Motif qu'un Serbe reproduit à Blagovješčene (Stragar).

5 Voy., plus haut, p. 497, note 3.

la gauche, ici, vers la droite. Mettons en présence Trieste et Lavra, le contraste frappera nos yeux. Le peintre de Lavra, en les inclinant derrière Marie, semble imiter les épitaphioi. Mais l'une d'elles pleure, assise, et ce détail, en apparence insigni-

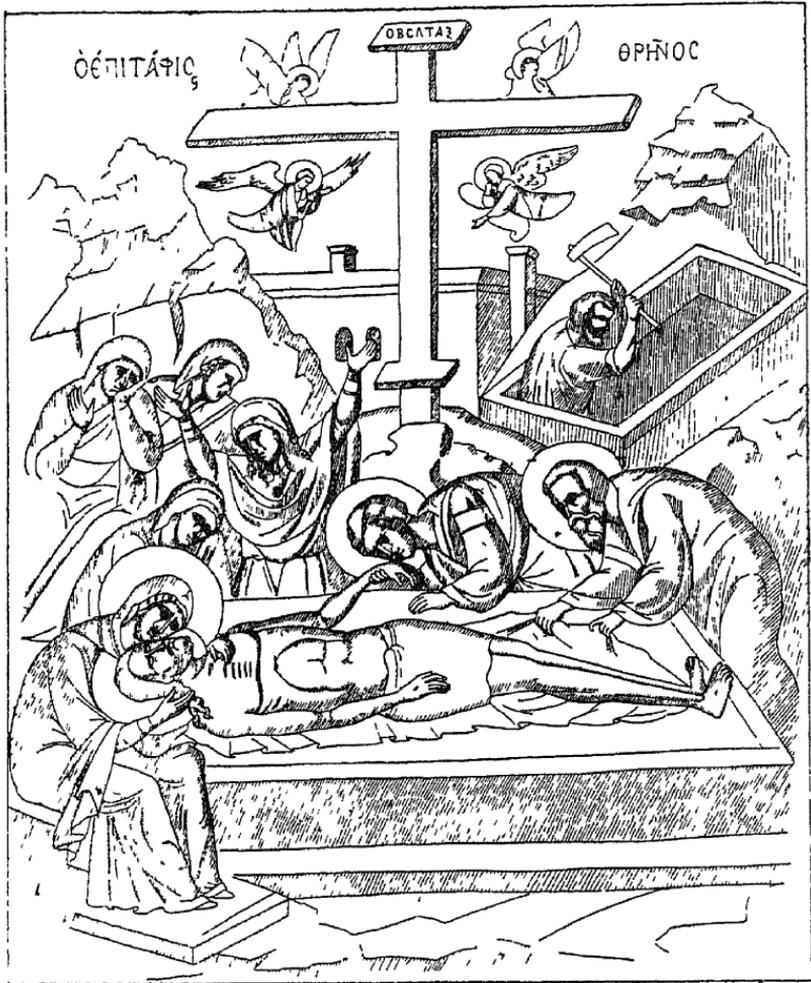


Fig. 3.0 -- Fresque de Lavra (Dessin de J. Ronsin)

fiant, nous ramène à Miroï, au Vatican 1156, au manuscrit de Parme et, par ces monuments, aux vieux maîtres qui représentaient les deux Maries en face du tombeau. A Dionysiou, nous les retrouvons l'une et l'autre dans cette posture. Made-

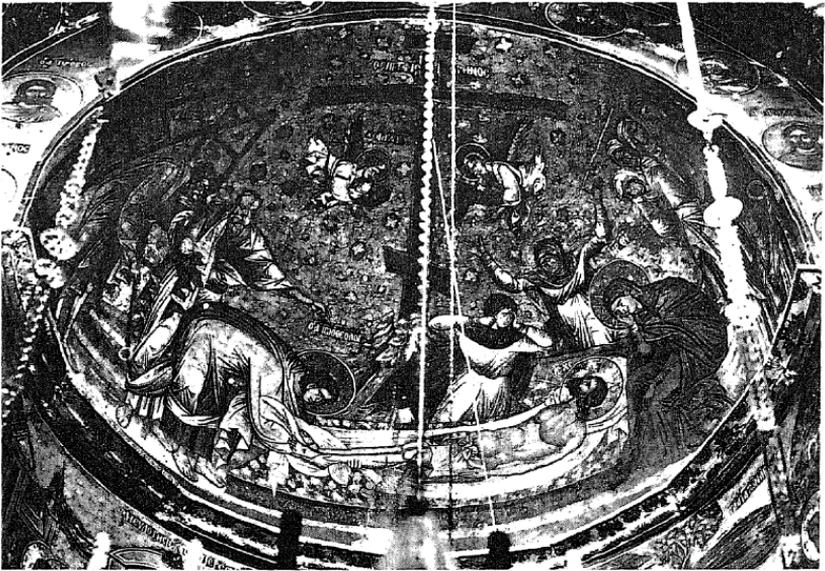


Fig. 561. — Fresque de Vatopédi, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 254).

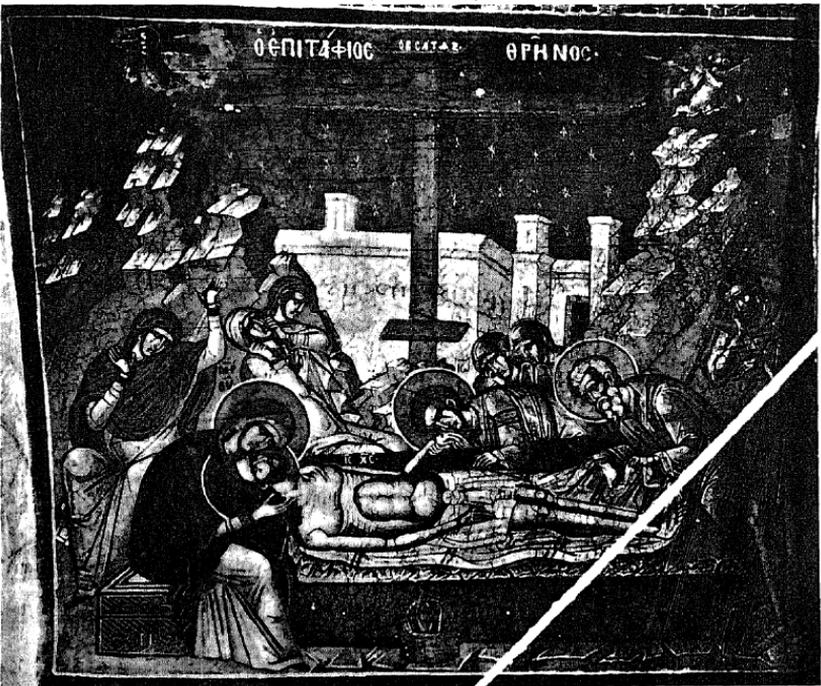


Fig. 562. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 283).



leine gesticule, « l'autre Marie » s'arrache les cheveux, pres d'une troisième, debout, contemplant le Sauveur.

La Peribleptos de Mistra <sup>1</sup> ressemble, de tous points, à quelques monuments russes de la fin du xv<sup>e</sup> ou du xvi<sup>e</sup> siècle, à l'épithamios (plačanica) de Borisspol (1480) <sup>2</sup>, à la porte de Rostov <sup>3</sup>, et surtout à une icône de la Collection Lichačev <sup>4</sup>, qui semble lui avoir emprunté les rochers en escalier encadrant les murs de Jérusalem, la croix plantée sur le Golgotha, Nicodème levant les bras et les trois femmes entremêlant leurs lamentations. Ces femmes font exactement les mêmes gestes qu'à Dionysiou. Mais le peintre les a savamment massées en un groupe serré, semblable à une pyramide humaine qui porterait leur douleur vers le ciel. D'autres, au xvii<sup>e</sup> siècle, en Laconie <sup>5</sup>, au xviii<sup>e</sup>, au Mont-Athos <sup>6</sup>, reproduisent cet arrangement expressif. Nouveau scrupule pour qui veut attribuer nos fresques au xiv<sup>e</sup>.

Et, pourtant, à cette époque, appartiennent les autres détails, que nous avons observés en Macédoine ou chez les primitifs siennois. Joseph saisit les pieds, Nicodème, orant, porte le costume des apôtres, au lieu de la tunique courte. À bien considérer nos pleureuses, nous concluons qu'on a dû, d'abord, les grouper comme à Mistra et que le peintre de Dionysiou les a séparées. C'est la pyramide qui représente l'ancienne tradition. Le tableau siennois de l'Accademia nous donnerait presque notre prototype, si l'on y changeait le geste et l'attitude de Madeleine. Le crucifix de San Gimignano en conserve aussi certains traits. Nous remontons ainsi aux sources mêmes. Devant ces belles lignes qui se contrarient harmonieusement, nous songeons aux deux Marias des psautiers Chludov et nous nous rappelons que ce motif reparait, au xiii<sup>e</sup> siècle, dans le Berol qu. 66 (fig. 487).

Dans le transept de Vatopédi, à la conque de l'abside (fig. 561) <sup>7</sup>, la Vierge, assise sur un rocher, s'abandonne à ses tristes méditations, courbée et lasse, la tête appuyée sur sa main, sans songer à baiser son fils. Nous avons observé déjà une telle re-

1 Millet, *Mon Mistra*, pl. 122 4

2 *Trudy vosmago arch. Sjezda v Moskvje*, t. IV, pl. XXXVIII

3 Phot. Barčevskij 148

4 Lichačev, pl. CCXXXIV 440

5 Monastère du Prodrome, nommé Σουτράφι, près de Chrysapha (1625)

6 Caracallou

7 H. Ét. C. 254

serve dans le Vatoped 735 et à Gračanica, et ce trait nous permet, une fois encore, de rattacher ces fresques aux anciens modèles de l'école macédonienne. Jean saisit les pieds comme dans le tableau primitif de Bologne et certains épitaphioi Nicodème s'appuie à l'échelle, avec plus de recherche qu'à Dionysiou. Les deux disciples et les femmes, debout, aux extrémités, nous rappellent les Saints-Theodores de Mistra. Mais notre peintre, instruit par la Renaissance, a su donner à ce vieux type infiniment plus de force dramatique et d'ampleur décorative.

Un assez grand nombre de monuments montrent la croix dressée au-dessus du corps divin. À l'origine, comme la scène se passait près du tombeau, on la représenta dans le lointain, entre les deux montagnes qui encadrent le Golgotha. Ainsi, le manuscrit de Parme nous fait bien sentir qu'un intervalle la sépare du Saint-Sepulchre. Les iconographes, du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, ont parfois conservé les deux montagnes, en Italie <sup>1</sup> et surtout en Orient, au Latmos, aux Saints-Théodores de Mistra, à Rudenica, dans le Petropol. georg 298 et l'icône Lichačev, n<sup>o</sup> 259. Parfois, aussi, ils indiquent plus clairement encore le sens de l'image : à Lavra, à Dionysiou, sur l'icône Lichačev, n<sup>o</sup> 440, la croix se dresse entre les deux montagnes, sur le Golgotha, au-devant des murs de Jérusalem. À Mistra et sur la porte de Rostov, le monticule échappe au regard, mais le cadre reste identique.

Naturellement, le souvenir du paysage palestinien devait s'effacer et l'on plaça la scène au pied de la croix. Les Méditations pouvaient en donner l'idée aux artistes, par exemple, à Ambrogio Lorenzetti, qui la met tout près, au premier plan d'un paysage en perspective. D'autres encore <sup>2</sup> surent tracer, immédiatement au-dessus de la mère pleurant son fils, les lignes tragiques de la croix « se dressant toute noire sur le ciel du couchant <sup>3</sup> ».

1 Polyptyque giottesque de la Pinacothèque du Vatican

2 Baptistère de Florence, tableau de Berlin (n<sup>o</sup> 1042), école de Taddeo Gaddi, à Santa Croce, Giovanni da Milano, Giottino, Taddeo Gaddi, à Empoli

3 Mâle, II, p 30

## CHAPITRE XI

### La Résurrection

#### I. — LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU

Ce sujet, plus que tout autre, nous invite à poser la question qui domine notre étude : Orient ou Italie ? Avant le xiv<sup>e</sup> siècle, l'Occident et Byzance suivent deux traditions bien distinctes. Byzance figure deux femmes et un tombeau ; l'Occident, trois femmes et, depuis la fin du x<sup>e</sup>, un sarcophage. Or, au xiv<sup>e</sup>, Grecs et Slaves adoptent les trois femmes et le sarcophage. Ils auraient donc imité l'Italie. Ils nous fourniraient ainsi un argument décisif en faveur de l'influence latine. Cet argument demande examen.

Ces deux types, Haseloff l'a justement remarqué,<sup>1</sup> répondent aux deux rédactions des synoptiques. L'Orient illustre Matthieu (28. 1-7) : « Marie Madeleine et l'autre Marie viennent pour voir le tombeau. Un ange du Seigneur descendit du ciel et vint rouler la pierre et il s'assit dessus. » L'Occident préfère la version de Marc (16. 1-10), qui nomme trois myrophores : « Et elles se disaient entre elles : " Qui nous ôtera la pierre de l'entrée du sépulcre ? " Et, levant les yeux, elles virent que la pierre avait été ôtée, car elle était fort grande. Et, étant entrées dans le sépulcre, elles virent un jeune homme assis à droite. »

En conséquence, nous verrons l'ange assis, ici, à l'extérieur du tombeau, sur la pierre roulée, là, à l'intérieur, sur le sarcophage.

Mais, on attendit de longs siècles avant de donner cette interprétation plastique au récit du second évangile. Les anciennes écoles, hellénistiques, orientales et byzantines, s'attachèrent au premier.

<sup>1</sup> Sauerland-Haseloff, p. 99 — Voy. Petković, *Frühchr. Elfenb.*, p. 42

*Les anciens types.* — Aux origines, nous distinguons sans peine les deux traditions qui toujours s'opposent Grèce et Orient. On sent quel contraste elles forment <sup>1</sup>, si l'on compare la composition idéale et paisible de l'ivoire de Munich <sup>2</sup> à l'image



Fig 563 — Laur VI 23 — 564 Tétravangile syriaque du British Museum — 565 Copte 13

rituelle que nous offrent les ampoules de Monza <sup>3</sup>, le reliquaire peint du Sancta Sanctorum <sup>4</sup>, le plat de Perm <sup>5</sup>, les encen-

<sup>1</sup> Voyez Otto Schönewolf, *Die Darstellung der Auferstehung Christi*, Leipzig, 1909, p 71 sq, Petković, *Fruhchrist Elfenb*, p. 1 sq

<sup>2</sup> Garrucci 459 4, voyez Semper, *Rev Art chretien*, 1897, p 397, note 1. A ce groupe appartiennent l'ivoire Trivulce (Garrucci 449 2), le diptyque de Milan (op l 450), la colonne de Saint-Marc (op l 497 1), sans le sépulcre, la mosaïque de Ravenne, avec le tombeau au milieu

<sup>3</sup> Voyez, en particulier, Heisenberg, *Grabeshirche*, p 171, pl VIII-IX — On y joindra le médaillon du Cabinet des Médailles Schlumberger, *Mélanges*, I, p 164 — Voy aussi Wulff, *Beschreibung*, t III 1, n° 885, pl XLII

<sup>4</sup> Lauer, *Mon Piot*, t XV, 1907, pl XIV 2, Grisar, *Römische Kapelle*, p 115, fig 59, Diehl, *Manuel*, p 553, fig 256

<sup>5</sup> Smrnov, *Sirijskoe bljudo*, p 18, pl 1

soirs mésopotamiens <sup>1</sup>, le tétraévangile arménien de 989 <sup>2</sup>, enfin, encore au XII<sup>e</sup> siècle, le tétraévangile syriaque du British Museum (fig 564) <sup>3</sup>. Ici, pres d'un tombeau de fantaisie, l'ange, assis sur un rocher, à gauche, leve la main ; les femmes l'écoutent simplement avec un léger mouvement de surprise. La, elles encensent le Saint-Sépulcre, tel qu'on le voyait alors dans l'église de Constantin. L'ange passe de gauche à droite, comme la Vierge dans l'Annonciation. Le tombeau le sépare des myrophores.

Les Byzantins conservent l'ange à droite, mais en deçà du tombeau. Changement tout naturel, car ils ne figurent plus le Saint-Sépulcre, dégagé et enchassé de marbre. Ils prétendent représenter les lieux sous leur aspect primitif : une simple baie cintrée, creusée au flanc du monticule. Le Copte 13, fol 215 v (fig 565), si souvent fidèle aux vieux types, nous en montre encore la masse imposante. Aussi, l'ange s'assiera sur la « pierre roulée », devant l'entrée, non loin des femmes. En un mot, nous aurons sous les yeux la scène historique, naturellement, sauf parfois en Orient <sup>4</sup>, sans les encensoirs.

Sur les ampoules de Monza, l'ange tourné vers les femmes, les harangue en levant la main. D'abord, on se contenta de le changer de place, sans modifier son geste. Le codex de Rabula et le Copte 13 conservent le motif, avec d'autres, empruntés aussi à la composition syrienne. Aux I<sup>er</sup> siècle encore, le Laur VI 23 (fig 563) <sup>5</sup> et le Paris 74, pl 54, reproduisent, sur ce point, les modèles du VI<sup>e</sup>, alors que, depuis bien longtemps, le Petropol 21, fol 7 v, par exemple, nous fait voir le bras abaissé vers la droite, pour désigner « le lieu où gisait le Seigneur ». Ce mouvement, coupant la silhouette et continuant la puissante ligne de l'aile déployée, parut trop harmonieux à nos artistes avisés, pour qu'ils aient jamais songé à l'abandonner. Nous ne les voyons guère hésiter que sur un détail secondaire : l'attitude des femmes. En effet, tantôt, tenant leurs fioles, elles avancent les bras simplement (fig 566) <sup>6</sup> ou paraissent se consulter, la première tournant la tête vers sa compagne (fig 567-

1 Kondakov-Tolstoj, t IV, p 34, Pétalides, *Échos d'Orient*, t VII, p 149

2 Etchmiadzin 229 Strzygowski, *Etchmiadzin-Evangeliar*, p 22.

3 Lond Addit 7169, fol 12 v

4 Copte 13, tétraévangile Gabbay (1594)

5 Fol 59 v, avant Mat 27 62 H Ét C 397

6 Codex de Rabula — Nef de Toqale, Qaranleq, Tchareqle et Karabach-Klissé phot Jerphanion — Ivoire de Saint-Ambroise Gori, *Thesaurus*,

568)<sup>1</sup>, tantôt, ayant abandonné les parfums, elles regardent, saisies d'effroi, la première essaie de fuir, sans pouvoir détacher ses yeux du monument (fig 570)<sup>2</sup>.



FIG 568 — Suppl grec 914

Les trois femmes apparaissent, avant le sarcophage, dès le XII<sup>e</sup> siècle, dans le psautier de Melisende (fig 569)<sup>3</sup> et à Monreale, puis, au XIII<sup>e</sup>, dans les monuments d'Occident, de style byzantin, tels que le triptyque d'Alba Fucense<sup>4</sup> ou le tableau de Soest<sup>5</sup>. On les retrouve dans quelques manuscrits arméniens du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup><sup>6</sup>. Parfois, on en compte quatre<sup>7</sup> et même cinq<sup>8</sup>.

*Le sarcophage* — Comment le sarcophage a-t-il pu s'introduire dans notre composition, au XI<sup>e</sup> siècle, en Occident, au XIV<sup>e</sup>, en Orient? Les pelerins qui décrivent les reliques de Jérusalem vont nous aider à le comprendre.

Ils vénéraient, d'abord, la « pierre roulée ». Au temps de

t III, pl XXXII — Ivoire de South-Kensington, n° 295 67 phot South-Kensington 3770 — Petropol 105, fol 67 — Paris Suppl gr 914, fol 91 v — Monréale Gravina, pl 20 A, H Ét C 734

1 Hemsbey-Klissé — Parme, Palat 5, fol 90 v — Paris 74, pl 89 — Gélât, fol 86 Pokrovskij, *Opisanie*, p 283, n° 73, phot Ermakov 7422 — Mirož Kondakov-Tolstoj, t VI, p 182, fig 223 — Iviron 5, fol 130 v H Ét C 119 — Paris gr 54, fol 108 — Pala d'oro — Mateica — Dečani

2 Petropol 21, fol 7 v — Vindob 154, fol 83, avant Mat 28 3 — Relief du Louvre voyez Pokrovskij, p 397, Dalton, *Byz art*, p 560 — Ivoire italienne du Bargello, n° 36, reproduction du précédent Graeven, II 26 — Sur la plaque de Voronov (plus haut, p 436) et l'icône en métal de Chémokmédi (Kondakov, *Pam Gruz*, p 114, fig 55), elles tiennent encore leurs hoies

3 Egerton 1139, fol 10

4 Bertaux, *Art Italie merid*, pl XIII Lis, phot Gargioli C 1063

5 Voyez, plus haut, p 443

6 Paris arm 18, fol 25 phot Macler — Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem phot Baumstark — Plus tard, on citera, en 1594, le tétraévangile Gabbay, en 1595/1596, un hymnaire de l'École des Langues orientales (phot Macler) et, en 1651, un tétraévangile de Saint-Jacques-des-Arméniens (Baumstark, *Monatshefte f Kunstwiss*, t IV, 1911, p 256, pl 53 5)

7 Paris 74, pl 54 — Narthex de Vatopédi H Ét C 268 — Crucifix des Offices, n° 4 phot Brogi 14681 — Manuscrit arménien de Morgan, fol 13 phot Macler — En Occident, on peut citer la bible de Farfa (phot Preuss hist Institut 5497) et un ivoire du Musée de Dôle (Cahier, *Nouv Melanges*, t II, p 33, Goldschmidt, n° 30), avec l'ange à gauche.

8 Porte de Suzdal, fresque de Malyj Grad voyez, plus loin, p 530, 532



Fig. 567. — Tétrévangile d'Iviron, n° 5.  
(H. Ét. C 119).



Fig. 568. — Tétrévangile de Parme.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 569. — Psautier de Mélisende.  
(Archives Photographiques - Paris).



Fig. 570. — Évangile de Saint-Petersbourg (Petropol. 21).  
(Coll. H. Et.).



Fig. 571. — Fresque d'Égine.  
(Phot. Lampakis).

saint Jérôme, ils entraient dans le sépulcre, puis, la baisaient. Au vi<sup>e</sup> siècle, Antonin de Plaisance l'a vue *ante os*. Au viii<sup>e</sup> et au ix<sup>e</sup>, Arculf et Photius rapportent qu'on l'avait partagée en deux morceaux inégaux. Le plus petit, revêtu de bronze, formait, devant l'entrée (*ante ostium*, *πλησιον τοῦ τάφου*), un autel carré (*quadratum altare*), où l'évêque officiait, à l'époque de la Passion. L'autre, sous une étoffe, servait aussi d'autel, plus loin<sup>1</sup>.

Certaines images comprennent deux objets. Dans le Petropol 21, fol 8 v (fig 485), les deux Maries, assises, ont sous les yeux une grande pierre de taille cubique, dressée pres d'une sorte de stèle. La « pierre roulée » protège et maintient la plaque qui ferme exactement l'entrée. Lorsqu'elles reviennent (fig 570), avec les parfums, elles voient l'ange, sur la pierre de taille, et la plaque, appuyée contre ce bloc, obliquement, au-devant de la porte. Deux siècles plus tôt, la mosaïque de Ravenne nous montre la plaque oblique, à moitié engagée dans l'édicule, et l'ange, sur un bloc fruste. Cette plaque oblique, peut-être celle que l'on baisait, à l'intérieur, au temps de saint Jérôme, nous la reconnaissons aussi sur l'une des ampoules de Monza<sup>2</sup>.

L'Orient, toujours fidèle aux vieilles traditions, a reproduit la plaque oblique. Tantôt, en 1595/1596, dans un hymnaire arménien de l'École des Langues orientales<sup>3</sup>, il respecte la composition du Petropol 21. Tantôt, en 1221/1222, dans un évangélaire syriaque de Jérusalem<sup>4</sup>, il la modifie, en faisant glisser la plaque sur la pierre et en posant l'ange par-dessus. Dans cet arrangement, il n'imitait point le sarcophage et le couvercle des Latins, d'autres exemples nous le prouvent. En effet, on pourrait encore suspecter, à la rigueur, la fresque d'Égine (fig 571), réplique de notre miniature<sup>5</sup>. Mais, on reconnaîtra certainement la plaque, au-dessus de la pierre, en examinant le coffret cruciforme de Pascal I<sup>er</sup><sup>6</sup>, au Sancta Sanc-

1. Voy Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 254, Grisar, *Romische Kapelle*, p 116 — Φωτίου περί τοῦ τάφου, ch 4, *Palest Sbornik*, t XI 1, p 2 — Typicon de Jérusalem Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάλεκτα* t II, p 188

2 Garrucci 434 5, Heisenberg, *Grabeskirche*, pl VIII-IX 6, H. Ét C 837

3 Phot Macler

4 Phot Baumstark, *Reil, Zeitschrift des deutschen Palestina-Vereins*, t XXXIV, 1911, p 138, pl II

5 Phot Lampakis 1558 la photographie nous montre insuffisamment le bas de la composition.

6 Lauer, *Mon Piot*, t XV, 1907, pl IX

torum. Ici, sur la plaque horizontale, l'ange est assis à la manière hellénistique.

Ces images nous feront comprendre comment Byzance et l'Occident se sont séparés. L'une a retenu la pierre, l'autre, la plaque

En effet, les Latins, interprétant le type hellénistique <sup>1</sup>, la substituent au rocher <sup>2</sup>, sauf en de rares exceptions <sup>3</sup>. Tantôt, suivant l'exemple du diptyque de Milan, ils la dressent sur le côté, de profil <sup>4</sup>; tantôt, ils la posent à plat <sup>5</sup>, nous laissant ainsi encore mieux reconnaître la fermeture naturelle d'un tombeau bâti de main d'homme. Sur l'ivoire Carrand, ils ont même pris soin de nous la montrer deux fois, avec les mêmes proportions et le même ornement, d'abord, en place, fermant l'entrée, puis, sur le sol, servant de siège à l'ange <sup>6</sup>. Enfin, au IX<sup>e</sup> ou au X<sup>e</sup> siècle, sur l'ivoire de Metz (lat 9390) et sur une reliure de la Collection Martin-Leroy <sup>7</sup>, sur l'autel d'or d'Aix-la-Chapelle <sup>8</sup> ou

1 Ils y introduisent les encensoirs, empruntés au type syrien. Voyez, plus loin, p 611, 614, 615 et, surtout, 619

2 Voyez Semper, *Revue Art chrétien*, 1897, p 401

3 Ivoire du Louvre, n° 5, IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> s (suspect) Goldschmidt, n° 146 — Plaque d'ivoire, à Munich, National Museum, n° 160 *op l*, n° 44 — On reconnaît un rocher polygonal, plutôt qu'une plaque, sur les reliures de la Bibliothèque Nationale (lat 9453) et de l'église de Sainte-Croix, à Gannat *op l*, n° 86 et 89 — Dans les monuments qui suivent, on a représenté la pierre de taille massive — Ivoires de la Coll Harrach, de South-Kensington (380 71), de Nancy, Quedlinburg et Buda-Pest *op l*, n° 18, 122, 137, 147 d, 165 — Plaque du British Museum, n° 48 (Graeven, I 50, Dalton, *Cat Ivory carv*, pl XLVIII) et reliquaire d'ivoire d'Agram, Domschatz (*Mith Central-Commission*, t VIII, 1863, p 231, pl VIII), presque identiques — Ivoire de l'ancienne Collection Spitzer, aujourd'hui au Louvre. Molmer, *Ivoires*, p 140, phot Graudon 3511 — Bénédictionnaires anglo-saxons d'Ethelwold et de Rouen, fin du X<sup>e</sup> siècle. Warner-Wilson, *The benedictional of saint Æthelwold*, p XXIV, fol 51, Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CDXVIII — Porte de saint Bernward, à Hildesheim. Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*, p 68, pl 10

4 Ivoire Carrand, au Bargello, n° 35 Graeven, II 25, Goldschmidt, n° 9, et Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 253 — Piédestal d'une croix, au British Museum, n° 47 Graeven, I 40, Dalton, *Cat Ivor*, pl XXVI — Voy Graeven, I 50 où la plaque est très épaisse

5 Psautier d'Utrecht, fol 90 a, avant le Credo — Sacramentaire de Drogon voyez la plus récente reproduction dans Boinet, *La miniature carolingienne*, pl XC A — Sacramentaire de Freising, Monac lat 6421, fol 111 v (957-994), phot Riehn-Tietze 2296 — Évangélaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, n° 592, fol 104 v, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle phot Boinet — Ivoires de Dôle, de Munich (Cim 57 et 60) Goldschmidt, n° 30, 41, 150

6 D'après la remarque d'Ajnalov voy, ci-dessus, note 4

7 Goldschmidt, n° 84, 148.

8. Bock, *Das Heiligtum zu Aachen*, p 28, fig 10, Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXXIV 1, Rohault de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVII

sur une boîte-reliquaire de Munich <sup>1</sup>, au XI<sup>e</sup>, dans la bible de Farfa <sup>2</sup>, ils la représentent oblique, comme à Ravenne, sur l'ampoule de Monza et dans le Petropol. 21

La plaque posée à plat, dans l'évangélaire de l'Arsenal, par exemple, nous rappelle le coffret du Sancta Sanctorum, où elle surmonte la pierre. On a donc supprimé la pierre, qui était au-dessous. Nous ferons la même observation en comparant au tétraevangile syriaque ou à la fresque d'origine, deux œuvres italiennes qui en reproduisent le type byzantin, avec la plaque seule, inclinée de gauche à droite : une miniature de Lucques <sup>3</sup>, l'Exultet de Capoue <sup>4</sup>.

Ces monuments nous laissent parfois entrevoir une autre relique encore plus vénérable. « À l'intérieur de la roche taillée, les lapicides ont pour ainsi dire extrait une autre pierre en forme de parallépipède et pouvant recevoir un homme étendu sur elle, και ἀνδρὸς ἡλικίου ἐπιτεθειμένην δεξασθαι θυναμένη <sup>5</sup>. » Photius nous désigne ainsi le lit funéraire <sup>6</sup>, que nous décrivent, vers le même temps, les pèlerins latins, que l'higoumene russe Daniel, en 1106/1107, voyait enveloppé de plaques de marbre <sup>7</sup>, enfin, que Manuel Comnène, d'après Phocas, aurait fait revêtir d'or pur <sup>8</sup>.

1 Becker-Hefner, *Kunstwerke und Geräthschaften*, t. III, pl. 14

2 Fol 370 phot. Preuss. hist. Institut 5497

3 Lucques, Biblioteca governativa, n° 1275, fol. 9 phot. Haseloff

4 Bertaux, *Art Italie merid.*, p. 224, *Iconogr. comparee*, tableau II, col. 4

5 Φωτίου περὶ τοῦ τάφου, ch. 3, éd. Papadopoulos-Kérameus, *Palest. Shor-nik*, t. XI, 1, p. 2

6 *Lectum unius hominis capacem super dorsum jacentis prebens Arculfi relatio*, ch. III, in Tobler-Molinier, *Itinera hierosolymitana*, I, p. 147 — Bède, ch. II, *op. l.* p. 217 — Willwald, ch. XVIII, *op. l.* p. 264 — Dans Antonin de Plaisance, « *potus de ipsa petra excisus* » pourrait peut-être se lire *locus*, plutôt que *potus* (pour puteus), Trograb, que l'on a proposé (cf. Heisenberg, *Grabeskirche*, p. 122-123). Ce terme rappellerait la parole de l'ange, et, en même temps, la prophétie « *Factus est in pace locus ejus* » (ps. 75, 3), qu'un miniaturiste ottoman (Bruxelles, n° 9428, fol. 190 phot. Haseloff, Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CDXXI) cite et illustre en représentant des prêtres qui inclinent la croix et agitent un encensoir au-dessus d'un banc rectangulaire, revêtu de marbre. On se rappellera l'expression d'Arculf : « *Sepulcrum proprie ille dicitur locus in tugurio in quo dominicum corpus quievit* » (*l. c.*) On remarquera aussi que le pseudo-Bonaventure, paraphrasant Bède, se rapproche singulièrement d'Antonin de Plaisance : « *Locus dominici corporis de eadem petra factus est* » (*S. Bonaventuræ Meditationes*, ch. LXXXIV, Rome, 1596, p. 408.)

7 *Vie et pèlerinage de Daniel*, ch. 10 et 97, B de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient*, I, 1, p. 13, 76, 81-82. Voyez Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 248.

8 « La grotte, qui servit de tombeau au corps du Seigneur, est double.

On aperçoit ce banc, plus ou moins évidé, soit à travers la porte, sur la plaquette bien connue du British Museum<sup>1</sup>, dans le psautier d'Utrecht<sup>2</sup>, sur les reliures du Paris lat. 9453 et de Gannat, du Paris lat 9390 (ivoire de Metz), soit à travers la coupole ajourée, dans le sacramentaire de Drogon<sup>3</sup>. Les iconographes, travaillant loin des sources, trouverent naturel d'en faire un vrai sarcophage<sup>4</sup>.

D'autre part, pour faire entendre que la scène se passe à l'intérieur du sépulcre, ils le dégagent. L'idée leur en vint en illustrant le texte évangélique. Ainsi, dans le tétraévangile de Gélât, au milieu du texte de Luc, ils représentent deux scènes<sup>5</sup> d'abord, les femmes trouvent la pierre roulée, la grotte ouverte et les linges vides (Luc 24 2), puis, deux anges « paraissent devant elles » et leur disent : « Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant ? » (Luc 24 4-5). À ce moment, elles sont à l'intérieur ; on n'aperçoit plus, naturellement, le dehors, ni la porte. Le locus manque aussi, puisque l'ange ne le désigne pas. Mais, il sera nécessaire, lorsque Pierre, étant dedans, voit « les linges étendus, τὰ ἐθένη κ' ἐπέμεινα » (Joh 20 6). Alors, on imite le tombeau de Lazare et l'on figure le locus devant la porte, à peine engagé sous le cintre, tantôt, dans le Laur VI 23 (fig 594)<sup>6</sup>, sous l'aspect d'un banc revêtu de marbre, tantôt, dans le Paris 74, pl. 182<sup>7</sup>, sous celui d'un sarcophage, et même, pl. 140<sup>8</sup>, avec le couvercle renversé. Peut-être, ce procédé voulait-il faire voir la porte par l'intérieur<sup>9</sup>.

Dans une partie, est posée la pierre roulée, entourée de marbre blanc, et, dans l'autre, celle du nord, est taillée, au-dessus du sol, jusqu'à la hauteur d'une coudée, la pierre où, mort et nu, fut placé celui qui donne la vie. On la voit revêtue d'or pur par la piété et la foi de mon maître et roi, Manuel Comnène » (Phocas, ch 14, éd Troickij, *Palest Sbornik*, t VIII 2, p 13.) Arculf, Bède et Willwald nous disent que le sepulcrum ou le lectus se trouvait au nord.

1 N° 7 Garrucci 446 3, Graeven I 25, Dalton, *Catalogue*, pl. VI, n° 291, *Cat Ivory*, pl IV.

2 Ps 40 11 Tikkanen, *Psalterillustration*, p 288, fig 213

3 Voyez Ajmalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 251

4 Ivoines du British Museum, n° 48, et d'Agram voy, plus haut, p 522 3

5 Fol 217 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 298, n° 203

6 Fol 209 v, avant Joh 20 1 H Ét C 432

7 Comparez avec la pl 53

8 Au milieu de Luc

9 Dans le tétraévangile de Gélât, fol 273, Pokrovskij (*Opisanie*, p 305, n° 243) a observé que la grotte à l'aspect d'un sarcophage. Par ces mots, il laisse entendre, sans le dire explicitement, que le sarcophage se trouve au delà de la porte, par rapport aux personnages qui arrivent. Le reste représente une déformation du Paris 74, pl 182. Les deux femmes ne sont au-

Puis, on la supprime Au XIII<sup>e</sup> siècle, le Lond. Harley 1810 (fig. 532) nous montrera le sarcophage, près du Threne ; le Berol qu 66 (fig. 487), sous les yeux des deux Maries, avec la momie exposée en plein vent

Cent ans avant le Laur. VI 23 et le Paris 74, les miniaturistes de Reichenau et de Treves-Echternach ont aussi placé un sarcophage en face de Pierre et de Jean (Luc 24 12)<sup>1</sup>, près de Jésus apparaissant à Madeleine<sup>2</sup>, ou bien, entre Joseph et Nicodeme portant le corps. En ce dernier cas, nous savons qu'ils l'ajoutent au modèle carolingien Traitant le thème des Saintes Femmes, ils modifient, dans le même esprit, cette variante du type byzantin que représente, au IX<sup>e</sup> siècle, le psautier d'Utrecht<sup>3</sup>, au début du XI<sup>e</sup>, le relief de la reliure d'Aix-la-Chapelle<sup>4</sup> Ils pouvaient y voir, par exemple, sur un ivoire de Cluny<sup>5</sup>, l'édicule se perdre dans le fond Eux, le supprimer et nous montrent l'ange, à droite, assis sur la plaque inclinée et levant la main vers les femmes<sup>6</sup>, puis, dans leurs œuvres plus récentes<sup>7</sup>, ils transposent la plaque et l'ange sur un sarcophage, ou bien, font asseoir l'ange sur le bord, en renversant le couvercle vers le fond<sup>8</sup> Plus tard, l'école de Salzbourg, interprétant encore le type hellénistique, substitue directement le sarcophage au tombeau, sans changer ni la

lres que Madeleine répétée deux fois, d'abord, regardant le tombeau, puis, s'éloignant Lorsque l'auteur mentionne « Pierre debout près de la grotte », ou bien, « au-dessus de la grotte, le buste de l'apôtre pleurant », nous devinons une copie mal comprise de la scène où l'on voyait Pierre incliné sur le sarcophage et Jean debout, au dehors

1 Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XXXII

2 Voyez, plus loin, p 547, note 1

3 Ps 15 10 Tikkanen, *Psalterillustration*, p 284, fig 212

4 Bock, *Das Heilqthum zu Aachen*, p 26, fig 8, Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXXIV 2 Voyez aussi le sacramentaire de Göttingen, theol 231, fol 65 v (phot Hase'off), un ivoire allemand de Berlin, XII<sup>e</sup> siècle (W Vöge, *Elfenbeinbildwerke*, pl 19, n° 64) et le psautier Cotton, Tiberius C 6 (Westwood, *Fac-similes*, pl 46)

5 Voy, plus haut, p 429, note 5

6 Evangélistes de Poussay, d'Henri II (Cim 57) Sauerland-Haseloff, pl 55, 58, Leidinger, *Miniaturen*. V 20-21 — Codex Egberti Kraus, pl LII — Codex de Brême phot Pfeiffer — Manuscrit de Hanovre cf Sauerland-Haseloff, p 100

7 Bruxelles 9428, Escorial phot Haseloff

8 Gotha, fol 101 v phot Pfeiffer Haseloff estime que, dans le premier groupe, on a supprimé le sarcophage, pour ne garder que le couvercle (*op. l*, p 100 Aus dem Verhältnis geht zweifellos hervor, dass, unter dem Deckel, der Sarkophag weggelassen ist) Remarque toute naturelle assurément Mais, puisque cet érudit attribue à ce groupe la date la plus ancienne, l'opération inverse nous paraîtra plus vraisemblable

forme de la plaque qu'elle transpose, ni l'attitude de l'ange <sup>1</sup>.

Ainsi, on l'a justement remarqué <sup>2</sup>, les Latins ont confondu la plaque oblique avec le couvercle, peut-être aussi le sarcophage avec le bloc équarri, qui supporte la plaque, dans l'évangile syriaque de 1221/1222 et la fresque d'Égine. Mais, comment ont-ils pu concevoir un changement si hardi ? Serait-ce d'eux-mêmes ? Ou bien auraient-ils reçu une impulsion venue de l'Orient ? On peut le supposer, quand on constate qu'ils semblent avoir trouvé leur nouvelle formule, en interprétant le type syrien.

Les miniatures de Ratisbonne et quelques ivoires, où se rencontrent les mêmes types, nous laissent apercevoir cette genèse. Au bas du tombeau, sous une large arcade, ou bien, à travers les colonnes d'un ciborium, on voit les linges, d'abord, flottant dans le vide <sup>3</sup>, puis, posés sur le banc <sup>4</sup>, enfin, dans le sarcophage. Alors, l'ange s'en rapproche de plus en plus <sup>5</sup>, il finit par s'y asseoir <sup>6</sup>, le couvercle passant même au second plan <sup>7</sup> ou sous ses pieds <sup>8</sup>.

On sait que l'école de Ratisbonne doit beaucoup à Byzance, disons plutôt à l'Orient. Et, justement, lorsqu'elle franchit le pas décisif, dans l'évangélaire d'Uta, elle abandonne les ar-

1 On comparera l'autel d'Aix-la-Chapelle, x<sup>e</sup> siècle (voy. plus haut, p. 525, note 4) et le livre des évangiles de Saint-Pierre de Salzbourg (Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. XVIII 58) avec deux autres miniatures de Salzbourg (Swarzenski, *op. l.*, pl. LXXXIX 302, C 339) et une miniature saxonne de la Coll. Furstenberg-Stammheim (Haseloff, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. II, p. 329, fig. 250). Voyez aussi la reliure de Brunswick, xi<sup>e</sup> siècle (Semper, *Rev. Art. chrétien*, 1897, p. 401, fig. 5) et l'autel portatif de Siegburg (Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl. XLVIII, Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl. CCCLII).

2 Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 254 ; Sauerland-Haseloff, p. 99.

3 Sacramentaire d'Henri II (Munich, Clm. 4456, Cim. 60) Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl. IX 2.

4 Ivoire de Berlin W. Voëge, *Elfenbeinbildwerke*, pl. 14, n<sup>o</sup> 37, Goldschmidt, n<sup>o</sup> 55 — Évangélaire d'Uta Swarzenski, *op. l.*, pl. XVIII 45. La partie supérieure est foncée, comme la table où les Moines achètent les aromates. Sur les côtés, on pourrait reconnaître les trois « fenêtres » que, plus tard, le pèlerin Daniel a vues sur le banc du Saint-Sépulcre. Voyez, plus loin, p. 527.

5 *Op. l.*, pl. XXVI 70, XXXI 86.

6 Ivoire de Berlin, première moitié du xi<sup>e</sup> siècle, sorti des ateliers de Liège W. Voëge, *Elfenbeinbildwerke*, n<sup>o</sup> 41, pl. 14. Cf. Laurent, *Ivoires pré-gothiques*, p. 97, 119.

7 Couverture d'ivoire de l'évangélaire d'Augsbourg, à Munich, xi<sup>e</sup> siècle. Molmer, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 834, fig. 447 ; Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 252, fig. 2.

8 Lectionnaire du British Museum, Egerton 809, xi<sup>e</sup> siècle. Westwood, *Illuminated illustrations of the Bible*, Londres, 1848, pl. 37.

chitectures compliquées, léguées par la tradition hellénistique<sup>1</sup>, pour ramener le sépulcre aux proportions des ampoules palestiniennes. Visiblement, elle a copié le reliquaire peint du Sancta Sanctorum ou plutôt une variante, où la coupole de l'Anastasis, au lieu de planer dans les airs, se trouvait combinée avec le ciborium

Or, au Sancta Sanctorum, ce ciborium abrite un objet singulier, un cube enveloppé dans une nappe d'autel. Le P. Grissar y reconnaît la partie de la pierre roulée où l'évêque officiait au temps de la Passion. Pourtant, sans l'étoffe, ce cube, profondément enfoncé à l'intérieur, passerait, à plus juste titre, pour le banc funéraire, pour le « lieu où gisait le Seigneur », celui que l'ange, assis sur la pierre roulée, désigne aux deux femmes. Nous ne mettrons pas en doute l'interprétation du savant jésuite, nous pourrions même la confirmer par d'autres exemples, car, sur l'encensoir de Midiat, la même pierre, marquée d'une croix, barre l'entrée<sup>2</sup>. Mais, on nous accordera que d'autres artistes syriens, peut-être même celui qui a gravé le plat de Perm, représenterent le banc et ouvrirent ainsi la voie aux miniaturistes de Ratisbonne

D'autres Latins l'ont mis en évidence, soit au devant de l'édicule<sup>3</sup>, soit sous le ciborium largement ouvert<sup>4</sup>. Sur l'ivoire de Narbonne et la porte de Pise, nous le reconnaissons à un détail précis qui, vers la même époque, en 1106/1107, attira l'attention du pèlerin russe Daniel : « Et maintenant ce banc saint est couvert de plaques de marbre et l'on a pratiqué, sur le côté, trois petites fenêtres rondes et, par ces fenêtres, on voit cette sainte pierre<sup>5</sup>. » Or, ces monuments nous permettent d'observer encore, dans le cadre du type syrien<sup>6</sup>, la même transformation. L'ange s'assied, d'abord, sur la pierre, près du banc, puis, sur le banc, sans la pierre. Ail-

1 On imitait la *lurnis* liturgique Petkowic, *Fruhchr Elfenb*, p 19 sq

2 Dans l'Addit 7169 fol 12 v (fig 564), la relique, semblable à un double ovale paraît être aussi la pierre roulée

3 Ivoire de Narbonne IX-X<sup>e</sup> siècle Didron, *Annales archeologiques*, t XXVII p 1, Didelot *Rev Art chrétien*, 1890, p 22, fig 9, Goldschmidt, n<sup>o</sup> 31 — Comparez ce monument avec la boîte-reliquaire de Munich (plus haut, p. 523, note 1) et l'ivoire de l'ancienne Collection Spitzer (plus haut, p 522, note 3), où l'on distingue plutôt le sarcophage

4 Pyvide de Stou Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLXXI — Porte de Pise phot Biogr 3457 etc — Vatic lat 39 d'Agincourt, pl CIII 5

5 Vie et pèlerinage, ch X Voy, plus haut, p 523, note 7

6 Saut l'ivoire Spitzer et la boîte-reliquaire de Munich

leurs, le tombeau disparaît et l'on ne voit plus que l'ange sur le banc<sup>1</sup>.

En Italie, au XIII<sup>e</sup> siècle, dans une composition byzantine, nous voyons l'ange, assis sur la pierre carrée, montrer, vers la droite, aussi clairement, « le lieu où gisait le Seigneur », car on a dégagé, tantôt, à Sant' Urbano (fig 572)<sup>2</sup>, le sarcophage, en avant de la porte cintrée où la lampe pend, où les linges flottent, tantôt, dans les fresques de Sant' Angelo in Formis<sup>3</sup> et dans un breviaire du Mont-Cassin (1099), œuvre de la même école<sup>4</sup>, le banc, sous le ciborium. Cette miniature nous donne le modèle que les imagiers de Pise ont suivi, en le déformant. Vers 1200, sur un crucifix archaïque, ils multiplient les colonnes et dessinent ainsi un portique, qui se déploie dans le fond<sup>5</sup>. Un peu plus tard, lorsque leur Christ incline la tête et ferme les yeux, ils mettent l'ange sur un sarcophage, avec le couvercle sous ses pieds ou à son côté<sup>6</sup>, enfin, en 1320<sup>7</sup>, ils suppriment les derniers vestiges du Saint-Sépulcre, achevant ainsi la transformation.

Mais, dès le XI<sup>e</sup> siècle, sur la porte de Bénévent<sup>8</sup>, l'Italie adopta aussi la manière allemande : l'ange assis sur le couvercle oblique<sup>9</sup> et levant le bras. Elle répète ce vieux geste syrien, en particulier à Florence<sup>10</sup>. Au XIII<sup>e</sup>, elle le modifie, ainsi

1 Psautier de Saint-Bertin, Boulogne Bibl mun 20, fol 109, vers l'an 1000 phot Boinet — Ivoire du Louvre (acq 1905) phot Giraudon 2363, Migeon, *Les Arts*, 1906, n° 50, p 9, Goldschmidt, n° 80 — Crosse de saint Gauthier, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle Rohault de Fleury, *La Messe*, t VIII, pl DCXLIX — Bologne, Museo Civico, n° 11, livre de chœur phot Preuss hist Institut 2123 (peut-être la pierre byzantine, sans le tombeau) — Bas-relief d'Orvieto (1321-1330) Venturi, t IV, p 351, fig 259

2 Phot Mosconi 6650

3 Kraus, *Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen*, t XIV, 1893, pl III

4 Bibl Mazarine, n° 364 Bertaux, *Art Italie merid*, p 209, fig 91 — L'Exultet de Capoue (voir, plus haut, p 523, note 4) reproduit cette composition, mais avec l'ange assis sur la plaque inclinée

5 Museo Civico, salle II, n° 15 phot Gargioli, Venturi, t V, p 15, fig 11

6 Museo Civico, salle II, n° 19, et San Martino phot Gargioli, Venturi t V, p 13 et 23, fig 9 et 17

7 Salle III, n° 9

8 Venturi, t III, p 705, fig 652 — Comparez avec un évangélaire de Padoue, daté de 1170 (trésor du dôme) *op. l*, p 452, fig 425

9 C'est une tradition constante voy Haseloff, *Thüring-Sächs Malerschule*, p 166

10 Baptistère phot Alinari 3740, Venturi, t V, p 226, fig 185 — Musée de San Marco, ms n° 36, missel provenant de la Badia phot Preuss hist Institut 1998 — Sainte-Marie-Majeure, icône nommée la Vierge du Carmel, fin du XI<sup>e</sup> siècle phot Alinari 2297, Venturi, t V, p 36, fig 27 — Santa Croce, sarcophage de Gaston della Torre, œuvre d'un sculpteur siennois de la pre-

que l'école de Saxe-Thuringe <sup>1</sup>, les ivoiriers <sup>2</sup> ou les peintres d'Allemagne <sup>3</sup>, les miniaturistes français <sup>4</sup> · la tête inclinée, la main baissée désignent l'intérieur du sarcophage <sup>5</sup>. Le Nord a donc exercé son influence, mais a côté de Byzance, car celle-ci a légué aux peintres d'Assise <sup>6</sup>, à l'école de Cavallini <sup>7</sup>, à Duccio et à d'autres <sup>8</sup>, ce beau geste décoratif que les Allemands surent rarement apprécier <sup>9</sup>. Pourtant, lorsque Duccio <sup>10</sup> pose la figure sur le couvercle oblique, au-dessus du sarcophage, comme dans les miniatures de Trèves-Echternach ou de Salzbourg, il emploie cette méthode éclectique que Wulf <sup>11</sup> a très heureusement mise en lumière

Ainsi, les trois groupes de monuments que nous avons analysés, en Allemagne et en Italie, ont suivi une évolution parallèle. Le banc funéraire devient un sarcophage, l'ange, d'abord assis sur la pierre roulée, plaque ou pierre de taille, prend place ensuite sur le banc ou le sarcophage, le plus souvent, par-dessus le couvercle déjeté. Or, lorsque l'Orient, à partir du xiv<sup>e</sup> siècle, représente le sarcophage, presque toujours,

mière moitié du xiv<sup>e</sup> siècle Venturi, t IV, p 269, fig 193 — Étoffe du trésor de Saint-Marc Pasini, *Il tesoro di San Marco*, pl LXXXIV 185

1 Haseloff, *Thuring-Sachs Malerschule*, p 164, pl XIX 42 L'ange prononce à peu près les mêmes paroles que dans Luc, 24 6, et soulève l'étoffe

2 Ivoire d'Essen, xi<sup>e</sup> siècle Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXVI 5

3 Fresque de Berghem-Mullekoven, xiv<sup>e</sup> siècle Aus'm Weerth, *Wandmalereien*, pl XL

4 Psautier de saint Louis H Martin, pl XXXI — Voyez les ivoires du British Museum, n<sup>o</sup> 242, et de l'ancienne Collection Spitzer (Molnier, *Ivoires*, p 184)

5 Triptyque Marzolini phot Inst ital d'arti grafiche, Gnoh, *L'Arte umbra*, pl 43 — Sienna, Libreria Piccolomini, inventaire, antiphonaire E, seconde dimension, fol 165 v — Livre de chœur ayant figuré à l'exposition d'art siennois phot Brogi 15107, Venturi, t V, p 1048, fig 806 — Crucifix de Pistone P Bacci, *L'Arte*, t III, 1900, p 37, Venturi, t V, p 22, fig 16 — Fresque du Sagro Speco phot Moscioni 5973

6 Nef de l'église supérieure H Ét C 816, d'Agincourt, *Peinture*, pl CX 7 — A Aubert, *Cimabue-Frage*, p 43 ein letzter Ausläufer altgriechischer Kunst

7 Tableau du Palazzo Corsini, attribué à l'école de Cavallini phot Anderson 2953, Venturi, t V, p 172, fig 142

8 Exposition de Duccio, manuscrit non coté, fol 61 — Bologne, Museo Civico, manuscrit n<sup>o</sup> 15 phot Preuss hist Institut 2125 — Tableau de l'école de Romagne, peint entre 1330 et 1350 *Gemäldegalerie*, n<sup>o</sup> 1110, p 25 Voyez, plus haut, p 528, note 1, le manuscrit de Bologne, n<sup>o</sup> 11, et le bas relief d'Orvieto

9 Sainte-Erentiad Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LVI 175

10 Weigelt, *Duccio*, p, 115, pl 37, cf p 255 Il en est de même dans le tableau du Palazzo Corsini et celui de l'école de Romagne, à Berlin

11 *Repertorium*, t XXVII, 1904, p 99

à part de tardives exceptions <sup>1</sup>, il s'en tient au premier type, il laisse l'ange sur la pierre roulée ou sur le couvercle, à côté Il ne peut souffrir de voir, même un immatériel, assis sans respect à la place que le corps divin a sanctifiée Il n'a donc imité l'Italie que dans la mesure permise par sa propre tradition, par son sentiment inaltérable de la réserve. Il n'a employé que la formule archaïque, parce que lui-même, plus anciennement, avait contribué à l'élaborer.

En effet, nous la rencontrons, des 1231, sur la porte de Suzdal. « Le tombeau, écrit Kondakov, est représenté non sous l'aspect d'un mausolée antique, mais d'une grotte, taillée dans un rocher bas, avec un sarcophage ouvert, dans lequel on voit des étoffes La pierre roulée, où l'ange s'assied, affecte la même forme que le bloc conserve aujourd'hui dans la chapelle de l'Ange, au Saint-Sépulcre <sup>2</sup>. » Nous reconnaissons, ici, sauf en certains détails, la composition de Sant'Urbano Viendrait-elle d'Italie ? Non, car, en Georgie, de plus anciens monuments nous indiquent la voie qu'elle a suivie, en partant de la Palestine. Nous rencontrons, en effet, le sarcophage, d'abord, vers le IX<sup>e</sup> siècle, sur la plaque de Voronov <sup>3</sup>, au premier plan, près de la pierre où l'ange, assis de profil, tend les deux mains vers les femmes, comme s'il leur présentait les étoffes, puis, un peu plus tard, sur cette icône en métal de Chémokmédi <sup>4</sup> qui nous conserve un des plus anciens modèles de la Descente de croix et de l'Ensevelissement : ici, nous retrouvons le type byzantin, mais, en avant de l'édicule, au bas de la façade latérale, le même cadre rectangulaire se dresse sur un de ses petits côtés.

*Les types du XIV<sup>e</sup> siècle.* — L'étude des monuments nous permettra de mieux déterminer la part de l'influence latine

D'abord, une œuvre italo-grecque, le diptyque de Berne (fig. 573) <sup>5</sup>, nous donne une réplique de Sant'Urbano et de Suzdal l'ange, perché sur une haute pierre cubique, montre, à droite, le sarcophage à moitié engagé dans l'entrée de la

1 Saint-Jacques-des-Arméniens, 1664 phot Baumstark, *Monatshefte f Kunstwiss*, t IV, 1911, p 256 (ms D) — Voy notre p 533 3 — A Decani, le sarcophage à pignon qui joue le rôle de la pierre roulée semble une reprise

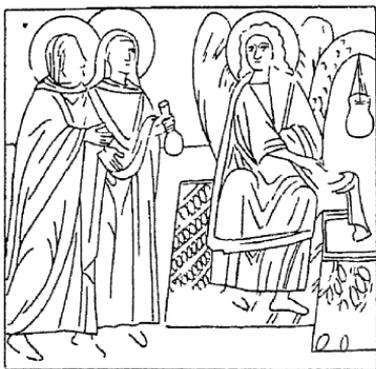
2 Kondakov-Tolstoj, t VI, p 66, 72, fig 101, *Antiq Emp Russie*, VI 30

3 Voyez, plus haut, p 436, note 8.

4 Voyez, plus haut, p 520, note 2

5 Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLX, Stammer, *Der Paramentenschatz*, p 30

grotte Puis, le tombeau disparaît Au Brontochion<sup>1</sup>, le sarcophage, autant qu'on en peut juger, semble pose obliquement et laisse voir, a travers une breche du couvercle, deux etoffes



572



573



574



575

g 573 — Fresque de Sant' Urbano — 573 Diptyque de Berne — 574 Stéatite du Vatican  
575 Homophorion géorgien de Jérusalem

froissées. Une brodeuse géorgienne, sur un homophorion de Jérusalem (fig 575)<sup>2</sup>, reproduit, aux pieds de l'ange, cette fosse oblique, d'où nous avons vu surgir Lazare, dans le Copte 13<sup>3</sup>.

1 Millet, *Mon Mistra*, pl 94 1

2 xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle phot Soc orth Palest 617 Cf Kondakov, *Putešestvie po Siriu*, p 274 L'ange fait le même geste dans un *charakan* de l'année 1658 (Paris arm 77, fol 101 v) phot Macler

3 Voyez aussi le fol 276 v de ce manuscrit Pierre et Jean au tombeau

Un miniaturiste arménien, en 1415/1416<sup>1</sup>, y place le sarcophage horizontal, avec son couvercle leve comme celui d'une boîte



horizontal, avec son couvercle leve comme celui d'une boîte

La stéatite du Vatican (fig 574)<sup>2</sup> differe peu du diptyque de Berne la pierre cubique fait place à une sorte de butte. Cette icone représente le type macédonien des Saintes Femmes, comme celui du Threne A Malyj Grad, en 1369 (fig 576)<sup>3</sup>, la butte a pris l'aspect d'un monticule et masque encore, en partie, les trois femmes. L'ange s'assied, au-devant, sur la pierre rectangulaire, revêtu de marbre. Il montre l'enveloppe de la momie, dans le sarcophage, posé obliquement, à droite, vers le

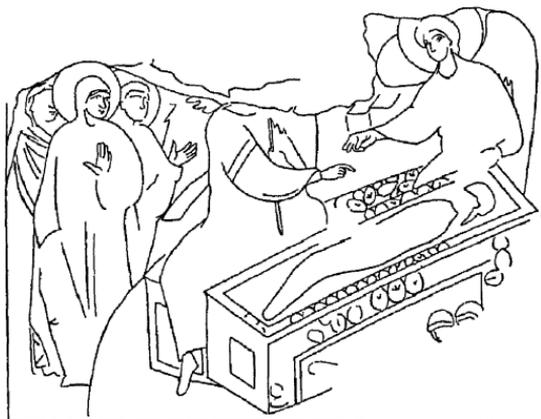


FIG 576 — Fresque de Malyj Grad (Prespa) — 577 Fresque de Saint-Nicolas, à Castoria

fond. Vers le même temps, à Castoria, dans l'église de Saint-

1 Saint-Jacques-des-Arméniens phot Baumstark — Comparez avec le bénitier de Cranenburg *Bonn Jahrbucher*, t LVII, 1878, pl IX

2 Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 248, fig 1 Voy, plus haut, p 406 6

3 Restaurée en 1607 Miljukov, *Izvestija russk Inst*, t IV, p 65 sq, pl 21, phot de l'Institut arch russe, à Constantinople

Nicolas (fig 577)<sup>1</sup>, on a peint les mêmes femmes, le monticule et la pierre, qui paraît polygonale. Mais le sarcophage oblique vient sur le devant, et, dans le fond, on a ajouté un second ange, assis sur le couvercle, regardant les femmes en face et leur montrant les linges, la main un peu baissée, semblable, en un mot, à celui que les Siennois ont parfois représenté, en modifiant l'ancien type syrien<sup>2</sup>.

Au xvi<sup>e</sup> siècle, les Russes ont combiné une singulière variante (fig. 578)<sup>3</sup>. Ils mettent l'ange, à droite du sarcophage,



578



579

Fig 578 — Porte de l'Ascension, à Rostov — 579 Porte d'Alexandrova

sur une pierre ovale : ayant les jambes à droite, presque de profil, il retourne le buste et abaisse le bras. Nous saisissons aisément leur procédé. Déjà, en 1336, sur la porte d'Alexandrova (fig 579)<sup>4</sup>, reproduisant le type traditionnel, avec le tombeau, ils dessinent la pierre ovale, les jambes à droite<sup>5</sup>. Plus

1 Quartier de Saint-Pantéléimon. L'ornement, pareil à celui des églises seules, indique cette époque. J'ai noté le sarcophage, en 1384, à Saint-Athanase, sans pouvoir prendre une photographie ou des notes plus détaillées.

2 La fresque d'Agyia (phot. Lampakis 4123) rappelle cette composition — A Studenica, dans l'église de Nemanja (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle), le même ange montre la porte rectangulaire du tombeau, fermé par une grille. Pokryškin, p. 27-28, pl. XVII-XVIII.

3 Lichačev, pl. CXXVI 224, CCXXX 421 — Porte de l'Ascension, à Rostov. phot. Barčevskij 148 — L'ange sur le sarcophage. Grabar, t. VI, p. 295.

4 Phot. Barčevskij 1450.

5 L'ange a la même attitude, étant assis sur la pierre carrée, dans le psautier de Munich (Strzygowski, *Serb Psalter*, pl. LX 150) et à Dečani (p. 530 1).

tard, ils ôtent le tombeau et introduisent, au milieu, devant les femmes, le sarcophage oblique des fresques macédoniennes et modifient en conséquence le geste de l'ange.

Le trait commun à tous ces monuments, — butte ou pierre ovale, — provient des prototypes. La butte ronde appartient au vieux manuscrit de la Laurentienne (Conv soppr 160, fig. 583), au Berol. qu 66 (fig 595)<sup>1</sup>, le monticule, au Petropol. 105, la pierre ovale, au Copte 13, qui la répète à plaisir (fig. 565)<sup>2</sup>, au Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, fol. 179, à une fresque de Crète<sup>3</sup>. Celle-ci ressemble à ces pierres rondes, à ces « roues », qui ferment parfois les tombeaux, à Jérusalem et en Cappadoce<sup>4</sup>. Mais, autant que la butte, elle rappelle le vieux modèle hellénistique, dont le Copte 13, fol 86, ainsi que le Copte-arabe 1 et un manuscrit syriaque de la même époque<sup>5</sup>, reproduit exceptionnellement la disposition. En remontant aux sources, l'on s'expliquera aussi comment la stéatite du Vatican peut ressembler à l'évangélaire de Gembloux<sup>6</sup>, où nous voyons, derrière le banc, l'ange syrien assis, à la fois, sur la plaque inclinée et sur la butte, comme l'ange byzantin, sur la plaque inclinée et sur le bloc carré, dans le manuscrit syriaque de 1221/1222.

Voici maintenant le sarcophage horizontal et l'ange assis sur un long couvercle oblique, comme en Occident. Mais le couvercle reste à côté.

Les peintres crétois, à Lavra, à Dionysiou (fig 580)<sup>7</sup>, aux Météores<sup>8</sup>, sur certaines icônes<sup>9</sup>, ont représenté les deux anges, mais autrement qu'à Castoria. Ils ont mis dans le fond, à droite, le type byzantin et, au premier plan, à gauche, entre les sarcophages et les femmes, le type hellénistique. En effet, à cet endroit, ils posent la figure de profil, comme à Ravenne,

1 Fol 334 Pierre et Jean au tombeau

2 Fol 86, 214 v, 215, 276 v

3 Foti (Amari) phot Gerola Voy, plus haut, p 473

4 Smirnov, *Sirijskoe bljudo*, p 18

5 Berlin, Sachau 304 phot Baumstark

6 Bibl roy de Bruxelles, n° 5573, début du XI<sup>e</sup> siècle phot Boinet

7 H Ét C 283

8 Phot Messbildanstalt 1371 6

9 Collection de Porphyre Uspenski, à Kiev, icône rapportée de l'Athos Kondakov, *Ikony Sinajskoj i Afonskoj Kollekcij preosv. Pofirijsa*, Saint-Petersbourg, 1902, pl XXI — Collection Bagge cf, plus haut, p 455, note 6 On ne voit que l'ange de gauche, dans le fond l'autre semble avoir disparu C'est une variante, plutôt qu'une réplique

sur le diptyque de Milan, le sacramentaire de Drogon et bien d'autres répliques latines, et ils inclinent le couvercle de gauche à droite, suivant l'exemple de l'ivoire de Metz (lat. 9390), de l'autel d'Aix-la Chapelle, de la bible de Faifa et de certaines miniatures de Salzbourg. Mais, ils n'imitent point entièrement les Latins. Ils introduisent, eux aussi, le sarcophage

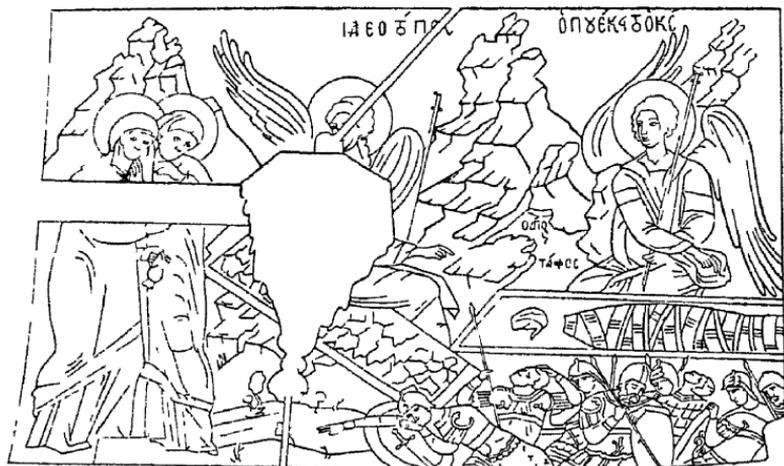


Fig. 80 — Église de Dionysiou

dans la composition traditionnelle. Ils interprétaient, comme ils firent pour d'autres thèmes, les modèles anatoliens que nous rencontrons sur le cadre de Vatopédi (fig. 2). Ils y trouvaient leur ange de profil, sur une plaque oblique, large et courte, pareille à celle de l'ivoire de Metz, mais tournant la tête vers les deux femmes. Et ils ne représentaient que les deux Maries, en imitant le Petropol 21 ou le relief du Louvre. Enfin, lorsqu'ils creusent, au flanc de la montagne, derrière le sarcophage, l'ouverture naturelle de la grotte, ils nous rappellent un crucifix italien antérieur au Trecento <sup>1</sup> et nous font entendre que le modèle de cette scène, comme celui de la Descente de croix, fut composé en ce temps.

A Saint-Paul, dans la chapelle de Saint-Georges, on a resserré la composition, on n'a gardé qu'un seul des deux anges, celui du fond. On a ramené la plaque sur le devant du sarcophage, mais en l'inclinant en sens contraire, de droite à gau-

1 Pistoie, voy., plus haut, p. 529, note 5.

che, comme sur le rétable. Voilà enfin un trait précis que nous pourrions attribuer à l'influence siennoise. Mais avec quelle discrétion elle s'est exercée !

A Volotovo <sup>1</sup>, les gardes entourent le sarcophage, comme à Dionysiou. L'ange manque dans le fond La plaque passe à droite, avec les femmes ; mais elle reste inclinée dans le même sens qu'au Mont-Athos, contrairement aux types latins qui l'ont de ce côté. En revanche, elle porte l'ange siennois que nous avons rencontré à Castoria <sup>2</sup>.

La Péribleptos de Mistra nous offre, comme toujours, une variante notable du type crétois de l'Athos. Ce qui subsiste, les deux femmes et l'ange, appartient à la pure tradition byzantine et nous ne pourrions décider, à première vue, si, à droite, la partie détruite comprenait le sarcophage ou le tombeau. On pense au sarcophage, en observant que le siege de l'ange a les proportions d'un couvercle posé à plat, à peu près horizontal. Mais, au XII<sup>e</sup> ou au XIII<sup>e</sup> siècle, dans une peinture des Saints-Côme-et-Damien, nous voyons la même plaque devant le tombeau : voilà, sans doute, le modèle <sup>3</sup>.

Nous pouvons mesurer maintenant la part des Latins dans notre iconographie du XIV<sup>e</sup> siècle. Les Byzantins, dès le XI<sup>e</sup>, représentaient, dans les scènes accessoires, le banc funéraire ou le sarcophage et nous pouvons admettre que certains iconographes, géorgiens ou russes, au IX<sup>e</sup>, au XI<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, ont introduit ce motif dans la composition traditionnelle, sans l'exemple de l'Occident. En tout cas, ceux du XIV<sup>e</sup> ont reçu de l'Occident un exemple, non un modèle. Ils ont dissimulé leur emprunt, comme s'ils voulaient résister à cette influence étrangère. On ne la sent vraiment présente que de loin en loin, à Castoria, à Volotovo, dans la chapelle de Saint-Paul. Pour rajeunir le type traditionnel, ils ont demandé à l'Orient conservateur quelques motifs archaïques et les ont interprétés : ils ont ainsi trouvé des combinaisons originales.

*L'image et la liturgie.* — L'influence de l'Occident aura peut-être, à nos yeux, moins d'importance, si nous savons apercevoir les ressorts internes, qui, au XIV<sup>e</sup> siècle, poussèrent les Byzantins à substituer le sarcophage au tombeau.

1 Maculevič, *Mon de l'art ancien russe*, IV, p. 23, fig. 30

2 Sur le coffret de Suzdal (1383), l'ange s'assied aussi sur un long couvercle. Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 252, voy. p. 249

3 Millet, *Mon. Mistra*, pl. 121 3 — Voy., plus loin, p. 685, note 3.

En Occident, les iconographes combinerent d'abord Matthieu et Marc, un peu naïvement, comme font les Méditations, en juxtaposant certains passages, choisis dans les deux textes ' « Marie-Madeleine, Marie de Jacques et Salomé se rendent au sepulcre et, levant la tête, elles virent la pierre roulée (Marc 16. 1-4) et l'ange assis sur elle (Mat. 28 2) ». Ils placèrent donc l'ange sur la pierre, devant l'entrée. Au x<sup>e</sup> et au xi<sup>e</sup> siècle, dans les évangiles liturgiques, devant illustrer Marc et représenter la scène à l'intérieur, ils suppriment le tombeau et mettent l'ange sur le sarcophage.

Ceux d'Orient apprirent par les mélodes à illustrer exactement la version de Matthieu : « Elles vinrent au tombeau, Madeleine et l'autre Marie, cherchant le Seigneur, et virent l'ange, comme un éclair, assis sur la pierre ' » Même, lorsque ceux-ci paraphrasent le texte de Marc, pour éviter toute contradiction, ils se gardent de nommer les trois femmes et de rappeler qu'elles entrèrent dans le monument « Et, ayant levé les yeux, elles voient que la pierre a été roulée (Mc 16 4) La forme de l'ange, ainsi que son vêtement, les étonna <sup>3</sup>. » Ils prêtent, d'ailleurs, à l'ange le même discours que Matthieu (28 7), le mot fameux que reproduisent si souvent les iconographes « Voyez le lieu où gisait le corps de Jésus <sup>4</sup> »

Pourtant, le rituel byzantin assignait à Marc la première place, car, sous le nom de Ἐωθινὸν 2, on le lisait le matin du « Dimanche des Myrophores » Or, dès le xi<sup>e</sup> siècle et surtout au xiv<sup>e</sup>, les εὐαγγέλια ἑωθινά se trouvent commentés dans les recueils d'homélie dominicales et, d'autre part, recommandés aux peintres par les manuels Consultons ces deux sortes d'ouvrages

Les sermonnaires, tenus de commenter Marc, arrivent à le mettre au premier plan Ils savent que les évangélistes ne peuvent se contredire et ils dépensent beaucoup d'esprit à

1 *S Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXXVII-LXXXVIII, Rome, 1596, t VI, p 411-412

2 Ἦλθον ἐπὶ τὸ μνημεῖον Pentecostarion, εἰς τὴν λιτὴν ἰδιόμελα, le samedi soir, veille du dimanche des Myrophores, Athènes, p 46 A, 66 A, Venise, p 42 B, 60 A

3 Mc 16 5 « Étant entrées dans le monument, elles virent un jeune homme, assis à droite et revêtu d'une robe blanche, et furent étonnées »

4 Ἐπὶ τὸν τάφον σου Pentecostarion, Athènes, p 54 B, Venise, 50 A — Voyez aussi les ἰδιόμελα τῆς ἑορτῆς, composés par Anatolios Αἰ υεροσόροι γωντικῆς ἑρῆρου βαθῆω, Athènes, p 45 B, 67 A, 69 A, Venise, p 42 A, 61 A, 53 B

tenter de les accorder Ils y parviennent par des voies diverses.

Théophane Kérameus <sup>1</sup>, s'inspirant de Grégoire de Nysse <sup>2</sup>, distingue deux visites successives. « Madeleine et l'autre Marie, que nous croyons être la très sainte Vierge, étant déjà venues au tombeau, n'ignoraient pas tout à fait la résurrection Mais, a cause de leur ardent desir, elles devaient recevoir une plus ferme assurance. Salome, qui venait pour la première fois et savait qu'une grande pierre fermait l'entrée du monument, . . demanda : " Qui nous roulera la pierre ? " Les Maries, d'un signe, mettent fin a son embarras, car, ayant levé les yeux, elle voit que la pierre avait été roulée . Les trois femmes entrent et sont saisies d'étonnement, en voyant un jeune homme vêtu de blanc, à droite » Ainsi, la première vision, rapportée par Matthieu, n'avait pas donné une complète assurance. Elle passe au second plan et le sermonnaire met en avant « la trinité des saintes femmes, portant les aromates, approchant du tombeau qui contenait la vie » <sup>3</sup>.

Gregoire Palamas <sup>4</sup> imagine un seul acte en deux scènes Les myrophores étaient nombreuses et vinrent au tombeau en deux et trois fois Chaque évangéliste raconte une de ces visites et passe les autres sous silence La Mère de Dieu arriva la première, en suivant Marie-Madeleine Elle ressentit l'effet du tremblement, vit l'ange descendre, rouler la pierre et s'asseoir, enfin, les gardes tomber comme des morts Sur ces entrefaites, les autres femmes accourent, trouvent les gardes partis, le tombeau ouvert, la pierre roulée. Elles rejoignent donc les premières. Aussi, en complétons-nous parfois quatre, et même cinq <sup>5</sup> Un manuel en nomme six <sup>6</sup>

Ce manuel, nous le connaissons déjà <sup>7</sup> Nous savons qu'il règle l'ordre des sujets sur l'évangile liturgique et mentionne les onze Εωθινός après les Dimanches du Pentecostarion Au Dimanche des Myrophores, il rattache l'apparition du Christ aux Maries ; au Εωθινόν 2, la visite au tombeau, d'après Marc,

1 Homélie 29, sur le Εωθινον 2 Migne, t 132, col 621 C à 624

2 Sermon 2, sur la Résurrection Voy Petkowié, *Fruhchr Elfenb*, note 42

3 *Op l*, col 621 B

4 Homélie 18, sur le Dimanche des Myrophores Migne, t 151, col 22 sq

5 Voyez, plus haut, p 520 — Luc, 24 10, justifie cette affluence

6 Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna, Παράρτημα Γ*, p 266

7 Voir, plus haut, p 36

puisqu'il emprunte à cet évangéliste la parole de l'ange : « Voici l'endroit où ils l'ont placé. » Or, nous pouvons constater que les artistes ont bien suivi ces preceptes. Dans les mosaïques de Saint-Marc, sur un homophorion de Vatopedi<sup>1</sup>, l'Apparition suit l'Incrédulité de Thomas, au Brontochion, le 'Εωθινόν<sup>2</sup>, au tympan du transept, répond aux 'Εωθινόν 6 et 9, sur les parois du sanctuaire<sup>3</sup>. En effet, l'artiste a pris la peine de transcrire, en partie, le texte de Marc : l'arrivée des femmes, [τῆ μὲ τῶν] σ[αββατων] ἔρχ[οντ[αι]], leur nom, Marie-Madeleine, Marie de Jacques (celui de Salomé a disparu), les paroles de l'ange. Il aurait pu citer, et peut-être l'avait-il fait, Marc 16 8 (εἶχε δὲ αὐτὸς τροφὸς καὶ ἕκαστας), pour expliquer leur attitude craintive. Il n'ajoute que les gardes endormis et encore, à leur propos, cite-t-il, non Matthieu, mais une paraphrase tirée des psaumes<sup>4</sup>. Jusque dans ce détail, il suit, sans doute, une tradition d'ordre liturgique.

Il avait certains précédents sous les yeux. Le relief du Louvre nous donne, plusieurs siècles plus tôt, l'attitude des Maries, la citation de Marc qui l'explique et la paraphrase concernant les gardes. L'orfèvre a transcrit, dans le cadre, un tropeaire qu'il entendait chanter le jour de Pâques<sup>5</sup>. Il a donc fait, lui aussi, œuvre liturgique. Mais la poésie dont il s'inspirait, en d'autres passages, évoquait dans son imagination l'ange assis à l'entrée du sépulcre, devant les deux Maries. Comme les mélodes, il soumet Marc à Matthieu. Le peintre du Brontochion, ne considérant que l'ordre des fêtes et la repartition des péricopes, néglige Matthieu pour illustrer Marc. Il nous fait ainsi bien comprendre comment la pratique liturgique a pu aider aux progrès de l'iconographie.

Le culte des reliques n'y fut point étranger. Vers 1200, on vénérât, à Sainte-Sophie de Constantinople, certaines pierres provenant de Jérusalem, soit « la plaque supérieure du tombeau du Seigneur », soit « la pierre qui était sous sa tête », soit « une partie de la pierre de l'intérieur du sépulcre »<sup>6</sup>. En

1 Phot. Paul Marc.

2 Voy., plus haut, p. 39.

3 [Καὶ οἱ φυλά(σ)σον[τες] ἀπενεκρώθησαν], texte restitué d'après le relief du Louvre. Au ps. 30 7 (ἐμίσησαν τοὺς διαφυλάσσοντας ματαιότητος διακηνῆς), le Pantocrator 61, fol. 30 v, représente les gardes endormis et les désigne par la même expression οἱ φυλάσσοντες. De même, à Qaranleq et Tchareqle.

4 Identifié par Pokrovskij, p. 397.

5 Ajnalov, *Žurnal Ministerstva*, 1906, p. 247 sq., 250, 257.

1106/1107, le pèlerin Daniel, ayant pénétré dans la grotte sainte, obtenait du gardien un petit morceau détaché du banc funéraire, pour en faire une relique et l'enfermer, sans doute, dans un reliquaire pareil à celui de Suzdal, où l'on a écrit, en 1383 « Pierre sépulcrale sur laquelle fut étendu le Christ, roi du ciel<sup>1</sup> » A l'objet sanctifié par le contact du corps divin, la piété attachait ainsi plus de prix qu'au tombeau et à la pierre roulée

Les iconographes le comprirent. Autrefois, ils intitulaient la composition · ὁ Τάφος, le Tombeau<sup>2</sup> Maintenant, ils écrivent ὁ Λίθος, la Pierre, ou bien ὁ Λίθος τοῦ τάφου, la Pierre du tombeau Un manuel<sup>3</sup> mentionne les prophéties que l'on peut rattacher « à la Pierre » (εἰς τὸν Λίθον) Or, au-dessous de ce titre, on voit toujours le sarcophage<sup>4</sup> Aγιαλον l'a lu, — pareillement pres du sarcophage, — sur le coffret de Suzdal<sup>5</sup> et veut y reconnaître une allusion à la pierre roulée Mais, l'orfèvre avait plutôt en vue la « pierre sépulcrale » dont il enchassait un fragment, cette couche, transformée en sarcophage, que nous désigne clairement, sur la stéatite du Vatican, une paraphrase de Marc : ἵδε ὁ λίθος ὅπου ἔθρουεν αὐτόν

## II. — L'APPARITION DU CHRIST AUX MARIES

La première apparition de Jésus après la Résurrection est un de ces sujets qui font clairement ressortir l'opposition des deux écoles. Byzance illustre Matthieu; l'Occident, Jean L'une représente le Χρίστος, les deux Mariés touchant les pieds du Sauveur; l'autre, le *Noli me tangere*, Madeleine repoussée<sup>6</sup>.

La différence des images tient à celle des doctrines.

*Les commentaires.* — Chrysostome, comme toujours, pose nettement ses personnages Tous les détails du récit de Mat-

1 Aγιαλον, op l, p 261, sur la date, voy, p 249 — Sur la croix de Monomaque (*Antiq Emp Russie*, II 44), la relique occupe la place du sarcophage

2 Ivoire de Saint-Ambroise, chef du Louvre, portes de Suzdal et d'Alexandria, cadre de Vatopédi

3 Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Furna*, Παράρτημα Δ, p 277

4 Chapelle de Saint-Paul, au Mont-Athos — Icône de Kiev, rapportée de l'Athos par Porphyre voyez, plus haut, p 534, note 9 — Autre icône de Kiev, n° 3354-4 Pokrovskij, p 398, Petrov, *Album*, I, p 16, n° 35-37 — Église de la Métamorphosis, près d'Argos le bas de la composition manque

5 *Žurnal Ministerstva*, 1906, p 252 — Voy aussi l'Umbella de Jean VII

6. Voyez, sur ce point, Sanoner, *Vie de J -C*, p 148

thieu confirment, à ses yeux, la réalité du miracle : « Avec une joie infinie, courant vers lui, elles saisissent ses pieds et, par le toucher, acquièrent la preuve de la résurrection <sup>1</sup>. » Il ne cherche pas à concilier les deux textes. Lorsqu'il commente le quatrième évangile, il exalte Madeleine : « Son zèle reçoit sa récompense, car, ce que les disciples n'ont pas vu, cette femme l'a vu la première : des anges assis, l'un aux pieds, l'autre à la tête, .. qui la réconfortent et la consolent. Elle entend une voix sympathique. " Femme, pourquoi pleures-tu ? " La façon dont ils sont assis l'invite à la conversation. Que dit-elle ? Avec chaleur et amour, elle s'écrie : " Ils ont pris mon Seigneur et je ne sais où ils l'ont placé. " Comme elle prononçait ces paroles, tout d'un coup, le Christ, apparaissant derrière elle, surprit les anges, et ceux-ci, regardant le Seigneur, par leur attitude, leur regard et leur geste, laissèrent entendre qu'ils l'avaient vu. C'est ce qui fit retourner la femme. » La parole fameuse de Jésus « Ne me touche pas », indique, selon l'exégète, qu'elle le toucha et tomba à ses pieds <sup>2</sup>.

Au XII<sup>e</sup> siècle, Théophane Kérameus accorde sans peine les deux évangélistes « Avec l'autre Marie, elle vit le visage aimé, saisit les beaux pieds, entendit la voix douce <sup>3</sup> », puis, elle revient. Alors, le sermonnaire paraphrase ou développe Chrysostome : « Les anges, qui étaient assis, se leverent.. Elle s'élança pour saisir ses pieds <sup>4</sup>. » Presque dans les mêmes termes, il la glorifie « La première, elle obtint la vue désirée et entendit la parole douce <sup>5</sup>. » Kérameus écrivait en Sicile, au contact des Latins. Nous retrouvons le même sentiment de prédilection pour « la plus ardente des femmes disciples » dans la Légende Dorée <sup>6</sup> et les Méditations du pseudo-Bonaventure, qui lui prête la même attitude : « Et, se jetant à ses pieds, elle voulait les baiser <sup>7</sup>. »

Depuis longtemps, l'exégèse chrétienne réservait à la Mère de Dieu l'honneur d'avoir vu son fils la première <sup>8</sup>. Au VI<sup>e</sup> sie-

1 *In Mat. Homil*, 89 3

2 *In Joh Homil*, 86 1

3 Homélie 33, sur le 7<sup>e</sup> évangile du matin, Migne, t 132, col 660

4 Homélie 34, *op l*, col 673

5 Homélie 30, *op l*, col 630

6 Traduction Roze, t I, p 417

7 *S. Bonaventuræ Meditationes*, ch LXXXVIII, Rome, 1596, t VI, p 412

8 Voyez la Légende Dorée, trad Roze, p 420, Bertaux, *Donna Regina*, p 48, Pokrovskij, p XXXVIII, note 5

cle, le mélode Romanos imaginait qu'il lui annonça lui-même cette joie reconfortante :

Ἄντι πρώτη με ὄρξῃ ἀπὸ τοῦ τάφου <sup>1</sup>

Les Méditations <sup>2</sup> rapportent qu'il lui apparut, d'abord, dans sa maison. Cette invention ingénieuse sauvait le prestige de Madeleine. Au contraire, un théologien byzantin du XIV<sup>e</sup> siècle, Grégoire Palamas, s'acharne contre elle. Il soutient que, seule, la Mère de Dieu obtint la grâce de toucher les pieds incorruptibles <sup>3</sup>, puisque Jésus, dans le quatrième évangile, la refuse à Madeleine <sup>4</sup>. « Ta pensée, lui dit-il, ne s'est point élevée jusqu'au mystère qui me concerne et n'a pas compris qu'étant Dieu je t'apparais maintenant dans un corps qui a l'aspect divin... Ne me touche pas, parce que le corps qui m'enveloppe est plus léger et plus actif que le feu » (ἀνωφερέστερον ἢ αἰὲρ ἀσπιώτερον). Toucher le corps de Dieu était réservé à la Mère de Dieu, en qui il s'était incarné pour nous <sup>5</sup>. Telle est la vérité que Matthieu nous apprend en termes voilés, par prudence, pour ne point fournir une arme aux sceptiques, lorsqu'il écrit, en nommant Madeleine et l'autre Marie : « Elles touchèrent ses pieds » En réalité, il ne vise que « l'autre Marie », la Mère de Dieu. Le subtil sermonnaire assure même que Madeleine était déjà partie à la recherche des apôtres, lorsque Marie rejoignit les autres femmes et, s'en retournant avec elles, rencontra le Sauveur <sup>6</sup>.

Ces remarques vont nous expliquer les variations des iconographes. Dans les images hellénistiques, soucieux de la tenue et de la noblesse, ils montreront les femmes inclinées ou agenouillées, à une distance respectueuse ; puis, avertis par l'exégèse de Chrysostome, ils leur feront toucher les pieds. Enfin, les théologiens leur apprendront que cette honneur appartenait à la mère seule et les ramèneront à la réserve des premiers temps.

*Les types.* — Ils avaient deux manières de composer la scène : ou bien le Christ vient au-devant des femmes, groupées ensemble, ou bien, il se tient de face entre les deux figures symétriques. La première convient à la narration continue,

1 Krumbacher, *Akrostichus*, p. 669, vers 244. Voyez, plus haut, p. 397.

2 Ch. LXXXVII, *op. l.*, p. 411.

3 Homélie 18, sur le Dimanche des Myrophores, Migne, t. 151, col. 237 sq.

4 *Op. l.*, col. 245.

5 Homélie 20, sur le 8<sup>e</sup> évangile du matin, *op. l.*, col. 269 BC.

6 Homélie 18, *op. l.*, col. 244 B et 245.

à la frise; la seconde, au type iconographique, d'un caractère monumental

On a songé d'abord à la composition narrative et on l'a traitée de deux manières. Jésus se tient à droite, dans la pose de l'orateur, ou bien, vient de gauche, de profil. En étudiant bien d'autres thèmes, nous avons vu déjà ces deux motifs se succéder l'un à

l'autre. Nous relevons le premier, du v<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup> siècle, sur certains monuments, tels que les sarcophages<sup>1</sup>, le diptyque de Milan<sup>2</sup>, les mosaïques des Saints-Apôtres<sup>3</sup>, le coffret cruciforme de Pascal I<sup>er</sup> au Sancta Sanctorum<sup>4</sup>, le Laur VI 23 (fig 592)<sup>5</sup>, le diptyque de Dresde<sup>6</sup>. Jésus de face se retourne vers les femmes et baisse vers elles la main droite qui les bénit. Le second appartient à quelques évangélistes, Rabula, Laur



Fig 581 — Psautier du Pantocrator, n° 61

Conv soppr 160, fol 214 (fig 582)<sup>7</sup>, Paris 74, pl. 54, Gélat, fol 86 v<sup>o</sup>, Hortus Deliciarum, pl. XXXIX, Petropol. 105, fol 68 (fig 583), au psautier du Pantocrator, n° 61 (fig 581)<sup>8</sup>,

1 Garrucci 316 2, 350 4

2 Garrucci 450 2 — *Coll Basilewsky*, n° 56, p 18, pl XIII (bénitier).

3 'Ως ἐξ ἀφανοῦς καὶ ἀποκρύφου τινός τοῦ περὶ τὸ διαγώνιον τῆς στοᾶς αὐτοῦς ὑπαντᾷ Heisenberg, *Apostelkirche*, p 64

4 Grisar, *Röm Kapelle*, p 98, fig 44, Lauer, *Mon Piot*, t XV, 1907, pl IX — Sur un ivoire de Manchester, les Maries sont debout Goldschmidt, n° 27 b

5 Fol 60 v, avant Mat 28 8

6 Musée, feuillet d'un diptyque d'ivoire Schlumberger, *Épopée*, II, p. 216

7 Gori, *Thesaurus*, t III, pl XII, fig 8

8 Pokrovskij, *Opisanie*, p. 283, n° 74

9 Fol. 109, ps. 77 65

à un ivoire byzantin de South-Kensington <sup>1</sup>, aux monuments de l'époque carolingienne <sup>2</sup>. Jésus avance ou baisse la main, ou bien, le plus souvent, la leve.

La composition monumentale, elle aussi, se transforme. Jésus, d'abord, tient le rouleau et ramène la main devant sa poitrine ; puis, il allonge les deux bras. Ce geste apparaît pour la première fois et par exception, au XI<sup>e</sup> siècle, dans le Vindob. 154, fol. 83 v (fig. 585). Il remplace l'autre, au XIV<sup>e</sup>.

Tantôt, les deux femmes font le même geste, parallèle ou symétrique ; tantôt, l'une d'elles montre une affection plus familière, comme si elle jouissait d'une faveur spéciale. Observons ces attitudes dans chacun de nos deux groupes.

Il est clair que les artistes ne songèrent pas, d'abord, à distinguer entre les deux Maries. Dans le groupe hellénistique et carolingien, elles s'agenouillent à distance, aux Saints-Apôtres, dans le psautier Chludov et l'iconographie du IX<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>, elles se prosternent et saisissent les pieds. Pourtant, déjà, sur l'ivoire Trivulce <sup>4</sup>, l'une va toucher, l'autre reste droite. Presque toutes les autres compositions narratives, — que Jésus se tienne à droite ou vienne de gauche, — font sentir plus ou moins cette différence. Le codex de Rabula nous l'explique : la plus inclinée porte le nimbe et le porte seule. Cette figure nimbée se présente aussi la première devant la porte du Saint-Sépulcre et discute avec l'ange : c'est la Mère de Dieu, qui, la première, a connu la résurrection, qui, la première, a vu le ressuscité. En 1250, le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique <sup>5</sup> et, plus tard, l'homophonie de Vatopédi <sup>6</sup> leur prête à toutes deux une attitude très franche, l'une prosternée, l'autre toute droite.

Avec Jésus de face, on conserva plus longtemps la symétrie. D'abord, sur l'ivoire de Saint-Ambroise, à Milan <sup>7</sup>, et dans les

1 N° 295 67 phot. South-Kensington 3770

2. Ivoire du Louvre, n° 5 voy, plus haut, p. 522, note 3 — Psautier d'Utrecht, ps. 40. Tikkanen, *Psalterillustration*, p. 288, fig. 213

3 Τῆν αὐτοψίαν τῶν μυροφόρων σεπτῶν γυναικῶν, προσάπτομενοι ἀπ' ἄνω τοῦ Σωτήρος ποσὶ lettre des patriarches orientaux à Théophile (836), d'après L. Duchesne, *L'iconographie byzantine dans un document grec du XI<sup>e</sup> siècle*, p. 23, extrait de *Roma e l'Oriente*, t. III, 1913

4. Garrucci 449, Molinier, *Ivoires*, pl. VI, Αἰγυπτίαν, *Ellen osn*, p. 95, fig. 17

5. Fol. 179. Dans le même cadre que les Saintes Femmes Jésus s'éloigne vers la droite en se retournant. On rapprochera cette miniature du Laur. VI 23. Elle reproduit un ancien modèle

6. Phot. Paul Marc

7. Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. XXXII



fresques de Mirož<sup>1</sup>, elles se prosternent. Puis, dans le Vindob. 154, fol. 83 v (fig. 585), et le tétraévangile de Kiev, fol. 92 v (fig. 586), sans quitter les pieds, elles levent le buste, tandis



584



585



586

FIG 584 — Fresque du monastère de Maiko — 585 Vindob 154  
586 Tétravangile de Kiev

que Jésus allonge les bras. Enfin, les Serbes du XIV<sup>e</sup> siècle reviennent à la réserve hellénistique et, sous les deux mains

<sup>1</sup> Kondakov-Tolstoj, t VI, p 182, fig 223

divines, tendues pour bénir, ils les figurent à distance, soit agenouillées, au monastere de Marko (fig 584) ou au Protaton, soit même debout, dans le psautier de Munich <sup>1</sup>. Une fresque, aujourd'hui detruite, de Sainte-Philothée, à Athenes <sup>2</sup>, en montre quatre, deux prosternées et touchant les pieds, deux agenouillées, comme si l'on avait voulu réunir en un seul tableau les deux aspects successifs d'un même motif.

Mais déjà, vers le VIII<sup>e</sup> siècle, le modele commun au Petropol. 21<sup>3</sup> et au tétraévangile d'Iviron, n<sup>o</sup> 5<sup>4</sup>, accorde à celle de droite un traitement de faveur : seule, elle tient vraiment le pied dans son manteau et le baise. L'autre, qui était aussi prosternée, commence à se redresser, dans le Paris 510<sup>5</sup> Plus tard, au XI<sup>e</sup> siècle, à Sainte-Sophie de Kiev <sup>6</sup>, surtout à Saint-Marc (fig 588) <sup>7</sup>, toutes deux, les mains libres, s'éloignent des pieds, mais inégalement. Enfin, au XVI<sup>e</sup>, les peintres crétois de Lavra, de Dionysiou (fig. 587) <sup>8</sup> et des Météores <sup>9</sup> reproduisent, trait pour trait, la mosaïque vénitienne, mais en prêtant au Christ le large geste que nous avons observé déjà.

Un autre artiste nous fera comprendre le sens de cette différence. A Monréale <sup>10</sup>, il a inscrit les noms : à gauche, Madeleine, à droite, Marie de Jacques. Comme les théologiens identifient cette autre Marie avec la Mère de Dieu, nous comprendrons que Jésus, dans le Petropol 21, par exemple, lui ait permis un geste plus tendre, que le codex de Rabula lui ait attribué le nimbe <sup>11</sup>.

Mais, à Monréale, ainsi que sur l'ivoire de Salerne <sup>12</sup>, Jésus s'éloigne en se retournant et lève la main vers Madeleine pour lui dire : « Ne me touche pas » On a confondu ainsi les deux apparitions, les deux évangiles, les deux thèmes. Mais, où a-t-on pris le thème intrus ? A Byzance ou à l'Occident ?

1 Strzygowski, *Serb Psalter*, pl LX 152

2 Lampakis, *Δοτ χοιτ έραπειλας*, t II, pl près de la p 140

3. Fol 10 Lichačev, pl CCCLIII 692

4 Fol 131 v Brockhaus, pl 23

5 Omont, pl XXI

6 *Kievskij Sof Sobor*, pl 39, Ajnalov-Rjedin, *Zapiski, N S*, t IV, p 322

7 Phot Anderson 14155

8 H Ét C 284 — Voy le psautier slavon Chludov *Drevnosti*, t III, p 4, n<sup>o</sup> 1

9 Phot Messbildanstalt 1371 6

10 Gravina, pl 20 A, H Ét C 734 Les inscriptions paraissent restaurées

11 A Novgorod, elle est à gauche, désignée par les sigles MP ΘV, les attitudes rappellent le Vindob 154 Grabar, t VI, p 173

12 Bertaux, *Art Italie merid*, pl XIX



Fig. 587. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 284).



Fig. 588. — Mosaïque de St-Marc, à Venise.



Fig. 589. — Tétrévangile de St-Pétersbourg (Petropol. 105).  
(Coll. H. Ét.).



En Occident, les écoles de Reichenau et de Treves-Echter-nach, au x<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>, de Liege, au xi<sup>e</sup> <sup>2</sup>, celle de Salzbourg <sup>3</sup> ou l'auteur du dessin d'Auxerre <sup>4</sup>, au xii<sup>e</sup>, prennent à la lettre le quatrième évangile. Madeleine, qui, sans doute, croyant parler au jardinier, lui montrait le sépulcre, s'est tournée franchement (στραφεισα), des qu'elle entend la voix de Jésus, et lui tend les bras. Elle pourra s'élançer et s'incliner pour saisir les pieds <sup>5</sup>, mais sans s'agenouiller. Jésus, se retournant, étend ou baisse la main gauche et l'arrête.

Les Byzantins n'ont pas ignoré cette interprétation <sup>6</sup>. Mais ils suivent plutôt celle de Chrysostome et mettent Madeleine à genoux. La sachant à gauche, dans le Χαίρετε, ils n'ont qu'à ôter l'autre Marie Le Paris. 74, pl 183 <sup>7</sup>, dans le texte de Jean, reproduit la Madeleine du Paris. 510, en conservant le Christ solennel, impassible, debout entre deux arbres. Ailleurs, pour illustrer la fin de Marc (16. 9-10), on a pratiqué la même suppression dans la composition narrative. Jésus, tantôt tourné vers la gauche (fig 593) <sup>8</sup>, tantôt avançant vers la droite <sup>9</sup>, allonge le bras pour bénir la femme prosternée.

Les modèles allemands ont assurément pénétré en Italie : les rouleaux de l'Exultet s'en rapprochent (fig. 590) <sup>10</sup>. Mais,

1 Codex Egberti Kraus, pl LVI — Codex de Breme phot Pfeiffer — Codex de Gotha, fol 101 v *op l* — Évangélaire d'Otton III (Cim 58) Leindinger, *Miniaturen*, I 51, Voge, p 71 — Voyez aussi la porte de Hildesheim (Dibelius, *Die Bernwardstür zu Hildesheim*, p. 68, pl 10), la bible de Farfa, fol 370 (phot Preuss hist Institut 5497), et surtout, un ivoire de Cluny, n° 1041, vii<sup>e</sup>-viii<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 183)

2 Munich, Clm 23261, missel composé à Liège et donné en 1050 au cloître de Saint-André à Freising Max Rooses, *Geschichte der Kunst in Flandern*, *Ars Una*, 1914, p 11, fig 22 Voy, p 14

3 Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LVI 177 (Sainte-Erentrud), LXXX 273 (Liutolt), CIV 352 (antiphonaire de Salzbourg)

4 Prou, *Gazette archéologique*, t XII, 1887, p 139, pl 19

5 Dans les miniatures des Ottons, en particulier dans le codex de Brême, et le dessin d'Auxerre

6 Tétrévangile de Kiev, fol 320, au milieu de Joh 20 13 On rapprochera ce manuscrit de la bible de Farfa Madeleine se tient tout à fait droite

7 Et, sans doute, le tétraévangile de Gélât, fol 273 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 306, n° 244

8 Laur VI 23, fol 97, avant Mc 16 9 H Ét C 408 — British Museum, n° 47

9 Paris 74, pl 90 — Probablement aussi le tétraév de Gélât, fol 139 Pokrovskij, *op l*, p 290, n° 135 — On retrouve le même type, à Pérouse, dans un livre de chœur du xiii<sup>e</sup> s (Pinacothèque, 17 RRI, fol. 220 v H Ét C 502), au Vatican, dans un tableau de Donatus Bizamanus (Agincourt, pl XCII)

10 Lond. Addit 30337, Bibl Barberini Bertaux, H Ét C 1529, 1538 Type du Mont-Cassin voy *Art Italie merid*, p 226, 231, *Iconographie comparée*, tableau II, col 9, 10.

les primitifs <sup>1</sup>, puis, Duccio, sur le rétable, Fra Angelico, a San Marco, imitent la Madeleine de Monreale et de Salerne, c'est-à-dire la Madeleine byzantine <sup>2</sup> Auraient-ils au moins



FIG 590 — Exultet de la Bibliothèque Barberini

emprunté aux Allemands le geste de Jésus le bras ployé, à l'école de Trèves-Echternach, le bras baissé, à celle de Salzbourg ? Mais ils rencontraient ces deux variantes dans les monuments byzantins, où les deux Maries se prosternent à gauche : coffret cruciforme du Sancta Sanctorum, Laur VI 23, diptyque de Dresde. Ces monuments, ils les copiaient, ou tout au moins, les interprétaient : un livre de chœur de Bologne nous le prouve <sup>3</sup>. Par eux, ils connaissaient l'antique motif des sarcophages et du diptyque de Milan.

Sienna a donc reçu les leçons de Byzance. A son tour, elle a instruit les Grecs. Au rétable, Kondakov a justement com-

<sup>1</sup> Triptyque Marzolini — Florence, Accademia, n° 99, tableau représentant la vie de Marie-Madeleine — phot. Alinari 1609, Venturi, t. V, p. 93, fig. 73.

<sup>2</sup> C'est ce qu'a compris Weigelt, *Duccio*, p. 256. — On peut mentionner aussi une fresque du Sagro Speco et certaines sculptures gothiques (Sanoner, *Vie de J.-C.*, p. 146).

<sup>3</sup> Museo Civico, n° 15 — phot. Preuss. hist. Institut 2125. Jésus est de face, les trois myriophores se prosternent ensemble, à gauche. On sait que, dans la même initiale, l'ange, leur montrant le sarcophage, fait le geste byzantin.

paré une icône de la Collection Lichačev <sup>1</sup>, où l'on sent, en effet, l'esprit du Trecento. Il en fait honneur à un atelier grec de Venise Fort justement, croyons-nous, car un primitif vénitien <sup>2</sup> a dessiné aussi les quelques traits qui distinguent du retable non seulement cette icône, mais une seconde, sortie du même atelier <sup>3</sup>.

Il est clair que de tels ateliers ont contribué à former les peintres du Mont-Athos. Ceux de Lavra, de Dionysiou ont représenté les deux Maries, d'après les mosaïques de Saint-Marc, et le tombeau découpé dans le rocher, d'après notre primitif. A Lavra encore, dans la chapelle de Saint-Nicolas, Frangos Catellanos nous montre l'« autre Marie » accroupie et Madeleine, le buste droit, criant « Παθέουσι », tandis que Jésus, marchant vers la gauche, se retourne pour lui répondre et les bénit avec les deux bras baissés Deux cents ans plus tôt, le peintre de Volotovo <sup>4</sup> nous donne à peu près ces attitudes, en omettant Madeleine. L'un et l'autre n'ont fait que retourner le vieux motif du Sancta Sanctorum Mais ils y mettent plus de mouvement et d'élan. Alors, leur Christ nous rappellera, à Volotovo, Monréale, à Lavra, les deux Exultet du Mont-Cassin

Mais, en une telle matière, il convient de conclure avec prudence, car nous allons voir que nos iconographes ont pris à d'anciens évangélistes les autres détails de leur composition complexe et pittoresque. Ils représentent, en effet, dans le même cadre, la visite de Pierre et de Jean au tombeau Or, ils suivent deux traditions différentes Dans le catholicon de Lavra, à Dionysiou, la plus ancienne, conçue d'après Luc et représentée par le Petropol. 105 (fig 589) <sup>5</sup>, le Berol. qu 66 (fig 595) <sup>6</sup> et le psautier de Munich <sup>7</sup> Pierre, suivi de Jean, arrive en courant, étonné, devant le tombeau vide <sup>8</sup>. Seule-

1 Kondakov, *Ikonoorafija Bogomalei*, p 22, fig 11 et 12

2 Venise, Accademia, n° 21 phot Anderson 12320, Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 121

3 Lichačev, pl LXVI 106, LXVII 107

4 Maculevic, *Mon de l'art ancien russe*, IV, p 23, fig 30

5 Fol 170, avant Luc 24 12 Voy Strykowski, *Physiologus*, p 86

6 Fol 334 (Jean)

7 Strykowski, *Serb Psalter*, pl LX 150

8 A Dionysiou, on a écrit 'Ο δὲ Πέτρος καὶ Ἰωάννης ἔδραμο, ἐπὶ τὸ μνημεῖον, en ajoutant ainsi le nom de Jean à celui de Pierre, dans le texte de Luc 24 12, d'après Joh 20 3 ἤρροντο εἰς τὸ μνημεῖον Le Petropol 105 représente aussi les deux apôtres à cet endroit du texte Le tétraévangile de Kiev, fol 246 v, une

ment, ici, comme dans l'évangélaire d'Aix-la-Chapelle <sup>1</sup>, il rencontre le sarcophage au-devant de la grotte. Frangos Catellanos semble vouloir animer la scène. Jean, dans le fond, penché sur le sarcophage, soulève l'enveloppe, restée intacte, de la momie; à droite, Pierre, à demi agenouillé, sur le bord, lève les bras de surprise. En réalité, le *xvi<sup>e</sup>* siècle finissant fournit ici une fort belle matière à la sagacité des archéologues. Ils retrouveront, en effet, cette composition sous un aspect un peu plus simple, au *xi<sup>e</sup>*, dans le Laur VI 23 (fig. 594) <sup>2</sup> et le Paris. 74, pl. 182, et, là, ils en saisiront le sens exact, car elle répond au texte de Jean, qui fait entrer les deux apôtres à l'intérieur du tombeau et, par conséquent, autour du locus, taillé dans la roche vive.

### III. — LE CYCLE DE LA RÉSURRECTION

À côté de ces deux compositions essentielles, consacrées par la tradition iconographique, les mosaïques des Saints-Apôtres comprenaient d'autres scènes plus rares. Et même, si nous scrutons le texte de Mésarites, nous apercevons, dans chacune d'elles, plusieurs épisodes successifs. Il est clair que ce récit en images provenait d'un évangile illustré. Or, ce prototype disparu pourrait se retrouver dans le Laur. VI 23 et le Paris. 74, où nous avons discerné bien souvent les répliques d'une rédaction fort ancienne. Et, justement, nous y voyons l'ange, devant les Maries, lever le bras selon le type primitif du codex de Rabula, du Copte 13 et des miniatures ottomanes. Nous placerons donc ces miniatures en regard de Mésarités.

Cet auteur suit le récit de Matthieu pas à pas, en y interpolant une scène d'après Luc. Prenons chacun des épisodes.

I. — *Les Saintes Femmes au tombeau.* — Elles paraissent trois fois.

1° « Marie-Madeleine et l'autre Marie marchent vers le tom-

fresque de Dečani (phot. Inst. russe Cpl), seulement Pierre. Le coffret cruciforme du Sancta Sanctorum (Lauer, *Mon. Piot*, t. XV, 1907, pl. IX) et le Copte 13 (fol. 276 v, dans le texte de Jean) suivent Joh. 20. 4 « L'autre disciple courut plus vite et arriva le premier au tombeau » Jean se retourne vers Pierre

<sup>1</sup> Beissel, *Hs. Kais. Otto*, pl. XXXII.

<sup>2</sup> Fol. 209 v. H. Ét. C. 432, avant Joh. 20. 1

beau en hâte, pour tâcher d'oindre le corps de Jésus avec des parfums et de l'enlever à l'insu des gardes <sup>1</sup>.

2° Elles sont déjà arrivées au tombeau, sans cri, ni lamentation bruyante, mais tremblantes de peur, craignant les gardes, haletantes et retenant leurs gémissements. L'inquiétude est empreinte sur leurs visages, car des réflexions montent dans leur cœur : Qui leur roulera la pierre?... Pendant qu'elles réfléchissaient ainsi, leurs yeux étaient baissés vers la terre <sup>2</sup>.

3° Elles levent les yeux vers le ciel et elles voient, d'abord, comment la pierre fut roulée sans la main de l'homme, puis, l'ange assis sur la pierre du monument. De nouveau, une frayeur plus grande les saisit .. Leurs larmes sont figées comme des pierres.. Elles veulent retourner sur leurs pas ou prendre une autre route, mais leurs pieds, auparavant si rapides, restent immobiles.. Elles ressemblent à des statues de bois ou de pierre ; une grande pâleur se répand sur leurs visages. .. l'ange les ranime <sup>3</sup>. »

L'auteur du Paris. 74, pl. 89, figure deux fois le groupe des deux femmes Il ne comprenait plus le sens du motif, puisque, à la planche 54, il réunit les quatre figures en un seul groupe et leur prête le même geste, geste banal de respect. Sans doute, trompé par l'exégèse qui inspirera Palamas, il croyait représenter les diverses myrophores, réunies, au même moment, devant le sépulcre <sup>4</sup> A la planche 89, il aura donc aussi, dans une moindre mesure, modifié les attitudes du prototype, pour les ramener à une formule uniforme. Essayons de restituer ce prototype Trois scènes se succédaient, de gauche à droite.

1° Les deux femmes avancent à grands pas. Le 74 les montre droites, raides, immobiles, les mains sous le manteau

2° Elles sont arrivées et se demandent qui roulera la pierre. Dans le 74, la première tend un brûle-parfum, au bout d'un long manche, et se retourne vers sa compagne pour la consulter du regard. Dans le manuscrit de Parme (fig. 568), un geste trahit son inquiétude ; l'autre Marie tient une fiole et regarde

3° Elles lèvent les yeux, saisies d'effroi et veulent fuir. Le Petropol. 21 (fig. 570), le Vindob. 154 et le relief du Louvre nous donnent une idée précise de notre mosaïque. La première

1 Heisenberg, *Apostelkirche*, p 60, l 13-17

2 *Op l*, p 61, l 6-15

3 *Op l*, p 61 17 à 62 17

4. Le peintre de Vatopédi l'imitera (voy , plus haut, p. 520, note 7)

se retourne sans quitter l'ange du regard. Elles ont abandonné brûle-parfum et fiole, laissent tomber les bras ou les pressent contre leur poitrine. Sur le relief du Louvre, on a justement transcrit le passage de Marc (16 8) que développe Mésaritès. La fresque du Brontochion, conçue d'après Marc, reproduit les mêmes gestes.

Nous saisissons ainsi le sens des deux types définis précédemment. Les iconographes ont choisi tantôt l'un, tantôt l'autre des deux moments. Il est probable que, chaque fois, le tombeau se dressait devant les femmes, d'abord, fermé, avec les gardes veillant, puis, ouvert, avec l'ange, et nous comprendrons ainsi pourquoi le 74 nous le montre clos par une grille, sans les linges <sup>1</sup>.

La fresque des Saints-Théodores, à Mistra <sup>2</sup>, comprend les deux groupes, chacun avec trois femmes, selon le récit de Marc, l'un près de l'autre, mais dans l'ordre inverse. Près de l'ange, à droite, les femmes se tiennent immobiles : la première avance le brûle-parfum Plus haut, à gauche, elles fuient en se retournant. Elles fuient vraiment, comme Marc le raconte, avec des mouvements plus vifs que dans les répliques des Saints-Apôtres, plus vifs même que dans une miniature assez vivante du tétraévangile de Kiev, fol. 246 v (Luc), mais sans changer d'attitude. Il était naturel de placer, à gauche, l'épisode le plus récent, puisque, à ce moment, les femmes sont sorties du tombeau et retournent vers le lieu d'où elles venaient (καὶ ἐξελθοῦσαι ἐσπυρον). Ainsi, dans les évangiles illustrés, Madeleine, ayant trouvé le tombeau vide, revient sur ses pas, vers la gauche, pour annoncer l'événement aux apôtres (fig 594-595) <sup>3</sup>. Notre fresque représente donc une illustration exacte du récit de Marc, plus simple que la mosaïque des Saints-Apôtres, puisque, là, les deux évangiles se trouvent combinés.

II. — *Apparition de Jésus aux Maries* — Mésaritès indique encore deux moments, deux groupes : d'abord, les femmes se hâtent de rejoindre les disciples, puis, le Sauveur, « comme s'il sortait d'un lieu invisible et secret, à l'angle du portique, les rencontre et leur dit Salut. » Le Laur. VI 23,

<sup>1</sup> On retrouve la grille, mais avec les linges, à Studemca, où les trois myrophores manifestent leur effroi voyez, plus haut, p 533, note 2

<sup>2</sup> Millet, *Mon. Mistra*, pl 89 5.

<sup>3</sup> Paris 74, pl 182 — Laur VI 23 H Ét C 432 — Berol qu 66, fol 334 Voyez, plus haut, p 524, note 9, ce que nous avons observé à propos de Gélât.

fol. 60 v (fig. 592), nous donne les deux scènes. Les deux femmes se dirigent toujours vers la droite : elles avancent, au milieu d'un paysage à demi-effacé, ensuite, rencontrant Jésus, elles se prosternent et saisissent ses pieds. Dans le Paris. 74, pl. 54, les deux groupes se distinguent moins clairement et l'action se déroule en sens inverse : variante moins proche de nos mosaïques que le Laur. VI 23, moins proche du prototype, car on n'y sent plus aussi bien la continuité du récit.

III. — *Les gardes corrompus* — « Elles craignent de tomber entre les mains des Juifs assemblés, que le peintre a figurés à l'opposé de la voûte. Voyons donc ce que signifie encore cette troupe de Juifs, ces soldats et ce tribun... Ils corrompent avec de l'argent les gardes du tombeau, pour leur faire dire que le Christ a été volé. Ayant reçu l'argent, ceux-ci promettent, en inclinant le cou et la tête <sup>1</sup> »

Le psautier Chludov <sup>2</sup>, celui du Pantocrator (fig 591) <sup>3</sup> et, plus tard, le Paris. 74, pl. 55, nous présentent la scène pres du tombeau : les Juifs sont à droite. Le Laur VI 23 (fig. 592) comprend deux épisodes : les sacrificateurs s'assemblent avec les anciens et délibèrent (Mat. 28. 2), puis, ils corrompent les gardes. Chaque fois, on les voit à gauche. Les soldats inclinent la tête, comme l'indique Mésaritès. Encore une fois, ces miniatures nous montrent la réplique la plus fidèle de nos mosaïques et, de plus, nous font supposer que Mésaritès avait en vue deux épisodes : « l'assemblée des Juifs » et la corruption des gardes

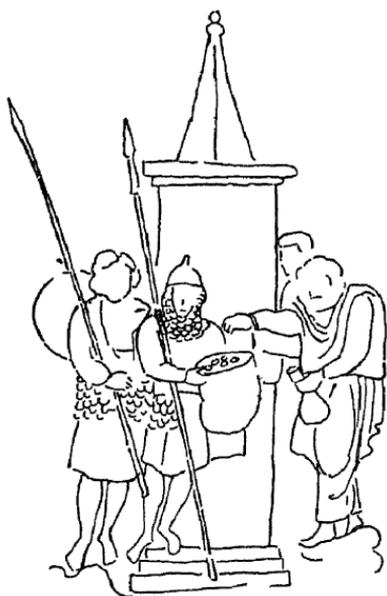


FIG 591 — Psautier du Pantocrator, no 61

Mésaritès décrit ensuite une scène singulière, où les Juifs

1 Heisenberg, *op l*, p 65 8

2 Kondakov, *Drevnosti*, 1878, pl II 1

3 Fol 89, au ps 68.28

auraient réclamé à Pilate la tête de Longin, coupable d'avoir repoussé leurs offres. Heisenberg suppose que notre auteur a mal compris le sujet et explique plus simplement cette démarche. Les perfides tiennent la promesse faite aux soldats : « Si cela vient à la connaissance du gouverneur, nous l'apaiserons et nous vous tirerons de peine. » (Mat. 28. 14) Hypothèse fort ingénieuse, qu'un passage de Chrysostome va corroborer<sup>1</sup> : « Vois-tu que tous sont corrompus ? Pilate (lui-même, en effet, fut persuadé), les soldats, le peuple juif. » Le mosaïste a donc montré les Pharisiens poursuivant auprès de Pilate leurs intrigues et leurs mensonges.

IV. — *Les myrophores annoncent la résurrection aux apôtres.* — Luc nous dit qu'ils ne crurent point (24. 10-11). Le mosaïste avait représenté une discussion passionnée<sup>2</sup>. Au lieu de ces attitudes vivantes, l'auteur du Paris 74, pl 140, aligne, en une file monotone, onze figures de prophètes. Il suit un modèle plus timide, que nous rencontrons, deux siècles plus tôt, au Sancta Sanctorum, sur le coffret cruciforme de Pascal I<sup>er</sup>. Le Laur VI 23 (fig 593)<sup>4</sup> ne reproduit pas cette scène à cet endroit. Mais, dans le texte de Marc, il nous en donne une autre, aussi pittoresque, aussi variée qu'aux Saints-Apôtres. Madeleine porte la nouvelle aux disciples assis, « plongés dans le deuil et les larmes » (Marc 16 10), et les trouve également incrédules. Nos deux manuscrits nous laissent ainsi deviner certains intermédiaires entre le mosaïste Eulalios et le peintre Frangos Catellanos, qui, à Saint-Nicolas de Lavra, près de l'Apparition de Jésus, dans un coin de son tableau, au milieu d'une grotte, a réuni les Onze et fait asseoir l'un d'eux, vers la gauche, en face des Maries<sup>5</sup>.

1. *In Mat Homil*, 90 2.

2 Heisenberg, *op l*, p 67

3 Lauer, *Mon Piot*, t XV, 1907, pl IX Voyez une scène plus vivante dans le codex d'Uta Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, p 102, pl XVIII 46

4 Fol 97 H Ét. C 408

5 Une fresque de Dečani rappelle assez bien le Laur VI 23 phot Institut arch russe de Constantinople



592



593



594

Fig. 592-594. — Tétravévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(H. Ét. C 408, 422).



Fig. 595 — Tétravévangile de Berlin (Berol. qu. 66).  
(Coll. H. Ét.).



## LIVRE IV

### Les écoles

---

#### CHAPITRE PREMIER

##### L'époque byzantine

###### I. — LES ANCIENS TYPES

Presque toujours, à l'origine des thèmes, nous trouvons en présence deux traditions : la tradition antique, « hellénistique », cherche la noblesse, la tradition orientale veut exprimer les passions, représenter la réalité. L'une nous est connue, au iv<sup>e</sup> et au v<sup>e</sup> siècle, par les sarcophages et quelques ivoires, au vi<sup>e</sup>, par les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne. L'autre, entre le vi<sup>e</sup> et le ix<sup>e</sup>, nous a laissé les manuscrits syriaques de Florence, de Paris et d'Etchmiadzin, les ampoules de Monza, les encensoirs mésopotamiens. A ce groupe appartiennent, au ix<sup>e</sup> et pendant la première moitié du x<sup>e</sup>, les peintures archaïques de la Cappadoce : chapelles à Gueurémé, Tavchanle-Klissé, nef de Toqale, Hemsbey-Klissé (Qeledjar), El-Nazar, Balleg-Klissé<sup>1</sup>; et ces peintures nous permettent d'y rattacher, plus sûrement qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, certains monuments où ce caractère réaliste s'accuse avec clarté. Nous verrons plus loin, en examinant les colonnes du ciborium, à Saint-Marc, les futurs types cappadociens se dessiner déjà, au v<sup>e</sup> ou au vi<sup>e</sup> siècle, sous les formes hellénis-

<sup>1</sup> Jerphanion, *Bulletin de la Société française des Fouilles archéologiques*, t III, 1913, p 40 sq — Voyez Millet, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1912, p 326 sq

tiques On nous permettra d'insister ici sur quelques œuvres postérieures qui nous les montrent achevés.

Les psautiers à illustration marginale (Chludov, Pantocrator. 61, Paris 20) ne sont point nés dans les couvents byzantins du ix<sup>e</sup> siècle où l'on défendait les images. Les miniatures qui ont trait à cette querelle fameuse se groupent autour d'un noyau antérieur. Nous en avons fait la remarque en 1905 <sup>1</sup>, mais nos observations paraissent avoir échappé à Strzygowski, lorsque, un an plus tard, étudiant le psautier serbe <sup>2</sup>, il imagina d'attribuer la rédaction primitive aux moines syriens et palestiniens du vi<sup>e</sup> siècle, aux artistes qui ont décoré de miniatures marginales le codex de Rabula, le Paris syr 33. D'autres exemples, tels que les *Sacra Parallela* (Paris. 923), le Grégoire de Nazianze de Milan (Ambros 49-50), le tétraévangile d'Étchmiadzin (n<sup>o</sup> 229) et les plus récents tétraévangiles arméniens (Paris arm. 21, Bologne<sup>3</sup>, etc.) pourraient corroborer cet argument et prouver que ce système appartient de tous temps à la tradition de l'Asie. Nous-mêmes en proposons un autre, en observant que les trois manuscrits du ix<sup>e</sup> siècle, indépendants l'un de l'autre, nous font voir suivant quel principe la rédaction se transforme. En effet, « l'illustration directe, concrète ou abstraite, cède la place à l'image iconographique », c'est-à-dire au thème évangélique. Nous ajouterons aujourd'hui que l'image suit ainsi l'évolution de l'exégèse syrienne, cherchant dans les psaumes, d'abord, simplement les faits qu'ils contiennent, puis, les allusions à l'Ancien Testament, enfin, en dernier lieu, les prophéties <sup>4</sup>.

Assurément, Kondakov l'a observé, nos miniaturistes continuent, sur certains points, la tradition antique. Nous en avons reconnu les caractères essentiels dans l'Annonciation, dans le Baptême ou la Résurrection de Lazare. Mais, sur bien d'autres, ils paraissent innover. Strzygowski voudrait alors mettre en ligne de compte l'art de la Cappadoce, de la Mésopotamie et de la Syrie. Notre étude, espérons-le, comblera ses vœux. La Cène, le Lavement, la Trahison, le Reniement,

<sup>1</sup> Millet, *Art byz*, I, p. 227

<sup>2</sup> Strzygowski, *Serb Psalter*, p. 90. En 1899, dans son *Physiologus*, p. 100, l'auteur pensait encore que ce cycle d'images s'était constitué, peu après 842, à Constantinople ou dans quelque groupe monastique analogue à celui de l'Áthos.

<sup>3</sup> Macler, *Journal asiatique*, 1913, p. 246 sq.

<sup>4</sup> Nous devons cette observation au R. P. Mariès.

Le Crucifiement nous ont permis de prouver ce que son esprit inventif avait deviné

Nous lui donnerons la même satisfaction à propos du *Rossanensis*. Il ne nous suffisait point, pour attribuer ce manuscrit à l'Anatolie, ou même, à la Cappadoce, de reconnaître qu'un lien d'étroite parenté l'unit au fragment de Sinope <sup>1</sup>, d'y observer ce vif sentiment de la réalité brutale et douloureuse qui inspirait les peintres d'Amasée, au temps d'Astérius <sup>2</sup>. Nous pouvions conserver encore quelques doutes, mais les découvertes du R. P. de Jerphanion les ont dissipés, en nous aidant à retrouver la filiation de certains thèmes, tels que Lazare, les Rameaux, le Lavement, auxquels nous joindrons le Jugement de Pilate.

Le Petropol 21 vient de Trébizonde et appartient ainsi à l'Anatolie, au même titre que le *Rossanensis*. On y sent le même réalisme, plus âpre et plus fruste <sup>3</sup>. Nous avons vu que bien des thèmes, Baptême, Transfiguration, Cène, Lavement, nous pourrions ajouter, Bénédiction des apôtres, permettraient de le rattacher à la Cappadoce. Nous saisissons mieux ainsi l'importance de ce remarquable monument. Mais il nous embarrasse autant qu'il nous intéresse. Jusqu'ici, à la suite de Muralt, la plupart des autorités y reconnaissent l'onciale du VIII<sup>e</sup> siècle <sup>4</sup>. Certaines compositions, telles que le Baptême, la Cène, l'Incrédulité, les Maries assises, surtout les Noces de Cana <sup>5</sup> et le Lavement, pourraient remonter à cette époque. Mais les Limbes, nonobstant certains traits archaïques, représentent un type développé, qui dépasse non seulement la colonne de Saint-Marc et les psautiers Chludov, mais aussi les mosaïques ou les peintures de San Zeno, à Rome, de Sainte-Barbe, en Cappadoce, de Saint-Luc, en Phocide, en un mot, l'époque du pape Pascal I<sup>er</sup> (817-824), de l'empereur Basile II (976-1025) et même de ses successeurs <sup>6</sup>. Le R. P. Thibaut nous a révélé le mot de l'énigme : le XI<sup>e</sup> siècle a imité l'onciale

1 Strzygowski, *Kleinasion*, p 200, Bauer-Strzygowski, *Wellechronik*, p 182

2 Muñoz, *Il codice purpureo*, p 27 Voyez Bayet, *Recherches*, p 63

3 Kondakov, *Ist viz iskusstva*, p 131, *Hist de l'art byz*, t I, p 193, y reconnaît les formes anatomiques du codex de Rabula, la gravité ascétique du Cosmas

4 Voy, plus haut, p 12

5 Voyez ce qu'en dit Kondakov

6 Voyez, sur ce thème, Millet, *Mosaïques de Daphni*, dans les *Mon. Piot*, 1896

du VIII<sup>e</sup> <sup>1</sup>. Nous ajouterons qu'il a copié aussi la plupart des compositions, en les encadrant dans un ornement pareil à celui du psautier de Paris (n<sup>o</sup> 139) <sup>2</sup>, suivant ce que Kondakov appelle « la mode nouvelle du IX<sup>e</sup> siècle ».

A ces monuments caractéristiques, si nous joignons l'évangile du fond Hamilton, la croix d'émail et le reliquaire peint du Sancta Sanctorum, nous formons un groupe compact, qui s'oppose, d'une part, au VI<sup>e</sup> siècle, aux mosaïques de Ravenne, de l'autre, au XI<sup>e</sup>, à l'ensemble des monuments byzantins

Ainsi, Byzance se sépare de l'Orient. Au XI<sup>e</sup> siècle, elle nous paraît, dans une certaine mesure, revenir aux types hellénistiques. Le Baptême nous l'a montré clairement <sup>3</sup>, lorsque, dans le transept du Toqale et dans le ménologe de Basile II, nous retrouvons le Christ plus noble, le paysage plus naturel, égayé par l'allégorie du Jourdain, dans la transparence de l'eau. Les psautiers Chludov, vers la fin du IX<sup>e</sup> siècle, annoncent et préparent cette sorte de renaissance, que l'on pourrait comparer à celle des temps carolingiens

Mais, entre les deux types, — oriental et byzantin, — qui, sur tant de points, s'opposent l'un à l'autre, on se demandera s'il y a une différence d'époque ou d'école. Nous connaissons mal ce que Constantinople a produit du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle ; et même, plus tard, au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup>, lorsque nous essayons de définir les types byzantins, nous ne sommes pas toujours sûrs de lui attribuer à bon droit bien des œuvres dont la provenance nous est inconnue. Quelques faits pourtant paraissent démontrer que, pendant cette période obscure, elle a maintenu, mieux que l'Orient, mieux surtout que la Cappadoce, les principes de l'art hellénistique. Nous en trouvons la preuve au VI<sup>e</sup> siècle, sous Justinien, dans les mosaïques des Saints-Apôtres, vers la fin du IX<sup>e</sup>, sous Basile I<sup>er</sup>, dans le célèbre Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale (Paris. 510).

Le mosaïste des Saints-Apôtres a développé les types hel-

1 J-B Thibaut, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque*, Saint-Petersbourg, 1913, p. 46. L'auteur a bien voulu attirer notre attention sur la forme de M et de V et, surtout, sur une initiale historiée (voy. op. l., pl. 11, fol. 22). Déjà, Pokrovskij, p. XVI, attribuait l'écriture aux X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles.

2 Comparez le fol. 1 v (Limbes) à Omont, pl. XIV, les fol. 5 v et 13 v (portraits de Marc et de Matthieu Thibaut, pl. 3 et 5) à Omont, pl. III, le fol. 7 v et 11 r (Santes Femmes, Bénédiction des Apôtres Thibaut, pl. 4) à Omont, pl. XII.

3 Voy., plus haut, p. 172.

lénistiques, en y joignant certains détails accessoires, pittoresques ou réalistes, d'après quelque évangile anatolien, semblable au Rossanensis. C'est ainsi qu'avec la Trahison de Judas il nous conduit de Ravenne à Daphni<sup>1</sup>. Dans la Résurrection de Lazare, il dessine le Christ, Marthe et Marie avec ce sentiment de la noblesse et cette finesse d'observation qui distinguent du Rossanensis le psautier du Pantocrator et surtout le Paris. 510, mais il ajoute à ce groupe trop simple les assistants agités par l'émotion, suffoqués par l'odeur<sup>2</sup>. Les iconographes byzantins du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle ont retenu le groupe élégant des deux sœurs inégalement prosternées ; ils ont écarté les gestes vulgaires. Ils réduisent les autres figures, les maintiennent à distance, levant la pierre, tenant le bout de la bandelette, sans leur laisser poser sur l'épaule du ressuscité aucune main indiscrete.

596



Voici qu'une découverte récente vient corroborer nos observations. Dans le bas-relief du Stoudion (figure 597)<sup>3</sup>, au v<sup>e</sup> ou au vi<sup>e</sup> siècle, Pančenko a reconnu le dernier représentant d'un vieux type hellénistique, sans doute alexandrin, qui aurait logiquement précédé, au iii<sup>e</sup>, le



FIG 596 — Bas-relief de San Stefano — 597 Bas-relief du Stoudion (Rameaux)

1 Voy, plus haut, p 339

2 Voy, plus haut, p 233

3 Voy, plus haut, p 283-284 Nous avons dessiné nos gravures d'après les photographies du Musée impérial ottoman, que M Mendel nous a gracieusement communiquées

célèbre sarcophage de Junius Bassus. Le sculpteur, pour se mettre en règle avec le texte évangélique, prête aux trois figures court vêtues, qui accueillent ou accompagnent le Sauveur, la taille des adultes, puis, il joint à cette composition primitive un accessoire important, étranger aux sarcophages : Jérusalem, avec des enfants, au haut des murs, tendant leurs rameaux, non la Jérusalem en perspective du Paris. 510, ni même celle du Rossanensis, mais cette simple porte ouverte entre deux tours, ce modèle purement anatolien que nous montre encore, au xv<sup>e</sup> siècle, un pauvre fresque de Trébizonde (fig. 235). Avançons dans le temps, et le bas-relief de San Stefano (fig. 596) nous montrera à peu près la même composition, avec les jeunes hommes en tunique longue. Puis, le Paris. 510 introduit les adultes, vieillards et femmes, devant la porte de la ville, les apôtres, près du Sauveur. Deux enfants jouent le même rôle, à la même place, que les jeunes hommes du Stoudion et de San Stefano : l'un présente un rameau, l'autre étend sa pénule. Le troisième, celui qui suivait, reparait à droite, conduit par la main de sa mère. Ainsi, des anciens sarcophages aux bas-reliefs du v<sup>e</sup> ou du vi<sup>e</sup> siècle, aux miniatures du ix<sup>e</sup>, aux mosaïques du xi<sup>e</sup>, une tradition particulière guide constamment les artistes de Constantinople, lorsqu'ils réservent toujours à une seule figure chacun des actes que les peintres du Rossanensis ou des fresques cappadociennes attribuent à un couple ou à un groupe<sup>1</sup>.

Un autre trait remarquable distingue bien souvent le type byzantin. L'image touche de plus près au texte, elle reste, en quelque mesure, enveloppée dans le récit ; elle nous montre, par exemple, près de Jésus lavant les pieds de Pierre, les autres apôtres, tels que les voyait Chrysostome, sur les lits où ils ont pris place pour le repas. Or, justement, aux Saints-Apôtres, en étudiant la Transfiguration et les Saintes Femmes au tombeau<sup>2</sup>, nous avons pu apercevoir cette singulière genèse : le type sortant du cycle. Et le type byzantin de la Transfiguration apparaît pour la première fois dans le Paris 510, qui relie ainsi les monuments du xi<sup>e</sup> siècle aux mosaïques d'Eulalios. Ces précieuses miniatures formeraient sans doute encore le trait d'union, si, dans le manuscrit de Mésarités, la description du Crucifiement se trouvait complète<sup>3</sup>.

1 Voy, plus haut, p 260

2 Voy, plus haut, p 217, 222, 519, 551

3 Voy, plus haut, p 426

Ces exemples nous montrent les types byzantins déjà presque formés, au vi<sup>e</sup> siècle, en face des types orientaux. Nous ne serons pas surpris de rencontrer alors la Cène byzantine dans le Rossanensis, qui se sépare ainsi, par exception, de la tradition cappadocienne, pour se rapprocher de Byzance.

Ainsi, entre le vi<sup>e</sup> et le x<sup>e</sup> siècle, Byzance se distingue de l'Orient Elle défend contre lui, en quelque mesure, la tradition hellénistique. Puis, vers la fin du x<sup>e</sup>, elle réagit A son tour, elle gagne la Cappadoce. Nous y voyons son influence grandir dans le transept de Toqale<sup>1</sup>, au temps de Nicéphore Phocas, s'il est juste d'attribuer à ce règne ces importantes peintures Nous l'y voyons dominer, au xi<sup>e</sup> ou au xii<sup>e</sup> siècle, dans le tétraévangile arménien de 1057, à Karabach, Elmale, Tchareqle, Qaranleq Ses progrès s'accroissent, vers 1200, dans les manuscrits syriaques de Mélitène (Paris, syr. 355) et de Jérusalem (1221/22), aux xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècles, dans le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique ou dans l'orfèvrerie géorgienne (triptyque d'Atskhour, icône de Chemokmédi), aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup>, dans les miniatures arméniennes de la région de Van (Paris, arm 18, Paris syr 344, Saint-Jacques-des-Arméniens) ou d'Ispahan (manuscrits Gabbay et de Morgan)<sup>2</sup> Mais, même alors, l'Orient sait préserver sa tradition séculaire Qu'il nous suffise de rappeler avec quelle constance il reproduit les anciens motifs, lorsqu'il représente, soit, en Cappadoce, les Rameaux ou la Trahison, soit, dans les manuscrits arméniens du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, la Trahison ou la Mise au tombeau. Qu'il nous suffise de mentionner le tétraévangile syriaque du British Museum et le Copte 13, où son rude pinceau prête je ne sais quelle saveur barbare aux plus vieux types, mêmes aux types hellénistiques.

## II. — LE CYCLE NARRATIF

*L'illustration détaillée de l'Évangile* — Nous n'avons pas borné nos recherches aux types iconographiques. Le plus souvent, les types se dégagent d'un cycle comprenant les

1 Millet, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1912, p 327, 332

2 Nous avons mentionné, au cours de notre exposé, les photographies que M Macler avait eu l'obligeance de nous communiquer et qu'il vient de publier Frédéric Macler, *Miniatures arméniennes Vie du Christ, peintures ornementales* Paris, 1913

moments successifs de l'épisode. En effet, on avait conçu de bonne heure une illustration détaillée, qui suivait pas à pas le récit, où plusieurs images évoquaient le souvenir des événements mémorables, tels que la Nativité, le Baptême, la Transfiguration, Lazare, le Crucifiement ou la Résurrection, et même, de simples miracles, comme la Résurrection du fils de la veuve.

Les types et les cycles eurent une destinée différente. Le type se transforme, le cycle demeure. Le type va et vient, il vit, il s'enrichit. Le cycle reste attaché au texte. La paresse du copiste n'en épuise pas toute la substance, mais aussi n'en efface pas tous les traits primitifs. Parfois, les types nouveaux y pénètrent : telle, la Nativité syrienne chassant l'Adoration des mages, dans le Paris. 74<sup>1</sup>. Mais, si nous savons discerner les interpolations, distinguer les épisodes confondus, et, pour ainsi dire, contractés, nous retrouvons aisément la suite logique, la série complète.

Cette méthode critique nous a fait découvrir la vraie signification de ces tétraévangiles à miniatures nombreuses, dont le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle nous ont laissé quelques exemplaires<sup>2</sup>, en particulier du Paris. 74 et du Laur VI 23. Ils passaient jusqu'ici pour le produit insignifiant d'un âge de décadence. Le lecteur français, si mal servi par le traducteur de Kondakov, nous saura gré de reproduire, d'après l'original russe, une page fort intéressante qu'écrivait au début de sa féconde carrière ce maître respecté de nos études<sup>3</sup> : « Nous voyons aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, une série de manuscrits en « miniature », au sens figuré du mot, <sup>4</sup> dont l'apparition peut être rapportée au temps de Constantin Porphyrogénète... Ce genre « en miniature » s'explique par la décadence de l'art au XI<sup>e</sup> siècle, autant que par la nouvelle tendance à faire de l'art un simple moyen d'enseignement : l'image servait de livre aux illettrés, de récit toujours visible aux lettrés. Plus on ajoutait d'illustrations, plus le texte se transformait en une simple légende de l'image. Il fallait tout le loisir et l'application patiente d'un moine pour remplir un petit manuscrit de deux à trois cents

1 Voyez, plus haut, p 148

2 Voyez, plus haut, p 8

3 Kondakov, *Ist viz iskusstva*, p 236, *Hist de l'art byz*, t II, p 137-138

4 « Miniaturnych » On a traduit « style mignon »

miniatures Les manuscrits qui nous sont parvenus sont un travail des couvents. Les compositions et les conceptions portent l'empreinte des idées et des tendances monastiques : d'un côté, l'illustration scholastique des dogmes, [surtout l'attention à représenter] les paraboles et les miracles (en particulier, l'expulsion des démons) ; de l'autre, un grossier naturalisme, que ne limite aucun sentiment d'art, et l'interprétation littérale du texte sacré »

L'étude de ces manuscrits nous a montré qu'ils représentent de vieux originaux, plus ou moins déformés. Dans le Paris. 74, au milieu des répétitions maladroitement, des formules banales, des types iconographiques récents, dans une œuvre factice, rapide et superficielle, on discerne les membres épars d'une rédaction hellénistique. Le Laur. VI 23 est plus cohérent, plus exact et plus fidèle, mais on sent, en bien des points, qu'il abrège un prototype plus développé. Nous rappelant alors ces « tres vieux manuscrits », où le patriarche Nicéphore pouvait suivre le récit, à la fois, par l'écriture et par l'image, nous avons supposé qu'au IV<sup>e</sup> ou au V<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de Basile, de Grégoire, de Chrysostome, on illustra le texte évangélique dans le plus grand détail

Sur les sarcophages, les ivoires, et même dans les mosaïques de Ravenne, l'art hellénistique nous a laissé des compositions simples et sobres, où la peinture conserve le caractère du bas-relief, sans perspective, presque sans accessoire. Mais nous savons qu'en même temps, sur un rotulus, il représentait, par l'image, le récit détaillé des hauts faits de Josué, qu'il déployait une large action dramatique au milieu d'un paysage animé par les allégories, qu'il en distribuait les divers épisodes sur plusieurs plans, selon les règles de la perspective. La belle étude de Th. Birt <sup>1</sup> nous a montré la place qu'ont tenue, parmi les dernières œuvres de l'art antique, les rouleaux illustrés, sans texte ou avec un simple texte explicatif, d'après le type de l'ancienne Égypte <sup>2</sup>, et comment un codex, tel que la Genèse de Vienne, en reproduit l'ordonnance, lorsque les images se suivent toujours au bas des pages, en donnant l'impression de la continuité <sup>3</sup>

Il est clair que l'Évangile fut traité comme le Livre de

1 *Die Buchrolle*, p 269 sq.

2 *Op l*, p 282 sq

3 *Op l*, p 289

Josué. Nous ne possédons point, il est vrai, une telle suite d'images, soit encore intacte, sur un rotulus, soit découpée, dans un codex, tel que l'octateuque de Vatopedi. Mais l'on sait que les copistes n'ont pas seulement débite le rotulus de Josué, ils l'ont aussi interprété, et, pour ainsi dire, transpose en termes byzantins, en supprimant souvent les allégories et le paysage, en atténuant les mouvements, en redressant et raidissant les attitudes. Les rédactions du Sérail et de Smyrne ont perdu la grâce et la vie du modèle antique<sup>1</sup>. Il est naturel que l'Évangile, livre plus populaire et plus souvent reproduit, ait subi une altération encore plus profonde. Pourtant, on peut suivre les traces de la première rédaction hellénistique.

*La rédaction hellénistique : Paris 510 et Laur. VI 23.*

— Nous les chercherons dans le Paris 510, qui nous montre encore, au IX<sup>e</sup> siècle, les souples draperies et les riches carnations des modèles antiques. Ce manuscrit contient un extrait étendu du cycle évangélique, presque tous les miracles. Les compositions, sobres, réduites aux figures essentielles, rappellent l'ordonnance des bas-reliefs classiques et des sarcophages chrétiens. Mais ces figures vivantes se trouvent à l'étroit dans de courtes frises. Un autre artiste les avait dessinées dans un cadre plus large. Pour les grouper ici, d'après un choix artificiel, pour les entasser en peu d'espace, il a fallu retrancher le pittoresque. Ainsi, à côté des deux démoniaques, nous ne voyons plus le lac, les pourceaux, leurs gardiens, la ville ni ses habitants, rien de cet ensemble où les peintures de Reichenau et les miniatures ottomanes nous laissent entrevoir la manière du rotulus. Or, quelques morceaux, ayant échappé à ces fâcheuses coupures, conservent les lointains des perspectives hellénistiques.

La parabole du Bon Samaritain (Luc 10 30-36)<sup>2</sup> comprend plusieurs épisodes, qui se déroulent le long d'une frise, à des plans différents, dans un paysage rocheux. À l'arrière-plan, entre Jérusalem et Jéricho, trois brigands frappent le voyageur, déjà presque nu, puis, le malheureux, abandonné, voit passer le prêtre et le lévite, qui le considèrent avec dégoût et s'éloignent. En avant, le Samaritain arrive, sur son âne, et jette sur le sol un regard de compassion. Plus loin, le Christ

<sup>1</sup> Millet, *Rev. arch.*, 1910, II, p. 71-80.

<sup>2</sup> Omont, pl. XXXIII.

lui-même affermit sur sa monture le voyageur qu'il a rhabillé, dont il a bande la tête. Le miniaturiste du ix<sup>e</sup> siècle n'a point imaginé ce pedestal de statue, sur la route du Samaritain, ni la silhouette vivante des brigands, ni leur groupement décoratif, ni ce pan flottant de leur manteau, ni le voyageur couche comme une statue de fleuve. Il a trouvé ce décor pittoresque et ces attitudes élégantes dans son modèle hellénistique, analogue au rotulus de Josué, il y a interpolé un Christ disproportionné, à la place du Samaritain assistant le blessé.

Dans le *Codex Rossanensis*<sup>1</sup>, un art plus sincère et plus simple développe la frise sur un seul plan, sans paysage, sans accessoire superflu, suivant le modèle des bas-reliefs archaïques. Il ne craint point de représenter la réalité cruelle, touchante ou triviale, les taches de sang sur le blessé, couché à plat ventre, tout de son long, l'élan du Christ, emporté par la pitié, vivement penché, avec les bras tendus, le mouvement saccadé de l'âne qui porte l'homme, nu, affaissé, enfin, la fermeté du Sauveur, payant l'aubergiste de la main qui tient la longe du licou, lui dictant son devoir avec un regard volontaire, les sourcils froncés.

Les deux compositions n'ont presque aucun trait commun. En simplifiant le récit complexe de l'Évangile, l'un des artistes a retenu les épisodes qui se prêtaient à une interprétation élégante, décorative, qui s'adaptent le mieux aux formes de l'art antique. De parti pris, il a écarté ceux qui manquent de noblesse : les premiers soins donnés au blessé, le paiement de l'aubergiste. Or, ce sont justement ceux-là, et ceux-là seuls, que le miniaturiste du *Rossanensis* a choisis, parce qu'ils montraient la miséricorde du Christ, sa condescendance envers les douleurs, même envers les petites misères des hommes<sup>2</sup>, parce qu'ils offraient la figure de sa propre passion<sup>3</sup>. Il a souligné l'âpreté de la souffrance humaine, pour mieux faire ressortir l'aide divine. Réaliste et mystique, cet artiste ne sait plus rien de l'antique.

Ainsi, au vi<sup>e</sup> siècle, les moines d'Anatolie abandonnaient

1 Haseloff, *Codex purpureus*, pl. X, Muñoz, *Il codice purpureo*, p. 4, pl. XII

2 Il cite le ps 93 7. Gebhardt et Harnack ont expliqué la signification symbolique des deux livres que tient l'aubergiste et de son costume aux tons clairs. Voy. Muñoz, l. c.

3 *S. Germani patriarchæ CP in dominici corporis sepulturam*, Migne, t. 98, col. 261.

le pittoresque hellénistique, le condamnaient, l'effaçaient de la tradition iconographique. Ils initiaient Byzance à la sobre beauté des frises unies et des attitudes vraies. Mais ces nouveaux modèles n'ont point entièrement banni les anciens. On les a adaptées au goût nouveau. Ainsi, le Laur VI 23 (fig. 598) <sup>1</sup> nous fera saisir sur le vif le travail des générations, qui ont déformé le type du Paris. 510. Le copiste n'a pas seulement simplifié le paysage, il l'a pour ainsi dire désarticulé. Renonçant à la perspective, il a dissocié les deux plans, en ramenant le fond sur le devant, à gauche, et juxtaposé les deux frises, sans renoncer pourtant à produire encore, de ce côté, avec ces deux pointes de montagnes qui masquent les personnages, une certaine impression d'éloignement. Il a interprété d'ailleurs, non le Paris. 510, mais le prototype, ou le Samaritain



Fig. 598 — Laur VI 23, fol. 128 v (Bon Samaritain)

lui-même, au lieu du Christ, secourait le blessé, prototype plus étendu qui comprenait, au début, le voyageur cheminant avec son paquet sur l'épaule, à la fin, l'aubergiste recevant sa rétribution. Vers le milieu, il a reproduit, sans la souplesse ni la grâce antique, les deux épisodes principaux du Paris. 510 : l'attaque des bandits, qui poussent leur victime vers la droite, l'aide du Samaritain, qui suit le blessé, lui parle et paraît heureux de le voir bien vêtu, ferme et droit sur sa monture.

La Vocation des premiers disciples <sup>2</sup> nous montrera plus clairement encore comment le sens de l'antique échappait souvent aux iconographes byzantins.

L'Évangile raconte deux épisodes presque identiques : la parole divine touche, d'abord, Simon et André, puis, les deux fils de Zébédée. Le Paris 510 <sup>3</sup> les réunit en un seul tableau. Le long d'une rive sinueuse, montant vers le fond, comme celle où

<sup>1</sup> Fol. 128 v H. Ét. C. 419

<sup>2</sup> Mat. 4. 18-22, Marc 1. 16-20

<sup>3</sup> Omont, pl. XXX

prie le pauvre pêcheur de Puvvis de Chavanne, les deux barques avancent parallèlement, sur deux plans, l'une au-dessus de l'autre. Jésus n'apparaît qu'une fois, en arrière et à droite, seul, debout. Il appelle les deux premiers disciples. André retient le filet, Simon s'incline. En avant, les fils de Zébédée semblent poussés par un pressentiment. Jacques se retourne vers son frère et l'entraîne au rivage. Encore éloignés, ils attendent leur tour. Ainsi le peintre a mis dans son œuvre une certaine unité d'action.

Un siècle plus tard, celui de Toqale représente les deux barques parallèles, Jésus à gauche, mais sans la perspective ni la rive sinueuse, sans les attitudes ni les expressions qui nous faisaient distinguer les deux scènes. Tous paraissent entendre, au même instant, l'appel du Sauveur. Le copiste a donc perdu le sentiment des nuances, il ne comprend plus la logique de la composition pittoresque. Cette composition pittoresque, l'auteur du Laur VI 23, fol. 9, cette fois encore, la transpose et la développe sur une frise, en suivant le récit dans le détail.

Ainsi, la primitive rédaction hellénistique nous apparaît dans quelques miniatures du Paris. 510 et se laisse deviner dans les autres. Le Laur. VI 23 nous fait comprendre comment on a pu substituer la frise unie à la perspective, la réserve à la liberté, en un mot, le style oriental au style antique, sans modifier le fond même. Nous savons que le livre de Josué a subi la même transformation, en passant du rotulus au codex, puis, surtout, de la copie directe à la réplique byzantine. L'Évangile paraît avoir suivi une voie parallèle. Sans confondre des œuvres bien différentes et par leur âge et par leur mérite, nous en pourrions marquer ainsi les étapes.

Évangile	Josué
1° Rotulus supposé	Rotulus de la Vaticane
2° Paris. 510	Octateuque de Vatopedi
3° Laur VI 23	Octateuques du Sérail et de Smyrne

On remarquera sans doute que les dernières répliques du Josué conservent un certain nombre d'allégories, tandis que le 510 n'en montre aucune. Il est clair que l'histoire évangélique se prêtait moins aisément à ces fantaisies, qu'elle

exigeait plus de réserve, enfin, qu'elle reçut son illustration bien longtemps après l'Ancien Testament <sup>1</sup>, en un temps où la grâce antique n'exerçait plus la même séduction. Pourtant, l'allégorie ne pouvait rester étrangère à notre rédaction hellénistique. Nous connaissons « la fille de Sion » couronnée de créneaux et l'Égypte accueillant le Messie. En dehors de ces types iconographiques, consacrés par la tradition, le Laur. VI 23 nous montre encore, pres de la mer de Galilée, une figure soufflant la tempête que Jésus apaise (fig. 599-600) <sup>2</sup>. Or, ce détail pittoresque prend à nos yeux une certaine im-

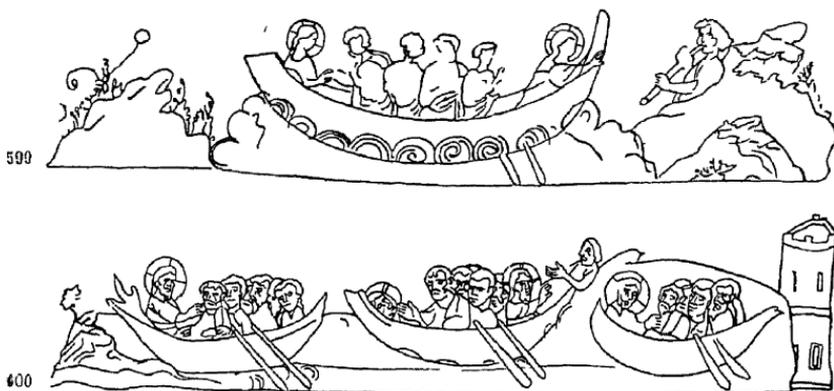


Fig 599-600 — Laur VI 23, fol 16, 120 v (Tempête apaisée)

portance, lorsque, sur une autre page, un autre motif, étranger aux Byzantins, vient nous rappeler la Genèse de Vienne l'intérieur d'une maison figuré par une coupe Nous l'observerons, au milieu d'une scène vivante, ou la foule des malades assiege la porte, pour approcher du Sauveur <sup>3</sup>.

*Laur. VI 23 et Paris. 74 · rédactions de Constantinople et d'Antioche* — Si nous poursuivions l'étude de ces deux miracles, nous découvririons que le Paris. 510 et le Laur. VI 23 diffèrent notablement du Paris. 74, et nous n'en serions point surpris, car, bien souvent, nos deux tétraévangiles du XI<sup>e</sup> siècle nous ont paru représenter deux familles distinctes. Nous constaterions ainsi, une fois de plus, un fait primordial qui domine l'histoire de l'Évangile illustré, car il est clair que

1 Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p 183

2 Laur VI 23, fol 16, avant Mat 8 23, fol 120 v, avant Luc 8 22

3 Laur VI 23, fol 64 v, avant Marc 1 32 H Ét.-C 400

ces deux rédactions divergentes appartiennent l'une et l'autre à des écoles indépendantes.

Le Laur VI 23 touche en même temps à la Cappadoce et à Constantinople

Il se rattache à la Cappadoce par les liens mêmes qui l'unissent au Paris. 510, car le miniaturiste de Basile I<sup>er</sup> figure la Transfiguration, comme à Gueurémé, la Descente de croix, comme sur le crucifix de Havouts-Thar, l'Aveuglé-né, comme à Hemsbey-Khissé, la Vocation des premiers disciples ou la Guérison de la main sèche <sup>1</sup>, comme à Toqale, dans le transept La filiation que nous avons pu suivre du Sinopensis au Paris 115 <sup>2</sup> et du Paris. 115 au Laur VI 23 nous indique encore l'origine anatolienne de notre rédaction.

Le Laur. VI 23 dépend aussi de la Cappadoce par sa propre iconographie. Nous en trouvons la preuve moins dans les thèmes traditionnels que dans les cycles, en particulier, dans ceux de la Nativité et du Baptême. Aussi peut-on se demander si le manuscrit ne provient pas de cette région. Un fait singulier permet de le supposer. Au xv<sup>e</sup> ou au xvi<sup>e</sup> siècle, il servait à des Arméniens, qui, en marge, au bas de certaines pages, ont placé une lettre, de telle sorte que, d'une page à l'autre, on suit l'ordre de l'alphabet <sup>3</sup>. Au fol 27 et 27 v, ils ont même écrit quelques lignes, et l'une de ces notes se rapporte à la miniature : « Voici l'image qu'on reproduit quelque part <sup>4</sup> », comme si elle désignait le modèle à suivre pour orner un autre manuscrit ou quelque église. Les artistes arméniens ou géorgiens doivent souvent leurs inspirations à la Cappadoce : le tétraévangile de 1037, les fresques de Nakouraléchi et bien d'autres exemples en témoignent. Il est probable qu'ils y trouvèrent le Laur VI 23.

A vrai dire, ils ont pu le prendre aussi à Constantinople, car notre manuscrit représente la rédaction qu'ont interprétée, à douze siècles d'intervalle, les mosaïstes de la grande cité, les uns, aux Saints-Apôtres, les autres, à Kahrié-Djami. Déjà, en étudiant l'épisode des bergers, nous avons clairement distingué deux conceptions opposées : d'une part, Laur. VI 23 et Cons-

1 Omont, pl XLV — Phot Jerphanion

2 Voyez, plus haut, p 10

3 Ce ne sont pas des chiffres, puisqu'il n'y a jamais qu'une seule lettre

4 Fol 27 v H Ét C 384 Je dois cette lecture à l'obligeance de M Macler, qui n'en est d'ailleurs pas tout à fait sûr

tantinople ; de l'autre, Paris. 74 et Gaza. Nos deux manuscrits représentent donc deux traditions indépendantes, deux centres. Voici que la Résurrection du fils de la veuve nous fournit une preuve décisive à l'appui de cette hypothèse. Les mosaïstes de Justinien avaient figuré cet épisode, à peu près en même temps, aux Saints-Apôtres de Constantinople et à Saint-Serge de Gaza. Dans chacune de ces églises, ils avaient composé deux scènes. Écoutons d'abord Constantin le Rhodien <sup>1</sup> : « Tu vois, sur un lit, arrivé près du tombeau, le fils de la veuve, dans un vêtement sombre, puis, tu le revois, retournant chez lui, joyeux et bondissant, plein d'allégresse, rapportant la vie du tombeau. » Le Laur. VI 23 (fig 601) <sup>2</sup> nous montre d'abord Jésus touchant le bord de la civière, puis, le jeune homme debout. « Et Jésus le rendit à sa mère. » (Luc 7 15.) Venons maintenant à Choricus <sup>3</sup> : « On porte le jeune homme au tombeau. Les femmes se tiennent tout pres et se lamentent. Pressées ensemble, elles se masquent l'une l'autre : on sent que si on les sépare, chacune d'elles est peinte en entier. Puis, s'étant éloignées avant le miracle, des qu'elles ont vu le jeune homme ressuscité par le Sauveur, elles sont accourues au spectacle, et leur joie dépasse la mesure de leur douleur, car l'événement fatal était attendu, le retour à la vie surpasse toute espérance. » Nous distinguons ici deux scènes. le convoi et le miracle. Le Paris. 74, pl 107 (fig 602) <sup>4</sup>, reproduit l'une et l'autre et, chaque fois, avec un nombreux cortège de femmes, comme à Gaza. Si l'on compare les deux mosaïques entre elles, on ne saurait concevoir une opposition plus nette. Si on les rapproche l'une et l'autre d'une des miniatures, on ne pourrait trouver une ressemblance plus exacte.

*Le cycle narratif aux Saints-Apôtres.* — Deux scènes pour un simple miracle, c'est beaucoup, semble-t-il, dans une église byzantine. Et, pourtant, la Résurrection et les Apparitions de Jésus aux apôtres en comportaient un bien plus grand nombre, plusieurs par panneau. Mésarités, qui nous fait tou-

1 Heisenberg, *Apostelkirche*, p 239, le cite d'après Legrand, vers 829, qu'il corrige

2 Fol 117 v H Ét C 416

3 *Choricu Gazæi orat*, éd Boissonade, p 94, résumé par Bayet, *Recherches*, p 61

4 Schlumberger, *Épopée*, II, p 433, H Ét C 1459 Le tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153, nous en offre une copie exacte (fig 603)



Fig. 601. — Tétravangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(H. Ét. C 416).



Fig. 602. — Tétravangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. 74).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 603. — Tétravangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153.  
(Coll. H. Ét.).



jours savoir quand il passe d'un panneau à l'autre, distingue moins clairement les détails qui remplissent chacun d'eux. Souvent on se demande s'il décrit ou s'il raconte. Bien des transitions, discrettement indiquées, pouvaient prendre place dans le fond, suivant le procédé hellénistique que l'on retrouve encore, au VIII<sup>e</sup> siècle, dans l'oratoire de Jean VII. En tout cas, les épisodes que l'auteur décrit longuement, qu'il voyait sans doute au premier plan, ne comptent pas toujours parmi les plus importants, puisqu'ils manquent ailleurs, en particulier dans les tétraévangiles du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle. L'image va même plus loin que le texte. Elle ne représente point seulement ce qui s'est passé, mais d'une simple parole, d'une promesse, elle fait une réalité. Nous avons vu comment les prêtres interviennent auprès de Pilate pour protéger les gardes corrompus par leur argent, pour « persuader » le gouverneur. Puisque Eulaios suivait ainsi pas à pas le texte évangélique, d'abord, Matthieu, puis, Jean, il est clair qu'il reproduisait soit un rotulus, soit un de ces codices mentionnés par Nicéphore, où l'image équivalait au récit, il est clair que le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle ont vraiment créé cette illustration complète jusqu'au superflu, que les manuscrits du XII<sup>e</sup> n'en reproduisent qu'une réplique appauvrie.

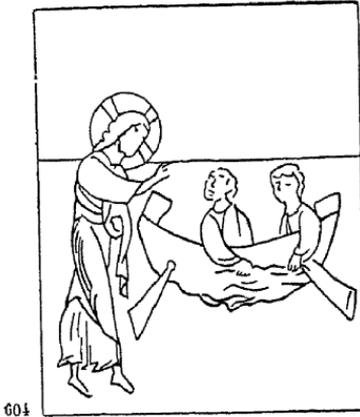
Nous connaissons la Résurrection. L'apparition de Jésus près du lac de Tibériade nous montrera, mieux encore, la prodigieuse richesse de ce cycle iconographique et l'étroite parenté qui l'unit au Laur VI 23. Suivons la description de Mézarités, en distinguant les scènes :

1<sup>o</sup> Jean, 21 3 — « Un bateau sur la mer de Tibériade. Les rameurs sont les principaux apôtres, sept en tout. Des gaffes et des ancres, des étais et des filets et les autres agrès. Ils veulent pêcher. Calme plat, pas un souffle. ., pas de pêche. Les disciples sont découragés.. Les uns, fatigués et abattus, sont assis à la proue ; les autres, à la poupe, calculent où ils jetteront leurs filets. »

2<sup>o</sup> Jean, 21 4-7. — Le Sauveur, debout sur le rivage, lès appelle familièrement, leur commande de jeter leurs filets à droite de la barque. Ils ne peuvent les tirer, tant ils étaient chargés. « Jean reconnaît Jésus, et, le montrant du doigt, le fait connaître à Pierre. Pierre, qui était nu, parce qu'un peu avant, pour les besoins du métier, il s'était jeté à la mer, sans se rhabiller, se met à nager et arrive le premier. Jésus lui tend

la main et, comme on peut le voir, le tire de l'eau tout joyeux. »

Mésarites nous décrit les pêcheurs, d'abord, seuls, inactifs,



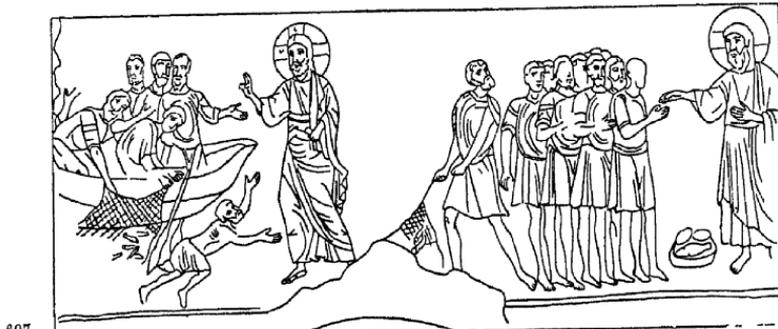
604



605



606



607

Fig 604 — Petropol 105 — 605 Institut catholique, copte-arabe 1 — 606 Laur VI 23  
607 Fresque de Mirož (Pêche miraculeuse)

puis, tirant les filets devant Jésus. Il voyait au moins deux barques. Le Laur. VI 23 (fig. 606) <sup>1</sup> comprend les deux scènes.

<sup>1</sup> Fol 211, avant Joh 21 11

On a simplifié, réduit le nombre des apôtres, mais les gestes nous font bien distinguer les deux moments de l'action. Dans le tétraévangile de Gelat<sup>1</sup>, les deux barques se suivent aussi, dans le même cadre. L'auteur du Paris. 74<sup>2</sup> les sépare et repete inconsidérément Jésus et Pierre près de la première, mais il y met bien les sept pêcheurs inactifs, et, dans la seconde, il se garde d'omettre la main qui désigne le Sauveur. Le peintre de Mirož (fig. 607)<sup>3</sup> ne retient que cette seconde scène et la traite avec la précision d'une copie attentive.

Nous irons plus loin. Nous admettrons que Mesarites a vu trois barques, que le second acte comporte deux scènes d'abord, Jésus commande de jeter les filets, puis, Jean le reconnaît et Pierre le rejoint. En effet, le tétraévangile de Parme, fol. 89 v. (fig. 608), nous le montre deux fois, debout, bénissant. Il s'adresse tour à tour aux disciples qui retirent leur butin (on en compte huit), puis à Pierre qui nage. Aurait-on répété arbitrairement la même figure, pour pouvoir séparer les deux éléments d'une composition unique? Nous savons que les iconographes pratiquent plus souvent l'opération inverse, qu'ils confondent deux scènes voisines. C'est ainsi qu'ils ont formé le type traditionnel, en représentant ensemble deux moments de l'action : la pêche miraculeuse et l'élan de Pierre. Mais d'autres n'ont retenu que le premier : ils peignent la barque sans le nageur. Ils y laissent parfois les sept apôtres<sup>4</sup>; le plus souvent, ils réduisent le groupe et nous voyons alors que, sur ce point, les Latins<sup>5</sup> ne font que suivre l'exemple de l'Orient (fig. 604-605)<sup>6</sup>.

La suite du récit comportait un très grand nombre de scènes

1° Jean, 21. 8-10. — « Les autres disciples... amènent le bateau au rivage, sortent du bateau, voient, placés sur des

1 Fol 275 Pokrovskij, *Opisanie*, p 306, n° 248

2 Pl 184 et 185 A. Même composition dans la réplique d'Elisavetgrad - photographies offertes par M S Reinach à la Collection des Hautes-Études

3 Kondakov-Tolstoj, t VI, p 183, fig 226

4. Livre de péricopes de Sainte-Erentrud Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LVI 176

5 Psautier de Saint-Bertin, fol 106 (ps 6) phot Bomet, Westwood, *Facsimiles*, pl 39 — Crosse de saint Gauthier Rohault de Fleury, *La Messe*, t VIII, pl DCXLIX — Bible de Farfa, fol 370 phot Preuss hist Institut 5497

6 Petropol 105, fol 211 — Institut catholique, copte-arabe 1, fol 179

charbons, un pain et un poisson » <sup>1</sup> Le Codex purpureus de Munich, au vi<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, le Codex Egberti, au x<sup>e</sup> <sup>3</sup>, nous prouvent que la rédaction primitive comprenait réellement tous ces détails.

2<sup>o</sup> Jean, 21 11-13. — « Le Sauveur les invite à dîner. Il prend dans ses deux mains le pain et le poisson, les partage aux disciples, qui sont debout et non couchés. Ceux-ci reçoivent ces objets et les consomment, sans se coucher, mais debout » A cette paraphrase du texte évangélique (verset 13), Mésaritès ajoute une description qui évoque le souvenir des belles carnations antiques : « Ils ressemblent à des hommes qui ont faim, qui ont travaillé la nuit, les jambes nues, jusqu'aux genoux, parce qu'ils les trempent souvent dans l'eau Ils ont des cuisses épaisses, viriles, vigoureuses et charnues ; les bras, nus jusqu'aux épaules, sont puissants, les mains, larges et fortes. Ce sont de solides rameurs, capables de lutter contre l'assaut des vents, de résister aux flots sauvages Ils portent le rude costume des marins, de couleur foncée, et non des robes flottantes et molles » Puis, l'auteur revient au verset 11 : « Et tous paraissent encore manger Pierre seul, qui, je crois, a reçu le premier la nourriture, .. est de nouveau à l'œuvre et tire le filet de la mer, arc-bouté sur ses jambes... Il tourne la tête vers ses compagnons, en les engageant à l'aider. »

A Mirož (fig. 607), le peintre russe a copié fidèlement nos mosaïques. Nous voyons ainsi que Mésaritès a interverti les deux scènes et les a mal reliées l'une à l'autre. Pierre, d'abord, tire le filet (v 11), puis, avec ses compagnons, à la tête du groupe, il reçoit la nourriture (v 13).

Aux mosaïques des Saints-Apôtres, nous comparerons maintenant le Paris. 74. Ce manuscrit nous aidera à découvrir une rédaction encore plus étendue et de tous points différente. On y détaillait (pl. 185) l'opération indiquée par le verset 11 : « Simon Pierre monta dans la barque et tira le filet. » Nous devinons que l'apôtre, ayant attaché une corde au rivage, descend dans l'eau, puis, monte sur la barque et tire sur la corde pour se rapprocher de la terre. Il devait ensuite traîner le filet, comme dans le Codex Egberti ; mais

<sup>1</sup> Heisenberg, *op l*, p. 77

<sup>2</sup> Bibl roy, lat 23631, Cim 2 · Rjedín, *Arch. Izv i Zamjetki*, t II, 1894, p 151, Boinet, *La miniature carolingienne*, pl II

<sup>3</sup> Kraus, pl LV

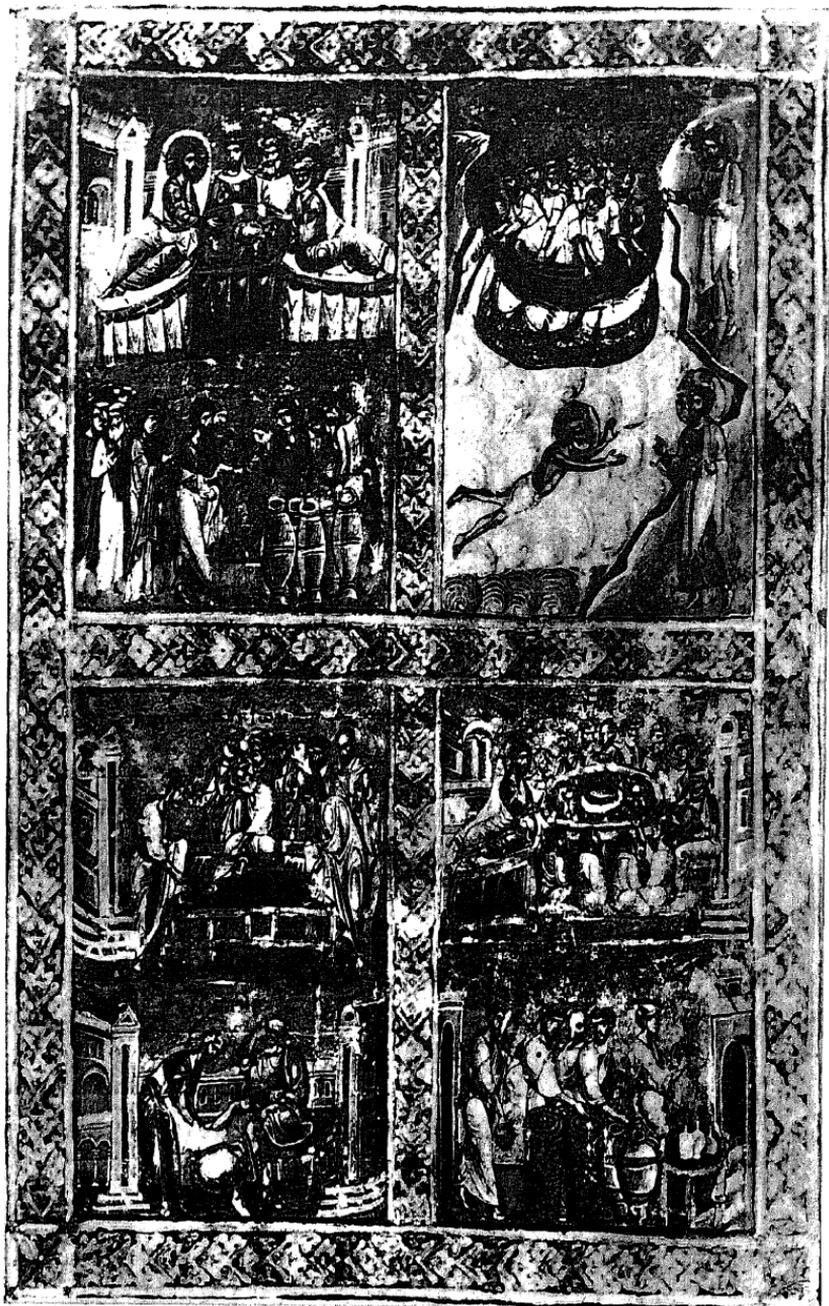


Fig. 608. — Tétrévangile de Parme (Palat. 5).  
(Coll. H. B. Casola)



le copiste ne figure que les poissons sur le sol <sup>1</sup>. Plus loin (pl. 186), il compose une scène pour chaque verset et même pour chaque membre de la phrase <sup>2</sup>.

Notre manuscrit diffère encore des Saints-Apôtres par certains détails significatifs. Les disciples groupés, comme pour la Cène, près de Jésus couché, autour d'une table ou ils finiront même par s'asseoir aussi <sup>3</sup>, ou bien, vêtus à l'antique, dans leur barque. Et ces différences répondent chacune à une conception distincte. Mézaritis fait allusion à l'une d'elle :

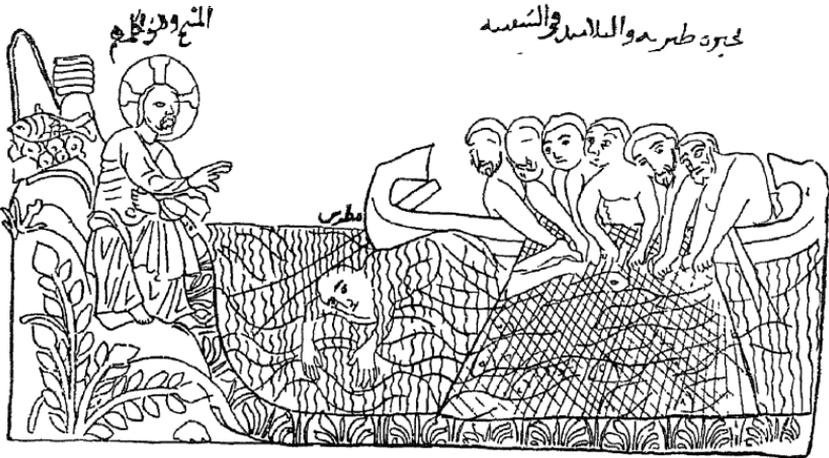


FIG 009 — Copte 13 (Pêche miraculeuse)

« Ils consomment sans se coucher, mais debout. » Théophane Kérameus <sup>4</sup> nous explique l'autre, en commentant Joh 21.7 :

1 Celui d'Elisavetgrad supprime la corde, donne à Pierre un autre type et rend ainsi l'image tout à fait incompréhensible

2 « 12 Jésus leur dit venez et mangez (I) 13 Jésus vint (II), prit le pain et le leur donna, ainsi que le poisson (III) » Le tétraévangile de Gélât, fol 276 (Pokrovskij, *Opisanie*, p 306, n° 250), ne comprend que ce dernier groupe

3 Bible de Farfa, Vatican lat 572<sup>a</sup>, fol 370 phot Preuss hist Institut 5496-97 Sigma, neuf apôtres et un serviteur — A Gélât, Pokrovskij, l c , a observé Jésus « couché à table avec cinq disciples » — Dans le codex de Munich (Rohault de Fleury, *Évang*, pl XCV 1) et le Petropol 105, fol 212 (avant Joh 21 13), Jésus a devant lui une petite table carrée — A Santa Maria di Donna Regina (Bertaux, *Donna Regina*, p 44, phot Gargioli) et sur le rétable (phot Alinari 9918), on a représenté aussi, selon le type de la Cène, Marc 16 14 — A Sainte-Sophie de Kiev (*Kievskij Sof Sobor*, pl 48 1, Ajnalov-Rjedin, *Zapiski*, t IV, p 324), malgré les édifices qui garnissent le fond, on pourrait reconnaître le type de la bible de Farfa sigma, trois apôtres, un serviteur

4 Homélie 37, Migne, t 132, col 697 B

« Il s'enveloppa de son manteau, ἐπενδύτην διεζώσατο ; il le revêtit, par gravité, διὰ τὸ σεμνὸν τῆς καταστάσεως ὁ Πέτρος περιζώσατο » Et, justement, le Berol qu 66, lorsque Jésus marche sur les flots <sup>1</sup>, nous montre l'apôtre nageant ainsi avec son chiton et son himation Sur ce point, le Paris. 74 et les Saints-Apôtres représentent bien deux rédactions opposées Comme en bien d'autres thèmes, à l'une, se rattache le Petropol 105, à l'autre, le Copte 13, fol 279 v. (fig 609), ou nous voyons, dans la barque, six bustes nus, peinant sur les filets

Notre mosaïste s'étendait aussi sur l'épisode de Thomas, beaucoup plus longuement que nos miniaturistes du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle. A la première apparition de Jésus, en l'absence de l'apôtre <sup>2</sup>, il avait joint une autre scène plus rare, qui ne se rencontre guère, en dehors du Codex purpureus de Munich <sup>3</sup>. Pierre et Thomas discutent, Thomas prend un air de menace <sup>4</sup>. Enfin, dans le tableau principal, le troisième, il nous fait passer par les divers moments de l'action <sup>5</sup> : 1° Jésus apparaît aux onze et de nouveau leur accorde la paix. 2° Il parle au disciple incrédule, lui montre son sein nu, la déchirure béante et lui permet de toucher ses plaies « Thomas saisi d'effroi n'ose approcher sa main, honteux, il commence à reculer, mettant un pied en arrière (ἀναποδίξων ἐξέπισθεν, semen Fuss zurucksetzt), mais les disciples, venant de derrière, le poussent (ἀντιθροῦσι τοῦτον οἱ μαθηταὶ ἐν τῶν ὀπισθεν ἀντιβαίνοντες) et le forcent à approcher du Maître, bien qu'il résiste autant qu'il peut, ferme sur ses jambes » 3° Enfin, l'incrédule se décide : « Malgré lui, il tend la main, ayant les yeux grands ouverts .. Le Sauveur prend l'attitude de l'homme blessé : il fléchit sur lui-même, craignant que la blessure ne se rouvre La main de Thomas se plonge dans le flanc, comme une lance tendue de

1 Mat 14 27 Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 304, fig 245, voit à tort, dans cette miniature, la Pêche miraculeuse

2 Paris 74, pl 183-184 — Gélat, fol 274 v, 275 Pokrovskij, *Opisanie*, p 306, n° 246-247 — Laur VI 23, fol 210 v, avant Joh 20 19 — Évangélaire d'Otton III (Cim 58) Leidinger, *Miniaturen*, I 51 — Bénédictier Basilewsky Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl GDXIX — Gračanica voy, plus haut, p 40 — Rétable de Duccio Weigelt, *Duccio*, pl 66, phot Alinari 9918

3 Monac lat 23631, Cim 2, fol 197 Rjedun, *Arch Izv i Zamjetki*, t II, 1894, p 149, fig 10, Boinet, *La miniature carolingienne*, pl II Ni Rjedun, ni aucun autre auteur, à notre connaissance, n'a compris ce sujet

4 Heisenberg *Apostelkirche*, p 70

5 *Op l*, p 73

loin... Le flanc endolori par le contact prolongé verse de nouveau de l'eau et du sang. »

Le quatrième évangile ne rapporte que la première (Joh. 20. 26) et la seconde (Joh 20 27-29) de ces trois scènes. A l'invitation de Jésus, Thomas répond : « Mon Seigneur et mon Dieu » Il lui suffit de voir pour croire. Aussi, dans les plus anciennes images, mosaïque de Ravenne, Codex purpureus de Munich (fig. 635), on a peint son respect, ses hésitations, son embarras, en le plaçant à droite, parce que l'on concevait alors que Jésus fut frappé au cœur. Plus tard encore, dans le Petropol. 21<sup>1</sup>, Thomas, à gauche, les yeux fixés sur la blessure, semble arrêter par le regard profond de Jésus, regard de supplication et de reproche. Mais, de bonne heure, les iconographes devaient compléter le récit, représenter la palpation<sup>2</sup>. Ici, comme à l'endroit où l'on voyait les Maries devant le sépulcre, notre mosaïste a représenté, l'une après l'autre, les deux scènes successives entre lesquelles les autres ont choisi<sup>3</sup>.

En composant de telles images, Eulaios se laissait gagner par le goût réaliste des Orientaux. Je ne saurais dire si ces iconographes trop sincères ont représenté Thomas résistant à la poussée de ses compagnons, s'ils ont dessiné cette main qui, dans la bible de Farfa, lui effleure l'épaule<sup>4</sup>. Mais, avant même le VI<sup>e</sup> siècle, ils nous font entendre qu'il se vit contraindre à l'acte qui l'effrayait. Jésus lui-même lui saisit le poignet<sup>5</sup>.

1 Fol 3 v Lichačev, pl CCCLIV 694

2 Sarcophage de Saint-Celse Garrucci 315 5 — Plaque du British Museum, n° 7 Graeven, I 25, Dalton, *Catalogue*, n° 291, pl VI, *Cat Ivory carv*, pl IV — Diptyque de Milan Garrucci 450, etc.

3 Voyez, plus haut, p 550

4 Vatic lat 5729, fol 370 phot Preuss hist Inst 5496

5 Sarcophage du Musée de Ravenne, n° 464 Santi Muratori, *Nuovo Bull di arch crist*, t XVII, 1911, p 40, fig 2 — Ampoule de Monza Garrucci 434 6, phot Rossi — British Museum, ampoule trouvée en Égypte Dalton, *Byz art*, p 627, fig 399 — Manuscrit syriaque du Museo Borgiano Stegenšek, *Oriens christ*, t I, p 345 — Paris syr 355, fol 4 (vers 1200) Omont, *Mon Piot*, t XIX, 1911, pl XVIII — Mosaïque de Bethléem phot Baumstark, Harvey-Lethaby, *Church of the Nativity*, p 45, fig 28 — Manuscrit arabe de la Laurentienne (Laur Med Pal 387, fol 45) Baumstark, *Oriens christ*, N S, t I, p 264, n° 5 — Copte-arabe 1 de l'Institut catholique, fol 179 — Le seul manuscrit grec qui nous montre ce geste (Vindob 154, fol 292) paraît provenir de l'Asie. De Palestine, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, le motif passe en Russie, dans un diptyque en bois sculpté de la Collection Uvarov (*Katalog Uvarova*, otd VIII-IX, p 35, fig 17, n° 90) et en Occident, dans le psautier de saint Louis (H Martin, pl. XXXII), le diptyque de Berne (Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLX, Stammler, *Paramentenschatz*, p 30), l'Ambros L 58 sup, fol 62 v (éd Ceriani)

En tout cas, dans le Copte 13, fol. 278 v (fig. 631), ils ont dessiné la silhouette endolorie du blessé, fléchissant et posant le bras sur l'épaule de l'apôtre, comme pour se soutenir ou l'entraîner, et, vers le même temps, ils ont appris ce geste à l'Occident<sup>1</sup>, qui d'ailleurs indique volontiers, par la flexion du buste, un léger mouvement de crainte instinctive (fig. 633)<sup>2</sup>. En revanche, les artistes byzantins n'imitent les Saints-Apôtres qu'au xiii<sup>e</sup> ou au xiv<sup>e</sup> siècle, dans le Berol qu 66<sup>3</sup>, surtout dans le Paris. 543<sup>4</sup>. Ils préfèrent la ferme allure de l'orateur antique, pose de face, droit, le bras levé ou tout au moins ployé sur le côté. Ils suivaient les théologiens enseignant que Jésus, lorsqu'il apparût après la Résurrection, « brillait d'une majesté éclatante »<sup>5</sup>, que son corps, « embelli par la gloire, sans chair », avait « la légereté de l'esprit »<sup>6</sup>, que ses blessures le décoraient « comme les fenêtres décorent une maison »<sup>7</sup>.

*La rédaction d'Alexandrie.* — De ja, dans le choix même des sujets, lorsque nous voyons le récit de la Passion s'arrêter au Reniement de Pierre et laisser de côté le Jugement de Pilate, ce sentiment de réserve, étranger à l'iconographie syrienne, nous fait penser aux chroniques alexandrines<sup>8</sup>. On sait que l'Égypte des Pharaons avait donné l'exemple de ces longues narrations figurées<sup>9</sup>, que les peintres d'Alexandrie,

1 Bible de Farfa voyez ci-dessus — Livres de péricopes, à Munich, Cim 15713, Cim 179 Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, pl XXVI 70 — Évangélaire de Saint-Pierre de Salzbourg, cod a X 6 Swarzenski, *Salzb, Mal*, pl XIX 63 — Autel portatif, à Darmstadt Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCL

2 Diptyque de Milan Garrucci 450 — Weimar Kunstgewerbemuseum, reliure d'ivoire Goldschmidt, n° 45 — Évangélaire d'Aix-la-Chapelle Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XXXIII — Codex Egberti Kraus, pl LVII — Évangélaire d'Otton III (Cim 58) — Leidinger, *Miniaturen*, I 51, Vöge, p 63 — Manuscrits de Brême, de Gotha et de Bruxelles phot Haseloff et Pfeiffer — Bibliothèque de l' Arsenal, n° 33 c, évangélaire Rohault de Fleury, *Évang*, pl XCVII 3 — Livre de péricopes de Sainte-Erentrud Swarzenski, *Salzb Mal*, pl LVII 179 — Chaire de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoie (1250) Rohault de Fleury, *La Messe*, t III, pl CCXI, cf Venturi, t III, p 917, fig 818

3 Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 304, fig 244

4 Fol 51 v Bayet, *Art byz*, p 171 Cf Heisenberg, *Apostelkirche*, p 264

5 Théophane Kérameus, Homélie 28, Migne, t 132, col 609

6 Homélie 35, op 1, col 688 A-B

7 Grégoire Palamas, Homélie 17, Migne, t 151, col 234 B

8 Voyez, plus haut, p 46-47 Nous nous bornons, sur ce point, à de simples indications, qui ne sauraient être trop prudentes, en attendant l'importante étude de M Serruys

9 Burt, *Buchrolle*, p 310, Bauer-Srzygowski, *Weltchronik*, p 169 sq

peut-être même avant Constantin <sup>1</sup>, avaient enveloppé de toutes les grâces hellénistiques l'histoire de Josué Au v<sup>e</sup> siècle, ils préparaient pour l'exportation ces papyrus peints où « les événements du passé se trouvaient détaillés par la peinture » et que les Grecs appelaient « *historias* » <sup>2</sup>. Ils ne pouvaient négliger l'Évangile et l'on concevra qu'ils aient ainsi transmis à Constantinople ce que le Paris 510 a de commun avec le rotulus de la Vaticane

Wulff <sup>3</sup>, analysant le style des diptyques consulaires, y observe, au v<sup>e</sup> siècle, un vif sentiment réaliste, puis, au temps de Justinien, une certaine recherche de l'élégance classique, comme si les modèles alexandrins avaient provoqué une réaction Aux Saints Apôtres, Eulaios ne suit pas toujours de tels exemples. Il aime les gestes naturels et expressifs ; il ne craint point le spectacle de la souffrance Il dépasse les sculpteurs des anciens diptyques et, s'il interprète la rédaction hellénistique, il la transforme, en nous laissant croire qu'elle a pu passer par quelqu'un de ces monastères anatoliens à qui nous devons le Rossanensis. Toutefois, la Résurrection de Lazare, les Rameaux et la Trahison de Judas <sup>4</sup> nous ont montré que les types des sarcophages, de Ravenne et du Paris 510 n'ont point perdu, à ce contact, leurs traits distinctifs Aussi bien, pour nous représenter les pêcheurs aux bras nus, aux cuisses épaisses, viriles, vigoureuses et charnues, nous regarderons les illustrations de Grégoire de Nazianze, plutôt que la sèche silhouette, tachée de sang, dont le Christ, à Rossano, panse les blessures.

Nous reconnaitrons aussi la rédaction alexandrine, à travers un réalisme encore plus accentué, dans le Copte 13. Nous savons que ce manuscrit touche de près au Paris. 115, au Laur. VI 23 et même, sur certains points, à nos mosaïques. Il appartient bien à la même famille. Mais, dans le choix des sujets <sup>5</sup>, il nous a paru indépendant de ses deux parents byzantins, comme s'il descendait en ligne directe du commun ancêtre. On peut croire qu'il représente la branche autochtone.

1 D'après Strzygowski, *op l*, p 182

2 Pitra, *Anal sacra et class Solesm*, t V, p 128 B, cité par Birt, *op l*, p 306

3 *Reperitorium*, t XXXV, 1912, p 234 q

4 Voy, plus haut, p 233, 338

5 Voyez, plus haut, p 11-12

Le génie copte l'a marqué de son empreinte. La Byzance du XI<sup>e</sup> ou du XII<sup>e</sup> siècle n'a rien appris à l'artiste qui a dessiné ces figures expressives, ces gestes vifs et francs, ces attitudes presque grotesques. En revanche, les anciens monuments de la région, tels que le papyrus Golenisčev ou certaines étoffes d'Achmîm<sup>1</sup> lui montraient les modèles de ses paysages, de ses montagnes, de ses plantes stylisées. Il suit aussi une tradition iconographique propre à l'Égypte. En effet, il n'a pas seulement retenu ou interprété certains types orientaux du IX<sup>e</sup> siècle, dans la Transfiguration, la Cène ou la Descente de croix<sup>2</sup>; il remonte au VI<sup>e</sup> et nous rappelle les mosaïques de Gaza par la Résurrection de Lazaire, la chaire de Ravenne, par le Baptême, les fresques de Baouît<sup>3</sup> et d'El Hadra, par l'attitude de Marie près de la crèche, enfin, la pyxide de Minden, par l'Annonciation<sup>4</sup>. En traitant ainsi l'Annonciation, il répétait exactement ce que d'autres avaient peint, au VI<sup>e</sup> siècle, à Baouît<sup>5</sup>, à peu près ce qu'ils avaient sculpté au IX<sup>e</sup>, sur un bas-relief du Caire<sup>6</sup>. Par les Rameaux, il se rattache à un vieux type alexandrin<sup>7</sup>, déjà déformé, au VI<sup>e</sup> siècle, sur une amulette du Fayoum, et nous montre ainsi le lien qui, en ce temps, unissait Constantinople et l'Égypte, puisque nous retrouvons l'antécédent immédiat de notre miniature dans un bas-relief du Stoudion<sup>8</sup>.

1 Voyez les observations de Strzygowski, *Weltchronik*, p. 167

2 Voy., plus haut, p. 222, 291, 469

3 Phot Clédât

4 Voyez, plus haut, p. 71, 106-107, 172, 250

5 Phot Clédât A Abou-Girgeh (*Municipalité d'Alexandrie, Rapport sur la marche du service du Musée, en 1912*, Alexandrie, 1913, p. 6, pl. IV), la figure de Marie a presque entièrement disparu. Il semble qu'elle ne devait pas lever la main gauche. Schmidt, *Blagovesčenie*, p. 18-19, rattache à l'Égypte le type de l'Annonciation, où Marie file, assise à gauche. Il distingue trois groupes. La fresque de Baouît et la miniature du Copte 13 appartiennent au troisième, qui comprend non seulement le sarcophage de Ravenne et la pyxide de Minden, mais aussi l'encolpion d'Adana, bien que notre confrère classe celui-ci autrement. L'origine égyptienne de ce groupe se trouve ainsi hors de cause. La fresque d'Abou Girgeh pourrait prouver aussi celle des autres.

6 Kasr-es-Samaa, al Mu'allaka, bas-relief dans le haikal. Strzygowski, *Röm. Quartalschrift*, t. XII, 1898, p. 25, pl. 3. Marie, presque de face, a la main droite posée obliquement devant elle. Schmidt, *op. l.*, p. 11, met ce monument dans le même groupe. Nous le revendiquerions plutôt pour le troisième. La reproduction en est peu distincte.

7 Voy. Pančenko, *Izvestija russk. Instituta*, t. XVI, 1912, p. 279

8 Voy., plus haut, p. 283

*La rédaction d'Antioche* — Ces remarques nous ont fait voir, une fois de plus, que le Paris. 74 diffère nettement du Laur VI 23 et des Saints-Apôtres. Il représente une autre tradition, aussi ancienne. Il reproduit, sur certains points, les mosaïques de Gaza. Gaza dépendait d'Antioche, cette « reine de l'Orient »<sup>1</sup>, qui fut aussi, au IV<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit Strzygowski et Wulff<sup>2</sup>, le centre principal de son activité artistique. Alors que ses exégètes expliquaient en historiens le récit de l'Évangile, que Chrysostome l'interprétait en psychologue et en poète, la grande cité ne pouvait manquer de l'illustrer. Elle n'allait pas imiter les œuvres de sa rivale. Elle se devait de créer.

Le Paris 74 lui appartient, s'il est juste de revendiquer pour elle le cycle évangélique des Catacombes<sup>3</sup> et des plus anciens sarcophages, décorés de frises<sup>4</sup>, le groupe entier des sarcophages à colonnes<sup>5</sup>, et, en conséquence, les mosaïques de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne<sup>6</sup>, où nous retrouvons les mêmes types, un peu plus développés, enfin, certains ivoires, tels que la lipsanothèque de Brescia<sup>7</sup>. Nous insisterons sur quelques autres monuments, que de clairs indices permettent de rattacher à cette région.

Au premier rang, nous placerons, avec Wulff<sup>8</sup>, les colonnes de Saint-Marc. Dans bien des sujets, Nativité, miracles, Crucifiement, Saintes Femmes, le sculpteur reste fidèle à la tradition des sarcophages. En groupant, à Gethsémané, trois apôtres assis, symétriques et pyramidant, comme sous un fronton, il montre une réserve élégante, qui contraste avec le réalisme aigu du Rossanensis. Mais il travaillait dans une cité où l'Orient pouvait atteindre les maîtres grecs, où les apocryphes palestiniens pouvaient leur révéler la légende de Marie ou le drame de la Descente aux Limbes, surtout, où les traits expressifs de la future iconographie cappadocienne pouvaient se dessiner sous l'enveloppe hellénistique. Il travaillait à Antioche. Or, au Paris. 74, il n'a pas seulement légué les poses

1 Duchesne, *Origines du culte chrétien*, 1<sup>re</sup> éd., p. 20

2 *Repertorium*, t. XXXV, 1912, p. 219

3 Wulff, *op. l.*, p. 196.

4 *Op. l.*, p. 200-201

5 *Op. l.*, p. 202-219

6 Voy. Baumstark, *Byz. Zeits.*, t. XX, 1911, p. 188

7 Wulff, *op. l.*, p. 220. Voyez, plus haut, p. 326

8 *Op. l.*, p. 225-226

antiques des apôtres endormis <sup>1</sup>, mais encore bien d'autres motifs plus rares, tantôt, un accessoire pittoresque, par exemple, dans la Cène, le serviteur apportant les mets <sup>2</sup>, tantôt, une attitude significative. Pilate se lave les mains, debout, d'après l'apocryphe, ayant quitté son trône avec colere, pour fuir loin des Juifs. Mais le miniaturiste byzantin n'a retenu que ces détails. Il ne reproduit ni le prototype de la Cène cappado-cienne, ni le Jugement conçu d'après l'*Evangelium Nicodemi* <sup>3</sup>. Il imite les mosaïques de Ravenne ou les sarcophages, lorsqu'il dissimule le traître ou nous montre le juge assis sans pompe, à une extrémité, sur un modeste pliant. L'influence de l'apocryphe l'effleure à peine.

Plus tard, au ix<sup>e</sup> et au x<sup>e</sup> siècle, deux manuscrits byzantins nous fourniront encore de bons arguments pour rattacher la rédaction du Paris. 74 aux cites hellénistiques de l'Asie.

Le Paris. gr 923, où nous lisons les *Sacra Parallela* de Jean Damascene, appartient à la Palestine par son texte même <sup>4</sup>, par son illustration marginale, sa technique sans modelé, l'aspect oriental de ses motifs zoomorphiques. Or, deux indices probants nous font découvrir la parenté qui l'unit au Paris. 74. Ce sont deux contre-sens. Nous les relèverons en examinant tour à tour le Bon Samaritain et la Fille de Jaïre.

Dans l'histoire du Bon Samaritain, nos deux manuscrits (fig 610-612) <sup>5</sup> suivent le Rossanensis. Nous en reconnaissons aisément les traits essentiels : le blessé nu, d'abord, couché à plat ventre, puis, monté sur l'âne, que son maître entraîne, l'aubergiste recevant le prix de ses soins. Mais nous cherchons en vain le Sauveur : c'est bien le Samaritain qui assiste la victime. Et nous retrouvons ce qui manque à Rossano : l'attaque des brigands, les deux cités. Nos miniatures représentent donc le prototype, où l'épisode se déroulait sur deux frises, mais le peintre du 923 a réduit et resserré la première, pour la faire tenir dans la marge latérale. C'est dans la seconde que nous le trouvons en défaut. Le prêtre et le lévite suivent le blessé conduit à l'auberge. Luc (10. 31-32) nous dit de cha-

<sup>1</sup> Pl 45, 88, 135, Schlumberger, *Épopée*, II, p 297. Comparez avec la colonne de Théodose. D'Agincourt, *Sculpture*, pl XI 4.

<sup>2</sup> Voyez, plus haut, p 287, note 2.

<sup>3</sup> Voyez, plus haut p 45.

<sup>4</sup> Cf Ehrhard, *Byz Zeits*, t X, 1901, p 397.

<sup>5</sup> Paris 923, fol 320 v — Paris 74, pl 116.

cun d'eux : « Ayant vu cet homme, il passa outre. » Aussi voudrions-nous les rencontrer dans la composition précédente.

La fresque de Sant'Angelo in Formis<sup>1</sup>, qui reproduit une autre réplique du même original, va nous expliquer cette anomalie. Les deux hommes s'y trouvent réunis au premier groupe, le cadre les sépare de ce qui suit. Derrière eux, le Samaritain prodigue



610



611



612

FIG 610 — Paris gr. 923; — 611-612 Paris gr 74. (Bon Samaritain)

ses soins au blessé ; eux, s'en éloignent, sans même détourner la tête. Ils furent bien les premiers à le voir, mais ils ont passé outre. Les miniaturistes du 923 et du 74 ont mal coupé la frise. Ils ont copié cette faute sur un modèle commun.

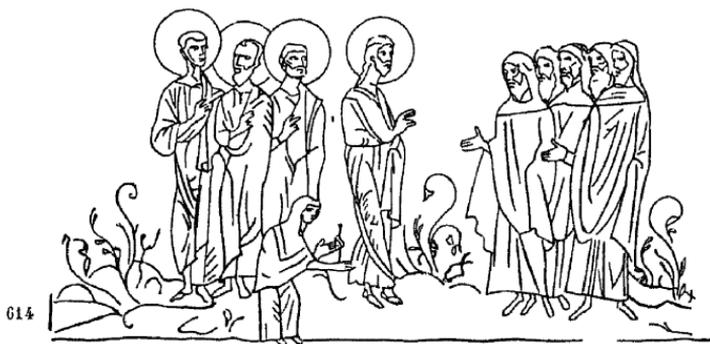
Ils commettent une autre confusion en illustrant ce que Luc

1. Kraus, *Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, pl III.

nous rapporte de Jaire et de l'Hémorroïsse (fig 313-614)<sup>1</sup>. Au moment où la femme malade touche le bas du vêtement, le Sauveur, sans se retourner, répond au chef de la Synagogue, qui l'implore discrettement, debout devant lui. Pourtant, l'évangéliste nous dépeint, d'abord, Jaire se jetant aux pieds de



613



614

FIG 613 — Paris gr 923 — 614 Paris gr 74 (Jaire et l'Hémorroïsse)

Jésus, puis, l'hémorroïsse s'approchant de lui, pendant qu'il allait, pressé de tous côtés par la foule. L'auteur du Laur VI 23<sup>1</sup> distingue les deux scènes et les traite exactement. Le 923 et le 74 reproduisent un type iconographique, qui avait cours en Palestine et, de là, a passé dans le Codex Egberti<sup>2</sup>. Ce type singulier résulte d'une sorte de contraction. On l'a tiré

1 Paris 923, fol 212, auprès de Luc, 8 41-42 — Paris 74, pl 111

2 Fol 18, 71 v, 122 a H Ét C402, 417

3 Kraus, pl XXV

d'un cycle détaillé, logique, qu'un peintre du xiv<sup>e</sup> siècle, dans la Métropole de Mistra <sup>1</sup>, a copié dans quelque vieux manuscrit

L'Évangile de Patmos, n<sup>o</sup> 70, semble figurer déjà dans l'inventaire de 1201 <sup>2</sup> et appartient sans doute au premier noyau de la bibliothèque, qui comprenait une part des livres du Latros et les dons apportés de Rhodes, de Chios ou de la Crète <sup>3</sup>. Il touche donc, par ses origines probables, à la zone d'influence d'Antioche et de Jérusalem.

En découvrant ces précieuses miniatures, Hengstenberg a bien mérité de nos études; en nous confiant ses photographies (fig. 615-619), dans un sentiment des plus délicats, il a apporté à notre thèse un appui solide. Sans doute, il peut paraître hardi de comparer à ces quelques vignettes marginales, fort réduites <sup>4</sup>, le riche ensemble du Paris. 74, au beau dessin réaliste, ferme et plein, du x<sup>e</sup> siècle, l'élégance un peu sèche du xi<sup>e</sup>. Mais, souvent, il suffit, pour justifier un classement, d'un trait précis. Prenons, par exemple, le type de l'Aveugle-né. Comparons le Paris 74, pl. 159, au Paris. 510 et aux fresques cappadociennes : nous apercevrons une différence notable. Mettons-le en face du manuscrit de Patmos (fig. 616) : aussitôt nous reconnâtrons la même silhouette, un peu plus inclinée, le même Christ, dont les draperies forment des plis plus riches sous le bras qui bénit. Le copiste du xi<sup>e</sup> siècle, dans notre Parisinus, a simplifié le rendu, ajouté un détail pittoresque : la besace. Il n'a rien changé d'essentiel. Il suit la même rédaction de l'Évangile illustré, celle que nous pouvons appeler la rédaction d'Antioche.

Les scènes de la Passion nous fourniront un autre critère, non moins sûr. Nos deux manuscrits, comme les colonnes de Saint-Marc, nous montreront les types orientaux pénétrant dans la primitive rédaction hellénistique, pour s'y faire une place de plus en plus large. Et nous verrons le réalisme oriental la transformer, mais en s'adoucissant plus ou moins. Ainsi, Jésus priant au Jardin des Oliviers (fig. 617) <sup>5</sup>, Pierre frap-

1 Millet, *Mon Mistra*, pl. 77 1

2 Diehl, *Byz. Zeits.*, t. I, 1892, p. 514

3 *Op. l.*, p. 496-498

4 Voy., plus haut, p. 6

5 Paris 74, pl. 171 presque identique. — Pl. 45, 83, 84 Jésus tend à se redresser — Pl. 135 il fléchit à peine les genoux

pant Malchus (fig. 619)<sup>1</sup>, la figure tourmentée de Judas expiant son crime (fig. 619)<sup>2</sup> nous laissent deviner, dans le Paris. 74, le travail du Byzantin s'efforçant d'atténuer les mouvements trop expressifs, à moins qu'il n'ait copié sans effort un prototype plus ancien, moins éloigné de l'antique. En tout cas, lorsqu'il n'a point remplacé la composition de son modèle<sup>3</sup> par une formule étrangère, par exemple, en figurant, dans le texte de Matthieu, Pierre debout avec la servante et les agents autour du brasier, sauf alors, il interprète les types de Patmos. Prenons quelques exemples.

La tradition des anciens sarcophages a résisté sur certains points. Jésus, amené à Pilate, ne comparait pas devant le tribunal imposant du Rossanensis et de la colonne de Saint-Marc, il ne voit pas les signa s'incliner devant lui. Mais, à Patmos (fig. 615), le goût oriental se fait sentir dans ce groupe compact d'imberbes en tunique courte qui pesent sur l'accusé et enveloppent le juge. Un tel tumulte répugne au miniaturiste du Paris. 74 (pl. 47). Ainsi que celui du Laur VI 23<sup>4</sup>, il dessine des silhouettes plus fermes et les dégage. Il dépasse même ce manuscrit, il dépasse le Vatican. 1136<sup>5</sup>, qui lui touche de plus près, en prêtant au juge et aux hommes le costume militaire.

En revanche, pour représenter le Lavement, il imite ce geste brutal qui nous a permis de rattacher la miniature de Patmos à l'iconographie orientale. Il se contente de redresser les silhouettes et d'ajouter les apôtres assis, d'après l'exemple des monuments byzantins. Il se conforme encore aux types de Patmos (fig. 618), lorsqu'il dessine Pierre et Malchus, l'un frappant, l'autre gesticulant, tous deux fléchissant à peine les genoux et tournés vers la droite<sup>6</sup>. Pourquoi les deux figures se dirigent-elles dans ce sens? Nous observerons à peu près les mêmes attitudes dans les manuscrits ottoniens<sup>7</sup>, et, là, nous

1 Paris 74 voyez ci-dessous

2 Paris 74, pl. 47

3 Voy, plus haut, p. 346, fig. 364

4 Fol 57, avant Mat 27 10

5 Fol 194 v H. Ét B 99 D'Agincourt, *Peinture*, pl LVII 3

6 Pl 46, 84, 136, 172

7 Codex Egberti Kraus, pl XLV — Évangélaire d'Otton III (Cim 58) Leidinger, *Miniaturen*, I 48 — Évangélaire de Brême Muller, *Mittheil Central-Commission*, t. VII, 1862, p 63, phot Pfeiffer — Évangélaire de Gotha, fol 100 v phot Pfeiffer — Évangélaire de Bruxelles phot Haseloff



615



616



617



618



619

Fig. 615-619. — Évangile de Patmos, n° 70.  
 (Coll. H. Ét.).



en saisissons clairement la raison. L'apôtre suivait Jésus, placé à gauche, selon la pratique orientale. Il rencontre le serviteur, qui s'est glissé jusqu'à lui, il le poursuit et le jette à terre. L'auteur du Paris. 74 a détaché le groupe de la composition originale, venue d'Asie, pour l'adapter au type hellénistique et byzantin qui veut Jésus à droite. Ainsi que dans le Lavement, il combine les deux traditions.

Avec les manuscrits du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, plus proches du nôtre, nous achèverons notre démonstration.

Dans le Paris. 64<sup>1</sup>, le baptême du peuple nous a paru appartenir à l'iconographie palestinienne. D'autre part, le témoignage de Jean s'y trouve représenté autrement que dans le Paris. 115. Les deux manuscrits s'opposent l'un à l'autre, comme, en d'autres compositions, le Paris. 74 et le Laur. VI 23. Depuis longtemps, le Paris 74 nous laissait entrevoir un prototype mieux ordonné, sans répétition ni redondance, mais plus riche par l'étendue du cycle et par la complexité des compositions, en un mot, un exemplaire complet de ce cycle narratif que nous essayons de reconstituer. Or, d'un tel exemplaire, nous retrouvons ici un fragment intact. Le début de Marc et celui de Jean nous ont montré comment, du modèle à la réplique, la substance s'épuise, tandis que les formules se multiplient. Ainsi se déforme, dans la littérature byzantine, cette œuvre impersonnelle que l'on nomme *ιστορία ἐκκλησιαστική*. Ainsi, l'art et la pensée se perdent dans la compilation.

Le Vindob. 154, que l'on place à la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, doit à la tradition syrienne et palestinienne son illustration marginale, sa technique,<sup>3</sup> certains motifs tels que l'ange venant de droite et courant vers Marie, les deux figures entourant Lazare, les apôtres debout dans le Lavement, et, surtout, Jésus mettant lui-même la main de Thomas dans sa plaie<sup>4</sup>. Le dessin élégant, un peu sec, de ses miniatures, le fait res-

1 Bordier, *Description*, p 103-104 Kondakov, *Hist. de l'art byz*, t. II, p 152, Pokrovskij, p XVII Ces auteurs l'attribuent au X<sup>e</sup> siècle, Omont, dans son *Inventaire sommaire*, au XII<sup>e</sup>.

2 Kondakov, *Hist de l'art byz*, t II, p. 142, Rud Beer, *Die Miniaturanstellung der k k Hofbibliothek, Kunst und Kunsthandwerk*, Jhrg 5 (1902), p 233-243, *Bull de la Soc franç de reprod de ms*, t III, 1913, p 9, Lambecius-Kollar, t III, p 110 Le relevé des sujets évangéliques a été fait à notre intention par un étudiant de l'Université de Vienne, M. Hans Gers-tinger, que nous remercions vivement

3 Voy, plus haut, p 7

4 Voy, plus haut, p 577

sembler au Paris 74<sup>1</sup>. Il y touche aussi par certains détails de son iconographie : Pierre assis pleurant sa faute, Marie priant avec les mains sous son voile, devant la croix. Il paraît s'en éloigner, lorsqu'il nous offre à peine quarante et une<sup>2</sup> petites compositions très simplifiées. Mais, dans certains passages, ces modestes vignettes reproduisent tout le détail des cycles qui nous ont permis, mieux que les types iconographiques, de distinguer les rédactions primitives. C'est ainsi que la Samaritaine, le Paralytique de Bethesda et les épisodes du Baptême<sup>3</sup> nous laissent reconnaître celle de notre manuscrit, parfois sous une forme plus ancienne et plus pure.

Le tétraévangile de Gélat, que l'on attribue au XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, passerait même pour le contemporain du Paris. 74, si Kondakov<sup>5</sup> avait raison de l'attribuer à Georges l'Ibérien mort en 1065. En tout cas, il lui ressemble plus qu'à tout autre<sup>6</sup>. Mais il s'en distingue. Il s'en distingue par la forme : les miniatures, enfermées dans un cadre, au lieu de se déployer sur une frise, comprennent moins de scènes. Il s'en distingue surtout par le fond. Il nous en montre parfois la réplique abrégée et déformée<sup>7</sup>. Mais, le plus souvent, il dépend d'un

1 Kondakov a indiqué brièvement la parenté des deux manuscrits

2 Sept pour Matthieu, quatre pour Marc, huit pour Luc, vingt-deux pour Jean

3 Ces dernières miniatures n'ont pas été photographiées. Les notes de M. Hans Gerstinger nous aideront à comparer les deux cycles. Les observations qui suivent compléteront ce que nous avons dit plus haut, p. 186 sq.

I Fol 221, Joh. 1 15 à g, Jean, à dr, Christ et disciples — Paris 74 pl 143 b Jésus suivi de Pierre et d'André vient de droite — Le Vindob 154 rappelle le Paris 64, illustrant Joh. 1 6-8. Il se rattache donc à un modèle plus ancien que le 74.

II Fol 221v, Joh. 1 20 à g, peuple et Christ, à dr, Jean prêchant — Paris 74, pl 144 le Christ manque. Cette figure, dans le Vindob 154, peut résulter d'une fausse interprétation du Petropol 305.

III Fol 223, Joh. 1 29 à g, le Christ, à dr, Jean — Paris 74, pl 145 a les disciples derrière Jésus — Le Vindob 154 se trouve ainsi plus près des sources.

IV Fol 223, Joh. 1 43 à g, le Christ, à dr, André et Pierre — Paris 74, pl 146 b le Christ est à droite — Par la disposition le Vindob 154 diffère du Paris 74 et rappelle le Laur. VI 23, où ne figure que Pierre.

V Fol 223 v, Joh. 1 48 à g, Philippe et Nathanaël, à dr, le Christ — Paris 74, pl 147 le Christ suivi de deux apôtres, rencontre les deux autres. — Le Vindob 154 est plus simple.

4 Pokrovskij, *Opisanie*, p. 256

5 *Pam. Gruzii*, p. 50, n° 43

6 Pokrovskij, *l. c.*, a déjà indiqué cette ressemblance.

7 Vocalion des premiers disciples, d'après le quatrième évangile, baptême du peuple voy., plus haut, p. 192, 205

prototypé meilleur, moins altéré par l'abus des répétitions oiseuses, serrant de plus près le texte. Bien des sujets, par exemple, le Témoignage de Jean, le Remement de Pierre ou le Portement de croix, nous ont suggéré une telle remarque<sup>1</sup>. En d'autres endroits, nous avons pu saisir, mieux que partout ailleurs, les traces de cette illustration narrative qui mettait sous les yeux du lecteur les moments successifs de l'action : dans le texte de Luc, les saintes femmes, d'abord, arrivent devant la porte du tombeau, puis, pénètrent dans l'intérieur.

Ainsi, à côté du Paris 74, nous découvrons une variante indépendante, et cette variante a pour nous d'autant plus de prix, qu'elle ne paraît pas la copie d'un modèle byzantin, importé par hasard, étranger à la région. Elle comprend, en effet, des types particuliers à l'Anatolie, tels que celui de la Descente de croix. Elle touche à un autre tétraévangile géorgien, aussi largement illustré, celui de Djroutchi<sup>2</sup>. Le motif commun, — Judas avançant vers Jésus à distance, — nous a conduit de la Iipsanotèque de Brescia, par le Paris. 74 et le Petropol 105, jusqu'à nos deux manuscrits<sup>3</sup>, en un mot, d'Antioche, par la Cappadoce, jusqu'en Géorgie, nous montrant ainsi le chemin suivi par le cycle entier.

Le Pétropol 105 se trouve, en effet, sur le passage. Il ressemble aussi au Paris. 74, dans le Massacre des Innocents, la Pêche miraculeuse<sup>4</sup> ou bien encore, dans la Guérison de l'Hémorroïsse, fol. 79, lorsque la malade, à peine inclinée, effleure le coude de Jésus, trait rare, particulier à cette rédaction (pl. 18), car il ne reparait que dans une autre réplique à la Métropole de Mistra<sup>5</sup>. Ces ressemblances ne sauraient nous surprendre, si nous observons que l'on a composé ces 64 miniatures en détachant d'un tétraévangile très largement illustré<sup>6</sup>, non des sujets, mais des morceaux, souvent certains détails des épisodes secondaires, par exemple, Jésus commandant aux disciples d'aller chercher l'ânon<sup>7</sup>, de préparer la Pâque<sup>8</sup>,

1 Voy, plus haut, p 189, 249, 252, 377

2 Kondakov, *Pam Gruzii*, p 51, 154

3 Voyez, plus haut, p 328

4 Voyez, plus haut, p 160, note 1

5 Millet, *Mon Mistra*, pl 77 1

6 Voy. Pokrovskij, p XIX

7 Voy, plus haut, p 265, note 1.

8 Fol 161, avant Luc 22 8 On retrouve le même épisode, isolé, dans le Paris 115, fol 127 (Mat 26 17-19).

ou de retirer le produit de la pêche miraculeuse (fig 604) Or, ce manuscrit singulier paraît appartenir à la Cappadoce Il provient de Kara-hissar. Aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, on l'y vénérait comme une relique <sup>1</sup>, sans doute parce qu'on le possédait depuis fort longtemps. En fait, certains types iconographiques permettent de le rattacher à l'iconographie anatolienne <sup>2</sup>. La Pietà lui vient de Jérusalem. Le Repas chez Simon <sup>3</sup> annonce le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique <sup>4</sup>

Le Paris. 74 touche aussi à la Cappadoce, a la fois, par ce qu'il a reçu et par ce qu'il a donné Il a reçu ces types syriens de la Nativité et du Baptême, que nous retrouvons en 1057 et vers 1200, dans les deux évangiles de Méltène. Il a donné une partie du cycle narratif que nous relevons dans le transept de Toqale, soit, le Crucifiement, qui remplit l'abside, soit, la Fille de Jaire et le Paralytique, qui se groupent avec d'autres sujets sur la frise méridionale et nous montrent les mêmes attitudes, les mêmes architectures, disposées aux mêmes places Les deux rédactions, Paris. 510 et Paris 74, se sont donc rencontrées dans ce monument remarquable A quelle époque ? Est-ce bien sous le règne de Nicéphore Phocas ? Nous avons admis, au cours de notre exposé, la conclusion du R. P. de Jerphanion <sup>5</sup>, bien que, sur certains points, son argumentation puisse inspirer des doutes <sup>6</sup> et que l'auteur lui-même, dans une conférence récente, ait cru devoir faire certaines réserves Si le Baptême nous a paru antérieur au Ménologe de Basile II, en revanche, ces silhouettes élégantes, ce dessin parfois sec et conventionnel rappellent étrangement notre Paris. 74, qui vit le jour, nous allons le voir, vers 1066, cent ans plus tard

Il ressemble, en effet, par le style et par l'iconographie, au psautier de Londres, que Michel, syncelle et higoumène du Stoudion, fit écrire, en février 1066, par l'archiprêtre Théodore originaire de Césarée de Cappadoce <sup>7</sup> Un artiste de la même

1 Muralt, *Catalogue*, p 60

2 Nativité, avec les Mages à droite, Baptême (p 176). Crucifiement, avec Jean tenant une étoffe, comme à Trébizonde, Judas à droite, Pilate et Caïphe siégeant ensemble

3 Fol 99, avant Marc 14 3

4 Fol 110 Hyvernat, *Album de paleographie copte*, pl XLVIII

5 *Rev arch.*, 1912, II, p 236-254.

6 Voy Heisenberg, *Byz Zeits*, t XXII, 1913, p 292

7 Voyez la bibliographie dans Tikkanen, *Psalterillustration*, p 12, Dalton, *Byz art*, p 470. On ajoutera Omont, *Notes sur les manuscrits grecs du British Museum, Bibl. École des Chartes*, t XLIV, p 314-350, extrait,

école l'a orné en l'honneur d'un higoumène de ce célèbre couvent, le seul, à Constantinople, qui fût consacré au Précurseur :

Ταύτης γατεστήσατο τῆς τοῦ Προδρόμου  
Σεπτῆς ἀληθῶς ἀγγίλης πρωτοστάτην (fol. 62).

A la fin de chaque évangile, il a représenté ce dignitaire (ὁ γυριγόμενος) recevant des mains de l'évangéliste ou par son intercession, tour à tour, ainsi que d'autres vers l'expliquent, le livre <sup>1</sup>, la grâce de la protection divine <sup>2</sup>, « ce qui distingue le costume des prêtres <sup>3</sup> », enfin, le bâton, symbole de sa dignité <sup>4</sup>. Mais il copiait sans doute l'exemplaire de la cour, puisque, vers la fin du volume <sup>5</sup>, on a transcrit quelques vers adressés εἰς τὸν βρασιλέξ, l'exemplaire qu'ont reproduit les miniaturistes bulgares du xiv<sup>e</sup> siècle. L'un deux, en effet, dans la réplique d'Elisavetgrad, a placé devant Matthieu un empereur au lieu de l'higoumène <sup>6</sup>, l'autre, dans celle du fond Curzon, a représenté le Mécène, Jean-Alexandre, qui lui fit la commande en 1356<sup>7</sup>.

Le même atelier a produit le Vatican 1156<sup>8</sup> et, sans doute aussi, le Physiologus de Smyrne, où nous retrouvons le même style, la même technique. certains motifs particuliers, dans le Crucifiement, par exemple, certains thèmes rares, tels que la Flagellation et l'Annonciation au puits <sup>9</sup>. Strzygowski nous semble avoir raison, malgré Wulff <sup>10</sup>, de l'attribuer à la fin de l'époque macédonienne ou à celle des Commènes <sup>11</sup>

p 38 Dans la dédicace, le nom du couvent est effacé. On peut le restituer, ainsi que M Dalton veut bien nous le faire observer, parce que l'higoumène Michel, représenté au fol 207 v, y est nommé ὁ καθηγόμενος καὶ σύγκελλος ὁ στοδῆτης. Voyez J-G Kenyon, *Facsimiles of biblical mss in the British Museum*, 1900, n° 7

1 Matthieu, fol 61 v, pl 56

2 Marc, fol 101 v, pl 91

3 Luc, fol 165 la miniature manque

4 Jean, fol 213, pl 187

5 Fol 215 voy Bordier, *Description*, p 133

6 Pokrovskij, p XXII

7 Curzon, n° 153 Acquis par lord Robert Curzon du monastère de Saint-Paul, au Mont-Athos Voy R Scholvin, *Einleitung in der Johann-Alexander Evangelium*, *Archiv f slavische Philologie*, t VII, 1884, p 1 sq D'après cette description et les quelques gravures qui l'accompagnent, nous avons pu reconnaître dans ce manuscrit une réplique du Paris 74 Les photographies commandées d'après nos indications pour la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie ont pleinement confirmé notre hypothèse

8 Voy, plus haut, p 180

9 Voy, plus loin, p 652, 685 9

10 Wulff, *Izv russk Instituta*, t III, 1898, p 202, avant la publication de Strzygowski, le datait du xiv<sup>e</sup> siècle Voy, plus loin, p 665, note 9

11 Strzygowski, *Physiologus*, p 99

Or, tous ces manuscrits, qui se groupent ainsi autour du psautier de 1066, dépendent des prototypes orientaux. Au psautier et au Vatican 1156 <sup>1</sup>, l'Orient a fourni leurs miniatures marginales, au Paris. 74 et au Physiologus, l'Annonciation au puits. Le 74 encore nous rappelle les portraits d'évangélistes, groupés deux par deux sous des arcades, à la fin de chaque évangile, dans un codex arménien de 966 <sup>2</sup>. Le psautier de 1066 conserve plus de traits hellénistiques que les rédactions du ix<sup>e</sup> siècle, et, par là, se rattache à la Syrie côtière, plutôt qu'à la Cappadoce. Quant au Physiologus, il appartient au Sinai par son texte même <sup>3</sup>. Les deux ouvrages, Psautier et Physiologus, ont eu la même destinée, ils ont subi la même transformation, à l'époque des Iconoclastes <sup>4</sup>. Le groupe entier nous montre que, pendant le troisième quart du xi<sup>e</sup> siècle, à Constantinople, une école florissante a reproduit et interprété tout un ensemble de modèles provenant de la même région, de la zone d'Antioche.

On nous permettra d'insister sur ce fait qui ne paraît point accidentel. A partir de ce moment, Constantinople continue cette œuvre d'assimilation. Un empereur que l'on n'a pas encore identifié <sup>5</sup>, sans doute, un des premiers Comnènes, fait reproduire, dans un style plus large et plus souple, le psautier de 1066, en le transformant selon la pratique de la véritable iconographie byzantine (psautier Barberini). Plus tard encore, vers le milieu du xii<sup>e</sup> siècle, d'autres artistes, plus lourds et plus recherchés, travaillant aussi aux ordres des souverains ou des princes, décorent, suivent les exemples venus de Palestine, le Vatican. Urbain 2, le Paris. 75, les Homélie de Jacques et quelques éditions liturgiques de Grégoire de Nazianze.

<sup>1</sup> On lui adjoint le Paris Suppl 27, peint plus tard voy, plus haut, p 13, 143

<sup>2</sup> Bibliothèque des Pères Antoniens, à Oita-Keuy, n° 7 Macler, *Rapport*, p 115 sq, fig 24-26

<sup>3</sup> Strzygowski, *Physiologus*, p 48

<sup>4</sup> *Op l*, p 99

<sup>5</sup> Strzygowski, qui en a publié le portrait (*Serb Psalter*, p 107, fig 38), dit seulement « un Comnène du xii<sup>e</sup> siècle » Sp Lampros, *Empereurs byzantins*, Athènes, 1911, p 40, n° 351, le place au xi<sup>e</sup> siècle, avant Roman Diogène et Eudocie

## III. — LES SOURCES DE L'ICONOGRAPHIE LATINE

*Rome et la Syrie.* — D'autres ont indiqué déjà ce que l'art d'Occident, entre le vi<sup>e</sup> et le ix<sup>e</sup> siècle, doit à l'Orient, surtout à la Syrie. Nos recherches permettent d'élargir et de préciser les données du problème. La Cappadoce nous a découvert les trésors de l'iconographie syrienne et nous a fait voir ainsi que cette tradition a fourni aux Latins non seulement le riche décor des canons, dans les évangélistes, mais aussi les modèles des thèmes évangéliques.

Dès le iv<sup>e</sup> et le v<sup>e</sup> siècle, les cités hellénistiques envoient en Occident, par les marchands syriens ou alexandrins, leurs papyrus, leurs soieries, leurs verreries et sans doute aussi leurs pièces d'orfèvrerie ou leurs manuscrits <sup>1</sup>. En même temps la renommée des ascètes égyptiens éveille à Rome les premières vocations monastiques, et les nombreux couvents, fondés en tous lieux, vers la fin du iv<sup>e</sup> et dans le courant du v<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de saint Jérôme ou de saint Cassien, adoptent, le plus souvent, les règles suivies dans le désert de Nitrie ou en Thébaïde <sup>2</sup>. Saint Benoît en tiendra encore le plus grand compte <sup>3</sup>. Ceux qui furent les chercher dans ces lieux célèbres en rapportaient aussi, sans doute, des plans et des motifs

En 554, la conquête de Justinien fit pénétrer l'Hellénisme en Italie. Ses progrès s'accusent surtout au vii<sup>e</sup> et au viii<sup>e</sup> siècle, lorsque l'invasion lombarde eût réduit la province byzantine à l'exarchat de Ravenne et à quelques duchés isolés le long des côtes <sup>4</sup>. La Sicile, terre de langue grecque, où affluaient les Syriens et les Thraces, qu'illustrèrent des poètes ou des orateurs tels que Georges de Syracuse ou Grégoire d'Agri-

<sup>1</sup> Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, *Byz. Zeits.*, t. XII, 1903, p. 1 sq., en particulier, p. 21. L'article est résumé par Jalabert, *Rev. Orient. chrétien*, t. IX, 1904, p. 96 sq. — Diehl, *Manuel*, p. 102-105.

<sup>2</sup> Leclercq, *Génobitisme*, *Dict. d'arch. chrét.*, t. II, col. 3175 sq., Bréhier, *op. l.*, p. 31.

<sup>3</sup> Leclercq, *op. l.*, col. 3236.

<sup>4</sup> Diehl, *Exarchat de Ravenne*, p. 43 sq.

gente <sup>1</sup>, formait, avec la Calabre, un centre actif, d'où la culture hellénique, surtout par l'Église, rayonnait jusqu'à Naples et à Rome <sup>2</sup> Mais, quand nous lisons cette curieuse histoire de la domination byzantine, un fait singulier nous arrête et nous étonne Ces treize papes grecs, qui, pendant près de cent cinquante ans (606-752), gouvernèrent l'Église romaine, venaient la plupart de Sicile ou de Calabre, surtout de Syrie, non de Constantinople <sup>3</sup>. Les plus anciens « monastères byzantins », au VII<sup>e</sup> siècle, appartenaient à des Ciliciens (Saint-Athanase), à des Palestiniens (Saint-Sabbas), à des Arméniens (Renati), à des Syriens (Boethianum) <sup>4</sup>. D'autres Syriens, au VIII<sup>e</sup>, officiaient à Sainte-Marie-Antique, si l'on en juge par le choix des saints qu'ils y firent représenter <sup>5</sup> Enfin, lorsque des Grecs s'établirent dans la ville des apôtres, où ils occupaient tout un quartier, on constate que « les Syriens surtout y venaient en grand nombre <sup>7</sup> ».

Par ses commerçants et par ses moines, l'action de Byzance survécut à la chute de l'exarchat (751). Vers cette époque et plus tard, les papes confient encore à des communautés grecques certains sanctuaires romains <sup>8</sup> On en comptait une dizaine au IX<sup>e</sup> siècle Beaucoup se maintinrent au X<sup>e</sup>, soutenus alors par les nouveaux progrès du monachisme basilien, en Calabre et dans le Sud de l'Italie <sup>9</sup>

On a supposé que le Codex Rossanensis a pu passer de Cappadoce en Italie dès le VI<sup>e</sup> siècle <sup>10</sup> En tout cas, en ce temps, nous voyons les Latins, à Rome ou dans le Sud, imiter quelque évangélaire analogue, lorsqu'ils illustrent le codex de Cambridge <sup>11</sup>, qui lui ressemble, dans le Lavement des pieds, et, d'autre part, rappelle, soit, le Laur. VI 23, dans la Trahison

1 Diehl, *op l*, p 277, Gay, *L'Italie merid et l'Emp byz*, p 8 sq, Krumbacher, *Gesch byz Literatur*, p 128, 676

2 Bertaux, *Art Italie merid*, p. 66-69

3 Diehl, *op l*, p 251 sq

4 Voyez Diehl, *op l*, p 258, Bréhier, *op l*, p. 5.

5 Diehl, *op l*, p 253, Frothingham, *Amer Journ of Arch*, 1895, p 175-182, Bréhier, *op l*, p 7

6 David, dans Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 495.

7 Diehl, *op. l*, p 277

8 Diehl, *op l*, p 254, note 10

9 Gay, *L'Italie merid et l'Emp byz*, p 254 sq

10 Strzygowski, *Kleinasion*, p 220

11 Voyez Dobbert, *Repertorium*, t XVIII, 1895, p. 338, note 9, Muñoz, *Il codice purpureo*, p 30.

et le Chemin de croix, soit, le Paris. 115 et le psautier de Londres, dans les Rameaux Au vi<sup>e</sup> siècle encore, un autre Latin, sur deux pages de Codex purpureus, conservé à Munich, représentait les apparitions de Jésus d'après le quatrième évangile, en choisissant dans un cycle iconographique aussi étendu, peut-être même plus étendu que celui des Saints-Apôtres Il en a retenu cette composition vivante, où Thomas se dispute avec Pierre, il en a retenu même un autre épisode que Mésarites passe sous silence et que nous rencontrerons seulement dans une fresque serbe du xiv<sup>e</sup> siècle: Pierre entraînant ses compagnons à la pêche (Joh 21 1-3) <sup>1</sup>.

A Rome, un peu plus tard, il est clair que ces papes et ces moines syriens apportèrent bien des motifs orientaux <sup>2</sup> Nous en avons reconnu, au cours de nos recherches, soit, au viii<sup>e</sup> siècle, dans l'oratoire de Jean VII ou à Sainte-Marie-Antique, soit, aux<sup>e</sup>, à Santa Maria in Cosmedin (Κοσμηδίων) <sup>3</sup>, ou bien encore, à Sainte-Praxède <sup>4</sup>, où, dans la chapelle de San Zeno, la Transfiguration, avec les apôtres debout, nous rappellera le codex de Rabula et les fresques de Tchaouch-In <sup>5</sup>, enfin, plus tard, à Saint-Sabbas, où nous reconnâtrons, dans un autre chapitre <sup>6</sup>, une des compositions les plus remarquables que nous ait laissées l'iconographie palestinienne

Il est clair que les Latins imitèrent ces modèles la Transfiguration, par exemple, sur l'arc triomphal des Saints-Nérée-et-Aquilée (795-816) ou sur l'autel d'or de Saint Ambroise <sup>7</sup>, les Rameaux, la Cène, le Lavement, le Reniement, à San Bastianello in Pallara <sup>8</sup>, où l'on a reproduit, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle, les types archaïques d'El-Nazar et du Petropol 21, la combinaison singulière du Paris. 74 <sup>9</sup>. Il est clair aussi que Rome

<sup>1</sup> Voyez, plus loin, p 641

<sup>2</sup> Voy Bertaux, *Rome*, t II, ch III, surtout p 53-58, Diehl, *Manuel*, p 320 sq, 359 sq, Hiebel, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, p 53.

<sup>3</sup> Voy, plus haut, p 110 L'église, au viii<sup>e</sup> siècle, appartenait à la Schola graeca (Diehl, *Exarchat*, p 278, Frothingham, *l c*) La Nativité se trouve sous le porche Les peintures que l'on a découvertes sur l'arc triomphal appartiendraient au pontificat de Nicolas I<sup>er</sup> (858-867) Zimmermann, *Giotto*, p 51, 155

<sup>4</sup> Donnée aux Grecs par Pascal I<sup>er</sup> (817-824) cf Bertaux, *op l*, p 58, Diehl, *Manuel*, p 359

<sup>5</sup> Voy, plus haut, p 219, 221

<sup>6</sup> Voyez, plus loin, p 674.

<sup>7</sup> Voy, plus haut, p 222

<sup>8</sup> Voy, plus haut, p. 258, 291, 310, 352

<sup>9</sup> Les dessins d'Antonio Ecclessi (Vat lat 9071 phot de la Collection des

les a transmis à tout l'Occident, qu'elle fut « la première inspiratrice de l'art carolingien <sup>1</sup> »

*Miniatures carolingiennes et ottoniennes* — C'est par l'intermédiaire de l'Italie, on l'a remarqué <sup>2</sup>, que le psautier d'Utrecht a reçu ces types iconographiques qui, pour la plupart, « ont pris forme, pour la première fois, dans l'empire byzantin, au VI<sup>e</sup> siècle et peut-être encore dans la suite ». Nous dirons plutôt qu'ils appartiennent à la tradition orientale, car nous avons retrouvé, soit, dans les psautiers Chludov, le Coup de lance, soit, sur une icône de Chémokmédi et dans le Copte 13, la Transfiguration, soit enfin, dans un tétraévangile armenien de Vienne, cet ange qui



FIG. 620 — Fresque de Tavchanle  
(Descente de croix)

assiste les sages-femmes baignant l'enfant Le plus ancien type de la Descente de croix nous apparaît à peu près en même temps, dans deux monuments presque identiques l'un carolingien, l'évangélaire d'Angers (fig. 492), l'autre cappadocien, la chapelle de Tavchanle (fig. 620) <sup>3</sup>, datée du règne de Constantin Porphyrogénète. Joignons à ce précieux manuscrit cette

plaque du Louvre, réplique plus développée d'une reliure carolingienne (lat. 9388), et nous reconnaissons sans peine, en Occident, la tradition iconographique suivie en Cappadoce ou dans

Hautes-Études) ne nous permettent pas de déterminer la date d'après le style Le fondateur du monastère, avant 977 (P Fedele, *S. Maria in « Pallarza »*, *Archivio della Società romana di storia patria*, t. XXVI, p. 357 sq.) conserva l'ancienne église et peut-être les peintures primitives (op. l., p. 364) De Rossi les attribuait au VIII<sup>e</sup> siècle (op. l., p. 354) Nous observerons que la Flagellation appartient au XI<sup>e</sup> et nous aurions peine à croire qu'un peintre antérieur à cette époque ait pu figurer Jésus traîné sur le sol Cette scène brutale pourrait d'ailleurs appartenir à une autre époque, à celle de sainte Brigitte Tunc autem ad terram ita trahitur et impulsive prosternitur crudeliter ut concusso capite dentes colliderentur (*Revelationes*, liv. IV, ch. LXX, Rome, 1628, t. I, p. 413) Dans l'abside, on imita la composition des Saints-Come-et-Damien (Bertaux, *Rome*, t. II, p. 64, Diehl, *Manuel*, p. 672)

1 Bertaux, *Rome*, t. II, p. 53

2 Tikkanen, *Psalterillustration*, I, p. 296 Les conclusions générales de l'auteur, p. 315, restent assez timides Le Prieur, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t. I, p. 362, et Hieber, *Miniaturen d. frühen Mittelalters*, p. 74, rattachent plus hardiment le manuscrit à l'Orient.

3 Phot Jerphanion

la Copte 13 pour figurer aussi le Crucifiement et la Mise au tombeau Enfin, avertis par ces exemples, nous découvrirons sans surprise, dans le Sacramentaire de Drogon, le prototype oriental imité par un Copte en 1250 <sup>1</sup>

Ainsi, nos remarques précisent ce que d'autres avaient entrevu. Maintenant, nous irons plus loin. Au risque de nous heurter à une autorité aussi sûre que celle d'Haseloff, nous rechercherons ce que l'Orient a pu fournir à la « Renaissance ottonienne ».

D'après cet érudit, les miniaturistes de Reichenau et de Trèves-Echternach auraient suivi deux traditions distinctes. A certains manuscrits carolingiens (groupe d'Ada), illustrés selon le goût oriental, ils auraient emprunté les portraits d'évangélistes et les canons, à l'ancien art chrétien d'Occident, le cycle évangélique <sup>2</sup>. L'école de Reichenau, depuis longtemps active et particulièrement florissante pendant la seconde moitié du x<sup>e</sup> siècle, fut touchée la première par le courant venu du Sud, par-dessus les Alpes, pour renouveler l'art allemand « La restauration de l'empire romain a provoqué cette floraison artistique. Ce n'est point l'art contemporain de l'Italie, ce sont les siècles depuis longtemps écoulés qui ont inspiré les artistes et formé le caractère de la Renaissance ottonienne <sup>3</sup> ». En effet, dans ces miniatures, nous voyons reparaître certains traits de la manière antique : les fonds aux teintes dégradées, les paysages et les architectures, pourtant réduits à des indications sommaires, les figures imberbes « On serait presque tenté de croire ici à la simple copie d'un modèle antérieur. Mais le caractère iconographique des images y contredit nettement <sup>4</sup> ». L'auteur se refuse pourtant, sauf en quelques détails, à y reconnaître l'influence des types byzantins <sup>5</sup>.

Hieber <sup>6</sup>, voulant caractériser le Codex Egberti et le distinguer des œuvres carolingiennes, met d'autres traits en lumière : clarté de l'ordonnance, importance de la figure humaine, vigueur dramatique, justesse de l'expression, architectures réduites, plantes stylisées, fonds unis, surtout cette technique qui s'attache au dessin plus qu'à l'effet pittoresque (*zeichnerisch nicht malerisch*), plus qu'au modelé. En fait, il contredit la

1 Voy, plus haut, p 332

2 Sauerland-Haseloff, p 130

3 *Op l*, p 171

4 Haseloff, dans André Michel, *Hist de l'Art*, t I, p 720

5 *Op l*, p 722

6 *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, p 117 sq

théorie d'Haseloff ou, tout au moins, la corrige singulièrement, en affirmant que « la miniature allemande de l'époque romane ne fait point des tableaux, mais des illustrations », en déclarant cette technique « septentrionale, allemande ».

Nos recherches nous permettent de concilier les deux thèses. Les vestiges de la manière antique nous rappelleront les œuvres hellénistiques produites par Alexandrie, par Antioche ou par les cités côtières de l'Anatolie. Les caractères nouveaux appartiennent au réalisme oriental, qui a transformé ces premiers modèles, efface le pittoresque, substitué l'illustration au tableau, la teinte plate au modèle. Le Paris. 510 et le Laur. VI 23 nous ont fait voir les phases successives d'une telle évolution. Il est vrai que Byzance a mieux conservé le style classique et surtout le modèle de la peinture alexandrine. Mais les artistes palestiniens, qui, vers le ix<sup>e</sup> siècle, illustraient, au moyen de teintes plates, le Paris. 923 et le Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne, passeront à nos yeux, pour les maîtres de l'école ottomienne. Ils lui auraient fourni non seulement sa technique, mais aussi « la base iconographique » qui soutient ses brillantes productions.

Déjà, les miniaturistes carolingiens avaient reçu de tels modèles. En certains cas, ceux des Ottons n'ont fait que les reproduire ou les développer. Ils ont pu traiter, par exemple, le Crucifiement et la Descente de croix d'après l'évangélaire d'Angers, la Transfiguration et le Coup de lance, d'après le psautier d'Utrecht<sup>1</sup>. En fait, ils ne se distinguent de leurs prédécesseurs qu'en puisant plus largement aux mêmes sources, en imitant non plus seulement des types iconographiques, tels que le Baiser de Judas ou l'Incrédulité de Thomas<sup>2</sup>, mais, surtout, des cycles, les cycles des évangiles illustrés. On a vu, en effet, qu'un évangile grec avait pénétré parmi eux, sinon à Reichenau, au moins à Saint-Gall<sup>3</sup>, que d'autres avaient dû les guider dans le choix et dans la disposition des images. Ils y trouvèrent aussi les modèles de leurs compositions. L'étude des miracles nous le prouverait. Elle nous permettrait même de décider quelle rédaction eût leur préférence. Laur. VI 23 ou Paris. 74 ? La Nativité, à Aix-la-Chapelle<sup>4</sup>, le Bon Sama-

<sup>1</sup> Voy, plus haut, p 222, 436

<sup>2</sup> Voy, plus haut, p 578, plus loin, p 638

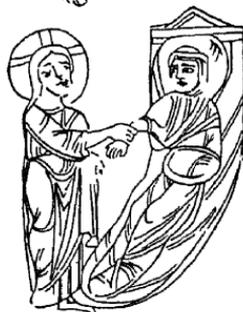
<sup>3</sup> Stiftsbibliothek, n° 48 voy, plus haut, p 9, 13

<sup>4</sup> Voy, plus haut, p 129

ritain, à Munich <sup>1</sup>, à Brême <sup>2</sup>, à l'Escorial <sup>3</sup>, rappellent le Laur. VI 23 D'autres morceaux se rattacheraient au Paris. 510 <sup>4</sup> ou au Paris. 115 <sup>5</sup>. Mais les plus nombreux <sup>6</sup> appartiennent à la famille du Paris. 74, à l'iconographie palestinienne. En veut-on une preuve évidente? Que l'on se rappelle ce que nous avons dit de la Fille de Jaire. L'étude de ce thème nous a montré comment le Paris 74 et le Codex Egberti dépendent du Paris. 923. Nous allons maintenant grouper le Paris. 923 et le Codex Egberti autour d'une cité de la côte syrienne. Le miniaturiste grec (fig 621-622) reproduit, en la simplifiant un peu, la composition de Saint-Serge de Gaza <sup>7</sup>, les deux scènes, l'une où Pierre prodigue ses soins et implore le Maître, l'autre où Jésus saisit la malade par la main Or, le Codex Egberti <sup>8</sup> se distingue de la plupart des monuments grecs ou latins par un trait original il retient le premier épisode, au lieu du second Mieux que toute miniature byzantine, il nous montre ce que Choricus a voulu décrire. Pierre, debout, derrière la malade, lui soutient la tête, tout en priant Jésus Et nous comprendrons mieux encore à quelle tradition se rattache tout ce groupe de manuscrits, lorsque l'un d'eux, l'évangélaire de Gotha <sup>9</sup>, nous rappelle aussi le Paris 923



621



622

FIG 621-622 -- Paris gr 923  
(Belle-mère de Pierre)

Serions-nous surpris de retrouver, sur les bords du Rhin, les modèles conçus en Palestine? Nous devinons aisément qui les apportait, qui apportait tous ces

1 Évangélaire d'Otton III (Cim 58) Leidinger, *Miniaturen*, I 39 Voyez une réplique plus simple dans Voge, p 233

2 Phot Pfeiffer

3 Phot Haseloff

4 Le Lépreux du Codex Egberti, l'Hydropique de Reichenau

5 Le Lépreux de Reichenau et de l'évangélaire d'Otton III.

6 Paralytique de Béthesda, Aveugle-né, Démoniaque de Gérasa, Lunatique, Fils de la Veuve

7 *Choricu Gazæi orat*, éd Boissonnade, p 94

8 Kraus, pl XXII

9 Fol 53 v phot Pfeiffer.

« éléments byzantins » que d'autres ont relevés en ce temps <sup>1</sup>. Sans doute ces pèlerins qui, longtemps avant les croisades, visitaient Jérusalem par groupes nombreux <sup>2</sup>, ces marchands grecs que l'on rencontre au x<sup>e</sup> siècle à l'embouchure de l'Oder <sup>3</sup>, ces moines grecs que l'on voit voyager en ce temps à Reichenau, puis, à Hildesheim, au début du xi<sup>e</sup>, à Angoulême, vers 1034, ou qui recevaient l'église d'Auriol, en 1040, ou bien encore, ces opérateurs qui construisaient, entre 1009 et 1036, la chapelle de Saint-Barthélemy à Paderborn <sup>4</sup>. Mais ces moines grecs pour la plupart venaient d'Italie. Les « Basiliens », établis en Calabre, vers la fin du ix<sup>e</sup> siècle, gagnent alors la principauté de Salerne, l'Apulie, la région du Vulture et la Campanie <sup>5</sup>. L'un d'eux rencontre, à Rome, Théophano et Otton III, qui le chargent de fonder un couvent grec près d'Aix-la-Chapelle <sup>6</sup>. Un clerc de Rossano, Jean Philagathos (Jean XVI), fit l'éducation de cet étrange empereur, qui s'entourait de protospathaires et de logothètes, qui ne se plaisait qu'à Rome et rêvait de rendre à la Ville Éternelle son antique splendeur <sup>7</sup>. Ainsi, « le courant venu du Sud » par-dessus les Alpes, qui entraînait en effet avec lui tant d'objets d'art <sup>8</sup>, apportait à l'Allemagne les formes byzantines <sup>9</sup>, disons plutôt les formes orientales, que les papes et les moines syriens avaient introduites dans d'illustres sanctuaires, tels que Santa Maria ad Praesepe, Sainte-Marie-Antique, Saint-Sabbas, San Bastianello in Pallara. Un peu plus loin, les fresques de Saint-Sabbas nous montreront que, si le peintre de Reichenau <sup>10</sup>, vers la fin du x<sup>e</sup> siècle, a pu conserver, dans ses architectures légères, un lointain souvenir du décor pom-

1 Diehl, *Manuel*, p 679

2 Human, *Repertorium*, t XXV, 1902, p 18

3 *Op l*, p 29

4 Muntz, *Revue Art chrétien*, t XXXVI, 1893, p 184-185, Human, *Repertorium*, t XXV, 1902, p 12, note 23

5 Gay, *L'Italie mérid. et l'Emp. byz*, p 254 sq, 377

6 *Op l*, p 382

7 *Op l*, p 397.

8. Human, *Repertorium*, t XXV, 1902, p 20

9. Voyez l'hypothèse de Kraus, confirmée par Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p 59 — Swarzenski, *Salzb. Malerei*, p 48, pense que l'école de Ratisbonne, et, par son intermédiaire, celle de Salzbourg, au xi<sup>e</sup> siècle, ont imité des modèles byzantins venus de l'Italie du Sud

10 Chapelle de Saint-Georges, à Oberzell, peinte probablement sous l'abbé Witigowo (985-997). Voy Haseloff, dans A. Michel, *Hist de l'Art*, t I, p 712 sq

péien, il n'en est point redevable seulement « aux modèles d'art primitif chrétien occidental <sup>1</sup> ».

*L'influence byzantine, du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle* — Il est clair qu'avec le temps l'Occident finit par s'affranchir d'une pareille tutelle. Et, pourtant, au cours du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, à certains moments, en certains lieux, il semble la rechercher de nouveau, et même avec plus d'attention. Des savants aussi autorisés que Bertaux, Diehl et Toesca, ou bien, Haseloff et Dobbert, ont signalé les progrès de l'influence byzantine en Italie et en Allemagne. Il serait superflu de mentionner les mosaïques de Vénétie et de Sicile <sup>2</sup>, le Mont-Cassin et Sant'Angelo in Formis, les rouleaux d'Exultet et les portes de bronze <sup>3</sup>, bien d'autres monuments dispersés dans l'Italie centrale, à Gênes, à Bologne, en Lombardie <sup>4</sup>, enfin, les miniatures de Salzbourg et de Saxe-Thuringe, l'Hortus Deliciarum, les manuscrits et les peintures de Westphalie <sup>5</sup>, si nous ne tenions à préciser, sur ce point, les conclusions de nos devanciers. Ils ont justement distingué la part de Byzance et celle de l'Occident. Ils nous ont laissé une tâche plus délicate, car ils ne pouvaient songer à discerner, dans cet héritage byzantin, le legs particulier de la tradition syrienne et palestinienne.

Notre étude des thèmes, nous y a aidé. Il est clair qu'à Saint-Marc, par exemple, parmi les mosaïques attribuées jusqu'ici à Byzance, certains traits dépassent les cadres de l'iconographie byzantine contemporaine. Dans les Rameaux, ces groupes nombreux d'enfants, d'adolescents et d'adultes, dans la Cène, la table rectangulaire, Jésus bénissant le pain, Pierre et André aux extrémités, dans la Trahison, Jésus saisi au poignet et guérissant Malchus, dans le Crucifiement, deux soldats seulement se partageant les vêtements, tous ces détails nous rappellent le Rossanensis, le Petropol. 21, les ampoules de Monza, les fresques de Cappadoce ou le Copte 13. A plus forte raison, vers le Sud, dans le voisinage des couvents basilien, nous pourrions relever, à la Palatine <sup>6</sup>, à Monréale <sup>7</sup>, à Saint'Angelo

1 Haseloff, *op. l.*, p. 720

2 Diehl, *Manuel*, p. 502-527

3 Voyez la belle étude de Bertaux, résumée par Diehl, *Manuel*, p. 670 sq.

4 Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 123-128

5 Voyez les recherches de Haseloff et de Dobbert, dans Diehl, *Manuel*, p. 680

6 Nativité, Lazare, Rameaux voy., plus haut, p. 151, 235, 264,

7 Innocents, Lazare, Judas voy., plus haut, p. 161, 236, 334-9

in Formis <sup>1</sup>, a Sant'Urbano <sup>2</sup>, sur les portes de Bénévent <sup>3</sup> et de Pise <sup>4</sup>, sur le palotto de Salerne <sup>5</sup> ou celui de Città di Castello <sup>6</sup>, dans les rouleaux d'Exultet <sup>7</sup> ou sur les crucifix archaïques, tels que le n° 3 des Offices <sup>8</sup>, bien des analogies avec les monuments d'Orient.

Ainsi, jusqu'aux origines de la Renaissance, un large courant, parti de la Palestine, entraîne vers l'Italie les types iconographiques. Il entraîne aussi les modèles du cycle narratif. Sans doute, le mosaïste du Monréale paraît se souvenir de Paris. 510 <sup>9</sup> ou du Laur VI 23 <sup>10</sup> et fait ainsi la part la plus large à la rédaction de Constantinople. Mais, partout ailleurs, à Sant'Angelo <sup>11</sup>, à Sant'Urbano <sup>12</sup>, enfin, à Saint-Marc <sup>13</sup> et dans l'Hortus Deliciarum <sup>14</sup>, nous reconnaissons les variantes ou les répliques du Paris. 74 et du tétraévangile de Gélat.

Nous y reconnaissons même le prototype, aujourd'hui disparu, de ces deux manuscrits. Prenons la Samaritaine. Nous verrons sans peine que la rédaction primitive comprenait quatre scènes : 1° Joh. 4-7. La femme tenant son amphore, trouve Jésus, seul, qui lui demande à boire 2° Joh. 4. 26-28. Les mains libres, elle écoute le Maître, tandis que les apôtres reviennent. 3° Joh. 4. 28-29. Elle annonce aux Samaritains

1 Lazare, Rameaux, Lavement, Jugement de Pilate voy, plus haut, p 235 sq, 259, 311, et, plus loin, p 621

2 Annonciation, Lazare, Rameaux, Judas, Crucifiement, Saintes-Femmes voy, plus haut p 80, 233, 259, 336 7, 424 5 Début du XII<sup>e</sup> siècle voy Zimmermann, *GiOTTO*, p 53, 232 Venturi, t II, p 265, donne la bibliographie Zimmermann et Bertaux (*Rome*, t II, p 64) ne voient à Sant'Urbano qu'un produit de la tradition locale

3 Visitation, Massacre, Cène, Lavement voy, plus haut, p 90 5, 159, 291 5, 318

4 Fuite en Égypte, Baptême, Transfiguration, Lazare, Rameaux, Cène, Lavement voy, plus haut, p 155 6, 181 4, 219, 233 sq, 258, 288 2, 317 1

5 Visitation, Fuite en Égypte, Lavement voy, plus haut, p 90 5, 155 6, 318

6 Nativité, Judas, Crucifiement voy, plus haut, p 102 9, 327 1, 403 4

7 Nativité, Rameaux, Cène voy, plus haut, p 102, 259, 291 5 Dans l'exultet de Pise (Bertaux, H Ét C 1569, phot Alinari 9877), l'Annonciation est identique à celle du psautier de 1066 et des Homéles de Jacques (p 72)

8 Lavement, Descente de croix voy, plus haut, p 318, 479 2

9 Paralytique de Capharnaüm, Hydropique, Dix lépreux

10 Disciples d'Emmaüs voy, plus loin, p 641

11 Bon Samaritain, Couronnement d'épines, Jugement de Pilate

12 Massacre, Chemin de croix

13 Paralytique de Capharnaüm, Hydropique, Aveugle-né (comparez avec la pl 77 et le Berol qu 66), Couronnement d'épines, les apôtres, dans le Lavement, assis en file, de face (voy, plus haut, fig 303, 304, 318)

14 Paralytique de Capharnaüm, Démoniaque de Gêrasa, Remement de Pierre

ΔΑΤΡΟΤΥΜ ΣΑΝΕ ΦΟΝΣ ΒΙΒΥΣ ΣΑ Μ ΑΡΙΤΑΝΕ

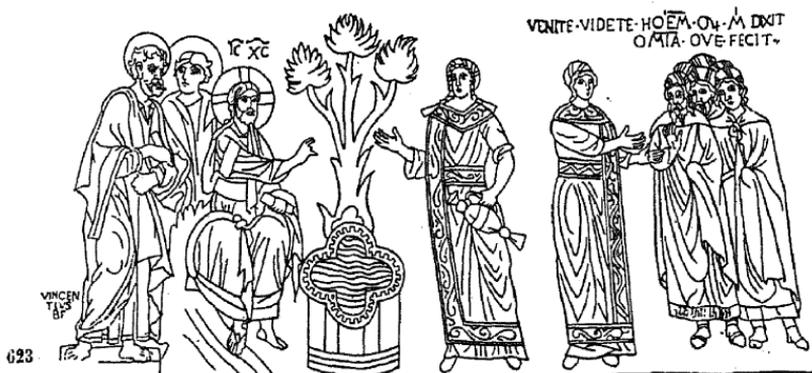


Fig. 623. — Mosaïque de Saint-Marc. — 624. Paris. gr. 74. — 625. Hortus Deliciarum (Samaritaine).

qu'elle a rencontré le Messie. 4° Joh 4. 30, 40. Ceux-ci sortent de la ville, vont vers Jésus, le prient de demeurer chez eux. Tous nos copistes reproduisent les mêmes attitudes, les mêmes costumes, mais ils altèrent le cycle diversement. Le miniaturiste de Gélat<sup>1</sup> ne relie que deux épisodes, le second et le quatrième. Le Paris. 74 (fig 624)<sup>2</sup>, serait complet, sans une singulière omission que la mosaïque de Saint-Marc (fig 623)<sup>3</sup> va nous expliquer. Ici, nous voyons la Samaritaine, d'abord, écouter Jésus (n° 2), puis, s'étant retournée, haranguer les siens (n° 3). Le miniaturiste byzantin (pl 151), trouvant ainsi, dans son modèle, deux figures identiques, l'une pres de l'autre, dos à dos, a supprimé la seconde, en sorte que les Samaritains paraissent arriver à l'improviste et surprendre l'entretien. Puis, on combine les deux scènes dans l'Hortus Deliciarum (fig 625)<sup>4</sup>, le femme se tourne vers eux, comme pour leur montrer le Messie, au moment même où elle entend la parole divine, et, comme l'on a omis le premier entretien, on lui laisse, ainsi qu'à Saint-Marc, l'amphore entre les mains. Le fondeur de Bénévent simplifie encore cette étrange combinaison<sup>5</sup>, où, loin du texte, on a confondu des événements qui ne pouvaient se produire au même instant.

Ainsi, la diversité même des répliques nous fait plus sûrement saisir l'unité de la rédaction palestienne qui a servi de modèle aux mosaïstes, aux peintres ou aux sculpteurs d'Italie et d'Allemagne. Par quelle voie ce cycle narratif a-t-il pénétré dans leurs ateliers? Si nous étions mieux informés, nous verrions les variantes du Paris. 74 passer de couvent en couvent, de Palestine en Calabre et de Calabre en pays sabin, dans ce célèbre monastère de Farfa<sup>6</sup>, où un artiste latin du XI<sup>e</sup> siècle a interprété l'une d'elles avec cette liberté, cette verve sincère et hardie qui donne tant de charme au Copte 13.

Il en a retenu les traits orientaux ce palmier<sup>7</sup> aux grappes

1 Fol 230 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 302, n° 218, *Evangelie*, p 212

2 Pl 150-151

3 Phot Naya 3622

4 Pl XXXII

5 Venturi, t III, p 696, fig 646

6 Vatic lat 5729, fol 366 v 367 v, 369, 370 Beissel, *Vaticanische Miniaturen*, p 29, pl XVII, *Gesch. Evangelienbücher*, p 99, 344, phot Preuss hist Institut 5472-77, 5493-96. Beissel énumère les sujets des 95 scènes évangéliques. Il observe que « des peintures grecques ont exercé quelque influence » sur plusieurs d'entre elles.

7 Pantocrator 61, fol 132 — Topographie de Cosmas Vatic gr 699.

symétriques, dont « ceux qui suivent » le Roi-Sauveur s'apprêtent à détacher les palmes, selon le modèle de la reliure d'Étchmiadzin <sup>1</sup>, cette fourche où Judas paraît subir le supplice infligé par Josué au roi d'Al ou aux cinq rois, dans le rotulus de la Vaticane et les octateuques <sup>2</sup>. Il en a retenu les motifs et les types familiers à l'iconographie cappadocienne ou palestinienne. Marie pres de la crèche, à droite, couchée sur le côté, le bras gauche abaissé devant la poitrine <sup>3</sup>, les Mages alignés devant Jésus, le bourreau tenant l'innocent par les pieds, la composition des Rameaux, de la Cène, du Lavement, de la Trahison et de l'Incredulité. Les apocryphes lui ont fait aussi représenter Salomé écoutant le conseil de l'ange, « Jacques » précédé par un de ses frères et conduisant Marie en Égypte, puis, à Nazareth <sup>4</sup>. Comme l'auteur du Paris 74, il introduit ainsi l'iconographie syrienne au milieu du cycle narratif.

À ce cycle narratif, il emprunte plusieurs de ces épisodes secondaires que nous avons relevés dans les monuments byzantins, en étudiant Lazare ou les Rameaux. Parfois même, il conserve certains traits primitifs que nous n'y retrouvons plus. Sur le Thabor, il représente les disciples deux fois, ainsi qu'aux Saints-Apôtres et dans le Laur VI 23 <sup>5</sup>, mais en leur prêtant des attitudes plus exactement conformes au texte de Matthieu. D'abord, en effet, ils voient Jésus transfiguré. deux se tiennent debout, comme dans le codex de Rabula et la mosaïque de San Zeno, tandis que Pierre s'assied pour faire entendre qu'il lui est « bon d'être ici » et qu'il veut dresser trois tentes. Puis, plus bas, tous ensemble se sentent précipités contre terre <sup>6</sup>. Nous devinons ainsi une rédaction ancienne, peut-être hellénistique, celle qui pouvait fournir aussi certains motifs, rares au XI<sup>e</sup> siècle, tels que l'intérieur figuré par une coupe ou l'allégorie soufflant la tempête <sup>7</sup>.

fol 12 (Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p 168, fig 23, Sinai 1186, fol 147 v (Kondakov, H. Ét B 152, d'où Millet, *Art byz*, I, p 189, fig 106)  
— Sur ce motif, Gruneisen, *Sainte-Marie-Antique*, p 243

1 Voy, plus haut, p 283

2 Garrucci 144 2, 167 2, Strzygowski, *Physiologus*, p 118, n° 20 — Dans le Copte 13, fol 81, le traître est attaché comme un malfaiteur à une potence

3 Voy, plus haut, p 101 sq, p 105-106

4 Voy, plus haut, p 144-145, 155-157

5 Voy, plus haut, p 217, 231

6 Voy, plus haut, p 221

7 Voy, plus haut, p 568

Cette rédaction ressemblait au Paris. 74. Elle en reproduisait les traits les plus saillants. Les trois bergers debout voient venir à eux une vraie théorie de figures angéliques, quatre anges assistent au Baptême; les apôtres, après la pêche miraculeuse, mangent autour du sigma, les uns debout, d'autres même assis<sup>1</sup>; enfin, Jésus, dans la cour du prétoire, se sent frappé par deux longs roseaux, tandis que deux de ces mauvais plaisants se prosternent ensemble à droite (fig 626). Ici, les deux manuscrits se touchent de très près, se trouvent unis par un trait qui leur est propre. En effet, le Paris. 74, dans la composition de l'Ἐμπαιγμός, se distingue de certains monuments qui dépendent des mêmes prototypes tétraévangile de Gélat<sup>2</sup>, mosaïque de Saint-Marc<sup>3</sup>, porte de Bénévent<sup>4</sup>. Ceux-ci nous montrent la première des deux scènes rapportées par Matthieu (27. 28-29), les soldats posant la couronne sur la tête, mettant le sceptre dans la main et fléchissant le genou. Celui-là n'a que la seconde (Mat. 27. 30) · un Juif frappe Jésus qui avance, sans sceptre ni couronne, vêtu à l'antique (pl 49) Sur une autre page (pl. 137), plusieurs bâtons se lèvent et les deux figures se prosternent à droite. A ce tableau, le miniaturiste latin n'ajoute qu'un trait la couronne.

Beissel observait que la bible de Farfa forme, entre l'art de l'époque carolingienne et celui du style gothique, « un des chaînons les plus remarquables ». Nous dirons qu'elle nous montre par quelle voie la rédaction d'Antioche a pu atteindre le Trecento. L'Ambros. L 58 sup nous prouve en effet que, jusques au xv<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, on a imité ces codices primitifs, analogues à la Genèse de Vienne, où le texte sert de légende à l'image. Nous y voyons aussi l'Orient pénétrer dans l'ancien cycle narratif. Dans cette étrange vie de Jésus, les miracles de l'Enfance, d'après le pseudo-Thomas, tiennent autant de place que dans le manuscrit arabe de la Laurentienne, récemment décrit par Baumstark<sup>6</sup>. A l'iconographie palestinienne et cap-

1 Le cycle du Baptême, d'après le quatrième évangile, se trouve, sur certains points, resserré, sur d'autres, plus développé, plus près des sources

2 Fol 83 v (Mat), 136 v (Marc) Pokrovskij, *Opisanie*, p 282, n° 69, pl III 3, p 289, n° 130 — La même scène, avec le Jugement de Caïphe, au fol 213 v *op l*, p 297, n° 198

3 Rohault de Fleury, *Évang*, pl LXXXVI 2, phot Anderson 14154

4 Venturi, t III, p 702, fig 650

5 Ceriani, *Canonical histories*, p V-VI

6 *Oriens Christianus*, N. S, t. I, 1911, p. 249 sq

padocienne, appartiennent le Baiser de Judas, l'Arrestation de Jesus, l'Incrédulité de Thomas ; aux Saints-Apôtres, au Petropol. 21, aux psautiers Chludov, au Berol. qu 66, les femmes pleurant assises , au Vatican 1156, les chevaux des Mages passant la tête à travers la porte <sup>1</sup> ; au Paris. 64, le premier témoignage de Jean<sup>2</sup>, au Paris. 74, le baptême du peuple introduit dans le recit du quatrième évangile, pour illustrer une simple allusion qu'y fait le Précurseur <sup>3</sup>

Il est clair qu'un pareil manuscrit sort de la même lignée que la bible de Farfa. Le Reniement de Pierre <sup>4</sup> nous y a fait voir le modèle de cette composition singulière, dont nous ne connaissons d'autre exemple qu'à Gêlat, où les deux servantes interrogent l'apôtre en même temps. Sur ce point, les trois miniatures nous laissent deviner une rédaction antérieure au Paris. 74, moins altérée par l'abus des lieux communs. Ce prototype logique et complet nous apparaîtra plus clairement encore à travers les nombreux épisodes du procès de Jésus.

Dans les deux manuscrits latins, ces épisodes forment un cycle artificiel, où l'on a interpolé Jean (19.1-13) dans le récit de Matthieu, entre les versets 18 et 19 du chapitre 27, à peu près selon la méthode suivie dans l'évangile de Nicodème. D'abord, Jésus comparait devant Caïphe et les Juifs l'accusent auprès de Pilate ; puis, Pilate le fait couronner d'épines, le montre hors du prétoire à ses ennemis, l'interroge à l'intérieur et se lave les mains

Les premiers épisodes se ressentent d'une singulière méthode. On tend à confondre les deux jugements, Caïphe avec Pilate, les brutalités de la populace avec les railleries des soldats <sup>5</sup>. Ainsi, la composition conforme au texte finit par céder devant la formule conventionnelle. La bible de Farfa <sup>6</sup> et l'Ambros. L 58 sup. <sup>7</sup> nous montrent encore les

1. Voy , plus haut, p 152, fig 93

2 Fol 20 voy , plus haut, p 187

3 Joh 1 26 Ce verset, dans le texte latin (fol 20 v ), est remplacé par un récit plus développé, emprunté à Luc La venue de Jésus (Ecce agnus) répond au type du Paris 115 et de Kahrié-Djami

4. Voy , plus haut, p 349

5 Ambros L 58 sup , fol 48 — Paris 74, pl 46 b, 137 (Luc) — Gêlat, fol 213 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 297, n° 198 (Luc)

6 Fol 369 phot Preuss hist Institut 5492

7 Fol 47 éd. Ceriani.

deux témoins, selon la tradition des vieux manuscrits byzantins, tournés, là, vers le grand-prêtre, comme dans le Pantocrator 61 et le Chludov, ici, vers Jésus, comme dans le Paris 115. Puis, ces figures disparaissent. Dans la bible, ainsi qu'à Gélât<sup>1</sup>, Caïphe siège avec une escorte de gardes sans armes, dans l'Ambros L 58 sup, l'escorte est armée. Nous voyons ainsi la substitution s'opérer progressivement. Dans le Paris 74 (pl 46 b et 85 a), elle est achevée.

A l'endroit où les Juifs accusèrent Jésus, la bible de Farfa nous rappelle le Rossanensis : ces hommes passionnés, agités, se partagent en deux groupes, aux côtés du gouverneur. Dans le Paris 74<sup>2</sup> et à Gélât<sup>3</sup>, ils observent la réserve chère aux Byzantins, mais ils s'interposent aussi entre le juge et l'accusé et ce trait rare<sup>4</sup> indique encore une commune origine.

Le Jugement de Pilate nous amène au rétable de Duccio. Le maître siennois fait un autre choix, combine Jean et Luc, mais il finit aussi avec Matthieu, en nous montrant le geste célèbre que l'on imagina pour disculper l'autorité romaine. De pareils intermédiaires lui ont transmis l'antique procédé de la Genèse de Vienne, lui ont appris à représenter par une coupe l'intérieur du prétoire, où le gouverneur s'agite, selon le récit du quatrième évangile, tantôt interrogeant Jésus au dedans, tantôt parlementant avec les Juifs qui sont restés au dehors.

Prenons maintenant nos trois monuments latins et plaçons les en regard du Paris 74 : nous retrouverons sans peine la rédaction originale que le miniaturiste byzantin a dépouillée de ses traits les plus caractéristiques. Lorsque Pilate interroge Jésus, après la Flagellation<sup>5</sup>, nous y restituerons, ainsi que dans l'Ambros. L 58 sup, le prétoire sous l'aspect d'une coupe, tel que nous le montrent la bible et le rétable, et nous laisserons les Juifs au dehors, arrêtés par ce soldat que nous voyons, à Milan et à Paris, tourné vers la gauche, comme pour les empêcher d'entrer. Plus loin, dans la bible (fig 626)

1 Fol 80 v (Mat) Pokrovskij, *op l*, p 281, n° 65

2 Pl 48, 86 b

3 Fol 135 Pokrovskij, *Opisanie*, p 289, n° 129 (Marc)

4 Nous ne l'avons relevé que dans le narthex de Studenica (église de Nemanja) Pokryskij, pl XV. Ailleurs, même dans l'Ambros L 58 sup, fol 50 v, ils viennent les derniers.

5 Pl 177 a. Avant cet épisode, il a transposé et interprété à contresens le type conçu d'après Marc et Matthieu, puisqu'il place les Juifs entre le juge et l'accusé, quand ils devraient être hors de la salle (pl 175, 176)

et le manuscrit de l'Ambrosienne (fol 51 v), le gouverneur, étant sorti, leur présente leur roi, vêtu de la chlamyde et couronné d'épines, en l'entraînant par la main, ou bien, en le poussant par l'épaule. Dans la bible, nous voyons le Sauveur arrêté sur le seuil. Il est clair que, dans le Paris 74, cette large arcade qui l'entoure, comme un saint dans sa niche,

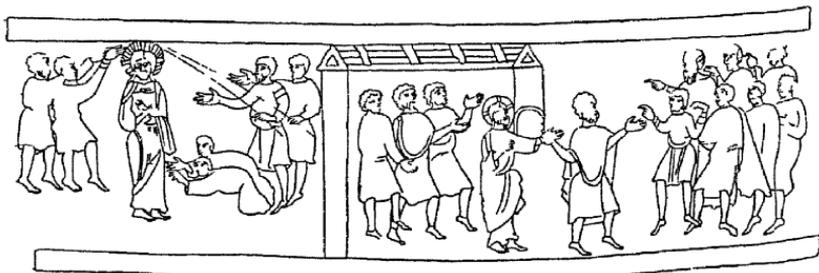


FIG 616 — Bible de Farfa (Jesus baïlloué, Pilate le présente au peuple)

représente la porte du prétoire, dont les murs et la toiture, de copie en copie, ont peu à peu disparu.

Lorsque Pilate se lave les mains, Matthieu nous fait entendre qu'il est resté assis. « Pilate était assis, jugeant, écrit un commentateur, et celui qui doit juger les vivants et les morts se tenait debout <sup>1</sup>. » Presque tous les iconographes, même le miniaturiste de Gélat, ont représenté la scène sous cet aspect. Pour avoir fait lever le juge, à ce moment décisif, il faut que le sculpteur de la colonne de Saint-Marc ait lu l'apocryphe. Nous savons qu'il a donné l'exemple à l'auteur du Paris. 74 et nous voyons maintenant ce motif palestinien se répandre en Italie, en passant par la porte de Bénévent <sup>2</sup>, la bible de Farfa, l'Ambros L 58 sup., pour atteindre Sienna et l'atelier de Duccio

Ce dernier trait nous explique l'ensemble. Dans tous ces monuments, le jugement de Pilate tient une grande place et absorbe pour ainsi dire celui de Caïphe, parce que le texte apocryphe passe celui-ci sous silence et développe celui-là. La rédaction du Paris 74 projette ainsi en Italie comme un reflet de la pensée orientale.

Cette pensée, nous pourrions la retrouver encore, au XIII<sup>e</sup> et

1 Pseudo-Chrysostome, dans Migne, t 62, col. 721

2 Venturi, t III, p 701, fig 649

au xiv<sup>e</sup> siècle, dans les marges, décorées à la manière arménienne, de ces manuscrits « byzantinisants », tels que le Paris lat. 18, le Vat. lat. 20, le Vat. lat. 629, que Dvořák<sup>1</sup> a si heureusement analysés. En tout cas, après avoir examiné la bible de Farfa, nous n'éprouverons aucune surprise à reconnaître l'iconographie et même la technique byzantine<sup>2</sup>, sous le pinceau des miniaturistes du Dugento, à Bologne<sup>3</sup>, à Vérone<sup>4</sup> et surtout à Sienne<sup>5</sup>, tandis qu'en Allemagne, l'Hortus Deliciarum ou le livre de péricopes de Sainte-Érentrud annoncent les miniatures de Saxe-Thuringe et l'évangélaire de Goslar<sup>6</sup>.

#### IV. — LE DRAME SACRÉ

*La théorie de Mâle.* — Déjà, notre lecteur a pu goûter le charme de ces clairs développements où Mâle sait si bien nous gagner à des idées neuves. Il nous permettra de lui procurer encore une fois un tel plaisir.

« On sait qu'au xiii<sup>e</sup> siècle, nos artistes n'ont pas représenté toute la vie de Jésus-Christ. Ils ont choisi seulement les événements qui correspondent aux grandes fêtes de l'année. Un petit nombre de faits, toujours les mêmes, qui forment, par leur succession, une sorte de calendrier liturgique, — voilà uniquement ce que nous offrent nos plus riches cathédrales.

« Au xv<sup>e</sup> siècle, il n'en est plus ainsi. Plusieurs épisodes qu'on ne rencontre jamais à l'âge précédent commencent à prendre place dans l'art. La vie publique de Jésus-Christ, qui

1 Marc Dvořák, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento*, *Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschung*, VI Ergänzungsband, Innsbruck, 1901, p. 792 sq., en particulier, p. 797-803 — Voy. Venturi, t. II, p. 198 sq., fig. 345-352.

2 Voy. Dvořák, *op. l.*, p. 819 et suiv.

3 Venturi, t. III, p. 470 sq. Voy., plus haut, p. 262, 2, 413, 529, 8, 548, 3.

4 Vat. lat. 39. D'Agincourt, *Peinture*, t. V, pl. CIII, CIV, Beissel, *Vaticanae Miniaturen*, p. 36.

5 Dvořák, *op. l.*, p. 809 sq. Nous avons relevé bien des motifs byzantins dans les manuscrits de la Libreria Piccolomini, par exemple, le Pantocrator (Antiphonaire, 2<sup>e</sup> dimension, D, fol. 52), la Vocation de Pierre et d'André (Mostra di Duccio, manuscrit non coté, fol. 201), l'Hodégétria (Bibliothèque communale, Libro di sequenze ayant figuré à la Mostra di Duccio, en 1912, fol. 1), etc.

6 Dohbert, *Jahrb. preuss. Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, p. 139-160, 183-190.

jusque-là disparaissait presque entre les scènes de l'Enfance et celles de la Passion, se déroule désormais avec une certaine abondance de détails. Au xv<sup>e</sup> siècle, il y eut, chose surprenante, des vitraux entiers consacrés à la vie publique. A la cathédrale d'Evreux, dans cette belle chapelle de la Vierge qui rappelle invinciblement à l'esprit le souvenir de Louis XI, une série de verrières du plus vif intérêt archéologique raconte la vie de Jésus-Christ. Or, on voit, à côté de scènes traditionnelles, des sujets tout nouveaux. On déchiffre successivement les Noces de Cana, la Rencontre avec la Samaritaine, la Tentation, la Femme adultère, la Multiplication des pains, la Transfiguration, le Repas chez Simon, les Vendeurs chassés du Temple, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem. Il y a là des épisodes, comme la Femme adultère, la Samaritaine, la Multiplication des pains, que notre art français n'avait encore jamais représentés. D'où leur vient cette faveur soudaine ? Je crois qu'on peut répondre, sans risquer de se tromper, qu'elle leur vient des Mystères <sup>1</sup> »

En remontant aux origines, en prenant le drame sacré encore engagé dans le rite, lorsque, devant un sépulcre fictif, l'ange et les saintes femmes, échantent, en chantant, les propos que leur prête l'Évangile, P. Weber croit reconnaître aussi, dans les images, les gestes indiqués alors par les rubriques <sup>2</sup>. Lorsqu'il élargit sa théorie, Haseloff <sup>3</sup> lui objecte que les motifs nouveaux, apparemment empruntés aux mystères, se rencontrent d'abord à Byzance, où de tels jeux restaient inconnus. On pourrait reprendre cet argument à propos du xv<sup>e</sup> siècle français, car entre les deux domaines, si éloignés l'un de l'autre, existe un intermédiaire, l'Italie.

Sans prétendre discuter une pareille thèse, sans sortir de notre propre domaine, nous avons dû chercher une autre explication du même fait et rattacher ce développement inattendu de l'iconographie narrative à un autre ordre d'idées. En Orient, les artistes du xiv<sup>e</sup> siècle nous ont paru revenir à la conception primitive et retrouver, en s'aidant de vieux modèles, ces cycles détaillés que l'on imagina, au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup>, afin d'instruire le peuple. Ainsi, deux théories s'opposent l'une à l'autre, non

1 Mâle, II, p 39

2 Weber, *Geistliches Schauspiel*, p 32-33

3 Voy, plus haut, p 428

sans doute pour se heurter, mais pour se corriger et se compléter réciproquement.

*Les homélies dramatiques* — Mais voici qu'un livre récent semble venir corroborer l'argumentation de Mâle et de Weber. La Piana leur apprend que Byzance eut ses mystères avant l'Occident, entre le vi<sup>e</sup> et le x<sup>e</sup> siècle. Il leur permet ainsi de passer nos frontières et de nous demander, à leur tour, si ce théâtre religieux n'aurait pas exercé une influence sur l'iconographie.

En effet, certains sermonnaires byzantins commentent l'Évangile comme s'ils écrivaient un drame : ils font suivre de dialogues, de monologues ou d'apostrophes<sup>1</sup> chacun des versets qu'avant eux on se contentait d'expliquer<sup>2</sup>. Simple procédé de rhétorique ? Non, nous répond l'auteur, car ces adroits plagiaires ont utilisé le texte d'anciens drames religieux, qui auraient été abolis à l'époque des Iconoclastes. L'un d'eux, dans l'ἑγκώμιον attribué à saint Proclus, en a même conservé le rythme.

Nous laissons à de plus habiles le soin de discuter cette hypothèse. Nous doutons que « l'homélie dramatique » ait jamais cessé d'être une simple leçon. Quant à l'ἑγκώμιον de Proclus, sous la forme métrique ainsi reconstituée<sup>3</sup>, si, par un rythme plus libre, il diffère de la poésie des mélodes, si, par une composition plus complexe, il dépasse les dialogues lyriques de Romanos<sup>4</sup>, il ne semble pas avoir reçu une destination bien différente. Les chants de l'Église grecque nous font trop souvent entendre la paraphrase des discours évangéliques, pour nous laisser croire qu'on ait passé du récit à la représentation<sup>5</sup>.

On a peine à concevoir que le drame contenu dans le rite s'en soit jamais dégagé. Siméon de Salonique<sup>6</sup>, au xv<sup>e</sup> siècle, blâmait l'erreur des Latins qui jouaient de grossiers mystères

1. La Piana, p. 70.

2. Le pseudo-Eusèbe, au viii<sup>e</sup> ou au ix<sup>e</sup> siècle, par exemple (Migne, t. 86, col. 373), s'exprime comme un exégète. Il écrit : Τὸ « ἄφες ἄφρι » οὕτως ἐστὶ, et, par ces mots, il amène un discours où Jésus développe la brève réponse que lui prête Matthieu.

3. Op. l., p. 233.

4. Voy., plus haut, p. 397.

5. Chez les Syriens, les homélies en vers étaient récitées pendant les offices et les dialogues lyriques, nommés *sougitha*, étaient chantés par des chœurs à la suite des homélies. Voyez Rubens-Duval, *La littérature syriaque*, p. 20-24.

6. *Dialogus contra hæreses*, ch. 23, dans Migne, t. 155, col. 113 C-D.

dans les carrefours et sur les places : « Si tu veux représenter ces faits et les apprendre aux hommes, célèbre l'office, tel que Jésus nous l'a légué, enseigne par la parole, compose des écrits et figure par les couleurs suivant la tradition. » Ainsi, le drame de l'Incarnation se déroulait dans le rite, dans l'homélie et dans l'image, mais sans sortir de ces cadres traditionnels. Il ne semble pas qu'une telle pensée ait jamais cessé d'inspirer les Byzantins.

Déjà, Cabasilas nous a expliqué comment, à leurs yeux, la liturgie évoquait « le spectacle de l'économie du salut »<sup>1</sup>. En interprétant les « figures », ils savaient voir le corps divin, lorsque le prêtre « sacrifie » les dons dans la prothèse, ils savaient voir le cortège funèbre et la venue triomphale du Souverain Juge, lorsqu'une procession solennelle les transporte sur l'autel. Parfois aussi, ces « figures » leur parlaient avec plus de clarté, soit, lorsque trois enfants enfermés dans une fournaise fictive, « où ne brûlent que des cierges », voyaient « descendre l'ange », sous l'aspect d'un mannequin en cuir peint, levaient les bras et les yeux au ciel et « dansaient »<sup>2</sup>, soit, lorsque, à Jérusalem, le patriarche, le Jeudi saint, lavait les pieds des apôtres, puis, le Vendredi, ayant attaché la croix sur ses épaules, se liait le cou avec son orarion et se faisait traîner par l'archidiaque jusqu'à la « Sainte Prison », enfin, le jour de Pâques, sortant du Saint-Sépulchre, trouvait deux « myrophores », leur disait : « Χάριε-ε, Χριστός ἀνέστη », et les voyait tomber à ses pieds<sup>3</sup>. « Le premier des évêques figure le Seigneur, nous dit Siméon de Salonique.., il est tout naturel que des enfants, consacrés par le baptême, figurent ces trois enfants-là (les jeunes hébreux). » Il était naturel

1 Voy, plus haut, p 28

2 Χορροισσι ne doit pas être pris à la lettre il s'agit d'un pas rythmé. L'office de la fournaise, brièvement décrit par Siméon de Salonique (*Dialogus contra hæreses*, ch 23, dans Migne, t 155, col 113 D), nous est connu par un recueil de « séquences musicales », daté de 1457, publié et commenté par Dmitrievskij (*Viz Vrem . t I*, 1894, p 585, voy, p 590). Cet auteur en retrouve la trace en remontant jusqu'au x<sup>e</sup> siècle (*op l*, p 592-596). Nous ajouterons que, dès le vii<sup>e</sup>, Théophylacte Simocattès y fait allusion (livre IV 16, Bonn, p 199-200, cité par La Piana, p 57, à qui l'article de Dmitrievskij semble avoir échappé).

3 Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάλεκτα*, t II, p 108 sq, 146, 191. Le rite du Lavement est décrit aussi, à Constantinople, au x<sup>e</sup> siècle, par le typicon de Sainte-Sophie (Dmitrievskij, *Τυπικά*, p 129), au xiii<sup>e</sup>, par celui de l'Évergétis (*op l*, p 547). Voyez aussi les euchologes, au xiv<sup>e</sup> siècle (Dmitrievskij, *Ἐυχολόγια*, p 349) et aujourd'hui (*Ἐυχολόγιον*, Venise, 1891, p 364).

aussi que des femmes, attachées au service divin, comme les diaconesses, chargées d'éclairer, d'encenser et de parfumer le monument sacré<sup>1</sup>, pussent représenter les myrophores, en porter le nom. Mais ces « figures » accomplissent un rite Leur geste accompagne l'hymne chanté par le chœur ou la leçon récitée par un clerc. Lorsque, le Jeudi saint, à l'étage supérieur de Sion, ou le jour de Pâques, devant l'entrée du sépulcre, le patriarche ou les « myrophores » entendent l'évangéliste, par la bouche du protopappas ou du diacre, raconter le lavement des pieds<sup>2</sup> ou l'apparition de l'ange<sup>3</sup>, au même moment, ils imitent les actes qu'on leur indique : l'un retire son homophorion et son phélonion, attache un linge autour de sa taille et lave les pieds, les autres pénètrent dans le tombeau, l'encensent et le parfument. Mais, seul, l'Évangile parle. Les acteurs ne détachent point du récit les paroles de leurs personnages Ils n'en répètent aucune. Leur mimique muette respecte l'intégrité du texte sacré<sup>4</sup>.

Cet office de Pâques ressemble à celui des Latins où se dessinent les linéaments du drame religieux<sup>5</sup>. Mais, en Occident, la leçon devient une antienne et le dialogue se dégage du récit Deux prêtres, tenant l'encensoir, chantent ce qu'ont dit les femmes, un diacre joue le rôle de l'ange Le rite est altéré : une scène a remplacé le symbole

A Jérusalem, ce rite symbolique remonte au moins au

1 Papadopoulos-Kérameus, *op l*, p 179, 188, 199

2 Joh 13 3-13 *op l*, p 112

3 Marc 16 1 *op l*, p 119

4 Biérier (*Journal des Savants*, 1914, p 107) nous assure, en s'appuyant sur un chapitre du Livre des Cérémonies (II 40), que « les plus hauts personnages et l'empereur lui-même prenaient part à ces mystères », c'est-à-dire à de vraies représentations dramatiques Or, l'auteur de ce chapitre ne nous décrit même pas un rite analogue à celui du typicon de Jérusalem Il explique pourquoi, le jour de Pâques, l'empereur et certains dignitaires revêtent τὸς ἰώρους, ces sortes d'écharpes que nous connaissons bien par les images D'après « la tradition romaine », ils représentent ainsi les anciens consuls, εἰς τύπον τῶν παλαιῶν ὑπάτων, mais, d'après « nos conceptions religieuses », nous voyons dans cette pratique « une figure » de l'ensevelissement du Christ εἰς τύπον ἡγούμεθα τοῦ ἐνταφιασμοῦ αὐτοῦ On sait qu'aux yeux des liturgistes chaque pièce du costume ecclésiastique, chacun des rites de la messe, chacune des parties de l'église « figurait » un des événements de la Passion et de la Résurrection, ou bien, un des lieux sanctifiés par ces souvenirs Il y a loin de là à une représentation dramatique

5 Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t 1, p 7, Weber, *Geistliches Schauspiel*, p 32 On y entend des chants analogues (Ἄναστησον, Κύριε, ὁ Θεός μου = Surrexit Dominus de sepulcro — Δόξα ἔχει = Te Deum laudamus

vi<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>, puisque, sur les ampoules de Monza, les Maries encensent le Saint-Sépulcre, comme si, au lieu de voir l'ange assis sur la pierre, elles entendaient le diacre leur lire la péricope. Mais pouvons-nous concevoir qu'en ce temps on en ait tiré « un trope dramatique », comme fit l'Occident au x<sup>e</sup>? Les Byzantins ont-ils jamais franchi ce pas décisif? Des « danses » analogues à celles des trois enfants prenaient place dans d'autres cérémonies <sup>2</sup> et cette pratique favorisait certains abus, condamnés par les conciles <sup>3</sup>, critiqués par de graves écrivains, raillés par Luitprand, lorsque, par exemple, le patriarche Théophylacte mêlait des baladins aux chants des hymnes sacrés <sup>4</sup>. La mimique rituelle pouvait donc dégénérer en un divertissement mondain, mais ces critiques mêmes nous montrent qu'elle restait une figure, accompagnant, illustrant le texte, leçon ou chant, sans s'y mêler, sans l'altérer, sans le transformer en un jeu scénique. Puisqu'elle n'a pas changé, du vi<sup>e</sup> au xii<sup>e</sup> siècle, dans l'office de Pâques, à Jérusalem, du vii<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup>, dans celui de la fournaise, à Constantinople <sup>5</sup>, nous concluons que l'Église d'Orient resta toujours fidèle à ses principes, que Siméon de Salonique nous expose sa doctrine constante, lorsqu'il justifie le rite symbolique et condamne les mystères latins.

Aussi n'accueillerons-nous l'hypothèse de la Piana qu'avec beaucoup de circonspection. Mais nous savons que ces rites plastiques ont attiré l'attention des iconographes, leur ont appris à représenter non seulement l'encensoir des saintes femmes, mais aussi les candélabres qui éclairent le Lavement, les colonnades de la sainte Sion qui l'encadrent, et, surtout, Jésus portant sa croix, la corde au cou, image douloureuse,

1 Au temps d'Éthéria, on y célébrait déjà la procession des palmes (Duchesne, *Origines du culte chrétien*, 1<sup>re</sup> éd., p. 237). Voyez le même rite dans le typicon du xii<sup>e</sup> siècle (Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάπτυξαι*, t. II, p. 16-21).

2 La Piana, p. 57.

3 Canon soixante et quinze du vi<sup>e</sup> concile voy., dans Ralli-Potli, *Σύνταγμα τῶν κανόνων*, t. II, p. 478, le commentaire de Balsamon. Pour l'Occident, voy. Weber, *Geistliches Schauspiel*, p. 35.

4 D'après Cedrenus voy. La Piana, p. 57. Théophylacte, étant mort en 956, il est clair que Luitprand, sous Nicéphore Phocas, faisait allusion à ces abus, lorsqu'il reprochait aux Grecs de transformer l'église de Sainte-Sophie en théâtre. La Piana et Bréhier (*Journal des Savants*, 1913, p. 360, 1914, p. 106) nous paraissent attacher à ce texte une importance excessive.

5. Voy., plus haut, p. 613, note 2.

qui a si vivement touché l'imagination des mystiques italiens. Et nous concevrons aisément que les « homélies dramatiques », récitées pendant les mêmes offices <sup>1</sup>, leur aient suggéré certains tableaux étrangers aux évangiles et même aux apocryphes. Elles ont permis à Bréhier <sup>2</sup> d'éclairer l'iconographie de la Vierge Celle de l'Évangile ne pouvait échapper à leur action.

Le drame qui se déroule dans ces écrits diffère sensiblement de l'histoire évangélique. Il comprend deux actes : le Baptême et la Descente aux Limbes. Le second représente un large développement de l'Évangile de Nicodème. Un lien factice les réunit en une même action, où le Précurseur joue le principal rôle, puisque, d'abord, sur terre, il proclame la divinité de Jésus et qu'ensuite, aux Limbes, il annonce sa venue. Le diable ourdit l'intrigue. Des le début, Jésus essaie d'éviter ses embûches, lorsque, sur les bords du Jourdain, il ordonne au Précurseur de le baptiser comme un homme ordinaire, afin de laisser le « tyran » dans l'ignorance <sup>3</sup> Mais le tyran veille et vient le tenter. Puis, il travaille à sa perte Dans l'enfer, il recommande à l'Hadès de préparer ses chaînes, sur terre, il pousse ses agents : Hérodiade contre Jean, Judas contre Jésus. L'orateur insiste sur la Trahison, puis, passe rapidement à la sépulture. Joseph, devant Pilate, prononce un long discours, obtient le corps de Jésus, le descend, l'étend sur le sol, lui prodigue les soins funéraires, le pleure en présence des puissances célestes, accourues en foule <sup>4</sup>. A cette scène douloureuse, succède le triomphe, l'arrivée de Jésus aux Enfers et la libération des justes <sup>5</sup>.

Le cycle des Saints-Apôtres se déroule sur le terrain paisible du récit évangélique. Pourtant, lorsqu'il dépasse le texte, par exemple, lorsque les Juifs « persuadent » Pilate <sup>6</sup>, il nous

1 Celle du pseudo-Épiphane (Migne, t 45, col 440) était lue le Samedi saint à l'office du matin, à Jérusalem (Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάλεκτα*, t II, p 164), comme à Constantinople (typicon de l'Évergétis Dmitrievskij, *Τυπικόν*, p 554) A Constantinople encore, au XII<sup>e</sup> siècle, le Vendredi saint, après le 6<sup>e</sup> évangile de la Passion, on lisait le sermon de Georges de Nicomédie intitulé εἰς τὸν θρῆνον τοῦ Θεοτόκου (Dmitrievskij, *op l*, p 550)

2 *Journal des Savants*, 1914, p 107

3 La Piana, p 74

4 Voy le pseudo-Épiphane, dans Migne, t 43, col 445 sq La Piana, p 95, aurait mieux fait de ne pas combiner ce texte avec le pseudo-Chrysostome (Migne, t 62, col 721), où un simple résumé de l'évangile de la Passion précède le récit de la Descente aux Limbes

5 La Piana, p 72 98

6 Voyez, plus haut, p 554

laisse supposer qu'une « homélie dramatique » a développé l'allusion rapide de Chrysostome, qu'un commentaire dialogué a pu inspirer Eulaios<sup>1</sup>. C'est plus tard que le véritable drame, conçu d'après l'apocryphe, se reflète dans les images. Sans parler de la Descente aux Limbes, nous en voyons figurer en effet les deux épisodes les plus caractéristiques · l'entretien sur les bords du Jourdain et la sépulture. Nous comprendrons ainsi pourquoi l'on a représenté la Descente de croix et le Thrène bien des siècles avant la Mise en croix.

Si, en présence des images, nous plaçons les « homélies dramatiques » isolées, séparées des autres écrits, et surtout des textes liturgiques, leur influence nous paraîtrait considérable. Lorsque, en Cappadoce, nous entendons les personnages tenir des propos étrangers au texte évangélique, nous songeons d'abord à ces dialogues. Mais, en examinant de plus près le cycle du Baptême, à Hemsbey-Khissé et à Toqale<sup>2</sup>, nous n'y reconnaissons point la mise en scène particulière à ces homélies<sup>3</sup>. Nous y voyons une suite d'épisodes choisis d'après les péricopes lues à l'office; nous y lisons des paroles empruntées aux chants liturgiques ou aux synaxaires. Et, quand nous voulons comprendre la Descente de croix ou le Thrène, nous constatons que les sermonnaires s'expriment comme les mélodes, pour glorifier Joseph d'Arimathie<sup>4</sup> ou pour dépeindre la douleur de Marie<sup>5</sup>, sans pouvoir nous assurer qu'ils leur ont donné l'exemple<sup>6</sup>. Et, lorsqu'ils nous expliquent vraiment les images, comme Georges de Nicoméde ou les Syriens consultés par

1 D'ailleurs, notre mosaïque, ainsi que la miniature du Pantocrator 61 (voy, plus haut, p 233), paraît suivre un des textes analysés par La Piana, ou tout au moins, l'apocryphe, en montrant l'épouvante que l'Hades avouait avoir ressentie, « lorsque, disait-il, cet homme vint à ma porte et cria « Ici dehors », et que ce Lazare, décomposé, bondit hors de mon sein, comme un lion hors d'une grotte, pour poursuivre sa proie, qu'il s'élança comme un aigle, ayant dépouillé toute faiblesse, en un clin d'œil » (Pseudo-Eusèbe, dans Migne, t 86, col 392 Voy La Piana, p 155 Comparez avec *Evangelium Nicodemi*, pars II, ch IV, Tischendorf, p 305)

2 Voy, plus haut, p 197 sq.

3 Pseudo Grégoire le Thaumaturge · La Piana, p 72, Migne, t 10, col 1178. — Pseudo-Eusèbe *op l*, p 76, Migne, t 86, col 372 sq

4 « Heureuses les épaules qui ont porté celui qui porte tout » (Pseudo-Épiphane, dans Migne, t 43, col 449 C) — « Celui que fait trembler les chérubins, Joseph et Nicodème le portent sur leurs épaules » (Voy, plus haut, p 467)

5 Voyez, plus haut, p 489, et La Piana, p 335

6 Voy, sur ce point, La Piana, p 191 Comparez avec un stichère de l'office du Samedi saint. Papadopoulos-Kérameus, *Ἀνάλεκτα*, t II, p 175

Jacoby à propos du Baptême, ils restent étrangers aux « homélies dramatiques ».

C'est dans l'office encore que nos Cappadociens ont trouvé l'allocution de l'ange aux bergers, les détails du Crucifiement<sup>1</sup> et, semble-t-il, le mot du gamin qui demande un rameau à son compagnon<sup>2</sup>. Nous n'en séparerons point les homélies, si nous voulons déterminer la part de ce qu'on pourrait nommer le drame sacré dans la formation de l'iconographie à tous ces écrits, nous attribuerons une certaine influence, mais une influence limitée. Ils n'ont point provoqué l'éclosion d'un cycle iconographique étendu. Ni les Saints-Apôtres, ni les peintures archaïques de Cappadoce ne leur doivent ce récit détaillé qui occupe de longues frises. Au cycle narratif sorti de l'Évangile, ou aux types consacrés par une tradition séculaire, ils ont fait ajouter quelques thèmes, ou même, seulement quelques détails; ils ont fourni plutôt les inscriptions que les images.

Ces réflexions peuvent nous aider à comprendre le rôle des représentations sacrées dans la formation de l'iconographie narrative, au XIII<sup>e</sup>, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle. Car ce sont les mêmes idées, les mêmes textes qui, alors, alimentent l'imagination des Latins. Ces idées ne leur furent point révélées seulement par les apocryphes grecs, surtout par l'*Evangelium Nicodemi*, que nous voyons, en Occident, traduit, dès le IX<sup>e</sup> ou le X<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, interprété et exploité, au XIII<sup>e</sup><sup>4</sup> et plus tard, en particulier dans nos mystères<sup>5</sup>. Ils ont traduit et imité les « homélies dramatiques » elles-mêmes<sup>6</sup>. La Piana nous apprend aussi qu'ils ont composé sur de tels modèles le célèbre sermon « Vos inquam », faussement attribué à saint Augustin, le mystère « des Prophètes du Christ », celui de la « Résurrection du Sauveur »<sup>7</sup>, enfin les « Planctus Mariae ».

Aussi nul ne sera surpris d'avoir vu citer, dans notre livre, le pseudo-Bonaventure après Georges de Nicomédie. Lorsque

1 Voy, plus haut, p 130, 442, 448

2 Voy, plus haut, p 282

3 La Piana, p 326

4 Richard Paul Wulcker, *Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen Literatur*, Paderborn, 1872, p 32, voit l'influence de cet écrit dans la Légende dorée (1292-1298), chez Dante, en France (Saint Graal, Speculum de Vincent de Beauvais), sans compter les nombreuses traductions, en Italie, en Allemagne et ailleurs

5 Petit de Julleville, *Les mystères*, t I, p 205

6 La Piana, p 293, 327

7 *Op l*, p 298 sq

Mâle <sup>1</sup> caractérise si justement l'esprit de ce franciscain, qui peint les choses avec un sens remarquable du détail pittoresque, du dialogue et du geste pathétique, il s'étonne et nous dit : « Rien de pareil avant les Méditations : » Mais le mystique ne fait souvent que préciser les scènes entrevues par notre sermonnaire. On croirait qu'il met au point « une homélie dramatique », en la dépouillant de sa rhétorique et de ses subtilités <sup>2</sup>.

*Les mystères en Italie.* — Ainsi, au moment où l'Italie mystique va faire une si large part, dans sa littérature <sup>3</sup> et dans son art, à la méditation et au spectacle des souffrances divines, elle recevait de Byzance, à la fois, des textes et des images. Mais ces textes et ces images lui représentaient surtout les scènes de la Sépulture. Le Dugento s'est attaché de préférence à la Passion. Il s'est plu à suivre le condamné sur la voie douloureuse. Il a créé de nouveaux thèmes. Préparation de la croix, Mise en croix. Il a fait du Crucifiement un vrai drame. Ce que Byzance avait commencé, au XII<sup>e</sup> siècle, il l'a achevé. Puisqu'il a dépassé le cadre des « homélies dramatiques », on pourra nous demander s'il ne s'est point inspiré du drame sacré. Une pareille question nous mènerait trop loin de notre sujet. Nous nous bornerons à quelques remarques.

Certaines erreurs de Weber nous apprendront à procéder avec prudence avant d'attribuer un motif à l'influence des mystères. Prenons d'abord l'encensoir des saintes femmes et les étoffes du Saint-Sépulcre <sup>4</sup>. L'encensoir a passé des ampoules en Occident, dès le IX<sup>e</sup> siècle, dans le sacramentaire de Drogon et quelques ivoires <sup>5</sup>, sans doute avec le rite, avant que le rite ait donné naissance au « jeu ». Vers le même temps, à l'intérieur du tombeau, nous voyons les étoffes flotter,

1 Mâle, II, p 10

2 *Op l*, p 16

3 Au moment où ce livre s'achève d'imprimer, M Bréhier me fait l'amitié de me dire qu'il a trouvé de son côté la source byzantine des Méditations dans le *Δίγος εις τον θρῆνον* de Syméon Métaphraste, signalé par La Piana (*op l*, p 336) Je le remercie vivement d'avoir attiré mon attention sur ce texte intéressant (voy, plus haut, p 490)

4 Mâle, II, p 76 sq

5 Weber, *Geistliches Schauspiel*, p 32 Haseloff, *Thüring-Sächs Malerschule*, p 166, a déjà contesté cette théorie

6 Collection du Comte Harrach, Schloss Hrádek, en Bohême Goldschmidt, n° 18 — South-Kensington, n° 266.67 *op l*, n° 132 a

d'abord, au-dessus du sarcophage <sup>1</sup>, puis, dans le vide de la porte <sup>2</sup>, d'ordinaire, sans que les femmes agitent l'encensoir <sup>3</sup>, en sorte que les deux motifs, si souvent combinés dans la suite <sup>4</sup>, furent d'abord indépendants. En Orient, sauf dans le Copte 13, on ne les rencontre pas ensemble. Les étoffes apparaissent en même temps qu'en Occident, au ix<sup>e</sup> ou au x<sup>e</sup> siècle, en Cappadoce <sup>5</sup>. Elles prennent place, non point dans le Saint-Sépulchre, tels que l'adoraient les pèlerins, mais dans le tombeau primitif creusé au flanc de la colline, mais dans la composition purement historique conçue d'après l'Évangile. L'Évangile, il est vrai, les mentionne seulement à propos de la visite de Pierre <sup>6</sup>. Mais l'exégèse nous fait entendre que les deux Maries n'ont pu manquer de les voir. En effet, Chrysostome, commentant le récit de Jean <sup>7</sup>, fait ressortir l'importance de ce détail. Les « linges étendus » passent à ses yeux pour le « signe de la résurrection ». La myrrhe les avait collés au corps comme du plomb : un voleur n'aurait point perdu son temps à les détacher, à rouler à part le suaire en bon ordre. Pierre comprit cette raison et crut <sup>8</sup>. Un peu plus loin <sup>9</sup>, parlant de Madeleine, il complète l'évangéliste : « Puisque cette femme n'avait pas la pensée assez élevée pour admettre la résurrection d'après les suaires, il y eut quelque chose de plus : elle vit des anges assis, revêtus d'un costume éclatant ». Sans doute, il ne répète point cette remarque en commentant Matthieu, mais il est naturel que les iconographes, ainsi éclairés, aient mis les étoffes en évidence, sous les yeux des deux Maries.

1 Reliures de Munich (Cim 57), vers 870, et de Paris (lat 9390), ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècles. Goldschmidt, n<sup>o</sup> 41, 84.

2 Ivoires de Dole, x<sup>e</sup> siècle, de Munich (Musée Nat., n<sup>o</sup> 160), fin du ix<sup>e</sup>, de Quedlinburg, début du x<sup>e</sup>, de la Collection Martin-Leroy, x<sup>e</sup>. Goldschmidt, n<sup>o</sup> 30, 44, 147d, 148.

3 Sauf dans deux ivoires de South-Kensington, n<sup>o</sup> 380 71, ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> s., et de Buda-Pesth, Musée, n<sup>o</sup> 26, vers 900. Goldschmidt, n<sup>o</sup> 126, 164.

4 Sacramentaire de Freising (Monac lat 6421), ann 957-994 phot. Riehn-Tietze 2296. — Antiphonaire de Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod 390-391, ann 986-1017 voy. Goldschmidt, au n<sup>o</sup> 126. — Sacramentaire d'Henri II (Cim 4456, Cim 60), ann 1002-1023. Swarzenski, *Regensburger Buchmaerei*, pl IX 21. — Autel d'or et reliure d'Aix-la-Chapelle. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, pl XXXIV 1, 2, etc.

5 Hemsbey-Klissé, nef de Toqale phot. Jerphanion.

6 Luc 24 12, Joh 20 3-8.

7 In Joh Homil., 85 4.

8 Théophane Kérameus, Homélie 93, dans Migne, t 132, col. 668-669, résume et complète ce développement.

9 In Joh Homil., 86 1.

Ils n'ont imité le jeu que par exception, lorsque, s'écartant de la tradition, ils figurent l'ange ou les femmes tirant le linge <sup>1</sup>.

Si Weber avait mieux étudié les monuments byzantins, il n'aurait pas cru reconnaître, à Sant'Angelo in Formis, le « jeu » des prophètes, moins encore ce qu'il appelle « die erste gemalte Darstellung eines mittelalterlichen Passionspiel » <sup>2</sup>, il n'aurait point qualifié « d'innovations révolutionnaires » certaines compositions, tels que le complot de Judas <sup>3</sup>, Jésus tourné en dérision <sup>4</sup>, empruntées à notre cycle narratif, surtout, il n'aurait point comparé à une « coulisse de théâtre » la maison, sommairement indiquée, où la femme de Pilate se montre à la fenêtre. Ce motif singulier, le peintre latin le doit à la tradition syrienne et cappado-

cienne, qui le répète, au v<sup>e</sup> ou au vi<sup>e</sup> siècle, sur une des colonnes de Saint-Marc <sup>5</sup>, au x<sup>e</sup>, à Hemsbey-Klissé (fig 627) et à Tchaouch-In <sup>6</sup>, qui l'a conçu le plus simplement du monde, en confondant, comme nous l'avons vu bien souvent, deux scènes voisines : « Et pendant qu'il siégeait, sa femme lui envoya dire... » (Mat 27.19). A Monréale <sup>7</sup>, la femme, plus loin, à droite, debout sur le seuil de sa maison, donne ses instructions au messager, qui accourt déjà. Pour simplifier, on devait supprimer cet intermédiaire et la rapprocher.



FIG 627 — Fresque d'Hemsbey Klissé  
(Jugement de Pilate)

<sup>1</sup> Miniature de Saxe-Thuringe Haseloff, *Thüring-Sächs Malerschule*, pl XIX 42 — Candélabre de Gaète, fin du xiii<sup>e</sup> siècle Venturi, t III, p 658, fig. 613 — Vitrail de Sens Martin-Cahier, *Cath de Bourges*, et XV-XVI — Ambros L 58 sup, fol 59 v éd Ceriani — Peut-être ce motif se rencontre-t-il aussi en Orient voyez, plus haut, p 530

<sup>2</sup> Weber, *Geistliches Schauspiel*, p 51

<sup>3</sup> On avait figuré ce sujet aux Saints-Apôtres Heisenberg, *Apostelkirche*, p 55, l 5

<sup>4</sup> Voy, plus haut, p 606, plus loin, p 640

<sup>5</sup> Garrucci 497, Gabelentz, *Plastik in Venedig*, p 18

<sup>6</sup> Phot Jerphanion A Sant'Angelo, dans le même cadre, Simon de Cyrène porte le costume antique, comme en Cappadoce voy, plus haut, p 363

<sup>7</sup> Gravina, pl 18 c, H Ét C 735

A Samari, elle a fait un pas en avant de la porte et vient chuchoter aux oreilles du Juge, pendant qu'il se lave les mains Sur la colonne de Saint-Marc, en Cappadoce, à Sant' Angelo, on a mieux respecté le recit : elle reste à distance, mais, dans le fond, où, faute de place, la porte se réduit à une simple lucarne.

Ainsi, les historiens du drame sacré, n'auront point à tenir compte de cette prétendue découverte <sup>1</sup>. Si on ne leur apporte pas d'autres preuves, ils resteront convaincus que la Passion fut tenue à l'écart jusque vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>. Mais, à ce moment, on serait en droit de nous demander si de tels mystères n'ont point inspiré les primitifs.

En Italie, à partir de 1260, des pénitents nommés « Disciplinati » ou « Battuti », partis de l'Ombrie, parcourent les places, en se donnant la discipline et en répandant des larmes, « comme s'ils voyaient corporellement de leurs yeux la Passion même du Sauveur ». Ils célébrèrent d'abord ses souffrances en chantant des « laudes » ; puis, ils les représentèrent selon le modèle du drame liturgique qui était alors en honneur <sup>3</sup>. Ces premiers mystères, rédigés vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, appartiennent à l'époque des Méditations, reflètent les mêmes pensées Mais les Méditations offraient aux artistes une matière autrement riche que ces « offices dramatiques », étroitement liés au rite et au texte canonique Le Jeudi saint, on chantait ces offices, comme les « stichères » à Jérusalem, pendant que le prieur lavait les pieds des frères <sup>4</sup>. Le Vendredi <sup>5</sup>, les « dévots », Marie, Jean et les femmes se partageaient les strophes d'une complainte, qui retrace en termes poétiques l'histoire de la Passion D'autres jours, la laude paraphrase une « séquence du saint Évangile », d'après le missel romain, ou bien, l'un de ces vieux mystères latins ou les acteurs se bornent à répéter les dialogues du texte sacré, en les dégageant du récit <sup>6</sup>.

En dehors des laudes, vers le même temps, on avait com-

1 Also im 11 Jahrhundert . in Süditalien ein Passionspiel ! Das ist eine Erscheinung, mit der die Forschung über das geistliche Schauspiel von nun an zu rechnen haben durfte *op. l.*, p 52

2 Petit de Julleville, *Les mystères*, t I, p 57, Du Méril, *Origines latines*, p 147

3 Ernesto Monaci, *Rivista di filologia romanza*, t I, 1872, p 248 sq

4 Monaci, *op l.*, p 256

5 *Op l.*, p 268

6 *Op l.*, t II, p. 29 sq

posé, avec de tels analogues, un mystère latin de la Passion <sup>1</sup>. A un certain endroit, par exemple, on y utilisait une antienne connue, en retranchant la partie du chœur <sup>2</sup>. Quelques interpolations ne nous tromperont pas sur le caractère très simple de cet ensemble, où l'on a combiné les quatre évangiles, pour en faire un récit unique, en les subordonnant au quatrième, à la leçon essentielle, celle du Vendredi saint <sup>3</sup>. Nos synaxaires byzantins nous ont livré le secret de tels arrangements. Depuis longtemps, les artistes en pratiquaient de semblables la bible de Farfa nous l'a montré. Et si, dans le Jugement de Pilate, l'ordre du rétable correspond à peu près à celui du mystère, concluons-nous que Duccio avait besoin d'un tel exemple ?

Et même, imaginerons-nous qu'il a pris aux rubriques certains détails pittoresques ? Mais il n'y pouvait trouver que de très sobres indications <sup>4</sup>. Si parfois l'on y décrit tel geste, tel costume, représenté ailleurs dans quelque tableau, nous nous demanderons, en voyant alors, de toutes parts, la vie pénétrer dans l'art et faire éclater les cadres traditionnels, lequel du peintre ou du dramaturge a inventé le trait nouveau. Même au cours du xiv<sup>e</sup> siècle, quand le drame de la Passion se développe, en Allemagne <sup>5</sup> et en Italie <sup>6</sup>, il reste si loin de la peinture qu'on ne pourrait sans paradoxe lui attribuer le mérite d'avoir frayé la voie. Accordons lui une part dans la formation du Trecento <sup>7</sup>, mais une part limitée, comme le fut, en Orient, celle du rite, du chant ou de l'homélie. Il put enrichir le cycle narratif conçu d'après l'Évangile, il ne l'a point créé. La naissance du drame religieux et le développement de l'iconographie nous apparaîtront plutôt comme le double effet d'une même cause « Ces rites extérieurs, observe de Martène, instruisent le peuple plus efficacement que les harangues des prédica-

1 Du Méril, *Origines latines*, p 126 sq

2 *Op l*, p 138 Il s'agit du complot des Phariséens, d'après Joh 11 47-52 L'antienne est publiée par Marius Sepet, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, p 11-12 — Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t I, p 60, cite des péripécies de la Passion où l'on distingue le récit et le dialogue, l'un réservé au chœur, l'autre à des cantiques isolés

3 Mone, *l c*

4 Sauf, pourtant, dans un « planctus » de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle E de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age*, Rennes, 1860, n<sup>o</sup> XX, p 292

5 Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, t I, p 72 sq

6 Voy les devozioni de 1375, publiées par D'Ancona, *Rivista di filologia romanza*, t II, 1875, p 1 sq

7 Voyez un exemple cité par Gabelentz, *Kirchliche Kunst*, p. 146, à propos du Jugement dernier

teurs<sup>1</sup>. » Nous savons que les anciens Pères attribuaient la même supériorité à l'image<sup>2</sup>. Si donc l'on conçut le dessein de donner au peuple une instruction plus efficace, on dut perfectionner en même temps les deux procédés. Tant qu'on réduisait l'image aux « faits qui étaient des dogmes », on ne pouvait songer à composer un « office dramatique » avec les épisodes secondaires que l'iconographe négligeait. Mais un jour vint où un liturgiste du XI<sup>e</sup> siècle ne put se contenter « d'un tableau si incomplet », ou l'œuvre du Saint Esprit lui parut aussi complexe que les événements humains, l'Évangile aussi détaillé qu'un livre d'histoire<sup>3</sup>. Le jour vint où un sermonnaire du XII<sup>e</sup> déclara que la réalité avait dû dépasser de beaucoup le récit<sup>4</sup>. Ce jour-là, une pensée nouvelle allait rompre les barrières du dogme, affranchir l'imagination des artistes. En Occident, elle fit tomber celles du rite et ouvrit ainsi une large carrière un drame religieux.

1 *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, III 85, cité par Monaci, *Rivista di filologia romanza*, t I, 1872, p 252

2 Voy , plus haut, p 1-2

3 Voyez, plus haut, p 28

4 Voyez, plus haut, p 380

## CHAPITRE II

### Le XIV<sup>e</sup> siècle

#### I — ORIENT OU ITALIE ?

L'historien qui étudie les peintures du XIV<sup>e</sup> siècle tâchera d'éclaircir la question récemment posée par Strzygowski : Orient ou Byzance ? Mais, bien souvent, il échappe au dilemme. Il doit tenir compte d'un autre facteur, l'Italie. Strzygowski commença jadis sa marche conquérante à travers les « nouveaux domaines de l'histoire de l'art », en intitulant un livre qui traitait des origines. *Orient oder Rom ?* Après dix siècles, par Siègne et Venise, les Latins vont-ils prendre leur revanche ?

Revanche discrète, en tout cas, car les innovations brillantes de Giotto et du Quattrocento restent hors de cause. Mais, en pénétrant dans l'intimité des attitudes et des gestes, nous avons aperçu l'étroite parenté qui unit les monuments byzantins et slaves du XIV<sup>e</sup> siècle aux primitifs italiens. Ces ressemblances pouvaient s'expliquer par la communauté des origines, car nos analyses ont amplement prouvé un fait capital, qui, depuis longtemps, a fixé l'attention des historiens : vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au cours du XIII<sup>e</sup>, en Allemagne, en France, en Espagne<sup>1</sup>, et surtout en Italie<sup>2</sup>, l'art byzantin exerce une influence prépondérante. Mais, bien souvent aussi, ne pouvant retrouver les prototypes parmi les anciens monuments, nous nous sommes demandé qui des deux a fourni.

1 Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, passim (l'auteur résume ses conclusions dans A. Michel, *Hist de l'Art*, t. II, p. 360), Bertaux, dans A. Michel, *op. l.*, p. 417, Diehl, *Manuel*, p. 680.

2 Wulff, *Repertorium*, t. XXVII, 1904, p. 97, Toesca, *Pittura nella Lombardia*, p. 121 sq. Voyez l'étude approfondie de Marc Dvořák, citée plus haut, p. 610, note 1.

Nous étions arrivés à envisager sous ce jour nouveau l'œuvre de notre xiv<sup>e</sup> siècle, avant de connaître la thèse soutenue par Kondakov et Lichačev, dans leurs beaux livres sur l'iconographie de la Mère de Dieu. L'un et l'autre ont reconnu que les « motifs italiens y revêtent la forme byzantine »<sup>1</sup> et ne se révèlent, en conséquence, qu'à l'analyse patiente, analyse prudente et circonspecte, car nous ne serons jamais sûrs que l'antécédent byzantin ne nous ait pas échappé<sup>2</sup>. Kondakov observe que, dans ces milieux attachés à la tradition, habitués au travail de l'artisan copiant les anciens modèles, « toute composition d'icone nouvelle conserve l'aspect byzantin. L'apparence extérieure, à première vue, semble purement grecque, alors que, en fait, même les types consacrés par un ancien usage se trouvent modifiés sous l'influence de la peinture italienne »<sup>3</sup>. Il écrit encore, à propos des icônes du Vatican<sup>4</sup> : « Ce remaniement n'a point atteint le type byzantin fondamental. Au contraire, à ce type, il a subordonné toutes les nouveautés artistiques empruntées aux maîtres de la Renaissance. »

On ne pouvait mieux définir la méthode de notre travail. Notre effort a devancé les vœux plusieurs fois exprimés par le patriarche des études byzantines, souhaitant de voir étudier les thèmes évangéliques selon l'exemple qu'il a donné à propos de la Mère de Dieu.

On remarquera pourtant que nos conclusions dépassent les termes fixés par Kondakov. Le maître paraît avoir négligé cette tradition toujours agissante dont Strzygowski et Baumstark ont fait ressortir l'importance, celle qui guide les Chrétiens d'Orient, en Égypte, en Palestine, en Syrie, en Mésopotamie, en Cappadoce, en Arménie, en Géorgie. Ainsi, après avoir analysé, avec sa pénétration habituelle, les œuvres primitives de l'école pisane, cette peinture barbare du xi<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle, étrangère aux modèles byzantins, il nous déclare qu'elle provient en ligne directe de l'ancien art chrétien<sup>5</sup>. Cependant, un crucifix archaïque du même style, à Florence (Offices, n<sup>o</sup> 3), comme bien d'autres monuments de ce temps, comme les

1 Lichačev, *Ist. značenie*, p. 168.

2 *Op. l.*, p. 153.

3 Kondakov, *Ikonoграфија Bogomateri*, p. 92.

4 *Op. l.*, p. 139.

5. *Op. l.*, p. 115.

miniatures à peu près contemporaines de Saxe-Thuringe, nous laisse deviner l'imitation des Syriens et des Coptes, de ces types lourdement réalistes qui répugnaient au goût distingué des Byzantins. Aussi, au XIV<sup>e</sup>, en face des nouveautés qui nous éloignent de Byzance, sachant ce que l'iconographie latine doit à cette tradition vénérable, nous nous demanderons. Orient ou Italie ?

Un exemple nous prouvera qu'une telle question n'est point hors de propos. Nous le prenons dans les livres mêmes des savants russes. Il s'agit de la Vierge allaitant Kondakov<sup>1</sup> en observe le type en Italie, au XII<sup>e</sup> siècle, dans la mosaïque de Sainte-Marie-in-Trastevere (1145-1153), au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup>, dans la peinture siennoise et florentine. Quand il le rencontre à Karyès, dans le kellion où l'on conserve le typicon de saint Sabbas, il se refuse à croire la tradition rapportant que le grand prélat serbe avait acquis l'icone, vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle, pendant son séjour en Palestine. Il y reconnaît la copie d'un modèle italien, postérieur de plus de cent ans, étranger à Byzance. Mais nous savons que l'Occident n'a pas inventé ce motif familier. Les Coptes du VI<sup>e</sup> siècle, fidèles au souvenir d'Isis, l'ont traité plusieurs fois à Saqqara<sup>2</sup>, à Baouït<sup>3</sup>, sur certaines steles<sup>4</sup>, en s'inspirant des pensées qui se reflètent dans le Protévangile de Jacques<sup>5</sup> et les chants d'église composés, à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, par les mélodes palestiniens<sup>6</sup>. Des fresques coptes, une tradition continue conduit à la mosaïque romaine. On en suit la trace, au cours du Moyen Age, d'abord, au VIII<sup>e</sup> siècle, sous la plume du pape Grégoire, écrivant à Léon l'Isaurien<sup>7</sup>, puis, sur la reliure du Paris.

1 *Ikonografija Bogomateri*, p 32<sup>1</sup>/<sub>sq</sub>

2 Quibell, *Excavations at Saqqara*, t II, Le Caire, 1908, p 63-64, pl XL-XLI, Foucher, *La Madone bouddhique*, *Mon Piot*, t XVII, 1910, extrait, p 10, fig 2, Lichačev, *Ist značenie*, p 164, fig 372, Dalton, *Byz art*, p 285, fig 174, Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, t I (1914), p 256, fig 159

3 Phot Clédat, *Kondakov*, op l, p 297, fig 160

4 Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, provenant de Medinet-el-Fajum Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*, t III 1, p 36, n° 79 Voy Wulff, *Repertorium*, t XXXVI, 1912, p 229.

5 *Protev*, ch XIX 2 καὶ πρὸς ὄλ'γον τὸ φῶς ἐκείνο ὑποστέλλετο ἕως οὗ ἐφάνη το βρέφος καὶ ἦλθε καὶ ἔλαβε μασθον ἐκ τῆς μητρὸς αὐτοῦ Μαρίας

6 Ménéos de Décembre, office du 24, espérinos, Athènes, p 195 A ἐπ δώσω σοι μαζὸν — Op l, p 206 πῶς σε γαλουχῶ, — Op l, p 207 A οἱ μακαριστοὶ μαστοὶ Παρθένου — Op l, p 216 B ἐκ μαζῶν γάλα τρέφεται.

7 *Ajnalov, Viz Vrem*, t VI, 1898, p 75.

lat. 10438, si toutefois elle peut passer pour authentique <sup>1</sup>, enfin, dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup>, sur la porte de Ravello (1179) <sup>2</sup> et dans les fresques de Saint'Angelo, a Pianella <sup>3</sup>. L'ivoire porte les sigles grecs La porte et la fresque appartiennent à cette Italie du Sud si profondément pénétrée par l'Orient que l'on ne peut s'étonner d'y retrouver les traits essentiels du prototype copte de Saqqara et de Baouït · le nourrisson saisissant la main qui lui présente le sein <sup>4</sup>. C'est ce vieux modèle qui alors passe en France <sup>5</sup> et que Rome transmet au couvent de Saint-Étienne, sur le Soracte <sup>6</sup>, à Florence <sup>7</sup>, à Vérone <sup>8</sup>, à Padoue <sup>9</sup>. Le Trecento figure volontiers aussi l'enfant prenant seul le sein, tandis que la mère abaisse la main pour le tenir. L'icône de Karyès, modèle de l'iconographie russe <sup>10</sup>, représente la rédaction archaïque, presque byzantine, d'une de ces variantes <sup>11</sup>, qu'ont interprétée, plus librement, les verriers de Vérone <sup>12</sup>, l'école italo-grecque de

1 Venturi, t. II, p 189, fig 157, Foucher, *op l*, p 9, fig 1, Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, t. I (1914), p. 256, fig 161, Goldschmidt, n° 79 Goldschmidt en conteste l'authenticité, justement en raison de cette scène, qu'il déclare inconnue en Occident, et des accessoires qui en font un sujet de genre Mais nous savons que l'Occident a imité en ce temps le modèle copte Ni le rideau, ni Joseph, ni la jeune femme ne peuvent nous surprendre dans la copie d'un modèle syro-égyptien, où l'on aurait peut-être voulu rappeler l'étrange vision rapportée par le Protévangile En tous cas, les autres arguments proposés par Goldschmidt conservent leur valeur Voyez, pourtant, Venturi, t II, p 226, et la curieuse ressemblance de Stéphane avec une figure de la chapelle de Saint-Jean, à Mistra (plus haut, p 450, note 4)

2 Bertaux, *Art Italie merid*, p 420, pl XVIII

3 Phot Moscioni 2135 Sur la date, voy Bertaux, *op l*, p 284

4 Sur le candélabre de Gaète, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (Venturi, t III, p 651, fig 606), il ne fait aucun geste, en sorte que nous retrouvons à peu près la disposition d'un autre modèle copte, celui de la stèle de Berlin

5 Fresque de Petit-Quevilly Lichačev, *Ist značenie*, p 163, fig 369

6 Phot Moscioni 21080 — Voyez aussi Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*, t III 2, p 74, n° 1906, pl VI.

7 Tabernacle nommé il Madonnone phot. Brogi 15458

8 Statuette du début du XIII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui au Kaiser-Friedrich Museum Wulff, *Beschreibung der Bildwerke*, t III 2, p 31, n° 1771

9 Madonna dell'Arena, fresque de Gjusto dei Menabuoni, fin du XIV<sup>e</sup> siècle Venturi, t V, p 923, fig 727, Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p 34, fig 22, Lichačev, *Ist značenie*, p 162, fig 367 Voyez aussi Lichačev, *op l*, p 161, fig 366, et Mariotti, *Ascoli Piceno*, p 65 (fresque de S Tommaso).

10 Kondakov, *op l*, fig 26-30

11 On en peut reconnaître une autre dans une icône italo-grecque du Vatican (*op l*, fig 24) et dans certains tableaux giottesques (*op l*, fig 23, Lichačev, *op l*, p 163, fig 148) ou catalans (Bertaux, dans A. Michel, *Hist. de l'Art*, t III, p 750, fig 437).

12 Icône en verre doré, au Musée de Cluny Venturi, t V, p 1089, fig 818.

Venise <sup>1</sup>, les peintres de Bologne <sup>2</sup> et de Fabriano <sup>3</sup>. Si donc Kondakov a raison de la revendiquer pour le Trecento, on conclura que l'Italie a rendu simplement ce qu'elle avait reçu <sup>4</sup>. Mais, voici que Lichačev nous découvre une autre réplique de la madone copte, sur le sceau d'un métropolitain de Cyzique, antérieur aux Paléologues <sup>5</sup>. Accordons à Kondakov <sup>6</sup> qu'on l'y a copiée par hasard, sans l'admettre dans la véritable iconographie byzantine. Nous constatons tout au moins qu'elle avait cours en Orient avant le Trecento et nous nous demanderons, en voyant Marie incliner déjà la tête sur la stèle de Berlin, à Baouït et à Ravello, si vraiment l'Italie a servi d'intermédiaire, s'il est juste de lui attribuer tous les traits nouveaux qui distinguent des anciens types l'icône serbe <sup>7</sup> et de rejeter entièrement la tradition conservée à Chilandari.

Ainsi, il nous paraît acquis qu'on ne pourra désormais tenter d'expliquer l'art du XIV<sup>e</sup> siècle, chez les Byzantins et les Slaves, sans examiner les deux facteurs. Orient et Italie. Mais ils n'absorberont pas toute notre attention; ils n'effaceront pas de notre souvenir la grande tradition byzantine, ils ne cachent pas à nos yeux l'œuvre créatrice dont l'honneur revient à la Byzance des Paléologues. Kondakov et Lichačev, profonds connaisseurs du Trecento, en ont reconnu le mérite. A nous-mêmes, qui devons à Mistra le meilleur de notre vie scientifique, il est permis d'exprimer notre estime pour cet art vigoureux, sûr de son effet, distingué dans le dessin et la couleur <sup>8</sup>. Byzance, à ses derniers jours, a produit de vrais talents dans l'art comme dans la littérature. Chez elle, aussi bien qu'en Italie, plus tôt peut-être, l'humanisme a ouvert les voies à un art plus souple, plus pittoresque. « Les auteurs classiques apprirent aux Byzantins l'esthétique alexandrine. Nicéas Chomate, Manuel Philes, Eugénicos se firent les disciples de Philostrate. Ils habituèrent leurs lecteurs à apprécier

1 Lichačev, *op l*, p 34, fig 42 (collection de l'auteur)

2 Andrea da Bologna (1372), Lippo Dalmasio (1376-1410) Venturi, t V, p 944, 950, fig 741, 746 — Giovanni da Bologna Lichačev, *op l*, p 35, fig 43, Kondakov, *op l*, p 99, fig 46

3 Venturi, t V, p 852, fig 676, Mariotti, *Ascoli Piceno*, p 83, 96

4 On observera que le pseudo-Matthieu, ch XIII 3, moins précis que le Protévangile, dit simplement « Ses mamelles sont pleines de lait »

5 Lichačev, *op l*, p 162-163

6 *Ikonografija Bogomateri*, t I (1914), p 258

7 Kondakov les a relevés, dans l'*Ikonografija Bogomateri*, à la p 38

8 Millet, *Art byz*, II, p 945 sq, Diehl, *Manuel*, p. 700 sq

les menus détails d'un paysage, surtout à louer, dans une œuvre d'art, la beauté de la forme, l'expression de la vie et mieux encore l'habileté du travail <sup>1</sup>. » Rien n'interdit de penser que ces artistes aient alors innové, dans le même sens que les Italiens, sans les imiter. Mais les œuvres sorties de leurs ateliers, j'entends des ateliers constantinopolitains, nous sont encore connues en trop petit nombre pour nous permettre d'apprécier leur rôle avec exactitude.

Un autre ouvrage nous en fournira sans doute l'occasion. Ici, nous avons limité notre programme à l'iconographie de l'Évangile. En restant sur ce terrain, nous avons tenté de discerner les emprunts dont la tradition byzantine s'est enrichie au xiv<sup>e</sup> siècle. Ces emprunts diffèrent selon les régions

## II — L'ÉCOLE MACÉDONIENNE

*Les peintures serbes et russes.* — Nous avons distingué deux écoles : l'une, en Macédoine, l'autre à Mistra et au Mont-Athos. Il n'est presque pas de thème qu'elles aient traité exactement selon le même modèle. Nous espérons que l'on admettra cette conclusion comme un fait acquis. Après nos longues analyses, quelques observations suffiront pour nous faire clairement saisir les différences qui les séparent, clairement discerner les sources où elles ont puisé.

On connaissait déjà par Miljukov, Kondakov, Pokryškin, Petković <sup>2</sup>, l'importance de la peinture serbe, au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, en Serbie, en Vieille Serbie et en Macédoine. Si l'on ajoute les quinze monastères de la Fruška Gora, explorés autrefois par le comte Uvarov, on peut dresser une liste importante de monuments datés, répartis sur une vaste étendue <sup>3</sup>. Ce sont, le plus souvent, de grands édifices, couverts de fresques nombreuses. Notre trop rapide voyage aux environs d'Uskub, en 1906, nous causa une heureuse surprise. Quand on parcourt ce beau pays, qui était alors désolé par la haine et le meurtre, on sent qu'un puissant empire a laissé sur le

1 Milet, *Art byz*, II, p. 943

2 Études sur Žiča et Kalimić, dans *Starinar*, 1906-1908

3 Kondakov, *Ikonoografija Bogomateri*, p. 105

sol des témoins irrécusables de sa grandeur Milutin et Dušan y firent revivre, pendant un temps, la grande tradition byzantine. Les quelques monuments que nous avons pu décrire et commenter, dans le présent volume, Nagoriča (1317/1318), Gračanica (avant 1321/1322), Mateica (regne de Dušan), Ljuboten (1337) monastère de Marko (1344/1345), Čurčer (restaure en 1483/1484), en Vieille Serbie<sup>1</sup>, suffiraient à le prouver.

Nous résumions, en ces termes, il y a six ans (1908), l'impression que nous avait laissée les peintures serbes « L'iconographie des églises serbes paraît non seulement plus complexe, mais aussi plus avancée qu'à Mistra. Les peintres de kralis ont montré peut-être moins de hardiesse dans les procédés, moins de force et de hauteur dans le style, mais le souffle de la Renaissance semble les avoir plus largement pénétrés<sup>2</sup>. » Kondakov, dans un livre récent (1911)<sup>3</sup>, a défini, avec plus de précision, le rôle du Trecento « L'iconographie grecque de l'Italie se fraya un chemin, avant tout, à travers la Dalmatie, vers la Serbie. La tradition rapporte que saint Sabbas apporta à Chilandari, sur l'Athos, l'image de la Mère de Dieu allaitant. Cette image reproduit, nous l'avons vu, un original siennois<sup>4</sup> et s'est répandu chez nous, en Russie, de très bonne heure. Les peintures murales serbes, ainsi que l'ornement sculpté des églises, représente le même remaniement des originaux byzantins (depuis le XIV<sup>e</sup> siècle environ) que la peinture d'icônes italo-crétoise, une variante du style byzantin, élaborée sous l'influence italienne par l'école locale, mais conservant les dehors du type grec. Assurément, il y avait en Serbie des maîtres grecs ; mais, en dehors des peintres serbes, aurait exécuté les fresques de Dečani, Gračanica, etc, avec des inscriptions slaves ? Assurément, à la base se trouvait la maîtrise grecque ; mais, ce n'est point aux Grecs seuls qu'en appartient la rénovation, aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. »

Des maîtres grecs nous avons retrouvé deux signatures, chacune au bas de la robe d'un saint, à Nagoriča et à Lesnovo<sup>5</sup>

1 Sur les dates, voyez Millet, *École grecque*, p. 12

2 Millet, *Art byz.*, II, p. 954

3 Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 203

4 Le seul exemple siennois cité par l'auteur, celui d'Ambrogio Lorenzetti (Venturi, t. V, p. 721, fig. 585) diffère notablement du type serbe. C'est plus tard seulement que ce modèle fut imité par un peintre grec. Kondakov, *op. l.*, p. 37, fig. 25

5 Millet, *Art byz.*, II, p. 952-953, *École grecque*, p. 13, fig. 2

Si l'on devait déterminer la nationalité des artistes d'après la langue des inscriptions, il faudrait leur attribuer en entier l'admirable ensemble de Nagoriča et bien des parties à Gračanica, à Mateica, à Lesnovo et ailleurs. Il faudrait aussi se souvenir que l'on a souvent repeint et changé ces textes, observer enfin que, en 1315, dans une modeste chapelle de Verria, en pays grec, Calergis, « le meilleur peintre de la Thessalie <sup>1</sup> », interprète les mêmes types, et que, plus tard, au cours du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle, les petites églises de Castoria et du lac de Prespa nous prouvent encore qu'une même école travaillait dans la Macédoine occidentale et en Vieille Serbie. Aussi, sans chercher plus longuement à distinguer la part respective des deux races, nous prendrons dans son ensemble l'école serbe et macédonienne, et nous essayerons d'en dégager le caractère particulier

En Russie, l'œuvre des Grecs apparaît plus clairement les chroniques mentionnent les églises qu'ils ont construites ou décorées, à Novgorod et à Moscou, en 1338, 1343, 1378, 1395, et les disciples qu'ils ont formés <sup>2</sup> Ces maîtres appartenaient naturellement à l'école la plus proche et la plus florissante, celle des Balkans. Dans les fresques récemment retrouvées à Novgorod (Saint-Théodore-Stratilate, vers 1370) ou dans le voisinage, à Volotovo (1363), à Kovalev (1380), Muratov <sup>3</sup> a reconnu la manière pittoresque, « impressionniste », que nous-mêmes avons observée dans la Métropole et au Bron-tochion de Mistra, ainsi qu'en Vieille Serbie. Dans les miniatures et les icônes de ce temps, Lichačev <sup>4</sup> aperçoit l'influence des modèles sud-slaves. Il y retrouve la technique du psautier serbe <sup>5</sup>. Ainsi, l'on rattacherait à l'école macédonienne l'important mouvement artistique dont Novgorod fut le centre. Nos études iconographiques confirment ces conclusions. Aux exemples indiqués par notre exposé <sup>6</sup>, nous en pourrions ajouter

<sup>1</sup> D'après la dédicace Delacoulonche, *Archives des Missions*, t VIII, 1859, p 270, n° 90, *Izvestija russk. Inst*, t IV 3, 1899, p 129, H Ét C 714

<sup>2</sup> Rovinskij, *Obozrjenie Ikonopisanija v Rossu*, p 2, Muratov, dans Grabar, t VI, p 158

<sup>3</sup> Voyez son excellent exposé dans Grabar, t VI, p 156 sq, en particulier, p 174, 178

<sup>4</sup> Lichačev, *Manera pisma Andreja Rubleva*, p 82-84

<sup>5</sup> Lichačev, *Ist značenie*, p 319

<sup>6</sup> Voy, plus haut, p 75 (Annonciation), 144 (Nativité), 160 (Slichère de Noël), 183 (Baptême), 229 (Transfiguration), 240 (Lazare), 275 (Rameaux), 316 (Lavement), 256 (Reniement), 264, 267 (Chemin de croix), 390, note 4 (Mise

bien d'autres. Par exemple, Gračanica nous donne, cinquante ans plus tôt, la Transfiguration de Kovalev <sup>1</sup> et surtout cette extraordinaire Descente aux Limbes, si mouvementée, de Volotovo et de Saint-Théodore-Stratilate, à Novgorod <sup>2</sup>. Ainsi, sans confondre les deux écoles, sans perdre de vue les différences qui les séparent, nous les réunirons en un seul groupe et nous chercherons à en discerner les éléments constitutifs. A côté de la tradition byzantine, nous apercevrons, dans leurs œuvres, l'action de trois facteurs différents : l'iconographie cappadocienne et palestinienne, les tétraévangiles à miniatures nombreuses, enfin, l'Italie.

*Influence de l'Orient* — La Cappadoce a transmis aux Serbes l'usage des frises. Ils en dessinent jusque sur les deux parois du sanctuaire <sup>3</sup> et dans le narthex <sup>4</sup>. Dans le naos des grandes églises cruciformes, lorsqu'aucun pilastre ne ressort sur la surface des parois, ils les développent sans interruption, en passant sous les bas-côtés et à travers le transept, d'un bout à l'autre de l'édifice. Parfois même, ils empruntent deux faces, sans tracer de séparation aux angles <sup>5</sup>. Ils y représentent les martyres ou les portraits des saints suivant l'ordre du Ménologe <sup>6</sup>, l'histoire de saint Georges <sup>7</sup>, l'Hymne Acatliste <sup>8</sup>, la vie de la Vierge <sup>9</sup>, enfin, l'enfance du Christ <sup>10</sup>, les miracles <sup>11</sup>, et la Passion <sup>12</sup>. Les miracles, librement choisis, groupés dans un ordre factice, parfois entre des lignes verticales coupant la frise <sup>13</sup>, nous rappellent le Paris. 510 et, mieux encore, le transept de Toqalē ou Saint-Théodore, près d'Urgub.

Au contraire, dans les églises de Mistra et de l'Athos, les

en croix), 410, 414, 448 (Crucifiement), 478 (Descente de croix), 485 (Pietà), 506 (Thrène), 530-533 (Saintes Femmes)

1 Muratov, dans Grabar, t. VI, p. 187

2 Okunev, pl. XXII, Grabar, t. VI, p. 171. On la rencontre aussi à Studenica, dans l'église de Milutin (1314) Pokryškin, p. 56, pl. LXIII

3 Nagoriča, Mateica

4 Gradac, grande église de Studenica, Kalnić.

5 Monastère de Marko

6 Nagoriča, Gračanica

7 Nagoriča

8 Monastère de Marko

9 Gradac, Studenica (église de Milutin)

10 Kalnić

11 Čurčer

12 Marko, Čurčer, Rudenica

13 A Ljuboten, on a groupé, d'abord, les Noces de Cana et la Samaritaine, d'après Jean, puis, le Démoniaque et l'Hydropique, d'après Luc, à Mateica, le Démoniaque et la Vocation de Lévi, puis, la parabole des Invités à la noce.

peintres grecs ou crétois isolent chaque sujet. La Métropole, par exemple, doit aux artistes de la région la plupart de ses peintures, fêtes, Passion et Résurrection, miracles du bas-côté Nord, légende de la Vierge, vie de saint Démétrius, des saints Côme et Damien, distribuées dans des cadres restreints. Le peintre de la Péribleptos, poussant à l'excès le système, partage les menus épisodes de l'enfance de Marie entre des panneaux trop étroits<sup>1</sup>. Au catholicon de Dionysiou ou de Dochariou, aussi bien dans l'hémicycle des absides latérales que dans les voûtes assez larges pour contenir deux compositions sur chaque rang (fig. 629), l'inévitable bande rouge, teintée de brun, aide toujours le fidèle à distinguer les sujets. Dans ces deux centres, si nous rencontrons une frise, nous pouvons l'attribuer à de tout autres artistes. Ainsi, la Métropole nous laisse voir, dans les miracles du bas-côté Sud et dans le Jugement dernier, l'épanouissement de cette technique « impressionniste » qui apparaît cent cinquante ans plus tôt, à Nérez, près d'Uskub. Le transept du Protaton, le narthex de Vatopédi (fig. 628), ou même, dans une moindre mesure, les absides latérales de Lavra (fig. 476), enfin, le réfectoire de Lavra et de Dionysiou dépendent de l'iconographie macédonienne.

Nous aurions moins insisté sur ces deux procédés, s'il n'appartenaient à deux traditions bien distinctes. La frise, avec ses nombreuses inscriptions, sert d'enseignement. La composition, clairement limitée par un cadre, expliquée par un simple titre, constitue un œuvre d'art. Strzygowski rattache l'une aux rouleaux de papyrus, l'autre aux codices de parchemin, la première à l'Égypte, la seconde à la Mésopotamie<sup>2</sup>. Saqqara, Baouït, le Deir-Abbou-Hennis nous montrent quels exemples ont suivis, au VI<sup>e</sup> siècle, les mosaïstes de Saint-Serge, à Gaza<sup>3</sup>, et des Saints-Apôtres, à Constantinople, plus tard, les peintres de Cappadoce et de Serbie, enfin, à toute époque, nous l'avons vu, les miniaturistes qui illustrèrent l'Évangile<sup>4</sup>. Mais nous comprendrons sans peine que Byzance ait retenu le cadre hellénistique des Virgiles et des Homères illustrés, qu'à l'enseignement elle ait préféré soit le tableau artistique, soit l'image pieuse. De même, les peintres de Grèce ou de

<sup>1</sup> Millet, *Mon Mistrà*, pl. 128, 131.

<sup>2</sup> Bauer-Strzygowski, *Weltchronik*, p. 179-180.

<sup>3</sup> Voyez la description du Nil dans Choricus, éd. Boissonade, p. 117-118.

<sup>4</sup> Voyez, plus haut, p. 5 sq.

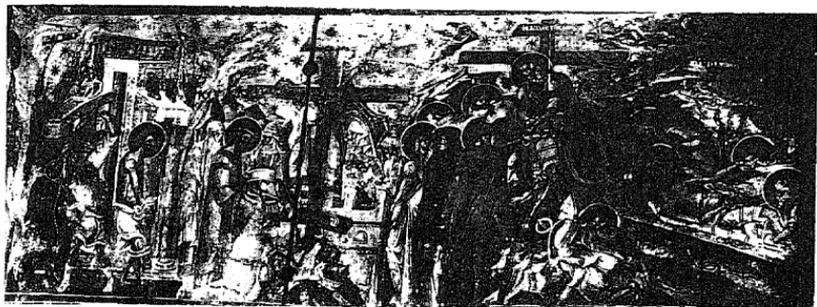


Fig. 628. — Fresque de Vatopédi, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 268).

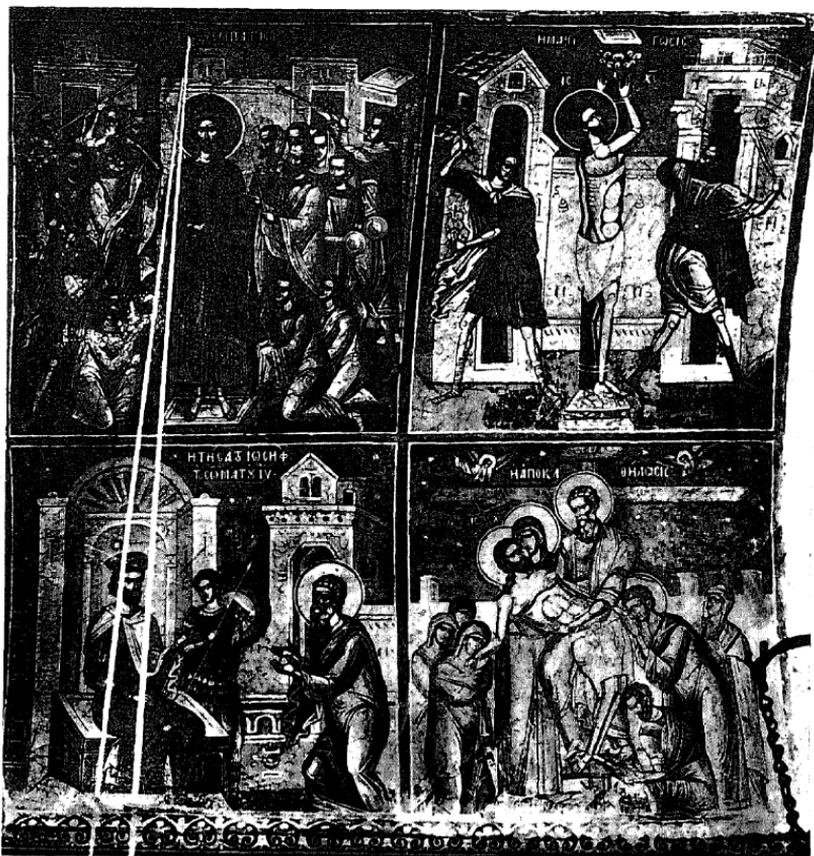


Fig. 629. — Fresque de Dionysiou, au Mont-Athos.  
(H. Ét. C 286).



Crète décorent les murs des églises, comme s'ils alignaient des icônes

Même lorsque les Serbes composent ces tableaux complexes que nous avons relevés à Gradac ou à Gračanica, en étudiant la Nativité et le Baptême, ils continuent la tradition des iconographes cappadociens : ils partagent la frise en plusieurs registres, ou bien, ils rabattent les extrémités sur le devant. Ils suivaient ce procédé que l'iconographie traditionnelle avait appliqué avec plus de réserve aux grandes fêtes, surtout à la Nativité. Ils en abusent, et surtout leurs imitateurs russes du xvii<sup>e</sup> siècle en abuseront, en enfermant dans un seul cadre le cycle liturgique que l'Orient développait sur ses frises.

Nous avons vu déjà<sup>1</sup>, à Studenica et à Gradac, les premiers peintres serbes, loin de Byzance, choisir et distribuer la décoration selon le système cappadocien. Les Russes, à Neredici, à Volotovo, au monastère de Théraponte, paraissent suivre la même inspiration. Et l'on s'expliquera sans peine comment la Cappadoce a pu fournir aux deux écoles slaves les modèles ou tout au moins la première rédaction de certains thèmes iconographiques : Judas, à Rudenica et en Russie, la Descente de croix, à Neredici, à Mateica et à Čurčer, Jésus conduit la corde au cou, presque partout, et même, sans Simon ni la croix, dans le psautier serbe. Ajoutons-y un motif particulier à la tradition orientale, très rare dans les monuments byzantins<sup>2</sup> : Pilate siégeant, pour interroger Jésus, derrière un bureau, qui rappelle l'appareil imposant du Rossanensis<sup>3</sup>. Il suffit de citer les monuments, Hemsbey-Khissé (fig. 627)<sup>4</sup>, monastère de Marko, grande église de Studenica<sup>5</sup>, chapelle de Prokuplje, pour retrouver le chemin suivi. Palestiniens, Anatoliens, Russes et Latins mettent aussi le bureau devant Caïphe<sup>6</sup>, devant les deux grands-prêtres<sup>7</sup>, parfois réunis à Pilate<sup>8</sup>, ou même,

1 Voyez, plus haut, p 19-25

2 Athen 93, fol 66, avant Marc 15 15

3 Voyez, plus haut, p 45

4 Phot Jerphanion

5 Pokrykšín, pl XV

6 Sainte-Sophie de Kiev *Kievskij Sofijskij Sobor*, pl 39, n° 22, Ajnalov-Rjedín, *Zapiski*, t IV, p 319

7 Hemsbey-Khissé phot Jerphanion — Théosképastos de Trébizonde H Ét B 227 — Tableau de Soest voy, plus haut, p 443, note 4

8. Lond Addit. 19352, fol 39, ps 34 11. — Mirož Kondakov-Tolstoj, t VI, p 181, fig 221

devant le Synédron, composé de trois membres <sup>1</sup>, et donnent l'exemple au peintre serbe du monastere de Marko. S'ils l'omettent, ils nous montrent encore quelle tradition a transmis aux Slaves et à l'école macédonienne, soit, ce singulier tribunal où Pilate siège à côté de Caïphe ou des grands prêtres <sup>2</sup>, soit, les trois membres du Synédron, que nous sommes tout surpris de rencontrer, au VI<sup>e</sup> siècle, à Ravenne, puis, au XIV<sup>e</sup>, à Verria, dans le psautier de Munich <sup>3</sup> et, semble-t-il, à Mateïca

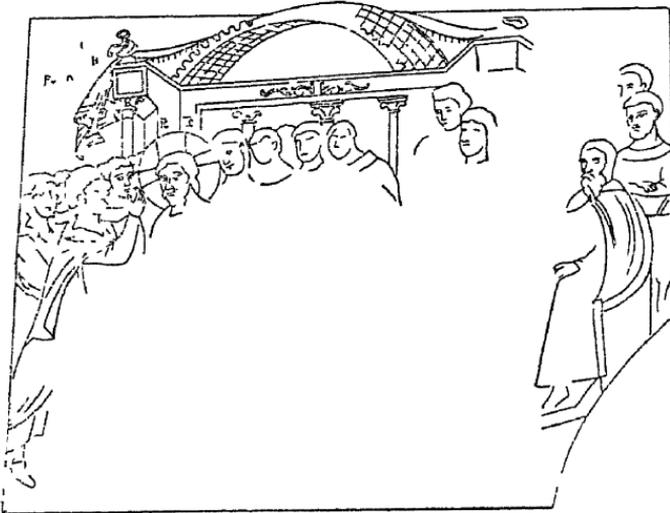


FIG 630 — Fresque de Mateïca (Jugement de Caïphe)

(fig 630), enfin, pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup>, dans une icône russe du Musée Alexandre III <sup>4</sup>.

A l'appui de cette thèse, Saint-Théodore de Novgorod nous fournit un argument décisif Jésus, découvrant sa plaie à Thomas, ne s'y tient pas, comme d'ordinaire, au milieu de la composition, entre deux groupes d'apôtres Il apparaît à gauche, à l'extrémité, devant la porte close, et lève le bras droit nu (fig. 632) <sup>5</sup>. L'artiste n'a point remanié arbitrairement

1 Barberin gr 372, fol 54 (58), ps 34 11

2 Petropol 105, fol 103, avant Marc 15 2 — Kiev, Musée de l'Académie théologique, icône n° 4485 Lichačev, pl CCXXX 420

3 Strzygowski, *Serb Psalter*, p 20, pl. VI 13 Le passage (ps 2 2) ne correspond pas à celui où se trouve la même image dans le psautier Barberini

4 Muratov, dans Grabar, t VI, p 295

5 Muratov, dans Grabar, t VI, p 170 La légende indique, par erreur, la Guérison de l'aveugle



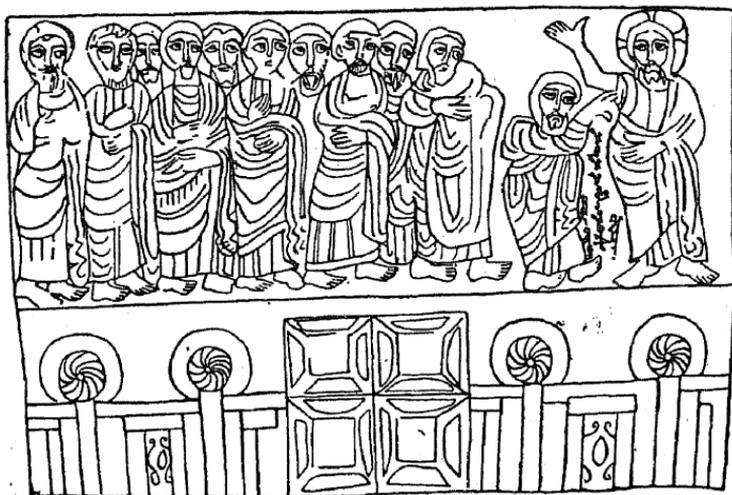
631



632



633



634

Fig. 631. — Copte 13. — 632. Fresque de Saint-Théodore, à Novgorod. — 633. Livre de péripocpes de Sainte-Erentrud. — 634. Tetraévangile syriaque du British Museum (Incrédulité de Thomas).

le modèle byzantin traditionnel il en suivait un autre. Ceux qui tiennent pour l'influence latine le trouveront dans les miniatures des Ottons et dans d'autres manuscrits d'Occident<sup>1</sup>. Mais, ici, les faits leur répondent, car ces compositions dépendent d'un prototype oriental. Au XII<sup>e</sup> siècle, les Syriens et les Coptes, toujours fideles au passé, reproduisent encore les traits essentiels de ce commun ancêtre. Le tetraévangile syriaque du British Museum (fig. 634)<sup>2</sup> a pris au type byzantin le mur du fond et la porte centrale, pour les placer bizarrement sous les pieds des personnages. Mais le Copte 13, fol. 278 v (fig. 631), suivant encore le vieux procédé du VI<sup>e</sup> siècle, nous les fait voir à l'intérieur de la pièce figurée par une coupe, ainsi que l'évangélaire de Gotha ou le livre de péripopes de Sainte-Erentrud (fig. 633)<sup>3</sup>. Il nous donne même une idée de la rédaction primitive, lorsque nous y voyons une seule porte, à gauche, et Jésus pres d'elle. Et cette idée se précise dans notre esprit, si nous le comparons



Fig. 635 — Codex purpureus de Munich (Incrédulité de Thomas)

à Saint-Théodore de Novgorod. Dans la miniature, le Sauveur vient d'entrer, s'arrête et se retourne vers Thomas, qui semble le suivre. Dans la fresque, plus naturellement, il marche encore et trouve l'incrédule devant lui, à la tête des disciples. Maintenant, nous touchons au véritable original. Il ressemblait au sarcophage de Ravenne, au codex de Munich (fig. 635), où Jésus se découvre à l'endroit du cœur<sup>4</sup>. Le miniaturiste copte et le peintre russe l'ont accommodé différemment à la conception traditionnelle, qui fait ouvrir la plaie dans le flanc droit. Douterons-nous qu'un vieux modèle oriental ait pu pénétrer à Novgorod, vers 1370, lorsque, en 1336, la porte d'Alexandrova nous y montre l'ange assis sur cette pierre ovale, qui, dans le Copte 13, revient à chacune

1 Voyez, plus haut, p. 578

2 Lond. Addit. 7169, fol. 13

3 Swarzenski, *Salzb. Mal.*, pl. LVII 179

4 Voyez, plus haut, p. 577

des pages où figure le Saint-Sépulcre ? Refuserons-nous à l'action directe de l'Anatolie ou de la Palestine Jésus nous tournant le dos, pendant que l'âne l'amène aux portes de Jérusalem, ou bien, mettant la main de Thomas dans sa plaie<sup>1</sup> ?

Ainsi la question posée par Strzygowski, Orient ou Byzance, va recevoir une réponse précise. Les peintures de Cappadoce et de Trébizonde, les miniatures coptes et syriennes nous prouvent que l'Orient a joué un rôle dans la formation de l'iconographie slave, mais un rôle limité. Par la Crimée ou le Danube, certains thèmes ont atteint ce vaste domaine et s'y sont maintenus. Nous les retrouvons ainsi, au XIV<sup>e</sup> siècle, dans le psautier de Munich, en même temps que dans les églises. Mais ce fait, dûment constaté, ne saurait justifier l'hypothèse trop exclusive de notre éminent confrère. Au contraire, l'objection que Kondakov et nous-mêmes avons soulevée acquiert maintenant plus de force, car nos analyses ont démontré que le psautier, par les thèmes évangéliques, appartient à l'iconographie monumentale, telle que nous l'observons alors dans les Balkans. Sur ce point, tout au moins, notre miniaturiste ne doit pas plus à l'Orient que les peintres de Milutin et de Dušan

*Imitation des évangiles illustrés : rôle de Constantinople.*

— Ces peintres ont, en effet, puisé, plus largement peut-être, à d'autres sources et, d'abord, à celles des évangiles illustrés. La tradition byzantine leur avait transmis cette manière hellénistique de grouper autour du sujet principal les épisodes secondaires, dans le lointain, réduits par la perspective. Nous avons vu comment ils enrichissent ainsi l'iconographie des grandes fêtes, Transfiguration, Lazare, Rameaux, en empruntant aux miniatures. Le peintre de Gračanica dépasse même notre Laur VI 23<sup>2</sup>, lorsque, au-dessus du Baiser, il représente, dans le fond, au milieu des rochers, à gauche, les soldats sortant de Jérusalem, à droite, les apôtres en fuite.

Quelle rédaction ont-ils consultée ? Laur. VI 23 ou Paris. 74 ? Tantôt l'une, tantôt l'autre : la première à Nagoriča, la seconde à Mateica. En effet, les deux églises se distinguent entre elles, au premier abord, comme les deux manuscrits, par un trait caractéristique : le costume des soldats, là, une tunique

1 Voyez, plus haut, p 275, 533, 577

2 Voyez, plus haut, p 331

légère et souple, ici, l'équipement militaire. Certains traits particuliers nous ont déjà indiqué la parenté du Laur. VI 23 et de Nagoriča. Jean et Marie s'éloignant vers la droite, au moment du coup de lance. Mentionnons aussi ce soldat, qui, voulant tourner Jésus en dérision, danse devant lui, en agitant les longues manches de sa tunique (fig. 637). Le Laur. VI 23 (fig. 636) <sup>1</sup> nous laisse deviner un prototype hellénistique, dont les Latins ont tiré d'autres répliques <sup>2</sup>. A l'intérieur d'une cour bordée de portiques (le copiste n'en conserve qu'une seule arcade), Jésus, escorté avec respect, regarde ce jeu tranquillement, sans avoir à souffrir les autres outrages mentionnés par le texte. Sans sa longue tunique rouge, sans son geste douloureux, nous ne comprendrions pas la cruauté d'une telle bouffonnerie. Le peintre de Nagoriča ne représente plus le Sauveur en marche. Il nous le montre acceptant le rôle qu'on lui impose, de face, immobile et solennel, comme un vrai prince, entre deux groupes de soldats et de Juifs, debout ou prosternés. Il a pris son cadre aux monuments byzantins du XII<sup>e</sup> siècle, tétraévangile de Gélat, mosaïque de Venise, porte de Bénévent <sup>3</sup>, pour y développer le motif du Laur. VI 23, avec cette verve et cette abondance que la Trahison de Judas nous a déjà permis d'apprécier. Tous sont en fête et s'amuse, au son des trompettes, des flûtes et des tambours. Deux Juifs raillent le condamné sans le frapper. Ainsi, nous retrouvons le trait d'origine dans la composition achevée. Nous le retrouvons encore à Studenica (fig. 639), au XVI<sup>e</sup> siècle <sup>4</sup>, dans une réplique plus simple. Mais, à Matejca (fig. 638), la danse a cessé, la musique se fait plus discrète. En revanche, trois soldats lèvent de longs roseaux sur le roi des Juifs. Ici, le peintre interprète cet autre type que nous avons observé dans le Paris. 74 (pl. 137), la bible de Farfa, l'Ambros. L. 58 sup. et quelques primitifs.

A Nagoriča encore, le Jugement de Caïphe forme un cycle

<sup>1</sup> Fol 58 H. Ét. C. 396. Au fol 160, avant Luc 22 63, la même figure se joue de Jésus, prêt à comparaître devant le Sanhédrin.

<sup>2</sup> Ivoire carolingienne du British Museum, n° 45. Graeven, I 37, Goldschmidt, n° 133 a. — Codex Egberti. Kraus, pl. XLVII. — Manuscrit de Breme. phot. Haseloff. — Manuscrit de Gotha. Lamprecht, *Bonn Jahrbücher*, 1881, pl. VII. — Les manuscrits ottoniens représentent l'*Ecce Homo*.

<sup>3</sup> Voyez, plus haut, p. 606.

<sup>4</sup> Narthex de la grande église Pokryškin, pl. XV. Voyez aussi la fresque de Blagovješćenie (Kabljar), datée de 1632. op. l., p. 44, pl. XL.



Fig. 636. — Tétrévangile de la Laurentienne (Laur. VI 23).  
(H. Ét. C 296).

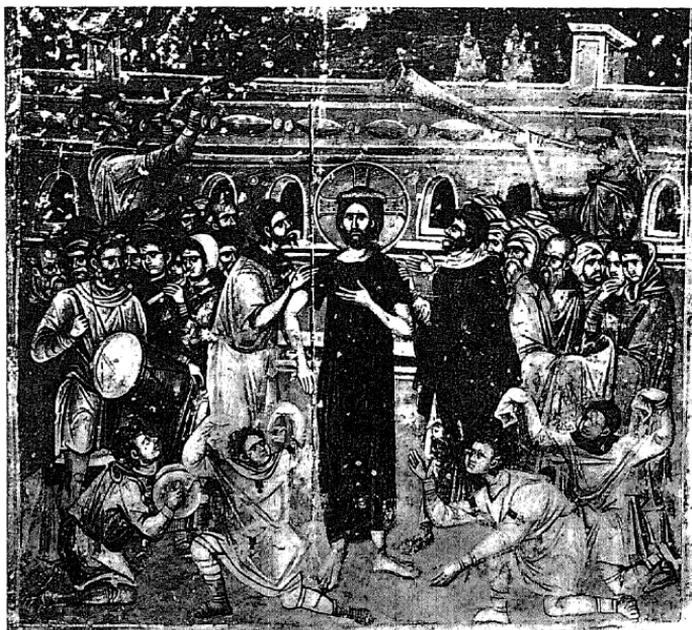


Fig. 637. — Fresque de Nagoriča.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 638. — Fresque de Mateica.  
(Coll. H. Ét.).

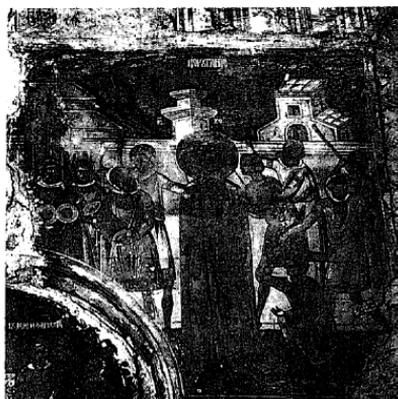


Fig. 639. — Fresque de Studenica.  
(Coll. H. Ét.).



analogue à celui des évangiles illustrés Le Paris. 115 nous donne les deux premiers moments de l'interrogatoire : les deux grands prêtres, assis, entendent les faux témoins<sup>1</sup>, puis, Caïphe, debout, adjure Jésus, au nom du Dieu vivant, de lui dire s'il est le Christ<sup>2</sup>. Le Laur. VI 23 nous le montre seul<sup>3</sup>, d'abord, au moment où il se leve, puis, assis, écoutant la réponse audacieuse que soutient un geste énergique « Tu l'as dit » (Mat 26 64). Dans le Copte 13, fol 80, en face du prophète qui proclame sa mission, il reste debout, déchirant sa tunique, tandis que les assistants agitent leurs bras pour réclamer le châtiment A Nagoriča, Jésus apparaît trois fois, toujours tourné vers la droite, immobile, les mains liées Caïphe, d'abord, assis, entend les témoins, puis, debout, déchire sa tunique (fig 657) Nous ne pouvons décrire exactement la troisième scène, mais nous n'y voyons pas Jésus, comme à Mateïca (fig 630), au milieu des méchants qui le brutalisent sous les yeux des juges. Nous reconnaitrons donc une rédaction distincte, étrangère à toute cette iconographie venue de Cappadoce ou de Palestine, plus pure même qu'à Sainte-Sophie de Kiev, où Caïphe découvre aussi sa poitrine, debout, mais derrière un bureau et sous les yeux des soldats Nous y reconnaitrons, en un mot, la rédaction du Paris 115, du Laur. VI 23 et du Copte 13.

Nous la devinons aussi dans ce cycle étendu de la Résurrection que nous avons indiqué au début de notre travail<sup>4</sup>. Si nous voulons examiner l'épisode d'Emmaus, nos gravures nous feront bien voir, dans le Laur. VI 23 (fig. 640, 642)<sup>5</sup>, à Monréale (fig 641, 643-644)<sup>6</sup> et à Nagoriča (fig 645-646), les répliques incomplètes d'un même prototype, très détaillé, bien distinct du Paris. 74 (pl 141). Lorsque, à l'autre extrémité du transept (fig. 647), Pierre, court-vêtu, avance d'un pas rapide, entraînant ses six compagnons et portant avec l'un d'eux ce lourd filet (Joh. 21 1-2) que Jésus ressuscité remplira d'innombrables poissons, notre peintre s'attache à un menu détail qui manque à nos évangiles et même aux Saints-

1 Fol 132, près de Mat 26 59

2 Fol 132 v, près de Mat 26 63 Le Paris Suppl grec 914, fol 146 v, dans le texte de Marc, reproduit cette seconde scène

3 Fol 56, avant Mat 26 57

4 Voyez, plus haut, p 55

5 Fol 164, avant Luc 24 13 Comparez ces miniatures à un diptyque d'ivoire carolingien d'Aix-la-Chapelle Goldschmidt, n° 22 b

6 Gravina, pl 20 B

Apôtres Il l'a pris pourtant à quelque vieux manuscrit, car nous pouvons le reconnaître, au VI<sup>e</sup> siècle, dans le Codex purpureus de Munich (fig. 648)<sup>1</sup>, au-dessus des pécheurs presque



640

nus qui tirent la barque. Limite par le cadre, l'artiste latin n'a retenu que les deux premières figures, mais il leur prête exactement les attitudes et les gestes que nous observons, huit cents ans plus tard, à Nagoriča<sup>2</sup>. Et ces attitudes, ainsi que le groupe entier de Nagoriča, nous rappellent une autre scène du Laur VI 23 (fig. 649)<sup>3</sup> et, mieux que le Laur. VI 23, nous donnent l'idée de cette composition vivante que Mésarites observait aux Saints-Apôtres, de cette file de disciples, que Pierre entraîne (ἐφέπονται στοιχηδόν), cette fois, vers la Galilée, pour y rencontrer le Sauveur. Nous y voyons ce vieillard joyeux, prêt à danser, qui chante pour tromper leur fatigue, dont le pas ne faiblit pas, qui les excite à le suivre, qui, sans cesse, dirige vers eux son



641

FIG. 640 — Laur VI 23 — 641 Mosaïque de Monreale (Disciples d'Emmaüs)

visage, son regard et sa vue<sup>4</sup>.

Ainsi, le peintre de Nagoriča suit la rédaction du Laur. VI 23, parfois même, sous sa forme la plus ancienne, avec cette abondance de détails que Mésarites nous laisse deviner aux Saints-Apôtres. Aussi concevrons-nous qu'il prit ses modèles à Constantinople. Le nom grec dont il a signé ces peintures remarquables, les titres grecs qu'il y a inscrits, la pureté et la

1 Cim 2 Voyez, plus haut, p 574

2 Cette scène à notre connaissance, n'a pas encore été expliquée. Voyez Rjedin, *Arch Izv i Zam*, t II, 1894, p 15 On pourrait penser aussi à Joh 21 20

3 Fol 61, avant Mat 28 16 Comparez avec le Paris 74, pl 186 (Luc)

4 Heisenberg, *Apostelkirche*, p 69-70

finesse de son style, la richesse et la hardiesse de son imagination, tout nous révèle un véritable artiste, tout indique que le kral serbe dût le rencontrer à la cour de son beau-père,



643



644



645



646

FIG. 642 — Laur. VI 23. — 643-644. Mosaïques de Monréale. — 645-646. Fresques de Nagoričca. (Disciples d'Emmaüs).

Andronic II. Pour décorer Mateica, Dušan, devenu l'égal du basileus, put s'adresser à une autre école, hors de Constantinople, dans une de ces régions où, depuis longtemps, la rédaction du Paris. 74 avait pénétré.

Nous pouvons ainsi revendiquer pour Byzance une part à côté de l'Orient, et, peut-être, la part prépondérante. Elle a dirigé le mouvement qui portait alors les artistes à renouveler une tradition appauvrie, en imitant les anciennes miniatures. Ces anciennes miniatures, nous allons voir qu'elle les reproduisait, dans les manuscrits et dans les églises.

Le tétraévangile d'Iviron, n° 5, et le Paris gr 54, qui se



647



648



649

647 — Fresque de Nagoriča — 648 Codex purpureus de Munich — 649 Laur VI 23  
(Apôtres se rendant à la pêche)

ressemblent étroitement<sup>1</sup>, présentent bien des traits archaïques. Nous en avons relevé quelques-uns en étudiant le Crucifiement ou la Descente de croix. Les Muries, aux pieds de Jésus, prennent exactement l'attitude que l'on observe dans le Petropol. 21. La Guérison des deux démoniaques nous laisse recon-

<sup>1</sup> Voy, plus haut, p 9

naître le prototype hellénistique, complexe et pittoresque, que l'auteur du Paris 510 a simplifié en le mutilant. La Samaritaine nous rapproche de quelques monuments qui appartiennent à la même tradition. Paris gr 115, Laur VI 23, Petropol. 305, Kahrié-Djami. Nous touchons ainsi à Constantinople Aussi, dans le Paris. 54, ne nous arrêterons-nous pas à un détail singulier qui peut rappeler le Paris 74, à ces porteurs étrangement posés, chacun sur une des deux ailes d'une maison antique, prêts à se jeter la tête la première, pour descendre le paralytique dans l'atrium<sup>1</sup>.

Ces miniaturistes ne copiaient point aveuglément. Dans une certaine mesure, ils suivaient le mouvement de leur temps, car ils se rencontrent, sur bien des points, avec les peintres qui ont orné de fresques les églises de Serbie, de Macédoine, ou même, de Mistra. Ils n'attachent plus au démoniaque les mains derrière le dos, d'après l'exemple du Paris. 115 ou du Paris 510. Ils le laissent gesticuler comme au VI<sup>e</sup> siècle, dans le codex de Rabula, comme au XIV<sup>e</sup>, à Ljuboten, à Ravanica ou dans la Métropole. A plus forte raison, pour représenter les grandes fêtes, en particulier, dans le Paris. 54, l'Annonciation, le Baptême, la Transfiguration, ils interprètent les types de la nouvelle iconographie monumentale.

A quelle époque, dans quel centre travaillaient-ils? Le manuscrit d'Ivroun appartient au XII<sup>e</sup> siècle par le caractère de l'écriture<sup>2</sup>, par ce fin modelé qui laisse voir une demi-teinte olive dans les ombres<sup>3</sup>. Vers 1385, il se trouvait entre les mains d'un particulier qui portait un nom bien connu dans les annales byzantines<sup>4</sup> et sans doute conservait le volume comme un bien de famille, depuis ce Jean, un laïque, qui en avait fait hommage au Seigneur et s'était fait représenter conduit par la Vierge et obtenant par son intercession, en retour, rémission des péchés, longue vie et bonheur<sup>5</sup>. Assurément, cet ancêtre avait eu

1 Voy, plus loin, p 674

2 Pokrovskij, p XVIII, Brockhaus, p 217, Lambros, *Catalogue*, t II, p 2

3 D'après Kondakov, *Pam Afon*, p 288

4 Un Spanopoulos était ministre en 1341. Cantacuzène, éd Bonn, t II, p 99, l 2

5 Fol 456 v 457 H Ét B 69, d'où Millet, *Art byz*, I, p 235, phot Kondakov, Athos, 178-179. Kondakov croit que les derniers feuillets, où se trouvent ces deux miniatures, proviennent d'un autre manuscrit plus récent. Pourtant, à en juger par le dessin et la technique, elle nous semble de la même main. En 1385, le possesseur donnait à son fils le nom de ce donateur.

recours au talent de quelque artiste en renom a Constantinople.

Le Paris 54, que les paléographes datent du XIII<sup>e</sup> <sup>1</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, nous donne l'Évangile en deux langues. On y a d'abord transcrit le texte grec en entier, en réservant la place nécessaire au copiste latin et au miniaturiste, qui n'ont achevé leur travail ni l'un ni l'autre. Le miniaturiste a introduit dans son modèle certains motifs occidentaux, tels que la jeune fille agenouillée pour verser l'eau dans le bain de l'Enfant <sup>3</sup>. Il en a imité d'autres, mal à propos, lorsqu'il représente le fils de la veuve sortant d'un sarcophage, comme Lazare. Les évangélistes, plus librement traités qu'en Orient <sup>4</sup>, montrent encore, sur leurs rouleaux, le texte de la Vulgate, mis à la portée des lecteurs grecs: *Ἀλλὰ ἐρ γενερατίωνις*. Travillait-il, comme le suppose Pokrovskij, dans le Sud de l'Italie? Mais pouvait-il changer certaines compositions du prototype et les remplacer, en empruntant à l'iconographie macédonienne d'autres modèles, étrangers à l'Italie, s'il n'avait eu ces modèles sous les yeux, s'il n'avait vécu en Macédoine ou à Constantinople, dans l'entourage de quelque prince croisé ou de quelque prélat latin?

Ainsi nos deux manuscrits dépendent de Constantinople. Ils nous expliquent comment la grande cite a pu transmettre aux Serbes la rédaction des Saints-Apôtres, du Paris. 510 et du Laur. VI 23. Ils nous feront encore mieux saisir son rôle, lorsqu'ils mettent sous nos yeux une composition que ces iconographes ont affectonnée. la Multiplication des pains.

Nos évangiles illustrés ne reproduisent plus l'ancienne composition symétrique des sarcophages <sup>5</sup>, de la catacombe d'Alexandrie <sup>6</sup>, du Sinopensis <sup>7</sup>, du Paris 510 <sup>8</sup> et des miniatures otto- niennes <sup>9</sup>. Dans le Paris. 115 <sup>10</sup>, Jésus, tourné vers la droite,

<sup>1</sup> Bordier, *Description*, p 227, Kondakov, *Art byz*, t II, p 145, Pokrovskij, p XX

<sup>2</sup> Omont, *Inventaire sommaire*, t I, p 8

<sup>3</sup> Voyez, plus haut, p 103, fig 42 Cf p 105, 113

<sup>4</sup> D'après la remarque de Pokrovskij, p XX.

<sup>5</sup> Pokrovskij, p 244, fig 120

<sup>6</sup> Garrucci, pl 105 B, fig 5

<sup>7</sup> Omont, pl A

<sup>8</sup> Omont, pl XXXV

<sup>9</sup> Codex d'Aix-la-Chapelle Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XV — Évangélaire d'Otton III (Cim 58) Leidinger, *Miniaturen*, I 30 — Codex Egberti Kraus, pl LVI — Manuscrits de Brême, de Bruxelles (n° 9428) et de l'Escorial phot Haseloff et Pfeiffer.

<sup>10</sup> Fol 70 v et 75

comme s'il marchait, remet un pain à un apôtre. Dans le Laur. VI 23, pour illustrer Matthieu (fig 650-651) <sup>1</sup>, on a partagé entre les deux multiplications la copie abrégée et confuse d'un cycle très étendu, qui suivait le texte dans tous ses détails. Nos monuments du XIV<sup>e</sup> siècle nous laissent deviner le prototype de ce manuscrit. En effet, presque partout <sup>2</sup>, on y a confondu deux scènes qui devraient se suivre (Mat. 14. 19). « 1<sup>o</sup> Il prit les cinq pains et les deux poissons, et, levant les yeux au ciel, il rendit grâces ; 2<sup>o</sup> puis, ayant rompu les pains, il les donna aux disciples. » Jésus lève une main pour rendre grâces,



FIG 650-651 — Laur VI 23 (Multiplication des pains)

et, de l'autre, tend le morceau. A Kahrié <sup>3</sup>, dans le manuscrit d'Iviron (fig 655) <sup>4</sup> et le Paris. 54, fol. 55 (fig. 654), à Manassia (fig 652) et a Kalnié (fig 653), on a distingué les deux moments. On a imité le prototype du Laur. VI 23, car, à Kahrié surtout, le Christ distribuant le pain aux apôtres, répète le geste que nous observons dans une de ces miniatures, où le copiste a su éviter la confusion (fig. 651) <sup>5</sup>. Le

1. Fol 30, avant Mat 14 16 H Ét C 386 — Fol 32 v, avant Mat 15.29 H Ét. C 388

2 Fol 30, 74 v, 77 v Je n'ai pas noté le geste de la main levée aux fol 123 v (Luc) et 179 v (Jean) Sauf dans le texte de Matthieu, toutes les miniatures reproduisent un type à peu près uniforme, comprenant trois scènes Jésus parle aux apôtres, leur remet les pains, qu'eux-mêmes, ou l'un d'eux, distribuent ensuite

3 Schmidt, *Kahrié-Djama*, pl XLIV 104.

4 Fol 63 phot Kondakov, Athos, 181

5 Sur ce point, le tétraévangile d'Iviron et le Paris 54 présentent une légère différence et ressemblent exactement au Paris 115 et surtout à la mosaïque de Monréale (Gravina, pl. 19 C)

Laur. VI 23 annonce aussi d'autres motifs familiers à nos artistes : l'apôtre qui a chargé ses épaules pour porter les pains à la foule, Jésus assis, soit, à Kahrié et à Manassia, devant les corbeilles, lorsqu'il renouvelle le miracle <sup>1</sup>, soit,



652



653

FIG 652 — Fresque de Manassia — 653 Fresque de Kahrié (Multiplication des pains)

à Ravanna, en face de la foule, qu'il semble bénir, avant le moment où les apôtres distribuent les vivres

Dans nos miniatures, ainsi qu'à Kahrié, la composition traditionnelle paraît s'être enrichie d'une scène charmante : des enfants se poursuivent ou luttent. Vers 1066, le Paris 74 (pl. 26) nous les montre déjà, avec d'autres qui grimpent aux

<sup>1</sup> Schmidt, *op. l.*, pl XLV 104



Fig. 654. — Tétravangile de la Bibliothèque Nationale (Paris. gr. 54).  
(Phot. Bibl. Nationale).



Fig. 655. — Tétravangile d'Ivroun, n° 5.  
(Coll. H. Ét.).



arbres, tels que nous les avons observés, aux portes de Jérusalem, dans le Berol. qu. 66 et à la Péribleptos de Mistra. Ailleurs<sup>1</sup>, un jeune homme puise l'eau du lac. Le tétraévangile de Gélat<sup>2</sup>, avec ses deux enfants qui luttent et celui qui se penche pour boire, nous avertit que le Paris. 74 représente, comme lui-même, une simple réplique<sup>3</sup> et nous invite ainsi à poursuivre les traces d'un original beaucoup plus ancien. Le rédacteur primitif, suivant de près le texte, ne pouvait oublier que Jésus avait nourri « 50.000 hommes, sans compter les femmes et les enfants » (Mat. 14 21). En effet, dans la catacombe d'Alexandrie, une inscription désigne les  $\nu\eta\pi\iota\alpha$ . Or, le Paris 115 reproduit, au x<sup>e</sup> siècle, les lointains d'un paysage hellénistique, les arbres et les poses antiques que nous observons dans la catacombe. Il ne nous montre pas les enfants, mais nous laisse deviner d'autres intermédiaires, qui ont pu transmettre aux miniaturistes du xi<sup>e</sup> siècle le motif imaginé par quelque émule d'Eulalios.

Dans la scène principale, le Paris. 74, le tétraévangile de Gélat, auxquels nous joindrons le Vindob 154<sup>4</sup>, dépendent d'une autre rédaction que le Laur. VI 23. Le Laur. VI 23 ne comprenant aucune de ces figures pittoresques, le mosaïste de Kahrié aura combiné les deux modèles, ou, plutôt, il aura trouvé son tableau de genre dans quelque représentant plus riche de la même famille, quelque manuscrit plus fidèle encore que le Paris 115 au prototype hellénistique.

Ces remarques confirmeront la conclusion qui ressort de nos précédentes analyses. Les peintres du xiv<sup>e</sup> siècle ont souvent reproduit de vieux manuscrits disparus. Nous nous trouvons ainsi d'accord sur le principe, sinon toujours sur le détail, avec Schmidt, qui a tenté de rattacher les mosaïques de Kahrié à d'anciens modèles. Schmidt pensait à quelque évangélaire analogue au Paris. 74<sup>5</sup>. Nous lui répondrons non pas le Paris. 74, mais le Laur. VI 23, non pas la rédaction d'Antioche, mais celle d'Alexandrie, fidèlement suivie par Constantinople, au vi<sup>e</sup> siècle, aux Saints-Apôtres, au ix<sup>e</sup>, dans le

1 Pl 28, 70, 153

2 Fol 50 Pokrovskij, *Opisanie*, p. 277, n° 41. Au fol 113 (*op l*, p. 287, n° 106), on voit un enfant parmi les adultes qui reçoivent le pain. Comparez avec Manassia (fig. 652)

3 Pokrovskij, *op l*, p. 277, en fait aussi la remarque

4 Fol 238, près de Joh 6 10

5 Schmidt, *Kahrie-Djami*, p. 184

Paris. 510 Ce que nous avons dit de la Nativité et du Baptême pourrait suffire à établir notre thèse <sup>1</sup>. S'il fallait la confirmer par d'autres exemples, nous ajouterions que, dans la scène du Recensement (fig. 78), le Laur VI 23 se distingue du Vatican. 1156 <sup>2</sup>, qu'il nous donne en abrégé celle de Kahrié-Djami <sup>3</sup>, tandis que le mosaïste simplifie et altere l'épisode des bergers, qui vient ensuite. Schmidt relève, dans tout ce cycle de l'enfance, bien des traits apocryphes : le fils de Joseph qui conduit l'âne sur le chemin de Bethléem, Élisabeth sauvée du massacre par la montagne qui s'ouvre. Nous connaissons ces détails en Cappadoce et nous savons qu'ils ont pénétré dans le Paris. 510 D'autres forment un lien plus étroit encore entre le Laur. VI 23 et notre mosaïque. Pour illustrer Mat 1 18-19, on y a représenté toute l'histoire du mariage <sup>4</sup>. Zacharie se prosterne devant l'autel, puis, remet Marie à Joseph, qui l'emmena dans sa demeure en se retournant, comme à Kahrié-Djami <sup>5</sup> et à Mistra <sup>6</sup>. Ainsi, l'apocryphe relie la Nativité aux ancêtres de Jésus, groupés dans la marge, comme dans les coupoles de l'ésonarthex

Parmi les miracles, bien des traits rattachent Kahrié à la famille de notre manuscrit : la Belle-Mère de Pierre, au Paris. 510 et au Paris 115, le Paralytique de Béthesda, au tétraévangile d'Ivroun, n° 5, la Samaritaine et surtout l'Hémorroïse prosternée, au Laur. VI 23 lui-même <sup>7</sup>. Lorsque les parents de Jésus se rendent à Jérusalem pour célébrer la fête de Pâques (Luc 2 41), notre miniaturiste (fig. 656) <sup>8</sup> abrège encore la composition de Kahrié <sup>9</sup>. derrière Joseph, semblable à Pierre

1 Voyez, plus haut, p 129, 189

2 D'Agincourt, *Peinture*, pl LVII 11

3 Schmidt, *op l*, p 178, pl XXXII On retrouve à peu près exactement la composition de Kahrié à Kalnicić Petković, *Starinar*, N S, t III, 1908, p 132, fig 8 L'auteur pense que Kalnicić dépend d'un original commun

4 H Ét C 375

5 Schmidt, *op l*, pl XXVII 48

6 Péribleptos Millet, *Mon Mistra*, pl 128 2

7 H Ét C 402, 417

8 Fol 106 v, avant Luc 2 41

9 Schmidt, *op l*, pl XXXIX 101 L'auteur ne connaît pas d'autre exemple que la mosaïque voy p 190 On retrouve les mêmes attitudes, le même groupement, la même cité, sur un coffret carolingien du Louvre, Ivoires, n° 11 (Goldschmidt, n° 95. b), ou l'on a représenté la Fuite en Égypte, avec Marie marchant à pied, chargée de son enfant Les deux scènes, sur l'ivoire et à Kahrié, sont conçues d'après une même formule, qui appartient à la tradition hellénistique

conduisant les apôtres, il n'a conservé que Marie. Mais nous lui saurons gré de nous résumer aussi le reste du cycle : les parents s'en retournent, cherchant en vain Jésus parmi les leurs, tandis que l'enfant s'éloigne d'eux devant les portes de la ville (Luc 2.43-44). Le Paris. 510<sup>1</sup> nous le montre cheminant pres des montagnes. A la même place, vers l'extrémité droite de la composition, nous apercevons, à Kahrie, dans un fragment, ses petits pieds nus<sup>2</sup>. Nous pourrions chercher aussi, dans la lacune<sup>3</sup>, la place où Jésus rejoint ses parents,



Fig 636 — Laur VI 23 (Jésus parmi les Docteurs)

puisque, vers le même temps, nous revoyons ce groupe touchant du Paris 510, au Brontochion de Mistra<sup>4</sup>

Ainsi, les mosaïstes de Constantinople, au XIV<sup>e</sup> siècle, comme au VI<sup>e</sup>, représentaient tout le détail du récit évangélique, d'après une rédaction particulière, dont le Laur. VI 23 nous donne une idée d'ensemble. Huit siècles de copies, de remaniements, de croisements ont diversifié ce modèle à l'infini, sans effacer pourtant certains traits distinctifs. Nous concevons alors que les peintres de Nagoriča, de Ravanica ou de Kalmic trouvaient encore, après tant de désastres, dans les églises ou les bibliothèques de la grande cité, assez de chefs-d'œuvre, légués par le passé, pour retremper leur art en les étudiant, en les imitant, pour retrouver la jeunesse et l'éclat du premier âge byzantin.

Bien d'autres remarques, disséminées dans notre livre, ont fait ressortir aussi l'action propre de Byzance. Elles nous permettent de limiter la part de l'Orient. Nous essaierons maintenant de réduire à sa juste mesure celle de l'Italie.

1 Omont, pl XXXV

2 Schmidt, *op. l.*, pl XL 102 · fragment de gauche, à l'extrémité gauche (par rapport au spectateur)

3 Voyez Schmidt, *op. l.*, p 190, pl XXXII, au dessus du n° 88

4 Millet, *Mon Mistra*, pl 93 2

*Influence de l'Italie.* — Nous avons pu mettre en lumière un fait décisif. Entre les Balkans et l'Italie, au XIV<sup>e</sup> siècle, il y a une étroite parenté. Elle se manifeste, en particulier, dans la Nativité, lorsque Marie baise l'Enfant, dans la Threne, lorsqu'elle caresse le visage du Sauveur, dans le Crucifiement, lorsqu'elle tombe en faiblesse Jésus montant sur la croix, la Cène, le Coup de lance, le sarcophage d'où sort Lazare, celui que les saintes femmes trouvent vide, bien d'autres détails encore nous en fournissent des preuves surabondantes. Mais, en analysant de près la composition de nos thèmes, nous avons constaté que les Macédoniens et les Slaves reproduisent presque toujours les motifs archaïques, antérieurs au Trecento parfois même antérieurs au Dugento, si bien qu'il nous a fallu chercher alors nos points de comparaison dans la miniature allemande de l'époque romane.

L'étude de la Flagellation confirmera cette remarque. Les iconographes byzantins n'ont traité ce thème qu'exceptionnellement, vers la fin du XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle, dans le Paris 74, pl. 176, le tétraévangile de Gélat<sup>1</sup> et le Physiologus de Smyrne<sup>2</sup>. Ils représentent Jésus ayant les bras étendus, comme s'il était en croix, et les mains posées sur les épaules de deux bourreaux. Ils ne figurent point cette colonne que mentionnent la plupart des pèlerins<sup>3</sup>, où les Latins, déjà peut-être du vivant de Prudence<sup>4</sup>, au moins depuis les temps carolingiens, le montrent toujours attaché. Nos peintres ont donc emprunté le motif à l'Occident. Mais, ici, l'on voit clairement qu'ils se sont approprié, sinon le type primitif<sup>5</sup>, au moins l'un des plus anciens, celui de San Bastianello in Pallara<sup>6</sup>, des miniatures ottomanes<sup>7</sup>, de la bible de Farfa<sup>8</sup> et de la porte de Bénévent<sup>9</sup>, mais,

1 Fol 269 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 304, n° 239, phot Elmakov 7398

2 Strzygowski, *Physiologus*, pl XVIII. Le titre, δέμπαγμα, désigne une variante du Couronnement d'épines. Strzygowski y voit, à tort, le premier épisode du Crucifiement.

3 Baumstark, *Byz Zeits*, t XX, 1911, p 183, Pomjalovskij, *Palest Sbornik*, t XIII 3, p 80

4 Baumstark, *l c*

5 Jésus vu de dos, dans le psautier d'Utrecht (Tikkanen, *Psalterillustration*, p 292, fig 210) et l'autel d'Aix-la-Chapelle (Rohault de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVII, etc)

6 Vatican lat 9071, fol 236

7 Évangélaire de Gotha, fol 100 v phot Pfeiffer — Évangélistaire de Bruxelles phot Haseloff

8 Vatican lat 9721, fol 369 v phot Preuss hist Inst 5494

9 Venturi t III, p 701, fig 649

sous l'aspect que lui prête le XII<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup> et, par exception, le XIII<sup>e</sup> <sup>2</sup>. Jésus, dépouillé de ses vêtements, tourne vers Pilate l'endroit du corps qui reçoit les coups et se présente à nous de profil. C'est ainsi que le narthex de Vatopedi (fig. 628) et le reliquaire de Bessarion nous rappellent le dessin d'Auxerre et le bas-relief de Modène, où Jésus a les bras baissés, tandis que Lavra, Dionysiou (fig. 629) et Stavronikita nous les montrent attachés dans le haut, suivant le modèle des miniatures ottoniennes et surtout de Santa Maria ad Cryptas. Tous semblent ignorer que, depuis le Dugento, on représente toujours le Sauveur de face, tantôt derrière la colonne <sup>3</sup>, tantôt par devant <sup>4</sup>.

Pour mesurer exactement l'action du Trecento, nous comparerons nos fresques à l'œuvre contemporaine qui leur ressemble le plus, au rétable. Duccio, nous le savons, a combiné les modèles byzantins avec des éléments latins, romans ou gothiques, sans compter les créations de son génie. Si les Macédoniens et les Serbes avaient subi profondément son influence, ils auraient accepté ces nouveautés. Or, justement, à

1 Antiphonale de Saint-Pierre, à Salzbourg Swarzenski, *Salzb Mal*, pl CIV 351 — Dessin d'Auxerre Prou, *Gazette archéologique*, t XII, 1887, p 139, pl 19 — Parapet de la tribune, dans la cathédrale de Modène Venturi, t III, p 260 sq, fig 252 — Ivoire du British Museum, n° 65 Dalton, *Cat Ivory carvings*, pl XXXII — Portes dites Korsunskija vrata, à Sainte-Sophie de Novgorod Kondakov-Polstoj, t VI, p 121, fig 140 — Frise de Saint-Gilles

2 Santa Maria ad Cryptas phot Moscioni 9373 — Diptyque de Wurzburg

3 Crosse de saint Gauthier, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle Rohault de Fleury, *La Messe*, t VIII, pl DCXLIX — Sant'Urbano phot Moscioni 6649 — Crucifix de San Martino, à Pise phot Gargioli, Venturi, t V, p 23, fig 17 — Crucifix des Offices, n° 4 phot Alinari 30504, Venturi, t V, p 21, fig 15 — Crucifix de San Gimignano phot communiquée par M de Nicola, phot Brogi 15289 — Triptyque Marzolini Gnoli, *L'arte umbra*, pl 43 — Altenburg, n° 8 Weigelt, *Duccio*, p 247 — Santa Maria di Donna Regina phot Gargioli — Subiaco phot Gargioli C 521 — Rétable de Duccio — Ugolino da Siena, au Kaiser-Friedrich Museum *Die Gemäldegalerie*, p 17, n° 1635 A — Triptyque de Trevi phot Alinari 5759, Gnoli, *L'arte umbra*, pl 54, *Rothcs, Allumbr Malerschulen*, p 14, fig 23 — Bologne, Museo Civico, piviale, XV<sup>e</sup> siècle phot Alinari 10784 — Verrières de Bourges, de Rouen, de Strasbourg et de Sens Martin-Cahier, *Cath de Bourges*, pl V, et XIII-XVI, XX

4 Crucifix des Offices, n° 3 phot Brogi 14680, etc — Fresque du baptistère de Parme phot Gargioli C 6536 — Triptyque de Trieste phot Alinari 21148 — Diptyque de Berne Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLX, Stammler, *Der Paramentenschatz*, p 30 — Triptyque de la Società di Pie Disposizioni (école de Duccio) phot Lombardi 2397 — Beato Angelico, à l'Accademia de Florence phot Brogi 2424 — Voyez Haseloff, *Thuring-Sächs Malerschule*, p 140

Nagoriča, vers 1317, le Jugement de Caïphe nous montre clairement leur prudence et leur réserve. De leurs architectures, ils écartent résolument les formes gothiques, pour déployer les richesses du décor hellénistique. Dans la souplesse des draperies, surtout dans la douceur des traits, on sent que la grâce siennoise les a conquis : ils font onduler, comme Duccio, la large barbe de Caïphe (fig. 657-658), posent Jésus avec les mains liées dans la même attitude, et trois fois, comme lui, le mettent en présence du juge. Mais, lorsque le maître siennois, suivant l'exemple des vieux modèles latins, représente assis, soit, le grand-prêtre déchirant sa tunique <sup>1</sup>, soit, Jésus couronné d'épines <sup>2</sup>, le peintre de Nagoriča reste fidèle à la tradition des évangiles illustrés. Il se tient plus près des sources. S'il imite les Siennois dans le détail de la facture, s'il paraît suivre leur inspiration en mettant dans son œuvre le nombre et le mouvement, il conserve pourtant les traits essentiels, le « type fondamental » de ses modèles byzantins.

Une dernière remarque nous apprendra à procéder avec prudence, avant d'attribuer un motif à l'influence de Duccio. Prenons le Jardin des Oliviers, non dans les évangiles illustrés, byzantins <sup>3</sup> ou latins <sup>4</sup>, plus ou moins fidèles au type hellénistique de Ravenne et de la colonne de Saint-Marc <sup>5</sup>, mais dans cette composition plus réaliste qui se développe d'abord au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle <sup>6</sup>, puis, dans des variantes plus libres, du XIV<sup>e</sup>

1 Rothés, *Sienes Malerei*, pl XXX — Berna, à San Gimignano phot. Lombardi 1693 — Comparez avec les miniatures ottoniennes manuscrites d'Aix-la-Chapelle (Beissel, *Hs Kais Otto*, pl XXIX), de Gotha (phot Pfeiffer) et de l'Escurial (phot Haseloff) — L'Ambros L 58 sup, fol 47-47 v, nous explique cette attitude en transcrivant le texte de Matthieu au-dessous de l'image, le copiste a supprimé les mots « se leva »

2 Voyez, plus haut, p 640 De même, Berna, à San Gimignano (phot Lombardi 1695), Angelico, dans son tableau de l'Accademia (phot Brogi 2426), et l'Ambros L 58 sup

3 Paris 115, fol 130, 130 v, à peine distinct — Laur VI 23, fol 54 v, avant Mat 26 30 — Copte 13, fol 78 v (Matthieu) — Suppl grec 914, fol 83 — Voyez aussi le Paris 923, fol 163

4 Codex de Cambridge — Évangélaire d'Otton III (Cim 58) Leidinger, *Miniaturen*, I 48, Vöge, p 26

5 Voyez, plus haut, p 581

6 Elle est réduite aux deux figures essentielles sur l'autel d'Aix-la-Chapelle (Rohault de Fleury, *La Messe*, t I, pl LXXXVII, etc), et dans une fresque de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs (D'Agincourt, *Peinture*, pl XCVI) On en voit le progrès dans les monuments suivants tétraévangile de Parme, fol 90, psautier de Mélisende, fol 7, Monréale (Gravina, pl 18 B), Berol qu 66, fol 87 v, Saint-Marc de Venise (phot Anderson

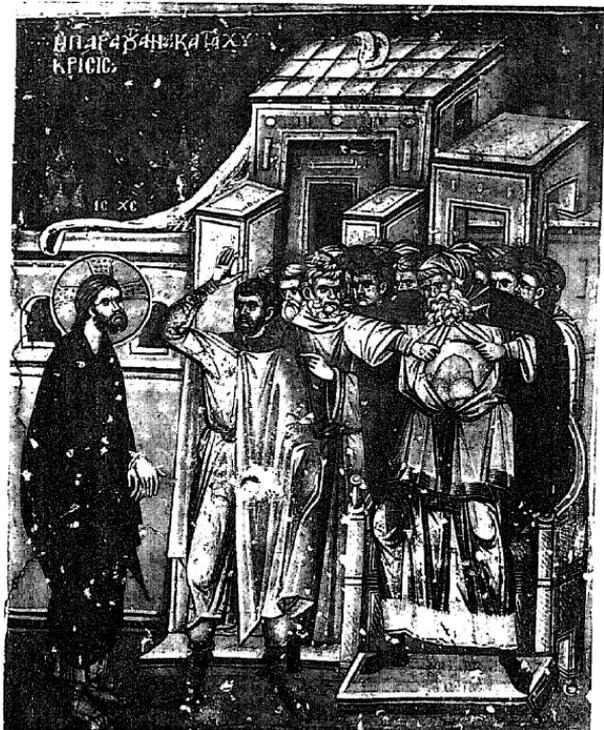


Fig. 657. — Fresque de Nagoriča.  
(Coll. H. Ét.).



Fig. 658. — Rétable de Duccio.  
(Coll. H. Ét.).



au XVI<sup>e</sup> <sup>1</sup>. Si l'on veut bien observer que, depuis le XI<sup>e</sup>, l'Orient et l'Occident emploient la même formule, on comprendra que Duccio puisse nous rappeler les Byzantins du XIV<sup>e</sup>, qu'il ait enveloppé de grâce et de noblesse une figure très caractéristique, commune au

rétable et à quelques monuments de l'école macédonienne : ce jeune apôtre couché tout du long, au premier plan, qui renverse sa tête imberbe, posée de profil (fig 659) <sup>659</sup>. Ce personnage reparaît dans le narthex de Vatopédi (fig. 660) <sup>2</sup>, puis, à Materica (fig. 662), dans une composition plus large, où le peintre l'a répété un peu plus loin, en lui prêtant une barbe blanche. Or, dans ce groupe, Duccio se trouve le premier en date A-t-<sup>661</sup>



il donné l'exemple ? Non, car nous voyons déjà cette tête renversée, ce profil juvénile dans le Vatican. 1156 (fig. 659) et nous trouvons là un détail qui distingue nos fresques du rétable. la main soutenant la tête. Ainsi, nous y reconnaissons une réplique directe de l'original byzantin, indépendante de toute influence italienne.

Fig 659 — Vatican gr 1156 — 660 Fresque de Vatopédi — 661 Rétable de Duccio (Jardin des Oliviers)

14135). Hortus Deliciarum (Kuhn, *Kunstgeschichte*, t III, p 319, fol 252) — Variantes Paris 1156, fol 194 v (H Ét B 99), Neredici (phot communiquée par M Brajlovskij)

1 Théosképastos de Trébizonde H Ét B 227 — Rudemica — Voronet, en Bukovine Podlacha, *Zeitschrift für christliche Kunst*, t XXIV, 1911, p 206, fig 4, et *Mal Buk*, pl IV 8 — Icône italo-grecque de la Pinacothèque de Bologne, n° 585 phot Zagnoli

2 Rothes, *Sienes Malerei*, p 74, pl XXVIII

3 H Ét C 267

## III — L'ÉCOLE CRÉTOISE

*Le Mont-Athos. le Protaton et Pansélinos* — Parmi les peintures du Mont-Athos, celles du Protaton se distinguent par leur iconographie, qui les rattache à l'école macédonienne. Kondakov, frappé par la beauté du style, leur fait aussi une place à part <sup>1</sup>.

Nous devons cette œuvre remarquable au prote Séraphin <sup>2</sup>, qui administra la communauté après 1528 <sup>3</sup>, donna sa démission en 1543 <sup>4</sup>, et put ainsi faire « peindre l'église » <sup>5</sup> vers 1540 <sup>6</sup>.

A qui s'adressa-t-il ? En 1744, on désignait au voyageur russe Barskij <sup>7</sup> « le célèbre Pansélinos », qui aurait décoré aussi les deux monastères slaves du Rossicon <sup>8</sup> et de Chilan-

1 Kondakov, *Pam Afon*, p 55 Nikolskij, *Ist očerk*, p 53, parait vouloir rattacher au Protaton les fresques du kellion de Saint-Procope (1537), dont il signale le mérite, le style sévère, sans les décrire ou les reproduire suffisamment. Voyez ce qu'il dit du Baptême (p 52), d'Emmanuel dormant les yeux ouverts (p 53).

2 D'après un texte du xvi<sup>e</sup> siècle, la vie de Théophile le Myrobôte, mort en 1548. Ce passage est signalé par Porphyre Uspenskij, *Pisma o preslovutom župoviscje Panselinje* dans les *Trudy Kievskoj duch Akademii*, 1867, t IV, p 127. Voyez aussi *Pervoe putešestvie*, II, 2, p 273, et Nikolskij, *Ist očerk*, p 23.

3 A cette date, le prote se nommait Grégoire (Porphyre Uspenskij, *Trudy*, 1867, p 268).

4 Nous connaissons cette date par une note écrite en 1846 sur le manuscrit de l'Ἐρημική, conservé à Caracallou ἀπὸ τὸν καιρὸν Σεραφίμ τοῦ Πρώτου ὁποῦ ἔγραψεν τὸ συναξάριον τοῦ Ἁξίου ἐστὶν ἐπὶ τοῦς 1846 εἶναι χρόνοι 303. Les autres renseignements contenus dans cette note peuvent être vérifiés et sont exacts. Un autre prote, Grégoire, est signalé en 1544 (Porphyre Uspenskij, *Pervoe putešestvie*, II 2, p 271).

5 Il s'agit du naos. Le narthex occidental et la chapelle du premier étage ont des inscriptions datées (cf *Inscr Athos*, n<sup>o</sup> 1-2, et *Byz Zeits*, t IX, 1900, p 323).

6 Porphyre Uspenskij indique, à tort, la date de 1534, d'après Ricaut, *Histoire de l'état présent de l'église grecque et de l'église arménienne*, édition de 1696, p 256), qui fait visiblement allusion à l'inscription de 1508 (*Inscr Athos*, n<sup>o</sup> 1), car la « relation du Mont-Athos » (cf *op l*, p 246), insérée dans ce volume, dut être rédigée en 1672, date où l'on pouvait écrire que le couvent de Simopétia fut « rétabli il y a plus de quarante ans » (cf *Inscr Athos*, n<sup>o</sup> 522) Nikolskij, *Ist očerk*, p 24-25, rejette aussi cet argument.

7 *Stranstvovanija*, t III, p 171.

8 *Op l*, p 300.



Fig. 662. — Fresque de Mateica, en Vieille Serbie.  
(Coll. H. Ét.)



dari <sup>1</sup>. On en conservait alors un souvenir précis. Les auteurs d'anciens manuels, antérieurs à Denys de Fourna, jugeaient superflu de nommer « les églises peintes par Pansélinos » lorsqu'ils conseillaient aux apprentis de s'y rendre, pour mieux saisir ses recettes ou pour prendre des copies <sup>2</sup> ils savaient que tous les connaissaient. Aussi tiendrons-nous compte d'une telle tradition <sup>3</sup> et, peut-être, en comprendrons-nous tout le sens, si, nous souvenant que Pansélinos, d'après Denys de Fourna, venait de Salonique, nous savons reconnaître, dans ce personnage énigmatique, le dernier représentant de l'école macédonienne, en face de l'école crétoise.

L'auteur du manuel se propose de faire connaître sa technique, ses mesures, ses chairs, ses couleurs, puis, il empruntera « une certaine partie aux peintres crétois » (γιν' μέρος τι ἐκ τῶν κρητικῶν ζωγράφων). Il distingue donc les deux écoles. Toutes deux, en effet, avaient codifié leurs recettes dans des ouvrages que ces compilateurs mettaient à profit. L'un d'eux, en 1738 <sup>4</sup>, y fait allusion « Καθὼς τινὲς ῥῆρα εἰς παλαιὰς ἐργονεῖας τοῦ Πανσελήμου καὶ τοῦ Θεοφάνους » Un plus ancien, puisant aussi à ces deux sources, combine « les mesures et les couleurs de Pansélinos » avec « les chairs de Théophane <sup>5</sup> », et celui-ci nous apprend, un peu plus loin, à ne pas confondre les deux maîtres, lorsqu'il intitule un de ses paragraphes « Περὶ ῥηρικῶν σαρωμάτων ἡτοι τοῦ Θεοφάνους <sup>6</sup> » Le Crétois Théophane peignait le catholicon de Lavra en 1535. Presque la même année, au Protaton, Pansélinos suivait une autre tradition iconographique. Dans ces œuvres, les deux artistes se montrent indépendants l'un de l'autre. Nul ne croira que le premier fut le disciple du second : un homme du xviii<sup>e</sup> siècle, étranger au métier, pouvait seul commettre une telle confusion <sup>7</sup>. Ils représentent deux écoles rivales. Théophane, la crétoise, Pansélinos, la macédonienne.

Nous comprendrons alors que l'on ait attribué au peintre

<sup>1</sup> *Op l.*, p. 238

<sup>2</sup> Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 239, § 1, 259, § 20

<sup>3</sup> Nikolskiy, *Ist očerlc*, p. 29, ne la trouve pas déraisonnable

<sup>4</sup> Manuscrit du Rossicon, n° 263, p. 1, décrit par Lambros, *Catalogue*, t. II, p. 442, n° 832. Inédit, d'après mes notes

<sup>5</sup> Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 237.

<sup>6</sup> *Op l.*, p. 246

<sup>7</sup> Προσκυνητῆριον τῆς βασιλικῆς καὶ σεβασίας μονῆς μεγίης ἁγίας Λαύρας συντεθὲν παρὰ τοῦ κυρίου Σάββα, Venise, 1780, p. 35

de Salonique les deux monasteres slaves du Rossicon et de Chilandari Il put décorer le premier, vers 1554, quinze ou vingt ans après le Protaton, grâce aux bienfaits des Russes <sup>1</sup>. Mais il eût été bien vieux en 1571, lorsque les tsars restaurèrent le second. Nous ne pouvons juger de son œuvre au Rossicon, puisque l'église a disparu Mais, a Chilandari, le peintre moderne, en 1804, a imité les anciens types <sup>2</sup> : son Baptême nous a rappelé Gračanica ; son Crucifiement, Vato-pedi et l'icone du Musée Alexandre III Dans la Nativité, il a change la composition, selon les prescriptions de Denys de Fournas, en mettant à genoux Joseph et Marie, de chaque côté de la crèche. Mais, dans le bas, la peinture récente, étant tombée, nous laisse entrevoir l'ancienne et nous permet ainsi de reconnaître un trait particulier à notre église et à deux autres monuments construits aussi par Milutin, à savoir Studenica et Nagoriča Joseph se trouve assis vers le milieu du rang inférieur, tourné vers la droite, où la sage-femme lave l'Enfant. Derrière lui, à gauche, les mages arrivent A Studenica (fig. 54), on voit les pieds des chevaux et, plus haut, l'ange qui les entraîne, à Nagoriča, l'ange, au premier plan, avance d'un pas rapide, en s'inclinant, à Chilandari, un serviteur assis tient les brides <sup>3</sup>. Le Protaton nous offre une image un peu différente : Joseph tourné vers la gauche, la tête dans ses mains, s'entretient avec un berger, vêtu d'une tunique jaune et penché sur sa houlette. Mais, nous savons que cette fresque rappelle Nagoriča par le flûtiste <sup>4</sup>, et, surtout, Studenica par le geste tendre de la mère baisant son enfant <sup>5</sup>. Pan-sélmnos continue donc la tradition des peintres serbes du xiv<sup>e</sup> siècle. A Chilandari, lorsque Barskij loue « cet art toujours jeune, attendri, naturel », supérieur à toutes les autres peintures de l'Athos, comparable aux mosaïques de Chios, et qu'il mentionne les inscriptions serbes expliquant les images, nous nous demanderons si l'on ne retrouvera pas un jour, sous le barbouillage de Benjamin, les fresques originales du temps

1 Nikolskij, *Ist očerk*, p. 26, d'après Porphyre Uspenskij En 1451, Georges Branković avait donné une porte sculptée (Barskij, *Stranstvovanija*, t III, p 304), entre 1502 et 1508, Radoul le Grand fit d'autres largesses

2 C'est ce qu'a compris Nikolskij, *Ist očerk*, p 30

3 Nous supposons que, dans ces deux églises, les mages se tenaient plus haut, selon l'usage

4 Voy, plus haut, p 123

5 Voy, plus haut, p 112.

de Milutin <sup>1</sup>, pénétrées, comme celles de Nagoriča, par la grâce siennoise. Même alors, la tradition ne se serait point trompée tout à fait, car, en attribuant les deux monuments au même peintre, elle nous fait entendre qu'ils appartiennent à la même école, à l'école serbe et macedonienne

Cette école decora, sans doute, la plupart des églises du Mont-Athos, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle. Elle décora Vatopédi, où nous retrouvons, malgré les restaurations de 1789 et de 1819, dans le naos, la même ordonnance, souvent, les mêmes types qu'à Chilandari, et, dans le narthex, les motifs du tétraévangile d'Iviron, de la porte d'Alexandrova, de Mateica, de Castoria et de Čurčer, en un mot, l'essentiel des peintures de 1312 <sup>2</sup>. Elle décora l'ancien catholicon de Saint-Paul, édifié en 1447 par le despote serbe Georges Branković et qu'un proskynitaire caractérise clairement : « Η ἱστορία του εἶναι πηλαϊὰ ζουλαγάρικη. <sup>3</sup> » Elle décora bien d'autres monasteres, comme Kostamonitou, (1443) <sup>4</sup>, où les protecteurs serbes ne manquèrent pas d'appeler des artistes slaves ou macédoniens.

*Le Mont-Athos l'école crétoise.* — Le catholicon de Lavra fut peint, en 1535, « par la main de Kyr Théophane, moine » En 1546, d'après une notice de manuscrit, « le moine Théophane et son fils Siméon » travaillèrent à Stavronikita. La dédicace relevée par Porphyre Uspenskij, dans cette église, nommait « le Crétois Théophane et son collaborateur Siméon <sup>5</sup> ». C'est bien le même artiste qui, a neuf ans d'intervalle, dessinait (nous avons pu le constater, malgré les restaurations), d'après les mêmes types, certaines compositions significatives : Threne, Crucifiement, Samaritaine, Pilate, Innocents <sup>6</sup>. Nous sommes moins sûrs de le retrouver, en 1564, dans le narthex de Xénophon <sup>7</sup>. En revanche, nous rencontrons, à Dionysiou, en 1547, un autre Crétois, plus discret que Théophane, car il

1 Sur la date, voy Millet, *B. C. H.*, t. XXIX, 1905, p. 74

2 Voy *Inscr Athos*, n° 48, 53

3 Cf *Inscr Athos*, n° 428

4 Millet, *B. C. H.*, t. XXIX, 1905, p. 74

5 Voy *Inscr Athos*, n° 203

6 Dans la Nativité, on attribuera au peintre moderne le berger qui prend la place du bain et, peut-être aussi, la Vierge à genoux Kondakov, *Ikono-grafija Bogomateri*, p. 15, fig. 8 Voy, plus haut, p. 95

7 Nikolskij, *Ist očerka*, p. 46, a relevé une différence sensible dans le style des deux homonymes. Voyez la dédicace dans Bayet, *Mission*, p. 309

n'a pas voulu inscrire dans la dédicace un nom vénitien : Zorzi<sup>1</sup>. Mais, dans une note écrite en 1634, à la fin du typicon, on lui rend un juste hommage. On y rappelle que Pierre Rareš fit construire et peindre la nouvelle eglise, puis on ajoute « Ἐξωγραφήθη δὲ παρὰ τοῦ θαυμαστοῦ τεχνίτου ἐμίνοῦ κ̅ϣ̅ρ̅ Ζώρζι τοῦ Κρητός<sup>2</sup>. » Nous reconnaitrons aussi la maniere des Crétois à Dochiariou (1568)<sup>3</sup>.

Un simple coup d'œil jeté sur la belle photographie du Messbildanstalt nous la fait retrouver aux Météores, dans l'église de la Transfiguration, datée de 1552<sup>4</sup>. Deux autres dédicaces nomment des Crétois D'abord, aux Météores même<sup>5</sup>, à la date du 12 octobre 1527, on lit χ̅ϣ̅ρ̅ Θεοφάνους μοναχοῦ τοῦ ἐν τῇ Κρήτῃ Στρελιτζᾶς ; puis, dans la métropole de Kalabaka, en 1573, le moine crétois Néophyte se déclare fils de l'excellent peintre Théophane Μπαθα<sup>6</sup>. L'un de ces deux Theophane, sans doute le premier, déploya son talent à Lavra et à Stavronikita.

A quel moment les Crétois pénétrèrent-ils au Mont-Athos ? La chapelle de Saint-Paul leur appartient Mais l'ont-ils peinte vraiment en 1423, vingt-cinq ans avant le catholicon, que Georges Branković confiait à des Serbes, en un temps où les despotes nous apparaissent comme les véritables protecteurs des monasteres ? Nous avons expliqué ailleurs<sup>7</sup> pourquoi cette inscription entortillée nous paraît suspecte Nos observations ont échappé à Nikolskij, si non, en retrouvant dans ces fresques presque tous les procédés du xvi<sup>e</sup> siècle, il aurait sans doute écarté cette date, il aurait vu, comme nous-mêmes, dans ces tons plus clairs, qui semblent les distinguer<sup>8</sup>, l'effet de certaines décompositions, il aurait reconnu, dans le modelé et dans l'éclairage, les principes appliqués à

1 Voy *Inscr Athos*, n° 458

2 Cité par Gerola, *Mon veneti*, p 313, d'après mes notes Le nom vénitien de Zorzi nous fait penser à ce Nicolas Bon qui, en Crète, se fit sacrer dans le rite grec, en 1509 (Gerola, *op l*, p 310) Plus tard, on peut citer d'autres peintres crétois, les frères Zane Voyez, plus loin, p 662

3 Bayet, *Mission*, p 309, Brockhaus, p 286. Sur Koutloumous (1540), voyez, plus haut, p 453, note 2

4 Βέης, Βυζαντινίς, t I, p 588, donne la dédicace et mentionne les publications antérieures

5 Monastère de Saint-Nicolas Porphyve Uspenskij, *Meteoriskie i osoolmpijskie monastiri v Fessalu*, Saint-Pétersbourg, 1896, p 444

6 *Op*, p 231

7 *Inscr Athos*, n° 437

8 Nikolskij, *Ist ocerk*, p. 16

Lavra D'ailleurs, il vient encore, à son insu, fortifier nos doutes, lorsqu'il observe qu'en 1545 un des peintres de Xenophon, Antoine, peignit une partie de l'église « d'après d'anciens modeles, conserves aujourd'hui dans la chapelle de Saint-Paul, au Mont-Athos »<sup>1</sup> En faisant honneur à cet artiste d'un style plus sobre que celui de ses contemporains, d'un style qui vise moins à l'effet<sup>2</sup>, il ne nous révèle pas, comme on a pu le croire<sup>3</sup>, l'existence d'une « école conservatrice », analogue à celle de Mistra Nous n'avons pu étudier ces peintures et Nikolskiy ne nous en fournit pas le moyen, mais, à Saint-Paul, nous avons retrouvés les compositions du catholicon de Lavra, le plus souvent réduites, par nécessité, pour tenir en moins de place Le peintre Antoine ignorait, sans doute, comme avant lui Théophane, certaines innovations que nous voyons introduire, en 1547, à Dionysiou, en 1568, à Dochariou, surtout en 1560, à Saint-Nicolas de Lavra

*Les origines de l'école crétoise* — Sabbas, skévophylax de Lavra, dans son proskynitaire publié en 1780<sup>4</sup>, loue les icones qu'il voyait réunies dans le béma de l'église « Elles sont admirables, extraordinaires et pleines de charme, car elles sont l'œuvre excellente de ces illustres anciens Crétois. » En effet, les peintres d'icones originaires de la Crète ont acquis beaucoup de renom et tenu une grande place en Orient, pendant l'époque turque<sup>5</sup> Au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, ils nous ont laissés des œuvres nombreuses, que l'on a signalées, au Caire<sup>6</sup>, au Sinai<sup>7</sup>, au Mont-Athos, en Crète et à Venise<sup>8</sup>, en Russie<sup>9</sup>, enfin, dans diverses collections d'Europe Ils ne s'effaçaient plus alors, comme les anciens iconographes, devant une œuvre impersonnelle L'Occident leur avait appris à dater et à signer leurs tableaux, à soigner leur réputation, comme ce Victor qui se fit apprécier à Venise et se montra fort habile à imiter les

1 *Op l*, p 44

2 *Op l*, p 47

3 Diehl, *Manuel*, p 775-776

4 P 31 voy, plus haut, p 657, note 7

5 Voyez aussi le témoignage de Paul d'Alep, cité par Lichačev, *Ist značenie*, p 21, et Podlacha, *Ml Buk*, p 198

6 Strzygowski, *Byz Zeits*, t IV, 1895, p 590

7 Dmitricvskij, *Putesestvie po Vostoku i ego naučnye rezultaty*, Kiev, 1890, p 92 sq, en particulier, p 104

8 Gerola, *M m veneti*, p 308 sq

9 Kondakov, *Ikonoğrafiya Bogomateri*, p 139

Italiens <sup>1</sup>, ou les frères Zane, qui firent figure de lettrés <sup>2</sup> Mais plus anciennement, si l'on excepte Andreas Rico, Donatus et Angelus Bizamanus (1532), qui travaillèrent en Italie <sup>3</sup>, on ne peut citer aucun nom <sup>4</sup>

Pourtant, cette pleiade nous apparaît comme la dernière floraison d'une école plus ancienne. Les motifs italiens, qui parfois surchargent leurs tableaux, n'ont pas éliminé les traits essentiels de la tradition byzantine. En 1612, un excellent peintre, Jérémie, qui fit école au Sinai, la connaît encore <sup>5</sup>. En Crète, Constantin Paleocappa, peignant le Crucifiement <sup>6</sup>, semble imiter le style et reproduire en partie les attitudes de Théophane, qui l'a précédé d'un siècle, à Lavra En comparant l'un à l'autre ces deux artistes, le peintre de fresque et le faiseur d'icone, nous comprenons comment leurs compatriotes, dans l'intervalle, ont pu subir l'influence toujours plus envahissante de l'Italie, tout en restant fideles à leurs origines, et nous concluons que, pendant la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, alors que cette influence agit avec discrétion, l'école crétoise avait atteint son plein développement Elle travaillait suivant des formules bien définies Elle avait sa technique, son style, son iconographie. Au temps où Marc Musurus († 1517), Zacharie Callergi, Grigoropoulos, Aristobule, Apostolios († 1535), Ange Vergèce († 1568) et tant d'autres, que la Crète avait recueillis et formés, venaient en Italie, à Venise, à Padoue, à Rome, et même en France, exercer leurs talents de calligraphes et d'hellénistes, ou simplement recevoir les leçons de la Renaissance <sup>7</sup>, nos peintres, instruits aussi par les Latins, avaient acquis un grand prestige, puisque les moines des Météores et du Mont-Athos faisaient appel à leur habileté

1 Lichačev, *Ist značenie*, p 29 D'après Dmitrievskij, *op l*, p 102, 105, il a signé des icones au Sinai, entre 1651 et 1681

2 Cervellini, *Marino, Emanuele e Costantino Zane, Nuovo Archivio veneto, nuova serie*, vol XII, part II Voy Lichačev, *op l*, p 22, fig 31, et p 30

3. Lichačev, *op l*, p 6, 17

4 Au Sinai, Dmitrievskij, s'est visiblement trompé d'un siècle, en attribuant à 1551 ou à 1571 les icones d'Emmanuel Zane et de Damascène, car ces personnages ont travaillé à Venise vers 1660 Voyez Cervellini, extrait, p 7, Gerola, *Mon veneti*, p 313

5 Dmitrievskij, *op l*, p 102.

6 Voyez, plus haut, p 453

7 Voy Legrand, *Bibliographie hellénique (xv<sup>e</sup> siècle)*, t 1, p CVIII, CXXIV, CCXIX, CCXXIV, Dmitrievskij, *op l*, p 93

Les origines paraissent moins claires. On les a recherchées récemment suivant deux méthodes différentes

Sur le sol de Crète, au XIV<sup>e</sup> siècle, d'innombrables fresques couvrirent les murs des petites églises. Les dédicaces indiquent souvent la date et le nom du peintre. Jean Pagomenos, par exemple, de 1314 à 1328, déploya la plus louable activité<sup>1</sup>. Mais, au XVI<sup>e</sup>, cette production s'arrêta. La liste des artistes crétois présente une singulière lacune : entre le dernier des fresquistes et les plus anciens faiseurs d'icônes, entre 1497 et le début du XVII<sup>e</sup> siècle, Gerola n'a pu inscrire aucun nom. Ainsi, l'on conclurait, avec cet auteur, qu'à l'époque byzantine, en Crète, les faiseurs d'icônes jouèrent un rôle effacé. Leur art n'aurait atteint son vrai développement qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, quand semble disparaître la vieille école<sup>2</sup>. Et, quand ils apparaissent alors, tout a fait gagnés par le goût italien, ils ne peuvent passer à ses yeux pour les continuateurs des anciens maîtres, qui, dans les églises du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup>, se montrent rebelles à toute influence étrangère. « Il semble inexplicable, dit-il, qu'à l'époque du plus splendide éclat de la peinture vénitienne, quand les produits de cet art divin arrivaient jusqu'en Crète, quand les Crétois même accouraient aux Lagunes pour se perfectionner dans cet art si renommé, même alors, la peinture indigène ne cédait pas à l'attrait des nouvelles et gémales inspirations. Au contraire, non seulement dans les églises grecques, mais aussi dans les latines, la fresque continua à être conduite exclusivement à la manière grecque ; et dans les temples vénitiens eux-mêmes, régnait en maîtresse l'Hagiographie byzantine, au point qu'il semblera étrange de rencontrer, dans la petite église de Castelnovo, quelques ornements de goût italien. Et dans la peinture des images saintes, dans les tableaux à l'huile eux-mêmes, l'influence vénitienne est, en fait, secondaire et arrive avec un incroyable retard, quand déjà avait cessé la domination vénitienne en Crète<sup>3</sup>. »

Kondakov et Lichačev ont cherché en Italie l'origine de l'école crétoise. Sans connaître, semble-t-il, l'ouvrage de Gerola, ils ont comblé la lacune qui étonnait cet érudit. D'après

1 Gerola, *Mon veneti*, p. 308

2 *Op l*, p. 304

3 *Op l*, p. 306-307

Kondakov<sup>1</sup>, l'art byzantin, après la conquête latine, renaît à une vie nouvelle. Mais il ne grandit pas dans un centre unique, il pousse ses rejetons dans les divers domaines de l'Orient chrétien. Certains de ces domaines lui ont fourni un terrain plus propice : d'une part, la Serbie, au XIII<sup>e</sup> et au XIV<sup>e</sup> siècle, de l'autre, l'Italie, au XIV<sup>e</sup>, et la Crète, province vénitienne, depuis le XV<sup>e</sup>. L'Italie, surtout à Venise, possédait de puissantes colonies grecques, qui attiraient des maîtres de leur pays. En effet, en ce temps et plus tôt, les inscriptions et les textes en mentionnent à Venise même<sup>2</sup> et en d'autres lieux<sup>3</sup>. Ils y apportaient les thèmes byzantins, que les Italiens s'approprièrent, puis, transformèrent. Eux-mêmes, à leur tour, imitant ces disciples indépendants, modifièrent leurs propres procédés, élaborèrent un style particulier. Les deux écoles travaillent alors dans une même ambiance. « Les historiens de la peinture vénitienne, examinant l'œuvre des premiers maîtres, jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle, les apprécient suivant la mesure où ils se sont affranchis de la manière byzantine. Mais, de manière byzantine, il n'y en avait plus alors, il y avait une manière grecque, mêlée à l'italienne. Par exemple, lorsque Paolo (entre 1333 et 1358) exécuta une composition grecque (et non « byzantine ») et peignit des visages de type grec, il exécuta les draperies et les plis d'après les modèles italiens, et cela, non parce que, en cette occasion, il s'affranchit de l'influence byzantine, mais simplement, parce qu'ainsi peignaient,

1 *Ikonografija Bogorodici*, p 4, 89-92

2 *Op 1*, p 116, d'après Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana* p 98-99. Muntz (*Rev art chrétien*, 1893) et Frothingham (*Amer Journ of archaeology*, 1894) ont aussi réuni certaines données intéressantes. On peut citer à Venise, Calojanni, peintre, 1143, qui vivait en territoire padouan (Muntz, p 187, Testi, p 93), Marcus Indriomeni, mosaïste, 1153 (Muntz p 186, Testi, p 73), Apollonius, peintre, appelé par Andrea Tafi, pour décorer le baptistère de Florence, au début du XIV<sup>e</sup> siècle (Muntz, p 183), Théophane de Constantinople, qui tenait école en 1242 (Muntz, p 187), Georges, peintre 1396 (Muntz, p 188-190, Testi, p 173), Frater Antonius de Negroponte, première moitié du XV<sup>e</sup> siècle (Frothingham, p 51) — Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, p 50, cite une madone signée par Joannès Parmeniatès, au Musée Correr, salle XV, n<sup>o</sup> 57

3 Genes. Marcus de Constantinople, 1313, et Démétrius de Péra, 1371 (Muntz, p 188-190) — Ferrare. Georges de Constantinople, 1404 (*l c*, voyez Frothingham, p 50, et Testi, p 173) — Sagio Speco Conxolus et Stamalco (Frothingham, p 45, 48), Euticio, 1338 ou 1388 (d'Agincourt. *Peinture*, pl CXXV). — En 1212, Melormus fait le portrait de François d'Assise pour le comte de Monte Acuto (Frothingham, p 44) — Lichačev a montré que les Bizamaui d'Otrante appartiennent au XVI<sup>e</sup> siècle

à Venise, de son temps, tous les peintres d'icônes et les Grecs mêmes qui y résidaient <sup>1</sup>. » Ainsi se constitua l'école gréco-italienne, qui est aussi nommée italo-crétoise <sup>2</sup>. A l'origine, son domaine ne s'étendait pas au delà de la région vénitienne et de la côte voisine, vers l'est <sup>3</sup>. Mais, au xv<sup>e</sup> siècle, Venise agrandit son empire : en 1421, elle acquiert le rivage de la Dalmatie, jusques à Corfou ; plus tard, en 1483, Zante, en 1489, Chypre. Alors, les deux civilisations, grecque et latine, se rapprochent plus intimement ; alors, les ateliers grecs exercent la plus forte influence sur l'Italie. Cette pénétration se produit au cours du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle : « A ce temps appartiennent la plupart des meilleurs monuments de la peinture d'icône gréco-italienne <sup>4</sup>. » Ces monuments se rencontrent en Italie. Ensuite, le centre se déplace et, dans cette dernière période, c'est-à-dire au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup>, l'école crétoise déploie son activité à travers l'Orient grec <sup>5</sup>.

Lichačev aboutit à peu près aux mêmes conclusions <sup>6</sup>. Un tableau de sa collection lui fournit un argument fort séduisant. Il y a relevé des thèmes grecs, traités selon la technique particulière de l'école crétoise, avec ces traits parallèles, traces à la pointe du pinceau, pour former la dernière couche dans le modelé des visages. De tels procédés restent étrangers à l'Italie. Pourtant, l'œuvre est sortie d'un atelier latin <sup>7</sup>, qui savait peindre saint François d'Assise ou saint Dominique. Elle lui fut commandée par un Vénitien que certains liens unissaient à la Crète. Elle nous révèle ainsi l'époque et le lieu où s'est formée l'école italo-crétoise. « C'est l'école vénitienne du milieu du xiv<sup>e</sup> siècle. Les racines s'enfoncent profondément dans le xiv<sup>e</sup> siècle ; les fruits apparaissent au xv<sup>e</sup> et, en partie, au xvi<sup>e</sup>, la décadence s'accuse au xvii<sup>e</sup>. »

On peut regretter, avec Ajnalov <sup>8</sup>, « l'absence de données historiques » qui assureraient à cette hypothèse une base plus solide. On souhaiterait de voir les icônes « italo-crétoises »

1 Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 117

2 *Op l*, p. 88

3 *Op l*, p. 100

4 *Op l*, p. 90

5 *Op l*, p. 89.

6 Lichačev, *Isl značenie*, p. 30

7 Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 100, pense à Lorenzo Veneziano

8 *Viz Vrem*, t. XVIII, 1911, otd IV, p. 71

classées selon une méthode rigoureuse. Les fresques de l'Athos et des Météores nous y aideraient. Elles nous permettraient de distinguer entre les vrais Crétois, travaillant en Orient, pour les couvents, et ces émigrés devenus italiens, entre Theophane, à Lavra, et Angelus Bizamanus, à Otrante, qui tous deux, vers le même temps, utilisaient les gravures de Marc-Antoine Ramondi, l'un avec discrétion (fig. 120)<sup>1</sup> et comme par accident, l'autre franchement et sans réserve<sup>2</sup>, elles nous permettraient de déterminer à quel intervalle les plus hardis ont précédé les plus timides et dans quelle mesure ils les ont imités. Lorsque nous voyons Bizamanus, en 1532, représenter la Sainte Famille et, vers le même temps, la Nativité, d'après les modèles de la Renaissance, nous pouvons admettre que d'autres Crétois, au xv<sup>e</sup> siècle, en Italie, aient mis déjà Marie à genoux devant la crèche. Mais, alors, comment ceux de l'Athos et des Météores auraient-ils attendu le milieu du xvi<sup>e</sup>, pour se permettre cette hardiesse ? La comparaison ne nous conduira-t-elle pas à assigner à ces tableaux, pleins de motifs italiens, une date plus récente qu'on ne croit<sup>3</sup>, moins éloignée de l'époque où Constantin Paléocappa, à Ghonja, suivant un peu tard l'exemple du Trecento, introduit, dans le Crucifiement, l'agitation de la foule<sup>4</sup> ? Ainsi, nous serions tentés de conclure que, sauf en quelques cas, même dans les ateliers grecs d'Italie, les inventions de l'art nouveau, suivant le mot de Gerola, « arrivent avec un incroyable retard »

S'il est juste de modifier sur ce point les conclusions des deux savants russes, sur d'autres, en revanche, nos recherches, dans une large mesure, viennent les corroborer. Elles comblent ainsi une lacune que Kondakov signalait avec regret<sup>5</sup>.

En effet, les peintres crétois de l'Athos nous ont paru, dans beaucoup de compositions, recevoir leur inspiration de Venise. Ils représentent le Lavement des pieds et l'Apparition de Jésus aux Maries selon les types de Saint-Marc. Leur Descente de croix reproduit trait pour trait un modèle du Dugento, que nous avons vu se former en Vénétie, d'après les prototypes

1 Dans le Massacre des Innocents (voyez, plus haut, p. 163), d'après la remarque de Richter (*Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XIII, p. 207), cité par Brockhaus, p. 118, 255.

2 Lichacev, *Ist značenie*, p. 4-7, pl. I-II.

3 Voyez, plus haut, p. 95.

4 Voyez, plus haut, p. 453.

5 *Ikonoğrafija Bogomateri*, p. 130.

byzantins<sup>1</sup>. Dans le Crucifiement, la Cène ou le Threne, nous avons reconnu les traits nouveaux que des Vénitiens ont dessinés à Aquilée, dans le tableau de l'Accademia, n° 21, ou dans le triptyque de Trieste. Assurément, ce sont des Grecs, fixés à Venise, qui ont ainsi rajeuni leur ancienne tradition et ces monuments nous montrent surtout l'attrait qu'ils ont exercé sur les peintres du pays, vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. D'autres vont nous faire pénétrer dans leurs ateliers.

Le diptyque de Berne<sup>3</sup> comprend, sur chacun de ses feuillets, au centre, un camée portant des inscriptions grecques, et, tout autour, quelques compositions peintes sur parchemin, avec les sigles  $\text{ic } \bar{\text{x}}\text{c}$  et des titres latins incorrects. Dans l'ensemble, Stammer reconnaît les procédés des peintres et des orfèvres byzantins. Mais ces artistes travaillaient à Venise, car ils ont choisi les saints que l'on y vénérât ; ils travaillaient aux ordres d'un roi de Hongrie, dont ils ont représenté les ancêtres, évidemment André III (1290-1301), né d'une Vénitienne, élevé dans la patrie de sa mère. Nous observerons qu'ils ont traité la Flagellation et la Mise au tombeau selon les modèles latins, ou même, selon certaines variantes particulières, que reproduisent, un peu plus tard, le triptyque de Trieste ou le tableau de l'Accademia, n° 4<sup>4</sup>, et qui n'ont point franchi l'Adriatique. Mais ils associent ces compositions à la plus pure iconographie grecque. Avec la Palestine, ils ont en commun Jésus mettant la main de Thomas dans sa plaie ; avec Suzdal et Sant' Urbano, le sarcophage engagé dans la porte du Saint-Sépulcre, avec le Brontochion et Gradac, la Mère de Dieu accoudée sur la crèche ; avec les primitifs, les Slaves et les Grecs de l'Athos, la Vierge de l'Annonciation, debout, sortant la main de son voile, près du visage<sup>5</sup>. Ils touchent ainsi à presque tous les domaines de l'Orient chrétien, sans que nous puissions clairement déterminer dans quelle mesure ils ont servi d'intermédiaires. Mais il est certain qu'ils ont trans-

1 Voy, plus haut, p 481

2 Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, p 31, attribue le triptyque de Trieste à Stefano da Venezia. Voyez Laudedeo Testi, *Storia della pittura veneziana*, p 162 — Sur le tableau de l'Accademia, n° 21, voy Testi, *op l*, p 123 et 128 qui le reproduit en face de la p 120, phot Alinari 13407, Anderson 12420

3 Voyez Rohault de Fleury, *La Messe* t V, p 54, et, surtout, Stammer, *Der Paramentenschatz*, p 30 sq

4 Voy, plus haut, p 503, notes 1-2

5 Voyez, plus haut, p 77, 153, 530

mis aux Crétois de l'Athos la Descente de croix élaborée par eux-mêmes, à Venise <sup>1</sup>

Cent cinquante ans plus tard, le cardinal Bessarion commandait à leurs lointains héritiers le reliquaire qu'il consacrait par acte du 29 août 1463 à la Scuola della Carità <sup>2</sup>. Il faisait attacher au couvercle une croix d'argent qui avait appartenu à une niece de Michel Paléologue et fut apportée en Italie par le patriarche de Constantinople, Grégoire, mort en 1459 Il s'adressait bien à cette école crétoise qui décora, soixante-dix ans plus tard, le catholicon de Lavra, en développant, d'après les mêmes poncis, la composition du Crucifiement <sup>3</sup> Or, la fresque d'Aquilée nous prouve que ces poncis, elle les avait préparés à Venise La plupart des autres scènes, Chemin de croix, Mise en croix, Couronnement d'épines, Mise au tombeau, appartiennent aussi à l'iconographie de l'Athos Pourtant, la Trahison et la Flagellation rappellent plutôt les œuvres de l'école macedonienne, à Nagoricà, à Vatopédi, la Descente de croix représente le type de Mistra Nous voyons par là que les peintres grecs de Venise, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, comme à la fin du xiii<sup>e</sup>, restent en communication avec leurs confrères d'Orient, et qu'à tous ils pouvaient emprunter ou suggérer quelque innovation Mais, avec le temps, leur cercle semble se resserrer, comme pour les enfermer dans la tradition qui fleurit au Mont-Athos dans le cours du xvi<sup>e</sup>.

Cette tradition inspire alors le sculpteur du coffre de Bologne <sup>4</sup> Autour d'un Crucifiement purement italien <sup>5</sup>, dans le cadre, il a reproduit le cycle et les types de l'Athos, en y mêlant quelques compositions empruntées au Trecento <sup>6</sup>. Il nous montre ainsi que l'école crétoise, même vers le début du xvii<sup>e</sup> siècle, n'a point rompu les liens qui l'attachaient à Venise et à l'Italie du Nord.

Pourtant, elle dépasse le cadre de l'iconographie byzantine, propre à Venise. Pour représenter le Couronnement d'épines (fig. 629), Théophane et Zorzi n'imitent point la composition

1. Voyez, plus haut, p 481

2 Voy Lichačev, *Ist značenie*, p 13, d'après la dissertation de Schiappalbalba (1767)

3 Voyez, plus haut, p 452

4 Pinacothèque, n° 590 Plaque sculptée en métal, mesurant 0 m 64 sur 2 mètres Anacleto Guadagnini, *R Pinacoteca di Bologna, Catalogo dei quadri*, p 96

5 Voy, plus haut, p 456

6 Annonciation, Nativité, Mages, Fuite en Égypte, Flagellation, Christ ressuscitant, Pietà

de Saint-Marc <sup>1</sup>, où le mosaïste avait interprété le type primitif de Gelat <sup>2</sup>. Ils développent celle de Sant'Angelo in Formis <sup>3</sup>, plus proche du Paris 74 <sup>4</sup>, puisque Jésus, tenant toujours son semblant de sceptre, se sent frappé à la tête, au moyen d'un autre roseau, par l'un des Juifs

Souvent aussi, ils copient de vieilles miniatures, sans y changer rien d'essentiel : au Petropol. 105, ils semblent prendre Pierre et Jean visitant le sépulcre <sup>5</sup>; au Paris. 74, pl 47, la silhouette souple et tourmentée de Judas pendu <sup>6</sup>, au Vindob. 154, fol 238, la Multiplication des pains <sup>7</sup>, surtout, au Paris. 510 <sup>8</sup>, la Guérison de l'Aveugle-né (fig 7) <sup>9</sup>. Mais, parmi ces anciens modèles, ils paraissent préférer les peintures cappado-ciennes. Ils leur dorment l'attitude de Marie devant l'archange ou pres de la crèche, celle des apôtres au pied du Thabor, du serviteur dénouant les bandelettes de Lazare, des deux grands prêtres jugeant le Sauveur derrière un bureau <sup>10</sup>. Le cadre de l'icone en mosaïque du Crucifiement, à Vatopédi (fig. 2), nous a montré quels intermédiaires ont apporté ces motifs, sous leur forme la plus simple, comment l'ange assis sur la plaque inclinée, à la manière hellénistique, a pu venir de Syrie ou de Palestine, plutôt que d'Occident <sup>11</sup>.

Ainsi, l'iconographie de l'Athos touche aux deux extrémités du monde oriental. Cappadoce et Venise. Comment deux traditions si éloignées ont-elles pu se rencontrer? Nous les voyons en œuvre, l'une près de l'autre, à plusieurs siècles d'intervalle, sur un singulier monument le triptyque d'Antcha, à Tiflis <sup>12</sup>. L'icone du Christ qu'il protège reçut sa décoration

1 Rohault de Fleury, *Évang*, pl LXXXVI 2

2 Fol 83 v Pokrovskij, *Opisanie*, p 282, n° 69, pl III, 3 (Matthieu) Le même type est reproduit au fol 136 (p 289, n° 130) et 213 v (p 297 n° 198)

3 Kraus, *Jahrbuch d k preuss Kunstsamm ungen*, t XIV, 1893, pl III

4 Voyez, plus haut, p 606

5 Voyez, plus haut, p 549

6 Dionysiou H Ét C 286 — Dochariou H Ét C 273

7 Dionysiou H Ét C 292

8 Omont, pl XLVI

9 Dionysiou H Ét C 304

10 Voyez, plus haut, p 76, 109, 224, 242

11 Voyez, plus haut, p 535

12 Boite en argent doré, conservée dans l'église d'Antchus-Khat. Elle fut apportée, au xvii<sup>e</sup> siècle, d'une localité nommée Antcha, non Antchi comme nous l'avons écrit. Voyez Brosset, *Rapports sur un voyage archeologique dans la Georgie et dans l'Arménie exécuté en 1847-1848*, 3 vol., Saint-Petersbourg, 1849-1851, cinquième rapport, p 28-33, Kondakov, *Pam Gruzii*, p 46, 173

vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, sous la reine Thamar L'atabeg Béka, que les chroniques mentionnent au début du XIV<sup>e</sup><sup>1</sup>, a son nom inscrit à l'intérieur des volets Kondakov lui attribue certains remaniements, sans faire de différence entre les deux faces<sup>2</sup>. Nous observons pourtant, d'un côté, une simplicité archaïque, de l'autre, dans un décor plus riche, des figures plus nombreuses et plus animées, des fonds architecturaux plus complexes; ici, les vieux types orientaux<sup>3</sup> et, parmi eux, l'Annonciation rappelant la mosaïque du narthex, à Vatopédi, la Vierge couchée près de la crèche, suivant le modèle cappadocien qui se retrouve plus tard à Lavra et à Dionysiou<sup>4</sup>; là, Lazare et les Rameaux, conformes aux types de l'Athos, à côté d'une Cène vénitienne<sup>5</sup>. Acceptant d'abord les dates proposées par le maître russe et attribuant ainsi le second groupe au début du XIV<sup>e</sup> siècle, nous nous réjouissions de rencontrer en ce temps un orfèvre géorgien correspondant avec les Grecs de Venise et transformant, selon l'esprit nouveau, les vieux motifs cappadociens. Mais deux textes modernes, inscrits au bas de ces compositions<sup>6</sup>, nous invitent à plus de prudence, en nous avertissant que « le centre et la chasse » ont été restaurés en 1683, que « les portes ont été faites » en 1686.

Entre Venise et la Géorgie, nous rencontrons la Palestine et, aussi, la Crète. La Crète doit à l'Anatolie le type de ses églises<sup>7</sup>. La Descente de croix, dans la fresque de Foti<sup>8</sup>, nous a fait voir par où passaient les thèmes iconographiques voyageant de Cappadoce en Italie. Les innovations du Dugento pouvaient suivre la même voie en sens inverse et se fixer aussi, chemin faisant, dans quelques-unes de ces innombrables églises qui furent peintes en ce temps. Comme en Macédoine et chez les Serbes, elles ont pu se glisser dans les cadres traditionnels, assez discrètement pour n'apparaître qu'à un examen très attentif. N'ayant pu pénétrer nous-mêmes dans ce riche domaine, pour tâcher d'y découvrir les sources de la nouvelle iconographie crétoise, nous les chercherons dans une terre voisine, à Mistra

1 *Kavkaz*, t IV, p 85

2 Voyez *Pam Gruzii*, fig 77-78

3 Transfiguration et Crucifiement voyez, plus haut, p 221 2, 403 2

4 Voyez, plus haut, p 79 11, 109

5 Voyez, plus haut, p 242, 277, 307

6. Brosset, *l. c*

7 Voyez Millet, *École grecque*, p 47

8. Voyez, plus haut, p 473

## IV. — MISTRA

*Influence de l'iconographie palestinienne* — Dans un autre volume, nous avons essayé de montrer que la Grèce construit et décore ses églises autrement que Constantinople, le plus souvent selon les méthodes de l'Orient. Ses monuments figurés, si nous les connaissions mieux, nous suggéreraient la même remarque. Dans le second quart du XI<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, le mosaïste de Saint-Luc imite certains types de la Nativité et du Baptême, particuliers à la Syrie et à la Cappadoce, et le peintre de Géraki reproduit, après trois siècles, les compositions de Saint-Luc. La « tradition monastique » aurait ainsi apporté d'Anatolie et conservé, dans ce coin perdu du Parnon, le berger musicien et le *πύσασθε ἀγγελοῦντες* <sup>1</sup> Cet art réaliste et vigoureux contraste avec l'élégance antique que Daphni doit sans doute, par exception, à l'intervention de Constantinople <sup>2</sup>

Les fresques de Mistra nous laissent apercevoir plus clairement les liens qui rattachent la Grèce à l'iconographie palestinienne. A ces sources ont puisé l'une et l'autre des deux écoles, bien distinctes, qui travaillèrent à la Métropole pendant les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle <sup>3</sup>. La seconde, celle que l'on peut nommer « impressionniste », poursuivant son œuvre au Brontochion, semble avoir apporté de Macédoine les types de la Nativité et du Baptême <sup>4</sup>. Pourtant, dans ses morceaux les plus originaux, — les miracles de Galilée <sup>5</sup>, — nous allons voir qu'elle fait revivre les vieux prototypes, antérieurs au Paris 923 et au Paris. 74.

Un monument remarquable nous fera d'abord saisir sur le vif les rapports de Mistra avec l'Égypte et la Syrie. Le Berol. qu. 66, au XIII<sup>e</sup> siècle, appartenait à quelque couvent d'Égypte, puisque l'on y a transcrit un document arabe du 10 Tûbah 935

1 Voyez, plus haut, p 116-118, 153, 180

2 Voyez, plus haut, p 107, 175, 223 3, 314, 322, 407 On comparera, en particulier, les mosaïques au Paris 510, pour les types de l'Annonciation (Millet, *B C H*, t XVIII, 1994, p 473, et des Rameaux (plus haut, p 261)

3 Voyez Millet, *Art byz.*, II, p. 944.

4 Voyez, plus haut, p 136, 142, 134, 212

5 Voyez, plus haut, p 62.

(5 janvier 1219)<sup>1</sup>. Il ne s'y trouvait point par hasard Visiblement, il sort des mêmes milieux et paraît dater à peu près de la même époque que le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique (1250), car il doit aux mêmes modèles les types très particuliers de l'Annonciation, des Rameaux et de la Descente de croix ou certains motifs caractéristiques, tels que Judas venant de droite pour donner le baiser, Pierre et Jacques assis, l'un, pleurant sa faute, près du palais de Caïphe, l'autre, aveuglé par la lumière divine, au pied du Thabor. Quelque moine du Sinai aura conçu l'idée d'y représenter Moïse recevant la loi (Joh 1. 17)

Ce manuscrit reproduit parfois les plus anciens modèles. Nous les avons reconnus dans quelques compositions telles que le Crucifiement, les Maries pleurant en face du tombeau, la visite de Jean et de Pierre Nous les avons devinés dans d'autres. Lazare, Rameaux. Nous y suivons encore les traces d'un ancien cycle, aussi étendu, aussi exact qu'aux Saints-Apôtres, en examinant la Guérison de l'Aveugle-né (fol. 298), dans cette scène préliminaire où Jésus, passant, voit l'infirme et répond à ses disciples, qui lui demandent : « Maître, qui a péché, cet homme ou ses parents ? » (Joh. 9 1-2) En dehors



Fig 663 — Laur VI 23 (Aveugle né)

du Laur. VI 23, fol. 188 (fig. 663), nous ne connaissons point d'autre iconographe qui soit entré dans un tel détail, et encore, notre miniaturiste (fig. 664) serre-t-il de plus près le texte Il ne nous montre pas le malade debout, implorant, mais assis, tenant un bâton, indifférent à la présence du Sauveur (Joh 9.9 :

1 *Verzeichniss der griech Handsch*, p 214 M Wiet a bien voulu m'assurer qu'il s'agit ici de l'ère des martyrs On ne trouve que rarement l'année de l'hégire avec un mois copte Le D<sup>r</sup> G Weil a constaté que ce document ne fournit aucun renseignement sur l'origine du manuscrit Je prie ces deux érudits d'agréer mes meilleurs remerciements

2 De Boor, *Verzeichniss*, p 214, indique les XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles

ὁ καθ' ἑμὲν καὶ προσκυτῶν) Sur ce point, il semble suivre Chrysostome : « Lui-même vit l'aveugle, l'aveugle ne vint pas à lui, et il le regarda si sérieusement qu'il fit impression sur ses disciples <sup>1</sup>. » Le Berol. qu. 66 nous donne ainsi le prototype conçu, à Antioche, sous l'influence du grand exégète.

Aussi, se sépare-t-il du Copte-arabe 1, quand celui-ci, dans

d'autres thèmes, suit la rédaction du Laur VI 23<sup>2</sup> ou du Copte 13<sup>3</sup>. L'attitude de l'aveugle, au moment où Jésus le guérit, nous rappelle le Paris. 923, le Vindob 154 et le tétraévangile de Gélat. Nous revenons ainsi à la famille du Paris 74. Nous retrouvons le Paris. 74 lui-même, lorsque Pierre pleure, assis, surtout lorsque Jésus, dans la synagogue, lit la prophétie d'Isaïe, en se tenant debout devant un pupitre, alors que



Fig 664 — Berol qu. 66 (Aveugle-ne)

le Laur. VI 23, le Copte 13 et le Copte-arabe 1 le montrent assis, avec le livre dans les mains. Sur d'autres points, le Berol. qu. 66 appartient à la tradition qui fournit, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, le Paralytique de Béthesda à l'ivoirier de Salerne, puis, le Jardin des Oliviers à Monréale, à Saint-Marc, à l'Hortus Deliciarum, en un mot, il dépend de l'iconographie syrienne et palestinienne.

Il nous montre ainsi comment la tradition d'Antioche, toujours vivace, put atteindre Mistra. A la Métropole, l'école traditionnelle semble devoir à notre manuscrit l'Annonciation et la Samaritaine, à l'Hortus Deliciarum, le Baptême et Judas, au 74 lui-même, l'Aveugle-né. Il est vrai qu'elle imite aussi le Paris 510 dans la Guérison des dix lépreux. Mais l'école « impressionniste » illustre le texte de Luc en suivant tout au long un de ces vieux évangiles dont le Berol qu. 66 a retenu quelques morceaux. Elle y a trouvé le pupitre où Jésus, dans la synagogue, lit la prophétie d'Isaïe, les femmes éplorées qui

1 In Joh. Homil., 56 1

2 Baptême du peuple, Hémorroïsse, Jardin des Oliviers, Thrène, Pêche miraculeuse

3 Nativité

accompagnent la veuve de Naim, comme a Gaza, Jaire prosterne et tout le détail du miracle traité selon le modèle primitif que nous avons vu déformé et comme contracté, dans le Paris 923, le Paris. 74 et le Codex Egberti. Enfin, elle y a appris à représenter le paralytique descendu, non point, comme d'ordinaire, « en passant par les tuiles », dans la cour intérieure d'une maison antique<sup>1</sup>, mais bien, suivant le texte de Marc (2 4), à travers l'ouverture pratiquée dans le toit, conformément à d'aussi vieux exemples, à des exemples aussi rares que le Paris. 510<sup>2</sup> et

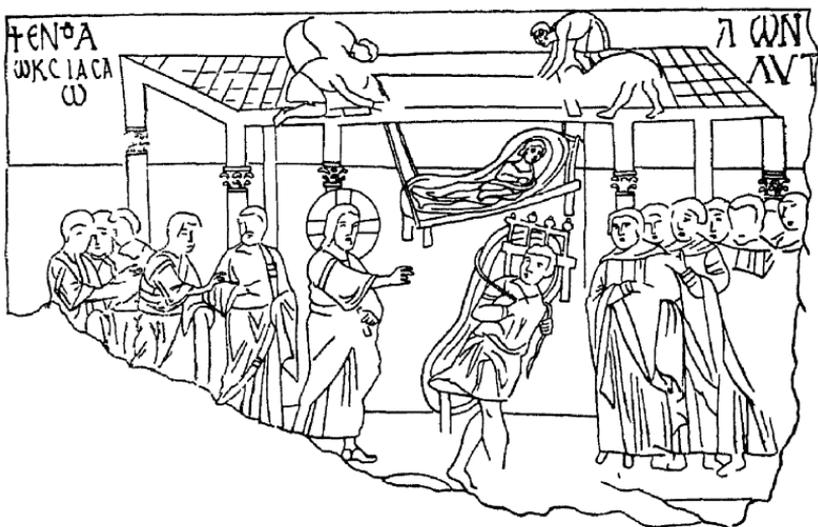


Fig 667 — Fresque de Saint-Sabbas, à Rome (Paralytique)

la fresque de Saint-Sabbas, à Rome (fig 665)<sup>3</sup> Et, ici encore, nous allons découvrir qu'elle a touché à la source primitive.

Le Paris 510 et Saint-Sabbas nous montrent les porteurs agenouillés sur le toit et le lit suspendu par des cordes<sup>4</sup>, dans une maison vide, aux parois ouvertes, sorte de cage, dont il sort, comme si un aimant l'attirait en avant, vers le Sauveur. Sur d'autres points, ces deux compositions diffèrent notable-

1 D'après certains exégètes voy Cramer, *Catenæ*, t II, p 451 Le Laur VI 23, fol 65 v, avant Mc 2 3, et fol 112 v, avant Luc 5 18 (moins complet), ainsi que le Paris 74, pl 62 et 106, répond bien à cette interprétation

2 Oumont, pl XLVI

3 Wuscher Becchi, *Röm Quartalschrift*, t XVII, 1903, p 56, Grüneisen, *Archivio della R Società Romana di storia patria*, t XXIX, p 498, fig 17, phot Sansani

4 Voyez Cramer, *Catenæ*, t I, p. 284

ment. Nous voyons, ici, une toiture en bâtière et de lourds piliers, la, le toit plat dont parle Luc (5.19) et de minces colonnes, ici, les figures assises, comme dans le Laur VI 23, là, debout, comme dans le Paris. 74 En outre, à Saint-Sabbas, le paralytique paraît une seconde fois portant son lit Or, tous les traits qui distinguent Saint-Sabbas se retrouvent à Mistra (fig. 666). Notre peintre, plus complet, interprète même le texte



FIG 666 — Fresque de la Métropole, à Mistra (Paralytique)

de Luc, comme s'il suivait le commentaire d'un ancien exégète syrien, Titus de Bostra « Ayant pratiqué une ouverture dans le toit, ils descendent le lit et portent au milieu le paralytique <sup>1</sup> » Les hommes se servent de deux échelles pour amener le lit devant Jésus Ces échelles, le peintre du XIV<sup>e</sup> siècle ne les a point imaginées, puisque nous les observons, au XI<sup>e</sup>, au milieu d'une composition assez différente, dans le tétraévangile géorgien de Djroutchi <sup>2</sup>. Il les a trouvées dans son modèle, conçu

<sup>1</sup> Cramer, *op l*, t II, p 45

<sup>2</sup> Fol 140 v phot Ermakov 73261

longtemps auparavant, sous l'inspiration de l'exégèse syrienne.

Or, à l'iconographie syrienne, on peut rattacher aussi les fresques de Saint-Sabbas. Elles portent des inscriptions grecques. Les Grecs qui ont occupé le monastère, du VII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, lui donnerent le nom de la célèbre lauré palestinienne dont ils venaient<sup>2</sup>. Pour faire repeindre la petite basilique de Sainte-Silvia, au IX<sup>e</sup> ou plutôt au X<sup>e</sup><sup>3</sup>, ils durent chercher un artiste en Palestine, car c'est bien de là que notre type est parti pour attendre, d'abord, Rome, puis, après quatre siècles, Mistra. Là, s'est conservée la tradition de ces architectures pompéiennes, de ce décor hellénistique, si cher au peintre « impressionniste » de la Métropole. Nous découvrons ainsi, à Saint-Sabbas, un des chaînons qui relie notre XIV<sup>e</sup> siècle byzantin à l'antique.

A Mistra encore, le Jugement dernier de la Métropole nous rappellera les peintures de Crète et l'illustration palestinienne de Grégoire de Nazianze<sup>4</sup>, tandis que le Crucifiement de Saint-Jean se rattache au psautier de Mélisende. Si donc cette brillante école doit tant à l'Orient, nous la verrons sans surprise céder la place à d'autres artistes venus aussi du Sud, aux Crétois.

*L'école crétoise à Mistra la Péribleptos.* — La Péribleptos fut peinte par des faiseurs d'icônes. On reconnaît leur manière à la richesse et à la qualité des tons. Que l'on veuille bien se rappeler cette page lumineuse où Kondakov<sup>5</sup> oppose au modelé léger et gris des anciennes mosaïques, semblable à un « relief illuminé », les couleurs intenses, « juteuses », qui font la principale beauté des icônes italo-grecques : cramoisi foncé, brun-rouge, bleu foncé, lilas foncé, et surtout l'effet chatoyant de deux couleurs différentes, combinées sur une même étoffe, l'une, dans l'ombre, l'autre, dans la lumière, en un mot, que l'on veuille bien distinguer la large technique décorative de la fresque et la minutie des peintres de chevalet, et l'on attribuera sans hésiter notre Péribleptos à ces artistes raffinés, surtout lorsque l'on observe, dans le modelé des visages, ces « couches menues », ces « lignes parallèles, minces et serrées »<sup>6</sup>,

1 Wuscher-Becchi, *Röm Quartalschrift*, t. XVII, 1903, p. 65, Wilpert, *Melanges d'arch. et d'hist.*, t. XXVI, 1906, p. 15 sq.

2 Frothingham, *Amer Journ. of Archaeol.*, 1895, p. 175-182.

3 Wilpert, *op. l.*, p. 24, rattache ces fresques au premier quart du IX<sup>e</sup> siècle. Le caractère des lettres indiquerait plutôt le X<sup>e</sup>.

4 Ambros 49-50, fol. 714. Julien aux Enfers.

5 *Ikonoğrafija Bogomateri*, p. 92-94.

6 Millet, *Art byz.*, II, p. 948.

qui constituent, aux yeux de Lichačev, la marque distinctive des ateliers crétois. Puisque les autres églises de Mistra ne nous offrent rien de semblable, puisque nous avons retrouvé dans celle-ci la tradition iconographique suivie par les Crétois de l'Athos, pourquoi ne pas y reconnaître une œuvre plus ancienne de la même école ? Ainsi, au moment où Lichačev croit la voir naître à Venise, en plein XIV<sup>e</sup> siècle, nous découvririons à Mistra son plus pur chef-d'œuvre

Mais un doute nous arrête. Nous ne pouvons affirmer que les peintures appartiennent au XIV<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons pas de date sûre, établie par une inscription ou par un texte

Le caractère de l'architecture mettrait l'édifice entre la Métropole et Sainte-Sophie, entre 1310 et 1350. Les peintures s'appliquent directement sur les murs, sans nous laisser jamais apercevoir les traces d'une couche antérieure. D'autre part, les sujets s'ordonnent suivant le même principe qu'à Sainte-Sophie<sup>1</sup> et forment, autant que l'on en peut juger, des compositions identiques<sup>2</sup>. Or, à Sainte-Sophie, la facture « impressionniste », large et vigoureuse, le dessin réaliste répondent bien à la pratique du XIV<sup>e</sup> siècle. Enfin, dans certaines compositions, Nativité, Rameaux<sup>3</sup>, notre église semble avoir servi de modèle à la Pantanassa, qui fut décorée, sans aucun doute, vers 1430, mais selon une autre technique<sup>4</sup>. Ainsi, en examinant nos fresques dans leur milieu, à Mistra même, nous trouverons de très sérieux arguments pour les attribuer au XIV<sup>e</sup> siècle, ou tout au moins, au premier tiers du XV<sup>e</sup>, à l'époque où l'on refit le porche méridional, où l'on édifia le réfectoire, dans le style de la Pantanassa

A vrai dire, en les comparant à celles de l'Athos, nous sentons notre conviction s'ébranler. Si on les rangeait dans cette série, elles prendraient place bien après Lavra (1535). Dans les Rameaux, la Mise en croix et le Thrène, elles se rapprochent de Dionysiou (1547), dans la Nativité et le Baptême, de Saint-Nicolas de Lavra (1560), dans l'Annonciation et la Transfiguration, de Dochiariou (1568). Mais un examen plus attentif nous les a montrées indépendantes, originales, mieux conçues, plus près des sources. En un mot, elles ne résultent pas d'une

1 Voyez, plus haut, p 50

2 Voyez, plus haut, p 88, 373

3 Voyez, plus haut, p 98, 278

4 Voyez Millet, *Art byz*, II, p 949

imitation, elles représentent une variante plus ancienne, le modèle qui a fourni les motifs nouveaux. Au Mont-Athos, l'iconographie de l'Évangile ne s'est point développée d'elle-même, par ses seules forces. Les couvents n'offraient point un terrain favorable à cet art gracieux et mondain, de plus en plus pénétré par l'humanisme. Ils l'ont reçu du dehors, par apports successifs. De Lavra à Dochiariou, les Crétois ne savent que se répéter. Ils s'immobilisent dans la routine. Lorsque, en 1560, à Saint-Nicolas de Lavra, un artiste plus hardi bouleverse tous ces poncifs et mêle aux compositions de Théophane certains traits pittoresques, il se nomme, dans la dédicace « Frangos Catellanos de Thèbes, en Béotie »<sup>1</sup>. Il nous rappelle aussi son origine, lorsque, le 17 octobre 1565, il achève avec son frère « Georges, prêtre, sacellaire de Thèbes », la décoration du narthex, au monastère de Barlaam<sup>2</sup>. Il se plaçait au premier rang parmi ses contemporains et faisait figure de chef d'école, puisque un manuel décrit sa manière de peindre la fresque<sup>3</sup>. On devine ainsi qu'il représentait une tradition propre à la Grèce. Il apportait à la Sainte Montagne, vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, ces accessoires que le peintre de la Péribleptos, deux cents ans plus tôt, avait déjà empruntés aux vieilles miniatures.

En fait, celui-ci suivait la même tradition que les autres écoles de Mistra, celle de la Palestine. Au Berol qu 66, il prenait cette frise des enfants, qui donne un air d'antique à sa peinture. Il semble imiter, dans la Cène, le tétraévangile syriaque de 1221/1222, dans la Nativité, l'icône des Lacs Natron, dans le Reniement et surtout dans le Baptême, l'Hortus Deliciarum, enfin, — ressemblance fort remarquable, — dans le Chemin de croix et le Crucifiement, le Paris 74<sup>4</sup>. Tous ces détails restent étrangers à l'Athos, au moins à l'iconographie de Théophane.

Nos fresques n'en dépendent pas davantage dans leurs relations avec Venise et, par Venise, avec l'Italie. Et, pourtant, ces relations paraissent fort étroites. Nous avons, en effet, retrouvé notre Baptême dans une composition plus simple, sous son aspect byzantin, au baptistère de Saint-Marc, et notre

1 *Inscr Athos*, n° 373. Voy aussi Nikolskij, *Ist. očerki*, p. 37-39.

2 Porphyre Uspenskiy, *Putešestvie v Meteorskie mon*, p. 439.

3 Papadopoulos-Kérameus, *Denys de Fourna*, p. 258, Παράρτημα Β', § 15.

4 Voyez, plus haut, p. 104, 185, 359, 374, 458.

Crucifiement, traité à l'italienne, dans le tableau de l'Accademia, n° 21. Le reliquaire de Bessarion nous a prouvé que le type de la Mise en croix s'est formé à Venise. Nous y avons rencontré le prototype archaïque de notre Descente de croix. Notre Chemin de croix entre en parallèle avec les œuvres de Cavallini et de Berna. Dans le Crucifiement, les larrons nous ont rappelé, par leur souplesse, le primitif de Munich, et les soldats partagent les vêtements avec des gestes plus vifs et des mouvements plus libres qu'à Schwarzrheindorf ou au *Sacro Speco*. Mais, ces quelques emprunts, selon l'heureuse expression de Kondakov, restent subordonnés au type fondamental de la tradition byzantine. La Descente de croix doit à cette tradition certains gestes plus discrets, qui, malgré de frappantes ressemblances, la distinguent des œuvres siennoises ou giottesques.

*L'école crétoise en Russie.* — Lorsque nos compositions s'opposent à celles du Mont-Athos, elles se rapprochent des monuments russes. Nous en avons retrouvé les répliques les plus exactes, au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle, sur la porte de Rostov, sur certaines icônes, en particulier celle de Saint-Eustathe, au Mont-Athos<sup>1</sup>, ou bien, dans le podlunnik Stroganov. Lorsque Kondakov, étudiant la Nativité, met face à face deux icônes fort ressemblantes<sup>2</sup>, l'une, grecque, appartenant à la Collection Lichačev<sup>3</sup>, l'autre, russe, conservée à Moscou, dans une chapelle du Blagovješčenskij Sobor, il nous fait ainsi saisir, d'un seul coup d'œil, l'étroite parenté des deux écoles, il nous montre avec quel respect les Russes du xvi<sup>e</sup> siècle imitaient la composition et le style des maîtres crétois. Mais, en même temps, nous constatons que leurs modèles appartiennent à l'iconographie de Mistra, non de l'Athos, qu'ils ont copié une réplique plus simple de la Péribleptos, en retournant le ponce de la Vierge.

Kondakov attribue cette icône à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Il signale à notre attention l'étonnante figure « Renaissance » de la servante qui verse l'eau. Une telle remarque, loin de nous embarrasser, nous fournit un excellent argument pour

1 Kondakov, *Pam. Afon.*, p. 138, fig. 55, *Licevoj ikonopisnyj podlunnik*, I, phototypie 21.

2 *Ikonografija Bogomateri*, p. 16-18, fig. 9-10, Georgievskij, *Freski Fera-pont mon*, p. 87, fig. 35, reproduit celle de Moscou.

3 N° 103 voy, plus haut, p. 97 sq.

fixer les dates, car cette ample carnation contraste singulièrement avec la silhouette élégante et fine de notre fresque <sup>1</sup>. La « Renaissance » s'interpose entre le modèle et la réplique. D'ailleurs nous n'en pouvons saisir aucune autre trace à Mistra. Nous n'y voyons point, comme à Lavra, dans le cathédron, le Massacre des Innocents conforme à la gravure de Marc-Antoine Ramondi <sup>2</sup> ou, à Saint-Nicolas, les bustes d'Élie et de Moïse apparaissant, sur le Thabor, dans un nuage, portés par deux anges, selon le modèle de Raphael <sup>3</sup>. Assurément, Kondakov ne pourrait y reconnaître, comme il le fait au Protaton, dans Emmanuel dormant, l'opulence des formes vénitiennes enveloppant un motif byzantin <sup>4</sup>. Le style de la Péribleptos conserve, dans sa grâce, l'élégance nerveuse d'une œuvre byzantine.

Ce style appartient au temps où Cantacuzène (vers 1375) se faisait peindre à côté des trois anges aux cheveux bouclés (fig 668) <sup>5</sup>. Les faiseurs d'icônes le portent, avec la technique crétoise, jusque sur les bords de la Morava, dans les églises de Lazare et de son fils Étienne, où ils dessinent même « ces longs cous rétrécis à la nuque et mal reliés à la tête », qui, parfois, déparent notre Péribleptos <sup>6</sup>. Ils le portent plus loin encore, à Novgorod, car Muratov reconnaît leur manière, en analysant les fragments de fresques récemment découverts dans l'église de la Trinité (1382) <sup>7</sup>.

Lichačev observe qu'en Russie, vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, apparaissent de nouveaux modèles, de nouvelles interprétations, et qu'à ce mouvement Byzance prend une part essentielle. elle « joue le principal rôle », au lieu des Balkans <sup>8</sup>. Nous ne saurions dire s'il faut faire honneur de ces innovations au Grec Théophane, miniaturiste, peintre d'icônes et fresquiste, qui travaillait en 1378 à Novgorod, en 1395, 1399 et 1403, à Mos-

1 Millet, *Mon Mistra*, pl. 124 3

2 Voyez, plus haut, p 666

3 Kondakov, *Pam Afon*, p. 92, note 1

4 Kondakov, *op l*, p 62, fig 22 Comparez avec Millet, *Mon Mistra*, pl 115 1

5 Paris gr 1242 Bordier, *Description*, p 240, fig 123, Diehl, *Manuel*, p 791, fig 406

6 Millet, *Art byz*, II, p 954.

7 Muratov, dans Grabar, t VI, p 183

8 Lichačev, *Ist značenie*, p. 319

cou<sup>1</sup>, qui émerveilla ses contemporains par la sûreté de son talent et la liberté de son art<sup>2</sup>. En tout cas, nous savons qu'en ce temps les Russes reçurent de Byzance d'autres exemples, par exemple, en 1397, une image du Sauveur envoyée par Manuel Paléologue, ou bien, entre 1414 et 1417, le célèbre saccos de Photius, où l'on a représenté le grand prince Basile Dimitrievitch et la princesse Sophie Vitovtovna, auprès de leur gendre et de leur fille, Jean VII et Anne<sup>3</sup>.

A ce moment, Kondakov<sup>4</sup> et Lichačev<sup>5</sup> voudraient que la peinture italo-crétoise ait gagné la Russie. A l'exemple ou aux leçons de Théophane, son collaborateur en 1405, André Rublev devrait, d'après Ajnalov, « ces traits délicats, ces doigts fuselés, ces poses naturelles, cette animation, ces proportions », qui distinguent l'icone désormais célèbre de la Trinité (fig. 669) et rappellent les œuvres des écoles siennoises et ombriennes<sup>6</sup>. En fait, nous y retrouvons, non pas encore la technique<sup>7</sup>, mais bien le style de la Péribleptos. Si nous voulons comprendre comment l'art russe, représentant les trois anges, en 1336, sur la porte d'Alexandrova (fig. 667)<sup>8</sup>, puis, au début du xv<sup>e</sup>, dans notre icone, a pu passer, dans un intervalle de soixante-dix ans, de la froide majesté byzantine à cette « vision de beauté idéale », à ces visages antiques, encadrés par des architectures hellénistiques<sup>9</sup>, nous rechercherons la même image, un quart de siècle plus tôt, près du portait de Jean Cantacuzène, dans le Paris. gr. 1242 (fig. 668)<sup>10</sup>, sur l'archivolte de la grande abside, à la Péribleptos de Mis-

1 M 1 V J Uspenskie, *Zamjetki o drevne-russkom ikonopisanu*, Saint-Pétersbourg, 1901, p 36

2 Lichačev, *Ist značenie*, p 221, Muratov, dans Grabar, t VI, p 182, 194, 224

3 Filimonov, *Vjestnik Obščestva drevne-russkago iskusstva*, 1874-1876, I, p 45 Voy aussi *Sbornik na 1866 god, izd Obščestvom drevne-russkago iskusstva*, II, p 83

4 *Ikonografija Bogomateri*, p 209

5 *Ist značenie*, p 221

6 Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi*, p 16

7 Voy Lichačev, *Manera pisma Andreja Rubleva*, p 100, Muratov, dans Grabar, t VI, p 229

8 Phot. Barčevskij 1452 Comparez ce monument avec une fresque de Tchareqlé phot Jerphanion

9. Muratov, dans Grabar, t. VI, p 230

10 Voy, plus haut, p 680, note 5 On peut mentionner aussi une plaque en bronze du Musée Correr, attribuée à l'époque des Paléologues Schlumberger, *Mélanges*, p 169

tra<sup>1</sup> et, plus tard, au xv<sup>e</sup> ou au xvi<sup>e</sup> siècle, sur une icône de Vatopédi<sup>2</sup>. Assurément, Rublev dépasse tous ces peintres grecs. Il donne aux lignes plus d'accent et de souplesse, aux poses plus de grâce et d'abandon. Mais, même alors, il semble encore imiter nos fresques, copier, par exemple, Marie, assise



FIG 667 — Porte d'Alexandrova (Timité)

devant Gabriel, un peu courbée, comme fléchissant sous le poids du mystère<sup>3</sup>.

Nous étonnerons-nous maintenant de voir les compositions de Mistra pénétrer, dès le début du xv<sup>e</sup> siècle, dans l'iconographie russe? Si Kondakov<sup>4</sup>, Pokrovskij<sup>5</sup>, M. et V Uspens-

1 Peu distincte L'ange du milieu a disparu, les autres rappellent la miniature du Paris 1242

2 Copie de Jules Rousin, à la Collection des Hautes-Études. Voy Kondakov, *Pam Afon*, p 186

3 Millet, *Mon Mistra*, pl 116 3

4 Kondakov-Tolstoj, t VI, p 60

5 *Očerki pamjatnikov pravoslavnoj ikonografii i iskusstva*, Saint-Pétersbourg, 1894, p 298-300



Fig. 668. — Œuvres de Jean Cantacuzène (Paris. gr. 1242).  
(Phot. Bibl. Nationale).

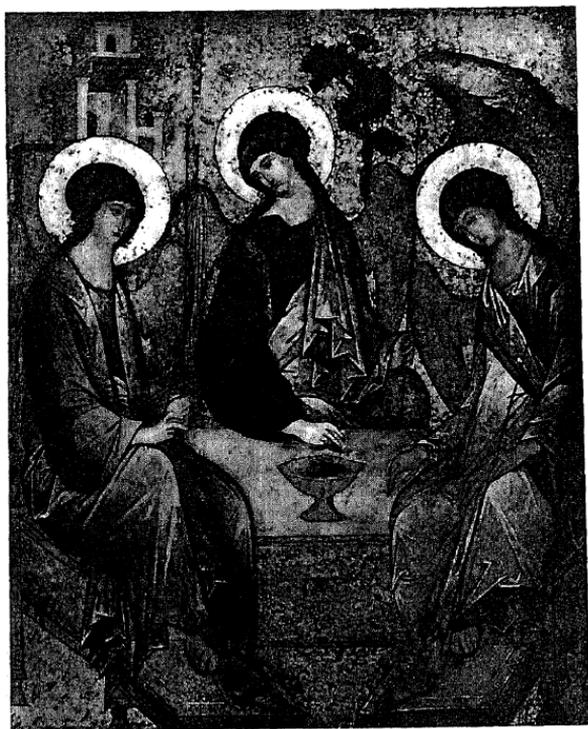


Fig. 669. — Tableau d'André Rublev,  
au monastère de la Trinité, près Moscou.  
(D'après Grabar).



kie<sup>1</sup> ont raison, malgré Mansvetov, d'attribuer à cette époque les fresques de l'Uspenskiĭ Sobor, à Vladimir, elles nous montreront, en 1408<sup>2</sup>, près de deux cents ans avant le prodlinnik Stroganov, Jacques, au pied du Thabor, renversé avec cette hardiesse qui nous a surpris<sup>3</sup>. Ainsi, de Kovalev à Vladimir, de 1380 à 1408, nous passons du type macédonien à la variante perfectionnée de Mistra. Si la restauration récente, qui a rendu les couleurs plus sourdes et les contours plus secs<sup>4</sup>, nous laissait quelques doutes<sup>5</sup>, nous retrouverions plus sûrement, entre 1414 et 1417, sur le saccos de Photius, un fragment de la frise des Rameaux<sup>6</sup>, et ce détail pittoresque, reparaisant au cours du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle dans quelques exemplaires d'un type invariable, particulier aux Russes<sup>7</sup>, nous fait saisir le fil qui relie à notre Péribleptos les monuments du xvi<sup>e</sup>

Ainsi, vers la fin du xiv<sup>e</sup>, chez les Serbes, chez les Russes, l'école macédonienne, libre et hardie, cède le pas à des peintres d'icônes, touchés aussi par la grâce siennoise, mais plus sages, plus fidèles à l'idéalisme byzantin. C'est le temps où la bataille de Kossovo, en ruinant l'empire de Dušan, celle d'Ancyre, en arrêtant les Turcs, ont rendu cinquante ans de vie à Byzance. Manuel Paléologue donne alors un dernier lustre à cette civilisation expirante, un dernier appui à cet art encore glorieux. A ce moment, ce que nous appelons l'école crétoise dûit fleurir aussi à Constantinople. C'est pourquoi elle conserva la tradition de la cité impériale, et, plus tard, dans les couvents de l'Athos et de la Thessalie, elle sut la défendre pied à pied, jusques à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, contre l'attrait de l'Italie. Au début de cette période de deux siècles, elle donna une preuve éclatante de sa vitalité en décorant la Péribleptos, en y affirmant, mieux que plus tard au Mont-Athos, son haut idéal de distinction et de noblesse

1 *Zamjetki o drevne-russkom ikonopisanii*, p 58

2 Rublev y travailla avec un certain Danilo M i V Uspenskie, *op l.*, p 58

3 Kondakov-Tolstoj, *op l.*, fig 97. Voyez, plus haut, p 229

4 Muratov, dans Grabar, t VI, p 226

5 La facture des rochers en escaliers rappelle certaines miniatures russes du xv<sup>e</sup> siècle Lichačev, *Manera pisma Andreja Rubleva*, fig 49, 55. Voyez aussi certaines icônes publiées par Muratov, dans Grabar, t VI, p 206, 240, 243, 259

6 Voy, plus haut, p 277. La Résurrection de Lazare se rapproche aussi de notre type, p 243

7 Voyez, plus haut, p 275, note 2. On voit les enfants dans l'icône de la Collection Ostrouchov, celle de la Laure de la Trinité, surtout dans celle de la Collection Lichačev.

## V — LE RÔLE DU DUGENTO

Ainsi, nous avons pu distinguer, en Orient, du xiv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle, deux grandes écoles que l'on peut nommer, l'une, macédonienne, l'autre, crétoise. La première fleurit au xiv<sup>e</sup>, la seconde, au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup>. L'école crétoise nous a laissé, à Mistra et au Mont-Athos, des compositions très différentes, œuvres d'ateliers indépendants. L'art byzantin échappe donc à cette uniformité dont on lui faisait un grief injustement. Il obéit aux mêmes lois que l'art d'Occident, il varie suivant les régions.

Ce fait, qui nous paraît acquis, peut encore n'intéresser que les spécialistes et laisser indifférents les historiens de la Renaissance. Mais il est une autre question que ceux-ci n'élu-deront pas s'ils veulent remonter aux origines. Nous l'avons posée au début du présent chapitre. Quels sont les rapports de ces écoles, prises dans leur ensemble, avec l'Italie ?

Ces rapports nous ont paru très étroits. Bien souvent, comme le veut Kondakov, nous avons retrouvé des traits italiens sous l'aspect byzantin. Mais, en serrant de plus près le problème, nous nous sommes demandés à quel moment s'était produit le contact. Or, un fait décisif paraît ressortir de nos études. Les échanges entre les deux écoles ont précédé les œuvres maîtresses du Trecento. Cavallini, Duccio, Giotto n'ont presque rien ajouté à l'iconographie byzantine. C'est le Dugento, dont on commence à saisir l'importance<sup>1</sup>, qui l'a renouvelée par la collaboration intime de l'Orient et de l'Italie. De cette collaboration, nous apercevons les résultats féconds, par exemple, lorsque Kondakov, nous ayant promené à travers le Musée de Pise, au milieu des œuvres primitives, au dessin lourd, aux tons tantôt gris, tantôt clairs, mais plats et barbares, nous conduit ensuite devant cette grande icône de la Vierge, dont nous en avons reproduit un détail<sup>2</sup>, et nous y fait voir les couleurs riches et chatoyantes, le savant modelé des œuvres italo-grecques<sup>3</sup>. Nous sentons le même progrès,

1 Voy. A. Aubert, *Cimabue-Frage*, p. 124.

2 Salle II, n° 7 voy., plus haut, p. 76, fig. 23.

3 Kondakov, *Ikonoграфија Богоматери*, p. 109.

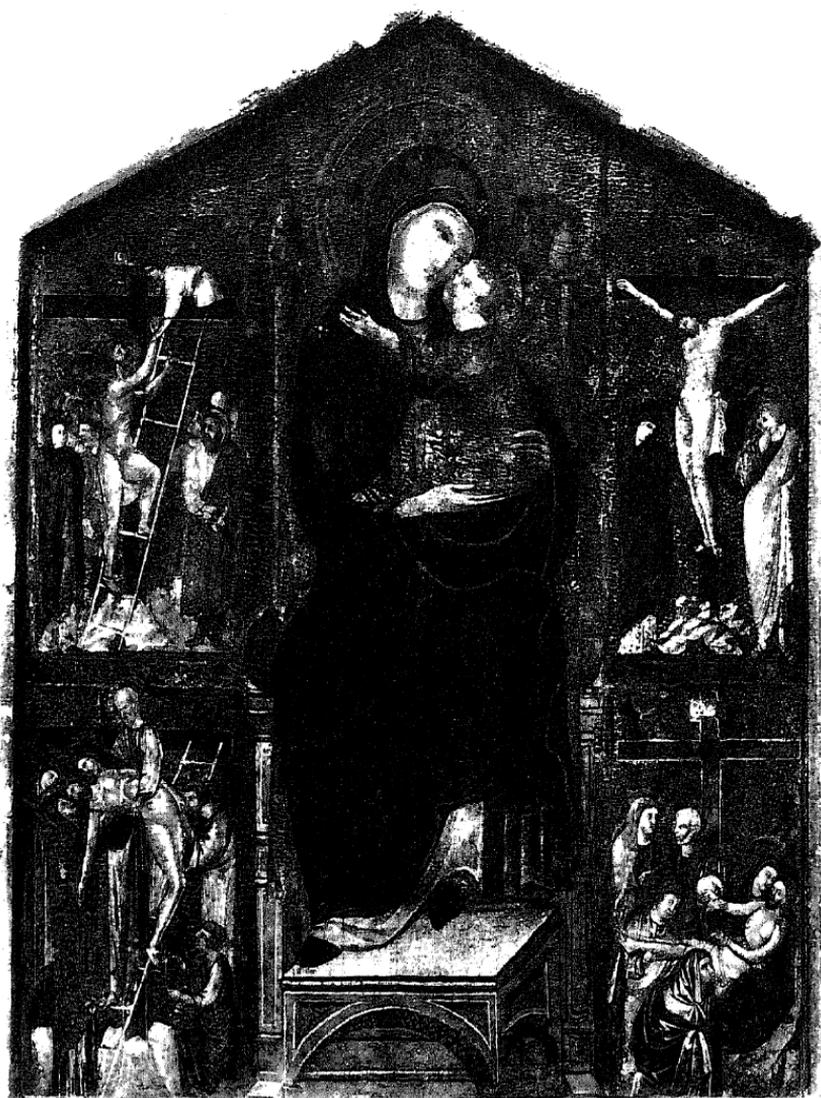


Fig. 670. — Tableau du Kaiser-Friedrich Museum, n° 1042.  
(Staatliche Museum zu Berlin).



soit à Sienne, devant le tableau de saint Pierre <sup>1</sup>, soit à Gênes <sup>2</sup>, devant cette Pécheresse pardonnée (Luc 7.36), où Manfredino da Pistoia, en 1292, ne reproduit pas seulement, en les choisissant mieux, les quatre convives du Paris. 510, du Paris 74 et du Laur. VI 23, mais imite aussi son modèle byzantin, jusque dans le détail des architectures et du décor, jusque dans cette bordure de rideau, ornée de lettres grecques <sup>3</sup>. Nous le sentons aussi à Bologne <sup>4</sup>, enfin, à Berlin, devant cet exquis primitif (fig. 670) <sup>5</sup>, où le crucifix byzantin voisine avec les types de la Mise en croix et de la Descente de croix, communs aux deux écoles, avec cette « Vierge de la compassion » <sup>6</sup> si proche de l'Hodigitria byzantine <sup>7</sup> qu'on ne s'étonnera point de la retrouver en Orient (fig 3) <sup>8</sup>, si même l'Orient ne l'a pas imaginée <sup>9</sup>.

Ces résultats, un historien du Trecento <sup>10</sup> les apprécie à leur juste valeur : « Ce style composite (der italo-byzantinische Mischstil), pendant le Dugento, passe par un développement qui conduit à plus de liberté, à une vie spirituelle .. La *maniera byzantina* peut être considérée comme le sol maternel où pousse l'art nouveau, à cet héritage décrié, celui-

1 Accademia, n° 15 voy notre fig 45

2 Accademia di Belle Arti phot Brogi 11420

3 Ce prototype nous paraît remonter au moins au xiii<sup>e</sup> siècle et représente une rédaction correcte, meilleure que celle des manuscrits byzantins ou de Monréale Nous en avons montré la signification à propos des fresques des Saints-Côme-et-Damien, que M Fawtier, au moment où nous écrivions ces lignes, devait publier dans le *Bulletino del Ministero della Pubblica Istruzione* de 1914 Notre notice sera jointe à son article

4 Pinacothèque, n° 316 voyez, plus haut, p 105, fig 46

5 Kaiser-Friedrich Museum, n° 1042 Lichačev, *Ist značenje*, p 149, fig 350, l'a signalé et publié le premier

6 Έλεοΐσα, Umilenie Lichačev, *l c*, mentionne d'autres exemples Accademia, n° 101, à Florence (Venturi, t V, p 38, fig 29), Galleria Saracini (*op l*, p 40, fig 30, Kondakov, *Ikonoğrafija Bogomateri*, p 112, fig 82) Nous ajouterons le triptyque Marzolini, qui vient d'entrer à la Pinacothèque de Pérouse (Gnoli, *L'arte umbra*, pl 43), que Venturi (t V, p 39, note 1), antérieurement, avait vu dans la maison du comte Rossi Scotti

7 Voyez, par exemple, Lichačev, *op l*, p 132

8 Voyez Lichačev, p 151 sq, Kondakov, p 45, 77, 169 sq

9 Lichačev, *op l*, p 168, l'attribue à l'Occident Il met au xiv<sup>e</sup> siècle, d'après Wulff, *Izv russk Inst*, t III, p 202, le Physiologus de Smyrne, où les Byzantins montrent aussi la mère inclinée sur le visage de son enfant (Strzygowski, *Physiologus*, pl XXVIII 2) Mais, si nous restituons ce manuscrit à la fin du xi<sup>e</sup> (voy plus haut, p 591), nous imaginerons que ce motif a pu venir de Palestine avec l'Annonciation au puits (*op l*, p 33, 82, phot Soc orth Palest 137)

10 Weigelt, *Duccio*, p 22

ci doit plus qu'on ne le croit d'ordinaire : pour Giotto, par exemple, une recherche systématique, faite dans ce sens, causerait encore bien des surprises. » On les éprouvera, sans doute, en lisant certains chapitres de notre livre <sup>1</sup>. On s'étonnera de retrouver même, sous le pinceau de Fra Angelico, nos vieux types orientaux ou byzantins, vivifiés par l'esprit nouveau

La « maniera byzantina » nous apparaît aussi comme « le sol maternel » où l'art chrétien d'Orient puise de nouvelles forces Mais, ensuite, l'Orient orthodoxe, surtout l'Orient grec, montre une grande réserve à l'égard des nouveautés latines. Sans doute, soit de lui-même, soit entraîné par l'exemple, il arrive à donner à ses figures plus de vie, à ses compositions plus d'ampleur Il assouplit son style Mais il maintient les principes essentiels de son iconographie. Sous des dehors aimables, il observe la retenue des ancêtres Il attend le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle pour s'ouvrir franchement à l'art humain de la Renaissance <sup>2</sup>

Les événements politiques ont frayé la voie aux artistes. Au xii<sup>e</sup> et surtout au xiii<sup>e</sup> siècle, les Latins pénétrèrent dans le domaine de Byzance, se laissent gagner par le prestige et par le charme de ses artistes Ils les attirent, ils les imitent, en Allemagne, en France, en Espagne, surtout en Italie Ils se forment à leur école, ils acquièrent le sens du style, ils apprennent l'art de modeler. Mais, vers la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, au moment où Byzance semble les avoir profondément pénétrés de son esprit, tout d'un coup, ils rompent et la dépassent. Cependant, les Grecs, avec une invincible ténacité, défendent leur langue et leur tradition Ils s'assimilent les vainqueurs ou les éliminent. Redevenus maîtres de leur ancienne capitale, ils essaient encore, sous Michel Paléologue, de rétablir l'union des églises, mais sans succès. Avec Andronic II, ils reprennent leur vie intellectuelle, arrêtée pendant un siècle Sans doute, leur art se laisse pénétrer par la culture antique ; mais, bientôt, Cantacuzene soutient le mysticisme des Ilésychastes contre

<sup>1</sup> Voy aussi Wulff, *Repertorium*, t XXVII, 1904, p 308

<sup>2</sup> Sur ce mouvement en Russie, voy Rovinskij, *Obozrenie ikonopisanija v Rossii*, p 8 sq, Ajnalov, *Istorija russkoj živopisi*, 21 sq Pour la Bukovine, voy Podlacha, *Mal Buk*, p 197 Les peintres du xvii<sup>e</sup> siècle, au Mont-Athos, copient Rubens ou Raphaël (Richter, *Zeitschrift für bildende Kunst*, t XIII, p 208)

un humaniste tel que Barlaam, ouvert aux idées de l'Occident<sup>1</sup>. Au xv<sup>e</sup> siècle, Siméon de Salonique<sup>2</sup> condamne les libertés que prennent les Latins avec les images saintes, lorsqu'ils les peignent contrairement à la loi, en les ornant avec les poils et les vêtements d'un homme. Le sixième concile n'a-t-il pas défendu de représenter ce qui ne peut faire du bien aux simples : « Καὶ τὸ πρὸς τὴν τῶν ὁμῶν εὐχρῆς » Enfin, en 1551, les évêques russes définissent aussi les devoirs de l'iconographe selon les principes du septième concile et proscrivent les types que l'on venait d'emprunter à l'Italie<sup>3</sup>. L'Église n'a jamais oublié que l'image, aussi bien que le rite, doit être conforme à la tradition : « La peinture est alors authentique, comme l'écriture, et la grâce divine est en elle, puisque ce qu'elle représente est saint<sup>4</sup>. »

1 Tafrahi, *Thessalonique au quatorzième siècle*, p 170 sq, voy surtout p 201

2 *Dialogus contra hæreses*, ch 23, dans Migne, t 155, col 112 sq

3 Buslaev, *Sočinenija*, t II, 1910, p 286, Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p 210, Aĵnalov, *Istorija ruskoj živopisi*, p 4 sq

4 Siméon de Salonique, *op l*, col 113 D

## CONCLUSION

Pour mieux comprendre l'iconographie byzantine du xiv<sup>e</sup> siècle, nous avons cru devoir remonter aux origines de l'art chrétien. Nous y avons trouvé deux traditions en présence, l'une idéaliste, l'autre réaliste, l'une hellénistique, l'autre orientale. Byzance, dans une large mesure, suit la première. L'Orient reste fidèle à lui-même. Par la Palestine, il a beaucoup fourni aux Latins.

Ces remarques concernent les types usuels. Mais le v<sup>e</sup> et le vi<sup>e</sup> siècle ont aussi créé un cycle narratif, très détaillé, très étendu. Les mosaïques des Saints-Apôtres nous en font alors, sous Justinien, deviner la richesse, et, plus tard, au temps des Macédomens et des Comnènes, certains tétraévangiles nous en montrent les répliques appauvries. On l'enveloppa d'abord dans les formes hellénistiques, puis, on le remania selon le goût de l'Orient. Nous avons distingué deux rédactions : d'une part, celle d'Antioche, à Saint-Serge de Gaza, dans le Paris 923, le Paris. 74, les manuscrits géorgiens de Gélat et de Djroutchi, l'Hortus Deliciarum et bon nombre de monuments italiens ou allemands, d'autre part, celle d'Alexandrie et de Constantinople, aux Saints-Apôtres, dans le Paris. 510, le Paris. 113, le Laur. VI 23 et le Copte 13. Dans les églises, surtout en Cappadoce, on suit moins exactement l'ordre du récit, on simplifie, mais aussi l'on ajoute certains motifs, ou même, certaines compositions nouvelles, d'après l'apocryphe, les livres liturgiques et les textes que l'on a nommés « les homélies dramatiques ».

Le xiv<sup>e</sup> siècle grec et slave donne à l'iconographie de l'Évangile un plus large développement que le xi<sup>e</sup> et le xii<sup>e</sup>. Il a voulu renouveler les formules usées de la tradition byzantine, en remontant aux sources. Il y a retrempé ses forces, comme a fait l'Occident avec l'antique. Il y a trouvé le principe d'une sorte de « Renaissance ».

En effet, il a reproduit le cycle narratif des très anciens

manuscrits. Le peintre de la Métropole, à Mistra, représente les miracles de Gahlée, suivant la rédaction d'Antioche, en interprétant un modèle antérieur au XI<sup>e</sup> et même au IX<sup>e</sup> siècle, meilleur que le Paris. 74 et le Paris. 923, plus proche des mosaïques de Gaza et des fresques de Saint-Sabbas, à Rome. Le mosaïste de Kahrié-Djami, fidèle à la rédaction de Constantinople, remonte aussi plus haut que le Paris. 115 et le Laur VI 23. Les uns et les autres, éclairés par les humanistes, ont pu ainsi faire revivre le paysage, les architectures fantaisistes, les figures pittoresques de l'art hellénistique

Ces artistes ont aussi repris et développé les types iconographiques que nous rencontrons, vers le X<sup>e</sup> siècle, en Cappadoce. Bien des traits que la tradition byzantine, toujours sobre et parfois négligente, avait effacés, ils les retrouvaient intacts dans de petites localités, dans d'obscurs monastères, en Grèce et surtout en Orient.

Enfin, ils ont imité certains modèles italiens, mais avec une telle réserve que cette influence étrangère échappe au premier regard. Les innovations de Giotto ne les ont jamais touchés. Leurs héritiers n'accueillent le Quattrocento que vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais, au XIV<sup>e</sup>, eux-mêmes entretenaient d'étroites relations avec Sienne et Venise. Dans les accessoires, surtout dans les architectures, ils savent se défendre, mais ils dessinent les mêmes attitudes, les mêmes gestes, et souvent expriment le même sentiment par les mêmes procédés. Ces deux mondes, si profondément séparés par la langue, la religion, les idées et les mœurs, communient pourtant dans l'art. Qui des deux a fourni ? Ne tiennent-ils pas les traits communs d'un commun ancêtre, l'Orient, cet Orient encore voilé, qui nous découvre lentement la ténacité, la puissance et le rayonnement de sa tradition iconographique ? Ne le tiennent-ils pas, comme nous l'avons si souvent constaté, de l'intime collaboration qui les a rapprochés au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, de cette « Maniera bizantina », qui a préparé l'éclosion du Trecento ? Il est pourtant des cas fort clairs où le génie expansif de Sienne put ouvrir aux Grecs, et surtout aux Slaves, des horizons nouveaux.

Ces influences s'exercent à des degrés divers suivant les régions. Nous distinguerons deux écoles. Les Slaves et les Macédoniens doivent sans doute beaucoup à Byzance. Gradac par exemple touche à Kahrié-Djami ; Nagoriça, au Laur. VI

23 et aux Saints-Apôtres. Mais l'Orient leur a légué les frises, les cycles liturgiques, certains motifs particuliers, surtout il leur a fait partager son goût pour les apocryphes, son sentiment réaliste et dramatique. Enfin, Sienna leur a appris la tendresse dans les gestes, la liberté et l'abondance dans les compositions. Au cours du *xiv*<sup>e</sup> siècle, ils étendent leur action sur un vaste domaine, jusqu'en Russie, même au Mont-Athos et à Mistra. Mais ces deux centres ont résisté et conservé plus fidèlement la tradition byzantine.

Les fresques de la Péribleptos ressemblent de près à celles du Mont-Athos, surtout aux plus récentes, qui appartiennent au milieu du *xvi*<sup>e</sup> siècle. Mais elles n'en dépendent pas. Elles sont toujours plus proches des sources. Ces sources nous les atteignons, les unes, en partant de l'Athos, après bien des détours, en Cappadoce, les autres, en partant de Mistra, directement, en Palestine. Une même école nous a paru se partager en deux branches distinctes, dont l'une, vers le début du *xv*<sup>e</sup>, se déploie à Mistra, en Serbie et en Russie, l'autre, pendant la première moitié du *xvi*<sup>e</sup>, au Mont-Athos. Chaque fois, elle supprime l'école macédonienne. Au *xvi*<sup>e</sup> siècle, lorsqu'elle atteint son apogée, elle se compose de Crétois, qui excellaient surtout à peindre des icônes. Nous ne savons, si, dès le *xiv*<sup>e</sup>, elle pratiquait cet art avec le même éclat. Il est certain, tout au moins, qu'à la Péribleptos, des peintres de chevalet, d'une habileté incomparable, nous ont tracé, sous leur forme byzantine, les types qu'elle amplifiera, au *xvi*<sup>e</sup> et surtout au *xvii*<sup>e</sup> siècle, au moyen des motifs italiens.

Elle se distingue de l'école macédonienne par son attachement à la tradition byzantine, par un vif sentiment de la sobriété, de la clarté et de la noblesse, qu'elle sait allier, suivant le goût du temps, au pittoresque et à la grâce. Elle touche pourtant à l'Italie et surtout à Venise. Et l'on chercherait volontiers, dans les ateliers grecs de cette cité, le sol où elle a pris racine, lorsqu'on retrouve exactement au Mont-Athos, pendant le *xvi*<sup>e</sup> siècle, la Descente de croix que ceux-ci composèrent au *xiii*<sup>e</sup> et transmirent alors aux Toscans et aux Siennois.

## ADDITIONS ET CORRECTIONS

Les circonstances ont voulu que cet ouvrage fût imprimé en plusieurs fois. On a tiré les feuilles 1-8 en février 1913, 8-15 en novembre 1913, 16-32 en juin 1914. La composition du dernier chapitre, des tables et de l'introduction, interrompue par la guerre, n'a été reprise qu'en mars 1915. Dans l'intervalle, l'auteur a reçu de nouveaux livres ou de nouveaux documents. Il a même cédé à la tentation d'enrichir ses références, d'après les publications antérieures, afin de rendre plus utile son répertoire des monuments, sans prétendre toutefois lui donner, surtout en ce qui concerne l'Occident, le caractère d'un relevé systématique et complet.

### LIVRE I — Les cycles

P 6, l. 21 — *Au lieu de 986, lire 989*

P 6, n 1 — *Ajouter* Macler, Miniatures arméniennes, p 14. On peut y joindre les huit feuillets qui constituent le n° 697 des Mékhitaristes, à Vienne, ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècle (*op. l.*, p 12)

P 6, n 5 — L 2, *au lieu de* Bibliothèque d'Etchmiadzin, *lire* Moscou, Lazarevskij Institut, hymnaire — L 3, *après* Manuscrit de Bologne, *ajouter* n° 3290. Voy Macler, Journal asiatique, 1913, p 248 sq. — L 7, *ajouter* Voy Macler, Miniatures arméniennes, p 20, 22, 29, 36 — Manuscrit appartenant à M Gabbay, d'Ispahan, et daté de 1594. Voici le mémorial, que M Macler a bien voulu nous traduire : « Copié et enluminé par Davith, sous le pontificat de Têr Melkisédek, sous le règne du sultan Mourat, dans la grande ville d'Estendaul. Fut écrit dans la contrée de Gélam, dans le couvent qui se nomme Khorotkan de la Sainte Mère de Dieu »

P 8, l 21 — *Au lieu de* Elisabetgrad, *lire* Elisavetgrad

P 8, l 24 — *Au lieu de* Djroutcha, *lire* Djroutchi.

P 8, l 35 — *Ajouter* Dans le Copte-arabe 1 de l'Institut catholique (1250), les miniatures se groupent, six par six, sur

quelques pages, de préférence, vers le commencement de l'évangile. Ainsi, l'illustration du Paris 115 et du Copte 13, notablement réduite, s'adapte à la formule orientale des frontispices.

P 9, l 18. — *Ajouter en note* Dans un tétraevangile dont la Collection Freer a recueilli quelques feuillets (Charles R Morey, *East christian paintings in the Freer Collection, New-York, 1914*, p 32-33), le cycle se terminait, après les Limbes, par les deux Dimanches de Thomas et des Myrophores (plus haut, p. 34-36, 539).

P 13, l 13 — *Au lieu de* évangélistes, *lire* évangélistes

P 13, n 1 — *Ajouter* Voy notre livre IV, p 557

P 15, n 3 — *Ajouter* Comparez avec la lettre des patriarches orientaux à Theophile (Duchesne, *L'iconographie byzantine dans un document grec du ix<sup>e</sup> siècle*, p 22, extrait de *Roma e l'Oriente*, t III, 1913)

P 19, n 8 — *Ajouter* Voy, sur ce sujet, Julien Durand, *Bulletin monumental*, t 48, 1882, p 508

P 22, n 4 — Attribution erronée Appartenait à la Coll Basilewsky, n° 60, aujourd'hui à l'Ermitage, salle X, n° 5

P 24, n 4 — *Ajouter* Schlumberger, *Épopée*, II, p 37, Wulff, *Beschreibung d. Bildwerke*, t III 2, p. 62, n° 1853, pl IV

P 37, l 38 — *Après* Saintes Femmes au tombeau, *ajouter* et le *Xa'pete*

P. 38, l 4 — *Au lieu de* de chaque côte, *lire* à droite.

P 38, n 1 — *Ajouter* la M<sup>1</sup>-Pentecôte est reproduite dans Grabar, t VI, p 174

P 53, n. 3. — *Au lieu de* Lebenzyklen, *lire* Bildzyklen

## LIVRE II, CHAPITRE I — L'Annonciation

P 69, n 8 — *Ajouter* L'Occident conserve aussi, par exception, l'ange à droite, devant Marie assise Musée de Cluny, n° 1041, vi<sup>e</sup>-viii<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 183), psautier de Stuttgart, Staatsbibl, Cod bibl fol 23, x<sup>e</sup> siècle (phot Boinet), reliquaire d'ivoire au trésor du dôme d'Agram (Mitth. Central-Commission, t VIII, 1863, p. 231, pl VIII). Marie est parfois debout. Munich, reliure du lat 4451, Cim 56, ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 128), autel portatif de Melk, xi<sup>e</sup> siècle (Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCXLVIII) En Orient, on retrouve la Vierge assise dans le podlunnik Bolšakov (édition Uspenskij, pl. 124)

P. 72, n 4 — *Ajouter* Comparez ce chancel à un reliquaire arménien de la Collection Basilewsky, travaillé au repoussé, daté de 1293 et provenant d'un monastère du Taurus (A. Carrière, Ins-

criptions d'un reliquaire arménien de la Collection Basilewsky, p 30, 39, pl. I, extrait des *Melanges orientaux*, publiés par l'École des Langues orientales vivantes, 1883, Alishan, Sissouan, Venise, 1885, p 107, pl I)

P 73, n 1 — *Ajouter* On voit le livre sur un pupitre, par exception, beaucoup plus tôt Nous citerons Brunswick, *Herzogliches Museum*, n° 59, coffret d'ivoire, ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 96 d), Cranenburg, Pfarrkirche, bénitier d'ivoire, époque des Ottons (Aus'm Weerth, *Bonn Jahrbucher*, t LVIII, 1876, pl IX)

P. 75, l 4 — *Ajouter* . croix sculptées de la Collection Bagge, de l'Oružejnaja Palata, à Moscou (*Antiq Emp Russie*, I 34)

P 75, l 8 — *Ajouter* reliure de Saint-Marc (Schlumberger, *Épopee*, I, p 748, Pasini, *Tesoro di San Marco*, pl XIII)

P 75, n 6 — *Ajouter* Grabar, t. VI, p 179-180

P 75, n 10 — *Ajouter* Grabar, t VI, p 213, 306.

P. 77, l. 13 — *Ajouter* Diptyque de Berne (Rohault de Fleury, *La Messe*, t. V, pl CCCLX, Stammler, *Der Paramentenschatz*, p 30), évangélaire de Goslar (Dobbert, *Jahrbuch preuss Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, p 154)

P 77, l 17 — *Ajouter* Revêtement de la Vierge de Vladimir, portant le monogramme du patriarche Photius (Sbornik, 1866, I, p 177, *Antiq Emp Russie*, I 1, Kondakov-Tolstoj, t VI, p 82, fig 108), croix de bois de la Bibl Imp Publ (*Antiq*, I 33)

P 77, n 14 — *Ajouter* : Das Katharinenkloster am Sinai, fig 26

P. 78, l. 8 — *Ajouter* « Tableau sur bois en detrempe », publié par d'Agincourt, *Peinture*, pl CV 16, icône de la Collection Bagge

P 79, l. 21 — *Après* icône du Musée Alexandre III, n° 734, *ajouter en note* Publiée par Grabar, t. VI, p 299

P 79, l 23 — *Ajouter*, à la fin du paragraphe Novgorod, *Eparchialnyj Muzej*, xvi<sup>e</sup> s (op 1, p 298)

P. 79, n 7 — *Ajouter* . op 1, p 20, fig 1

P 81, n 2 — *Ajouter* Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem, tétraévangile de 1415/16 (phot Baumstark), évangélaire de Saint-Médard, Paris lat 8850, fol 124 (Bonnet, *La miniature carolingienne*, pl XXIII) Dans ces deux manuscrits, le trône a à peu près la même forme et l'ange, le même mouvement Marie avance franchement le bras, comme dans l'évangile de Sion

P 83, l 36 — *Ajouter en note* Comparez avec le paliotto de Saint-Ambroise, avec un ivoire de l'ancienne Collection Spitzer (Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, t I, pl X) et le coffret du Louvre, n° 11 (op 1, pl XIII; Goldschmidt, n° 95 g)

P 84, l 14 — *Après* le type syrien de la chapelle de l'Annonciation, à Gueuremé, *ajouter en note* Un ivoire de la Collection

Trivulce, au ix<sup>e</sup> ou au x<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n<sup>o</sup> 115), nous montre la Vierge conforme à ce modèle, avec le fuseau dans la main gauche

P 84, n 1 — *Ajouter* Manuscrits de Gotha et de l'Escorial (phot Pfeiffer et Haseloff), autel portatif de Siegburg (Rohault de Fleury, La Messe, t V, pl CCCLII, plaquette de plomb du Kaiser-Friedrich Museum, provenant de Pise, xiii<sup>e</sup> siècle (Wulff, Beschreibung der Bildwerke, t III 2, p 73, n<sup>o</sup> 1902, pl VI A) Parfois Marie ecarte les bras Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, acq 1909 (Goldschmidt, n<sup>o</sup> 125), même musée, n<sup>o</sup> 36 (op 1, n<sup>o</sup> 52), Munich, Staatsbibliothek, Clm 10077, Cim 143 (op 1, n<sup>o</sup> 67 a), psautier de Saint-Bertin, fol 32 (phot Boinet)

P 84, n 2 — *Au lieu de* 318, lire 368 (monastère de Saint-Florian, Cod III 208) — *Ajouter* Lasteyrie, Architecture religieuse, p 690, fig 700

P 84, n 3 — L 3, après Tablette du British Museum, *ajouter* n<sup>o</sup> 42 — *Après* Graeven, I 31, *ajouter* Goldschmidt, n<sup>o</sup> 24 — *A la fin, ajouter* — On ecartera de ce groupe le diptyque de Munich, où la Vierge est debout (voyez, ci-dessus, notre addition à la note 1), on y joindra une plaquette du Kaiser-Friedrich Museum, acq 1909, x<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n<sup>o</sup> 25)

P 87, l 6 — *Après* Collection Stroganov, *ajouter* le psautier de Stuttgart, au x<sup>e</sup> siècle (voyez Additions, p 69, n 8) reproduit exactement ce mouvement

P 88, n 8 — *Lire* diptyque Basilewsky (voy Additions, p 22, n 14)

P 89, n 1 — *Ajouter* Ancienne Collection Delange, aujourd'hui au South-Kensington Museum (voy Dalton, Byz art, p 432, et la bibliographie complète, établie par M<sup>me</sup> Blache, dans son travail sur les icônes byzantines que doit publier l'Institut russe de Constantinople)

P 90, l 7 — *Après* la chaire de Barga, *ajouter* et celle de San Bartolommeo in Pantano, à Pistoie (Venturi, t III, p 919, fig 819, Reymond, La sculpture florentine, p 52)

P 90, n 4 — L'auteur n'aurait pas dû tenir compte de la gravure de Venturi (t I, p 423, fig 387), qui a attribué par erreur à la cathédrale de Milan une photographie, tirée à l'envers, du Paris lat 9393 Les autres monuments, que nous connaissons mieux maintenant, grâce à Goldschmidt, viennent à l'appui de notre thèse. Le diptyque de Genoels-Elderen, au Musée du Cinquantenaire, fin du viii<sup>e</sup> siècle (Laurent, Ivoires prégothiques, pl III, fig. 11; Goldschmidt, n<sup>o</sup> 2) reproduit, ainsi que la fresque de Sant' Urbano (fig 28), le type de la servante qui accompagne Élisabeth, dans le tétraévangile d'Etschmiadzn, n<sup>o</sup> 362 G (Macler, Miniatures arméniennes, pl IX 17), à Sainte-Sophie de Kiev (Kievskij Sof Sobor,

pl 28 11), dans le psautier de Melisende, fol 1 v, sur l'ivoire de Salerne (Bertaux, *Art Italie mérid*, pl XIX) Sur l'ivoire de la Bodléienne (Goldschmidt, n° 5), la main vient se plier sous le menton, comme à Parenzo (Diehl, *Manuel*, p 279) Le Paris lat 9393, la reliure de Francfort et le coffret du Louvre, n° 11, (Goldschmidt, nos 72, 75, 95 g) nous montrent les diverses déformations que le même type a subies, vers le même temps, dans les Visitations cappadociennes Sant'Urbano, le baptistère de Verone et la fresque de Gurk (Mitth. Central-Commission, t XVI, 1871, p 137) nous indiquent que l'iconographie d'Occident a passé, sans interruption, de cet ancien motif à celui de la servante assise

## CHAPITRE II — La Nativité

P 95, l 20 — *Après* Lavra, chapelle de Saint-Nicolas, au lieu de 1660, lire 1560

P 97, n 1 — *Ajouter* Kondakov, *Licevoj ikonopisnyj podlinnik*, phototypie 21 — On retrouve à peu près la même composition sur une croix de bois sculpté de la Collection Bagge, à Copenhague Il n'y a qu'une seule pointe de montagne A gauche, dans une boucle du cadre, on a transporté Joseph et le vieux berger, à droite, dans la boucle symétrique, un autre berger est assis sur le rocher, mais ne joue pas de la flûte

P 99, l 4 — *Après* ils y ont vu le bât, *ajouter en note* Gélât (Pokrovskij, *Opisanie*, pl III 1), Paris. gr. 550, Vatop 610, Saint-Luc (voy nos fig 41, 102, 104)

P. 101, n 3 — *Au lieu de* évangélaire, lire évangélistaire. — *Ajouter* Oxford, Bodléienne, Douce ms 176, reliure d'ivoire, VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 5) ; Brunswick, Herzogliches Museum, n° 59, coffret d'ivoire, IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 96 c), Agram, Domschatz, reliquaire d'ivoire, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle (Mitth. Central-Commission, t. VIII, 1863, p 231, pl VIII), évangélaire de Goslar et missel de Halberstadt, Domgymnasium, n° 114, XIII<sup>e</sup> siècle (Dobbert, *Jahrbuch d. k. preuss Kunstsammlungen*, t. XIX, 1889, p 153, 188)

P 101, n 4 — *Après* Ivoire du British Museum, *ajouter* n° 14 (Dalton, *Cat Ivory carv*, pl IX) Comparez ce monument avec la pyxide de Minden, aujourd'hui à Berlin, n° 6, et avec une pyxide du Cabinet impérial, à Vienne (Rohault de Fleury, *La Messe*, t V, pl CCCLXXIII)

P 102, n 8 — *Ajouter*. En France, on peut mentionner le Paris lat 9438, XI<sup>e</sup> siècle (Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, I, p 132, pl. XXVII)

P 102, n 9 — *Ajouter* Rothes, Altumbr Malerschulen, pl 5, fig 6.

P. 103, n 2 — L 3, après icône de la Galerie Tretjakov, *ajouter* Grabar, t VI, p 297. — L 4, au lieu de un homophorion du Mont-Athos, lire l'homophorion de Galaction, au Mont-Athos

P 103, n 3 — *Ajouter à la ligne 4* Ambros D 67 sup, podlinnik Bolšakov (ed Uspenskij, pl 62), Saint-Jacques-des-Arméniens, à Jérusalem, tetraevangile de 1415/16 (phot Baumstark)

P 103, n 4 — L 1, au lieu de icône, lire Porte, puis, *ajouter* Gino Fogolari, L'Arte, t VI, 1903, p 55 — L 2, au lieu de Capoue, lire Gaete (I), après tableau II, *ajouter* n° 5, H Ét C 1515, d'où Kehrer, t II, p 84, fig 71

P 104, l 2 — *Au lieu de icône, lire porte*

P 104, l 22 — *Après la porte d'Alexandrova, au lieu de 1337, lire 1336*

P 104, l 26 — *Ajouter* une reliure de Saint-Marc (Schlumberger, Épopée, I, p 748, Pasini, Il tesoro di San Marco, pl XIII), une broderie du xvii<sup>e</sup> siècle, appartenant à la sacristie de la Métropole de Serres (Kondakov, Makedonija, p 158, fig 99)

P 106, n 3, paragraphe c) — *Après* Manuscrit arménien de San Lazzaro, année 770, *ajouter* : Il s'agit du manuscrit, n° 1400, dit Évangile de Trébizonde, qui appartient au x<sup>e</sup> ou au xi<sup>e</sup> siècle (voy Macler, Journal asiatique, 1913, p 564)

P 106, n 3, paragraphe d) — *Après* Saccos de Photius, au lieu de 1408, lire entre 1414 et 1417 — *A la fin de cet alinéa, ajouter* Etchmiadzin, n° 1058, tétraevangile provenant du couvent des Thargmamatchq, près de Gandzak, écrit en 1202 (voy., plus haut, p 148, n 2)

P 106, n 4 — *Après* Triptyque Spitzer, *ajouter* aujourd'hui au Louvre, acq 1900 (Molnier, Ivoires, p 110, Molnier, Collection Spitzer, t I, p 17, pl. VII) — *A la fin, ajouter* San Lorenzo del Piceno, fragment d'Exultet (Venturi, t III, p 749, fig. 682) Marie occupe déjà la droite à Baouît (phot Clédad) et dans un manuscrit arménien des Mékhitaristes, à Vienne, n° 697, ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècle (Macler, Miniatures arméniennes, pl VII)

P. 107, n. 1. — *Ajouter* La disposition est la même dans le tétraevangile de Gélât, fol. 18 v et 150 (Pokrovskij, Opisame, p. 269, n° 6, pl III. 1, p. 292, n° 142) On remarquera qu'à Daphni, pour accueillir les mages, la Vierge est tournée vers la droite, comme à Gélât

P 107, n 4 — *Après* Tantôt sans le bain, *ajouter* Manchester, John Rylands Library, ivoire, x<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 27 a), Lucques, Bibl governativa, n° 1275, fol 11 v (phot Haseloff) — *A la fin, ajouter* Dans le psautier d'Utrecht, ps 86 (Tikkanen, Psalterillustration, p 275, fig. 209), la crèche manque, Marie,

ayant Joseph derrière elle, à droite, regarde laver l'enfant. Voyez aussi Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t I pl XXIII, XXVI

P 107, n. 5 — *Ajouter* Bibliothèque de l' Arsenal, n° 592, évangélaire, fol 18 v (phot Bounet), Bruxelles, Bibliothèque royale, n° 9428 (phot Haseloff), Munich, Staatsbibliothek, Clm 10077, Cim 143, reliure d'ivoire (Goldschmidt, n° 47 a), Musée du Louvre, coffret, n° 11 (op l., n° 95 c), Bonn, Provincialmuseum, ix<sup>e</sup>-x<sup>e</sup> siècle (op l., n° 109), reliure d'or, au dôme d'Aix-la-Chapelle (Bock, Heiligthum zu Aachen, p 26, fig 8, etc) Dans ces monuments, le bain manque et Joseph, le plus souvent, fait face à Marie Voyez aussi Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t I, pl. XXI

P 107, n° 6. — *Après* Gruneisen, Sainte-Marie-Antique, p 109, *ajouter* On peut restituer le même type à San Bastianello in Palara (Vat lat 9071, fol. 234), ou la composition est mutilée

P 107, n 7 — L 3, *ajouter* Paris syr 344, fol 2 (Macler, Miniatures arméniennes, pl XX 48), Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens, tetraevangile de 1651 (Baumstark, Monatshefte für Kunstwissenschaft, t. IV 6, 1911, p 253, pl 53 1)

P 107, n 8 — *Ajouter* Akthamar (lacté de Van), fresque dans l'hémicycle réservé aux rois (Lalajan, Vaspuragan, Tiflis, 1912, pl 6, voy Byz Zeits, t XXI, 1912, p 346, Walter Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipsig, 1913, pl. 32), façade de San Zeno, à Vérone, xii<sup>e</sup> siècle (phot Alinari 18853)

P 108, l 7 — *Après* Nicolo Pisano, *ajouter en note* Voyez aussi un bas-relief du baptistère de Bergame, sculpté en 1340 (Venturi, t IV, p 613, fig 473).

P 108, l 17 — *Après* Assise, *ajouter* On retrouve le même type, en 1250, sur la chaire de San Bartolommeo in Pantano, près de Pistoie (Reymond, La sculpture florentine, p 51, Rohault de Fleury, La Messe, t V, pl CCXI, Venturi, t IV, p. 917, fig 818)

P 108, n 1 — *Ajouter* Comparez avec un bas-relief de la cathédrale, exécuté vers le milieu du xiii<sup>e</sup> siècle par un élève de Nicolo Pisano (Reymond, La sculpture florentine, p 50, voy Venturi, t IV, p 41).

P. 109, l 3. — *Au lieu de* à droite, *lire* à gauche

P 109, l. 21. — *Après* psautier de 1066, fol 2 (fig 64), *ajouter* en Géorgie, dans le triptyque d'Antcha (Kondakov, Pam Gruzi, p 169, fig 78) Voyez aussi le Paris lat 17961, x<sup>e</sup> siècle (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, pl XXIII)

P 110, l 1 — *Après* Santa Maria in Cosmedin (fig. 49), *ajouter* sur la reliure de Lorsch, conservée au Musée de South-Kensington, n° 138 66 (Molmier, Ivoires, p 151, Goldschmidt, n° 14)

P 110, n 3 — *Au lieu de* un triptyque d'une collection pri-

vée, lire : le triptyque de la Collection Perkins (Weigelt, Duccio, p 193, pl 60).

P 111, I 15 — *Au 2<sup>e</sup> alinea, ajouter* Du psautier Barberini au groupe italien nous apercevons une transition toute naturelle en comparant ensemble deux monuments semblables, quoique d'origine très différente 1<sup>o</sup> un relief en bois sculpté d'Abou-Sargah, au Caire, que Stizygowski (Röm Quartalschrift, t. XII, 1898, p 30, fig 4, d'après Butler), ne croit pas antérieur au XIII<sup>e</sup> siècle, 2<sup>o</sup> la chaire de San Leonardo d'Arcetri, à Florence, œuvre du Dugento (Rohault de Fleury, La Messe, t III, pl CCIX, voy Venturi, t III, p 913). L'un et l'autre rappellent le psautier même par la disposition des figures.

P 111, n 4 — L 2, après Orvieto, *ajouter* façade du dôme, vers 1360 (Reymond, La sculpture florentine, p 141)

P 111, n 8 — Marie fait exactement le même geste de tendresse dans une miniature du graduel F, au musée de San Marco, à Florence (phot Preuss hist Institut 5004) Joseph, assis devant elle, à la droite de la crèche, la contemple La scene, très simple, ne comprend aucune autre figure

P 113, n 1 — *A la fin, ajouter* On rencontre la jeune fille à genoux, dans le Sud de l'Italie, vers 1115, à droite, dans une fresque de Santa Annunziata, à Minuto, près d'Amalfi (Bertaux, Art Italie mérid, p 283, fig 106), puis, en 1194, à gauche, sur l'ambon de Saint-Michel de Gropoli (Rohault de Fleury, La Messe, t III, pl CCVIII, Venturi, t III, p 915, fig 815)

P 113, fig. 61. — *Au lieu de Elmale, lire* Tchareqle.

P 120, n. 2 — *Ajouter*. Un tétraévangile de 1651, à Saint-Jacques-des-Arméniens (voy Additions, p 107, n 7) reproduit à peu près exactement cette composition

P. 122, l 2 — *Ajouter* Sur la chaire de San Leonardo d'Arcetri, dont nous connaissons les origines orientales (voy Additions, p 111, l 15), le berger croise les jambes, comme à Qaranleq-Klisse (fig 59) et à Saint-Chrysostome de Géraki (fig 65) Il occupe le bas de la composition, ainsi que dans le Paris arm 18 (fig 69)

P 124, n 1 — *Ajouter*. A Volotovo, le berger hardiement posé de dos, continue à jouer en se retournant vers l'ange Maculevič (Mon de l'art ancien russe, IV, p 27, fig. 34), le compare à certaines figures de Kahrié-Djami Mais les autres détails de la composition appartiennent à l'iconographie de Mistra

P 124, n 2 — *Ajouter* Dans une icône de la Galerie Tretjakov (voy. p 103, n 2, et Additions), le berger debout tient une corne

P 126, n 1 — *Lire* Graeven, II 6. — *Ajouter* Trésor du Sancta Sanctorum, coffret de la croix d'émail (Lauer, Mon. Prot, t XV, 1907, pl VII).

P 126, n 4 — *Ajouter* : Francfort, Stadtbibliothek, ms. Barth,

typ 2, reliure d'ivoire, vers 850 (Goldschmidt, n° 75), Gottingen, theol. 231, fol 11 v (phot Hasehoff), Vatican lat 3548, orationale de Fulda, vers 1054 (op. l.); evangélaire de Gotha, fol 18 v (phot Pfeiffer), evangélaire de Bruxelles (phot Hasehoff) Voy aussi Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t. I, p 130, pl XXVII

P 126, n 5 — *Ajouter*. Laur Med Pal 387, fol 3 v (Rjedin, Zapiski, t VII, p 57, fig 1, Baumstark, Oriens christianus, N S, t I, p 252, n° 3), évangélaire de Prum, à Berlin, milieu du ix<sup>e</sup> siècle (Boinet, La miniature carolingienne, pl XXXVII); Lond. Cotton ms, Caligula A 7 (Warner, Illuminate ms in the British Museum, Londres, 1903, [pl 17]), Paris lat 12117 (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t I, p 132, pl XXII), Paris. lat 18005 (op. l, p 133, pl XXVI), ivoire allemand de l'ancienne Collection Spitzer, x<sup>e</sup> siècle (Molnier, Ivoires, p 147), autel portatif de Melk, xi<sup>e</sup> siècle (Rohault de Fleury, La Messe, t V, pl. CCCXLVIII)

P. 126, n. 6 — *Après* Evangile de Saint-Pierre, *ajouter* de Salzbourg (a X 6) — *A la fin, ajouter*. Sacramentaire de Marmoutiers (Boinet, La miniature carolingienne, pl XLI A); psautier de Saint-Bertin, ps 41 (Westwood, Fac-similes, pl CXXXVII), Vatican lat. 39 (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t I, p 134, pl XXV), façade de San Zeno, à Vérone (phot Alinari 18853)

P 127, l 38 — *Ajouter au dernier alinéa* On la retrouve sur la reliure de Francfort (voy Additions, p 126, n 4)

P 127, n 2 — *Ajouter* Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, t I, p 125, pl XXIV

P 129, n. 1 — *Après* reliure de Lorsch, *ajouter* Musée de South-Kensington, n° 138 66 (Goldschmidt, n° 14) — *A la fin, ajouter* L'évangélaire de Goslar (Dobbert, Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen, t XIX, 1898, p 153), par les traits mêmes qui paraissent le distinguer du type byzantin traditionnel (voy op l, p 154, n° 24), peut aussi dépendre de la rédaction du Laur VI 23

P 130, n 1 — *Ajouter* On peut citer encore l'Adoration des bergers dans l'Hymne Acatliste, par exemple, au monastère de Théraponte (Georgievskij, Freski Ferapont mon, pl I)

P 134, n 3 — *Après* Rossicon VI, *ajouter* Pokrovskij, Evangelie, p XLIX, fig. 17 — *Au lieu de* Coisl 329, *lire* Coisl 239.

P 136, l 15 — *Ajouter en note* Schmidt, Mozaiki prep Luki, p 15, estime que la fusion des deux thèmes dut se produire seulement au xii<sup>e</sup> siècle Pourtant Kavabach-Klissé nous montre les mages près de la crèche dès 1060 Saint-Luc paraît antérieur Voyez notre étude, p 153

P 139, n. 3 — *Ajouter* Sans doute aussi, San Bastianello in Pallara (lat. 9071, fol 236), où le peu qui reste rappelle Sainte-Marie-Antique.

P 140, n 7 — *Ajouter* · On peut citer aussi le bas-relief de la cathédrale de Sienna (voy. Additions, p 108, n. 1)

P 140, n 9 — *Ajouter*. Coffret carolingien du Louvre, n° 11, ix<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 95 f)

P. 140, n 10. — *Après* Ivoire de Francfort, *ajouter* Stadtbibliothek, ms. Barth, typ. 2, vers 850 (Goldschmidt, n° 75) — *Après* Ivoire du Palais des Arts, à Lyon, *ajouter* · Goldschmidt, n° 68

P. 142, n 3. — *Après* codex de Gotha, au lieu de fol 180, lire fol. 18 v. — *A la fin, ajouter* . Sur la reliure de Francfort (voy Additions, p 140, n° 10), on les a distingués, mais Hérode fait interroger les mages par les scribes

P. 145, n 4 — *Ajouter* L'icône publiée par Lichačev, pl CXXII 216, est aussi reproduite plus clairement par Punin, Russkaja Ikona, I, 1914, p 44, qui l'attribue au xv<sup>e</sup> siècle et à l'école de Novgorod

P 146, n 3 — *Ajouter*. Les Méditations (ch VIII-IX, éd Rome, 1596, t VI, p 354, 357) ne font que développer cette scène

P. 148, n 2 — *Ajouter*. Paris syr 344, Saint-Jacques-des-Arméniens, tétraévangile de 1651 (voy Additions, p 107, n 7)

P 149, l 6 — *Après* Dans le 74, elle s'est substituée à ce thème, *ajouter* La réplique bulgare de la Collection Curzon, n° 153, présente une autre disposition à gauche, dans le lointain, les mages s'inclinent, comme s'ils adoraient, à droite, dans la marge, ils retournent chez eux, à cheval La miniature vient après Mat 2 12 « Ils retournèrent chez eux par une autre route » On croirait qu'en introduisant le type de la Nativité dans le cycle, on a groupé autour d'elle deux scènes différentes qui se suivaient Adoration (2 11) et Retour (2 12)

P 149, n. 4 — *Ajouter* . L'auteur vient de publier ces miniatures dans l'Oriens christianus, N S , t. III, 1913, p 117 sq Ses conclusions concordent à peu près avec les nôtres Heisenberg les conteste dans la Byz. Zeits , t XXII, 1913, p 617

P 151, n 5 — *Ajouter* : Ambros. L 58 sup , fol 5 v (éd Ceriani) Le Trecento s'inspirera ensuite des Méditations « Ces trois rois vinrent donc avec une grande multitude et une escorte honorable » (Sancti Bonaventuræ Meditationes, ch IX, Rome, 1596, t VI, p 357)

P. 152, n 2 — *Ajouter* · Diptyque de Berne (Rohault de Fleury, La Messe, t V, pl CCCLX , Stammer, Paramentenschatz, p 30)

P 153, l 9 — *Au lieu de* quelques rouleaux d'Exultet, lire · un rouleau d'Exultet.

P 153, l 30 — *Après* l'hymnaire de l'École des Langues orientales, *ajouter* · le tétraévangile de 1656/57, à Saint-Jacques-des-Arméniens, Jérusalem (Baumstark, Monatshefte für Kunstwissenschaft, t. IV 6, 1911, p. 253, pl 54 11)

P 153, n 1 — L 1, *au lieu de* n° 6, p 225, *lire* n° 5, p 224 — L 2, *supprimer* Capoue, etc — *A la fin, ajouter* Le miniaturiste a interprété le type palestinien de l'Annonce aux bergers (voy , plus haut, p 125-126)

P 153, n 7 — *Au lieu de* evangile, *lire* Physiologus

P. 155, l 13 — *Après* Kalinić, *ajouter en note* On peut mentionner aussi, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, en Russie, le monastère de Théraponte (Georgievskij, Freski Ferapont mon , pl XX)

P 155, n 6 — L 4, *ajouter* Primitif siennois, à Altenburg, Musée, n° 7 (Weigelt, Duccio, p 236) — L 6, *ajouter* evangélique de Goslar (Dobbert, Jahrbuch d k preuss Kunstsammlungen, t XIX, 1898, p 143)

P 157, n 10 — L 6, *ajouter* Porte d'Alatri (Venturi, t III, p 385, fig 368 , Gino Fogolari, L'Arte, t VI, 1903, p 55).

P 158, n 6 — *Au lieu de* p 213, *lire* p 313 — *Ajouter* Aux monuments reproduits par l'auteur, on joindra une reliure de Munich, Staatsbibl , Clm 10077, Cim 143 (Goldschmidt, n° 67 b)

P 158, n 7 — *Ajouter* le psautier de Saint-Bertin, à Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun 20, fol 78, ps 72, vers l'an 1000 (phot Boinet)

P 159, n 4 — *Ajouter* On peut rapprocher de ce texte une homélie latine attribuée à saint Fulgence, où La Piana, p 293, reconnaît la traduction d'une « homélie dramatique » byzantine

P 160, l 9 — *Après* Paris 74, pl 7, *ajouter en note* Le tétraévangile bulgare de la Collection Curzon, n° 153, reproduit la même composition, après Mat. 2 18

P 160, n 1 — *Ajouter* et la porte sculptée d'Alatri (voy Additions, p 157, n 10)

P 161, n. 4 — *Ajouter* En Occident, on a suivi l'apocryphe en sculptant une pyxide d'ivoire de Lavoûte-Chilhac, Haute-Loire (Rohault de Fleury, La Messe, t V, pl CCCLXVII)

P 165, n 5. — *Au lieu de* Ellen osnovny, p 51, *lire* Ellen osnovny, p. 66-68 *Ajouter* Le texte auquel l'auteur fait allusion vient d'être publié de nouveau, et cette fois excellemment, par L Duchesne, L'iconographie byzantine dans un document grec du ix<sup>e</sup> siècle, ch 8, p 31, extrait de Roma et l'Orient, t III, 1913.

P 165, n 9 — *Ajouter* Fresque du monastère de Théraponte, fin du xv<sup>e</sup> siècle (Georgievskij, Freski Ferapont mon , p 105, pl XI)

P 167, l 31 — *Après* Offices, *ajouter en note* N° 1 (Muñoz, Alcuni dipinti bizantini di Firenze, Rivista d'arte, t VI 2, 1909 , Kondakov, Ikonografija Bogomateri, p 120, fig 84 ; Lichačev, Ist značenie, p. 17, fig 21)

P 169, n 1 — *Ajouter* Bréhier, Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine, p 29-33, pl XI 17, dans les Nouv archiv des missions scient., nouv. sér , fasc 9, Paris, 1913.

## CHAPITRE III — Le Baptême

P 171, n 7. — *Ajouter* et sur une jasse du Kaiser-Friedrich Museum (Wulff, Beschreib d Bildwerke, t III, 1, n° 1147, pl LVI)

P 172, l. 11 — *A l'alinéa, ajouter* On rattachera aussi à l'une ou l'autre des variantes du type syrien une amulette de bronze, une jasse, un encolpion en calcaire du Kaiser-Friedrich Museum, v<sup>e</sup>-vii<sup>e</sup> siècle (Wulff, Beschreibung, t III, 1, nos 827, 1147, 1149, pl XL, LXI), une fresque de Baouît (phot Clédât), où Jésus fait le geste des orants, une miniature du viii<sup>e</sup> ou du ix<sup>e</sup> siècle, illustrant un homiliaire syriaque, Sachau, n° 220 (phot. Baumstark)

P 173, n 7 — *Ajouter* Agram, Domschatz, reliquaire d'ivoire (Mitth Central-Commission, t VIII, 1863, p 231, pl VIII)

P 174, n 3 — *Ajouter* Il convient d'observer que la peinture archaïque d'El-Nazar (phot Jerphanion) nous montre, avant Toqale, la ligne horizontale et l'allegorie dans le fond

P 175, l 24 — *Ajouter* La fresque de Kazandjilar-Djami, où l'on compte trois anges, peut se rattacher à ce groupe

P. 175, n 3 — *Ajouter* Diehl, Manuel, p 461, fig 225

P 178, l 1 — *Après* Trebizonde, *ajouter* le revêtement de la Vierge de Vladimir, début du xv<sup>e</sup> siècle (Antiq Emp russe, I 1, Kondakov-Tolstoj, t. VI, pl 182, fig 108)

P 178, n 2. — L 3, *au lieu de* xvii<sup>e</sup> siècle, n° 45, *lire* 1651 (Monatshefte fur Kunstwissenschaft, t IV 6, 1911, pl 53. 3)

P 178, n 10 — *Ajouter* Goldschmidt, n° 74 a

P 179, l 1 — *Après* Paris 74 (pl 9 et 58), *ajouter* Le manuscrit Curzon, n° 153, avant Mat 3 16, reproduit exactement le Paris 74, pl 9, sauf l'allegorie du Jourdain, qui occupe une autre place

P 179, l 16 — *Lire* Paris 74, pl 9, 58 et 99

P 179, n 10. — *Ajouter* Ivoires de Manchester, John Rylands Library (Goldschmidt, n° 27 a), de Munich, Cim 56 et 143 (op 1, nos 67 b, 129), de Brunswick, Herzogliches Museum, n° 59 (op 1, n° 96 a), benitier de Cranenburg, Pfarrkirche (Aus'm Weerth, Bonn Jahrbucher, t. LVIII, 1876, p 173, pl IX)

P. 180, n 1. — L 4, *au lieu de* ivoire lombard de Berlin, *lire* ancienne Collection Micheli, aujourd'hui dans la Collection Mayer van den Bergh, à Anvers (Goldschmidt, n° 66) — L 6, *après* Évangeliare de Saint-Médard, *ajouter* Paris lat. 8850, fol 82 v (phot Bonnet)

P 181, l. 15. — *Au lieu de* évangélaire, *lire* évangile.

P. 181, n. 3 — *Lire* Livre de péricopes de Sainte-Erentrud, à

Munich, Cod præt. 52 (Strzygowski, Taufe Christi, p. 47, pl XII, 2, Swarzenski, Salz Mal, pl LIII 164), psautiers de Wolfenbüttel et de Hambourg (Haseloff, Thüring-Sächs Malerschule, pl XXXIV. 77, XXXVII 83)

P. 182, l. 13. — Lire sur les fonts baptismaux de San Giovanni in fonte et sur la façade de San Zeno

P 183, l 11 — *A l'alinéa, ajouter* : En Allemagne, on mentionnera l'évangélaire de Goslar, copie d'un modèle byzantin (Dobbert, Jahrb preuss. Kunstsammlungen, t XIX, 1898, p. 146, n° 12).

P. 184, n. 1. — *Ajouter* Un bas-relief, encastré dans la façade Sud du Dmitrievskij Sobor, à Vladimir (phot. Barčevskij 273, Kondakov-Tolstoj, t. VI, p 28, fig 49, 50) nous paraît se rattacher à ce groupe, plutôt qu'à l'Occident

P. 185, l. 21 — *Ajouter* sur le coffre de Bologne

P. 185, n 3 — *Ajouter* Collection Chanenko, fin du xv<sup>e</sup> siècle (Grabar, t VI, p 260)

P 186, l 32 — *Après* Petropol 305, *ajouter en note* Fragment ne comprenant que huit feuillets (Otčet Imperatorskoj Publichnoj Biblioteki za 1883 god, Saint-Pétersbourg, 1885, p 127)

P 188, l 2 — *Après* Paris 74, *au lieu de* fol 144, *lire* pl 144

P 188, l 11 — *Après* Petropol 305, *ajouter en note* · Sous toutes réserves, le manuscrit étant fragmentaire

P 189, l 5 — *Au lieu de* pl 144 b, *lire* 145 b.

P 190, n 2. — *Ajouter* . On compte quatre apôtres sur le reliquaire d'Agram (voy Additions, p 173, n 7), trois dans l'évangélaire de Goslar (voy. Additions, p. 183, l. 11)

P 191, n 2 — *Après* Accademia 14, *ajouter* D'Agincourt, Peinture, pl CV 20 L'auteur a vu le tableau dans l'église de Sainte-Pétronille, à Sienne

P. 196, l 9 — *Après* Paris gr 533, fol 146, *ajouter en note* Bordier, Description, p. 140, fig 67

P 197, n 2 — *Ajouter* Étoffe de l'année 1524, dans le trésor de la Laure de la Trinité, près Moscou (Lichačev, Ist značenie, p 157, fig 359)

P 203, n 5 — *Ajouter* Cette date est douteuse Voy. Lasteyrie, Architecture religieuse, p 706, fig. 716.

P 205, l 4 — *Ajouter à l'alinéa, en note* La composition du Paris 74 se retrouve, au xiv<sup>e</sup> siècle, dans le tetraévangile de la Collection Curzon, n° 153

P. 205, n 7. — *Ajouter* . Šestodnev de la Collection Ostrouchov, école de Novgorod, fin du xv<sup>e</sup> siècle (Ščekotov, Russkaja Ikona, t I, 1914, p 131)

P. 206, n 1 — *Ajouter* Sur l'époque où se rencontrent ces deux motifs, voyez Schmidt, Mozaiki prep Luki, p. 14

P. 207, l. 24. — *Après* Paul, peintre habile, *ajouter en note*

Voyez, sur ce personnage, Grégoras, VII. 5. 2, Bonn, t I, p. 304, l 12

P 210, n. 1 — *Ajouter*. Goldschmidt, t. I, p. 10, fig 6

P. 210, n. 2 — *Ajouter* Goldschmidt, n° 5, l'attribue aux VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles

P. 210, n 3. — *Au lieu de Ivoire lombard de Berlin, lire* Ivoire de la Collection Mayer van den Bergh, à Anvers (Goldschmidt, n° 66). — *Ajouter* Reliure du CIm 10077, CIm. 143, à Munich (op l., n° 67 b)

#### CHAPITRE IV. — La Transfiguration

P. 217, l. 32. — *A l'alinéa, ajouter en note* La bible de Farfa comprend aussi deux épisodes (voyez notre livre IV, p 605).

P. 219, n 2. — *Ajouter* Comparez avec la mosaïque de San Zeno, à Rome (voyez notre livre IV, p 595).

P. 220, l 1 — *Après* Pise, *ajouter en note* · Raymond, La sculpture florentine, p 30 , *après* diptyque Barberini, *ajouter de même* D'Agincourt, Sculpture, pl XII. 24

P. 220, l. 3 — *Ajouter* le dessinateur de l'Ambros. L 58 sup , fol. 35 (éd. Ceriani).

P. 221, n 3 — L 3, *après* Saint-Jacques des-Arméniens, *au lieu de* XVII<sup>e</sup> siècle, *lire* 1656 — *A la fin, ajouter* Collection Chanenko, fin du XV<sup>e</sup> siècle (Grabar, t VI, p 260), où l'attitude est moins nette

P. 221, n. 4 — *Ajouter* Cahier-Martin, Nouveaux Mélanges, t. II, p 60, H. Martin, Les Arts, 1903, n° 22, p. 30 sq , Laurent, Ivoires prégothiques, p 140, pl. XVIII, fig. 45.

P. 222, l. 3. — *Après* ivoire du British Museum, *ajouter* reliquaire d'Agram (Domschatz, X-XI<sup>e</sup> siècle Mitth Central-Commission, t VIII, 1863, p. 231, pl VIII. Pierre, encore à genoux, à droite, se redresse et lève discrètement le bras).

P. 222, l. 7 — *Après* sous les pieds du Christ, *ajouter* Dans un ivoire de South-Kensington, n° 256 67, IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle (Goldschmidt, n° 105), Pierre se tient entre eux, au milieu ; trois édicules figurent les trois tentes.

P 223, l 7 — *Après* plus ou moins, *ajouter en note* Ce type se rencontre, au IX<sup>e</sup> ou au X<sup>e</sup> siècle, sur un ivoire de South-Kensington, n° 256. 67 (Goldschmidt, n° 105), où Jacques est plutôt assis. Une autre reliure d'ivoire, encastrée dans un coffret, à Quedlinburg, Stiftskirche, début du X<sup>e</sup> siècle (op l , n° 147 c), constitue une sorte de compromis entre le type byzantin et le type oriental que nous avons décrit, à la p. 219.

P. 223, n. 3 — *Ajouter* Porte de Suzdal (Antiq. Emp Rus-sie, VI 30)

P 225, n 3 — *Ajouter* (Galerie Tretjakov, n° 34)

P 225, n 11 — *Ajouter* Coffre sculpté de Bologne, n° 590

P 225, n 12 — *Ajouter* On observera que, sur la reliure de Saint-Marc (voy note 9), Pierre, renverse sur le dos, porte la main droite a son menton, la gauche, à son genou

P 227, l 21 — *Après* Dochariou, *ajouter en note* Une de nos photographies (H Ét C 273) comprend une partie de la composition

P 229, l 14 — *Après* L'art russe reproduit le même type, *ajouter* en 1380, à Kovalev (Muratov, dans Giabar, t VI, p 187)

P 229, n 2 — *Ajouter* Dans une autre icone de la même collection (fin du xv<sup>e</sup> siècle), les deux figures de Pierre et de Jacques se trouvent interverties (Punin, Russkaja Ikona, t. I, 1914, p 23)

P 230, l 9 — *A l'alignea, ajouter en note* Voyez ce que nous avons dit de la fresque de Vladimir, dans notre livre IV, p 683 Sur la croix de la Collection Bagge, Pierre et Jacques ont le mouvement de la Peribleptos, Jean, celui du podlunnik Cette jolie sculpture, récemment achetée à Athènes (voyez Additions, p 73, l 4, p 243, n 5), viendrait de Macédoine Il nous est difficile d'en déterminer la date exacte

#### CHAPITRE V — Lazare

P 232, fig 202 — *Au lieu de* Évangile, lire Tétrévan-gile

P 236, l 5 — *Ajouter* évangélique de Goslar (Dobbert, Jahrbuch preuss. Kunstsammlungen, t XIX, 1898, p 158)

P 236, l 8 — *A l'alignea, ajouter* et de Tchareqle

P 236, l 12 — *Après* le nez sous l'étoffe, *ajouter en note* On peut observer ce trait à San Bastianello (Vat lat 9071, fol 237), où le costume de l'homme rappelle le Rossanensis

P 236, n 9, et p. 237, n. 2 — *Après* Elmale, *ajouter* Tchareqle

P 238, l 2 — *Après* de vieux modèles, *ajouter en note* . A Tchareqle, on voit, à droite, a quelque distance, échancré par l'arcade, un groupe de Juifs, qui paraissent plutôt debout qu'assis, on lit au-dessus το συν[ε]βρησι των ηουδαιου, allusion au complot ourdi par eux contre Jésus (Joh 11 47) On remarquera que, dans l'évangélique de Goslar (voy Additions, p 236, l 5), qui appartient au type cappadocien, les Juifs sont aussi a droite, dans une autre boucle du rinceau

P 239, l 21 — *Après Studenica, eglise de Nemanja, ajouter en note Pokryškin, pl XX*

P 239, n. 1 — *Ajouter Saint-Jacques-des-Arméniens, 1651 (phot Baumstark, cf Monatshefte f Kunstwissenschaft, t IV 6, 1911, p 255)*

P 240, n. 4 — *Après Lichačev, pl CCXXV 407, ajouter (Galerie Tretjakov, n° 34) — Après CCXXX 420, ajouter (Académie théologique de Kiev, n° 4486)*

P 241, l 6 — *Ajouter la croix de Monomaque (Antiq Emp Russie, II 44).*

P 241, l 34 — *Au bas de la page, après Galaction, ajouter coffre de Bologne (Pinacothèque, n° 590)*

P 241, n 4 — *Ajouter Kondakov, Ikonografija Bogomateri, p 137, fig 93*

P 243, l 23 — *Après Elmale, ajouter de Tchareqle*

P 243, l 26 — *Après de Saxe-Thuringe, ajouter de Goslar (voy Additions, p 236, l 5)*

P 243, l 27 *Après Vatopedi, ajouter et l'hymnaire arménien de l'École des Langues orientales, 1595/96 (Macler, Miniatures arméniennes, pl XXX)*

P 243, l 33 — *Comparez avec le revêtement de la Vierge de Vladimir (Antiq Emp Russie, I 1) et celui du Novodjevičj Monastyr (phot Barcevskiy 585)*

P 243, n 5 — *Ajouter : Dans ces deux monuments, le geste des porteurs rappelle une miniature arménienne de 1654 (Baumstark, Rom Quartalschrift, 1906, pl IX 3, voyez Monatshefte f Kunstwissenschaft, t IV 6, 1911, p 255), copie d'un modèle byzantin du <sup>vi</sup>e siècle, analogue au psautier de Mélisende (fig 211). Le crucifix de la Collection Bagge rappelle Iviron 5 (fig 212), avec cette différence que Marthe ne se retourne pas et que Béthanie gaimt le fond. Or, la sculpture, usée à l'endroit de la pierre, nous laisse pourtant deviner que l'homme la tient comme à la Péribleptos et au Mont-Athos (voy Additions, p 230, l 9)*

P 244, l 9 — *Après saccos de Photius, au lieu de 1408, lire 1414-1417*

P 247, n 2 — *Ajouter Les sculpteurs du <sup>vi</sup>e siècle distinguent aussi les deux scènes (Sanoner, Vie de J-C, p 55)*

P 249, l 4 — *Après par exemple, ajouter aux <sup>ix</sup>-<sup>x</sup>e siècles, sui deux ivoines de l'école de Metz, l'un au British Museum, n° 46, l'autre a Strasbourg, Kunstgewerbemuseum (Goldschmidt, nos 103, 106), Lazare se dresse dans le sarcophage*

P 249, n 3 — *Après British Museum, ajouter n° 27*

P 249, n 7 — *On y joindra les sculptures analysées par Sanoner, Vie de J-C, p 55*

P 249, n 8 — *Ajouter* Ivoire du Musée de Cluny, n° 1076, XIV<sup>e</sup> siècle

P 251, l 5 — *Après* diptyque de Boèce, *ajouter* et les ivoires de Metz (voy Additions, p 249, l 4)

P 252, l 25 — *Au bas de la page, après* en Occident, *ajouter* aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles, sur les ivoires de Metz (voy Additions, p 249, l 4)

P 253, l 4 — *Après* Kiev, fol 292 v, *ajouter en note* · Comparez avec un manuscrit arménien de 1712/13, à Saint-Jacques de Jerusalem (Baumstark, Monatshefte f Kunstwissenschaft, t IV 6, 1911, pl 56 5)

#### CHAPITRE VI — Les Rameaux

P 257, l 35 — *Lire*, diptyque Basilewsky (voy Additions, p 22, n 14)

P 260, n 2 — *Ajouter* Leidinger, Miniaturen, V 16.

P 266, n 3 — *Après* évangélaire d'Henri II, *ajouter* Leidinger, Miniaturen, V. 15 — *A la fin, ajouter* La frise de Saint-Gilles, — qui paraît imitée de quelque tétraévangile byzantin, — comprend les deux scènes préliminaires (Sanoner, Vie de J -C , p 63, fig 43)

P 275, n 2 — L 5, *lire* : Revêtement d'icône au Novodjevičij Monastyr, Moscou — *A la fin, ajouter* Revêtement de la Vierge de Vladimir (Antiq Emp Russie, I 1), croix pectorale de Monomaque (op 1, II 44)

#### LIVRE III, CHAPITRE I — La Cène

P 291, n 4 — *Ajouter* Sur le nimbe et le diable, voyez Didron, Manuel d'icôgraphie chrétienne, p 190

P 291, n 7 — *Après* Évangélaire d'Henri II, etc *ajouter* Leidinger, Miniaturen, V 17

P 300, l 22 — *Ajouter* chapiteau de Saint-Nectaire, dép du Puy-de-Dôme (Sanoner, Vie de J -C , p 73, fig 51)

P 304, n 2 — *Ajouter* Voyez aussi le plafond peint de Zillis (Rahn, Mitth Antiq Ges , t XVII, 1892, p 110 , A Michel, Hist de l'Art, t II, p 409, fig 289)

P 305, n 1 — *Ajouter* . Comparez avec le plafond de Zillis

P 305, n 2 — *Ajouter* Voyez aussi une peinture de Saint-Jacques-des-Guerets (Lasteyrie, Architecture religieuse, p 553, fig 558)

P 307, l 7 — *Ajouter en note* Dans les sculptures d'Occident, a partir du XIII<sup>e</sup> siècle, Judas ne se distingue plus par l'attitude ou le geste Voyez Sanoner, op 1, p 75

CHAPITRE II — **Le Lavement des pieds**

P. 311, l 28, la dernière — *Ajouter* ainsi qu'au Midi de la France (Frise de Saint-Gilles Sanoner, Vie de J -C , p 70, fig 52) Les apôtres n'assistent pas à la scène Le bas-relief de Notre-Dame de Beaucaire représente un compromis entre les types de Rossano, de Saint-Marc et de Patmos Lasteyrie, Architecture religieuse, p 652, fig 664)

P. 312, n. 3. — *Ajouter* Le plafond peint de Zillis (voyez Additions, p 304, n. 2) nous montre un de ces intermédiaires

P. 316, n. 1 — *Ajouter* Évangéliste d'Henri II (Leidinger, Miniaturen, V. 17).

P 317, n 2 — *Ajouter* Le bénitier Basilewsky reproduit ce modèle (Coll Basilewsky, n° 56, p 17, pl XIII)

P 323, n 7 — *Après* Collection Ostrouchov, *ajouter* Ščekotov, Russkaja Ikona, t I, 1914, p 131

CHAPITRE III — **La Trahison de Judas**

P 334, n 8 — *Ajouter* Bénitier Basilewskij (voy Additions, p 317, n 2)

P 336, l 12 — *Ajouter en note* La frise de Saint-Gilles (Sanoner, Vie de J -C , p 81, fig 56), dont on peut rapprocher les bas-reliefs de Notre-Dame de Beaucaire (Lasteyrie, Architecture religieuse, p 652, fig 666-667), rappellent cette composition

P 336, n 4 — *Ajouter* Bas-relief de Saint-Paul-les-Dax (Lasteyrie, op l., p 204, fig 187) Sanoner, Vie de J -C , p 81, a signale ce motif.

CHAPITRE IV — **Le Reniement de Pierre**

P 345, l 7 — *Ajouter en note* Nous le retrouvons, au xvii<sup>e</sup> siècle, sur la frise de Saint-Gilles, exemple unique sur les façades d'églises (Sanoner, Vie de J -C , p 77, fig 52)

CHAPITRE V — **Le Chemin de croix**

P 372, l 5. — *Ajouter en note* Voyez aussi le paliotto de la cathédrale, à Pistoie (Kuhn, Kunstgeschichte, t. II, p 504, fig 678)

P 374, n 3 — Comparez avec un bas-relief de la cathédrale d'Ulm (Sanoner, Vie de J -C , p. 79, fig 54, voy op l , p 91)

## CHAPITRE VI — La Mise en croix

P 387, n 2 — *Ajouter* Mariotti, Ascoli Piceno, p 65 (église de San Vittore)

P 394, n 6 — *Ajouter* Sanoner, Vie de J - C , p 95

## CHAPITRE VII — Le Cruciflement

P 399, n 1 — *Lire* Une icône byzantine, peinte sur un reliquaire de la vraie croix, au Sancta Sanctorum

P. 399, n 11 — *Ajouter* Schmidt, Mozaiki prep Luki, p 16, observe, d'après la phototypie de Strzygowski, *Byz Zeits*, t V, 1896, pl III 1, qu'à Chios, vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, les yeux du Christ restent ouverts. Nous en doutons, car, noyés dans l'ombre, ils ne laissent voir que la tache claire des paupières, tandis que, sur les autres visages vivants, le blanc balle près de la pupille.

P 403, n. 4 — L 4, *lire*. Basilewsky — *Ajouter* Coll Basilewsky, n° 56, p 18.

P 405, n 1 — L 1, *au lieu de* Diptyque de South-Kensington, *lire*, Diptyque Basilewsky (voy Additions, p 22, n 14)

P 410, l 11. — *Ajouter en note*. Le Christ a la même silhouette dans une icône en mosaïque de cire du Kaiser-Friedrich Museum (Wulff, Beschreibung der Bildwerke, t III 2, p 96, n° 1990, pl. XVII)

P 410, n 3 — *Ajouter* Comparez avec une reliure de bronze de la Métropole de Serrès (Zisiou, Πρακτικα της εν Αθήναις αρχαιολ. Εταιρείας του έτους 1913, Athenes, 1914, p 192, fig 10)

P. 415, n° 3 — *Ajouter* Crucifix en bois du Musée van Stolk, à Harlem, Sculptures, n° 416 (Catalogue des sculptures, tableaux, tapis, etc formant la collection d'objets d'art du Musée van Stolk, Janstraat 50, Harlem-La-Haye, 1912, p 30)

P. 416, l. 2 — *Après Orient, ajouter en note* Une plaquette de plomb du Kaiser-Friedrich Museum (Wulff, Beschreibung der Bildwerke, t III 2, p 72, n° 1893, pl VI), provenant de Rome et attribuée au XIII<sup>e</sup> siècle, rappelle très exactement le type syrien et arménien par la brisure des bras et des genoux. Marie et Jean portent tous deux une main à leur joue, selon le type cappadocien

P 416, n 3 — *Ajouter* Collection Ostrouchov, icône nommée Šestodnev, fin du XV<sup>e</sup> siècle (Ščekotov, Russkaja Ikona, t I, 1914, p 130)

P 424, n. 2. — L 3, *lire* : South-Kensington, n° 266 67 —

L 4, au lieu de 303 4, lire 403,4, au lieu de Basilewskij, lire Basilewsky.

P 425, l 1 — Après les bras des larrons passés derrière la traverse, ajouter en note Voy Sanoner, Vie de J -C , p 115

P 426, n 7 — Ajouter : Sanoner, Vie de J -C , p 96, n 4

P 427, n. 1 — L 3, voy Additions, p 405, n 1

P 427, n. 2 — L 3, ajouter Leidinger, Miniaturen, V. 18 — A la fin, ajouter Bas-relief de Saint Paul les-Dax (Lasteyrie, Architecture religieuse, p 205, fig 183).

P 427, n 8 — L. 5, après San Martino, ajouter sur un ivoire de Liverpool (Graeven, I 7)

P 432, l 36 — Au lieu de larrons, lire soldats.

P 437, n 1 — Ajouter · Au XII<sup>e</sup> siècle, le tympan de l'ancienne porte de l'église de Saint-Pons, dép de l'Hérault (Sanoner, Vie de J C , p 114, fig 77 ; voy p 109, 111) reproduit ce modèle, mais Marie et Jean conservent leur place à gauche, entre les deux croix, tandis que Longin, leur faisant face, symétriquement, à droite, frappe Jésus au cœur, comme sur l'ivoire du British Museum

P 451, l 15 — Après Lavra ajouter en note Voyez aussi une fresque de Mégare, chapelle de Saint-Antoine (phot. Lampakis 1530)

#### CHAPITRE IX — La Descente de croix

P 468, n 2 — Ajouter Évangélaire d'Henri II, où Nicodème tend les bras sous son manteau sans toucher Jésus (Leidinger, Miniaturen, V 19).

P 470, n 2. — Ajouter . Voy Sanoner, Vie de J -C , p 120

P 471, n 7 — Ajouter · On trouvera d'autres exemples dans Sanoner, Vie de J -C , p 118

P 472, l. 12 — Après cette région, ajouter le tétraévangile fragmentaire de la Collection Freer (voy Additions, p. 9, l 18 , Morey, p 41, pl VI)

P 474, n° 3. — Ajouter Le Musée van Stolk, à Harlem (voy Additions, p 415, n° 3), au nombre de ses bois sculptés (n° 988, p 60), possède un Christ, dont les bras pendants rappellent exactement la miniature arménienne de 1057 et la sculpture de Volterra Le groupe, tel qu'on pourrait le reconstituer, touche de plus près encore au prototype oriental, car, fort probablement, les deux disciples se dirigeaient dans le même sens (voy.p. 470), tandis que la mère et l'apôtre restaient à distance, sans toucher les mains. Ces sculptures ont été acquises à Rome

· P 476, l 27 — Au lieu de bras droit, lire : bras gauche.

P 477, l 20 — *Ajouter* de la Collection Freer (Additions, p 472, l 12),

P 478, n 6 — *Ajouter* · La croix pectorale de Monomaque représente une rédaction plus ancienne, où le bras tombe droit, comme à Monreale Marie se tient à droite Jean, à gauche, entre Joseph et Madeleine, saisit la main (Ant Emp Russie, II 44)

P 479, n 3 — *Après* Collection Ostrouchov, etc , *ajouter* Ščekotov, Russkaja Ikona, t I, 1914, p 116

P 488, n 10 — *Au lieu de* Boulogne, *lire* Bologne

#### CHAPITRE X — Le Thrène

P 494, l 35, l'avant-dernière — *Après* l'une gesticule, toujours assise, près du chevet, *ajouter en note* Il est possible qu'on ait voulu la représenter debout, en coupant la figure au ras du cadre Nous aurions alors exactement le type du tetraevangile de Gélat et de l'Hortus Deliciarum

P 498, n 4 — *Ajouter* Ébersolt-Thiers, Les églises de Constantinople, Paris, 1913, p 188

P 498, n 6 — *Après* Palest. Sbornik, t XVIII. 3, *ajouter* · p 8, voy. p VII.

P 501, n 3 — *Ajouter* : Mariotti, Ascoli Piceno, p. 62 (église de San Vittore)

P 506, n 1 — *A la fin*, *ajouter* Ščekotov, Russkaja Ikona, t I, 1914, p 117

P 507, n 2 — *Ajouter* Croix pectorale de Monomaque (Antiq Emp Russie, II 44)

P 510, n 3 — *Après* Neamțu, *ajouter* On a simplement introduit la figure de Marie dans la composition de l'épithaphos de Studenica

#### CHAPITRE XI — La Résurrection

P 520, n 6 — *Ajouter* Paris arm 77, ann 1658 (Macler, Miniatures arméniennes, pl LXII, 172).

P 522, n 5 — L 6, *après* Cim 57, *ajouter* Leidinger, Miniaturen, V 66

P 546, l. 9 — *Ajouter* et de la Collection Freer (voy. Additions, p 9, l 18, Morey, p 56, pl. IX).

## LIVRE IV. — Les Écoles

P. 589, n 2 — *Ajouter* · Le tétraévangile de Djroutchi rappelle, mieux que celui de Gelat, notre Paris 74, ne serait-ce que par ses têtes de chapitres chargées de médaillons (Paris 74, pl 1, 57, 92, 142, Djroutchi, fol 80, 124, phot Ermakov 16725, 16729) Il représente une redaction meilleure On en jugera par les observations suivantes.

Ancêtres de Jésus (Mat 1 1-17) fol 9 v, Ermakov 16712, Paris 74, pl 2-4, Gelat, Pokrovskij, Opisanie, n° 1 — A peu près le même type.

Sermon sur la montagne (Mat 5-7) fol 15, Ermakov 16714, Paris 74, pl 14 — Jésus, seul, sur une montagne, entre deux arbres : le Paris 74 ne conserve cette montagne que dans la miniature suivante, pres du Sauveur ecoutant le centenier Pokrovskij l'indique à Gelat, n° 18, où la scène est développée

Mission des Apôtres (Mat 10) fol 31, Ermakov 16716, Paris 74, pl 20-22 — Chacun des apôtres est assis de profil, en face d'un ou de deux auditeurs, assis ou debout C'est la disposition du psautier de Londres (Heisenberg, Apostelkirche, pl VI-VII), visiblement plus ancienne que celle du Paris 74, qui les montre de face, entre deux groupes A Gélât, n° 33, Jésus leur donne ses instructions Le Laur VI 23, fol 19, 20, 20 v, 21, représente une tout autre interpretation

Multiplication des pains (Mat 14 13-21) : fol 41, Ermakov 16717-122, Paris 74, pl 26, voyez, plus haut, p 648 — Jésus, assis près d'une corbeille, donne un pain aux apôtres Ces détails, qui rappellent le Laur VI 23 et Manassia (plus haut, fig 651, 652), proviennent sans doute d'un prototype plus détaillé que le Paris 74 Les enfants perchés sur un arbre, selon le type des Rameaux, nous montrent l'étroite parenté des deux manuscrits

Jésus marche sur la mer (Mat 14 22-36) fol 41 v, Ermakov 16717-121, Paris 74, pl 26. — Type de la Pêche miraculeuse Pierre nage vers Jésus Trois ou quatre apôtres dans la barque · ceux du 74 tirent le filet. Dans les autres monuments, y compris Gélât, n° 42, Jésus, conformément au texte, prend Pierre par la main

Zacharie, fils de Barachie, assassiné entre le temple et l'autel (Mat 23 35) fol. 61 v, Ermakov 16718, Paris 74, pl 38 — Même composition, l'attitude de la victime est différente Ni le tétraévangile de Gélât, ni le Laur VI 23 ne comprennent ce sujet

Discours de Jésus sur la ruine de Jérusalem et sur son avène-

ment (Mat 24) : fol 64, Ermakov 16719, Paris 74, pl 80 (Marc) — Prise d'une ville, au-dessus, le Christ glorieux Le Paris 74 omet le second motif Le Laur VI 23, fol 50 (H Ét C 394), sauf le Christ glorieux, n'a rien de semblable Pas de miniature a Gelat

Parabole des Vierges (Mat 25 1-13) fol 65 v, Ermakov 16720, Paris 74, pl 39 — Jesus, à droite, assis dans la salle des noces, a pres de lui les sages, tandis que les folles trouvent porte close. Le Paris 74 le montre harangant tour à tour les deux groupes, toujours debout, marchant vers la droite cliche substitue a la rédaction originale Le Laur VI 23, fol 51, detaille le debut de l'épisode et s'arrête au moment où Jesus apparaît aux cinq sages Le manuscrit de Djrouitchi nous donne la fin

Jugement dernier (Mat 25 31-46) fol 66 v, Ermakov 16721, Paris 74, pl 41 (Mt), 81 (Mc), Gélât, fol 75 v (Pokrovskij, Opisanie, p 279, n° 59) — Même type iconographique, differences dans les details Le Laur VI 23, fol 89 et 90 v, avant Mc 13 3 et 13 32, nous montre seulement Jésus prêchant

Crucifiement (Mat 27 53) fol 75 v, Ermakov 16723, Paris 74, pl 51 (voyez, plus haut, p. 433, 450 2) — De la composition du Paris 74, le manuscrit de Djrouitchi a retenu seulement le portelance et le porte-éponge, la figure qui recueille le sang au pied de la croix, l'ange qui amène l'Église et écarte la Synagogue

Limbes (la miniature prend place entre Mat 27 66 et Mat 28 1) fol 76 v, Ermakov 16724, Paris 74, pl 53 (Mt), 89 (Mc), 181 (Joh) — La miniature de Djrouitchi représente un type archaïque Jean tenant la croix devant lui met en fuite le démon Le Laur VI 23, non plus que le tétraévangile de Gélât, ne comprend ce sujet, étranger au texte evangelique

Cantique de Zacharie (Luc 1 67-80) · fol 128 v, Ermakov 16730, Paris 74, pl 93 — La main gauche du grand prêtre montre le médaillon d'Emmanuel, sa droite tient l'encensoir Le Paris 74 néglige ces details significatifs Ce sujet manque à Gelat et dans le Laur VI 23

Tempête apaisée (Luc 8 22-25) fol 150 v, Ermakov 16733, Paris 74, pl 110 — L'allégorie est à gauche, plus bas que Jesus Le Laur VI 23 (plus haut, p 568, fig 599-600) l'a a droite, dans le haut, ainsi que le tétraévangile de Gelat, n° 170, pl IV 1, les évangélistes des Ottons, à Aix-la-Chapelle et à Munich (Beissel, Hs. Kais Otto, pl VIII, Leidinger, Miniaturen, I 27)

Mission des soixante-dix disciples (Luc 10 1-20) · fol 159 v, Ermakov 16734, Paris 74, pl 113 — Jesus, à gauche, de profil, assis sur un siege plus simple, près d'un rocher et sous un arbre incliné A droite, un festin (10 7) Dans le Paris. 74, trois apôtres se dirigent vers une ville (10 1). A Gelat, n° 178, on ne voit que

Jésus debout, prêchant entre deux groupes de disciples Le Laur VI 23, fol 127, ajoute à cette scène deux apôtres à droite et à gauche de la ville, ce qui répond mieux au texte

Femme courbée (Luc 13 10-17) fol 167, Ermakov 16735 Paris 74, pl 121 — Même composition, mais, à Djroutchi, les architectures sont plus riches, la femme est moins courbée Pierre se tient derrière la malade, un soldat, derrière Jésus interversion singulière, dont s'est gardé le miniaturiste de Gelat, n° 184

Crucifiement (Luc 23) fol 194, Ermakov 16736 — La composition comprend les éléments suivants 1° Jésus abreuvé de vinaigre (23 36), selon le type du psautier de Londres (voyez, plus haut, p 435, fig. 460), 2° les disciples agenouillés (23 48), comme dans le Paris 74, pl 179 a, au milieu du texte de Jean (voy p 434), 3° à gauche, Jean, assistant à la scène (23. 49), près de Marie, mais autrement que nous le montre le Paris 74, pl 52, 88 (voy p 442) Il se tourne vers elle, ainsi que nous l'avons vu déjà, p 443 et suiv Mieux encore que la miniature de Gélât, celle-ci nous découvre l'origine de cette composition remarquable, qui obtint une telle vogue au xiv<sup>e</sup> siècle

P 620, n 1 — Voy Additions, p 522, n 5

P. 628, l. 10 — *Au lieu de Saint-Étienne, lire* Saint-Sylvestre

P. 628, n 2 — *Ajouter* : Lichačev, Ist značenie, p 143, fig 4

On ne voit pas le sein, mais on reconnaît sans peine le type de Baouït

## RÉPERTOIRE DES MONUMENTS

Les italiques renvoient aux notes, les astérisques \*, aux notes et aux Additions, les crochets [ ], seulement aux Additions. Les chiffres immédiatement suivis d'une parenthèse ( ) indiquent simplement la page qui contient un dessin ou fait face à une photogravure.

### I — Mosaïques et fresques

- Abou-Girgeh (Égypte) — Écoles, 580 5
- Agyia (Thessalie), Saints-Apôtres — Cycles, 37 1 — Chemin de croix, 364 2. — Thrène, 512, 513, 513 2. — Résurrection, 533 2.
- Ail Prespa), église de la Théotokos — Descente de croix, 486 1
- Akhthamar (lac de Van) — Nativité, [108 n 8]
- Alexandrie, catacombe. — Écoles, 646, 649
- Aquilée, crypte de la cathédrale — Sommaire, LIII — Crucifiement, 411 2, 417, 451, 451 (fig 475), 452. — Descente de croix, 480 (fig. 513), 481 — Écoles, 667, 668
- Argos, près de l'église de la Métamorphosis — Crucifiement, 422 7 — Résurrection, 549.4
- Arilje (Serbie) — Nativité, 122 (fig 74), 123 — Transfiguration, 229 — Rameaux, 271
- Ascoli Piceno — Bibliographie, XXV
- Ascoli Piceno, San Tommaso — Écoles, 628 9
- » San Vittore — Sommaire, LII —
- Mise en croix, 386 (fig 414), 387 [387 n 2], 392. — Thrène, 501, 501 fig 5.8), [501 n 3], 502, 504
- Assise, Saint-François — Bibliographie, XIX. — Sommaire, LVII — Nativité, 108, 120 — Lazare, 236 — Rameaux, 280 2 — Cène, 302, 302 1 — Trahison, 336 2, 340, 342 (fig 356), 343 — Chemin de croix, 370 (fig 393), 371, 371.1, 372 2, 374, 378.2 — Mise en croix, 386 1 — Crucifiement, 412, 412 4, 422 2, 442, 445, 445 (fig 468), 446, 449, 459 — Descente de croix, 479 2, 481, 481 5 — Thrène, 497, 505 1, 506 4, 508, 508 (fig 549) — Résurrection, 529
- » Santa Chiara, chapelle de Saint-Georges (fresque de l'école siennoise. — Descente de croix, 473 2
- Athènes, Sainte-Philothée — Résurrection, 546
- Athos — Introduction, VI — Bibliographie, XIX, XX, XXIV, XXVI, XXXI, XXXIII — Sommaire, passim — Cycles, 42, 43, 57 — Annonciation, 87, 90, 91. — Nativité, 93, 114, 132, 165 —

- Baptême, 211. — Transfiguration, 224, 230 — Lazare, [243 n 5], 247. — Trahison, 344 — Reniement, 360, 361. — Chemin de croix, 379 — Crucifiement, 406, 417, 451 — Descente de croix, 478, 482, 482.3 — Thrène, 496.7. — Écoles, 633, 656, 679, 683, 690
- Athos, Caracallou. — Nativité, 96 1 — Lazare, [243 n 5] — Cène, 299 1. — Thrène, 515 6.
- » Chilandari — Sommaire, XLV — Cycles, 32 — Nativité, 96 2 — Baptême, 184, 209, 214. — Crucifiement, 421 — Thrène, 500 2. — Écoles, 656, 658, 659
- » Dionysiou, catholicon — Sommaire, XLI, XLIV, XLVII, XLIX, LI, LV, LVIII — Cycles, 32, 37, 38 (fig. 7), 39. — Annonciation, 74, (fig. 15), 75, 88 — Nativité, 93, 94 (fig. 36), 99, 108, 124, 136 2, 163. — Baptême, 184, 184 (fig 147), 211. — Transfiguration, 225, 226 (fig 191) — Lazare, 241, 242 (fig 223) — Rameaux, 276 (fig. 256), 277. — Cène, 302 4, 309 — Lavement, 314, 320, 321 (fig 319), 322, 323 — Trahison, 341, 341 (fig 355) — Reniement, 358, 359 (fig 381) — Chemin de croix, 364, 365 (fig 387), 377, 378 — Mise en croix, 393 — Crucifiement, 417 9, 426, 451, 457, 460 — Sépulture, 465, 466 — Descente de croix, 482 — Thrène, 511 4, 512, 513, 514, 514 (fig 562), 515, 516 — Résurrection, 534, 535 (fig 580), 536, 546, 546 (fig 587), 549, 549 8 — Écoles, 634, 634 (fig. 629), 653, 659, 661, 669 6, 7, 9, 670, 677
- » Dionysiou, trapeza. — Sommaire, XLIV. — Baptême, 199, 200 (fig 173-174), 201 — Écoles, 634
- » Dochariou. — Sommaire, LVII. — Cycles, 32, 32 (fig. 5, 6), 37, 55. — Annonciation, 79, 80 (fig 29) — Nativité, 95, 95 (fig 38), 136 2, 163 — Baptême, 184, 211 — Transfiguration, 227, [227 l 21], 228. — Cène, 036, 306 (fig 294) — Lavement, 314, 320. — Reniement, 358, 358 (fig 380) — Chemin de croix, 364 — Crucifiement, 417 9, 427 1, 453 — Sépulture, 466 1 — Descente de croix, 482 — Thrène, 491, 492 (fig. 525), 512 — Écoles, 634, 660, 661, 669 6, 677, 678.
- » Ivron — Nativité, 96 1, 2
- » Kostamonitou. — Écoles, 659
- » Koutloumous. — Cycles, 32, 37, 39. — Annonciation, 79 — Crucifiement, 407, 426, 453 — Écoles, 660 3
- » Lavra, catholicon — Introduction, VI — Sommaire, XLI, XLIV, XLVII, LI, LV, LX — Cycles, 31, 32 1, 37, 39 — Annonciation, 77 — Nativité, 93, 99, 108, 113, 117, 124, 136 2, 162 (fig 120), 163 — Baptême, 184, 211 — Transfiguration, 225, 227 — Lazare, 241, 247 — Rameaux, 275, 278 — Cène, 302 4, 301 3, 305 4 — Lavement, 314, 320. — Trahison, 341 — Reniement, 358, 361. — Chemin de croix, 364, 377, 378 — Mise en croix, 390, 393 — Crucifiement, 409, 417, 422, 426, 451, 452, 452 (fig 476), 453, 456, 459, 460 — Descente de croix, 481, 485, 488 — Thrène, 512, 513, 514, 514 (fig 560), 516 — Résurrection, 534, 546, 549 — Écoles, 634, 653, 657, 659, 660, 661, 662, 666, 668, 670, 677, 678, 680
- » Lavra, chapelle de Saint-Nicolas — Sommaire, XLV, XLVI — Annonciation, 79 — Nativité, 95, [95 l 20], 96.4, 132, 136 — Baptême, 209, 211, 212 — Transfiguration, 228 — Lazare, 242 — Rameaux, 277, 278 — Descente de croix, 485 — Résurrection, 549, 554 — Écoles, 661, 677, 678, 680
- » Lavra, chapelle de la Trinité — Annonciation, 77
- » Lavra, trapeza — Annonciation, 82, 82 (fig 30), 87 2 — Baptême, 200. — Cène, 302 4, 304, 304 (fig. 292), 305 4, 308 — Écoles, 634

- » Pantocrator — Nativité, 96.1
- » Protaton de Karyès — Sommaire, XLV — Cycles, 32, 42 — Nativité, 112, 124 — Baptême, 178 7, 210, 214 — Transfiguration, 229. — Cène, 305 — Lavement, 314, 320, 321 (fig. 320), 324. — Crucifiement, 410 — Thrène, 508, 509 (fig 552). — Résurrection, 546. — Écoles 634, 656-658, 656 1, 680.
- » Rossicon, ancien monastère — Écoles, 656, 658
- » Saint-Paul, ancien catholicon — Écoles, 659, 660
- » Saint-Paul, chapelle de Saint-Georges — Sommaire, XLI — Annonciation, 76 (fig 27), 77, 78 — Nativité, 93, 94 (fig. 37), 99, 110, 113, 118, 136 2 — Baptême, 184, 184 (fig. 148), 184.9, 185 — Transfiguration, 225, 226 (fig 192), 227 — Lazare, 241, 242 (fig 224) — Rameaux, 275, 276 (fig 258), 278 — Crucifiement, 407, 427 1, 453, 453 (fig 479) — Résurrection, 535, 536, 540 4. — Écoles, 660, 661.
- » Saint-Procope (kellion) — Écoles, 656 1
- » Stravronikita — Sommaire, LV — Nativité, 95. — Cène, 299 1. — Crucifiement, 417 3, 426, 452. — Thrène, 512, 513 — Écoles, 653, 659, 660
- » Vatopédi, catholicon — Sommaire, XLV, LII, LVIII — Cycles, 56. — Annonciation, 79, 82 — Nativité, 103 2 — Baptême, 184 11, 213 (fig 180), 214 — Transfiguration, 225 12, 226 (fig 189) — Lazare, 240, 240 (fig 219), 243 — Rameaux, 278 3 — Cène, 300 1 — Lavement, 315 (fig 309), 318, 323 6 — Mise en croix, 382, 384, 385, 386 1. — Crucifiement, 421, 421 (fig 445), 449 2 — Descente de croix, 478 5 — Thrène, 505, 514 (fig 561) — Résurrection, 520 7, 551 4. — Écoles, 634, 634 (fig. 628), 653, 655, 655 (fig 660), 658, 668, 670
- » Vatopédi, chapelle de la Sainte-Zone — Nativité, 96 1.
- » Vatopédi, trapeza — Cène, 305 4, 306.
- » Xénophon — Cycles, 39 — Descente de croix, 485, 486 — Écoles, 659, 661.
- Baouit (Égypte) — Introduction, V — Nativité, [106 n 4, 172 l 11] — Baptême, 179 — Écoles, 580, 580 5, 627, 628, 629, 634
- Bergheim Mullekoven — Résurrection, 529 3
- Bethléem, église de la Nativité — Bibliographie, XXIII — Nativité, 130, 151, 165, [165 n 5] — Rameaux, 261 4, 264, 270, 271, 282, 284 — Écoles, 577 5
- » Monastère du Ποίμνιον — Sommaire, XLII — Nativité, 131.
- Blagovješćenje, en serbe Blagoveštenje, sur le Kablai (Serbie) — Cycles, 48 — Trahison, 337 (fig 346), 337 2 — Thrène, 507, 513 4 — Écoles, 640 4
- » Près de Stragari — Baptême, 214
- Bominaco, San Pellegrino — Cène 293 1, 295 2 — Trahison, 334 9.
- Bukovine — Bibliographie, XXVI — Lavement, 320 6 — Mise en croix, 392 — Crucifiement, 426, 449 1, 450 2 — Voy Moldavița, Suceavița, Voronet
- Calavryta, Laure, Paléomonastiri — Crucifiement, 422 7
- Cappadoce — Introduction, V, XII — Bibliographie, XXVIII, XXIX — Sommaire, passim — Cycles, 9 — Annonciation, 69, 70, 80, 90 — Nativité, 101, 114, 132 — Baptême, 201 — Chemin de croix, 379 —

- Crucifiement, 423, 426 — Ecoles, 535, 601, 669 — Conclusion, 688
- Cappadoce, Balleg-Klissé — Cycles 19, 49 — Annonciation, 69 3, 70 1, 88 6 — Nativité, 102 2, 5, 132, 155 2 — Cène, 289 (fig 273), 290, 293, 296 5 — Trahison, 326, 327 (fig 326) — Crucifiement, 401 2, 423 6 — Ecoles, 555
- » Chapelles à Gueuréme — Cycles, 19 — Annonciation, 70 (fig 8), 70 1, 84, 88 6. — Nativité, 109, 117, 130 5, 155, 155.4. — Baptême, 172 — Transfiguration, 230 2 — Crucifiement, 404 6. — Ecoles, 555, 569.
- » Chapelle pres de Qaterdji-Djami — Annonciation, 69 3, 70 1, 2, 88 6, 89, 90 7 — Nativité, 102 2, 4, 114 1, 115 (fig 55), 132, 161 3
- » Chapelle près de Toqale-Klissé — Annonciation, 88 7 — Nativité, 102 2, 5, 114 2, 115 (fig 56), 130, 155 2 — Baptême, 172, 172 (fig 122) — Transfiguration, 222, 231 — Cène, 298 3 — Crucifiement, 402 7, 423 6
- » Chapelle de la Vierge, Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges — Annonciation, 70.2, 88 5 — Nativité, 109 1, 114 2 — Crucifiement, 402 7, 423 6
- » Elmale-Klissé. — Cycles, 19, 39, 49 — Baptême, 176, 176 (fig 131) — Transfiguration, 223 4 — Lazare, 236, 236 9, 237.2, 237 3, 243 — Rameaux, 257, 282 — Cène, 296 5, 308 2 — Trahison, 336 6 — Chemin de croix, 366, 366 (fig 391), 378 — Crucifiement, 404 5 — Ecoles, 561
- » El-Nazar — Nativité, 103, 104, 114 1, 115 (fig 57), 130 4 — Baptême, [174 n 3] — Lazare, 235 — Rameaux, 257, 258, 258 (fig 238) — Crucifiement, 401 5, 423 6 — Ecoles, 555, 595
- » Hemsbey-Klissé (Qeledjar) — Introduction, XII — Sommaire, XLIV, XLVIII — Cycles, 40, 41 — Annonciation, 70 2, 88 9 — Nativité, 102, 102 3, 116, 130 5, 153, 155 2 — Baptême, 172, 175, 197 — Lazare, 234 (fig 205), 235, 237 2 — Rameaux, 256, 257 — Cène, 290 — Lavement, 311, 312, 313 (fig 300) — Trahison, 326 — Reniement, 345, 346, 347 (fig 365), 349, 353 — Chemin de croix, 362 1, 363, 379 — Crucifiement, 401 5, 413 6, 423 6, 458. — Résurrection, 520 1 — Ecoles, 555, 569, 620 5, 621, 621 (fig 627), 635
- » Munchil-Klissé — Cycles, 19 7
- » Qarabach-Klissé — Sommaire, XLII — Nativité, 115 (fig 60), 116, 118, [136 l 15] — Transfiguration, 223, 223 4 — Crucifiement, 405, 426 3 — Résurrection, 519 6 — Ecoles, 561
- » Qaranleg-Klissé — Cycles, 19, 49 — Nativité, 102 6, 114, 115 (fig 59), 131, 151, 157 — Baptême, 176 — Transfiguration, 223, 224, 224 (fig 187), 227 — Lazare, 236, 236 10, 237 2, 237 3, 243 — Rameaux, 257, 282 — Cène, 294 5 — Trahison, 336 6 — Crucifiement, 404 5, 425 1, 426.3 — Résurrection, 519 6, 539 3 — Ecoles, 561
- » Qeledjar — Voy Hemsbey-Klissé
- » Saint-Théodore, près d'Urgub — Cycles, 57, 58 — Annonciation, 69 3 — Nativité, 102 3, 155 2 — Ecoles, 633
- » Sainte-Barbe — Cycles, 18 — Annonciation, 87, 88.5. — Nativité, 102, 102 3, 114, 155 4 — Ecoles, 557
- » Souvech — Annonciation, 70 2, 88 4 — Nativité, 114 3
- » Taghar-Klissé — Crucifiement, 401 3, 417, 418
- » Tavchanle-Klissé — Descente de croix, 468, 479 — Ecoles, 555, 596, 596 (fig 620)

- » Tchaouch-In — Sommaire, LIV, LV — Cycles, 40 — Annonciation, 77, 79. — Nativité, 145, 161, 161 *β* — Transfiguration, 221, 230 — Rameaux, 257, 264, 271 — Cène, 290 — Chemin de croix, 366 — Crucifiement, 429, 439, 439 *β*, 445, 446 — Écoles, 595, 621
- » Tchareqle-Khissé — Cycles, 19, 49 — Nativité, 102 *δ*, 114, 115 (fig 61)\*, 130, 151, 157 — Transfiguration, 223, 223 *4* — Lazare, [236 l 8, 236 l 9, 238 l 2, 243 l 23] — Rameaux, 257, 282 — Cène, 296 *δ* — Trahison, 336 *δ* — Chemin de croix, 379 — Crucifiement, 404 *δ*, 425 *1*, 426 *δ* — Résurrection, 519 *δ*, 539 — Écoles, 561, 681.8
- » Toqale-Khissé — Sommaire, XL, XLIII, XLIV, LIV, LV, LVI, LXI — Cycles, 16, 32 *4*, 40, 44, 47, 58 — Annonciation, 69 *β*, 76, 76 (fig 26), 78, 87, 88 *4*, 88, 7, 90 — Nativité, 101, 102 *2, 5*, 114 *2*, 116, 130 *5*, 140, 145\* 155, 161 *β* — Baptême, 172, 174, [174 n 3], 178, 197, 198, 199 (fig 171), 200 — Transfiguration, 218 (fig 181), 219, 230 — Lazare, 235, 236 *δ*, 237 *1*, 237 *2*, 237 *7* — Rameaux, 257, 270 — Cène, 290, 291.4, 294 *δ* — Trahison, 326. — Chemin de croix, 363 — Crucifiement, 400 *7*, 401 *5*, 413 *δ*, 429, 438, 441, 443, 444, 445, 447, 448, 451, 458, 459 — Sépulture, 463 — Descente de croix, 470, 473 (fig 497), 474, 475, 476, 479, 480 (fig. 508), 482 — Thrène 493 *2* — Résurrection, 519 *δ* — Ecoles, 555, 561, 567, 569, 590, 620.5, 633
- Cascia, Sant'Antonio Abate. — Cène, 302 *1*.
- Castelnuovo (Crète) — Ecoles, 663
- Castoria — Sommaire, XXXIX — Écoles, 659
- » Panaghia (quartier Serviotou) — Lazare, 241 — Rameaux, 277
- » Saint-Athanase — Cycles, 50 — Annonciation, 74 — Lazare, 240, 241 — Crucifiement, 410, 417 *δ* — Thrène, 513 — Résurrection, 533 *1*
- » Saint-Etienne — Crucifiement, 433, 433 (fig 456)
- » Saint-Nicolas (quartier de Saint-Pantéléimon) — Cycles, 50. — Crucifiement, 408 (fig 431), 410, 416 *2* — Thrène, 505 (fig 544), 505 *β*, 509 — Résurrection, 532, 532 (fig 577), 533.1, 536
- » Saint-Nicolas (quartier des Saints-Anargyres) — Lazare, 240, 240 (fig 217), 251 — Rameaux, 273 — Crucifiement, 410, 416, 417
- » Taxiarches — Cycles, 43 *δ* — Mise en croix, 381 *5*, 392 — Crucifiement, 450
- Catacombes — Baptême, 171 — Lazare, 232 — Écoles, 581, 649
- Chios, Néa Moni — Introduction, V — Sommaire, XXXVIII, XLIV — Cycles, 24, 32, 42 *1*, 49 — Baptême, 176, 208, 212 — Transfiguration, 223 — Lazare, 236 *δ*, 237 *1, 3, 6*, 242 — Lavement, 313, 316.4, 322, 323 *β*, 324 — Trahison, 336 *δ*, 337 *β*. — Crucifiement, 396, [399 n 11], 405, 427 *1* — Descente de croix, 473, 474, 477 — Écoles, 653
- Chrysapha (Laconie) — Introduction, IX
- Chrysapha, Chrysaphiotissa — Sommaire, LII — Cycles, 49 — Mise en croix, 382, 355
- » Église de la Dormition — Crucifiement, 416 *1*, 419 *1*
- » Église du Prodiome, nommée Συμταράρι — Chemin de croix, 364, 378 — Crucifiement, 417 *11* — Thrène, 515 *5*
- » Église de Tous-les-Saints (1363) — Transfiguration, 228
- » Sur le chemin du monastère des Quarante-Martyrs, chapelle de

- Saint-Georges — Rameaux, 276 (fig 257).
- Chypre, Saint-Épiphane — Cycles, 15
- Côme, Sant'Abbondio — Sommaire, L — Rameaux, 262 2. — Reniement, 355 — Chemin de croix, 371 — Descente de croix, 475 2
- Constantinople, Blachernes — Cycles 15
- » Kahrîé-Djami — Bibliographie, XXIX — Sommaire, XLII, XLIII, XLIV, LXIII — Cycles, 38, 57, 58, 63 — Nativité, 107, 113, [124 n 1], 129, 130, 141, 158 10, 161, 163 — Baptême, 189, 192, 193, 200, 209. — Écoles, 569, 607 3, 615, 617-651, 650 3, 650 9 — Conclusion, 689.
- » Sainte-Sophie, baptistère — Sommaire, XLIV — Baptême, 207
- » Saints-Apôtres — Introduction, XIV — Bibliographie, XX, XXIII — Sommaire, passim — Cycles, 15, 40, 45, 53 — Annonciation, 67 — Nativité, 101, 130, 132, 140 — Baptême, 171. 8. — Transfiguration, 217 — Lazare, 233, 250, 254 — Trahison, 339 — Reniement, 353 — Crucifiement, 426 — Sépulture, 462 — Résurrection, 543, 544, 550, 552, 554 — Écoles, 558, 560, 569-579, 581, 595, 605, 607, 621 3, 634, 642, 646, 649, 672 — Conclusion, 688, 690.
- Ciacovie, cathédrale, chapelle de la Croix — Cène, 302 6
- Crète — Introduction, VI. — Voy Castelnuovo, Foti, Kalokoriti
- Curcer (Serbie) — Sommaire, LVI — Cycles, 32. — Baptême, 214 — Mise en croix, 391 (fig 420), 392 — Crucifiement, 409 (fig 434), 410, 416, 416 3 — Descente de croix, 482, 483 (fig 515) — Thrène, 491, 496, 505, 506 (fig 545) — Écoles 633 11 633 12, 635, 659.
- Daphni, près d'Athènes — Introduction, IV — Bibliographie, XXVI — Sommaire, XXXVIII, L, LIII — Cycles, 24, 25, 32, 49 — Nativité, 107, [107 n 1], 108, 113, 157 — Baptême, 175, 190 3, 212 — Transfiguration, 223 3. — Lazare, 237 3 — Rameaux, 260 — Lavement, 314, 332 — Trahison, 339, 340 (fig 352), 342 — Crucifiement, 396, 407, 409, 416, 430 7, 451, 453 — Écoles, 671
- Deçani (Monténégro) — Résurrection, 520 1, 530 1, 533 5, 549, 554 — Écoles, 631
- Deir-Abou-Hennis (Égypte) — Nativité, 145 — Écoles, 634
- Delphes, église de 1725, aujourd'hui détruite — Transfiguration, 228 5 — Lazare, 234 (fig 208), 235 — Crucifiement, 417 11, 427. 1 — Thrène, 512, 513, 513. 2
- Égine, Palæochora, Omorphi Ecclesia — Sommaire, LVII — Descente de croix, 473 2, 474 1. — Thrène, 492, 492 (fig 522), 493, 496 8, 506 — Résurrection, 521, 521 (fig 571), 522, 526
- Égypte — Voy Abou-Girgeh, Alexandrie, Baout, Deir-Abou-Hennis, El-Hadra, Saqqara
- El Hadra (Égypte) — Annonciation, 70, 88 10 — Nativité, 96 3, 107 3, 151 — Écoles, 580
- Fabriano, couvent des Augustins — Crucifiement, 403 4, 412
- Florence, baptistère — Sommaire, XLIV — Nativité, 110 2 — Baptême, 182 7, 200 — Cène, 292 9, 295 1, 297 2, 308 3 — Trahison, 336 2, 4, 5 — Crucifiement, 415, 422 4 — Thrène, 496, 510, 516 2 — Résurrection, 528 10 — Écoles, 664 2

- » San Marco (Fra Angelico) — Bibliographie, XXV — Sommaire, LIV — Baptême, 181 4 — Trahison, 339 3, 340 (fig 353) — Chemin de croix, 373, 374 (fig 400) — Mise en croix, 390 — Crucifiement, 438, 439, 440 — Thrène, 498 2 — Résurrection, 543.
- » Sant'Ambrogio — Descente de croix, 476
- » Santa Croce, ancien réfectoire — Crucifiement, 419 3, 457 1
- » Santa Croce (Giovanni da Milano). — Lazare, 253 2
- » Santa Maria Novella, chapelle des Espagnols — Chemin de croix, 373
- » Tabernacle nommé Il Madonnone — Écoles, 628 7
- Foti (Amari), en Crète, Saint-Jean — Descente de croix, 473 (fig. 499), 474 1, 477 — Résurrection, 534 3 — Écoles, 670
- Fručka Gora (Syrmie), monastères divers — Écoles, 630
- Gaza, Saint Serge — Introduction, XIV — Bibliographie, XX — Sommaire, XXXIX, XL, XLII, XLVI, XLVIII, LXI — Cycles, 15, 44, 47, 61, 63 — Annonciation, 67, 72. — Nativité, 101, 101 4, 124, 125, 130 — Baptême, 194 — Lazare, 250, 251, 252, 254 — Cène, 236, 287 1 — Crucifiement, 423 1 — Écoles, 570, 581, 597, 634, 674 — Conclusion, 638, 689
- Géraki (Laconie) — Introduction, V, IX — Sommaire, LII.
- Géraki, Évanguélhtria. — Nativité, 117 (fig 66), 118
- » Saint-Georges — Crucifiement, 410
- » Saint-Jean-Chrysostome — Nativité, 117 (fig 65), 118, [122 l. 2], 131, 153 — Cène, 294 5, 295, 297 2, 308 — Mise en croix, 382 5 — Écoles, 671
- » Zoodochos-Pigi (1431) — Cycles, 49 3 — Nativité, 118, 131 — Mise en croix, 382 5, 383 (fig 409) — Descente de croix, 485, 485 2, 486, 488
- Gracanica (Serbie) — Sommaire, XXXVIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, LIV, LV, LVII. — Cycles, 33, 38, 40, 42, 43 6 — Baptême, 178 6, 184, 198, 199 (fig 172), 200, 201, 207, 213, 214 — Transfiguration, 228 (fig 196), 229 — Lazare, 240, 240 (fig 218), 246 — Rameaux, 272, 273 (fig 213), 278 — Cène, 302 3, 305, 306 (fig 293) — Lave-ment, 314, 320 — Reniement, 357 — Crucifiement, 408 (fig 430), 410, 437 fig 464, 438, 441, 449, 451, 457 3, 459 — Thrène, 507, 509 fig 551, 516 — Écoles, 576 2, 631, 632, 633, 633 6, 635, 639, 658.
- Grad (lac de Prespa), chapelle de Saint-Pierre — Annonciation, 74, 74 (fig 17), 75 — Nativité, 157 3
- Gradac (Serbie) — Sommaire, XLII, XLIII, LV, LVII — Cycles, 19, 25 — Nativité, 123, 137, 142, 142 (fig 89), 144, 145, 146, 153, 154, 155, 157, 158, 163 — Rameaux, 273, 280 — Crucifiement, 408 4, 410, 411, 412, 449, 449 (fig 474), 450 — Descente de croix, 484, 485 fig 518 — Écoles, 633 9, 635, 667, 689
- Gurk, Dom. — Annonciation, [90 n 4] — Transfiguration, 219 5 — Rameaux, 259 3, 262 2, 270 1, 284
- Jaroslavl, Saint-Jean-Précurseur — Annonciation, 79
- Jérusalem, église de Gethsémani — Reniement, 345
- Kablar — Voy Blagovešćenie
- Kalamata, Saint-Athanase — Sommaire, XXXVIII — Cycles, 37
- Kalinić (Serbie) — Sommaire, XLII — Annonciation, 77 — Nativité,

- 141, 154 fig 105, 155, 156 (fig 112, 157 — Descente de croix, 484 6, 485, 486, 486 (fig 521), 488 — Ecoles, 630 2, 633 4, 633 10, 647, 648 (fig 653), 650 3, 651
- Kalokoriti (Priolussa), en Crète — Rameaux, 261 4
- Kiev, Sainte-Sophie — Bibliographie, XXXIII — Cycles, 48 — Annonciation, 70, [90 n 4], 90 5 — Cène 294 3 — Reniement, 346 5 — Chemin de croix, 373 — Mise en croix, 393 — Crucifiement, 403 3, 426, 451, 459. — Résurrection, 546 — Ecoles, 575 3, 635 6, 641
- Kovalev, près de Novgorod — Transfiguration, [2291 14] — Descente de croix, 484 — Thrène, 491 5, 506 — Ecoles, 632, 633, 633
- Kučeviste, près d'Uskub, église de l'Ascension — Thrène, 508, 509 (fig 550)
- Latmos. — Bibliographie, XXXI — Sommaire, LVII — Nativité, 153 7 — Baptême, 178 4, 179, 183 4 — Transfiguration, 223 3 — Lazare, 236 9 — Crucifiement, 405 10, 407 — Thrène, 491, 494, 496, 516
- Lesnovo (Serbie) — Lazare, 240 — Ecoles, 632.
- Ljuboten (Serbie) — Cycles, 32, 33, 43 6 — Crucifiement, 438 1 — Ecoles, 633 13, 645
- Lodi, San Francesco — Baptême, 173 7.
- Macédoine — Bibliographie, XXIV — Sommaire, XXXVIII, XLVI, XLIX, LII — Voyez Ail, Castoria, Grad, Nivica, Ochrida, Salonique
- Malyj Grad (Prespa). — Rameaux, 273, 275 — Crucifiement, 406, 409 (fig. 435), 410, 416 2, 427 1, 449 2 — Résurrection, 520 3, 532, 532 (fig 576)
- Manassia (Serbie) — Baptême, 210 — Ecoles, [589, n 2], 647, 648 (fig 652), 649.
- Mantoue, église du Gradaro — Cène, 301.7.
- Marko (monastère, près d'Uskub) — Sommaire, LII — Cycles, 42, 43 1, 5 — Annonciation, 82, 82 (fig 32) — Cène, 302, 302 3, 303 (fig 287) — Lavement, 316 — Mise en croix, 361 5, 388, 389 (fig 417) — Résurrection, 545 (fig 584), 546 — Ecoles, 631, 633 3, 633 12, 635, 636
- Mateica (Serbie) — Sommaire, L, LI — Cycles, 33, 42, 43 4.6 — Annonciation, 82 — Nativité, 148, 154 (fig 106), 157, 158 10 — Cène, 297, 297 (fig 282) — Lavement, 320 3. — Reniement, 357, 357 (fig 379), 360, 361 — Chemin de croix, 364, 366 (fig. 390), 367, 373, 377, 378 — Mise en croix, 383 (fig 411), 384 — Crucifiement, 408 (fig 433), 410, 438 1, 449 2. — Sépulture, 465 — Descente de croix, 482 — Résurrection, 520 1 — Ecoles, 631, 632, 633 3, 13, 635, 636, 636 (fig 630), 639, 640, 640 (fig. 638), 641, 643, 655, 656 (fig 662), 659
- Mégare, chapelle de Saint-Antoine. — Crucifiement, [451 I 15]
- Metéores, monastère de Barlaam — Ecoles, 678
- » Monastère de Saint-Nicolas — Ecoles, 660 5
- » Monastère de la Transfiguration — Nativité, 94 (fig 35), 95, 124 — Transfiguration, 225 — Trahison, 341 — Reniement, 358, 360 — Mise en croix, 393 — Crucifiement, 417, 427 1, 451 — Descente de croix, 482 — Résurrection, 534, 546 — Ecoles, 660.
- Milan, Saint-Aquilin — Nativité, 135 5.

- Minuto, près d'Amalfi, Santa Annunziata — Nativité, [113 n 1]
- Mirož — Cycles, 48 — Baptême, 176, 177 (fig 135), 183 — Thrène, 494, 496, 514 — Résurrection, 520 f, 545 — Écoles, 572 (fig 607), 573, 574, 635 8
- Mistra — Introduction, III, IV, VI, VII — Bibliographie, XXVI — Sommaire, passim — Nativité, 93, 132 — Baptême, 170 — Transfiguration, 230 — Reniement, 361 — Chemin de croix, 375, 378, 379 — Crucifiement, 395 — Descente de croix, 482 — Thrène, 497 — Écoles, 631, 633, 671-679
- » Brontochion — Sommaire, XLI, XLII, XLIII, XLV, XLVIII, LIX. — Cycles, 31, 38, 39 — Nativité, 93, 136, 142, 144, 145, 153, 154, 157, 161, 162, 169 — Baptême, 184, 212, 214, 215 — Cène, 296, 297 2 — Crucifiement, 421 — Résurrection, 531, 536, 539, 552 — Écoles, 632, 651, 667, 671
- » Chapelle de Saint-Jean — Sommaire, LV — Cycles, 39 — Annonciation, 75 f, 91 — Cène, 307 — Crucifiement, 410, 450 — Écoles, 628 f, 676
- » Évanguélistra — Cycles, 40
- » Métropole — Sommaire, XXXVIII, XXXIX, XLI, L, LXIII — Cycles, 31, 38, 47, 55, 62, 63, 65 — Annonciation, 75, 75 f, 88 — Nativité, 93, 146, 158, 162, 163 — Baptême, 185 — Rameaux, 279. — Cène, 294.5, 295, 297, 308 — Trahison, 340, 342, 344 — Écoles, 585, 589, 632, 634, 645, 671, 673-676, 675 (fig 666), 677, 689
- » Pantanassa — Sommaire, XLI, XLVI. — Cycles, 31. — Annonciation, 75 f, 89, 91 — Nativité, 93, 98, 132, 136 f — Transfiguration, 227 7. — Lazare, 240, 243, 244, 245, 247 — Rameaux, 255, 258, 278, 280, 281, 284 — Écoles, 677
- » Péribleptos. — Sommaire, passim — Cycles, 24, 33, 50 — Annonciation, 79 — Nativité, 93, 99, 104, 106, 114, 124, 134, 136 f — Baptême, 184, 209, 211, 212 — Transfiguration, 216, 224, 227, 228, 229, [230 l 9] — Lazare, 243, [243 n 5], 246, 246 (fig 228), 247 — Rameaux, 255, 258, 266, 277, 278, 279, 281 — Cène, 296, 297, 300 f, 308 — Reniement, 359 — Chemin de croix, 373 — Mise en croix, 393 — Crucifiement, 407, 452, 457, 459, 460 — Sépulture, 465, 465 3, 466 — Descente de croix, 475, 477 — Thrène, 496 7, 515 — Résurrection, 536 — Écoles, 634, 649, 650 6, 668, 676-683 — Conclusion, 690
- » Saint-Théodore — Sommaire, LI, LVII, LX — Cycles, 33, 48. — Lavement, 314 — Reniement, 360 — Thrène, 501, 503, 509, 513 3, 516 — Résurrection, 552
- » Sainte-Sophie. — Sommaire, XXXIX, LV — Cycles, 33, 50 — Nativité, 98 — Crucifiement, 416 2, 452 — Sépulture, 465 — Descente de croix, 477. — Écoles, 677
- Mocchirolo, oratoire — Crucifiement, 419 3
- Moldavița (Bukovine). — Crucifiement, 450 f
- Monemvasie, église de l'Elkoménos — Mise en croix, 382 6
- Monréale — Bibliographie, XXIII. — Sommaire, XXXVIII, XXXIX, XLIII, LII, LIII, LIX — Cycles, 31, 38, 47, 55, 61, 62 — Nativité, 140 6, 141, 161 — Baptême, 174 5, 175, 179, 190 3. — Transfiguration, 223 3 — Lazare, 236 — Rameaux, 270, 271 — Cène, 293 f, 295 f, 297 2 — Lavement, 314, 323 2 — Trahison, 334 9 — Mise en croix, 381, 386 f — Crucifiement, 417, 418, 427 f, 451. — Sépulture, 465 5 — Descente de croix, 475, 477, 482

- Résurrection, 519 6, 520, 546, 548 — Écoles, 601, 602, 621, 641, 642 (fig 641), 643 (fig 643-644), 647 5, 654 6, 673, 685 3
- Moscou, Blagovješčenskiy Sobor — Nativité, 164 1
- Nagoriča (Serbie) — Sommaire, XXXIX, XLV, L, LI, LII, LIV, LXIII — Cycles, 33, 42, 55 — Nativité, 123, 123, (fig 75) — Baptême, 184, 212, 213 (fig 179), 214 — Lazare, 241 — Rameaux, 272 — Cène, 305 5 — Trahison, 342, 343 (fig 359), 344 — Chemin de croix, 364, 365 (fig 386), 373, 377, 379 — Mise en croix, 388, 389 (fig 416), 390 4 — Crucifiement, 437, 433, 451 — Sépulture, 465, 465 (fig 490), 466 — Écoles, 631, 632, 633 3, 633 7, 639-643, 640 (fig 637), 643 (fig 645), 644 (fig 647), 651, 654, 654 (fig 657), 658, 668 — Conclusion, 689
- Nakouraléchi (Géorgie) — Baptême, 178 3 — Transfiguration, 224 (fig 188, 225 — Rameaux, 277 — Crucifiement, 403 2, 427 1 — Écoles, 569
- Naples, Santa Maria di Donna Regina — Bibliographie, XX — Sommaire, LII — Chemin de croix, 369, 370 (fig 395), 373, 374, 375 — Mise en croix, 388, 391 (fig 421), 392, 393 — Crucifiement, 459, 441 1, 442 — Thrène, 497 — Écoles, 575 3, 653 3
- Neredici — Introduction, V — Cycles, 43 — Nativité, 107 7, 148 — Baptême, 176, 177 (fig 136), 178 5, 184 9, 203 1, 206, 206 1, 208 — Crucifiement, 405, 427. 1 — Descente de croix, 472, 477, 482 — Écoles, 635, 654 6
- Nérez, près d'Uskub — Écoles, 634
- Nis (Pisidie) — Nativité, 125 1
- Nivica (Prespa), chapelle de Saint-Athanase — Descente de croix, 486 1, 488
- Noles, Saint-Félix — Cycles, 15
- Novgorod — Introduction, V, VII.
- Novgorod, Saint-Ihédore-Stratilate — Bibliographie, XXVI — Sommaire, XXXVIII, L — Cycles, 37, [37 l 38, 38 l 4, 38 n 1], 43, 47 — Annonciation 69 3, 74, 75, 91 — Nativité, 124, 124 2 — Reniement, 356, 360, 361 — Chemin de croix, 364, 367, 368, 372, 378 — Mise en croix, 390 4, 392. — Thrène, 510 1 — Résurrection, 546 11 — Écoles, 632, 633, 636, 637 (fig 631), 638
- » Trinité — Écoles, 680
- Ochrida, Saint-Clément — Sommaire, XLIII, L — Cycles, 43 5 — Nativité, 165, 168 — Rameaux, 274 — Reniement, 354, 355 (fig 377), 356, 360, 361 — Mise en croix, 381 4, 384
- Padoue, baptistère — Rameaux, 280 2
- » Madonna dell' Arena — Baptême, 182, 214 — Lazare, 236, 237 3, 238, 241, 252 — Rameaux, 279, 280 — Cène, 298, 300 — Lavement, 318, 319 (fig 317), 323, 324 — Crucifiement, 415, 446, 448 5 — Thrène, 497, 498 — Écoles, 628 9 — Voy Giotto.
- Palerme, Martorana — Nativité, 152.
- » Palatine — Bibliographie, XXVII. — Sommaire, XLII — Nativité, 136, 151, 156 (fig 109), 157 10 — Baptême, 183 3, 198 — Lazare, 223 3, 234 (fig 207), 235, 237, 237 1, 7, 253 2 — Rameaux, 261 4, 264, 270 — Écoles, 601
- Parenzo, basilique — Annonciation, 80, 88, [90 n 4], 90 5
- Parme, baptistère — Sommaire, XLIV — Nativité, 99 2, 120 (fig 71), 122 — Baptême, 181 4, 182, 183, 190,

- 200 — Chemin de croix, 370 1, 378 2  
— Écoles, 653 4
- Patras, Saint André — Cycles, 15
- Pérouse, Pinacothèque, fragments de fresque — Trahison, 340 1, 343 — Chemin de croix, 370 1, 371 6, 372 1 — Crucifiement, 420 5 — Thrène, 497
- Petit-Quevilly, près Rouen — Écoles, 628 )
- Pianella, Sant'Angelo — Écoles, 628
- Pise, Campo Santo — Crucifiement, 419 2, 441 6, 459
- » San Francesco, chapitre de saint Bonaventure — Thrène, 505 1
- » San Martino — Nativité, 123
- Pistoie, San Francesco, sacristie — Thrène, 498 2
- Prokuplje (Serbie), chapelle en ruine, près de Saint-Procope — Cycles, 41 — Remement, 356 (fig 378), 357, 360 — Écoles, 635
- Purgg — Nativité, 107 7
- Ravanica (Serbie) — Sommaire, XLIII, XLVII — Cycles, 38 — Nativité, 165, 166 (fig 121), 167 — Rameaux, 274, 274 (fig 255), 275, 278, 280 — Écoles, 645, 648, 651
- Ravenne, baptistère arien (Santa Maria in Cosmedin) — Baptême, 171, 179
- » Baptistère orthodoxe — Baptême, 171, 183
- » Saint-Apollinaire-Neuf — Sommaire, XXXIX, XLVIII, XLIX, L — Cycles, 41, 46, 55, 57 — Lazare, 233, 251, 252 — Cène, 286, 286 (fig. 268), 286 3, 290, 293 — Trahison, 326, 327, 338, 339, 340 (fig 351), 341 — Remement, 345, 350, 352 (fig 370), 361 — Chemin de croix, 362 — Résurrection, 518 2, 521, 534 —
- Écoles, 555, 563, 577, 579, 581, 582 636, 654
- Reichenau, église de Saint-Georges, à Oberzell — Lazare, 249, 253 — Écoles, 564, 599 4,5, 600, 600 10 ,
- Rome, peintures — Crucifiement, 423 5.
- » Cimetière de Valentin — Crucifiement, 400 4
- » Oratoire de Jean et Paul — Crucifiement, 400 4, 417, 418
- » Saint-Paul-hors-les-murs, ancienne basilique — Chemin de croix, 369 — Descente de croix, 470 2 — Écoles, 654 6
- » Saint-Sabbas — Sommaire, LXIII — Écoles, 595, 600, 674-676, 674 (fig 665) — Conclusion, 689
- » Sainte-Marie-Antique — Bibliographie, XXIII — Sommaire, XXXIX — Cycles, 53 — Annonciation, 80, 87 — Nativité, 107, 139 3', 153, 155 — Chemin de croix, 362 — Crucifiement, 400, 400 4, 430 — Écoles, 595, 600
- » Sainte-Marie-in-Cosmedin — Annonciation, 79 11 — Nativité, 109, (fig 49), 110 — Écoles, 595.
- » Sainte-Marie-in-Trastevere — Annonciation, 73 — Nativité, 109, [109 1 3], 120 — Écoles, 627
- » Sainte-Marie-Majeure — Annonciation, 72.
- » Sainte-Praxède, chapelle de San Zeno — Transfiguration, [219 n 2] — Écoles, 557, 595, 605
- » Saints-Côme-et-Damien in Via Sacra — Résurrection, 536 — Écoles, 595 2, 685 3
- » Saints-Nérée-et-Aquilée — Transfiguration, 221 — Écoles, 595
- » San Bastianello in Pallara — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLVIII, L — Nativité, [107 n 6], 129 1, [139 n.3] — Lazare, [236 1.12]

- Rameaux, 258, 258 (fig 239) — Cène, 287 2, 290 (fig 276), 291, 307 — Lavement, 310, 310 (fig 297), 312, 317, 318 — Reniement, 352, 352 (fig 371), 353, 361 — Écoles, 595, 600, 652
- » Sancta Maria ad præsepe, oratoire de Jean VII — Annonciation, 80 — Nativité, 101 5, 126 6, 157. — Baptême, 173 — Lazare, 252 — Rameaux, 258 — Cène 290 — Crucifiement, 400 4 — Écoles, 571, 595 600
- » Santi Quattro Coronati — Crucifiement, 415, 424 5, 459
- » Sant'Urbano alla Caffarella — Sommaire, LIX — Annonciation, 80, 80 (fig 23), [90 n 4] — Nativité, 107 4, 126 6, 9, 149, 155 6, 160 (fig 115, 160 1 — Lazare, 232 (fig 201), 233, 237 3, 237 7. — Rameaux, 259 — Cène, 293 4, 308 3 — Lavement, 314 7, 323 5 — Trahison, 337.7. — Chemin de croix, 369, 369 (fig 392), 369 2 — Crucifiement, 401 3, 424 5, 425 4, 459 — Thrène, 503 — Résurrection, 528, 530, 531 (fig 572) — Écoles, 602, 653 3, 667.
- Rudenica (Serbie) — Cycles, 42 — Lavement, 324, 324 (fig. 323) — Trahison, 337, 338 (fig 343), 344 — Thrène, 512, 512 (fig 558), 513, 513 2, 516 — Écoles, 633 12, 635, 655 1.
- Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher) — Lazare, 249 — Cène, [305 n. 2]
- Saint-Laurent aux sources du Volturne — Annonciation, 87 — Nativité, 105, 107 5 — Crucifiement, 401 2
- Saint-Luc en Phocide. — Bibliographie, XXI, XXIX — Sommaire, XLII, XLIII — Nativité, [99 l. 4], 116, 116 (fig 62), 118, [136 l 15], 153, 153 (fig 104) — Baptême, 180, 180 (fig 140), 182, 206 1. — Lavement, 314, 315 (fig 305), 322 — Crucifiement, 396, 405 — Écoles, 557, 571
- Saint-Sylvestre, sur le Soracte — Écoles, 628, [628 l 10]
- Salouique, Kazandjular-Djami — Baptême, [175 l 24]
- Samari (Messénie) — Cycles, 32 4, 42 — Nativité, 157 — Thrène, 499 (fig 536), 499 1 — Écoles, 622
- San Biagio grotte près de Brindisi — Nativité, 102, 118, 119 (fig 67), 151 1
- San Gimignano, collégiale — Nativité, 112 1 — Baptême, 181 4, 182 (fig 146) — Transfiguration, 227 — Lazare, 249 — Rameaux, 280 — Cène, 301 9, 302 — Trahison, 336 9, 338. — Chemin de croix, 373, 374 (fig 401) — Crucifiement, 459, 460 — Écoles, 654 1, 2
- Sant'Angelo in Formis — Sommaire, LIX — Lazare, 235, 236, 237 6, 247 — Rameaux, 259 — Cène, 294 5 — Lavement, 311 3 — Trahison, 336 6 — Crucifiement, 427 8, 460.3 — — Thrène, 503 7, 505. — Résurrection, 528 — Écoles, 583, 601, 602, 621, 621 6, 669
- Santa Maria ad Cryptas, près Fossa — Cène, 293 1, 295 2, 296, 297 2, 305, 308 3 — Trahison, 334 9 — Crucifiement, 413 — Thrène, 503, 507 — Écoles, 653, 653 2
- Saqqara (Égypte) — Écoles, 627, 628, 631.
- Schwartzrheindorf — Transfiguration, 222 2 — Crucifiement, 412 5, 460 — Écoles, 679
- Sémendria (Serbie) — Cycles, 42 — Baptême, 214
- Serbie, peintures des églises. — Sommaire, XXXVIII, XXXIX, XLVIII, XLIX — Cycles, 57 — Rameaux, 281 — Crucifiement, 441 — Écoles,

- 631 — Voy Arilje, Blagovješćenje, Čurčer, Dečani, Gračanica, Gradac, Kahnić, Kučević, Lesnovo, Ljuboten, Manassia, Marko, Mateica, Nagoriča, Prokuplje, Ravanica, Rudenica, Sémendria, Studenica, Veluč, Žiža — Voyez Macédoine
- Sicile, mosaïques — Écoles, 601 — Voy Palerme
- Sienne, Santa Colomba — Nativité, 111 1 — Crucifiement, 419.2, 446, 447 (fig 473)
- Sinai, basilique — Transfiguration, 220, 223, 230
- Solaro, oratoire — Nativité, 157 6 — Crucifiement, 419 3
- Soletto, San Stefano — Lazare, 249 3 — Rameaux, 284 — Chemin de croix, 375 2
- Soracte — Voy Saint-Sylvestre
- Spolète, hospice de Saint-Paul — Cène, 301 7 — Crucifiement, 422 2
- Stragari (Serbie) — Voy Blagovješćenje
- Studenica (Serbie), église de Milutin — Sommaire, XLI, XLV — Nativité, 111, 112 (fig 54), 136 — Baptême, 184, 212, 213 (fig 177), 214 — Transfiguration, 228. — Rameaux, 272 — Crucifiement, 406 4, 409. — Écoles, 633 2, 9, 638.
- » Église de Nemanja — Sommaire, XLVII — Cycles, 19, 25 — Lazare, 236 9, 237 1, 6, 239, 239 (fig 215), [233 l 21] 247. — Rameaux, 271, 272 (fig 252) — Cène, 294 5, 297, 308 — Lavement, 320 — Crucifiement, 406 4, 410, 427 1, 450 2 — Résurrection, 533 2, 552 1. — Écoles, 608 4, 633 4, 635, 640, 640 (fig 639)
- Subiaco, Sagro Speco — Nativité, 159 — Baptême, 181 4 — Rameaux, 280 — Cène, 295 — Trahison, 336 3 — Chemin de croix, 372 2 — Crucifiement, 422 2, 427 2, 442, 459, 460
- Résurrection, 529 5, 548 2 — Écoles, 653 3, 664 3, 679
- Suceavita (Bukovine) — Cène, 295 3
- Svižajsk (Russie) — Annonciation, 77, 78 5 — Descente de croix, 486 1, 488
- Théraponte (monastère, Bjelozerski kraj) — Bibliographie, XXI — Nativité, [130 n 1, 155 l 13], 157 4, [165 n 9] — Mise en croix, 382 2 — Écoles, 635
- Torcello, basilique — Crucifiement, 396, 405
- Trébizonde, monastère arménien de Karmakli — Crucifiement, 406 10, 4 6
- » Sainte-Anne — Descente de croix, 472, 475 1, 482 — Thrène, 494 1, 6, [494 l 33], 496 6, 7, 497, 509
- » Sainte-Sophie — Annonciation, 74 (fig 18), 75 — Nativité, 107 7, 108 (fig 4\*), 143 2 — Baptême, 206 — Transfiguration, 228 — Lazare, 251, 251 (fig 231) — Rameaux, 258, 258 (fig 235) — Crucifiement, 406 10, 416 3, 427 1, 449 — Thrène, 496 6, 512, 512 (fig 559), 513 — Écoles, 560.
- » Théosképastos — Sommaire, XLII, XLIX, XLVI — Cycles, 41, 49 — Annonciation, 90 — Nativité, 146, 157 10, 160 (fig 117), 161, 162 4, 163 — Baptême, 176, 177 (fig 137), 183, 208 — Transfiguration, 228 — Lazare, 251, 252 (fig 232) — Rameaux, 270, 270 7, 271, 272 (fig 251), 273 1, 278 — Cène, 297, 299 (fig 284), 300 1, 308 — Lavement, 314, 315 (fig 308), 323 — Chemin de croix, 364 — Mise en croix, 392 — Crucifiement, 406 10, 407. — Descente de croix, 475 2 — Thrène, 497, 501 — Écoles, 635 7, 655 1
- Trévise, Séminaire — Crucifiement, 455 3.

- Urgub — Voy Cappadoce, Saint-Théodore.
- Vallo di Nero (Spolète), San Giovanni (école ombrienne). — Descente de croix, 488 3, 8
- Veluče (Serbie) — Cycles, 42 — Lavement, 324 — Reniement, 357
- Vénétie, mosaïques — Écoles, 601 — Voy Venise, Saint-Marc
- Venise, Saint-Marc — Bibliographie, XXVII — Sommaire, XXXVIII, XLIX, LIX, LXI — Cycles, 31, 58, 60 — Bapteme, 184, 185 (fig 150) — Rameaux, 259 — Cène, 294 5, 296, 297 — Lavement, 318, 320, 321 (fig 318), 323 5, 324 — Trahison, 331 1, 336 1, 336 2, 336 3 — Crucifiement, 405, 409, 413, 426, 426 (fig 451), 430 7 — Descente de croix, 481 — Résurrection, 539, 546, 546 (fig 538), 549 — Écoles, 601, 602, 603 (fig 623), 604, 606, 640, 654 6, 666, 669, 673, 678
- » Saints-Apotres — Descente de croix, 476, 478 (fig 502) — Thène, 508, 510 (fig 555)
- Verria, Hagios-Christos — Sommaire, XLVII, LII — Cycles, 48 — Annonciation, 74, 74 (fig 16), 75, 75 13
- Transfiguration, 229, 230 — Lazare, 239, 239 (fig 216), 241, 249, 253 — Rameaux, 271, 273 (fig 254) — Chemin de croix, 364, 378 — Mise en croix, 388 — Crucifiement, 406, 410, 427 1 — Thène, 505 4 — Écoles, 632, 636
- Viboldone — Thène, 498 2, 507 1
- Vladimir, Uspenskiy Sobor — Sommaire, LXIV — Transfiguration, [230 l 9] — Écoles, 683
- Volotovo, près Novgorod — Introduction, V — Annonciation, 75, [75 n 6] — Nativité, 105, [124 n 1], 136 — Lazare, 240 — Rameaux, 275 — Crucifiement, 417 5 — Descente de croix 484 — Résurrection, 536, 549 — Écoles, 632, 633, 635
- Voronet (Bukovine) — Crucifiement, 427 1 — Écoles, 655 1
- Wesphalie, peintures — Écoles, 601
- Ziça (Serbie) — Sommaire, XLIII — Cycles, 19 — Nativité, 165, 168 — Cène, 305 5 — Crucifiement, 406 1, 407, 408 (fig 429), 409, 411, 427 1 — Écoles, 630 2.

## II. — Tableaux et icônes

- Alba Fucense, San Nicola, triptyque — Nativité, 107 — Transfiguration, 227 — Lazare, 241 — Rameaux, 262 2. — Cène, 302 1, 304 2, 307 — Lavement, 311 8 — Chemin de croix, 369, 370 (fig 394), 371, 375, 378 — Crucifiement, 403 4 — Descente de croix, 474 3 — Résurrection, 520
- Altenburg, Herzoghliches Museum, n° 6-8, fragments d'un rétable siennois — Nativité, 151 5, [155 n 6]
- Écoles, 653 3 — Voyez Sienne, Accademia, n° 11-13
- Amasée, peinture sur toile représentant le martyr de sainte Euphémie, d'après Astérius — Écoles, 557
- Anvers, Musée (Rubens) — Crucifiement, 455
- Anvers, Palais épiscopal, tableau provenant des environs de Sienne —

- Sommaire, LII — Mise en croix, 387, 388, 389 (fig 418)
- Arezzo, San Domenico, crucifix — Crucifiement, 412
- Ascoli Piceno, Pinacothèque, polyptyque de l'école toscane — Nativité, 112 2.
- Assise, Saint-François, crucifix — Crucifiement 411 9
- Assise, Sainte-Marie-des-Anges, crucifix — Crucifiement, 411 9
- Assise, Santa Chiara, crucifix — Crucifiement, 401 5, 412, 412 1, 441.6, 448 1
- Athos, Chilandari — Mise en croix, 381 4, 384, 392
- Athos, Karyès, kellion de Saint-Sabbas, icône de la Vierge allaitant — Ecoles, 627-629
- Athos, kellion du patriarche Jérémie — Sommaire, LV — Crucifiement, 416 2, 452
- Athos, Rossicon, icône du Précurseur — Baptême, 200 4
- Athos, Saint-Eustathe-Plakidas, église près d'Ivion, icône du Sauveur — Sommaire, XLI. — Cycles, 22 — Annonciation, 76 (fig 24), 77, 78, 78 5 — Nativité, 82 (fig 31), 97, 97 (fig 39), [97 n 1], 99, 104, 136 3 — Baptême, 184 11 — Transfiguration, 229 — Lazare, 241 — Rameaux, 279, 279 (fig 262) — Crucifiement, 453 — Ecoles, 679
- » Icône de la Vierge — Annonciation, 82
- Athos, Saint-Paul — Crucifiement, 417
- Athos, Vatopédi — Annonciation, 77
- Bari, Museo, Pietà (Vivarini) — Descente de croix, 488 3, 8
- Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, n° 1042 (primitif italien) — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LII
- Mise en croix, 387, 392 — Descente de croix, 491 — Thrène, 497 4, 507, 516 2 — Ecoles, 684 (fig. 670), 685.
- » N° 1056 (école crétoise) — Annonciation, 78
- » N° 1059 (Giovanni da Milano) — Thrène, 498 2
- » N° 1062 A, fragment du rétable de Duccio — Nativité, 110, 113 1
- » N° 1064 (Bernardo Daddi). — Crucifiement, 419 3, 446 6
- » N° 1074 A (Giotto) — Crucifiement, 419 3.
- » N° 1110 (école de Romagne) — Résurrection, 529 3, 10
- » N° 1143 (Alvise Vivarini) — Descente de croix, 488 3.
- » N° 1216 A, tableau d'autel provenant de Soest. — Crucifiement, 443 4, 444, 458 — Résurrection, 520 — Ecoles, 635 7
- » N° 1635 A-B (Ugolino da Siena) — Thrène, 504 — Ecoles, 653 3
- Bologne, Pinacothèque (ou Accademia), n° 205 (Ant et Bart Vivarini) — Descente de croix, 488 3
- » N° 230 (école bolonaise) — Descente de croix, 488 3
- » N° 231, triptyque du XIV<sup>e</sup> siècle — Crucifiement, 419 3
- » N° 316 (école italo-grecque) — Nativité, 105 3, 106 (fig 46) — Mise en croix, 334 3, 384 (fig 412) — Descente de croix, 482, 483 (fig 516) — Thrène, 502, 502 (fig 541), 504, 516 — Ecoles, 685
- » N° 390 (?), icône du Prodrôme — Baptême, 200 4
- » N° 585, icône grecque — Ecoles, 655 1.
- Bucarest, Collection des Monuments historiques — Bibliographie, XXII — Transfiguration, 225 7 — Lazare, 241

- Buda-Pest, Musée de peinture — Crucifiement, 413, 413 5
- Dresde, Königlich e Gemaldegalerie, n° 2 — Bibliographie, XVIII — Transfiguration, 225 7, 226 (fig 193)
- Eboli, San Francesco (Roberto di Odesio). — Crucifiement, 457 1
- Empoli, Pinacothèque de la collégiale — Cène, 302 2, 304 2 — Crucifiement, 419 3 — Thrène, 498 2, 516, 2
- Fabriano, Pinacoteca Fornari, Pietà, attribuée à Allegretto Nuzzi ou à Onofrio da Fabriano — Descente de croix, 488 4
- Florence, Accademia, ou Galleria antica e moderna, n° 2, arbre de la Croix — Sommaire, LIV — Transfiguration, 218 (fig 182), 220 — Lazare, 248 (fig 229), 249, 252 — Rameaux, 259 — Cène, 301 7, 303 (fig 288), 304 2 — Chemin de croix, 370.1, 371 2 — Mise en croix, 393 7 — Crucifiement, 438, 440, 443 3 — Thrène, 497 2
- » N° 10 (inconnu) — Crucifiement, 420 3, 457 1.
- » N° 99, vie de Marie Madeleine — Lazare, 234 (fig 210), 236 — Résurrection, 548 1
- » N° 101 (attribué à Bonaventure Berlinghieri) — Chemin de croix, 369 3 — Crucifiement, 411 9, 412 9, 419 2 — Descente de croix, 475 3 — Écoles, 685 6
- » N° 116 (Taddeo Gaddi ou Niccolò di Pietro Gerini) — Thrène, 507 4
- » N° 233 (Alessio Baldovinetti) — Baptême 181 4 — Transfiguration, 220
- » N° 236 sq (Fra Angelico) — Nativité, 157 1 — Cène, 301 9, 302 2 — Lavement, 312 3 — Trahison, 342 (fig 358), 343 — Crucifiement, 419 2 — Thrène, 498 2 — Écoles, 653 4, 654 2
- » N° 273 (Bernardo Daddi) — Crucifiement, 419 3
- Florence, Museo del Bigallo, crucifix — Crucifiement, 407 5
- Florence, Offices, n° 1 — Nativité, 167, [167 l 31]
- » N° 3, crucifix — Lavement, 318 319 (fig 316) — Trahison, 336 9, 338, 338 (fig 349) — Chemin de croix, 363 2 — Crucifiement, 441 6, 448 1 — Descente de croix, 479 2, 480 (fig 510) — Thrène, 503 4. — Écoles, 602, 626, 653 4
- » N° 4, crucifix — Chemin de croix, 369 3 — Crucifiement, 411 7, 412 9 — Sépulture, 465 5. — Descente de croix, 475 3 — Résurrection, 520 7 — Écoles, 653 3
- » N° 6 (école de Giotto) — Trahison, 336 1 — Mise en croix, 385 2
- » N° 7 (école toscane) — Descente de croix, 488 7, 8.
- » N° 12, crucifix — Chemin de croix, 371 3, 372 3, 378 3.
- » N° 27 (Giotto) — Thrène, 498 2
- » N° 28 (Agnolo Gaddi) — Nativité, 120 (fig 72), 122
- » N° 260 (école bolonaise) — Nativité, 98, 98 (fig 40)
- Florence, Santa Croce, crucifix. — Crucifiement, 412 4
- » (école de Taddeo Gaddi). — Thrène, 516 2.
- Florence, Santa Maria del Carmine, crucifix — Crucifiement, 412 4
- Florence, Sainte-Marie-Majeure, la Vierge du Carmel — Résurrection, 528 10
- Gènes, Accademia di Belle Arti (Manfredino da Pistoia) — Écoles, 685

- Ghonia, près Chissamo (Crete), icone de Constantin Paléocappa. — Crucifiement, 453, 454 (fig 480), 456 — Écoles, 666
- Gualdo, crucifix de Giunta Pisano, provenant de Saint-François d'Assise — Crucifiement, 414 9
- Kiev, Musée de l'Académie théologique, n° 118 — Nativité, 145 4 — Baptême, 206
- » N° 3354-4 — Résurrection, 540 4
- » N° 4485-4486 — Lazare, 240 4<sup>r</sup> — Mise en croix, 382 2 — Sépulture, 466 — Thrène, 512 2 — Résurrection, 533 3. — Écoles, 636 2
- » Collection de Porphyre Uspenskiy — Bibliographie, XXVII — Résurrection, 531 9, 540 4
- Londres, British Museum, dep of brit and med antiq., n° 987, icone provenant des lacs Natron — Nativité, 104, 124 — Baptême, 184 — Transfiguration, 229 — Ecoles, 678
- Londres, Collection royale (Duccio) — Annonciation, 78 7
- Londres, National Gallery, n° 1130, 1139, fragments du rétable de Duccio — Annonciation, 78 7 — Transfiguration, 227
- » N° 1189 (Ugolino da Sienna) — Chemin de croix 370 1, 371 6
- Lucques, Galleria, crucifix signé Berlinghieri — Crucifiement, 406 2
- » Crucifix signé Diodato Orlandi — Crucifiement, 412 (fig 436), 412 4, 10
- Massa Maritima, cathédrale, rétable d'un élève de Duccio, au revers de la Madonna delle Grazie — Sommaire, L — Reniement, 355, 355 (fig 376) — Descente de croix, 476 5, 504 2
- Montalcino, Abbazia Ardenga — Voy Sienne, Accademia, n° 11-13
- Moscou, Blagoveščenskij Sobor — Rameaux, 275 1 — Ecoles, 679
- Moscou, Galerie Tretjakov — Annonciation, 75 9 (Lichacev 184) — Nativité, 103 2\*, [124 n 2] — Transfiguration, 225, [225 n 3], 240 4<sup>r</sup>. — Rameaux, 275 2 — Crucifiement, 416 1, 416 3, 420 2 — Descente de croix, 479 3 — Thrène, 512 2
- Moscou, Laure de la Trinité — Nativité, 168 3 — Lazare, 242 (fig 220), 243 5 — Rameaux, 275 2. — Résurrection, 533 3 — Écoles, 681, 682 (fig 669), 683.7
- Munich, Pinacothèque, diptyque, n° 979-980 (ecole de Cavallini) — Lavement, 320, 322, 322 (fig 321) — Chemin de croix, 370 1, 371, 378 — Crucifiement, 455 3, 460 — Écoles, 679
- Novgorod, Eparchialnyj Muzej — Annonciation, [79 l 23].
- Parenzo, sacristie de la basilique (Antonio da Murano) — Descente de croix, 486 3
- Paris, Musée du Louvre, Peintures, n° 1383 (Simone Martini) — Chemin de croix, 378
- Pérouse, monastère « delle Colombe » (Péruçia) — Chemin de croix, 373 7
- Pérouse, Pinacothèque, salle I, n° 2 — Sommaire, LVII — Descente de croix, 480 (fig 514), 481 5 — Thrène, 509 (fig 553), 509 1
- » Salle I, n° 6, crucifix de 1272 — Crucifiement, 412, 412 10
- » Salle I, n° 7 — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LVII. — Trahison, 336 5 — Mise en croix, 384 2, 385 — Descente de croix, 481 5 — Thrène, 509.1, 510 (fig 554)

- » Triptyque ayant appartenu à Mon-  
signor Marzolini — Nativité, 110  
(fig 52), 114 6, 157 6 — Trahison,  
336 5, 343 (fig 361), 344. — Crucif-  
ement, 406 2, 406 3, 413, 413 (fig 438)  
— Thrène, 502 — Résurrection,  
529 5, 548 1 — Écoles, 653 3, 685 6.
- Pienza, cathédrale, triptyque de Bar-  
tolo di Fredi — Nativité, 111 1 —  
Baptême, 181 4 — Transfiguration,  
227 — Cène, 298 5. — Lavement,  
323 9. — Trahison, 336 2 — Cru-  
cifement, 446 5 — Descente de  
croix, 473 2 — Thrène, 506 4
- Pirano, cathédrale école vénitienne)  
— Crucifement, 458 1.
- Pise, Museo Civico, salle II, n° 3,  
crucifix — Reniement, 346 5
- » Salle II, n° 7 (légende de la Vierge)  
— Annonciation, 76 (fig 23), 77 —  
Écoles, 684
- » Salle II, n° 14 (école pisane) —  
Descente de croix, 475 1
- » Salle II, n° 15, crucifix archaïque  
— Cène, 293 2, 295 2, 296 — La-  
vement, 312 4, 313 (fig. 302) — Cru-  
cifement, 403 4, 411 8. — Résur-  
rection, 528 5
- » Salle II, n° 19 — Crucifement,  
411 7, 412.9, 441 6 — Descente de  
croix, 478 6, 479 (fig 506) — Thrène,  
497 1, 503 1 — Résurrection, 528 6
- » Salle III, n° 7 (école pisane) —  
Descente de croix, 488 7
- » Salle III, n° 9 (crucifix de 1320) —  
— Descente de croix, 479 2, 480  
(fig 511) — Thrène, 501 (fig 539),  
502, 502 4, 504, 506 — Résurrec-  
tion, 528 7
- » Salle III, n° 20 (Simone Martini)  
— Descente de croix, 488 7
- » Salle IV, n° 29, triptyque de l'école  
pisane — Descente de croix, 488 7
- » Salle V, n° 11 (Cecco di Pietro) —  
Thrène, 503 5
- » Salle V, n° 22 (Iaddeo di Bartolo)  
— Crucifement, 420 3, 457
- Pise, San Martino, crucifix — Tra-  
hison, 336 5. — Chemin de croix,  
371 1, 371 2 — Crucifement, 411 7,  
411 8, 427 2, 427 8 — Descente de  
croix, 475 1. — Thrène, 503 5 —  
Résurrection, 528 6 — Ecoles, 653 3
- Pise, Santi Raineri e Leonardo, cru-  
cifix — Crucifement, 411 9
- Pistoie, cathédrale, crucifix de Coppo  
di Marcoaldo — Trahison, 340 4.  
— Crucifement, 412 — Descente  
de croix, 481, 481 4 — Thrène, 502,  
506 — Résurrection, 529 5, 535 1
- Pskov, eglise des Dissidents (Edi-  
novječerskaja cerkov) — Nativité,  
144
- Ravenne, Galleria Nazionale, tableau  
primitif — Crucifement, 415
- Rome, Palazzo Corsini, Galleria na-  
zionale d'arte antica, n° 695 (Gio-  
vanni da Milano) — Thrène, 498 2,  
507 5
- » N° 3570, attribué à l'école de Caval-  
lini — Sommaire, XLI — Nativité,  
111, 112 (fig 53), 113 1 — Cru-  
cifement, 420 4, 422 — Thrène, 504,  
505, 506 — Résurrection, 529 7,  
529 10
- » Numero inconnu (école de Giotto).  
— Crucifement, 420 3, 446 7, 457 1
- Rome, Pinacothèque du Vatican,  
salle I — Cycles, 22 — Annoncia-  
tion, 75 9 — Nativité, 112 3 — Ra-  
meaux, 275 2 — Chemin de croix,  
371 2 — Mise en croix, 385 2 —  
Crucifement, 420 3, 422 — Des-  
cente de croix, 476 (fig 500), 476 6  
— Thrène, 497 2, 498 1, 507 5, 516 1.
- » Salle vénitienne (Antonio Vivarini)  
— Descente de croix, 488 3
- Rome, Pinacothèque du Vatican, ma-  
gasin — Baptême, 185 3 — Cru-

- cifiement, 416 *1*, 455.4, 459 *1* —  
Thrène, 498 *1*, 507.5. — Écoles,  
628 *11*
- Rome, Vatican, ancien Museum Chris-  
tianum (Donatus Bizamanus) —  
Résurrection, 547 *10*
- Rome, Sainte-Croix de Jérusalem,  
icone byzantine de la Pietà — Des-  
cente de croix, 484
- Rome, San Domenico e Sisto, cru-  
cifix — Crucifiement, 411 *7*
- Saint-Pétersbourg, Musée Alexan-  
dre III — Sommaire, LIII —  
Annonciation, 79, [79 *1* 21] — Tra-  
hison, 344 *1* — Crucifiement, 416 *3*,  
420, 421 (fig 446), 449 *2* — Des-  
cente de croix, 486 *1*. — Écoles,  
636, 658
- » Collection Lichačev. — Bibliogra-  
phie, XXV — Sommaire, XLI, LV  
— Annonciation, 75 *9* 10, 83 *1*, 85 *1*,  
86 *3* — Nativité, 94, 94 *1*, 95, 97,  
99, 104, 106, 110, 124, 132 *4*, 145 *4*\*,  
145 *7*, 165 *9* — Baptême, 184 *9*, 185,  
185 *3*, 205 *7*. — Transfiguration,  
225 *7*, 229, [229 *n* 2], 229 *6*, 230 *4*  
— Lazare, 241, 242 (fig 221), 243.  
— Rameaux, 275 *2* — Gène, 297,  
300 *1* — Lavement, 323 *7* — Re-  
niement, 355 *1* — Crucifiement,  
410 *7*, 416 *2*, 416 *3*, 419 *1*, 420 *2,3*,  
443 *1*, 457 *2*, 458 — Descente de  
croix, 488 *9*, 488 *10* — Thrène, 502  
*8*, 507 *2*, 515, 516, 520 — Résur-  
rection, 549 — Écoles, 629.1, 665,  
679, 683 *7*
- Saint-Pétersbourg, Musée de l'Acadé-  
mie des Beaux-Arts, n° 58 et 73.  
— Nativité, 145 *5*.
- Saint-Pétersbourg, Musée de l'Acadé-  
mie théologique, icône sur toile  
— Crucifiement, 410 *7*
- San Gimignano, Palazzo comunale,  
n° 28, crucifix — Sommaire, L,  
LII — Trahison, 340 341, 341
- (fig 354) — Mise en croix, 386,  
386 (fig 413), 386.1 — Crucifiement,  
411 *7*, 412 *9*, 441 *6*, 445 (fig 469) —  
Thrène, 501 (fig 540) 502, 502 *3*, 504,  
506, 515 — Écoles, 653 *3*
- Sienna, Accademia, n° 5, triptyque  
— Crucifiement, 412 *8*
- » N° 8 (primitif siennois) — Som-  
maire, XLVII — Transfiguration,  
227, 238 (fig 213) — Lazare, 238 —  
Rameaux, 270, 280
- » N° 11-13, fragments d'un rétable  
attribué à l'école de Guido da Siena,  
autrefois dans l'Abbadia Ardenga,  
près Montalcino — Crucifiement,  
412 *7*, 445, 447 (fig 472), 449 — Des-  
cente de croix, 481, 481 *6* — Thrène,  
503, 504, 504 (fig 542), 505, 506, 515  
— Voy Altenburg
- » N° 14 (primitif siennois, provenant  
de Sainte-Pétronille) — Baptême,  
191, 191 (fig. 160), [191 *n* 2]
- » N° 15, tableau de saint Pierre —  
Nativité, 105 *2*, 106 (fig 45) — Éco-  
les, 685
- » N° 35, triptyque de l'atelier de Duc-  
cio — Annonciation, 78 *7* — Nati-  
vité, 110 (fig 50), 111, 113 *1* — Che-  
min de croix, 369.9, 371.3, 371 *6*,  
372 *1*. — Crucifiement, 420 *6*, 422,  
446, 446 *9*, 447 (fig 470) — Descente  
de croix, 476 — Thrène, 505 *1*, 506
- » N° 57 (école d'Ambrogio Lorenzetti)  
— Chemin de croix, 371 (fig 397),  
371 *3*, 372 *2* — Mise en croix, 390,  
390 *5*, 391 (fig 419), 392 — Cruci-  
fiement, 459 — Thrène, 498, 498 *3*,  
507.
- » N° 77 (école d'Ambrogio Loren-  
zetti) — Thrène, 498, 498 *3*, 507
- » N° 99, 111 (Bartolo di Fredi). —  
Thrène, 498 *3*
- » N° 133, triptyque de Taddeo di Bar-  
tolo — Nativité, 112 *1*, 120 (fig 70),  
122.
- » N° 146 (école siennoise) — Cruci-  
fiement, 420 *3*

- » N° 156, triptyque de l'école siennoise — Crucifiement, 419 3
- » N° 167 (Sassetta) — Cène, 301 9
- » N° 204 (Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta) — Cène, 298 5 — Chemin de croix, 371 3, 372 2
- » N° 428 (Francesco di Giorgio Martini) — Mise en croix, 394 6
- Sienne, Archivio di Stato, tavoletta di biccherna — Nativité, 108.
- Sienne, Galleria Saracini — Lazare, 249. — Chemin de croix, 373, 374 (fig 399) — Ecoles, 685 6
- Sienne, Opera del Duomo, rétable de Duccio — Sommaire, L, LVI — Cène, 301 9, 302 — Lavement, 318, 320 5, 322 (fig 322) — Trahison, 336 3, 336 7 — Reniement, 355 — Chemin de croix, 368 — Crucifiement, 420 6, 446, 446, 10, 418 4, 450 — Descente de croix, 477, 478 (fig 503), 481 — Thrène, 504, 506, 506 (fig 547) — Resurrection, 548 — Écoles, 575 3, 576 2, 608, 653 3, 654 (fig 653), 655, 655 (fig 661)
- Sienne, Santa Maria della Scala, tableau de Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta — Voyez Sienne, Accademia, n° 204
- Sienne, Sainte-Pétronille — Baptême, [191 n 2]. Voyez Sienne, Accademia, n° 14
- Sienne, Società di Pie Disposizioni, triptyque de l'atelier de Duccio — Crucifiement, 420 6, 446, 446 8, 447 (fig 471), 418 4 — Thrène, 505. 1, 506, 506 (fig 546) — Écoles, 653 4
- Spolète, cathédrale, chapelle Erola, crucifix — Crucifiement, 411.5
- Toscane, crucifix en bois peint — Sommaire, LIV — Reniement, 346 5 — Crucifiement, 411
- Trevi, Pinacothèque, triptyque — Cène, 298 6 — Trahison, 343 — Thrène, 497 4 — Écoles, 653 3
- Trieste, Musée, triptyque vénitien — Annonciation, 76 (fig 22), 77, 78 5 — Nativité, 152 — Baptême, 186 — Transfiguration, 221 — Lazare, 238, 238 (fig 214), 239 — Rameaux, 279, 279 (fig 261) — Cène, 301 7, 303 (fig 289), 304 2 — Lavement, 314 7, 315 (fig 306), 318 7, 323 5 — Trahison, 341 1. — Chemin de croix, 369, 370 (fig 396), 371, 375, 378 — Crucifiement, 413, 413 (fig 440), 422 — Thrène, 510 (fig 556), 512, 514 — Écoles, 653 4, 667, 667 2
- Valence (Espagne), Musée, triptyque de la Chartreuse de Porta Coeli — Crucifiement, 455 3, 460 1
- Venise, Accademia, n° 4 — Thrène, 503 2 — Écoles, 667
- » N° 21 — Baptême, 186 — Cène, 295, 301 9, 304 (fig 291), 305 — Trahison, 336 4, 336 5 — Chemin de croix, 371 2, 373 1 — Crucifiement, 422 6, 458, 458 (fig 482), 460 — Ecoles. 667, 667 2, 679
- » N° 26 — Sommaire, LII — Trahison, 336 9 — Mise en croix, 388 1 — Crucifiement, 422 5 — Descente de croix, 482
- » N° 567 (Gentile Bellini) — Descente de croix, 481 2
- Venise, Musée Correr, salle XV, n° 10 — Crucifiement, 406 2
- » Salles XV, n° 57, Madonne signée J l'arméniatès — Écoles, 664 2
- » Salle XV, n° 65, triptyque — Transfiguration, 229
- Venise, Saint-Marc, revers de la Pala d'oro — Descente de croix, 484, 445 (fig 520)
- Venise, San Giorgio dei Greci, icorostase — Nativité, 94, 99, 106, 110, 113 2 — Rameaux, 277 3 — Cène, 300 (fig 285), 306

- Vienne, Königl. Hofmuseum, reliquaire de Bessarion — Sommaire, LV sq, LXIII — Trahison, 343 (fig 360), 344 — Mise en croix, 390.3, 391 (fig 423), 392 — Crucifiement, 410 8, 416, 416 2, 452, 453 (fig 478), 453 1, 460 — Sépulture, 466 1 — Descente de croix, 477, 478 (fig. 501) — Thrène, 491, 492 (fig. 526), 496 8. — Écoles, 653, 665, 679
- Viterbe, Palazzo Gentili (Giottino) — Descente de croix, 476 6
- Zillis (canton des Grisons), plafond de l'église, caissons peints — Annonciation, 90 — Nativité, 126 6. — Lazare, 253 2 — Cène, [304 n. 2, 305 n 1] — Lavement, [312 n 3] — Trahison, 330 4, 331 1
- Collections privées*
- Anonyme, Moscou (dans Lichačev, n° 406) — Nativité, 164 1.
- Artaud de Montor — Bibliographie, XVIII — Nativité, 155 6. — Baptême, 181 4 — Trahison, 336 9. — Chemin de croix, 370 1, 371 1, 375, 375 (fig. 406) — Mise en croix, 387 (fig 415), 388 1, 393 — Crucifiement, 420 3, 420 6, 420 7, 455 5, 457 1 — Descente de croix, 473 2
- Bagge, Copenhague — Annonciation, [78 l 8] — Crucifiement, 455 6. — Thrène, 512, 513 — Résurrection, 534 9
- Benson, Londres, fragment du rétable de Duccio — Lazare, 249, 253
- » Tableau de Berna — Chemin de croix, 371 3, 373.6, 378 4.
- Bryan, New-York — Crucifiement, 420.6, 448 4
- Chanenko — Baptême, [185 n 3' — Transfiguration, [221 n 3] — Rameaux, 275 2 — Cène, 300 1 — Lavement, 323 7
- Crawford — Crucifiement, 419 3
- D'Agincourt — Annonciation, [78 l 8] — Crucifiement, 453
- Douglas, Londres, polyptyque français, école du Midi — Sommaire, LIV — Trahison, 336.3, 336 5 — Chemin de croix, 370 1 — Crucifiement, 438, 440 4 — Descente de croix, 475 3, 484.1, 488 1,4 — Thrène, 503 2
- Gagarin — Crucifiement, 419 3, 446 5
- Lichačev — Voy Saint-Pétersbourg, Musée Alexandre III
- Marzolini, Pérouse — Voyez Pérouse, Pinacothèque, triptyque Marzolini
- Ostrouchov — Baptême, [205 n 7] — Rameaux, 275 2 — Lavement, 323.7' — Crucifiement, [416 n 3] — Descente de croix, 479 3' — Thrène, 506, 506 1' — Écoles, 683
- Perkins, Florence (atelier de Duccio) — Nativité, 110 3'
- Postnikov — Nativité, 145 5
- Rossi Scotti — Écoles, 685 5 — Voyez Pérouse, Pinacothèque, triptyque Marzolini
- Saracini — Voy Sienne
- Silin — Lavement, 323 7.
- Sterbini, Rome — Nativité, 95, 136 3 — Transfiguration, 227 7 — Crucifiement, 420 7
- Stroganov, tableau siennois — Descente de croix, 476 5
- Uspenskij (Porphyre) — Voy Kiev, Musée de l'Académie théologique

## III. — Miniatures

- Aix-la-Chapelle, Munster, évangé-  
liaire d'Otton — Bibliographie XIX  
— Sommaire, L — Cycles, 9, 84 1  
— Nativité, 107 6, 129 — Renne-  
ment, 351. — Crucifiement, 429,  
436, 460 2 — Descente de croix,  
468 1 — Résurrection, 525 1, 550.  
— Écoles, 578 2, [589 n 2], 598,  
646 9, 654
- Alep, église arménienne — Lave-  
ment, 323 8
- Angers, Bibliothèque municipale,  
n° 24, évangélaire. — Sommaire,  
LV. — Crucifiement, 402 6, 423 7,  
425 4,5 — Sépulture, 463. — Des-  
cente de croix, 468, 468 (fig 492),  
474, 479 — Écoles, 596, 598.
- Aiménie, manuscrits — Baptême,  
178 9, 183
- Athènes, Ἐθνετικὴ Βιβλιοθήκη (Athén ),  
n° 87, tétraévangile — Bibliogra-  
phie, XVIII — Sommaire, LII —  
Crucifiement, 417
- » N° 93, tétraévangile — Cycles, 9  
— Lazare, 236, 237 — Rameaux,  
261 7 — Cène, 294 5, 297 2 —  
Chemin de croix, 362 1, 363 (fig 382),  
364 1, 372 — Mise en croix, 381,  
383 (fig 408) — Crucifiement, 409,  
411, 433, 442 (fig 465), 442 4 — Sé-  
pulture, 465 (fig 489), 465 2, 466 —  
Écoles, 635 2
- Athos, Esphigménou, n° 14, méno-  
loge — Nativité, 141 1
- Athos, Ivron, n° 1, évangile — Som-  
maire, LII, LXIII — Cycles, 13  
— Nativité, 103 2 — Baptême, 175,  
175 (fig 130), [175 n 3] — Trans-  
figuration, 223 3, 230 2
- » N° 5, tétraévangile. — Cycles, 9 —  
Annonciation, 88, 89 — Nativité,
- 103 5 — Baptême, 178 4, 183 5, 212  
— Transfiguration, 223 7, 230 (fig  
200), 230 2, 231 — Lazare, 236 9,  
237, 237 7, 238 (fig 212) — Ra-  
meaux, 279, 280, 280 (fig 264), 284  
— Cène, 294 5 — Lavement, 314 4,  
323 1 — Mise en croix, 382, 383  
(fig 410) — Crucifiement, 400 8,  
426, 426 (fig 450), 451, 459, 460 2 —  
Descente de croix, 473 (fig 498),  
473 2, 477 — Résurrection, 520 (fig  
567), 520 1, 546 — Écoles, 644-645,  
647, 647 5, 648 (fig 655), 650, 659
- Athos, Pantocrator (Pantocrator ),  
n° 49, psautier — Annonciation, 79
- » N° 61, psautier du type Chludov —  
Sommaire, XLV, LIV, LV (voy  
Moscou, Saint-Nicolas, n° 129). —  
Cycles, 4 — Annonciation, 69, 70  
— Baptême, 174, 174 (fig 127), 174 1.  
— Lazare, 232 (fig 203), 233, 236,  
241 — Rameaux, 268 — Cène, 290 4  
— Lavement, 316, 316 (fig 310),  
318, 324 — Trahison, 326, 327 (fig  
325), 330 (fig 330-331), 330 1, 2 —  
Renement, 346 2 — Mise en croix,  
393 — Crucifiement, 402, 429, 433,  
436 (fig 462), 436 5 — Sépulture,  
462, 462 (fig 483-484), 463 1, 465 —  
Résurrection, 539 3, 543, 543 (fig  
581), 553, 553 (fig 591) — Écoles,  
556, 559, 604 7, 608 — Voyez Saint-  
Pétersbourg, Bibliothèque impé-  
riale publique, gr 265
- Athos, Rossicon, n° II, évangile. —  
Cycles, 13 — Nativité, 128, 132, 133  
— Baptême, 176, 176 (fig 132), 196,  
201 — Transfiguration, 223.7,  
230 2
- » N° VI, Grégoire de Nazianze —  
Nativité, 134 3°. — Baptême, 176 8,  
177 (fig 133).

- Athos, Vatopédi (Vatoped), n° 515, octateuque — Écoles, 564, 567
- » N° 610, psautier et nouveau testament — Nativité, [99 l 4], 152, 152 (fig 102) — Crucifiement, 405 16, 406 (fig 428)
- » N° 735, tétraévangile — Sommaire, LVII — Cycles, 6 — Annonciation, 87 2 — Nativité, 106 3 — Baptême, 178 5, 184, 184 9 — Transfiguration, 228 (fig 197), 229, 230 — Lazare, 239. — Crucifiement, 410, 416 4 — Thrène, 507, 507 (fig 548), 516
- Autun, Bibliothèque municipale, n° 19 bis, sacramentaire d'Autun ou de Marmoutiers — Nativité, [126 n 6] — Baptême, 179 10 — Cène, 300, 307
- Auxerre, trésor de l'église de Saint-Étienne, dessin — Trahison, 330 4, 334 — Reniement, 346 3, 351 1 — Crucifiement, 424 5, 425 5 — Thrène, 502 6 — Résurrection, 547, 547 5 — Écoles, 653
- Bamberg, Königl. Bibliothek, A II 52, sacramentaire — Cène, 292, 295 1
- » Ed V 4, sacramentaire. — Cène, 300
- Belgrade, Bibliothèque Nationale, psautier — Crucifiement, 418, 419 (fig 444)
- Berlin, Königl. Bibliothek (Berol), gr. qu. 66, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLVI, XLVII, LIV, LXIII, LXIV — Cycles, 9. — Annonciation, 74 (fig 21), 75, 89 — Baptême, 176, 173 4 — Transfiguration, 223 3, 231 — Lazare, 236 9, 237 2, 237 7, 243, 248 (fig 230), 250, 251, 252, 253 — Rameaux, 265, 265 (fig 244), 266, 267, 268 278, 279, 284 — Lavement, 312, 313 (fig 301), 318 4, 323. f. — Trahison, 337, 337 (fig 347) — Reniement, 346 4, 353, 354 (fig 375), 358, 360, 361 — Chemin de croix, 362 1, 373, 374 4, 375 (fig 402), 378 — Crucifiement, 430, 431 (fig 452), 432, 437, 451, 459, 460 2 — Sépulture, 464 (fig 487), 465 — Descente de croix, 478.4, 479 (fig 505). — Thrène, 515 — Résurrection, 525, 534, 549, 552 3, 554 (fig 595) — Écoles, 576, 578, 602 13, 649, 654 6, 671-673, 673 (fig 664), 678
- » Lat. theol fol 58, psautier dit de Louis le Germanique — Crucifiement, 402 5
- » Lat theol fol 730, évangélaire de Prum — Nativité, [126 n 5]
- » Sachau 220, (homiliaire) — Nativité, 149, [149 n 4, 172 l 11]
- » Sachau 304, évangile — Lavement, 317 3, 319 (fig 315), 322 — Résurrection, 534 5
- Berlin, Kupferstichkabinet, n° 111, évangélaire — Cène, 301 5, 305 3
- » Hamilton 119, psautier greco-latin — Nativité, 107.4, 140 5, 142 1 — Cène, 290 4 — Crucifiement, 435 2
- » Hamilton 246, évangile et ménologe — Nativité, 106 3 — Baptême, 173 — Écoles, 558
- Bologne, Museo Civico, livres de chœur, n° 6 — Cène, 293, 303.3
- » N° 7 — Crucifiement, 401 5, 413, 413 (fig 439)
- » N° 8 et 9 — Crucifiement, 412 3
- » N° 11 — Résurrection, 528 1, 529 3
- » N° 12 — Cène, 302 1
- » N° 13 — Cène, 291 3, 295
- » N° 15 — Résurrection, 529 3, 548 3
- » N° 20 — Cène, 300 (fig 286), 301, 302, 304
- » N° 23 — Rameaux, 262 2
- Bologne, Université, n° 3290, tétraévangile arménien — Cycles, 6 5\* — Baptême, 178 2, 190 3 — Transfiguration, 221.1 — Lazare, 242 1

- Cène, 307 — Lavement, 322 — Trahison, 337.3. — Chemin de croix, 372 5. — Crucifiement, 416 / — Écoles, 556
- Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, n° 20, psautier de Saint-Bertin. — Annonciation, [84 n. 1] — Nativité, [126 n 6, 158 n 7] — Baptême, 173 7 — Crucifiement, 427 2 — Descente de croix, 468 / — Résurrection, 528 / . — Écoles, 573 5
- Brandebourg, Domkapitelarchiv, évangélistaire — Rameaux, 270 /
- Bième, Stadtbibliothek, livre de péripetocopes, provenant d'Echternach — Cycles 13 — Nativité, 129 2, 158 7 — Rameaux, 283 / — Cène, 300, 304, 305 — Lavement, 316 / — Trahison, 334 5, 341 / — Reniement, 346 5 — Chemin de croix, 363 / — Crucifiement, 424 /, 425 4, 460 3 — Sépulture, 463 7 — Résurrection, 525 6, 547 /, 5 — Écoles, 578 2, 586 7, 599, 640 2, 646 9
- Bieslau, k.önigliche und Universitätsbibliothek, Cod membr mut I F 440, psautier — Annonciation, 84 /
- Bruxelles, Bibliothèque royale, n° 5573, évangélaire de Gembloux — Crucifiement, 403 4, 415 — Résurrection, 534 6
- » N° 9428, évangélistaire — Nativité, [107 n 5, 126 n 4], 153, 158 7 — Rameaux, 260. — Lavement, 312 2 — Trahison, 334 5, 341 / — Résurrection, 523 6, 525 7 — Écoles, 578 2, 586.7, 646 9, 652 7
- Cambridge, Corpus Christi College, n° 286, évangélaire. — Sommaire, XLVIII, LI, LXI — Cycles, 4. — Rameaux, 264, 270. — Cène, 300, 307, 308 — Lavement, 311, 312 — Trahison, 329 /, 330, 330 4, 331 / . — Chemin de croix, 362, 365, 366, 367 7 — Écoles, 594, 654 4.
- Capoue, trésor de la cathédrale, Exultet. — Nativité, 103 4\*, 153 1\*. — Résurrection, 523, 528 4.
- Carolingiennes, miniatures. — Introduction, V
- Chantilly, Musée Condé, sacramentaire de Lorsch — Crucifiement, 401 3
- Chatsworth, bibliothèque du duc de Devonshire, bénédictionnaire de saint Æthelwold — Bibliographie, XXXI — Nativité, 145 3 — Baptême, 180 /, 210 3 — Rameaux, 259 2 — Résurrection, 522 3
- Cividale, Bibloteca, Codici sacri, n° 6, Codex Gertrudianus ou psautier d'Egbert. — Bibliographie, XXVIII — Nativité, 103 3 — Crucifiement, 405, 427 /, 439 3
- Cividale, Musée, psautier de sainte Élisabeth — Baptême, 182 3. — Lazare, 236 /, 243, 247, 247 2 — Crucifiement, 403 4
- Constantinople, bibliothèque du Séral, n° 8, octateuque — Écoles, 564, 567
- Constantinople, Orta-Keuy, bibliothèque des Pères Antoniens, n° 7, tétraévangile arménien de 966 — Écoles, 592
- Djrouitch, tétraévangile géorgien — Sommaire, LXI — Cycles, 8, [8 1 21] — Cène, 287 (fig 270), 288 3, 288 6, 300, 308 — Trahison, 328, 329 (fig 329), 333 — Reniement, 346, 346 2, 349 — Écoles, 589, [589 n 2]
- Donaueschungen, Fürstliche Bibliothek, n° 309, psautier. — Annonciation, 77
- Dombra, rouleau liturgique. — Voy Verria

- Echternach — Voy Brême, Stadtbibliothek, Gotha, Herzogliche Bibliothek
- Elisavetgrad, Pokrovskaia edinovjerskaia cerkov, tétraévangile slavon — Cycles, 8, [8 l 21] — Trahison, 328 3 — Crucifiement, 400 3, 414 7, 434 (fig 459), 434 7 — Écoles, 573 2, 575 1, 591
- Erlangen, Universitätsbibliothek, Cod 121, bible de Saint-Gumpert — Baptême, 182 3
- Escorial, Codex aureus 93, évangélaire offert par Henri III au Dôme de Spire — Annonciation, [84 n 1] — Nativité, 158 7 — Rameaux, 260 4. — Cène, 301 6, 304 — Trahison, 334 — Résurrection, 525 7 — Écoles, 599, 646 9, 654 1
- Etchmiadzin, Bibliothèque patriarchale, n° 229, tétraévangile arménien de 989, avec miniatures syriennes — Bibliographie, XXIX — Cycles, 4, 5, 6, [6 l 21], 7 — Annonciation, 70, 80, 87, 88 5 — Nativité, 165 — Baptême, 171 — Rameaux, 257 — Résurrection, 519 — Écoles, 555, 556
- » N° 362 G, tétraévangile arménien de 1057 — Cycles, 6 1 — Annonciation, 70 2, 79, [90 n 4] — Nativité, 149, 150 (fig 101) — Transfiguration, 219, 230 2 — Lazare, 236, 237 2, 237 7 — Rameaux, 257 — Cène, 290, 294 4 — Trahison, 334 4 — Crucifiement, 405, 413 7, 427 3. — Descente de croix, 473, 486 — Écoles, 561, 569, 590
- » N° 1058, tétraévangile arménien de 1202, provenant du couvent des Thargmanitchq, près de Gandzak — Nativité, [106 n 3], 148 2
- Farfa (bible) — Voyez Rome, Biblioteca Vaticana, lat 5729
- Florence, Biblioteca Laurentiana (Laur), I 56, tétraévangile syriaque de Rabula — Sommaire, LIV — Cycles, 4, 5, 44, 57 — Nativité, 101 4, 160, 163 — Baptême, 171 — Transfiguration, 219 — Rameaux, 256 — Trahison, 326, 327 (fig 324) — Crucifiement, 401 2, 429, 430, 441, 459, 460 2 — Résurrection, 519, 519 6, 543, 544 — Écoles, 555, 556, 557 3, 582, 595, 605, 645
- » VI 23, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XXXVII, XLII, XLIV, XLIX sq — Cycles, 8, 12, 14 — Annonciation, 72 6, 84 5 — Nativité, 125, 128, 128 (fig 78-79), 129, [129 n 1], 130, 132, 134, 140 (fig 85-86), 141, 147, 156 (fig 111), 157 10, 160, 160 (fig 113). — Baptême, 175, 186, 188, 190 (fig 157-158), 191, 192 194, 195, 196 (fig 164-166), 197, 197 (fig 169-170), 198 — Transfiguration, 223 3, 230 (fig 198-199), 230 2, 231 — Lazare, 235, 236 3, 244 (fig 225-226), 245, 247, 251 — Rameaux, 256, 258 (fig 236 237), 261 7, 261 8, 262, 266 1, 2, 267, 267 (fig 246-247), 268 4, 269, 275, 278, 282, 282 (fig 265-266) — Cène, 294 5, 297 2, 306, 308 5 — Lavement, 314 4, 320 5, 323 2 — Trahison, 331, 331 (fig 334-335), 332, 336, 338 — Reniement, 347 (fig 368), 348, 354, 351 (fig 373), 356, 357, 360, 361 — Chemin de croix, 362, 363, 366, 366 (fig 389), 366 7, 367, 363, 376, 376 (fig 407), 379 — Mise en croix, 381 — Crucifiement, 429, 432, 432 (fig 453-454), 434, 434 (fig 457-458), 435, 437, 438, 452, 460 2 — Sépulture, 464, 465, 466 — Descente de croix, 471, 471 3, 4, 472 (fig 494), 477, 482 4 — Thrène, 492 (fig 527-529), 493, 494, 496, 503 — Résurrection, 518 (fig 563), 519, 524, 525, 543, 544 5, 547 8, 548, 550, 552, 552 3, 553, 554, 554 (fig 592-594) — Écoles, 562-563, 566, 566 (fig 598), 567, 568-572, 568 (fig 599-600), 570 (fig 601), 572 (fig. 606), 576 2, 579, 581, 584, 586, 587, [589 n 2], 593 3,

- 594, 598, 599, 602, 605, 639-642, 640 (fig 636), 642 (fig 640), 643 (fig 642), 644 (fig 649), 645, 647-651, 647 (fig 650-651), 651 (fig 656), 654 3, 672, 672 (fig 663), 673, 674 1, 675, 685 — Conclusion, 688, 689
- » VII 32, Grégoire de Nazianze — Baptême, 176 3, 205 4, 207 3
- » XVII 3, psautier latin — Crucifiement, 407 5
- » Conv sopr 160, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LVI — Descente de croix, 471, 472 (fig 495), 486 — Résurrection, 534, 543, 544 (fig 582)
- » Med Pal 387, manuscrit arabe, vie du Christ — Bibliographie, XVIII — Nativité, [126 n 5], 152, 157 2 — Baptême, 182 1 — Transfiguration, 220 (fig 185), 221 2 — Crucifiement, 424 (fig 448), 424 3 — Écoles, 577 5, 606
- Florence, Musée de San Marco, Bibliothèque, n° 36, missel provenant de la Badia fiorentina — Résurrection, 528 10
- » Graduel F — Nativité, [111 n 8]
- Fondi, Exultet — Voy Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv acq lat 710
- Freising — Voyez Munich, Hof und Staatsbibliothek, Clm 6421, 23261.
- Fulda, orationale — Voyez Rome, Biblioteca Vaticana, lat 3548
- Gaète trésor de la cathédrale, Exultet — Nativité, [103 n 4], 153 1
- Gélat, tétraévangile géorgien — Bibliographie, XXVIII — Sommaire, XLIV, XLVI, L, LI, LIV, LXI — Cycles, 8 — Nativité, [107 n 1], 149, 152, 157, 157 10. — Baptême, 178 4, 179, 183, 183 2, 183 4, 186, 189, 191, 192, 197, 204, 205 — Transfiguration, 223 5, 229. — Lazare, 245 — Rameaux, 261 3, 270, 282 — Cène, 294 5, 297 2 — Trahison, 328, 325 (fig. 345), 336 7, 344 — Reniement, 349, 352 — Chemin de croix, 363 3, 366, 367 7, 368 4, 377. — Crucifiement, 425, 429, 434, 442 1, 443, 444 2 — Sépulture, 463, 465 5 — Descente de croix, 471 6, 472, 475 1, 477, 482 — Thrène, 494 [494 l 35], 495 (fig 535), 497 — Résurrection, 520 1, 524, 524 9, 543, 547 7, 9, 552 3 — — Écoles, 573, 575 2-3, 576 2, 588, [589 n 2], 602, 604, 606, 607-609, 607 5, 640, 649, 652, 669, 673 — Conclusion, 688
- Gembloux — Voy Bruxelles, Bibliothèque royale n° 5573.
- Goslar, Rathaus, évangélaire — Annonciation, [77 l 13] — Nativité, [101 n 3, 129 n 1, 155 n 6] — Baptême, [183 l 11, 190 n 2] — Lazare, [236 l 5, 238 l 2, 243 l 26] — Crucifiement, 427, 443 3 — Écoles, 610.
- Gotha, Herzoghliche Bibliothek, évangélaire d'Echteinach — Cycles, 9, 10 — Annonciation, [84 n 1] — Nativité, [126 n 4], 140 11, 142 3, 158 7 — Lazare, 253 2 — Rameaux, 260 — Trahison, 334 5, 341 1 — Sépulture, 463 7 — Descente de croix, 468 2 — Résurrection, 525 8, 547 1 — Écoles, 578 2, 599, 638, 640 2, 652 7, 654 1
- Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod theol 231, sacramentaire — Nativité, 158 7 — Rameaux, 260 1 — Cène, 292, 295 1, 297 2 — Lavement, 317 1 — Trahison, 341 1 — Sépulture, 463 7, 464 1 — Descente de croix, 468 2 — Résurrection, 525 4
- Graz, Universitätsbibliothek, Cod 268, psautier — Crucifiement, 403 4
- Halberstadt, Domgymnasium, n° 114, missel de Semeko — Nativité,

- [101 n 3] — Crucifiement, 401 5, 427 8
- Hambourg, Stadtbibliothek, in scri-  
no 85, psautier — Bapteme, 181 3\*  
— Crucifiement, 455 3
- Hanovre, Kestner-Museum, missel  
— Crucifiement, 403 4
- Hanovre, Vereinigte Kgl Sammlun-  
gen, Sect XXI<sup>a</sup>, n° 37, évangélique  
— Résurrection, 525 6
- Hildesheim, Dom, n° 18, évangélique  
de saint Bernward. — Bibliogra-  
phie, XIX — Cycles, 9 — Bap-  
tême, 210 4 — Lazare, 249 — Ra-  
meaux, 259 2 — Cène, 292 9, 297 2,  
305 — Crucifiement, 402 4, 429 6.
- Hildesheim, Schatz der Godehards-  
kirche, psautier Albani (ann 1114)  
— Nativité, 140 11, 151.5
- Holkham Hall, bibliothèque de Lord  
Leicester, n° 36, missel — Biblio-  
graphie, XXII — Annonciation,  
84 1.
- » N° 37, missel — Rameaux, 259 3,  
262 2, 268 3 — Cène, 302 1, 305
- » N° 666, bible en images — Des-  
cente de croix, 473 2.
- Hortus Deliciarum — Voy Stras-  
bourg, ancienne Bibliothèque mu-  
nicipale.
- Jérusalem, miniatures — Introduc-  
tion, V
- Jérusalem, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη,  
(Hierosolymiticus), n° 14, Grégoire  
de Nazianze — Nativité, 134 2, 141,  
147, 168 — Baptême, 205 3.
- » N° 1260, tétraévangile arménien —  
Nativité, 152 (fig. 103), 152 7, 168
- Jérusalem, Saint-Jacques-des-Armé-  
niens, tétraévangile arménien de  
1415/1416 — Annonciation, [81 n 2]  
— Nativité, [103 n 3] — Transfi-  
guration, 221.1 — Rameaux, 262 1,  
264 1 — Trahison, 333 (fig. 338),  
334 3. — Crucifiement, 417. —  
Throne, 512. — Résurrection, 531
- » Tétraévangile du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup> sié-  
cle — Cycles, 6 5 — Transfigura-  
tion, 221 3 — Rameaux, 262 1 —  
Lavement, 314 6, 318 6, 323 6 —  
Crucifiement, 414 4 — Sépulture,  
464 2 — Résurrection, 520 6. —  
Écoles, 561
- » Tétraévangile de 1651 — Nativité,  
[107 n 7, 148 n 2] — Bapteme,  
178 2\* — Lazare, [239 n 1] — Ré-  
surrection, 520 6
- » Tétraévangile de 1654 — Lazare,  
[243 n 5] — Remiement, 322 2,  
323 6
- « Tétraévangile de 1656/1657. — An-  
nonciation, 75 — Nativité, [153  
l 30] — Transfiguration, 221 3\*  
— Throne, 513
- » Tétraévangile de 1664 — Résur-  
rection, 530 1
- » Tétraévangile arménien de 1712/  
1713 — Lazare, [253 l 4] — Lave-  
ment, 322
- Jérusalem, Saint-Marc-des-Jacobites,  
évangile syriaque de 1221/1222. —  
Sommaire, LVIII — Cycles, 6 4  
— Transfiguration, 223 6 — Cène,  
296, 296 2 — Crucifiement, 405,  
414 2, 415, 427 1 — Résurrection,  
521, 523, 526, 534 — Écoles, 561,  
676
- Karlsruhe, Grossherzogliche Biblio-  
thek, Hs aus Bruchsal, n° 1, évan-  
géliaire — Lazare, 249 2
- Khorotkan, monastère en Arménie  
— Voyez Collection Gabbay
- Kiev, Académie théologique, tétra-  
évangile de Nicomédie — Biblio-  
graphie, XVIII — Cycles, 9 — Bap-  
tême, 183 2, 189 1 — Lazare, 236 10,  
253, 253 (fig 234) — Lavement,  
316 5, 323, 323.2 — Crucifiement,

- 405 16 — Résurrection, 545, 545 (fig 586), 547 6, 549 8, 552
- Limoges — Voy Paris, Bibliothèque Nationale, lat 9438
- Lodrino — Voy Milan, Ambros A 24 mf
- Londres, British Museum (Lond'), Addit 7169, tétraévangile syriaque — Introduction, XII — Bibliographie, XVIII. — Sommaire, XLVIII — Cycles, 6 — Nativité, 125 2, 126, 154 (fig 107), 155, 155 3 — Baptême, 182, 182 (fig 145), 182 1 — Lazare, [232, fig 202], 233 — Cène, 288 1, 5, 298, 299 (fig 283), 300, 308 — Lavement, 317, 3, 319 (fig 314), 322 — Trahison, 333 (fig 339), 334 2 — Crucifiement, 424 (fig 447), 424. 3 — Résurrection, 518 (fig 564), 519, 527 2 — Écoles, 561, 637 (fig 634), 638
- » Addit 19352, psautier de 1066 — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLIII, XLVI, LIV, LXI. — Cycles, 7, 49 — Annonciation, 70, 72, 72 (fig 13), 79 2, 84, 84 (fig 33) — Nativité, 109, 117, 117 (fig 64), 140 (fig 87), 140 5, 155 5, 160 (fig 119), 161. 1. — Baptême, 173, 180, 180 (fig 142-143), 185. — Transfiguration, 220 (fig 184), 221 1, 223 — Lazare, 230 2, 236 9, 237 2, 237. 7 — Rameaux, 261 7, 262 (fig. 241), 263, 266, 280 — Cène, 293, 294 5 — Lavement, 312, 313 (fig 299), 318, 318 4 — Trahison, 330 1, 335 (fig 343) 336 6 — Mise en croix, 393 5, 394 (fig 424) — Crucifiement, 401 5, 435, 435 (fig 460), 436 (fig 463), 436 5, 444, 460 2 — Sépulture, 465 5 — Écoles, [589 n 2], 590, 592, 595, 602 7, 635 8
- » Addit 30337, Exultet du Mont-Cassin — Crucifiement, 406 2, 3, 427 8 — Résurrection, 547.10, 549
- » Arundel 60, psautier — Crucifiement, 415 1
- » Cotton, Caligula A 7, concordance des évangiles, miniatures détachées d'un psautier — Nativité, [126 n 5]
- » Cotton, Giberius C 6, psautier — Rameaux, 259.2 — Résurrection, 525 4
- » Curzon 153, tétraévangile bulgare — Bibliographie, XVIII — Cycles, 8 — Nativité, [149 1 6], 158 10, [160 1 9] — Baptême, [179 1 1, 205 1 4] — Rameaux, 255 — Chemin de croix, 368, 374 5, 375 (fig 403) — Crucifiement, 450 1 — Écoles, 570 (fig 603), 570 4, 591
- » Egerton 809, lectionnaire — Résurrection, 526 8
- » Egerton 1139, psautier de Mélsende — Bibliographie, XVIII — Cycles, 6 — Annonciation, 89, [90 n 4] — Nativité, 103 3. — Baptême, 178 4, 183 4, 186 1 — Transfiguration, 223 3 — Lazare, 236 9, 236 11, 237, 237 6, 238 (fig. 211), [243 n 5] — Rameaux, 261 3, 261 5 — Cène, 294 (fig 279), 294 5, 297 2 — Lavement, 323 1 — Trahison 337 7, 342 — Crucifiement, 409, 443, 444, 444 (fig 466), 449, 450 — Descente de croix, 472 1 — Thrène, 494, 495 (fig 534) — Résurrection, 520, 520 (fig 569) — Écoles, 654 6, 676
- » Harley 1810 (tétraévangile) — Bibliographie, XVIII — Cycles, 9 — Nativité, 107, 148 2 — Baptême, 178 4, 183 3 — Transfiguration, 223 3 — Lazare, 236 10, 237 3, 5, 253, 253 (fig 233) — Rameaux, 261 6 — Cène, 294 5, 296 6, 297, 297 (fig 281) — Lavement, 316 (fig 311), 316 5, 323 2 — Crucifiement, 405 16 — Sépulture, 464 5 — Descente de croix, 478 4 — Thrène, 493, 495 (fig 532) — Résurrection, 525
- Lucques, Bibliotheca governativa, Cod 1275. — Nativité, [107 n 4] —

- Rameaux, 259 2 — Lavement, 312 2, 323 5 — Résurrection, 523
- Maghart (Arménie), tétraévangile arménien — Annonciation, 75.
- Maihingen, Bibliothek des Fürsten Wallerstein-Ottingen, bénédictionnaire — Cène, 301 7
- Marmoutiers, sacramentaire — Voy Autun, Bibliothèque municipale, n° 19 bis
- Martvili, tétraévangile géorgien. — Cycles, 8.
- Mégaspiléon, n° 1, tétraévangile — Annonciation, 72 6, 84 5 — Nativité, 136
- Méltène — Voy Etchmiadzin, Bibliothèque patriarcale, n° 3626, Paris, Bibliothèque Nationale, syr 355
- Milan, Biblioteca Ambrosiana (Ambros), n° 49-50, Grégoire de Nazianze — Bibliographie, XVIII — Cycles, 4, 7 — Baptême, 205. — Rameaux, 268 — Écoles, 556, 598, 676, 676 4
- » A 24 inf, missel provenant de l'église de Lodrino — Crucifiement, 401 3
- » D 67 sup, évangile grec — Bibliographie, XVIII — Nativité, [103 n 3], 155 3 — Baptême, 173 4, 186 1 — Rameaux, 257, 261 6 — Cène, 294 5, 297 2, 308 4. — Trahison, 338, 339 (fig 350)
- » L 58 sup, extraits de l'Évangile et des apocryphes — Bibliographie, XX, XXXII. — Sommaire, LXI — Nativité, [151 n 5], 152 6 — Baptême, 189 3 — Transfiguration, [220 l 3]. — Lazare, 249.8 — Rameaux, 259 9 — Cène, 301 — Lavement, 312 4. — Trahison, 334 — Reniement, 349, 352 — Chemin de croix, 369, 375 — Écoles, 577.5, 606-609, 621 1, 640, 654 1, 2.
- Modène, Biblioteca Estense, livre de chœur, côté XI L 5 — Mise en croix, 393 7 — Crucifiement, 415 5, 438.2 — Descente de croix, 475 3 — Thrène, 509.2, 513.
- Mont-Cassin, Bibliothèque, cod HH gg, recueil d'homélies, daté de 1072 — Annonciation, 70, 88 6
- » Exultet provenant de Sorrente. — Nativité, 102 8. — Crucifiement, 401.2
- » Manuscrits provenant du Mont-Cassin — Voy Paris, Bibliothèque Mazarine, n° 364, Rome, Biblioteca Vaticana, Barberini.
- Moscou, Bibliothèque synodale (Mosq), gr 146 (Savva 61), Grégoire de Nazianze — Baptême, 172 2, 205
- » Gr 303 (Savva 429), Acathiste — Annonciation, 82, 83, 85 2. — Nativité, 147, 168
- » Gr 376 (Savva 183), ménologe. — Bibliographie, XXX — Annonciation, 69 9
- Moscou, Lazarevskij Institut, hymnaire arménien de 1506 — Cycles 6 5\* (attribué par erreur à Etchmiadzin)
- Moscou, monastère de Saint-Nicolas, n° 129, psautier grec de l'ancienne Collection Chludov — Sommaire, XLVIII, XLIX, LX, LII, LIII, LIV, LV — Cycles, 4, 6, 7 — Annonciation, 69, 70 — Nativité, 155 5. — Baptême, 174 1 — Transfiguration, 223, 230 2 — Cène, 289 (fig 272), 290, 292, 293, 308 2 — Lavement, 316, 324 — Trahison, 330, 330 5, 340 1 — Reniement, 345, 346 2, 353, 360 — Mise en croix, 393 — Crucifiement, 402, 429, 430, 436, 436 5, 449 — Sépulture, 462, 463 1, 465 — Thrène, 515 — Résurrection, 544, 553. — Écoles, 556, 557, 558, 596, 607, 608.
- » Psautier slavon de l'ancienne Collection Chludov. — Sommaire, LV.

- Baptême, 183 3. — Crucifiement, 448, 450. — Thrène, 499 4. — Résurrection, 546 8.
- Munich, Hof und Staatsbibliothek (Monac, arm 6, bréviaire arménien de 1432 — Bibliographie, XXV — Cène, 288 3, 288 5, 296 3
- » Clm 146, provenant de la maison des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, à Sélestat, *Speculum humanae salvationis* — Bibliographie, XXXV. — Cène, 302 1. — Mise en croix, 394 6 — Thrène, 503 7
- » Clm 4452, Cim 57, évangélaire d'Henri II — Bibliographie, XXV — Rameaux, 260 2, 266 3\* — Cène, 291 7.\* — Lavement, [316 n. 1] — Crucifiement, [427 n. 2] — Descente de croix, [468 n. 2] — Résurrection, 525 6
- » Clm 4453, Cim 58, évangélaire d'Otton III — Bibliographie, XXV — Annonciation, 84 1, 91 2 — Nativité, 107 6, 129 2, 158 7 — Baptême, 173 7. — Transfiguration, 222 — Lazare, 253 — Rameaux, 260 — Lavement, 316 1 — Trahison, 334.5 — Reniement, 353, 355. — Chemin de croix, 363 1 — Crucifiement, 424 1, 425 4, 460 3 — Sépulture, 463.7 — Descente de croix, 468 2 — Résurrection, 547 1. — Écoles, 576 2, 578 2, [589 n. 2], 599 1, 599 5, 646 9, 654 4
- » Clm. 4456, Cim 60, sacramentaire d'Henri II — Résurrection, 526 3. — Écoles, 620 4
- » Clm 6421, sacramentaire de Freising — Crucifiement, 403 4 — Résurrection, 522 5 — Écoles, 620 4
- » Clm 8231, bréviaire de l'abbé Walther de Michelbeuern — Annonciation, 91 3. — Nativité, 107.8 (non cité).
- » Clm 13601, Cim 54, évangélaire d'Uta — Résurrection, 526, 526 1, 554 3
- » Clm. 15713, Cim 179, livre de péripécopes — Nativité, 103 6 (non cité) — Écoles, 578.1.
- » Clm 15908, Cod pict 52, évangélaire du couvent de Sainte-Erentrud, à Salzbourg — Baptême, 181.3\*, 182 — Rameaux, 260 — Cène, 301.7, 304 — Lavement, 312.4, 323 — Résurrection, 529 9, 547 3 — Écoles, 573 4, 578 2, 610, 637 (fig 633), 638
- » Clm 23261, missel composé à Liège et donné en 1050 au cloître de Saint-André, à Freising — Résurrection, 547 2.
- » Clm 23631, Cim 2, évangélaire (Codex purpureus). — Sommaire, LXI. — Cycles, 4 — Nativité, 158 6 — Écoles, 574, 575 3, 576, 576 3, 577, 595, 638, 638 (fig 635), 642, 644 (fig 648)
- » Slav 4, psautier serbe — Introduction, X — Bibliographie, XXX — Sommaire, XLI, XLVII, LI, LXII — Annonciation, 77, 79, 82, 85 2, 89, 90 — Nativité, 106 3, 111, 123, 135, 136, 148, 157 10 — Baptême, 185, 197 2. — Transfiguration, 229, 230 — Rameaux, 274, 276 (fig 259), 278 — Chemin de croix, 377, 378 — Mise en croix, 383 — Crucifiement, 410, 416 2, 418, 421, 428, 460 — Résurrection, 533 5, 546, 549 — Écoles, 632, 635, 636, 639
- Oxford, Bodléienne, Can Bibl. 61, lectionnaire lombard — Cène, 292, 295 1.
- Padoue, trésor de la cathédrale, évangélaire de 1170. — Résurrection, 528 3.
- Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, n°33c, évangélaire — Écoles, 578 2.
- » N° 592, évangélaire. — Nativité,

- [107 n 5] — Sépulture, 464 *f* — Résurrection, 522 *5*, 523
- » N° 1186, psautier de saint Louis et de Blanche de Castille — Bibliographie, XXV — Nativité, 126 *6* — Cène, 301 *7*, 305 *2*. — Trahison, 341 *1*. — Crucifiement, 411 *3* — Descente de croix, 473 *2* — Résurrection, 529 *4* — Écoles, 577 *5*
- Paris, Bibliothèque de l'École des Langues orientales, hymnaire arménien de 1595/1596 — Nativité, 151 *4*, 153 — Lazare, [243 l 27] — Résurrection, 520 *6*, 521
- Paris, Bibliothèque de l'Institut catholique, copte-arabe 1, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLVII, XLIX — Cycles, [8 l 35], 130 *f*, 144 *2*, 157 *2*, 161. *f* — Baptême, 173 *4*, 178 *9*, 195 — Transfiguration, 221 *f* — Rameaux, 257, 269, 269 (fig 248), 279 — Cène, 287 (fig 271), 288 *4*, 288. *6*, 300 — Lavement, 312 — Trahison, 332, 332 (fig 336-337) — Reniement, 346. *3*, 353, 353 (fig 372), 361 — Chemin de croix, 374, 375 (fig 404) — Crucifiement, 403 *1*, 427 *4* — Descente de croix, 418 *4*, 479 (fig 504) — Thrène, 492 (fig 530), 493 — Résurrection, 534, 544 — Écoles, 561, 572 (fig 605), 573 *6*, 577 *5*, 590, 597, 672, 673
- Paris, Bibliothèque Mazarine, n° 364, bréviaire du Mont-Cassin. — Résurrection, 528
- Paris, Bibliothèque Nationale (Paris), arm. 18, tétraévangile — Cycles, 6 *5*\* — Nativité, 107, 119 (fig 69), 120, [122 l 2], 148 *2* — Baptême, 178 *2* — Transfiguration, 221 *3* — Lazare, 239 *1* — Rameaux, 262 *1*. — Lavement, 314 *6*, 315 (fig 307), 318 *6*, 322 *2*, 323 *6* — Sépulture, 464 *2* — Résurrection, 520 *6* — Écoles, 561
- » Arm 21, tétraévangile — Chemin de croix, 372 *5* — Écoles, 556
- » Arm. 25, tétraévangile de 1659 — Cène, 307 (fig 295), 307 *2*
- » Arm 77, charakan de l'année 1658 — Résurrection, [520 n 6], 531 *2*
- » Copte 13, tétraévangile — Introduction, XIII. — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XXXVII, XLVIII, XLII, XLIV, XLVI, L, LXI — Cycles, 8, [8 l 35], 10, 11 — Annonciation, 70 (fig 10), 71 — Nativité, 107 *7*, 129, 138, 139 (fig 84), 142, 155 *3*, 159, 160 (fig 118) — Baptême, 172, 172 (fig. 123), 179, 182, 186, 190 (fig 159), 191, 192, 194 (fig 163), 195 — Transfiguration, 222, 222 (fig 186), 230 *2* — Lazare, 237 *8*, 244 (fig 227), 250 — Rameaux, 282 (fig 267), 283 — Cène, 289 (fig 274), 291, 308 *2* — Lavement, 317, 318, 319 (fig 313), 322 *2* — Trahison, 333 (fig 340), 334, 336 *9*, 337 *1* — Reniement, 346 *2*, 350 (fig 369-369 a), 354, 356, 361 — Crucifiement, 425, 432, 432 (fig 455), 437, 438, 443 *2*, 459, 460 *2* — Sépulture, 464, 464 (fig 486), 465 (fig 488), 465. *2*, 466 — Descente de croix, 469, 472 (fig 493) — Thrène, 491, 493 *2* — Résurrection, 518 (fig 565), 519, 519 *4*, 531, 534, 549 *8*, 550 — Écoles, 561, 575 (fig 609), 576, 577, 579-580, 596, 601, 604, 605 *2*, 637 (fig 631), 638, 641, 654 *3*, 673 — Conclusion, 688
- » Coisl 239, Grégoire de Nazianze — Bibliographie, XVIII — Nativité, 134 *3*\* — Baptême, 176 *3*, 205 *3* — Sépulture, 466
- » Gr 20, psautier à miniatures marginales — Bibliographie, XVIII — Cycles, 4 — Baptême, 174 (fig 128), 174 *1*. — Écoles, 556.
- » Gr 54, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, L, LXIII — Cycles, 9 — Annonciation, 74, 74 (fig 20), 75 *13*, 89. — Nativité, 102 (fig 42), 103 *5*, 105, 113 — Baptême, 178 *4*, 184 *11*, 185 (fig 149). — Transfiguration, 228 (fig 195), 229.

- Cène, 294 (fig 277), 294 5, 297 — Trahison, 340 — Reniement, 346 5, 347 (fig. 366-367), 360 — Descente de croix, 473 2, 477 — Résurrection, 520 1 — Ecoles, 644-647, 647 5, 648 (fig 654)
- » Gr. 64, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLIV, LXI — Nativité, 134 4 — Baptême, 183 2, 186, 187, 192, 204, 204 (fig 175), 206, 210, 212 — Ecoles, 587, 588 3, 607
- » Gr. 74, tétraévangile — Bibliographie, XXXIV — Sommaire, XXXVII, XLII, etc — Cycles, 8, 12, 14 — Nativité, 125, 126 5, 127, 130, 136, 147, 148, [149 l 6], 150, 150 (fig 100), 153, 158, 158 1, 158 4, 160 — Baptême, 178, 179, [179 l 16], 180, 182, 183, 186, 187, 188, [188 l. 2, 189 l. 5], 189 1, 191, 192, 193, 194, 204, [205 l 4], 207 7 — Transfiguration, 223, 230 2, 231 — Lazare, 236 9, 237 6, 241, 245 — Rameaux, 255, 261 5, 3, 264, 266, 266 1, 2, 278, 282 — Cène, 287 2, 294 5, 296 6, 297 2, 298 3 — Lavement, 312, 313 (fig 303), 318, 318 4, 323 3, 324 — Trahison, 328, 329 1, 330, 336 7. — Reniement, 346 3, 4, 351, 353, 361 — Chemin de croix, 363 4, 366, 367 7, 369, 374, 375, 377, 378, 379 — — Crucifiement, 400 3, 427 1, 429, 433, 434, 436, 437, 438, 440, 442, 443, 444, 448, 450, 458, 460 2 — Sépulture, 463 — Descente de croix, 470, 471, 471 3, 6 — Résurrection, 519, 520 1, 7, 524, 524 9, 525, 543, 547, 547 9, 550, 551, 552, 552 3, 553 — Ecoles, 562-563, 568, 570, 570 (fig 602), 573, 574, 576, 576 2, 581-592, 583 (fig 611-612), 584 (fig 614), [589 n 2], 595, 599, 602, 603 (fig 624), 604 608, 639, 640, 641, 642 3, 643, 648, 649, 652, 669, 671, 673, 674, 674 1, 675, 678, 685 — Conclusion, 688, 689
- » Gr 75, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Annonciation, 88 —
- Nativité, 103, 103 1, 154 — Baptême, 175 178 (fig 138), 178 4, 179, 190 3, 209 — Ecoles, 592
- » Gr 115, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XXXVII, XLII, etc — Cycles, 4, 6, 7, 8, [8 l 35], 10, 11 — Nativité, 138, 139 (fig 82-83), 156 (fig. 110), 158 1 — Baptême, 173, 173 (fig 125), 186-194, 188 (fig 151-155), 194 (fig 162), 195 — Transfiguration, 222 — Lazare, 245 — Rameaux, 262, 262 (fig 240), 266 1, 2, 267, 267 (fig 245), 271 — Cène, 286 (fig 269), 287, 293, 294 1, 2, 296 — Crucifiement, 431, 432, 433, 442 2 — Sépulture, 462, 465 — Thrène, 494 — Ecoles, 569, 579, 587, 589 3, 595, 599, 607 3, 608, 641, 645, 646, 647 5, 649, 650, 654 3 — Conclusion, 688, 689
- » Gr 139, psautier — Ecoles, 5 18.
- » Gr. 510, Grégoire de Nazianze — Sommaire, XLV, XLVI, LV, LVI, LXI — Cycles, 4, 9, 10, 58 — Annonciation, 76, 79 — Nativité, 140 9, 157, 161 — Baptême, 192 — Transfiguration, 222, 230 2, 231 — Lazare, 233 — Rameaux, 263, 266, 271 — Crucifiement, 425, 426, 434, 438 — Sépulture, 463 — Descente de croix, 470, 471, 472 472 2 — Résurrection, 546, 547. — Ecoles, 558, 559, 560, 564-569, 579, 585, 590, 598, 599, 602, 645, 646, 650, 651, 669, 671 2, 674, 685 — Conclusion, 688.
- » Gr 533, Grégoire de Nazianze — Bibliographie, XVIII — Nativité, 134 2 — Baptême, 175, 175 (fig 129), 190 2, 3, 196, [196 l. 9], 205 3, 206. 1
- » Gr 543, Grégoire de Nazianze — Bibliographie, XVIII — Nativité, 102 (fig 43), 103, 104, 154 1 — Baptême, 178 4, 183 2, 3, 196, 196 (fig 167-168), 205 — Ecoles, 578
- » Gr 550, Grégoire de Nazianze. — Bibliographie, XVIII — Nativité,

- [99 l 4], 102 (fig 41), 103 5, 105, 154 1  
— Baptême, 175, 176 8, 176 9, 177  
(fig 134), 178 4, 183, 205, 206, 206 1  
— Crucifiement, 401 4
- » Gr 923, Sacra Parallela — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XXXVII, LXI, LXIII — Cycles, 4, 6, 7, 10 — Rameaux, 268 — Écoles, 582, 583 (fig 610), 584 (fig. 613), 598, 599, 599 (fig 621-622), 654 3, 673, 674 — Conclusion, 689
- » Gr 1208, homélies de Jacques. — Annonciation, 71, 72, 72 (fig 12), 86, 87, 88 — Baptême, 206, 206 4, 208, 211, 212 — Voy Vatican gr 1162
- » Gr 1242, Jean Cantacuzène — Transfiguration, 225 8 — Écoles, 680 5, 681, 682 (fig 668), 682 1
- » Gr 1561, ménée — Baptême, 205 6.
- » Fr 9561, « bible historiée toute figurée » — Lazare, 253 2.
- » Lat 18, Ancien et Nouveau Testament — Écoles, 610
- » Lat 257, évangélaire dit de François II — Crucifiement, 427 7
- » Lat 2688, livre apocryphe sur l'enfance de Jésus, attribué à saint Jérôme — Rameaux, 262 2, 270 1
- » Lat 4884, Barbarus Scalgeri — Cycles, 46.
- » Lat 8850, évangélaire de Saint-Médard — Annonciation, [81 n 2] — Baptême, 180 1<sup>o</sup>. — Cène, 288 2
- » Lat 9428, sacramentaire de Drogon — Nativité, 140 8, 145 3, 158 7. — Cène, 292. — Trahison, 332 — Crucifiement, 402 4, 455 3 — Résurrection, 522 5, 524, 535 — Écoles, 597
- » Lat 9438, missel de Limoges — Nativité, [102 n 8]
- » Lat 10514, évangélaire de Poussay — Nativité, 101 3<sup>o</sup> — Lavement, 316 1 — Résurrection, 525 6
- » Lat 12054, missel de Saint-Maur — Cène, 301 7
- » Lat 12117, saint Clément, etc — Nativité, [126 n 5]
- » Lat 17325, évangiles pour différentes fêtes — Annonciation, 84 1 — Lavement, 314 7.
- » Lat 17961, psautier avec calendrier — Nativité, [109 l 21]
- » Lat 18005, sacramentaire de l'égl de Verdun — Nativité, [126 n 5]
- » Nouv acq lat 710, Exultet de Fondi — Trahison, 336 1, 336 2, 3 — Crucifiement, 418.
- » Suppl gr 27, évangile — Bibliographie, XVIII — Nativité, 103 1, 103.4, 143, 144 (fig 89-92), 154 1, 161.1 — Lazare, 236, 237 3, 237 5 — Rameaux, 280, 280 (fig 263) — Trahison, 336 6, 337 3 — Écoles, 592 1
- » Suppl gr 914, tétraévangile — Sommaire, XXXVII — Cycles, 7, 8, 10, 11 — Nativité, 136, 148, 156 (fig 108), 157 10, 160 (fig 116), 161 1 — Baptême, 194 (fig. 161), 196, 197 — Rameaux, 268. — Renement, 346 5, 347 (fig. 363) — Chemin de croix, 364 (fig 384-385), 364 1, 378 — Sépulture, 465 (fig 491), 465 1, 466 — Résurrection, 519.6, 520 (fig. 566) — Écoles, 641 2, 654 3.
- » Suppl gr 1286 (Sinopensis), fragment d'un tétraévangile — Bibliographie, XXVI — Sommaire, XXXVII — Cycles, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12 — Rameaux, 268 — Écoles, 557, 569, 646.
- » Syr 33, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Cycles, 4, 5 — Annonciation, 69 9, 70 (fig 9) — Écoles, 555, 556
- » Syr 344, début d'un tétraévangile arménien — Cycles, 6 5<sup>o</sup> — Nativité, [107 n 7, 148 n 2]. — Baptême 183 1. — Transfiguration, 221 3. — Rameaux, 258, 262.1 — Lavement, 314 6, 318 6, 322 2, 323 6.

- Crucifiement, 424 4 — Sépulture, 464 2 — Écoles, 561
- » Syr. 355, évangile écrit à Mélitène — Sommaire, XLIII — Cycles, 6 2 — Bapteme, 181, 181 (fig. 144). — Rameaux, 257, 262 1 — Lavement, 314 6, 323, 323 2 — Écoles, 561, 577.5, 590
- Parme, Palat 5, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLVIII, LVII. — Cycles, 13 3. — Nativité, 116, 116 (fig 63). — Bapteme, 204 (fig. 176), 205. — Cène, 287.1, 298, 299, 300, 308 — Lavement, 312, 314 4, 323 — Trahison, 336, 337, 338 — Reniement, 353, 354 (fig 374, 360 — Crucifiement, 405 10, 406 (fig 427), 427 1, 442 2 — Descente de croix, 472, 472 (fig 496), 482 — Thrène, 492 (fig 531), 493, 494, 496, 514, 516 — Résurrection, 520 (fig 568), 520 1, 551 — Écoles, 573, 574 (fig 608), 654 6
- Patmos, n° 70, évangile — Introduction, IV. — Sommaire, XLVIII, LXI — Cycles, 6 — Lavement, 310 (fig 298), 311, 312 — Reniement, 346, 347 (fig. 364), 349 — Écoles, 585, 586 (fig 615-619)
- Pérouse, Bibliothèque de la cathédrale, n° 21, missel — Crucifiement, 406 2,3, 413, 413 (fig 437)
- Pérouse, Pinacothèque, 1 C, livre de chœur — Nativité, 112 2
- » 17 RRI, livre de chœur. — Résurrection, 547 9
- Perpignan, Bibliothèque, évangélique — Rameaux, 259
- Pise, Museo Civico, salle I, n° 2-3, Exultet — Nativité, 105 — Lazare, 236 9, 237 3, 238 — Rameaux, 259, 260 7 — Cène, 291.5, 295 1, 308.2 — Écoles, 602 7
- Poussay — Voy Paris lat 10514
- Prague, Dom, livre des évangiles — Cène, 291 7, 298 3
- Prague, Universitätsbibliothek, Cod XIII E 14 b, psautier — Crucifiement, 401 5
- » Cod XIV, A 13, évangélique provenant de la collégiale de Wissehrad (Codex Wysehradensis) — Bapteme, 207 3 — Cène, 301 7
- Prum — Voy Berlin, lat theol fol 730
- Ratisbonne, école de miniaturistes — Bibliographie, XXX — Sommaire, LVIII. — Nativité, 103 6 — Descente de croix, 477 — Résurrection, 526, 527 — Voy Munich (Clm 4456, 13601, 15713)
- Reichenau et Trèves-Echternach, écoles ottoniennes de miniaturistes — Introduction, V — Sommaire, XXXVII, LV, LVIII, LXI — Lazare, 237 7 — Crucifiement, 432 — Descente de croix, 477 — Résurrection, 525, 529, 550 — Écoles, 564, 597, 638 — Voy Aix-la-Chapelle, Breme, Bruxelles (n° 9428), Chantilly, Cividale (psautier d'Egbert), Escorial, Gotha, Göttingen (theol 231), Paris (lat 10514), Munich (Clm 4452, 4453), Treves
- Reims, Bibliothèque municipale, n° 214, sacramentaire de Saint-Thierry de Reims — Crucifiement, 401 3
- Rome, Biblioteca Vaticana (Vatican), Barberin gr 372 (psautier Barberini) — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LII — Cycles, 7 — Annonciation, 72, 79 2, 84 — Nativité, 110 (fig 51), 111, [111 l 15], 118, 140 5, 155 5, 161 1 — Bapteme, 181 — Transfiguration, 221 1, 230 2 — Lazare, 232 (fig 204), 233, 236 9, 237 4, 237 7 — Rameaux, 262 (fig 242), 264, 268 7, 280 — Cène, 293, 294 (fig 278), 294 5, 308 — Lavement, 312 — Trahison, 320 (fig 332), 330 1, 330 5 — Reniement, 346 2 — Mise en croix,

- 394, 394 (fig 425) — Crucifiement, 401 5, 430, 435, 436 5 — Sépulture, 465 5 — Écoles, 592, 636 1, 3.
- » Barberini, Exultet du Mont-Cassin — Résurrection, 547 10, 548 (fig 590), 549
- » Gr 699, topographie de Cosmas — Écoles, 557 3, 604 7
- » Gr 1156, évangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLII, XLIII — Cycles, 13 — Nativité, 126 6, 127, 128 (fig 76-77), 141, 143, 144 (fig 93-99), 151 5, 155 3, 158 1 — Baptême, 178 4, 180, 180 (fig 141). — Transfiguration, 223 3 — Trahison, 335 (fig 344), 336 7, 337, 342 — Crucifiement, 404 1, 406 (fig 426), 442 2 — Thrène, 494, 495, (fig 533), 514. — Écoles, 586, 591, 592, 607, 650, 655
- » Gr. 1162, homélies de Jacques — Bibliographie XXIX — Sommaire, XLIV — Annonciation, 71 2, 72, 86, 87, 88 — Baptême, 206, 206 4, 208, 211, 212 — Écoles, 592, 602 7, 655, 655 (fig 659).
- » Gr 1613, ménologe de Basile II — Nativité, 147, 152 3, 157, 158, 158 1, 161 1, 168 — Baptême, 174, 190.3, 203 6, 206 1 — Écoles, 590
- » Lat 20, bible — Écoles, 610
- » Lat 39, Nouveau Testament — Nativité, [126 n 6] — Rameaux, 259 9 — Lavement, 314 7, 318 7, 323 — Mise en croix, 382 5 — Résurrection, 527 4 — Écoles, 610.4
- » Lat 629, Isidori de ortu et obitu sanctorum etc — Écoles, 610
- » Lat 3548, orationale de Fulda — Nativité, [126 n 4]
- » Lat 5729, bible de Farfa — Introduction, V — Sommaire, L, LXI — Transfiguration, [217 l 32] — Rameaux, 259, 259 6, 266 — Cène, 291 6, 308 2 — Lavement, 312 2, 323 5 — Trahison, 327 1 — Renie-
- ment, 349, 352 — Crucifiement, 433 1. — Résurrection, 520 7, 522, 535, 547 1, 547 6 — Écoles, 573 5, 575 3, 577, 578 1, 604-610, 609 (fig 626), 640, 632
- » Lat 9071, recueil — Bibliographie, XVIII — Voy Mosaïques et fresques, Rome, San Bastianello
- » Museo Borgiano, évangile nestorien — Rameaux, 262 1, 263 1, 270 — Écoles, 577 5
- » Palatin gr 189, tétraévangile — Baptême, 175, 203 1, 206 1
- » Palatin gr 432, rouleau de Josué — Écoles, 563, 564, 565, 567, 579, 605
- » Slav 1, chronique de Manassés — Bibliographie, XVIII — Crucifiement, 406, 408 (fig. 432), 410, 412 416 2
- » Urbini 2, tétraévangile — Bibliographie, XXIX — Sommaire, XLII, XLIV — Nativité, 153 — Baptême, 174 5, 175, 178, 178 (fig 139), 179, 190 3, 206, 207, 209, 212 — Écoles, 592.
- Rossano, en Calabre (Rossanensis), tétraévangile — Bibliographie, XXIII, XXVI — Sommaire, XLVIII, XLV, XLVI, LX — Cycles, 4, 5, 10, 45, 60 — Lazare, 235, 236, [236 l 12], 238, 247, 254 — Rameaux, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 266, 268, 280 — Cène, 286, 286 3, 294 1 — Lavement, 310, 312, 324. — Chemin de croix, 363, 363 4 — Écoles, 557, 559, 560, 561, 565, 579, 581, 582, 586, 594, 601, 608, 635
- Rouen, Bibliothèque, n° 274, missel de Robert de Jumièges ou de saint Guthlac — Bibliographie, XXXI — Nativité, 145 3 — Trahison, 333 1 — Descente de croix, 468 1
- » N° 369, bénédictionnaire de l'archevêque Robert — Résurrection, 522 3
- Saint-Bertin — Voy Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, n° 20

- Saint-Florian (Hte-Autriche), Stifts-bibliothek, Cod. III 208, missel — Annonciation, 84 2\* — Crucifiement, 407 5.
- Saint-Gall, Stiftsbibliothek, n° 48, évangélaire. — Cycles, 9 — Écoles, 598.
- » N° 51, évangiles. — Crucifiement, 435
- » N° 390-391, antiphonaire — Cène, 301 5 — Écoles, 620 4
- Saint-Gumpert — Voy Erlangen, Universitätsbibliothek, Cod 121
- Saint-Maur — Voy Paris lat 12054.
- Saint-Médard — Voy Paris lat 8850
- Saint-Pétersbourg, Académie théologique, hymne acathiste. — Annonciation, 82 — Nativité, 157 4
- Saint-Pétersbourg, Bibliothèque impériale publique (Petropol), géorg. 298, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Annonciation, 74 (fig 19), 75. — Nativité, 107 7. — Baptême, 184 9, 185 — Transfiguration, 221 3 — Crucifiement, 403 2, 416 1. — Thrène, 513, 513 3, 516
- » Gr 21, évangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLVIII, LV, LVIII, LX — Cycles, 4, 12, [13 n 1] — Baptême, 172 (fig 124), 173, 178 — Transfiguration, 218 (fig 183), 219, 223, 225, 227 — Cène, 290, 290 (fig 275), 293, 294, 298. — Lavement, 310, 310 (fig 296), 312, 314, 318 — Sépulture, 462, 462 (fig 485), 463, 464 — Résurrection, 519, 520 2, 521, 521 (fig 570), 535, 546, 551 — Ecoles, 557, 577, 595, 601, 607, 644
- » Gr 105, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LVII, LXI — Cycles, 9 — Nativité, 147, 160 (fig 114), 160 1 — Baptême, 176, 203 1 — Rameaux, 261, 261 3, 266 1, 266 2, 275, 282 — Cène, 294 5, 296 6, 297. — Trahison, 328, 329 (fig 328), 335 (fig 342), 336 6, 337 3 — Che-
- min de croix, 363 (fig 383), 364 1, 372, 373. — Descente de croix, 484, 485 (fig 517, 519) — Thrène, 491, 492 (fig 524), 493, 496, 503. — Résurrection, 519 6, 543, 544 (fig 583), 546 (fig 589), 549, 549 8 — Écoles, 572 (fig 604), 573 6, 576, 589, 636 2, 669
- » Gr 118, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Annonciation, 77 — Nativité, 152 5 — Transfiguration, 221. — Lazare, 241 — Cène, 303 (fig. 290), 304 2, 306 — Lavement, 322, 324
- » Gr 265, fragment du psautier du Pantocrator, n° 61 — Bibliographie, XVIII — Baptême, 174 (fig 126), 175 1
- » Gr 305, fragment d'évangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, XLIV — Baptême, 186, [186 l 32], 187, 188 (fig 156), [188 l 11], 189 1, 192, 193, 200 6 — Écoles, 588 3, 645.
- » Gr 334, fragment des Homélie de Grégoire de Nazianze — Nativité, 158 4
- » Otd 1, n° 5, psautier d'Ughé (1485) — Cène, 309
- » Numéro inconnu, tétraévangile arménien de 1635 — Chemin de croix, 372 5.
- Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage impérial, manuscrit français nommé « la bible historiaux » — Cène, 302 1.
- Saint-Pétersbourg, Société des Amateurs de l'ancienne littérature, n° 91, passion illustrée — Crucifiement, 438 7
- » N° 1252 F° VI, psautier slavon de 1397 — Bibliographie, XXXIII — Annonciation, 77, 79 2 — Nativité, 161 1 — Baptême, 184, 213 (fig 178) — Lazare, 233 4 — Rameaux, 264 — Cène, 294 2, 297, 308 — Trahison, 330.5 — Remement, 346 3 —

- Mise en croix, 394. — Crucifiement, 410 2, 435, 435 (fig 461), 460 2.
- Saint-Thierry — Voy. Reims, Bibliothèque municipale, n° 214
- Sainte-Erentrud (livre de péripopes) — Voyez Munich, Hof und Staatsbibliothek, Clm 15903, Cod. pict 52
- Salerne, archives de la cathédrale, Exultet — Crucifiement, 401 2
- Salzbourg, école de miniaturistes — Bibliographie, XXX — Annonciation, 84 2 — Nativité, 107 3, 126 1, 158 7 — Lazare, 253 2 — Rameaux, 260 6, 262 2 — Cène, 301 7. — Judas, 334, 341 1 — Crucifiement, 405, 411 1 — Trône, 502, 502 7, 3 — Résurrection, 525, 526 1, 529, 535. — Écoles, 601 — Voy. Erlangen, Munich (Clm 8231, 15903), Prague (Cod XIII. E 146), Saint-Florian, Salzbourg, Saint-Pierre (Cod. VI 55, a IX 11, a X 6, a XII 7, ms XX), Seitenstetten, Vienne (Cod 1244)
- Salzbourg, Saint-Pierre, Stiftsbibliothek, Cod VI 55, livre de péripopes de Meister Bertolt — Rameaux, 260.7 — Cène, 301 7. — Descente de croix, 474 3.
- » Cod a IX 11, graduel — Baptême, 173 9.
- » Cod a X 6, les quatre évangiles — Annonciation, 84 2 (non cité) — Nativité, 126 6<sup>r</sup> — Baptême, 173 7 — Rameaux, 260 7 — Lavement, 312 2, 322, 322 1 — Chemin de croix, 362 1 — Descente de croix, 470 3 — Résurrection, 526 1 — Écoles, 578. 1
- » Cod. a. XII 7, antiphonaire de Saint-Pierre — Nativité, 158 7 (non cité) — Baptême, 179 — Descente de croix, 475 3. — Résurrection, 547 3 — Écoles, 653 1
- » Ms XX, Cista C C C, n 7, nécrologe — Lazare, 253 2
- San Lorenzo del Piceno, fragment d'Exultet — Nativité, [106 n 4], 107 5
- Saxe-Thuringe, école de miniaturistes — Bibliographie, XXIII — Transfiguration 221 6 — Lazare, 243 3, 247 2, 253 2 — Rameaux, 262 2, 282 4 — Cène, 298, 301 7, 305 1 — Chemin de croix, 374 — Crucifiement, 406, 411 1, 413 4 — Descente de croix, 470 4, 471 7, 477 — Trône, 502. — Résurrection, 529 — Écoles, 601, 610, 621 1, 627 — Voy Breslau, Civdale (psautier de sainte Élisabeth), Hambourg, Karlsruhe, Wolfenbüttel
- Seitenstetten, Stiftsbibliothek, Cod 127, sacramentaire — Crucifiement, 410 1
- Sélestat, Saint-Jean-de-Jérusalem — Voy Munich, Hof und Staatsbibliothek, Clm 146
- Sienne, Bibliothèque communale, libro di sequenze ayant figuré à la Mostra di Duccio — Écoles, 610 5
- Sienne, Libreria Piccolomini, antiphonaire, coté D, seconde dimension — Écoles, 610 5.
- » Antiphonaire, coté E, seconde dimension — Annonciation, 78.7 — Résurrection, 529 5
- » Livre de chœur ayant figuré à l'exposition d'art siennois, en 1904. — Résurrection, 529 5
- » Manuscrits ayant figuré à la Mostra di Duccio, en 1912 — Nativité, 110 2, 111 1, 113 1 — Rameaux, 259 4, 262 2 — Résurrection, 529 3 — Écoles, 610 5
- Sij, Antoniev monastyr, évangile slavon, de la 2<sup>e</sup> moitié du xvii<sup>e</sup> siècle — Annonciation, 77, 78 5 — Nativité, 165 9
- » Possesseur inconnu, évangile slavon de 1339 — Cycles, 4
- Sinai, monastère de Sainte-Catherine,

- n° 339, Grégoire de Nazianze. — Nativité, 103 5, 154 — Baptême, 176 3, 178 4, 183, 190, 207.7.
- » N° 1186, topographie de Cosmas — Écoles, 604 7
- Sinopensis — Voy Paris Suppl gr 1286.
- Smyrne, Εὐαγγελικὴ Σχολή, A 1, octa-teuque — Écoles, 564
- » B 8, Physiologus et Topographie de Cosmas — Bibliographie, XXIX — Sommaire, LXI — Nativité, 153 7<sup>+</sup> — Transfiguration, 223 3 — Crucifiement, 400 3, 436 5, 442 2. — Écoles, 591, 592, 652, 685 9
- Sorrente, Exultet — Voy Mont-Cassin
- Speculum humanæ Salvationis — Voy Munich, Hof und Staatsbibliothek, CIm 146
- Stammheim, Bibliothèque du comte Furstenberg-Stammheim, missel du pretre Henri — Résurrection, 526 1
- Strasbourg, ancienne Bibliothèque municipale, Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg, brûlé en 1870 — Bibliographie, XXXIII — Sommaire, L, LI, LII, LXI. — Nativité, 107 3, 126 5, 126 8, 127, 148 — Baptême, 179, 183 4, 185, 190.3, 206 1, 209, 211, 212 — Trahison, 340 — Reniement, 352, 353, 354, 355, 356, 359, 361 — Chemin de croix, 363 4, 382 — Crucifiement, 411 1, 424 5, 425 4 — Thrène, [494 l 35], 496, 497, 508, 543 — Résurrection, 543 — Écoles, 601-604, 603 (fig 625), 610, 654 6, 673, 678. — Conclusion, 688
- Stuttgart, Staatsbibliothek, Bibl fol 23, psautier — Annonciation, [69 n 8, 87 l 6].
- Tiflis, trésor de la cathédrale de Sion, n° 32, évangile — Annonciation, 81 2 \*
- » N° 109, (Grégoire de Nazianze). — Nativité, 115 (fig 58), 116 1
- » N° 910, évangile — Annonciation, 76 (fig 25), 78
- » Ménéa géorgien du xi<sup>e</sup> siècle. — Baptême, 181 2, 194 1
- Traù, évangiles — Rameaux, 260 3, 268 4
- Trèves, Stadtbibliothek, n° 24, évangéliste, Codex Egberti — Bibliographie, XXIV — Cycles, 13 — Annonciation, 84 1, 88 — Nativité, 126 6, 158, 159 — Lazare, 253 1 — Rameaux, 283 1 — Lavement, 316 1 — Trahison, 334 5 — Reniement, 346 5 — Chemin de croix, 363 1 — Crucifiement, 436, 460 3 — Sépulture, 463 7 — Descente de croix, 468 2 — Résurrection, 525 6, 547 1 — Écoles, 574, 578 2, 584, 596 7, 597, 599, 599 4, 640 2, 646 9, 674
- Uglič (psautier) — Voyez Saint-Petersbourg, Bibliothèque impériale publique, otd 1, n° 5
- Utrecht, Bibliothèque de l'Université, n° 32, psautier d'Utrecht — Nativité, [107 n 4], 145 3 — Transfiguration, 222 — Crucifiement, 402, 423 7, 427 2, 427 7, 429, 436. — Résurrection, 522 5, 524, 525, 544 2 — Écoles, 596, 598, 652 5.
- Venise, Marciana (Marc), gr 1.VIII, tétraévangile — Annonciation, 88 — Nativité, 152 2 — Baptême, 175
- » Gr 540, tétraévangile — Baptême, 183 4, 206 1
- » Lat. 77, nouveau testament avec trad française — Crucifiement, 442 5, 448 3, 455 3
- Venise, San Lazzaro, n° 1400, manuscrit arménien dit évangile de Trébizonde — Nativité, 106 3<sup>+</sup> — Transfiguration, 223, 230 2
- Verdun — Voy Paris lat 18005

Verria, rouleau liturgique, provenant du monastère de Dombra — Crucifiement, 405 16

Vienne, Bibliothèque des Mékhitaristes, n° 295, tétraévangile — Cène, 307

» N° 697, fragment d'un tétraévangile — Cycles, [6 n 1] — Nativité, [106 n 4], 145 3 — Baptême, 173 — Crucifiement, 405 16, 413 7 — Écoles, 596

» N° 986, charakan (hymnaire) — Transfiguration, 221 2 — Lazare, 212 1 — Chemin de croix, 372 5 — Thrène, 510 1

Vienne, Hofbibliothek (Vindob), lat 1244, les quatre évangiles de Liutolt von Mondsee — Nativité, 107 7 — Lavement, 311 — Crucifiement, 403 4 — Résurrection, 547 3

» Lat 2687, Otfried de Wissembourg — Rameaux, 259 2 — Cène, 288 2, 6 — Crucifiement, 401 3

» Theol graec 31, fragment de la Genèse — Écoles, 563, 568, 606, 608

» Theol graec 154, tétraévangile — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LXI — Cycles, 7. — Annonciation, 69, 84 1, 87, 87 (fig 34). — Nativité, 155 3 — Baptême, 183, 197, 205 — Lazare, 234 (fig 209), 236, 237 1, 237 2, 237 6 — Rameaux, 261 1, 261 6. — Lavement, 314 4. — Reniement, 346 4 — Crucifiement, 401 2 — Résurrection, 520 2, 544, 545, 545 (fig 585), 546 11, 551 — Écoles, 577 5, 587-588, 649, 669, 673

Westphalie, manuscrits — Écoles, 601.

Wissehrad. — Voy Prague, Universitätsbibliothek, Cod XIV, A 13

Wolfenbittel, Herzogliche Bibliothek, Cod Helmst 568 (521), psautier — Baptême, [181 n 3]

*Collections privées*

Barberini — Voy Rome, Biblioteca Vaticana

Bœrner, libraire à Munich, manuscrit français du XIII<sup>e</sup> siècle — Rameaux, 260 3. — Trahison, 336 4

Chludov — Voyez Moscou, monastère de Saint-Nicolas.

Devonshire (Duc de) — Voy Chatsworth

Freer, New-York, fragments d'un tétraévangile — Cycles, [9 l. 18] — Descente de croix, [472 l 12, 477 l 20] — Résurrection, [546 l 9]

Furstenberg-Stammheim, comte — Voy Stammheim

Gabbay, antiquaire, à Ispahan, tétraévangile arménien de 1594, provenant du monastère nommé Khorotkan — Introduction, XII — Bibliographie, XVIII — Cycles, [6 n 5] — Baptême, 183 1 — Transfiguration, 221 3 — Rameaux, 262 1 — Lavement, 322 2 — Trahison, 334 4 — Crucifiement, 414 4, 427 3, 435 4, 450 1 — Sépulture, 464 2 — Résurrection, 519 4, 520 6 — Écoles, 561

Goleniščev, papyrus, fragment d'une chronique illustrée — Bibliographie, XIX — Écoles, 580

Leicester (Lord) — Voy. Holkham Hall

Morgan, Jacques de, tétraévangile arménien de 1615, provenant d'Ispahan — Introduction, XII — Cycles, 6 5<sup>r</sup>. — Baptême, 183 1. — Transfiguration, 221 3, 230 2 — Lazare, 239 1 — Rameaux, 262 1. — Lavement, 322 2 — Trahison, 334 4 — Crucifiement, 417 3 — Résurrection, 520 7 — Écoles, 561

Wallerstein (Prince) — Voy Mannheim

*Auteurs et œuvres*

- Clément (saint) — Voy Paris lat 12117
- Cosmas, topographie — Voy Rome, Vatican gr 699, Sinai, n° 1186, Smyrne, B 8.
- Grégoire de Nazianze — Voy Athos, Rossicon, n° 6, Florence, Laur VII 32, Jérusalem, Hierosolymiticus 14, Milan, Ambros. 49-50, Moscou, Mosq gr 146, Paris, Coisl 239, gr 510, 533, 544, 550, Saint-Pétersbourg, Petropol gr 334, Sinai, n° 339, Tiflis, trésor de la cathédrale, n° 109
- Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum — Voy Strasbourg, ancienne Bibliothèque municipale.
- Jacques, homélies — Voy Paris gr 1208, Rome, Vatican gr 1162
- Isidori de ortu et obitu sanctorum — Voy Rome, Vatican lat 629
- Jérôme (saint), apocryphe — Voy Paris, lat 2688
- Josué, rouleau — Voy Rome, Vatican. Palatin gr 432
- Manassès, chronique — Voy Rome, Vatican slav 1
- Otfried de Wissembourg — Voy Vienne, lat. 2687
- Psautiers grecs et slaves — Bibliographie, XXX — Nativité, 134 4 — Voy Athos (Pantocrator 49 et 61), Berlin (Hamilton 119), Londres (Addit 19352, Egerton 1139, Munich (slav 4), Moscou (Saint-Nicolas), Paris 20, Rome (Barberin. 372), Saint-Pétersbourg (gr 265, Otd 1 n° 5, Société des Amateurs de l'ancienne littérature n° 1252 F° VI)
- Rouleaux d'Exultet — Écoles, 601, 602 — Voy Londres (Addit 30337), Mont-Cassin, Paris (Nouv acq lat

710), Pise, Rome (Barberini), Salerne, San Lorenzo del Piceno

Sacra Parallela — Voy Paris gr 923

*Possesseurs ou copistes*

- Æthelwold (saint) — Voy Chatsworth
- Albani, psautier — Voy. Hildesheim, Schatz der Godehards-Kirche
- Basile II, ménologe — Voy Rome, Vatican gr 1613
- Bernward (saint), évangélaire — Voy Hildesheim, Dom, n° 18
- Bertolt (Meister), livre de péripocopes — Voy. Salzbourg, Saint-Pierre, Cod VI. 55
- Blanche de Castille, psautier — Voy Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, n° 1186
- Drogon, sacramentaire — Voy Paris lat 9428
- Egbert, archevêque de Trèves — Voy Cividale, Biblioteca, n° 6, Trèves, Stadtbibliothek, n° 24
- Éhsabeth (sainte) — Voy Cividale, Musée
- François II, évangélaire — Voy Paris lat 257
- Guthlac (saint), missel — Voy Rouen, Bibliothèque, n° 274
- Henri (prêtre), missel — Voy Stammheim, Bibliothèque du comte Fursenberg-Stammheim
- Henri II, évangélaire — Voy. Munich, Clm. 4452, Cim 57
- Henri II, sacramentaire — Voy Munich, Clm 4456, Cim 60
- Henri III — Voy Escorial, Codex aureus 93
- Jean Cantacuzène — Voy. Paris gr 1242.

- Liutold von Mondsee, les quatre évangiles — Voy Vienne, lat 1244
- Louis le Germanique, psautier — Voy Berlin, lat. theol fol 58
- Louis (saint), psautier — Voy Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, n° 1186
- Otton, évangélaire — Voy Aix-la-Chapelle, Munster
- Otton III, évangélaire — Voy Munich, Clm 4453, Cim 58
- Rabula — Voy Florence, Laur I 56
- Robert, archevêque de Rouen, bénédictionnaire — Voy Rouen, Bibliothèque, n° 369
- Robert de Jumièges, missel — Voy Rouen, Bibliothèque, n° 274
- Scaliger, Barbarus Scaligeri. Voy Paris lat. 4884
- Semeko, missel — Voy. Halberstadt, Domgymnasium, n° 114
- Uta, évangélaire. — Voy Munich, Clm. 13601, Cim. 54
- Walter de Michelbeuern, bréviaire — Voy. Munich, Clm 8231

## IV. — Sculpture et arts mineurs

- Achmin, étoffe — Voy. Collections Forrer, Strzygowski.
- Adana, encolpion — Voy Constantinople, Tehnli-Kiosk.
- Adtchi (Géorgie), trésor de l'église, staurothèque — Crucifiement, 404 3
- Afflighem, reliure d'ivoire — Voy. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
- Agram, Domschatz, reliquaire d'ivoire — Annonciation, [69 n 8] — Nativité, [101 n 3]. — Baptême, [173 n. 7, 190 n 2] — Transfiguration, [222 l 3] — Cène, 288 2, 288 5, 298 — Lavement, 311.4. — Trahison, 334 8 — Résurrection, 522 3, 524 4.
- Aix-la-Chapelle, Domschatz, autel d'or — Rameaux, 260.1 — Cène, 292, 295 1 — Lavement, 316 1, 317 1 — Trahison, 333 3 — Chemin de croix, 366. — Crucifiement, 427.7. — Résurrection, 522, 526 1, 535 — Écoles, 620 4, 652 5, 654.6.
- » Croix dite de Lothaire — Crucifiement, 415
- » Diptyque d'ivoire carolingien — Écoles, 641.5
- » Reliquaire du xiii<sup>e</sup> siècle. — Descente de croix, 471 7
- » Reliure. — Nativité, [107 n. 5] — Crucifiement, 427 7 — Résurrection, 525 — Écoles, 620 4
- Alatri, église de Sainte-Marie-Majeure, porte de bois sculpté — Nativité, 103.4\*, 104, [104 l 2, 157 n.10, 160 n 1] — Baptême, 179, 183.
- Alexandrova sloboda, monastère de la Trinité, porte dite « Vasiljevskija dveri » provenant de Novgorod (1336) — Annonciation, 74 (fig. 14), 75, 75 13 — Nativité, 104, 104 (fig 44) — Baptême, 183, 208.1, 209. — Transfiguration, 226 (fig. 190), 227 — Lazare, 234 (fig 206), 235, 237 1, 237 2, 237 3 — Rameaux, 277. — Crucifiement, 407, 410, 412, 416.2, 418, 418 (fig 443). — Descente de croix, 478 6, 479 (fig 507) — Résurrection, 533, 533 (fig 579), 540 2. — Écoles, 638, 659, 681, 682 (fig 667)

- Amalfi, ivoire — Voy Londres, British Museum, n° 27.
- Antcha (Géorgie) — Voy Tiflis, église d'Antchis-Khat
- Aquilée, dôme, bas-relief dans la sacristie — Descente de croix, 488 3
- Arezzo, chiesa della Pieve, tympan de la porte — Baptême, 174 3
- Arles, Saint-Trophime, chapiteau — Lazare, 253.2
- Arles, sarcophages. — Bibliographie, XXV — Nativité, 139.2. — Baptême, 180, 180 1, 182, 182 6 — Lavement, 310 1 — Trahison, 326 1, 326 2.
- Arta, bas-relief de pierre — Crucifiement, 405 12
- Arta, Saint-Basile, plaque émaillée. — Crucifiement, 416
- Athènes, Musée Central, archivolte sculptée — Nativité, 168, [169 n 1]
- » Cachet — Transfiguration, 225 12
- Athos, Chilandari, cadre d'icône. — Cycles, 22 — Transfiguration, 223 — Crucifiement, 406 5, 410 8.
- Athos, Esphigménou, reliure — Crucifiement, 417, 427 1, 452 (fig 477).
- Athos, Ivron, croix sculptée (ann 1607) — Annonciation, 79 — Transfiguration, 225 11
- » Crosse en bois sculpté. — Lazare, 243 1.
- » Homophorion de Galaction — Nativité, 103 2<sup>v</sup> — Transfiguration, 225 10 — Lazare, 241
- » Homophorion du patriarche Denys — Transfiguration, 228 5 — Lazare, 243 1 — Crucifiement, 416.1, 453
- Athos, Protaton, croix d'autel — Crucifiement, 410 8
- Athos, Vatopédi, homophorion — Lazare, 240, 241 — Chemin de croix, 372, 372 (fig. 398) — Crucifiement, 406 11, 414 8 — Résurrection, 539, 544
- » Icône en mosaïque représentant le Crucifiement, avec un cadre en métal — Cycles, 20 (fig 2), 22 — Annonciation, 77 — Nativité, 109 — Baptême, 184 — Transfiguration, 225 — Rameaux, 277 — Crucifiement, 410 — Résurrection, 535, 540 2 — Ecoles, 669, 682.
- » Porte de bronze — Annonciation, 77
- » Stéatite — Cycles, 22 — Baptême, 183 3 — Transfiguration, 225 12 — Crucifiement, 410 8
- Athos, provenance inconnue, croix de bois sculpté — Baptême, 203 7
- » Fragment de triptyque en bois sculpté — Lazare, 236
- » Reliure en repoussé — Crucifiement, 414 (fig 442), 414 8
- Atskhour, triptyque — Voy Gélât
- Augsbourg, reliure d'évangélaire — Voy Munich, Hof und Staatsbibliothek
- Baga, cathédrale, chaire — Annonciation, 90
- Beaucare, Notre-Dame, bas-relief — Lavement, [311 l 28] — Trahison, [336 l 12]
- Bénévent, cathédrale, porte de bronze — Annonciation, 90, 90 5 — Nativité, 107 5, 140.12, 157 10, 159 — Cène, 291 5 — Lavement, 318, 322, 324 — Trahison, 329 1, 330 — Reniement, 351 — Chemin de croix, 363, 363 2 — Crucifiement, 443, 448, 452 — Thrène, 502 6 — Résurrection, 528 — Ecoles, 602, 604, 606, 609, 640, 652
- Bergame, baptistère, bas-relief — Nativité, [108 l 7]
- Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, ivoire, d'après Vöge, Elfenbein-

- bildwerke (voy p. XXXI), n° 6, pyxide de Minden — Annonciation, 71 — Nativité, [101 n 4]. — Écoles, 580, 580 5
- » N° 9 — Lavement, 314 5, 323 1.
- » N° 10 — Rameaux, 264, 271 (fig 249), 271 1
- » N° 12 — Lazare, 236
- » N° 16 — Crucifiement, 402 4
- » N° 19 — Crucifiement, 426, 439 3
- » N° 21 — Crucifiement, 443, 444, 449
- » N° 29 — Cène, 292 — Lavement, 318
- » N° 36 — Annonciation, [84 n. 1]
- » N° 37 — Résurrection, 526 4.
- » N° 39 — Crucifiement, 401 3
- » N° 41 — Rameaux, 259 2 — Lavement, 323
- » N° 42 — Crucifiement, 403 4
- » N° 45 — Crucifiement, 403 4, 455 3
- » N° 45a — Crucifiement, 401 3
- » N° 53 — Annonciation, 84 2
- » N° 64 — Annonciation, 91.1 — Rameaux, 266 3, 283 1 — Cène, 288 3 — Trahison, 330 4 — Sépulture, 463 7 — Descente de croix, 468 1 — Résurrection, 525 4
- » N° 65 — Crucifiement, 427 7
- » N° 68 — Trahison, 329 (fig 327), 333
- » N° 90, 98, 102, 103 — Crucifiement, 420 3
- » N° 105 — Crucifiement, 401 5
- » N° 108 — Rameaux, 259 5
- » N° 110, 117 — Descente de croix, 474 2
- » N° 131 — Descente de croix, 486 4
- » Acq 1903, ivoire de l'ancienne Collection Mallet — Baptême, 210, [210 n 1]
- » Acq 1907. — Cène, 300
- » Acq 1909. — Annonciation, [84 n. 1, 84 n 3]
- Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, d'après Wulff, Beschreibung der Bildwerke (voy p XXXI), n° 79, stèle provenant de Medinet el Fajum — Écoles, 627 4, 628 4, 629
- » N° 825, amulette du Fayoum — Rameaux, 283 — Écoles, 580
- » N° 827, amulette de bronze — Baptême, [172 l 11]
- » N° 885, anneau de bronze. — Résurrection, 518 3.
- » N° 1147, jaspe. — Baptême, [171 n 7, 172 l 11]
- » N° 1149, encolpion en calcaire — Baptême, [172 l 11]
- » N° 1616, miniature sur papyrus. — Crucifiement, 423 1
- » N° 1771, statuette, provenant de Vérone — Écoles, 628 8
- » N° 1799, fragment de la chaire de Pise. — Descente de croix, 488 2
- » N° 1853, pierre lithographique (diplyque Baiberini) — Sommaire, LIII — Cycles, 24, 24 (fig 4), [24 n 4] — Nativité, 104, 124. — Transfiguration, 220, [220 l 1] — Crucifiement, 416 3, 418 — Descente de croix, 476 — Thrène, 501
- » N° 1893, plaquette de plomb. — Crucifiement, [416 l 2]
- » N° 1902, plaquette de plomb. — Annonciation, [84 n. 1].
- » N° 1990, icône en mosaïque — Crucifiement, [410 l 11]
- Berne, Musée historique, n° 301, diplyque nommé autel de Charles le Téméraire — Bibliographie, XXIX — Sommaire, LIX, LXIII. — Annonciation, [77 l 13] — Nativité, [152 n. 2] — Crucifiement, 406.11, 414 8. — Descente de croix, 481. — Thrène, 503 1 — Résurrection, 530, 531 (fig 573), 532 — Écoles, 577 5, 653 4, 667.

- Bethfagé, stèle peinte. — Rameaux, 266 3.
- Bologne, Museo Civico, Pal. 149, ivoire italien. — Lavement, 312.4, 313 (fig 304), 318 4, 323 3
- » Pal 151, ivoire italien — Nativité, 155 6
- » Univ 191, ivoire lombard. — Annonciation, 69, 70. — Nativité, 126 1\*
- » Piviale du xv<sup>e</sup> siècle. — Écoles, 653 3
- Bologne, Pinacothèque (ou Accademia), n° 590, coffre sculpté — Bibliographie, XVIII — Sommaire, LV, LXIII — Transfiguration, [225 n 11] — Lazare, [241 l 34]. — Cène, 299 1. — Lavement, 323 — Trahison, 342. — Chemin de croix, 364, 365 (fig 388), 378 — Mise en croix, 391 (fig 422), 392 — Crucifiement, 416 1, 420 3, 456, 456 (fig 481), 460 1. — Descente de croix, 488 10 — Thrène, 511 (fig. 557), 512 — Écoles, 668
- Bonn, Provinzialmuseum, diptyques d'ivoire — Nativité, [107 n 5] — Lavement, 317.1 — Crucifiement, 401 5
- Borispol, étoffe liturgique (plašćanica) — Descente de croix, 479 3 — Thrène, 515
- Bourges, cathédrale, vitrail — Bibliographie, XXV — Mise en croix, 385 1 — Crucifiement, 427 2 — Descente de croix, 471 7. — Écoles, 653 3
- Brescia, Museo Cristiano, diptyque de Boèce — Lazare, 251, 252
- » Lupsanothèque d'ivoire. — Trahison, 328. — Reniement, 345 — Crucifiement, 407 5 — Écoles, 581, 589.
- Brunswick, Herzogliches Museum, n° 55, reliure d'un évangélaire en dent de morse. — Résurrection, 526.1
- » N° 59, coffret d'ivoire — Annonciation, [73 n. 1] — Nativité, [101 n 3] — Baptême, [179 n 10]. — Crucifiement, 427 8
- Bruxelles, Musée du Cinquantenaire (Musée des Arts décoratifs et industriels), Ivoires, n° 3, diptyque de Genoels-Elderen — Annonciation, [90 n. 4].
- » N° 7, plaque d'évangélaire, atelier mosan — Crucifiement, 403.4, 424 2\*
- Bucarest, Musée, étoffe liturgique (plašćanica) — Thrène, 499 (fig 537), 500 3.
- Buda-Pest, Musée National, ivoire n° 26 — Résurrection, 522 3 — Écoles, 620 3
- Calata (Sicile). — Voy Naples
- Carolingiens, ivoires — Sommaire, LIII — Annonciation, 90 — Crucifiement, 427 2.
- Chémokmédi, cadre de l'icône du Sauveur — Cycles, 22, 22 (fig 3) — Annonciation, 77 — Transfiguration, 229 7.
- » Cadre de l'icône de la Vierge — Cycles, 22 — Baptême, 183 — Transfiguration, 223, 230 2, 237 8 — Rameaux, 261 1, 262.1, 268, 283 — Crucifiement, 405.15, 414 5, 427 1 — Écoles, 561
- » Émail — Annonciation, 69
- » Revêtements d'icône, reliquaires, etc. — Annonciation, 84 4 — Transfiguration, 222, 223 2, 225, 230 — Crucifiement, 403 2, 407 4 — Descente de croix, 469, 474 — Thrène, 499 — Résurrection, 520 2, 530. — Écoles, 596
- Città di Castello, cathédrale, palotto — Nativité, 102 9\*, 158 10 — Tra-

- hison, 327 1. — Crucifiement, 403. 4, 411 2 — Écoles, 602
- Civate, San Pietro, stucs — Crucifiement, 403. 4
- Clermont, Notre-Dame, bas-relief — Baptême, 173 8
- Cologne, Kunstgewerbemuseum, ivoire — Nativité, 129 2
- Cologne, Sainte-Marie du Capitole, porte sculptée — Cène, 304, 307 — Crucifiement, 415 3, 427 7, 455 3
- Conques, église de Sainte-Foy, reliquaire de Pascal II — Bibliographie, XXI — Crucifiement, 415 3
- Constantinople, colonne de Théodose — Nativité, 135
- Constantinople, Tchnli-Kiosk, ambon de Salonique — Nativité, 139 3
- » Bas-relief de San Stefano — Sommaire, LX — Rameaux, 284 — Écoles, 559 (fig 596), 560
- » Bas-relief du Stoudion — Sommaire, LX — Rameaux, 283 2, 284 — Écoles, 559-560, 559 (fig 597), 580
- » Colonne sculptée — Nativité, 135 — Baptême, 179 8
- » Encolpion d'Adana — Annonciation, 91 — Écoles, 580 5
- Cranenburg, Pfarrkirche, bénitier d'ivoire — Annonciation, [73 n 1] — Baptême, [179 n 10] — Cène, 300 — Trahison, 334 8 — Crucifiement, 427 7 — Résurrection, 532 1
- Crimée, encensoirs — Voyez Odessa, Musée public
- Darmstadt, Grossherzogliches Museum, autel portatif en vert antique avec bas-reliefs d'ivoire — Écoles, 578 1
- » Ivoire — Crucifiement, 415 3, 455 3
- Dôle, Musée, fragment d'une reliure d'ivoire — Crucifiement, 424 2 — Résurrection, 520 7, 522 5 — Écoles, 620 2
- Dresde, Königliches Residenzschloss, Grünes Gewölbe, Elfenbein-Zimmer, n° 51, feuillet d'un diptyque d'ivoire — Résurrection, 543, 548
- Echternach reliure d'un évangélaire — Voy Gotha
- Essen, Munsterschatz, tablettes d'ivoire (fragment de diptyque) — Crucifiement, 403 4 — Résurrection, 529 2
- Etchmiadzin, Bibliothèque patriarcale, diptyque d'ivoire, reliure de l'évangélaire coté n° 229 — Annonciation, 69 — Rameaux, 283, 283 3 — Écoles, 605
- Etchmiadzin, trésor, croix en bois sculpté, provenant du couvent de Havouts-Thar — Sommaire, LVI — Descente de croix, 469, 470, 471, 472, 472 2, 477, 486 3 — Écoles, 569
- Exterstein ou Externstein, entre Horn et Paderborn, chapelle et bas-relief rupestre — Descente de croix, 474 5
- Fayoum — Voy Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, catalogue Wulff, n° 79, 825
- Florence, Museo Nazionale (Bargello), Coll Carrand, n° 23 — Reniement, 345
- » Coll Carrand, n° 35 — Résurrection, 522, 522 4
- » Coll Carrand, n° 36 — Résurrection, 520 2.
- » Pyxide provenant du Collège des Jésuites, à Luxembourg — Nativité, 126 4
- Florence, Opera del Duomo, mosaïque — Cycles, 16 (fig 1), 22 — Annonciation, 77, 89 — Nativité, 109 — Baptême, 185. — Transfigu-

- ration, 225 — Lazare, 241, 244, 253  
— Crucifiement, 416 4
- Florence San Leonardo in Arcetri, chaire provenant de San Pietro Scherragio — Nativité, [111 l 15, 122 l 2]. — Descente de croix, 474 3
- Florence, Santa Croce, sarcophage de Gaston della Torre — Résurrection, 528 10
- France, monuments du XI<sup>e</sup> siècle — Baptême, 214
- Francfort, Stadtbibliothek, Ms Barth, typ 2, ivoire — Annonciation, [90 n 4]. — Nativité, [126 n 4, 127 l 38], 140 10\*, [142 n 3]
- Gaète, cathédrale, candélabre. — Annonciation, 72, 88 6, 91 3 — Crucifiement, 415 4. — Ecoles, 621 1, 628 4
- » Croix pectorale d'émail — Crucifiement, 400 6
- Gannat, Sainte-Croix, reliure d'ivoire — Résurrection, 522 3, 524.
- Gélat, émaux et reliefs — Crucifiement, 400 6, 404 1, 407 4, 427 1
- » Triptyque d'Atskhour. — Cycles, 22 — Annonciation, 77, 79, 84 4 — Baptême, 183 — Transfiguration, 223, 230 2 — Lazare, 237, 237 3, 239, 241 — Rameaux, 261 1, 262 1, 268 — Crucifiement, 405 15, 414 5, 427 1 — Ecoles, 561
- Genoels-Elderen — Voy Bruxelles, Musée du Cinquantenaire, Ivoires, n° 3
- Géorgie, orfèvrerie — Bibliographie, XXIV — Rameaux, 283
- Goslar, Rathaus, reliure de métal d'un évangélaire — Crucifiement, 401 5
- Götha, Herzogliche Bibliothek, reliure de l'évangélaire d'Echternach — Crucifiement, 427 7
- Gran, trésor de la cathédrale, reli-  
quaire d'émail — Sommaire, LII  
— Mise en croix, 381, 385 — Descente de croix, 478
- Groppoli, Saint-Michel, ambon — Nativité, [113 n 1]
- Grottaferrata, homophonion — Annonciation, 77 — Nativité, 113 3 — Transfiguration, 225 10 — Crucifiement, 417 13, 453
- Halberstadt, cathédrale, plat d'argent doré — Crucifiement, 405 2
- Hanovre, Musée, feuillet d'un diptyque d'ivoire — Descente de croix, 479 1, 480 (fig 509)
- Havouts-Thar (Arménie), crucifix de bois — Voy Etchmiadzin, trésor
- Hildesheim, cathédrale, croix de saint Bernward — Crucifiement, 415 2
- » Porte de saint Bernward — Bibliographie, XXI — Résurrection, 522 3, 547 1
- » Reliquaire byzantin en argent doré. — Crucifiement, 405 1
- Holkham Hall, bibliothèque de Lord Leicester, n° 15, reliure — Crucifiement, 403 4, 415 3
- Hrádek (château en Bohème), Coll. Harrach, ivoire — Crucifiement, 401 2 — Ecoles, 619 6
- Italie, ivoires (Graeven) — Crucifiement, 402 4
- » Portes de bronze — Ecoles, 601
- Jaroslavl, monastère de la Transfiguration, crucifix — Mise en croix, 392 4
- Jaroslavl, Saint-Jean-le-Précurseur, étoffe liturgique (pláščanica) — Thrène, 511 5
- Jaroslavl, trésor du Palais archiepiscopal, étoffe liturgique (pláščanica). — Thrène, 511 1

- Jérusalem, trésors — Introduction, V
- Jérusalem, Saint-Jacques-des-Arméniens, reliure arménienne de 1333/1334 — Nativité, 107 7, 119 (fig 68), 120, 148 2 — Crucifiement, 414 4
- Jérusalem, Saint-Marc-des-Jacobites, reliure du tétraévangile de 1221/1222 — Crucifiement, 414 3
- » Reliure de 1871. — Crucifiement, 424 3
- Jérusalem, trésor du Saint-Sépulcre, homophorion géorgien. — Lave-ment, 323 6 — Résurrection, 531, 531 (fig 575)
- » Revêtement d'une icône byzantine de la Pietà. — Sommaire, LVII — Descente de croix, 484, 486
- Jurjev-Polskij, cathédrale, sculpture sur pierre — Crucifiement, 403 3, 427 1
- Kazan, sacristie de la cathédrale, sac-cos de Laurent 1<sup>er</sup> — Transfiguration, 225 12 — Rameaux, 275 2 — Cène, 295 5 — Trahison, 337 1. — Crucifiement, 403 3 — Descente de croix, 475 3 — Thrène, 502
- Khopi, triptyque en argent ciselé. — Annonciation, 84 4 — Thrène, 499 4
- Kirillo-Bjelozerskij monastyr, croix de bois sculpté — Trahison, 337 1
- » Étoffes liturgiques (plašćanica). — Thrène, 511 1, 6
- Klosterneuburg, près Vienne, Stiftsammlung, autel de Verdun (1181). — Thrène, 497 2, 502 8.
- Kovanlyk (Bulgarie), croix de bronze trouvée dans cette localité — Cru-ciement, 404 1
- Lavoute Chilhac (Haute-Loire), église, pyxide d'ivoire — Nativité, [161 n 4]
- Le Caire, Kasr es-Samaa, église nom-mée Al Mu allaka, bas-reliefs de bois — Rameaux, 283, 283 3 — Écoles, 580 6. Voir Londres, British Museum, dep of british and med ant, n° 986
- » Eglise de Saint-Georges, porte sculp-tée — Rameaux, 264 1
- » Eglise de Saint-Serge (Abou Sargah), bas-relief de bois — Nativité, [111 l. 15] — Cène, 290
- Léon, Sant'Isidoro, bas-relief — Des-cente de croix, 471 5
- Liège, cathédrale, ivoire — Lazare, 249, 250
- Liège, Saint-Barthélemy, fonts bap-tismaux — Baptême, 203 5\*
- Liverpool, Free Public Library, ivoire (Graeven 7) — Nativité, 151 — Crucifiement, [427 n 8].
- Lodi, cathédrale, bas-relief. — Cène, 301 6, 305
- Londres, British Museum, dep of british and mediaeval antiquities, d'après Dalton, Catalogue, n° 104, onyx — Annonciation, 69 9
- » N° 116, stéatite — Nativité, 101 5, 109
- » N° 121, anneau — Annonciation, 81
- » N° 129, anneau — Baptême, 171 6
- » N° 284, reliquaire — Nativité, 103 3, 155 2
- » N° 540, encensoir trouvé à Mar-Muza. — Baptême, 171 5.
- » N° 986, relief copte provenant de Al Mu'allaka — Annonciation, 78 3 — Nativité, 120, 124, 152 5 — Baptême, 182 2, 183 3 — Rameaux, 262 1
- » N° 987 — Voy le répertoire des tableaux et icônes.
- » Acq nouv, ampoule trouvée en Égypte — Écoles, 517 5
- Londres, British Museum, ivoires, d'après Dalton, Cat Ivory carv, n° 7, tablettes du v<sup>e</sup> siècle — Re-

- niement, 345, 349. — Chemin de croix, 368 — Crucifiement, 429, 436, [437 n 1], 439 — Sépulture, 465 — Résurrection, 524. — Écoles, 577.2
- » N° 9 — Baptême, 179.10.
- » N° 10. — Baptême, 171
- » N° 14, fragment d'une reliure — Nativité, 101.4\*
- » N° 19. — Nativité, 106 4
- » N° 23 — Rameaux, 261 5.
- » N° 27, plaque provenant d'Amalfi — Lazare, 249, [249 n 3]
- » N° 42 — Annonciation, 84 3\*
- » N° 45 — Trahison, 329 2, 330, 330 4, 331 1, 341 1
- » N° 46. — Transfiguration, 222. — Lazare, [249 l 4, 251 l 5, 252 l 25] — Rameaux, 283 1.
- » N° 47, reliquaire cylindrique. — Crucifiement, 402 6 — Résurrection, 522 4, 547 8
- » N° 48 — Résurrection, 522 3, 524 4
- » N° 51 — Crucifiement, 455 3
- » N° 61. — Crucifiement, 415 3
- » N° 62. — Crucifiement, 401.3
- » N° 63. — Crucifiement, 403 4
- » N° 64. — Crucifiement, 424 5
- » N° 65. — Écoles, 653.1.
- » N° 69. — Crucifiement, 401 3
- » N° 73 — Descente de croix, 472
- » N° 242 — Crucifiement, 403 4 — Résurrection, 529 4
- » N° 243 — Descente de croix, 475 1,
- Londres, South-Kensington Museum (aujourd'hui Victoria and Albert Museum), ivoire, n° 138 66, reliure de Lorsch. — Nativité, [110 l. 1], 129.1\*
- » N° 144 66 — Nativité, 129 2.
- » N° 149 66, cassette de Werden — Baptême, 171, 180 1, 210.
- » N° 216 66, coffret-reliquaire — Cène, 288 3, 298
- » N° 256 67 — Transfiguration, [222 l 7, 223 l. 7].
- » N° 257 67 — Rameaux, 283 1
- » N° 266 67. — Crucifiement, 424 2\* — Écoles, 619, 6
- » N° 295 67. — Nativité, 103 3 — Lazare, 236 10, 237 1, 2, 7 — Résurrection, 519 6, 543
- » N° 380 71 — Écoles, 620 3
- » N° 3 72 — Descente de croix, 475 5
- » N° 5 72. — Crucifiement, 443, 444 (fig 467), 448, 452, 458 — Sépulture, 464 6 — Descente de croix, 471 7 — Thrène, 493 5
- » Diptyque d'ivoire — Voyez Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, salle X, n° 5
- » Mosaïque portative de l'ancienne Collection Delange — Annonciation, 89, [89 n. 1]
- Lorsch, reliure — Voy Londres, South-Kensington, n° 138 66
- Lucques, cathédrale, sculpture de Nicolo Pisano — Nativité, 111, 113 1 — Descente de croix, 474
- Luxembourg, collège des Jésuites, pyxide — Voy Florence, Museo Nazionale.
- Lyon, Palais des Arts, ivoire — Nativité, 140 10\*.
- Manchester, John Rylands Library, ivoire de l'ancienne Collection Crawford — Nativité, 101 4
- » Ivoires divers. — Nativité, [107 n.4] — Baptême, [179 n 10] — Résurrection, 543 4
- Mar-Muza, entre Damas et Palmyre, encensoir — Voyez Londres, British Museum, dep of brit and med ant, n° 540
- Matskhvarili (Caucase), croix en émail — Crucifiement, 410 8
- Melk (Autriche), monastère, autel

- portatif — Annonciation, [69 n 8]  
— Nativité, [126 n 5] — Rameaux, 260 *f* — Cène, 301 *7*
- Mésopotamie, encensoirs — Écoles, 555
- Metz, reliure — Voy. Paris lat 9393
- Midiat (Mésopotamie), encensoir — Voyez Collection Ledouk
- Milan, cathédrale, diptyque d'ivoire — Sommaire, XLIX — Lavement, 317, 320, 325 — Chemin de croix, 362, 366 — Résurrection, 518 *2*, 522, 535, 543, 548. — Écoles, 577 *2*, 578 *2*
- » Reliure d'ivoire — Nativité, 158 *5* — Baptême, 171, 180 *f* — Rameaux, 283 *3* — Cène, 287, 290
- Milan, Saint-Ambroise, autel d'or — Annonciation, [83 l 36] — Transfiguration, 221 — Crucifiement, 402 *6* — Écoles, 595
- » Ivoire — Annonciation, 69 — Nativité, 103 *3* — Baptême, 173 — Résurrection, 519 *6*, 540 *2*, 544
- Milan, Sant'Eustorgio, autel — Trahison, 336 *9* — Chemin de croix, 371 *2*, 371 *6*
- Milan, sarcophages — Nativité, 139 *2*, 139 *3* — Sépulture, 463 *2* — Écoles, 577 *2*
- Minden, pyxide d'ivoire — Voy Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, n° 6
- Modène, cathédrale, bas-relief de la tribune — Cène, 301 *6*, 304 *2* — Trahison, 333 *2* — Écoles, 653, 653 *f*
- Montréal, cathédrale, porte de bronze — Nativité, 140 *12*, 155 *6* — Descente de croix, 478
- Monza, trésor de la cathédrale, ampoules — Cycles, 18. — Annonciation, 70 — Nativité, 101 *5*, 109, 109 (fig 48), 132, 135, 165, 168
- Baptême, 171 — Crucifiement, 423 *2*, 423 *3* — Résurrection, 518, 519, 521 — Écoles, 555, 577 *5*, 601, 615.
- » Couverture d'évangélaire donnée par Aribert — Descente de croix, 473 *f*
- » Reliquaire de la dent de Saint-Jean-Baptiste — Crucifiement, 402 *9*
- Moscou, Blagovješčenskij Sobor, porte d'iconostase — Annonciation, 79
- Moscou, Laure de la Trinité, étoffe russe de 1524 — Annonciation, 81 *2* — Baptême, 184 *f*, 197 n 2]
- » reliure de l'évangile de Siméon Gordij (1344) — Crucifiement, 403 *3*
- Moscou, Musée historique (Istoričeskij Muzej), bas-relief provenant de l'église de Voronov (Abkhazie) — Baptême, 180 *2* — Reniement, 346 *2* — Crucifiement, 436 — Résurrection, 520 *2*, 530
- Moscou, Novodjevičij monastyr, reliure de 1689 — Transfiguration, 221 *2*
- » Revêtement d'icône — Lazare, [243 l 33] — Rameaux, 275 *2*<sup>r</sup>
- » Étoffe liturgique (plaščanica) — Thrène, 511 *5*
- Moscou, Oružejnaja Palata, croix de bois sculpté. — Annonciation, [75 l. 4]
- » Croix pastorale de Monomaque — Lazare, [241 l 6] — Rameaux, [275 n 2] — Descente de croix, [478 n 6] — Thrène, [507 n 2] — Résurrection, 540 *f*
- » Étendard russe de 1654 — Nativité, 107 *7*, 148 *2*.
- » Trésor de Rjazan, émail — Crucifiement, 407 *2*
- Moscou, sacristie patriarcale, grand saccos de Photius, n° 2 — Sommaire, XLVIII — Nativité, 106 *3*<sup>r</sup> — Trans-

- figuration, 229 — Lazare, 242 (fig 222), 243, 244, [244 l 9] — Rameaux, 276 (fig 260), 277, 278 — Cène, 295, 295 (fig 280) — Lavement, 315, 317 (fig 312) — Crucifiement, 406 12, 438 — Thrène, 499 — Écoles, 681, 683
- » Grand saccos de Photius, n° 3 — Rameaux, 275 2 — Crucifiement, 410 7
- » Médaillon — Baptême, 185
- Moscou, Uspenski Sobor, icône de la Vierge de Vladimir, revêtement, début du xv<sup>e</sup> siècle — Annonciation, [77 l 17] — Baptême, [178 l 1] — Transfiguration, 225 12 — Lazare, [243 l 33] — Rameaux, [275 n 2]
- Mulhouse, verrières de l'ancienne église de Saint-Étienne — Trahison, 330 2
- Munich, Hof und Staatsbibliothek, reliures d'ivoire, Clm 4451, Cim 56, évangélaire — Baptême, [179 n 10]
- » Clm 4452, Cim 57, livre de péripécopes d'Henri II — Résurrection, 522 5 — Écoles, 620 1
- » Clm 4456, Cim 60, sacramentaire d'Henri II — Résurrection, 522 5
- » Clm 6832, Cod pict 82, évangélaire — Baptême, 173 7, 206 1
- » Clm 10077, Cim 143, sacramentaire — Annonciation, [84 n 1], 84 3 — Nativité, [107 n 5, 158 n 6] — Baptême, [179 n 10, 210 n 2]
- » Évangélaire d'Augsbourg — Crucifiement, 403 4, 424 2 — Résurrection, 526 7
- Munich, National Museum, reliure d'ivoire, n° 160 — Résurrection, 522 3 — Écoles, 620 2
- » Anciennement « in den vereinigten Sammlungen », boîte-reliquaire en bronze doré. — Résurrection, 523, 527 3, 6.
- Naples, ancien trésor de l'église des Théatins, étoffe liturgique (épitaphios), provenant de Calata, en Sicile — Thrène, 500 1
- Narbonne, cathédrale, ivoire — Cène, 301 6 — Trahison, 333 1 — Crucifiement, 427 3 — Résurrection, 527, 527 3
- Narbonne, parement — Voy Paris, Musée du Louvre
- Neamt (Roumanie), étoffe liturgique (plășcanica) — Thrène, 510 3\*.
- Neredici, croix du xvi<sup>e</sup> siècle — Crucifiement, 403 3
- Nîmes, sarcophages — Lavement, 310 1 — Chemin de croix, 362
- Novgorod, Sainte-Sophie, croix de pierre — Crucifiement, 403 3, 414 (fig 441), 414 6, 416 2
- » Porte dite Korsunskija vrata — Écoles, 653 1
- » Porte dite « Vasiljevskija dveri » — Voy Alexandrova sloboda
- » Trésor, croix d'autel — Crucifiement, 403 3, 410 7
- » Trésor, étoffes liturgiques (plășcanica) — Thrène, 500 4, 510 3, 511 1, 6
- Ochrida, Saint-Clément, étoffe liturgique (épitaphios) — Thrène, 500 1
- » Stéatite — Cycles, 22. — Nativité, 103 2 — Lazare, 241
- Odessa, Musée public, encensoirs trouvés en Crimée — Nativité, 102 1, 124, 126 1 — Baptême, 171 5 — Crucifiement, 423 1, 423 3. — Résurrection, 518.
- Onfiano, église, chapiteau sculpté — Nativité, 151 5
- Orvieto, cathédrale, autel del SS Corporale. — Rameaux, 280 1

- » Sculptures de la façade — Nativité, 111 4, 113 f — Résurrection, 528 f, 529 8
- Oxford, Bodléienne, Douce ms 176, diptyque d'ivoire — Annonciation, 84 3, [90 n 4] — Nativité, [101 n 3] — Baptême, 173 7, 210, [210 n 2]
- Palerme, Musée, anneau — Baptême, 171 6
- Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, reliure d'ivoire, provenant de l'abbaye d'Afflighem — Transfiguration, 221, [221 n 4].
- Paris, Bibliothèque Nationale, reliure d'ivoire, lat 9383 — Crucifiement, 429
- » Lat 9384, diptyque à cinq compartiments — Annonciation, 69 — Rameaux, 283 3
- » Lat 9388 — Trahison, 330 4. — Reniement, 352.3. — Crucifiement, 424.2 — Écoles, 596
- » Lat. 9390 (ivoire de Metz) — Résurrection, 522, 524, 535 — Écoles, 620 1
- » Lat 9393, évangiles de l'égl de Metz — Annonciation, [90 n 4]
- » Lat 9428, sacramentaire de Drogon — Baptême, 178, [178 n 10], 210 4
- » Lat 9453 — Résurrection, 522 3, 524.
- » Lat 10438 — Crucifiement, 450 4 — Écoles, 627
- Paris, Cabinet des Médailles, amulette — Crucifiement, 423 2 — Résurrection, 518 3.
- » Camée de sardoine — Annonciation, 69 9
- » Cylindre gravé — Cycles, 23 1
- » Jaspe Luynes — Nativité, 106.3
- Paris, Musée de Cluny, n° 1038, ivoire, plaque de reliure — Crucifiement, 403 4.
- » N° 1041, plaque d'ivoire — Annonciation, [69 n 8] — Crucifiement, 424 2 — Résurrection, 547 1
- » N° 1076, ivoire gothique — Lazare, [249 n 8]
- » N° 1082, diptyque d'ivoire gothique — Rameaux, 259 5 — Lavement, 320 3 — Trahison, 341 1 — Mise en croix, 394 1 — Crucifiement, 459 2
- » N° 1094, coffret français du xv<sup>e</sup> siècle. — Thrène, 503 1
- » N° 1097, triptyque d'ivoire gothique — Crucifiement, 459 2.
- » N° 1098, 1104, ivoires gothiques — Crucifiement, 420 1.
- » N° 15412, croix de bois sculpté (legs Wasset) — Mise en croix, 382 2 — Crucifiement, 406 11, 439 3 — Descente de croix, 482 3 — Résurrection, 512
- » Ivoire, plaque de reliure. — Crucifiement, 429, 455 3 — Résurrection, 525.
- » Ivoire français — Lavement, 320
- » Triptyque d'ivoire gothique, provenant de Saint-Sulpice du Tarn — Chemin de croix, 374 2, 375 (fig 405) — Descente de croix, 473 2
- » N° 11808, icône en verre doré, fabriquée à Vérone — Écoles, 628 12
- Paris, Musée du Louvre, bas-relief en argent doré — Résurrection, 520 2, 535, 539, 539 3, 540 2, 551, 552
- » Mosaïque portative. — Transfiguration, 223 3.
- » Parement de Narbonne. — Crucifiement, 420 3, 432 3.
- » Staurothèque en vermeil — Crucifiement, 406 2
- Paris, Musée du Louvre, ivoires, n° 5, plaque de reliure — Résurrection, 522 3, 544 2

- » N° 11, coffret carolingien — Annonciation, [83 l. 36, 90 n 4] — Nativité, [107 n 5, 140 n 9]. — Écoles, 650 9
- » N° 33, reliure — Crucifiement, 441 5
- » N° 49 — Trahison, 341.7. — Descente de croix, 473 2
- » N° 100, reliure gothique du manuscrit de saint Denys l'Aréopagite — Rameaux, 259 5 — Trahison, 341.7 — Descente de croix, 473 2
- » N° 104, diptyque gothique — Crucifiement, 420 1
- » Acq 1899, provenant de la Collection Spitzer — Crucifiement, 404 4, 427.2 — Résurrection, 522 3, 527 3, 6
- » Acq. 1899, diptyque gothique — Rameaux, 259.5 — Trahison, 341.7. — Chemin de croix, 374 2 — Descente de croix, 473 2
- Acq 1900, provenant de la Collection Spitzer — Nativité, 106 4. — Rameaux, 264, 264 (fig 243)
- » Acq. 1902 — Crucifiement, 427 2
- » Acq. 1905, plaque de reliure — Sommaire, LVII — Trahison, 330 4, 331 (fig 382), 331 1, 339. — Reniement, 352 3, 355 4, 361 — Crucifiement, 424 (fig 449), 424 2, 425.5, 438 — Descente de croix, 472. — Thrène, 491, 492 (fig 523) — Résurrection, 528 1 — Écoles, 596
- Parme, cathédrale, bas-relief d'Antelami — Descente de croix, 472 2.
- Perm, plat d'argent — Voy Saint-Pétersbourg, Ermitage
- Pesaro, Biblioteca Olivieri, ivoire — Descente de croix, 469 3, 477.
- Pise, baptistère, chaire de Nicolo Pisano. — Nativité, 113 1. — Crucifiement, 413, 419 3, 444, 446 1 — Voy Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, Wulff, n° 1799
- » Linteau de la porte principale — Baptême, 183, 190
- Pise, cathédrale, porte de bronze — Annonciation, 72, 88 10 — Nativité, 123, 140 12, 155 6. — Baptême, 181 4 — Transfiguration, 219, [220 l. 1] — Lazare, 233, 237 3, 238, 252 — Rameaux, 258 — Cène, 288 2 — Lavement, 317 1 — Crucifiement, 427 3, 455 3 — Résurrection, 527 — Écoles, 602
- » Pulpito di San Michele in Borgo — Nativité, 111.4, 113 1.
- Pise, Museo Civico, salle I, n° 8, palotto de soie. — Annonciation, 78, 88 6 — Nativité, 111 4, 120 (fig 73), 122
- Pise, San Francesco, bas-relief sur l'autel — Descente de croix, 486.2
- Pistoie, cathédrale, palotto — Chemin de croix, [372 l.5]
- » San Bartolommeo in Pantano, chaire — Annonciation, [90 l 10]. — Nativité, [108 l 17]. — Écoles, 578 2
- » San Giovanni fuori civitas, architrave — Cène, 301 7, 304 2
- » Sant' Andrea, chaire de Giovanni Pisano — Crucifiement, 419.3
- Putivlsky pečersky monastyr, étoffe liturgique (plašćanica) — Thrène, 511 5
- Putna (Bukovine), étoffe liturgique (plašćanica) — Thrène, 500 1.
- Quedlinburg, Stiftskirche, coffret-reliquaire dit d'Henri I<sup>er</sup>, plaques d'ivoire — Transfiguration, [223 l 7] — Lavement, 317 1 — Résurrection, 522 3
- » Coffret-reliquaire en bois, revêtu d'argent doré. — Crucifiement, 406 1, 411 1
- » Ivoire byzantin, enchassé dans un reliure — Baptême, 176 — Crucie-

- cifiement, 405.1. — Descente de croix, 471 5, 477
- Rambona, diptyque d'ivoire — Voy Rome, Vatican, Musée chrétien
- Ravello, porte de la cathédrale — Descente de croix, 478 — Écoles, 628
- Ravenne, Bibliothèque, ivoire. — Nativité, 106 3
- Ravenne, cathédrale, chaire de Maxilien — Nativité, 101, 101 4. — Baptême, 171, 172 3, 179. — Rameaux, 283 3 — Écoles, 580
- Ravenne, Musée National, ivoire — Sépulture, 464 6 — Thrène, 494.
- » Triptyque en bois sculpté. — Crucifiement, 418. — Thrène, 510
- » Sarcophages — Écoles, 577.5, 580 5, 638
- Rjazan, trésor — Voy Moscou, Оружейная Палата
- Ripa Fagnano (Aquila), San Rocco, crucifix — Descente de croix, 470 3
- Rome, cimetière de Sainte-Agnès, sarcophage — Trahison, 326 2
- Rome, Latran, trésor du Sancta Sanctorum — Bibliographie, XXIII.
- Rome, Latran, trésor du Sancta Sanctorum, boîte de cuivre, avec émail — Crucifiement, 401 3
- » Croix d'émail — Nativité, 106 3 — Baptême, 173 — Écoles, 558
- » Coffret d'argent renfermant la croix d'émail — Annonciation, 80, 88 7, 90 — Nativité, [126 n 1].
- » Coffret d'argent cruciforme du pape Pascal I<sup>er</sup> (817-824) — Cycles, 53 — Sommaire, XXXIX — Résurrection, 521, 523, 543, 548, 549, 549 3, 554
- » Étoffe — Nativité, 128 3.
- » Reliquaire de la vraie croix, en bois peint — Crucifiement, 399 1\*.
- » Reliquaire en bois peint (couvercle isolé) — Nativité, 107 6 — Baptême, 172. — Crucifiement, 423.5, 441 — Résurrection, 518, 527 — Écoles, 558
- Rome, Musée du Latran, sarcophages. — Lazare, 233, 249 — Rameaux, 256 — Lavement, 310 1 — Remiement, 345.
- Rome, Saint-Paul-hors-les-murs, candélabre — Chemin de croix, 369 2
- » Porte de bronze — Cycles, 22 — Nativité, 103.1. — Baptême, 174 5, 176. — Rameaux, 261 2, 261 7, 264 — Crucifiement, 402 4. — Descente de croix, 475 1, 477
- Rome, Sainte-Sabine, porte de bois sculpté — Bibliographie, XXXI — Remiement, 345 — Chemin de croix, 362 1 — Crucifiement, 423 1
- Rome, Santa Maria ad Praesepe, umbrella dite de Jean VII, étoffe brodée — Cycles, 23.1. — Transfiguration, 223 3 — Thrène, 500 1. — Résurrection, 540 5
- Rome, Santa Maria in Via Lata, reliure — Voy. Rome, Vatican, Musée chrétien
- Rome, Vatican, grottes de Saint-Pierre, sarcophage de Junius Bassus — Rameaux, 255 1 — Écoles, 559
- » Sarcophage (Garr 335.4) — Lavement, 310 1
- Rome, Vatican, trésor de Saint-Pierre, dalmatique dite de Charlemagne — Transfiguration, 221
- Rome, Vatican, Musée chrétien, camée — Crucifiement, 400 5.
- » Croix de métal. — Crucifiement, 423 2
- » Diptyque d'ivoire de Rambona. —

- Sommaire, LIII — Crucifiement, 402.
- » Ivoures divers — Nativité, 106 3, 107 4, — Crucifiement, 403 4
- » Plats nommés « panaghia » — Crucifiement, 403 3, 410.7, 427 1
- » Reliure de métal, provenant de Santa Maria in Via Lata — Annonciation, 84 5.
- » Stéatites — Nativité, 101 3 — Crucifiement, 406 6 — Descente de croix, 475 3 — Thrène, 505 (fig 543), 506, 509, 513 — Résurrection, 531 (fig 574), 532, 534, 540
- Rome, étoffe du pape Léon III, décrite par le Liber Pontificalis. — Cycles, 18.
- Rostov, église de l'Ascension (cerkov Vosnesenija), porte d'iconostase — Nativité, 107 — Transfiguration, 229 6 — Lazare, 244 — Rameaux, 275 2 — Lavement, 323 7 — Trahison, 337 1 — Crucifiement, 410 7, 418 — Descente de croix, 479 3 — Thrène, 515, 516 — Résurrection, 533 (fig 578), 533 3 — Écoles, 679
- Rostov, Uspenskiy Sobor, étoffe liturgique (plaščanica) — Thrène, 511 6
- Rostov, environs, monastère de Boris et Gljeb, étoffe liturgique (plaščanica) — Thrène, 511 6
- Rostov, Palais Blanc, croix funéraire — Crucifiement, 403 3, 414 6, 439 3
- Rouen, cathédrale, vitrail. — Écoles, 653. 3
- Rouen, Musée, pyxide d'ivoire — Nativité, 126 1, 126 7
- Safara, chancel sculpté — Annonciation, 72, 72 (fig. 11), [72 n 4]
- Saint-Gilles (Bouches-du-Rhône), église, bas-reliefs — Rameaux, [266 n. 3] — Lavement, [311 l 28] — Trahison, [336 l 12] — Reniement, [345 l. 7]. — Écoles, 653 1.
- Saint-Maximin, sarcophage. — Nativité, 158 5.
- Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), chapiteau de l'église — Cène, [300 l 22]
- Saint-Paul-les-Dax, église, bas-relief — Trahison, [336 n 4] — Crucifiement, [427 n. 2]
- Saint-Pétersbourg, Bibliothèque Impériale Publique, croix de bois sculpté — Annonciation, [77 l 17]
- Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, salle X, n° 5 (Collection Basilewsky, n° 60), diptyque d'ivoire représentant les douze fêtes, attribué par erreur au Musée de South-Kensington — Cycles, 22, [22 n 14] — Annonciation, 88 8<sup>r</sup> — Rameaux, 257, [257 l 35] — Crucifiement, 405 1<sup>\*</sup>, 427 1<sup>\*</sup>
- » Salle X, n° 44, bénitier d'Otton III, en ivoire (Collection Basilewsky, n° 56) — Lavement, [317 n 2] — Trahison, [334 n 8]. — Crucifiement, 403 4<sup>\*</sup>, 424 2<sup>\*</sup>. — Résurrection, 543 2 — Écoles, 576 2
- » Acq 1898, plat d'argent, provenant de Perm — Bibliographie, XXI X — Reniement, 346 2 — Crucifiement, 423 4 432 — Résurrection, 518, 527
- Saint-Pétersbourg, Société des Amateurs de l'ancienne littérature, icône de marbre — Nativité, 145 7, 164 2
- Saint-Pons (Hérault), tympan de l'ancienne porte de l'église — Crucifiement, [437 n. 1]
- Saint-Sulpice du Tarn, triptyque d'ivoire gothique — Voy. Paris, Musée de Cluny.
- Salerne, cathédrale, palotto d'ivoire — Annonciation, 90 5 — Nativité, 155 6 — Baptême, 179 — Lavement, 318 — Crucifiement, 406 2 — Thrène, 503 — Résurrection, 546, 548. — Écoles, 602, 673.

- Salonique, ambon — Voy Constantinople, Tchmil-Kiosk
- Salonique, Panaghia Doxa, étoffe liturgique (épitaphios) — Thrène, 511 6
- Salonique, Panaghia Papagouda, étoffe liturgique (épitaphios) — Thrène, 500 1
- San Juan de las Abadesas, église de San Juan, bas-relief — Descente de croix, 472 2
- San Stefano (Turquie), bas-relief — Voy Constantinople, Tchmil-Kiosk
- Sarcophages — Cycles, 44 — Baptême, 171, 171 2, 202 — Lazare, 232, 233 — Rameaux, 255 — Lave-ment, 310 — Trahison, 326 — Reniement, 345 — Résurrection, 543 — Écoles, 579, 581, 582, 646
- Sens, cathédrale, vitrail — Chemin de croix, 374 2 — Écoles, 621 1, 623 3
- Serrès, trésor de la Métropole, broderie — Nativité, [104 l 26]
- » Reliure de bronze. — Crucifiement, [410 n 3]
- Siegburg, Domschatz, autels portatifs. — Annonciation, [84 n 1] — Lave-ment, 311 9 — Crucifiement, 407 3 — Résurrection, 526 1
- Sienna, cathédrale, chaire — Nati-vité, 106, 108, 113 1 — Crucifiement, 415, 445
- » Bas-relief encastré dans le mur, à l'intérieur — Nativité, [108 n. 1, 140 n 7]
- Sienna, église de l'Hôpital, reliquaire en émail — Crucifiement, 401 2
- » Reliquaire en repoussé — Crucifie-ment, 416, 416 4
- Sinaï, manches brodées — Annon-ciation, 77, [77 n 14]
- » Reliure — Crucifiement, 416 5
- Sion (Valais), Musée, pyxide d'ivoire — Résurrection, 527 4
- Smolensk, cathédrale, étoffe liturgi-que (plaščanica) — Thrène, 511.6
- Sofia, Musée, épigonaion de 1727 — Transfiguration, 221 3
- Spalato, cathédrale, porte sculptée — Crucifiement, 427 2 — Descente de croix, 473 2 — Thrène, 503
- Stockholm, Musée, autel de Strodde-torp — Crucifiement, 427 7 — Des-cente de croix, 470 2
- Stoudion, bas-relief — Voy Cons-tantinople, Tchmil-Kiosk
- Strasbourg, cathédrale, vitrail — Éco-les, 653 3
- Strasbourg, Kunstgewerbemuseum, ivoire — Lazare, [249 l 4, 251 l 5, 252 l 25].
- Stroddetorp, autel — Voy Stockholm
- Studenica (Serbie), étoffe liturgique (épitaphios) — Thrène, 500.1, [510 n 3]
- Suceavita, étoffe liturgique (plašča-nica) — Thrène, 510.3, 511 2,3.
- Suzdal, cathédrale de la Nativité de la Vierge, coffret-reliquaire de 1383 — Résurrection, 536 2, 540
- » Porte occidentale — Baptême, 183 — Transfiguration, [223 n 3] — Résurrection, 520 8, 530, 540 2 — Écoles, 667
- Terlizzi (Abruzzes), église du Rosaire, porte de l'ancienne collégiale, sculptée vers 1276 — Nativité, 148 — Cène, 294 5
- Tichvinskij monastyr (Russie), étoffe liturgique — Voy Vystica
- Tiflis, église d'Antchis-khat, triptyque en argent doré, enfermant l'icône d'Antcha ou d'Antchis-khat — Sommaire, XLVI, LXIII. — Annon-ciation, 79 11, 88 6 — Nativité, [109

- l 21] — Transfiguration, 221 2. — Lazare, 242 — Rameaux, 277 — Cène, 307. — Crucifiement, 403.2 — Écoles, 669-670
- Tolède, cathédrale, stéatite — Cycles, 22 — Annonciation, 88 10 — Nativité, 107 3 — Transfiguration, 223 — Lazare, 237 7 — Rameaux, 261 6 — Crucifiement, 406 6
- Tongres, trésor de la collégiale, ivoire mosan. — Crucifiement, 403 4
- Trani, porte de la cathédrale. — Descente de croix, 478
- Tver, Musée, n° 53, broderie — Crucifiement, 417 13, 449 2, 453
- Tver, Želtakovyj monastyr, homophonon de saint Arsène. — Descente de croix, 479 3, 480 (fig 512)
- Ulm, cathédrale, bas-relief — Chemin de croix, [374 n 3]
- Velletri, trésor de l'église de Saint-Clément, croix d'émail — Crucifiement, 404 1
- Venise, Musée Correr, plaques de bronze — Crucifiement, 410 8 — Écoles, 681 10
- Venise, Saint-Marc, chapelle San Zeno, sculpture véronaise — Nativité, 106
- » Colonne sculptée du ciborium — Sommaire, XLVIII, LXI — Cycles, 41, 45 — Nativité, 101 4, 124, 126 5, 126 8, 140 — Rameaux, 283 3 — Cène, 287 2, 290 — Lavement, 311 — Trahison, 326, 330 4 — Remement, 345, 353 — Chemin de croix, 366 — Crucifiement, 423 2 — Résurrection, 518 2 — Écoles, 555, 557, 581 585, 586, 609, 621, 654
- » Maître-autel, Pala d'oro — Rameaux, 271, 271 (fig 250), 271 1 — Crucifiement, 405 14, 427 1 — Résurrection, 520 1
- » Trésor, émaux et reliefs divers — Crucifiement, 401 2, 404 1
- » Trésor, étoffe. — Cène, 302 1, 305 4 — Thrène, 497 3, 513. — Résurrection, 528, 528 10
- » Trésor, étoffe liturgique (épitaphios) — Thrène, 500 1.
- » Trésor, reliure en métal avec le Crucifiement et les Limbes — Crucifiement, 408 10, 416 2
- » Trésor, reliure en métal avec les douze fêtes — Annonciation, [75 l 8] — Nativité, [104 l 26] — Baptême, 184 — Transfiguration, 225 9, [225 n 12] — Lazare, 240 — Crucifiement, 406 5, 410 8, 452 3 — Descente de croix, 475.3
- Verdun, autel — Voy Klosterneuburg
- Vérone, San Giovanni in fonte, fonts baptismaux — Annonciation, [90 n 4] — Nativité, 107 4, 126 1 — Baptême, 182, [182 l 13], 182 5
- Vérone, San Zeno, bas-relief sur la façade — Nativité, [107 n 8, 126 n 6] — Baptême, 182 — Crucifiement, 406.2, 415 3
- » Porte de bronze — Cène, 301 7, 305 — Chemin de croix, 369 1, 374 1 — Descente de croix, 470 2
- Vérone, Santa Anastasia, terre cuite — Trahison, 344 2. — Descente de croix, 473 2
- Vérone, sarcophages. — Trahison, 326 2 — Crucifiement, 403 4
- » Statuette — Voyez Kaiser-Friedrich Museum, Wulff, n° 1771
- » Verre doré — Voyez Paris, Musée de Cluny, n° 11808
- Vienne, Cabinet impérial des médailles et antiquités, pyxide d'ivoire — Nativité, [101 n 4]
- Vladimir, Dmtrievskij Sobor, bas-relief — Baptême, [184 n 1].

- Vladimir, icône de la Vierge — Voy Moscou, Uspenskiy Sobor
- Vladimir, Uspenskiy Sobor, croix d'autel dans la sacristie — Crucifiement, 403 3
- Volterra, cathédrale, bois sculpté — Descente de croix, 474 3
- » Chaire — Cène, 292 10, 295 2, 296, 297, 305, 308 3.
- Voronov (Abkhazie), bas-relief. — Voyez Moscou, Musée historique.
- Vystica (Valachie), étoffe liturgique (plaščanica), provenant du monastère russe nommé Tichvinskiy mon — Thrène, 511 6
- Weimar, Kunstgewerbemuseum, reliure d'ivoire — Écoles, 578.2
- Werden (Westphalie), abbaye bénédictine, pyxide d'ivoire. — Nativité, 124, 126 1, 7
- » Cassette — Voyez Londres, South-Kensington, n° 149 66
- Wurzburg, Reichsrat, diptyque d'ivoire — Trahison, 340 5 — Crucifiement, 415 9, 415 10, 420. — Descente de croix, 471 7 — Thrène, 503 — Écoles, 653 2
- Žolkva (Bukovine), étoffe liturgique (plaščanica) — Thrène, 500 1
- Provenance indéterminée*
- Croix de bois sculpté, publiée par Pacciaudi — Baptême, 203 7
- Croix processionnelle du XIII<sup>e</sup> siècle — Crucifiement, 455.3.
- Collections privées*
- Bagge, Copenhague, croix de bois sculpté — Annonciation, [75 l 4] — Nativité, [97 n 1] — Transfiguration, [230 l 9] — Lazare, [243 n 5] — Crucifixion, 457 14, 417 4.
- Barberini, pierre lithographique — Voy Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, Wulff, n° 1803
- Basilewski, reliquaire arménien — Annonciation, [72 n 4] — Voyez Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage
- Bonaffé, ivoire — Voy Oppenheim
- Chalandon, ivoire — Descente de croix, 472 9, 477
- Crawford, ivoire — Voy Manchester, John Rylands Library
- Delange, mosaïque portative — Voy Londres, South-Kensington Museum
- Ferrer, Strasbourg, étoffe d'Achmin — Nativité, 126, 135
- Goleniščev, plaque peinte — Baptême, 171 7
- Harrach, ivoire — Voy Hradek
- Ledoux, encensoir trouvé à Midiat (Mésopotamie) — Annonciation, 72 — Nativité, 102 1 — Baptême, 171 5 — Crucifiement, 423 1 — Résurrection, 518, 527
- Leicester (Lord), reliure — Voy Holkham Hall
- Lichačev, Saint-Petersbourg, sceaux — Annonciation, 79 11 — Crucifiement, 401 2, 423 2 — Écoles, 629
- Luyne, jaspe — Voy Paris, Cabinet des Médailles
- Mallet, ivoire — Voy Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, acq 1903
- Martin-Leroy, ivoire — Écoles, 620 2
- Mayer van den Bergh, Anvers, ivoire de l'ancienne Collection Micheli — Baptême, [180 n 1, 210 n 3]
- Micheli (ivoire lombard de Berlin) — Baptême, 180 1<sup>e</sup>, 210 3<sup>e</sup> — Voyez Collection Mayer van den Bergh.

- Oppenheim, ivoire provenant de la Collection Bonaffé — Crucifiement, 405 /3, 414.
- » Reliquaire — Crucifiement, 401 3
- Pichon, anneau — Baptême, 171 6
- Rossi, relief d'oi. — Cène, 301 2
- Spitzer, ivoires — Annonciation, [83 l 36] — Nativité, 106 4', [126 n 5] — Baptême, 210.4 — Rammeaux, 264 — Crucifiement, 404 4, 427, 2 — Descente de croix, 473 2, 475 4. — Résurrection, 529 4 — Voy Paris, Musée du Louvre
- Strauss, crosse de Saint-Gautier — Descente de croix, 471 7 — Résurrection, 528 1 — Écoles, 573 5, 653 3
- Stroganov, ivoires — Annonciation, 87 — Nativité, 152 6, 168 — Cène, 294 5, 296 6, 298 3 — Crucifiement, 427.5.
- » Reliquaire d'émail. — Crucifiement, 401.2, 427 1 — Thrène, 499 4
- Strzygowski, Vienne, étoffe d'Achmin — Écoles, 580
- Trivulce, Milan, ivoires — Annonciation, [84 l 4] — Résurrection, 518 2, 544
- Uvarov, Moscou, divers — Bibliographie, XXXIII — Sommaire, XLIII LVI — Annonciation, 74, 75 — Nativité, 103 5, 104, 165, 165 9, 167, 168 — Baptême, 176, 203 7 — Crucifiement, 403 3, 410 7, 414 6, 416 3, 427 1 — Descente de croix, 477 — Écoles, 577 5
- Wasset — Voy Paris, Musée de Cluny, n° 15412.
- Noms attachés aux monuments*
- Antelami, sculpture — Voy Parme, cathédrale
- Aribert, couverture d'évangélaire — Voy Monza
- Basile, évêque de Novgorod, Vasiljevskaja dveri. — Voy Alexandrova sloboda
- Bernward (saint), croix — Voy Hildesheim
- Boèce, diptyque peint — Voy Brescia, Museo Cristiano
- Denys l'Aréopagite (saint), ivoire — Voy Paris, Louvre, n° 100
- Denys, patriarche de Constantinople, homophorion — Voy Athos, Iviron
- Drogon, ivoire — Voy Paris lat. 9428
- Galaction, homophorion — Voy Athos, Iviron
- Gaston della Torre, sarcophage — Voy Florence, Santa Croce
- Giovanni Pisano, sculpture — Voy Pistoie, Sant' Andrea
- Henri 1<sup>er</sup>, coffret-reliquaire — Voy Quedlinburg
- Henri II, ivoire — Voy Munich, Hof und Staatsbibliothek, Clm 4452, 4456.
- Jean VII, pape, umbella — Voy Rome, Sancta Maria ad Praesepe
- Laurent 1<sup>er</sup>, patriarche russe — Voy. Kazan
- Léon III, pape, étoffe — Voy Rome, étoffe du pape Léon III
- Lothaire, croix — Voy Aix-la-Chapelle, Domschatz
- Maximien, évêque de Ravenne — Voy Ravenne, cathédrale
- Monomaque, croix pectorale — Voy. Moscou, Oružejnaja Palata.

Nicolo Pisano, sculpture — Voy  
Lucques, Pise.  
Pascal I<sup>er</sup>, coffret cruciforme — Voy  
Rome, Latran, trésor du Sancta  
Sanctorum

Pascal II, pape, reliquaire. — Voy.  
Conques

Photius, patriarche russe, saccos —  
Voy Moscou, sacristie patriarcale.

## V. — Manuels de peintres

Manuel antérieur à Denys de Fourna,  
publié par Papadopoulos-Kérameus,  
Παρ Α' — Écoles, 657

» Παρ Β' — Écoles, 657, 678

» Παρ Γ' — Cycles, 35 sq, 43, 43 8,  
52, 57 — Descente de croix, 487 —  
Résurrection, 538 6

» Παρ. Δ' — Cycles, 35 sq, 43, 5',  
57. — Nativité, 164 3.

Manuel contenu dans le manuscrit  
n° 832 du Rossicon — Cycles, 43 3  
— Écoles, 657 4

Manuel de Denys de Fourna — Bi-  
bliographie, XXVII — Sommaire,  
XXXIX — Cycles, 35, 42, 54, 59  
— Annonciation, 77, 82, 85 — Na-  
tivité, 96, 136 2, 137, 157 — Bap-  
tême, 200, 210 — Transfiguration,  
225 12 — Lavement, 322 — Renie-  
ment, 359 — Mise en croix, 381 5,  
390 3, 394 6. — Crucifiement, 422,  
443.2 — Sépulture, 465. — Des-  
cente de croix, 487 4 — Thrène,

496 7 — Résurrection, 540 3 —  
Écoles, 656 4, 657, 658

Podlinnik Bolšakov — Bibliographie,  
XXXIV — Annonciation, [69 n 8]  
— Nativité, [103 n 3], 165 9 —  
Baptême, 185, 205, 214 — Transfi-  
guration, 229 6

» Académie théologique, à Saint-  
Pétersbourg, n° 116 — Nativité,  
144 4

» Musée historique de Moscou —  
Nativité, 144 4.

» Сл — Bibliographie, XXVIII —  
Annonciation, 79, [79 n 7] — Na-  
tivité, 152. — Baptême, 215 —  
Crucifiement, 403.3, 419 1, 426, 443  
2, 460 1

» Stroganov — Bibliographie,  
XXXIV — Annonciation, 81 —  
Nativité, 113 3, 165 9 — Baptême,  
184, 205 — Transfiguration, 228  
(fig 194), 229 6, 230 — Écoles, 679,  
683

Podlinniks divers — Nativité, 100,  
168 — Baptême, 197.

## VI — Noms d'artistes

- Alessio Baldovinctti — Transfiguration, 220
- Ambrogio Lorenzetti — Sommaire, LII, LVII — Descente de croix, 479, 479 2 — Thrène, 498, 501, 508, 516 — Écoles, 631 4
- André Rublev — Bibliographie, XXV — Sommaire, LXIV — Écoles, 681, 682, 683 2
- Andrea da Bologna — Écoles, 629.2
- Andrea Tafi. — Écoles, 664 2
- Andreas Rico — Écoles, 662
- Angelus Bizamanus — Écoles, 662, 666
- Antelami — Descente de croix, 472 2
- Antoine, peintre de Xénophon, au Mont-Athos — Écoles, 661
- Apollonius — Écoles, 664 2
- Barisanus — Descente de croix, 478
- Bartolo di Fredi — Lavement, 323 — Crucifiement, 446 — Thrène, 498
- Batha — Voy Théophile.
- Bellini. — Voy. Gentile
- Benjamin, peintre de l'Athos — Écoles, 658
- Berlinghieri — Voy Bonaventura
- Berna — Baptême, 182, 185 — Rameaux, 280 — Cène, 305 — Chemin de croix, 373, 375, 378 4 — Écoles, 654 1, 2, 679
- Bernardo Daddi — Sommaire, LV — Crucifiement, 446 6, 450.
- Bizamani d'Otrante — Écoles, 664 3 — Voyez Angelus Bizamanus et Donatus Bizamanus
- Bon — Voy Nicolas
- Bonaventura Berlinghieri — Chemin de croix, 369 3 — Crucifiement, 406 2
- Cahergis — Écoles, 632
- Calojanni — Écoles, 664 2
- Cavallini — Sommaire, XLIX, LVII — Nativité, 134 — Lavement, 320, 322 — Chemin de croix, 368, 372, 378 — Crucifiement, 420, 422 2, 455 3, 459, 460 — Thrène, 497 — Résurrection, 529 — Écoles, 679, 684
- Catellanos — Voy Frangos
- Cimabue — Sommaire, LV — Mise en croix, 388 — Chemin de croix, 375 — Crucifiement, 412, 412 4, 445, 446, 447.
- Constantin Paléocappa — Sommaire LV — Crucifiement, 453, 455 — Écoles, 662, 666.
- Conxolus — Écoles, 664 3
- Coppo di Marcoaldo — Trahison, 340 4. — Crucifiement, 412 3 — Descente de croix, 481 4
- Cristiani — Voy Giovanni
- Daddi — Voy Bernardo
- Dalmasio — Voy. Lippo.
- Damascène — Écoles, 662 4
- Danilo. — Écoles, 683 2
- Démétrius de Péra — Écoles, 664 3.
- Diodato Orlandi — Crucifiement, 412, 412 4, 412 10.
- Donatus Bizamanus — Résurrection, 547 10 — Écoles, 662
- Duccio — Bibliographie, XXI, XXXI — Sommaire, XLI, XLVII, XLIX sq — Annonciation, 78. — Nati-

- vité, 110, 113, 151, 155, 159 — Rameaux, 280, 284 — Cène, 298, 305 — Lavement, 314, 318, 320, 320 5, 322 — Reniement, 348, 355, 356, 359 — Chemin de croix, 368, 369, 371 6, 373, 376, 378 — Crucifiement, 415, 415 10, 416, 419 3, 420, 422, 446, 459. — Descente de croix, 475, 476, 479 — Thrène, 504, 506, 513 — Résurrection, 529, 548 — Écoles, 608, 609, 653-655, 684
- Emmanuel τοῦ Λαμπρά — Crucifiement, 455 7
- Emmanuel Zane et ses frères — Écoles, 660, 662, 662 4
- Eulalios. — Résurrection, 554 — Écoles, 577, 579, 617
- Euticio — Écoles, 664 3.
- Fra Angelico — Sommaire, L, LII — Nativité, 157 — Cène, 301 9, 302, 302 2, 305 — Lavement, 312, 320, 324 — Trahison, 339, 341 — Chemin de croix, 368, 373, 375 — Mise en croix, 390, 393 — Crucifiement, 436, 438, 439 3, 440, 459. — Résurrection, 548 — Écoles, 686
- Frangos Catellanos — Transfiguration, 228 — Rameaux, 277, 278 — Résurrection, 549, 550, 554 — Écoles, 678
- Frater Antonius de Negroponte — Écoles, 664 2
- Gaddi — Voy Taddeo
- Gentile Bellini — Descente de croix, 481
- Georges de Constantinople — Écoles, 664 3
- Georges, peintre grec de Venise — Écoles, 664 2
- Georges, prêtre, sacellare, de Thèbes. — Écoles, 678.
- Grottino — Thrène, 516 2.
- Giotto — Bibliographie, XXXII — Sommaire, XLX, XLVII, XLVIII, XLIX — Baptême, 182, 214. — Lazare, 236, 237 8, 238, 241, 252. — Rameaux, 279, 280 — Cène, 298, 300 — Lavement, 314, 318, 323 — Chemin de croix, 368, 369, 371 2, 374 1 — Crucifiement, 415, 416, 419 3, 446 — Thrène, 497, 497 3, 505, 506, 507, 513 — Écoles, 625, 684, 686 — Conclusion, 689
- » École — Chemin de croix, 371 2 — Mise en croix, 365 — Crucifiement, 420 3, 422 — Descente de croix, 476 — Thrène, 498 1, 507 5, 516 1
- Giovanni da Bologna — Écoles, 629 2
- Giovanni da Milano — Thrène, 516 2
- Giovanni di Bartolommeo Cristiani, à Pistoie (S Francesco) — Crucifiement, 419 4
- Giovanni di Paolo. — Baptême, 214 2
- Giunta Pisano — Crucifiement, 412 — Descente de croix, 481 5. — Thrène, 508
- Giusto dei Menabuoni — Rameaux, 280 2 — Écoles, 628 9
- Guido da Siena — Nativité, 111 — Crucifiement, 446.1
- Indriomeni — Voy Marcus
- Jean Pagoménos — Écoles, 663
- Jérémie — Écoles, 662.
- Joannes Parménatès — Écoles, 664 2
- Laurati — Voy Pierre
- Lippo Dalmasio. — Écoles, 629 2
- Lorenzetti — Voy Ambrogio
- Lorenzo di Pietro, dit il Vecchietta — Cène, 298.5 — Chemin de croix, 371 3, 372 2
- Lorenzo Veneziano — Écoles, 665 7.

- Manfredino da Pistoia — Ecoles, 685
- Marc-Antoine Raimondi — Écoles, 666, 680
- Marcus de Constantinople — Écoles, 664 3.
- Marcus Indriomeni, mosaïste — Écoles, 664 2
- Margaritone d'Arezzo — Crucifiement, 412 2
- Martini — Voy. Simone
- Melormus — Écoles, 664 3.
- Menabuoni — Voy. Giusto
- Néophyte, moine crétois. — Écoles, 660
- Nicolas Bon — 660.2
- Nicolas Zafari — Annonciation, 86
- Nicolo da Siena — Cène, 302 1.
- Nicolo Pisano et son école — Sommaire, LIII, LV — Nativité, 108, 113 1, 140, 151 — Crucifiement, 419, 419 3, 444 — Descente de croix, 474. — Écoles, [108 n 1]
- Orlandi — Voy. Diiodato
- Pagoménos — Voy. Jean
- Paléocappa — Voy. Constantin
- Pansélinos — Sommaire, LXIII. — Écoles, 656, 657, 658
- Parménatès — Voy. Joannès
- Paolo — Écoles, 664
- Paul, peintre byzantin. — Baptême, 207, [207 | 24]
- Pierre Laurati. — Trahison, 336.9
- Pisano — Voy. Gaunta, Nicolo
- Raimondi — Voy. Marc-Antoine.
- Rainerio d'Ugolino — Crucifiement, 415
- Raphaël — Écoles, 680, 686 2
- Rico — Voy. Andreas.
- Rubens — Crucifiement, 436, 455 — Écoles, 686 2
- Rublev — Voy. André
- Sassetta — Cène, 302
- Segna di Bonaventura — Reniement, 355 2
- Siméon, collaborateur de Théophane — Écoles, 659
- Simone Martini — Crucifiement, 459
- Stamatico — Écoles, 664 3
- Stefano da Venezia — Écoles, 667 2
- Stréltzas. — Voy. Théophane
- Taddeo Gaddi — Cène, 302 2 — Thrène, 498 2, 507, 516 2
- Tafi — Voy. Andrea
- Théophane Batha — Écoles, 660
- Théophane de Constantinople — Écoles, 664 2.
- Théophane, miniaturiste, peintre d'icônes et fresquiste, travaille en Russie — Écoles, 680, 681
- Théophane, peintre de Lavra et de Stavronkita. — Mise en croix, 393. — Crucifiement, 453 — Écoles, 657, 659, 661, 662, 666, 668, 678
- Théophane, peintre de Xenophon — Écoles, 659.
- Théophane Stréltzas — Écoles, 660.
- Ugolino da Siena — Chemin de croix, 370, 371 — Descente de croix, 476 5
- Victor — Écoles, 661
- Vivarini — Descente de croix, 488 3
- Zafari. — Voy. Nicolas
- Zane — Voy. Emmanuel
- Zorzi, peintre de Dionysiou — Écoles, 660, 660.2, 668.

# RÉPERTOIRE DE L'ICONOGRAPHIE

## I — Évangile

Fêtes — Choix et disposition des images, XXXVIII, 16-25, 634, en rapport avec les commentaires symboliques, 27 — Réunies à la Passion, 31-32, 35

Passion. — Sa signification, 16-17, sa place dans les églises, 31-33, 35, 633-634 — Rapport avec les commentaires symboliques, 27, avec la liturgie, 33, 35 sq, avec le drame religieux, 618-624. — Cycles, XXXIX, 13 8, 41-52, 285, 394

Sépulture, 461-466

Résurrection — Sa place dans les églises, 31-33, 634 — Rapport avec les commentaires symboliques, 27, avec la liturgie, 18, 23, 34-40, 538-539 — Cycles, XXXIX, 13 8, 53-56, 550-554, 562, 570, 641

Miracles. — L'étude systématique réservée pour un autre volume, VII — Choix dans les manuscrits, 10-12, 13 8 — Détachés du cycle évangélique, 16, 31 — Rapport avec la liturgie, 34-40. — Cycles, XXXIX, 57-66, 581, 633-634, 671, 689

Annonciation à Zacharie, 19

Ancêtres de Jésus, [589 n 2].

Légende de la Vierge, 22, 31, 40, 581, 633, 634, 650 — Joachim au désert, 206 — Nativité, 20 — Entrée dans le Saint des Saints, 20. — Eau de l'épreuve, 18

Annonciation. — Dans les cycles, 13 4, 18-25, 29, étude du thème, XL, 67-

92, 580 5, comparée aux Saintes Femmes, 519, mentionnée, 602 2, 7, 632 6, 645, 668 6, 669, 670, 671 2, 672, 673, 677 — Marie assise, filant, 67, 68, 70-73, 74-75, 82-83, debout, gesticulant, 67-70, debout, sortant la main de son voile, près du visage, 75-79, 81, 82, assise, avec le même geste, 79-81, 682, orante, 83-86 — Servante, 89-91, [90 n 4] — Livre sur le pupitre, 73, [73 n 1] — Ange marchant à grands pas, 86, 243, vêtu du costume impérial, 87. — Magnificat, 79 — Fontaine de vie, 92. — Hymne Acathiste, 83-86 — Annonciation au puits, 71, 83, 90, 591, 592, 685 9.

Visitation, 18, 23, 79, 90, [90 n. 4], 602 3, 5.

Nativité — Dans les cycles, 13 4, 17-25, 562, étude du thème, XLI, 93-169, mentionnée, 562, 581, 590, 593 3, 598, 601 6, 602 6, 7, 632 6, 650, 668 6, 671, 673 3, 677, 678, traitée d'après les modèles de la Renaissance, 666 — La composition, 102-103, 113, 114, 124, 132, 147, 149-154, 658, 679, compositions complexes, 136, 142-145, 154, 164, 635, avec les bergers, 103, 114 sq, 606, 618, avec les mages à pied, 103, 133, 147-155, 161, 590 2, 658, à cheval, 136, 148-151, 164. — Marie couchée, 95 sq, 99-114, 605, 667, 669, assise, 99, 146-155, 166, agenouillée, 95, 658, 659 6, baisant l'enfant, 111, 658 —

- Joseph assis sur un bât, 99, [99 l.4], agenouillé, 96, 658. — Bergers, 93 sq, 114-135, 150, [153 n 1] — Bain, 94 sq, 596, effacé, 94, 659 6, avec la servante agenouillée, 105, 113, 646 — Sages-femmes, 102, 144, 164 — Arc de cercle avec inscription, 96 — Fond de rocher, 96
- Nativité, épisodes, 19, 124-130, 138-144, 147-150, 569, forment une frise dans les églises, 145, 155, 633 — Recensement, 650 — Voyage à Bethléem, 19, 155, 650 — Mages, lieu et époque, 137, signification, 138, cycle, 138-145 562, ils observent les astres, 139, se tiennent près de la crèche, 146-155, ont leurs chevaux près d'eux, 151, 607, 658, le thème de l'Adoration, 90, 155-158, 165, mentionné, 173, 668 6 — Hérode consulte les scribes, 138, 141 sq, 164 — Songe de Joseph, 138, 141 sq, 164 — Fuite en Égypte, dans le cycle de la Nativité, 137, 138, 141 sq, 164, étude du thème, 155-158, Marie à pied, 650 9, mentionnée, 602 5, 668 6 — Massacre des Innocents, dans le cycle de la Nativité, 137, 138, 141 sq, 164, étude du thème, 158-163, [158 n 6], 650, mentionné, 589, 601 7, 602 9, 12,imité de Marc-Antoine, 163, 666 1, 680 — Meurtre de Zacharie, 145, 146, 161, 164 — Miracles apocryphes, 145, 164, 606
- Nativité, composition symbolique, le stichère de Noël, 632-636
- Circoncision, 21, 23
- Présentation, VII, 13 4, 20-24
- Baptême — Dans les cycles, 13 4, 18-25, 32 4, 60, étude du thème, XLIII, 170-215, mentionné, 556, 557, 558, 562, 580, 590, 590 2, 602 4, 645, 650, 656 1, 671, 673, 677, 678 — Jésus imberbe, 170, 171, 173, masque son sexe, 171-173, 180, bénit, 172, 174, 203-204, lève le bras droit, 172, 173, 182, 185, se dirige vers Jean et croise les jambes, 173, 179-182, 183, 184, 203, marche sur deux plaques croisées, 214 — Précurseur, son caractère, 202, il porte l'exomis, 170, 210, la mélote, 170, 179, 183, 183 5, 184, 202, 205, le pallium ou un manteau sans tunique, 170, 182, 187, 205, un manteau léger sur la mélote, 183, 184, 199, une tunique courte, 186, 202, une chlamyde garnie de poils, 195, le costume antique, 171, 202 et *passim*, tient une croix, 186, 195, 198, un rouleau, 195, 202, placé à droite, 171, 179-182, [184 n 1] — Disciples de Jean assistant au Baptême, 190, 212, 214, précédant les prêtres et les lévites, 187, 200 6 — Colombe, 171 8, 203 et *passim* — Man divine, 171, 172, 173, 197, 203, 209, 211 — Porte du ciel, 185, 209, 211, trône de Dieu, 209, Dieu le Père, 214 — Croix sur une colonne, 206 — Paysage, 172, 174, 175, 181, 193, 206, 208, 211, 212, 214, oiseaux aquatiques, 193 — Allégories du Jourdain, 171, 174, 175, 203, 211, 212, 214, de la mer, 211, 212, 214, des sources, 206, 211, 212 — Cognée, 195, 197, 198, 204, 206 1, 211, 213 — Trois anges, 173, [175 l 24], 178 et *passim*, anges nombreux, 179, 606.
- Baptême, épisodes, 186-210, comprennent la scène du Baptême, 189, 195, 196, 197, 198, 204, 205, 210, forment avec elle un seul tableau, 198, 206-215, 635. — Témoignage de Jean, 186-190, 192-194, 200, 204, 210, 588, 606 1, mentionné, 587, 589, 607 — Vocation des premiers disciples, d'après la quatrième évangile, 60, 190-192, 588 7 — Nathanaël enfant, 192 — Prédication de Jean, 194-204, 205, 207, 210, 213, 569, dans les homélies dramatiques, 616-618, il invective les Pharisiens, 195-200, 205, 212, 213, résiste à Jésus, 195,

- 198, 200, 201, 211, 213, le montre tenant un van, 200, prie devant la main de Dieu, 197, voit apparaître un ange, 197 — Baptême du peuple, 183, 188, 195, 200, 204-210, 211, 212, 214, mentionné, 587, 588, 673 2, Jésus au milieu de la foule, 209, 210, nageurs, 206, 207, 211, 212, 214, enfants sur les bras des mères, 204, 212, ecclésiastique officiant, 204, 206, cuve baptismale, 200, 205 — Prophetes, 211, prophétie de Malachie, 200 — Dialogues, 197-198, 200, 211, 616-618 — Inscriptions, 189, 195, 197-201, 203, 211, 215 — Péricopes, 186, 194-195, 204
- Transfiguration — Dans les cycles, 13, 13 4, 20-23, 32, 60, 611, étude du thème XLV, 216-231, mentionnée, XVIII, 557, 560, 569, 580, 595, 596, 598, 602 4, 632 6 633, 639, 645, 669, 670 3, 677 — Attitudes des apôtres, 216-230, 672, leur caractère, 217, Jean âgé, 222, 231, debout, 219, 221, 595, 605, Jacques renversé sur le dos, 227-230, 683 — Attitude du Christ, 227 — Gloire, 222, 227, 230 — Main divine, 222 — Prophètes en buste dans un nuage, 680 — Épisodes, 217, 227, 231, 562, 605
- Lazare — Dans les cycles, 19-25, 32, 49, 59, 60, 61, 611, signification, 23, étude du thème, XLV, 232-254, mentionné, 556, 557, 579, 580, 601, 6, 7, 602 1, 2, 4, 632.6, 639, 669, 670, 672, 683 6 — Sarcophage, 239 sq, 249 sq, 652, enfoui, 251, 531, engagé dans la porte du tombeau, 252, 524, ombragé par un arbre, 250 — Figures au-dessus du tombeau, 238 — Enlèvement de la pierre, 240 — Lazare revêtu d'une chlamyde, 236, 233, entre deux figures symétriques, 236, 587 — Marthe et Marie aux pieds de Jésus, 233, 237, 239, 247, 559, prosternées derrière lui, 251, debout, 247, 249, Marthe seule debout, 239, 248, 253 — Pierre, 237, Thomas, 237 — Corège de femmes, 251 — Hadès, 233, 617 1 — Épisodes, 240, 243, 244-254, 562, 605 — Composition complexe, 233. — Rapports avec d'autres thèmes, 238, 646
- Rameaux — Dans les cycles, 13 4, 19-25, 41, 44, 49, 59, 60, 611, étude du thème, XLVI, 255-284, 559-560, mentionnés, 557, 561, 579, 580, 595, 601 6, 602 1, 2, 4, 7, 605, 632 6, 639, 670, 671 2, 672, 677 — Jésus se retourne vers les apôtres, 271-275, à calfourchon, 256, 260, assis et tourné vers le fond, 275, 639, à pied, 283 — Ane portant la tête haute ou cheval, 256, 257, 263, 275, 278, 280 — Rédaction pittoresque, 255, 256, 262-270 — Les enfants, 255, 256, 257, 262, 265, 270, 271-275, 277, 279, 280, 601, 683, distribués dans une frise, 264, 265, 278, 683, leur signification, 280-284, désignés par une inscription, 282, paroles qu'ils échangent, 282, transposés dans la Multiplication des pains, 649 — Jérusalem, 256, 258, 263, 266, 269, 270, 274, 560, imitée pour représenter Béthanie, 243, avec des spectateurs, 256-259, 266, 269, 275, 280, 560, que l'on retrouve sur le tombeau de Lazare, 238, représentée par une allégorie, 269, 283, surmontée d'une statue d'Arès, 263, 264 — Palmier, 257, rameau détaché par un homme du peuple debout sur le sol, 283 — Zacharie, 268, 269. — Thomas, 257, Philippe, 257 — Cursor de Pilate, 281, 282. — Épisodes, 266, 269, 272, 274, 277, 278, 589.
- Complot de Judas, 41, 45, 60, 621
- Cène — Dans les cycles, 13, 19, 24, 25, 41, 44, 47-49, 285, 286, étude du thème, XLVII, 286-309, mentionnée, 556, 557, 561, 580, 595, 602 3, 4, 7, 652, 667, 670, 678 — Jésus institue l'Eucharistie, 287, 287 2,

300, dénonce le traître, 286 sq, 287.2, 291, 306 et *passim*, tient un pain, 288, 291, 296, 300, 307, 601, un calice, 288, donne le pain à Judas, 292, 301, 302, occupe le milieu de la table, 300-308 — Place et attitude de Judas, 286-293, 295, 301, 302, 306, 307, 308 et *passim*, il écoute le diable, 291, reçoit une bourse, 306, 307 — Apôtres autour du sigma, 293-297, 601, massés, 288, formant le cercle, 258, 297-300, 302, 306, 307, gesticulant, 300, 308 — Jean sur le sein de Jésus, 297, 302 — Geste liturgique de la Communion, 291, 292 — Serviteur ou servante, 287.2, 290, 291, 582. — Table ronde, 288, 298, 308, rectangulaire, 296, 601 — Candélabre, 291, fig 272, 273, 275, 276, 278 — Le type de la Cène adapté à un autre sujet, 287, 288 2, 575

**Lavement** — Dans les cycles, 13, 41, 42, 44, 47, 49, 285, étude du thème, XLVIII, 310-325, figuré par le rite, 613, 614, mentionné, 556, 557, 594, 595, 602 1, 3, 4, 5, 8, 605, 632 6, 666 — Jésus tend les bras, 310, 311, 312, 324, saisit les pieds, 311, 312, 317, 318, 586, tient un linge, 310, 312, 314, 317, 318, 320, menace Pierre, 314-322, 324, s'agenouille, 320 — Geste de Pierre, 310-311, 314, 316, 324 — Apôtres debout, 310 314, 316, 317, 587; assis, 312, 316, 322, 586, 602 13, sur le sol, 323, de face, 323, 602 13, sur un lit, 312, 560. — Serviteur, 324. — Candélabre, 310, 311, 615. — Portique de Sion, 314, 615

**Jésus annonce sa passion**, 42, 43, 287 2

**Gethsémani** — Dans les cycles, 41, 42 1, 43 9, 44, 47-49, mentionné, 673, 673 1 — Jésus, 585 — Apôtres, 581, 654-655

**Trahison de Judas**. — Dans les cycles, 19, 41-49, 43.9, 46, 52, 285,

étude du thème, XLIX, 326 344, mentionnée, 556, 559, 561, 579, 590 2, 598, 601 7, 602 2, 6, 605 607, 635, 668, 673 — Épisodes, 42, 43 9, 328-334 — Types complexes issus des cycles, 334-338 — Les soldats sortent de Jérusalem, 42, 639, arrivent avec Judas, 328, 589, sont renversés, 328-330 — Jésus annonce aux apôtres l'arrivée du traître, 331, il est arrêté ou emmené, 44, 47, 268, 330, 332, 333. 607, reçoit en même temps le baiser, 334, 336, 338, 601, guérit Malchus, 334, 336, 338, 601 — Judas à gauche, 326, 336, 338-344, à droite, 326-338, 672, derrière Jésus, dans le fond, 334, 336, baise la main, 334 4 — Pierre se sert de l'épée, 326, 339, 341, son attitude, 342 et *passim*, 586, l'épisode forme une scène distincte, 328, 331, 332, 339, unie au Baiser, 331, 333, 334, 336, 338 sq — Apôtres, 42, 326, 331-332, 333, 639 — Soldats, 326, 327, 337, 338 sq. — Pharisiens, 326, 327, 337, 338 sq

**Jugement de Caïphe** — Dans les cycles, 43-45, 47, 50, 52 1, 606 2, 607, étude du thème, 607-609 — Plusieurs scènes, 640-641 — Anne, 43, les deux grands prêtres, 41, 48, 49, 635, 669, le synédron, 636, 640 1, Pilate siège avec les prêtres, 590 2, 635, 636 — Le bureau, 635, 669 — Combiné avec le Reniement, 355

**Reniement de Pierre** — Dans les cycles, 41, 43-52, 52 1, 285, étude du thème, L, 346-361, mentionné, 556, 589, 595, 602 14, 632 6, 678 — Jésus annonce le Reniement, 345 — Reniement devant la servante, 345-348, 586 — Triple reniement, 348 sq, combiné avec le Jugement de Caïphe, 355 — Repentir, 345-346, 588, 672, 673, attitude de Pierre, 360 — Brasier, 351, 352, 352 1 — Les deux servantes groupées ensemble, 349, 607. — Servante à la

- fenêtre, 353 — Pierre en tunique courte, 353
- Repentir et mort de Judas, 41-46, 586, 605, 669
- Jugement de Pilate — Dans les cycles, 41-49, 42 1, 43 9, 366 7, étude du thème, 586, 621 mentionné, 557, 602 1, 11, 659 — Suite des épisodes, 42, 43 9, 48, 607-609 — Pilate siège avec les grands prêtres, 590 2, 635, 636, se lave les mains, debout, 582, 609, dit « Ecce Homo », 640 2
- Flagellation — Dans les cycles, 42, 43 9, 10, 48, 52, étude du thème, 652, mentionnée, 591, 595 9, 608, 667, 668, 668 6.
- Couronnement d'épines ou Risée — Dans les cycles, 42, 43 9, 10, 44, 48, 52 1, 366 7, étude du thème, 606, 640, 668, mentionné, 602 3, 11, 13, 621, 668 — Jésus assis, 654 — Titre, 652 2
- Épisodes entre le Jugement et le Chemin de croix, 366 — Jésus insulté, 44, souffleté, 43, 43 10, 44, 47, 52 1, couvert de crachats, 43 10, 52 1, traîné sur le sol, 595 9.
- Chemin de croix — Dans les cycles, 24, 41-44, 47, 48, 50-52, 377 5, étude du thème, LI, 362-379; mentionné, 589, 595, 602 12, 632 6, 668, 678, 679 — Rapport avec les épisodes de la Mise en croix, 381, 386, 388 — Simon porte la croix, 362-364, 365, 368, 376, 377, vêtu du costume antique et nimbé, 363, 621 6 — Jésus porte la croix, 52, 367-375, 376, 378, 379, imité par le patriarche de Jérusalem, 613, 615, il aide Simon, 355, tombe à genoux, 375 2 — Le double cortège, 43 9, 364-367, 377, 379 — Jésus emmené sans la croix, 366, 377, 379 — Jésus a les mains liées, 363, 371, 377, la corde au cou, 363, 366, 369 sq, 635, porte une longue tunique, 364, 366, 371, 373, 374, 375, un clavus, 374, une couronne d'épines, 366 — Filles de Jérusalem, 367, 376-378, 379 — Marie, 375, 376-378, évanouie, 400, Jean, 376, 377, saintes femmes, 376-378 — Soldats, 378-379 — Suppedaneum, 372, 373 — Inscriptions, 366, 379.
- Mise en croix — Dans les cycles, 41, 48, 50, 51, 285, 617, 619, étude du thème, LI, 380-395, mentionné, 632 6, 638, 677, 679, 685 — Jésus refuse de boire, 43, 381, 384 — Établissement de la croix, 43, 47, 49 3, 381-385, 386, 388, origine du thème, 619, rapport avec le Chemin de croix, 373 — Jésus, seul, attendant le supplice, 382, dépouillé, 384, 390, 394, montant à l'échelle, 385-388, 652, mis en croix, 285, 388, 393, 617, 619, cloué sur la croix, 390, 393-395 — Vierge, 382, 384, 387, 388, 394, Jean, 394, saintes femmes, 385, 394. — Allégorie de l'Humanité opprimée, 388. — Croix terminée en pointe, 394, suppedaneum, 392, base taillée pour la croix, 394, échelle, 382, 385 sq — Tunique rouge, 381, colobium, 393, 394, couronne d'épines, 382, mains liées, 381, 382, corde au cou, 386 — Inscriptions, 381, 382, 383, 385, 390.
- Crucifiement — Dans les cycles, 18-25, 27, 32, 32 4, 33, 41-52, 285, 462, 463, étude du thème, LII, 396-460, comparé à Jésus cloué sur la croix, 393, à la Descente de croix, 470-472; au Christ de pitié, 486, mentionné, 250, 269, 557, 562, 581, 590, 597, 598, 602 2, 6, 618, 644, 658, 659, 662, 666, 667, 668, 670 3, 672, 676, 678 — Signification, 396-400, types anciens, 400-407, pathétique, 398, 401, 407-422, 619 — Jésus orant, 396 2, 413 6, triomphant, 396, 399, 411; vêtu du colobium, 399, 430, les yeux ouverts, [399 n 11], mort, 399, formant un arc de cercle ouvert à droite, 407-413, 451, ouvert

à gauche, 455, formant une ligne brisée, 413-416, tenu par trois clous, 412-413, 415, 416 — Croix sans pointe supérieure, 460, consolidée par une cheville, 430 — Marie souffrante, d'après les textes, 398, ses gestes, 400-407, 412, elle couvre son visage des deux mains, 416 5, prie avec les mains sous son voile, 588, avec les mains jointes, 457, tend un linge, 441, baise les pieds de Jésus 399 1, se courbe, 416, tombe en défaillance, 416-422, 451, 456, 652 2, s'évanouit, 399, 419, 422 7 — Jean, ses gestes, 400-407, 412, a la main droite allongée devant la poitrine, 401, 407, 444, 452-453, 457-459, le visage dans les mains, 416, tient une étoffe, 590 2, prie avec les mains jointes, 457, se courbe, 416, 452

Crucifiement, la composition, 423-460, composition complexe symétrique, 423-428, 432, 434, 451, narrative, 428-460, 560, conçue selon le goût italien, 453 sq, 666, 668, 679 — Cycles composites, 439-441 — Scène des insultes, 430-434, 443 — Partage des vêtements, 42, 430 sq, 460, entre deux soldats, 425, 601, entre trois, 425, 430 sq, 441, entre quatre, 432, 437 — Voile du temple, 431, 432, 442, 443, 451, 456, rocher fendu, 432, 442, 451 — Centurion fuyant avec les soldats 434, allongeant le bras, 449, agenouillé, 441, nommé Longin, 425 1, 442 3, 443, 448 7 — Résurrection des morts, 433-434, 443, 448, 454, 455, 457, 459 — Jésus abreuvé de vinaigre, composition particulière, 435, 436, [589 n 2] — Le porte-éponge sans le porte-lance, 396, 443 sq, à gauche, 435, tenant une lampe, 449, avec la barbe soulevée, 450, 628.1, équipé en soldat, 459, représentant des Juifs, 427, nommé Ésopos, 425, 440, nommé Stéphanon, 425, 427, 436, 628 1 — Coup de lance, type

iconographique, 43, 436-441, 596, 598, 640, 652, Jésus frappé au cœur, 436, porte-lance nommé Longin, 425, 440, etc, représentant des Gentils, 427 — Larrons, leurs paroles, 442 3, 455, leur attitude, 413 6, 424-425, 438, 455, 459-460, ont les jambes brisées, 425, 432, 437, 438, 439, 451, 455, 456 — Marie seule à droite, 436, s'éloigne avec Marthe 438 — Jean près des saintes femmes, 434, près de Marie, 396, 412, 428, 436, 439, 441 460, [589 n 2], la suit, 440, reçoit sa main dans la sienne, 412, 440, 442, 447, 450, la soutient, 458, l'emmène, 434, 437, 640 — Quatre saintes femmes 432, 433, trois isolées en face de Marie et de Jean, 441, Madeleine, 445 — Filles de Jérusalem, 425, 445, 449, Joseph d'Arimathe, 439, 450 — Disciple prosterné au pied de la croix, 450, [589 n 2], Juifs touchés de la grâce, 434 — Donateur agenouillé, 450 1 — Païens, 430, 449 — Moïse, 449 1 — Cavalier, 453 2, 454 — Barabbas, 434.6. — Prison, 434 6 — Église et Synagogue, 450, [589 n 2] — Figure recueillant le sang au pied de la croix, [589 n 2] — Terre et Océan, 397 2 — Golgotha, 436, 458, Gareb et Agra, 430 — Murs de Jérusalem, 451 — Inscriptions, 439, 442, 443, 448, 455 1 — Crucifix entre les mains de Dieu le Père, 412

Joseph d'Arimathe demande le corps, 42, 51, 465-466

Descente de croix — Dans les cycles, 23, 24, 41, 48, 51, 285, 463-464, 465, 617, étude du thème, LVI, 467-488, mentionné, 499, 569, 580, 589, 596, 598, 602 8, 632 6, 635, 644, 666, 668, 670, 672, 679, 685, 690 — Les deux disciples seuls, 468-469, avec les figures du Crucifiement, 470-472 — Jésus a le corps droit, 471, 486, forme la courbe du Crucifiement, 471, 482, un

arc de cercle ouvert à droite, 475.3, 477, 478, une ligne brisée aux genoux, 469, 475 3, 477, 479 — Marie baise la main droite, 471, les bras, 474, 476, 482, le visage, 475, 476, 478 — Jean incliné aux pieds de Jésus, 472, 480 (fig 512), 482, lui saisit la main gauche, 473, 476, 478, 481, la taille ou les genoux, 476 — Les deux disciples, leur costume, 469, 470, ils se dirigent dans le même sens, 470, 472 2, 487 — Joseph reçoit le buste, 468 sq, se tient sur l'échelle, 475 sq — Nicodème décloue la main gauche, 469, 475.1, 482, les pieds, 468, 472, 474, 475 1, se prosterner, 475 3 (voy p 480, fig 512) — Les saintes femmes agitent des étoffes, 469, suivent Marie, 471, l'une d'elle baise la main droite, 476, 481, 482, leurs gestes, 481 — Titre, 481

Christ de pitié — Étude du thème, LVII, 483-488, mentionné, 590, 632 6, 668 5 — Avec les figures du Crucifiement et de la Mise au tombeau, 486, avec les symboles de la Passion, 157, 484 6, 488

Christ dans le sarcophage, 486, sur la pierre, 24, 486, 499, sur le linceul, 499, sur la patène (Mélismos), 486, 499 4

Thrène — Dans les cycles, 41, 48-51, 285, 464-465, 617, étude du thème, LVII, 489-516, mentionné, 632 6, 659, 667, 673 2, 677 — Rapport avec la Mise au tombeau, 491-493, 496 3, 502-505, avec les Maries assises, 494, 506, 514, 515 — Jésus sur le sol, 493, 497, sur les genoux de la mère et des disciples, 496, sur la pierre de l'onction, 498 sq, au-dessus du sarcophage, 502-505 — Marie aide à porter le corps, 491, 493, 503, à le préparer, 493, le tient sur son giron, 493-498, 508, se penche sur lui, 500, 501-508, est assise sur la pierre, 508-509, au chevet, 510-516,

caresse le visage, 498, 505, 506, 652. soutient la tête, 512. ne touche pas à Jésus, 500, 507, 515, tombe en défaillance, 508 — Jean soulève la main gauche, 493 et *passim*, les pieds, 497, 502, 511, 516, soutient la tête, 505 — Joseph et Nicodème prosternés aux pieds de Jésus, 493, debout, 497, 500 sq; oignant le corps, 499 — Nicodème nimbé, 493, 494, joue le rôle d'un ouvrier, 491, 513, 516 — Saintes femmes, 494-496, 513-515 et *passim*, assises, vues de dos, 507 — Madeleine levant les bras, 501, 506 et *passim*, aux pieds de Jésus, 497, 509 — Anges, 493, 506 — Pierre de l'onction, 498, tachetée, 501, 510, confondue avec le sarcophage, 502 — Momie, 491, 493, 502, 506 — Tombeau, 491, 493, 494, 501, 506, 513, 516 — Sarcophage, 491, 502, 505, 513, 525 — Croix, 501, 513, 515, 516 — Échelle, 501, 513, 516 — Murs de Jérusalem, 515, 516. — Titre et inscriptions, 496, 499 4, 500, 510 — Epitaphioi, 500, 510

Mise au tombeau — Dans les cycles, 41, 51, 55, 285, 462-466, étude du thème, LV, 463, 466, 487, 491, 502, 525, mentionnée, 561, 597, 667, 668 — Rapport avec le Thrène, 491-493, 496 3, 502-505

Maries assises devant le tombeau — Dans les cycles, 42, 46, 46 1, 49, 51, 52, 462-463, 465, étude du thème, 525, mentionnées, 557, 607, 672 — Rapport avec le Thrène, 494, 506, 514, 515 — Debout, observant le tombeau, 487

Les Phariséens demandent des gardes, 51, 52, les placent, 51

Les gardes autour du tombeau, 42, 51, 52, 55, 465, 487, dans le thème des Saintes Femmes, 238 5, 536, 539, 552

Limbes — Dans les cycles, 13 4, 19-25, 27, 32, 33, 37, 41, 49, 50, 51

- étude du thème, VII, 557, [589 n 2], 633, sources littéraires, 616-617, mentionnés, XVIII, 558 2
- Christ ressuscitant, 668 6
- Les Maries achetant les aromates, 526 4
- Saintes Femmes au tombeau — Dans les cycles, 37, 48-51, 53-55, 285, 462, 463, étude du thème, LVIII, 517-540, mentionnées, 558 2, 581, 602 2, 632 6, représentées par le rite, 613-615, 619-620 — Cycle narratif, 524, 550-553, 560, 589 — Nombre des saintes femmes, 517, 520, 538, 551, leur attitude, 519, 550-552, leur nom, 538, 539, la Mère de Dieu parmi elles, 538, 544, elles tiennent l'encensoir, 519, 522 1, 611, 614, 615, 619, un brule-parfum, 520 (fig 568), 521 (fig 571), 551, 552 — Tombeau, 524, 526, 527, 530, 535 et *passim*, 620, fermé par une grille, 533 2, éclairé par une lampe, 528 — Saint-Sépulcre, 519, 527 — Linges, 526, 528, 530, 531, 532, 619-621 — Pierre roulée, 520-523, 527, 530, 540 sq, ovale, 533-534, 638 — Plaque, 521-526, 535, 669 — Locus, lit funéraire, 523-529, encensé par des prêtres, 523 6, muni de fenêtres, 526 4, 527, on en détache des reliques, 540 — Sarcophage, 517, 520-536, 540, 652, 667 — Ange, son attitude, 517, 519, 529, 530, 533, 535, 536, assis sur un rocher, 519, 521, 522, sur une butte, 532, 534, près d'un monticule, 532, 534, deux anges, 533, 534 — Titre, 540
- Jésus apparaît aux Maries (Dimanche des Myrophores ou *Xz'peta*) — Dans les cycles, 36, 37, [37 l 38], 43, 51, 54, 55, 55 2, 539, 540, étude du thème, LIX, 542-546, mentionné, 644, 666, représenté par le rite, 613 — Cycle narratif, 552-553 — Rôle distinct de la Mère de Dieu et de Madeleine, 540-542, 544, 546, 547
- Les Maries annoncent la résurrection aux apôtres, 46 2, 554
- Jésus apparaît à Madeleine. — Dans les cycles, 39 2, 54, 55, étude du thème, LIX, 525, 540, 546-549. — Elle annonce la résurrection aux apôtres, 524 9, 552, 554
- Pierre et Jean au tombeau — Dans les cycles, 37, 54, 55 2, étude du thème, 524, 525, 531 3, 535 1, 549, mentionnés, 669, 672 — Jésus leur apparaît, 54
- Les Juifs corrompent les gardes, 553, corrompent Pilate, 554, 616
- Les apôtres se rendent en Galilée, 642, bénis et chargés d'une mission par Jésus, 13, 40, 53, 54, 557, 558 2, enseignant, 53
- Apparitions de Jésus, 570, 595 — A dix apôtres, 55 2 — Aux Onze, 40, 39, 54, 56 — A deux disciples cheminant (Marc 16, 12), 54 — Emmaüs, 39, 39 2, 53, 55, étude du thème, 641, mentionné, 602 10
- Première apparition de Jésus aux apôtres, les portes fermées, 40, 54
- Incrédulité de Thomas. — Dans les cycles, 23, 24, 25, 35, 37, 39, 40, 53-55, 539, étude du thème, VII, 576-578, 595, 636-638, mentionnée, 557, 598, 605, 607 — Jésus tient le poignet de Thomas, 577, 587, 639, 667
- Pêche miraculeuse — Dans les cycles, 39, 39.2, 53-55, 58, étude du thème, 571-576, mentionnée, 589, 590 — Les apôtres autour d'un sigma, 575, 606 — Pierre entraîne ses compagnons, 55, 595, 641, triple question qui lui est adressée, 54
- Ascension — Dans les cycles, 13 4, 18-25, 27, 39, 40, 46, étude du thème, VII, 220 (fig 185), 221 2
- Pentecôte — Dans les cycles, 18-24, 32 4, 40, 42, 46, 53, étude du thème, VII
- Dormition de la Mère de Dieu. —

Dans les cycles, 13 4, 19-25, signification de la fête, 23

Enseignement de Jésus. — Adultère, 58-61, 611 — Béatitudes, 11 — Confession de Pierre, 10, 11 — Dernier de la veuve, 60 — Didrachme, 11, 58, 60 — Envoyés de Jean, 60 — Épis arrachés, 11 — Figuier desséché, 11, 60 — Jeune riche, 11, 60 — Jésus annonce la ruine de Jérusalem et son avènement, [589 n 2], bénit un ou plusieurs enfants, 10, 11, 60, chasse les marchands du temple, 11, 38, 60, 61, 611, est interrogé par l'homme de loi, 60, est oint par la courtisane, 58, 60, est reçu chez Marthe, 58, 60, 61, chez Simon, 58, 590, 611, entretient Nicodème, 38, 60, lit dans la synagogue, 60, 673, répond au sujet des fils de Zébédée, 10, 11, 60, siège au milieu des docteurs, 38, 60, 650-651. — Mission des Apôtres, 10, 11, [589 n 2], des soixante-dix disciples, [589 n 2]. — Pécheuse pardonnée, dans les cycles, 61, étude du thème, 685 — Question d'autorité, 10, 11 — Samaritaine, dans les cycles, 36-38, 60, 65, 611, 633 13, étude du thème, 602-604, mentionnée, 588, 645, 650, 659, 673 — Sermon sur la montagne, [589 n 2] — Tentation, 60, 611 — Vocation des premiers disciples, d'après les synoptiques, dans les cycles, 10, 11, 58, 60, étude du thème, 566-567, mentionnée, 569, 610 5 — Vocation de Lévi, 58, 633 13 — Cantique de Zacharie, [589 n 2] — Zacharie, fils de Barachie, assassiné, [589 n 2] — Zachée, 53, 60, 62, 65, dans les Rameaux, 283

Guérisons — Guérisons collectives, dans les cycles, 10, 12, 60, 63, étude du thème, 568 — Aveuglé, dans les cycles, 36-38, 59, 60, 65; étude du thème, 585, 672-673,

mentionné, 569, 599 6, 602 13, 669, confondu avec l'Incrédulité, 636 5 — Aveugle de Bethsaïda, 60 — Aveugles et boiteux dans le temple, 10, 11, 60, 61 — Deux aveugles en Galilée, 11, à Jéricho, 11, 59, 60, 61 — Bègue, 60 — Belle mère de Pierre, dans les cycles, 10, 58, 60, 61, 63, 64, étude du thème, 599, mentionnée, 650 — Chananeenne, 10, 58, 60 — Démoniaque et sourd, 11, aveugle et sourd, 11, dans la Synagogue, 60, 62 — Démoniaque de Gadara ou de Gérasa, dans les cycles, 38, 58, 59, 59 4, 61, 64, 633 13, étude du thème, 564, 644, 645, mentionné, 599 6, 602 14 — Femme courbée, 58, 60-62, 64, [589 n 2] — Fille de Jaïre et Hémorroïsse, dans les cycles, 11 58, 61-63, 64 1, étude du thème, 584, 674, mentionnée, 590, 599, 650, 673 2, l'hémorroïsse effleure le coude de Jésus, 580, compare aux sœurs de Lazare, 251 — Fils de la veuve, dans les cycles, 58, 60-62, 64, étude du thème, 570, mentionné, 562, 599 5, cortège de femmes, 251, 570, 674, saicophage, 646, comparé à Lazare, 251, 646 — Fils du centurion, 11, 58, 59 3, 60, 61, 64, de l'officier, 60 — Hydronique, dans les cycles, 30, 60-62, 65, 633 13, mentionné, 599 4, 602 9, 12, 13 — Lépreux, dans les cycles, 60, 63, mentionné, 599 4, 5 — Dix lépreux, dans les cycles, 60-62, 65, mentionnés, 602 9, 673 — Lunatique, dans les cycles, 11, 60, mentionné, 599 6 — Main sèche, dans les cycles, 11, mentionnée, 569 — Paralytique de Capharnaüm, dans les cycles, 10, 11, 58, 59 2, 61-63, 63 2, étude du thème, 645, 674, mentionné, 602 9, 13, 14 — Paralytique de Béthesda, dans les cycles, 36-39, 59 2, 60, 65, mentionné, 588, 590, 599 6, 650, 673

Miracles divers — Marche sur la

mer, 60, 61, 576, [589 n 2] — Multiplication des pains, dans les cycles, 11, 58, 60-63, étude du thème, [589 n 2], 646-649, mentionnée, 669 — Noces de Cana, dans les cycles, 38, 58, 60, 61, 611, 633 *13*, mentionnées, 557, comparées à la Cène, 287, 288 *2* — Tempête apaisée, dans les cycles, 58, 61, étude

du thème, 568, [589 n. 2], 605.

Paraboles — Bon Samaritain, dans les cycles, 6, étude du thème, 564-566, 582, mentionné, 598, 602 *11* — Invités à la noce, 633. *13* — Ouvriers, 10, 11 — Prodigue, 37 — Vierges, [589 n 2]

Jean et Hérodiade, 10, 11

## II. — Motifs divers.

Allégories — Église et Synagogue, 450, 472, [589 n 2]. — Égypte, 158 — Hadès, 233, 616, 617 — Humanité opprimée, 388 — Jérusalem, 269, 283 — Jourdan, 171 sq (voy Baptême) — Mer, 211, 212, 214 — Sources, 206, 211, 212. — Terre et Désert, 164, 167 — Terre et Océan, 397 *2*

Ancien des Jours, 187

Ancien Testament — Trois anges reçus par Abraham (Trinité), 22, 680-681 — Moïse donnant ou recevant la loi, 187, 672 — Supplice du roi d'Al, 605 — Jeunes Hébreux dans la fournaise (rite dramatique), 613 — Prophètes, 621, David, 211, Isaïe, 204, 211, 268, Malachie, 204, Zacharie, 268

Anges, 49, 471.

\**Ἄνω σε ἐν θρονῶ*, 487.

Apôtres, leur caractère, 217 — Philippe, 191, 257, Thomas, 237, 257 — Voy Communion et le répertoire de l'iconographie évangélique, *passim*

Chandelier ou candélabre — Voy Cène, Lavement

Chantres, 167,

Christ — Portraits, 22, 610 *5*, 669, 681 — Elkoménos, 382 — Grand-prêtre, 487 — Sur un arc-en-ciel, 187 — Voy Emmanuel

Cités hellénistiques, 263.

Colonne de la Flagellation, 652

Communion des Apôtres, 42, 44, 46, 286.

Cosmas de Majuma, 167

Costume des soldats, 639

Diable, 616

Élisabeth, 164, 650

Enfants, 648 — Voy Baptême (épisodes), Rameaux

Emmanuel dormant, 656, 650.

Eucharistie, 37, 499. — Voy Communion

Exaltation de la croix, 20, 39, 39 *2*

Gloire du Christ, 230

Hétimasie, 209, 487

Hymne acathiste, 81-86, 157, 382. *2*, 633

Isis, 627

Jacques, fils de Joseph, 155, 157, 650

Jean Damascène, 167

Jugement dernier, VII, 30, [589 n 2], 634, 676

Julien aux Enfers, 676 *4*.

Liturgie céleste, 500

Longin, centurion, 425 *1*, 442 *3*, 443, 448 *7*, porte-lance, 425, 440, etc

Martyrium de Jérusalem, 263.

Mi-Pentecôte, 36, 37, 38, [38 n 1]

Monogramme du patriarche Photius, [77 l 17]

Nil, paysage, 193, 634 *3*.

Palmier, 604.

Portraits — Auteurs, 7, 205. — Empereur byzantin, 592. — Évan-

gélites, 558 2, 592, 646 — Higou-  
mène du Stoudion, 591 — Rois de  
Hongrie, 667 — Basile Dimitrievič,  
grand prince de Russie, 681 —  
Jean-Alexandre, tsar de Bulgarie,  
591 — Jean Cantacuzène, 680, 681  
— Jean VII et Anne, 681 — So-  
phie Vitovtovna, princesse russe,  
681 — Saint Dominique, 665. —  
Saint François d'Assise, 664 3, 665

— Saint Grégoire de Nazianze, 7, 205  
Rétablissement des images, 39  
Saints, leur histoire — Côme et  
Damen, 31, 634 — Démétrius, 31,  
634. — Georges, 633  
Turris liturgique, 527 1  
Vierge dans l'abside, 37, allaitant,  
627-629, dite Umilene (Compas-  
sion), 685, Hodégétria, 610 5, 685  
— Sainte Famille, 666

## RÉPERTOIRE GÉNÉRAL

- Ajnalov, V, 522 6, 665, 681
- Alexandre, R P, moine de Lavra, VI
- Alexandrie — Cycles, 47 — Types, 284 — Rédaction de l'évangile illustré, 578-580, 688, suivie à Constantinople, 578, 649
- Allemagne — Types, 525 — Rapport avec l'art hellénistique, 314, 525, avec la Palestine, 314, 526, avec la Cappadoce, 311, avec Constantinople, 525, 526, avec la Serbie, 304, 438, avec l'Italie, 528, 547
- Anatolie — Rapports historiques avec l'Orient, XI — Manuscrits, 7, 12, 13 — Types, 108, 472, acceptés en Arménie, 178, en Géorgie, 178, en Russie, 176, 208, à l'Athos, 242, en Occident, 472, en Italie, 108 — Variantes anatoliennes des types byzantins, 176, 223, 236 — Voy Cappadoce
- André de Jérusalem, mélode, 165
- Andronic II Paléologue, 686
- Anisimov, V, XIV
- Antioche — Rédaction de l'évangile illustré, XIV, 353, 568-570, 688, monuments qui en dépendent, 581-592, en Serbie, 639, 643, à Mistra, 671-676, 678, en Italie, 602-609, 674, en Allemagne, 353
- Antoine de Novgorod, pèlerin, 207
- Antonin de Plaisance, pèlerin, 206, 521, correction de texte, 523 6
- Apocryphes, leur influence sur l'iconographie, 18, 19, 45, 68, 71, 73, 137, 144, 145, 155, 161, 164, 281, 282, 284, 285, 328, 366, 367, 368, 369, 375, 376, 380, 381, 385, 395, 398, 400, 429, 439, 442, 448, 461, 465 8, 489, 493, 581, 582, 605, 607, 609, 627, 628 1, 688, sur les monuments italiens, 605, 606, 607, 609 — Evangile de Nicodème, dans les homélies dramatiques, 616, en Occident, 618 — Vie de Jésus, d'après les apocryphes, 606
- Apostolos, humaniste, 662
- Arculf, 521
- Aristobule, humaniste, 662
- Arménie. — Notes en arménien sur un manuscrit grec, 569, mémorial de manuscrit, [6 n 5] — Rapport avec la Syrie, l'Anatolie et la Cappadoce, 6, 7, 14, 178, 188, 221, 318, 414, 424, 569 — Reproduit les vieux types, 435 4. — Types, 183, 323, 464, se retrouvent en Italie, 239 — Arméniens travaillant à Venise, 307
- Athos — Reproduction de manuscrits, 549, 550, 554 — Types, 184, 241, 275, 302, 320, 323, 358, 392-393, 417, 451, 491, 512, 535, 549, leur origine hellénistique, 534, cappadocienne ou orientale, 108 sq, 124, 199, 224, 242, 406, 669, byzantine, 275, 324, 341, 344, 379 426 — Rapports avec la Macédoine et la Serbie, 112, 124, 214, 239, 275, 305, 320, 358, 512, 634, 656-659, avec la Russie, 536, 679,

- 690, avec la Géorgie, 669-670, avec les icônes crétoises, 94, 97, 549, avec la Péribleptos de Mistra, 91-98, 114, 124, 211, 227, 243, 277, 359, 393, 460, 482, 515, 677-678, 690, avec l'Occident, 491, 535, avec Venise et l'Italie, 108-114, 227, 302 sq, 320 sq, 341, 478-482, 485, 512 sq, 535, 549, 666, avec la Renaissance, 163, 680 — Évolution de l'art au Mont-Athos, 228, 277 — L'œuvre de l'école crétoise, 659-661, 690 — Explorations, IV, V, VI — Rite, XIII, 2
- Augustin (saint), 139
- Bagge, IV
- Barlaam, théologien et humaniste, 227
- Barskij, voyageur russe, 656, 658
- Basile (saint), 1, 140
- Baumstark, V, XIV, XXXV, 46, 57, [149 n 4], 150, 606, 626
- Bayet, XV
- Beissel, 9, 604 6, 606
- Béka, atabeg, 670
- Bell, Miss Gertrude Lowthian, IX
- Bertaux, Émile, 601, 610 3, 616
- Bessarion, cardinal, 668
- Béthabara (Palestine). ou les pèlerins recevaient le baptême, 208
- Biasoti, Mgr, XIV
- Bible des Pauvres, 253 2
- Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, V, XV, XVIII, XXV, 591 7
- Birt, Th, 563
- Blache, M<sup>me</sup>, 89 n 1]
- Boccard, de, XV
- Bonnet, V, XXXV
- Brajlovskij, V
- Branković — Voy Georges
- Bulgarie — Copie les miniatures byzantines, 8, 591 — Rapports avec la Russie, 414
- Bukovine — Types, 392, accepte les types byzantins, 426
- Byzantin (art), des origines au xiii<sup>e</sup> siècle, voy Constantinople — Au xiii<sup>e</sup>, 664
- Byzantin (art), du xiv<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle — Imite les anciens manuscrits, 253 — Revient au pittoresque hellénistique, 255 — Imite les types primitifs, 232, 237, 407, 638, 641, orientaux ou cappadociens, III, 285, 316, 344, 379, 459, 536, byzantins, 298, 314, 344, 385 — Types, 170, 284, 295, 314 sq, 392, 418, 530 sq — Rapports avec l'Italie, III, 185, 280, 298, 322, 344, 368 sq, 379, 390-393, 416-422, 475-482, 485, 513, 529, 684, avec l'Occident, 230 sq, 235, 536. — Réalisme, 216, 407 — Voy Mistra, Athos, Serbie et Macédoine, Russie
- Callergi, Zacharie, humaniste, 662
- Canet, XIV
- Cappadoce. — Manuscrits, 6, 556-558, 589, rapports avec la Rossanensis, 235, 256, avec la Paris 510, 222, avec les manuscrits byzantins, 569, 590 — Cycles des peintures, 16, 18, 19, 32 4, 197-198, 439 — Accepte les types syriens, XII, XLI, 101, 555 — Types, 101 sq., 114, 130, 151, 172, 181, 183, 202, 210, 219-222, 235, 256, 285, 290, 293, 294, 298, 310, 316, 318, 326, 345, 362, 366, 402, 404, 423, 468; acceptés en Arménie, 120, 183, 221, 318, en Russie, 157, 183, 221, 225, 227, 235, 364, 443, 448, 450, 479, en Égypte, 120, à Constantinople, 102, 222, 479, au xiv<sup>e</sup> siècle, 162, 316, 379, 451, 459, en Macédoine et en Serbie, 123, 157, 198, 210, 364, 366, 406, 482, 633, 635-639, à l'Athos, 109, 124, 199, 224, 406, 451, 669, en Grèce, 32 4, 116, 118, 180-181, à Mistra, 104, 124, en Occident, 102, 118, 120, 151, 155, 161, 170, 173, 178, 183, 235, 258, 285, 292, 295, 298, 311, 312, 316, 327, 369, 402, 442, 445, 459, 468, 479, 594, 595, 596, 601, 605, 607, par Giotto, 298, par Angelico, 312 — Accepte l'influence byzantine, XIII,

561. — S'inspire des apocryphes, 18, 19, 155, 161, 328, de l'office, 282, 617. — Explorations, V, XII — Valeur des peintures, XII
- Caracallou (Athos), manuscrit du manuel de Denys, 656 4
- Cavvadias, XV
- Césarée de Cappadoce, patrie d'un copiste, 7, 590
- Chamonard, XIV
- Choricus, 15, 44, 125, 130, 151, 250, 286, 287 1, correction de texte, 125 5
- Chroniques, leur influence sur l'iconographie, XXXIX, 46
- Chrysostome, R P, moine de Lavra, VI
- Clédat, V, XXXV
- Collection des Hautes-Études, IV, XVIII, XXXIII, XXXV, 573 2
- Conciles, 687
- Constantin, empereur, 15
- Constantin le Rhodien, 45, 45 1, 130, 132, 399, 426 2
- Constantinople — Rédaction de l'évangile illustré, 550-554, 568-580, 649, 688, acceptée par les Serbes, 437, 639 — Cycles, 17 sq. — Rapports avec la Cappadoce, 102, 222, 479, avec l'Égypte, 284, 578-580, avec la Palestine, 592, avec l'Orient, 179, 309, 336, 404 — Types iconographiques distincts, XIII, 101, 174, 222-224, 236, 260, 285, 288, 294, 312, 336, 339, 346, 363, 381, 404, 425-426, 443, 463, 469, 470-475, 491-498, 517, 519, 547, 558-561, conservent les traits hellénistiques, 170, 174, 182, 193, 285, 312, 338, 339, 344, 559, acceptés en Orient, 262, 314, 561, au xiv<sup>e</sup> siècle, 314, 344, 364, 385, 451, en Serbie et Macédoine, 342, 364, 379, 406, 450, en Bukovine, 426, en Russie, 406, 448, à l'Athos, 275, 341, 344, 426, 549, 554, à Mistra, 340, 450, 536, 552, en Occident, 262, 285, 314, 318, 323, 405, 426-427, 470-475, 522, en Allemagne, 525, en Italie, 411, 444, 496, 528, 529, 548, par Duccio, 318, 322, par Giotto, 686, par Angelico, 686. — Variantes anatoliennes ou asiatiques, 176, 223, 236 — Rôle artistique de Constantinople, X-XIV (Voy Orient ou Byzance) — La question byzantine, 546, 593 sq, 601-602, 625, 684-686 — Moines grecs à Rome, 594, en Occident, 600 — Ouvriers grecs en Occident, 600 — Peintres grecs en Serbie, 631, en Russie, 632, en Italie, 664 — Activité artistique sous les Paléologues, 629, 683, son influence en Russie, 681 — Reliques provenant du Saint-Sépulcre, 497, 539 — Typicon de l'Évergétis, 21, 24, 616 1, du Pantocrator, 20, 21, de Sainte-Sophie, XIII 2, 613 2 — Manuscrits du Stoudion, 7, 590
- Copte (art), 403, 579
- Cosmas de Majuma, mélode, XI, 131 2, 201, 203, 212, 489
- Couyat-Barthoux, 220 2
- Crète — Fresques, VI, 663 — Ecole crétoise de peintures d'icônes, LXIII, 656 sq, ses procédés, 657, son importance au xvii<sup>e</sup> siècle, 661, artistes, 657, 661, 663, principales collections, 661, dates, 665-666, origines, 663 sq — Types, 94, 97, 417, 450-460 — Rapports avec la Cappadoce, 124, 451, avec l'Athos et les Météores, 94, 549, 659-660, avec la Péribleptos de Mistra, 97, 457, 676-679, avec la Serbie, 680, 683, avec la Russie, 452, 679-683, avec Venise et l'Italie, 105, 453, 457, 548, 549, 667-668, avec Rubens, 455 — Savants crétois en Occident, 662
- Curzon, lord Robert, 591 7
- Cycles évangéliques, dans les manuscrits, 4-14, dans les églises, XIV, 15-66, 635, permettent de distinguer les écoles, 2, 11-12, 14, 17-20, 41-52, sont en relation avec les doctrines symbolistes, 25-30
- Cycles liturgiques, dans les manuscrits, 8, 12, 143, dans les églises, 16 sq, 143, 144, 145, 197-200, 538-539

- Cycles narratifs, 561 sq, 688], dans les manuscrits, 4 sq, dans les églises, 15-16, d'après les chroniques, 46
- Dalton, XIV, XVII, 597 7
- Daniel, higoumène russe, 523, 526 4, 527, 540
- Diehl, XV, XVII, 601
- Dmitrievskij, 662 4.
- Dobbert, 287 1, 291, 300 5, 601
- Dobrowolski, XV
- Doucet, XVI
- Drame sacré, son influence sur l'iconographie, 29 3, 135, 394, 428, 438 7
- Dugento, son importance, 684
- Dusan, 631, 643.
- École d'Athènes, IV, XV.
- Écoles, IX, XII, 684, comment on peut les distinguer d'après les cycles, 2, 11-12, 14, 17-20, 41-52, les écoles locales conservent les motifs orientaux, 118
- Echphrasis, 158, 166, 544 — Voy Choricius, Mésaritès, Phocas, Constantin le Rhodien
- Église, sa signification symbolique, 25-30, distribution des sujets, 14 sq, 486 — Voy Frises et tableaux
- Égypte — Tradition particulière, 12, 579-580 — Manuscrits, 12, 579-580, 671 — Types, 283, 396 2, acceptés à Mistra, 671
- Éphèse, église inconnue, pierre de l'onction, 497.
- Épiphanes de Chypre, 137
- Épiphanes, moine palestinien, 131
- Épire, VII
- Épitaiphios, 499-500
- Eusèbe, 137
- Euthyme (saint), higoumène d'Iviron, XIII. 2
- Évangiles illustrés, 1-14, 561 sq, imités en Occident, 9, 13, 598, 602 sq, au xiv<sup>e</sup> siècle, 253, 554, 639 sq, 671, source de l'iconographie narrative, 395. — Décor des canons, 134 — Motifs occidentaux dans les évangiles grecs, 646
- Fawtier, 685 3
- Figures mystiques, 25-30
- Fougères, XV
- Français (art), 484 1, 499
- François d'Assise (saint), 400
- Frises et tableaux, dans les églises, 102, 114, 145, 197, 200, 210, 241, 633-634, dans les manuscrits, 8 sq
- Fulgence (saint), [159 n 4].
- Gaza — Rapports avec le Paris 74, 125-127, 570, avec Antioche, 581
- Gebhardt, 565 2
- Georges Brankovic, despote serbe, 659, 660
- Georges de Nicomédie, sermonnaire, 398, 467, 471, 490, 616 1, 617, 618
- Georges l'Ibérien, moine géorgien, 588
- Georges le Syncelle, 47
- Géorgie — Imite les tétraévangiles byzantins, 8, 588-589 — Types, 183 — Rapports avec la Palestine, la Syrie et l'Anatolie, 178, 114, 436, 530, avec l'Athos, 669, avec Venise, 307, 669, avec l'art français du xiii<sup>e</sup> siècle, 449 — Rite, XIII 2
- Gerola, VI, XXXVI, 663
- Gerstinger, Hans, 588 3
- Glavas, famille byzantine, 13 6
- Gnoli, comte Umberto, XIV
- Goldschmidt, [90 n 4]
- Gonse, XIV
- Grèce — École particulière, 671 — Rapports avec la Cappadoce et la Palestine, 116, 118, 180-181, 671 sq, avec le Mont-Athos, 678, avec l'Italie, 485
- Grégoire de Nazianze, 134
- Grégoire de Nysse, 1, 538
- Grégoire de Nysse (dubia), 159
- Grégoire Palamas, archevêque de Salonique, 26 6, 219, 230, 254, 284, 538, 542
- Grégoire, pape, 627

Grégoire, patriarche de Constantinople, 668  
 Grégoire, prote de l'Athos, 656 *3*, 4  
 Grigoropoulos, humaniste, 662  
 Grimouard de Saint-Laurent, 100  
 Grottaferrata, typonon, 24

Harnack, 565 *2*  
 Haseloff, V, XXXVI, 428, 517, 525 *3*, 597, 598, 601, 611  
 Heisenberg, [149 n 4], 233, 426 *2*, 554  
 Hellénistique (art) — Rédaction de l'Évangile illustré, 563-568, survivances dans les monuments byzantins, 566, 567, 574, 578, 579 — Types, 170, 202, 233, 247, 255, 283, 285, 286, 310, 324, 326, 328, 345, 353, 362, 518, 555-561, conservés en Orient, 172, 180, 210, 233, 328-330, 351, 534, à Constantinople, 170, 174, 182, 193, 312, 338, 339, 344, 558, 559, à l'Athos, 534, en Occident, 522, en Allemagne, 314, 525, en Italie, 233, 339 — Motifs pittoresques, 262 sq  
 Hengstenberg, IV, XXXVI, 6, 585  
 Hétychastes, 227, 230, 686.  
 Hieber, 597.  
 Hulmi-Pacha, XV  
 Holleaux, XV  
 Homélie dominicales, 537, dramatiques, [159 n 4], 612, 616-618, 688 — Voy Manuscrits illustrés.  
 Homère illustré, 8, 634  
 Homolle, I, XV  
 Humanisme, à Constantinople, XIII

Icones, 22, 29 — Voy Crète  
 Iconographie — Ouvrages qui s'y rapportent, III, XVII sq — Méthode pour l'étudier, VIII-X — Ses procédés combinaison des poncis, 175, la marche de profil et la pose de face, 69, 193, 196, 328, 543 — Les types sortent des cycles, 560, 561 562, se déforment, 563, 567, 574, 587, se confondent, 191, 349, 351, 353, 354, 360, 604, 607, 647; s'enrichissent de scènes accessoires,

42, 231, 266 sq, 635, 639, se dédoublent, 43, 48 — Types locaux, IX — Comment elle se développe au xiv<sup>e</sup> siècle, 25-30, 610 sq, 688.  
 Images — Leur rôle et leur signification, 1-2, 17, 25-30 — Elles doivent rester conforme à la tradition, 687

Inscription restituée, 499 *4*  
 Institut archéologique russe, à Constantinople, XXXVI.

Italie.— Cycle narratif, 440, compositions pittoresques, 238, 270 — Conserve les types hellénistiques, accepte les types orientaux, 102, 108, 118, 120, 151, 152, 155, 161, 183, 233, 235, 236, 253, 298, 311, 312, 318, 327, 369, 441, 445, 479, 484, 684, les types byzantins, 285, 318, 323, 337, 411, 444, 496, 528, 529, 548, 664, 685-686, avec leurs fonds architecturaux, 413, 528, et leurs sigles, 413, les types allemands, 528, 547 — Types du xiv<sup>e</sup> siècle, 227, 301, 384, 386-390, 418, 438, 442, 444, 476, 488, 501, acceptés en France, 484 *1*, en Orient, 422 — Rapports avec l'Arménie, 239, avec le xiv<sup>e</sup> siècle byzantin, III, XIV, 185, 252, 279, 280, 298, 322, 344, 368, 379, 390-393, 416, 418-422, 475-482, 485, 529, 625, avec la Macédoine et la Serbie, 111, 157, 302 sq, 320, 323, 324, 337, 342, 355, 386 sq, 411-413, 438, 449, 450, 482, 485, 533, 652, avec la Russie, 295, 443, 457, 486, avec l'Athos, 103-114, 227, 302 sq, 320-322, 323, 341, 485, 535, 549, la Grèce, 485, avec Mis tra, 296, 307, 373, 459-460, 515, avec les icones crétoises, 105, 453, 548, 662 — Limites de son influence, 689, comment on peut la distinguer sous l'aspect byzantin, 626 — Voy Orient ou Italie, Sienne, Venise

Jacoby, 618

Jean-Alexandre, tsar de Bulgarie, 591  
 Jean Cantacuzène, 686

- Jean Chrysostome (saint), 22, 52, 57, 99, 146, 171 8, 202, 209, 216, 244, 246, 254, 281, 293 7, 312, 324, 346, 367, 368, 379, 396, 425, 439, 461, 465 8, 540, 554
- Jean Damascène, XI, 1, 6, 16, 17, 25, 31, 32, 44, 141.
- Jean d'Euchaites, 21.
- Jean d'Eubée, 19 9, 20, 22
- Jean Kalékas, patriarche de Constantinople, 58, 59
- Jean Phocas, pèlerin, 125 4, 5, 130, 151, 523
- Jean, René, XIV
- Jérôme (saint), 521
- Jerphanon, R P Guillaume de, V, XII, XXXVI, 44, 557
- Jérusalem, Saint-Sépulcre — La pierre roulée, 530, la pierre de l'onction, 498 — Typicon, XIII, 2 — Rites dramatiques, 613-615
- Joachim III, patriarche de Constantinople, VI
- Justin (saint), 137
- Kasr-ibn-Wardan, signification de l'architecture, XIII 1
- Kondakov, V, VI, VIII, XXXVI, 5, 22, 307, 556, 626, 627, 629, 630, 639, 656, 663, 664, 670, 679, 680, 682, 684
- Krajewski, XV
- Kulakovski, XIV
- Laconie, types locaux, 382
- Lamentations funéraires, 489-490
- Lampakis, V, XXXVI
- La Piana, 612, 615, 618
- Laudes dramatiques, 622
- Lavisse, XV
- Le Care, icônes crétoises, 661
- Légende, influence sur l'iconographie, 192
- Légende Dorée, 541
- Légende de Marie-Madeleine, 385
- Liard, XV
- Lichačev, XIV, 626, 629, 663, 680
- Lignum Vitae de saint Bonaventure, 440
- Littérature ecclésiastique, son influence sur l'art — Pères de l'Église 1, 137 — Exégètes et sermonnaires, 57-59, 63-66, 68, 85-86, 87, 99-100, 133, 137, 146, 159, 201, 204, 209, 216-219, 230, 244, 284, 285, 346, 350, 367, 381, 398, 537, 540, 617, 674-675 — Liturgistes, 25-30.
- Liturgie, sa signification symbolique, 25-30
- Locus, correction de texte, 523 6
- Loisy, 203
- Loros impérial, figure de l'ensevelissement du Christ, 614 4
- Lutprand, 615
- Macédoine, sculpture sur bois, [230 l. 9] — Voy Serbie
- Macler, V, XIV, XXXVI, 6 5, 561 2, 569 4
- Mâle, 29 3, 428, 483, 610, 612
- Malet, Albert, XV
- Maniera byzantine — Types, 420 — Importance, 685.
- Mansvetov, 683
- Manuel Comnène, 498, 523
- Manuel Paléologue, 681, 683
- Manuel Philès, 22, 24, 399, 629
- Manuscrits illustrés, 1-14, 606, bilignes, 646, byzantinsants, 610, sur papyrus, 579, 580 — Cycles qui s'y forment, 429 sq — Homélie, 4 sq, 205, 592, Homère, 8, 634, Ménologe, 168, 205, psautier, 4 sq, Sacra Parallela, 4 sq, Virgile, 8, 634 — Voy Évangiles
- Marc d'Otrante, 487 2
- Marc, Paul, IV, V, XXXVI
- Marcos Eugénicos, 165, 629
- Mariès, R P Louis, XIV, 556 4
- Méditations du pseudo-Bonaventure, [151 n 5], 247, 285, 320, 367, 368, 369, 374, 330, 384, 385, 387, 390, 394, 400, 429, 439, 440, 467, 472, 475, 490, 497, 509, 516, 537, 541, 542, leurs sources byzantines, 609, 618 leur influence sur l'art italien, 622
- Mendel, V, 559 3
- Mésarités, 45, 47, 100, 171 8, 217, 233,

- 550, 642 — Voy Constantinople, Saints-Apôtres
- Mésopotamie — Types, 140
- Michel Acominatos, archevêque d'Athènes, 284
- Michel Cérulaire, patriarche de Constantinople, 399
- Michel, higoumène du Stoudion, 590
- Miljukov, VI, XXXVI, 630
- Millet, Gabriel, XXXVI
- Millet, M<sup>me</sup> Sophie, VI, XV.
- Milutin, 631, 643, 658
- Miniatures — Manière de les disposer et de les distribuer, 4 sq, 430-431, en frontispice, 5-6, [8 l 35], 13, dans les marges, 6-7, 556, sur une couche de plâtre, 7
- Mistra, 630, 671 sq — Reproduction des manuscrits, 671-676 — Cycles liturgiques, 539, narratifs, 552 — Types, 170, 212 — Rapports avec la Palestine, 450, avec Byzance, 340, 450, avec la Macédoine et la Serbie, 184, 212, 450, 634 671, avec l'Italie, 296, 297, 305, 515 — Exploration, III, IV, VI, VII
- Mistra, Péribleptos — Imitation des manuscrits, 185, 212, 360, 374, 458-459. — Types, leur origine orientale, 104, 124, 184, 212, 279, 296, 359, 393, 459, 678, 690, byzantine, 407, 536 — Rapports avec l'Athos, 91-99, 114, 124, 211, 227, 243, 277, 359, 393, 460, 482, 515, 677-678, avec les icônes crétoises, 94, 97, 457, avec la Serbie et la Macédoine, 229, 243, 278, avec la Russie, 185, 229-230, 457, 515, 681, 682, avec l'Italie, 373, 459-460, 515, 678, avec Venise, 185, 393, 458, avec Duccio, 475-478 — Date, 677-680. — Technique, 676
- Moldovalachie, exploration, VII
- Monneret de Villard, XIV
- Mont-Athos — Voy Athos
- Mont-Cassin — Subit l'influence byzantine, 601
- Monte Acuto, Comte de, 664 3
- Mosaïques portatives, 22
- Motifs pittoresques, tableaux de genre, 134, 204 sq
- Murali, 557
- Muratov, 632, 680.
- Musurus, Marc, 662
- Mystères — Voy Drame sacré
- Mystique pseudo-aréopagite, 25-30, 179
- Mystiques italiens, 385, 388
- Nicéphore Calliste Xanthopoulos, 21.
- Nicétas choniote, 498, 629
- Nicéphore, patriarche de Constantinople, 1, 2, 5, 6, 16, 32
- Nicola, de, V, XV
- Nicolas Cabasilas, 16, 28.
- Nikolskiy, 660, 661
- Novgorod, centre d'un mouvement artistique, 632
- Occident — Conserve les types hellénistiques, 522, accepte les types orientaux, syriens, ou cappado-ciens, III, XIV, 108, 170, 173, 178, 182, 219-222, 235-236, 258-260, 283, 285, 291, 292, 295, 300, 309, 312, 316, 318, 322, 332, 353, 394, 403, 415, 423-425, 427, 432, 442, 459, 464, 468, 472, 474, 526, 527, 596-601, les types byzantins, 262, 314, 405, 426-427, 470-475, 525 — Types, 101, 107, 158, 181, 382, 394, 400, 402, 407, 411, 415, 427, 463, 468, 477, 502, 517, 522, 547, acceptés en Russie, 420 — S'oppose à Byzance, 517, 522, 540, 546 — Rapports avec le xiv<sup>e</sup> siècle byzantin, 250 sq, 536, avec l'Athos, 491, 535
- Orient — Cycles, 17 — Conserve les types hellénistiques, 172, 180, 233, 317, 351, 534, les vieux types, XII, 14, 521, 686, accepte les types byzantins, 262, 314 — Types, 219-222, 255, 285, 288-291, 317, 324, 326, 413-414, 468, 518, 555-561, acceptés en Géorgie, 403, chez les Slaves, XII, en Russie, 337, 403, par l'art copte, 403, à Constanti-

- nople, 179, 309, 336, 404, au xiv<sup>e</sup> siècle, 154, 344, 536, 626, 689, en Macédoine et en Serbie, 270, 337, 633-639, en Grèce et à Mistra, 118, 279, 459, 671-676, 678, en Occident, III, XIV, 219-222, 233, 253, 283, 291, 309, 322, 332, 334, 353, 394, 403, 415, 423-425, 427, 432, 464, 468, 474, 526, en Italie, 601 sq, par Giotto, 318, dans le Midi de la France, [311, l 28]. — Tradition distincte, XI, 555-558, 561, 689 — Orient ou Byzance, VII, X, 625, 639 — Orient ou Italie, XIV, 78, 84-86, 109, 157, 185, 337, 517, 625-630
- Ormesson, Comte d', XV
- Ornement, 533 f
- Palestine — Manuscrits, 7, 12, 582, 587. — Conserve les types hellénistiques, 210 — Types, 125, 130 sq, 140, 151, 183, 208, 210, 250, 472 2, 484, 530, acceptés en Géorgie et en Russie, 183, 530, à Mistra, 212, 450, 671-676, 678, 690, dans les miniatures ottomanes, 314, en Italie, 151, 183, 369, 484, 530, 601 sq, 674. — Monuments ou reliques de la Palestine dans l'iconographie, 88, 206, 208, 300-301, 498, 519, 520-523, 527, 530, 539 (voy Reliques) — Manuel de peintres, 35 — Culte de la Vierge, 17 — Influence des moines palestiniens, XI
- Papadopoulos-Kérameus, 35
- Passions russes, 375 2, 438, 441.
- Pathétique, 216, 285, 398, 401, 407-422, 445, 461, 489
- Patriarches orientaux, lettre à Théophile, [15 n. 3], 544
- Paul d'Alep, 661 5
- Pénitents, créent le drame de la Passion, 622
- Perdrizet, XV
- Perkins, V, XXXV
- Petković, V, VI, XV, 630.
- Pfeiffer, XXXVI
- Philostrate, 284, 629.
- Photographes, savants et professionnels, XXXV-XXXVI
- Photius, XIII, 521, 523
- Pierre Rares', 660.
- Podlinski, rapport avec le Ménologe, 168, 205
- Pokrovskij, III, 5, 682
- Pokryškin, VI, 630.
- Poteus, correction de texte, 253 6.
- Poultsas, V, XXXVI
- Preussisches historisches Institut, XXXVI
- Proclus (saint), patriarche de Constantinople, 612
- Prophetarum vitae, 35.
- Prophéties — Balaam, 139, 143, David, 211, 393, Isaïe, 211, 268, 385, Malachie, 200, Michée, 138, 142, 143, 281, Zacharie, 448
- Proslyttaire, 659, 661
- Prudence, 652
- Psaumes, 174, 175, 208, 211, 281.
- Psautiers illustrés, p 4 sq
- Psellos, XIII
- Pseudo-Chrysostome, 21, 133, 209, 616 4.
- Pseudo-Épiphane, 616 1, 4
- Pseudo-Grégoire le Thaumaturge, 209
- Quattrocento, 625.
- Réalisme, 235, 288, 310, 324, 330, 345, 362, 375 2, 382, 393, 407, 474, 555, 565, 577, 579, 585, 654
- Reil, 2, 17, 18, 44, 45
- Reinach, Salomon, 573 2
- Reliques de la Passion — Table de la Cène, 296 4, base taillée pour la croix, 394, pierre de l'onction, 497-498, Saint-Suaire, 499 4, pierre roulée, 520, 523 8, 530, banc funéraire, 523, 526 4, 527, 540, pierres diverses, 539 — Leur influence sur les images, 539
- Renaissance. — Son influence au Mont-Athos, 95, 96, 163, 516, 666, 680, en Russie, 679, 687 — Renaiss-

- sance byzantine, III — Renaissance des anciens types, 71, 78-81
- Révélations de sainte Brigitte, 388
- Rite — Son influence sur le choix et la distribution des sujets, 8, 12, 16-40, 19.7, 46, 57, 142, 143, sur l'icographie, 130, 133, 137, 150, 186, 194, 204, 206, 282, 518, 536, 617, 687 — Thèmes conçus d'après le rite, stichère de Noël, 163-169 — Influence des chants d'église, 178 11, 201-204, 209, 282, 298, 467, 487, 489, 490 627, du Synaxaire, 201, 366, 367, 439, 442, 448, 465 8 — Péricopes, 33, 34, 36-40, 187 sq, 204, évangiles du matin, 34-40, 537 — Rites dramatiques, 28-29, 486, 612-615 — Typicon, XIII 2 (voy Constantinople, Jérusalem).
- Rohault de Fleury, III
- Romanos, mélode, 150, 397, 398, 542, 612
- Rome — Accepte l'influence syrienne, 593-594, les types orientaux, 594-596, 674, les transmet aux artistes carolingiens et ottomans, 596-601 — La table de la Cène, à Saint-Jean-de-Latran, 296 4.
- Rouleaux illustrés, 563, 567, 571
- Russie — Reproduction des manuscrits, 356 — Cycles dans les églises, 43, 47, 635 — Accepte les types cappadociens et orientaux, 157, 176, 183, 208, 221, 225, 227, 235, 237, 364, 403, 414, 443, 448, 450, 479, 530, 635-639, les types byzantins, 406, 448 — Types particuliers, 183, 275, 323, 392, 406, 418, 533, 683 — Rapports avec la Macédoine et la Serbie, 215, 275, 506, 533, 632, avec l'Athos, 536, 679, avec la Péribleptos, 185, 229-230, 457, 515, 679-683, avec l'école crétoise, 452, 661, 679, avec l'Italie et l'Occident, 295, 420, 443, 457, 486, 506, 507, avec la Renaissance, 679, 687 — Développement du style au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, 681 — Maintient la tradition du 7<sup>e</sup> concile, 687 — Exploration, VII.
- Sabbas, premier archevêque serbe, 627
- Sabbas, skévophylax de Lavra, 661.
- Sacra Paralella illustrés, p 4 sq — Voy Paris, Bibliothèque Nationale, gr 923
- Salonique, patrie de Pansélinos, 657.
- Schermann, 35
- Schlumberger, XV
- Schmidt, Théodore, V, 49 2, [90 n 4], 189 3, 649.
- Séraphin, prote de l'Athos, 656
- Serbie et Macédoine — Reproduction des manuscrits, 449, 639, 643, psautier de Munich, 632 — Cycles dans les églises, 19, 635, Passion, 41, 42, cycles liturgiques, 38 — Types, 183, 184, 212-215, 229, 239, 270, 305, 320, 337, 354, 356, 357, 381, 383, 388, 392, 409, 417, 418, 421, 449, 482, 485, 515-516, 532, 545, admet les types cappadociens ou orientaux, 123, 157, 163, 198, 210, 270, 364, 366, 406, 482, 633 sq, les frises, 633, les types byzantins, 123, 157, 163, 342, 364, 406, 437, 450, 639 sq — Rapports avec la Russie, 215, 275, 506, 632, 680, 683, avec l'Athos, XLVI, 112, 124, 214, 239, 275, 305, 320, 358, 393, 512, 634, 656-659, avec Mistra, 184, 212, 450, 634, 671, avec la Péribleptos, 229, 243, 278, 533, avec l'école crétoise, 680, avec l'art allemand, 304, 438, avec l'Italie, 111, 157, 302, 320, 324, 337, 342, 355, 386 sq, 411-413, 422, 438, 449, 450, 482, 485, 505-508, 533, 631, 652-655 — Importance et caractère de la peinture serbe, 630-631, style, 642, 654 — École serbe et macédonienne, 630, 632, 655, 683, 689, représentée par Pansélinos, 657, signatures de peintres grecs dans les églises serbes, 631, inscriptions grecques, 632. — Inscriptions serbes au Mont-Athos, 658, 659 — Influence des apocryphes, 19 — Exploration, IV, V, VI
- Serruys, 578 3
- Sevastianov, XXXVI

- Sidome Apollinaire, 293
- Sienna — Accepte les types orientaux, 322, 415, 608, byzantins, 318, 322 — Rapports avec la Macédoine et la Serbie, 320, 505-508, 653-655, avec la Russie, 506, 507, avec la Péribleptos, 475-478, avec l'Athos, 110, 320 — Duccio éclectique, 529, 653 — Exploration, V — Voy Duccio
- Signatures de peintres, 631.
- Siméon de Salonique, 26, 68
- Siméon Métaphraste, 490, 619 3
- Simopétra (Athos), restauration du monastère, 656 6
- Sinai, icônes crétoises, 661, manuscrits qui en proviennent, 672
- Slaves, subissent l'influence de l'Orient, XII — Voy Russie, Serbie
- Société orthodoxe palestinienne, V, XXXVI
- Sophronius de Jérusalem, 140
- Spanopoulos, famille byzantine, 645 4
- Speculum Ecclesiae, 382
- Steatites, 21
- Stegg, XV
- Stoglav, 687
- Strzygowski, X, 556, 581, 591, 625, 626, 634, 639
- Syrie — Son importance, XI — Cycles, XXXIX, 45 — Types, 101, 171, 209, 317, 400, 423, 432, 477, 519, acceptés en Cappadoce, XLI, 101, 555, en Arménie, 414, 424, en Géorgie, 414, 436, en Russie, 414, à Constantinople, 400, au xiv<sup>e</sup> siècle, III, 325, à Mistra, 296, 671-676, 678, en Bulgarie, 414, en Occident, XIV, 182, 300, 318, 441, 526, 517, 593 sq, 601 sq, par Duccio, 322, 415 — Suit les apocryphes, 19 — Culte de Marie, 17
- Tafraï, XV.
- Technique — Procédés hellénistiques dans les monuments byzantins, 134, 255, 629, 649, 688, dans l'art ottoman, 597, perspective, 262, 270, 430, 564, 571, fonds architecturaux, 89, 351, 654, 676, intérieurs, 568, 605, 608, allégories, 567 (voy le Répertoire iconographique, s v) — Procédés orientaux, peinture à teinte plate, 7, 597-598 — Technique impressionniste, 632, 634 — Procédés des peintres crétois, 657, 660, 680, de Pausélinos, 657 — Technique des icônes appliquée à la fresque, 676
- Tenšev, Princesse, XIV
- Textes corrigés — Voy Antonin de Plaisance, Choricus
- Thamar, reine de Georgie, 670
- Théodore d'Andida, 27, 29
- Théodore, moine du Stoudion, 590
- Théodore Prodrome, 21
- Théophile le Myroblète, moine de l'Athos, 656 2
- Théophylacte, patriarche de Constantinople, 615
- Théodosius, pèlerin, 206, 208
- Théophane Kérameus, 58, 137, 158, 217, 230, 350, 367, 379, 380, 399, 538, 511
- Thibaut, R P., 557
- Titus de Bostra, 675
- Toesca, 601
- Tombeaux fermés par des pierres rondes, 534
- Trébizonde, manuscrits, 13, 557
- Turin, Saint-Suaire, 499 4
- Uspenskij, M et V, 682
- Uspenskij, Porphyre, 35, 656 2, 6, 659
- Uspenskij, Théodore, V, XXXIV
- Uvarov, comte, 630
- Van, manuscrits, 6
- Venise. — Types, 393, 476, 488, copiés par les Grecs 306 — Icônes crétoises, 661 — Berceau de l'école italo-crétoise au xiv<sup>e</sup> siècle, 664, monuments qui en proviennent, 667-668 — Artistes grecs, 664, / — Rapport avec l'Arménie, 307, la Géorgie, 307, 669-670, le xiv<sup>e</sup> siècle,

- |                                       |                                   |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| 416-418, 513 la Serbie, 422; l'Athos, | Weber, P, 428, 610, 611, 612, 621 |
| 478-482, 549, 666, la Péribleptos de  | Weil, G., XV, 672 1               |
| Mistra, 458, 678.                     | Wiet, XV, 672. /.                 |
| Vergèce, Ange, 662.                   | Wulff, XVI, 579, 581, 591         |
| Vesnitch, XV.                         |                                   |
| Virgile illustré, 8, 634              |                                   |
-

## TABLE DES GRAVURES

Les photogravures tirées hors texte se trouvent en face des pages indiquées en italique Les mosaïques et les fresques sont simplement désignées par le nom du monument Les sujets sont indiqués d'ordinaire par les rubriques Au début *Cycles*, chaque monument en contient plusieurs A la fin *Écoles*, le thème mentionné près du numéro de la page se retrouve dans toutes les figures de la même page ou de la même planche

FIG	PAGES	FIG	PAGES
<b>Cycles</b>			
1	18	29.	»
2	20	30.	82
3.	22	31	»
4	24	32	»
5.	32	33	84
6.	38	34	87
7.			
<b>Annunciation</b>			
8	70	<b>Nativite</b>	
9.	70	35	94
10	»	36.	94
11.	72	37	»
12	»	38	95
13	»	39.	97
14	74	40.	98
15	»	41	102
16	»	42.	»
17.	»	43	»
18	»	44	104
19.	»	45	106
20	74	46	»
21	»	47	108
22.	76	48.	109
23	»	49.	»
24	»	50.	110
25	»	51.	110
26.	76	52	»
27	»	53.	112
28	80	54	»
		55	115
		56	»
		57	»
		58	»
		59	»
		60	»

61 Elmale-Klissé	»		
62 Saint-Luc	»	116	
63 Parme, Palat 5	»		
64 Psautier de Londres	»	117	
65 St Jean-Chrysost, Géraki	»		
66 Évangélistria, Geraki	»		
67 San Biagio	»	119	
68 Reliure de St-Jacques-des-Arméniens, Jérusalem	»		
69 Paris arm 18	»		
70 Sienne, Accademia, n° 133	»	120	
71 Baptistère de Parme	»		
72 Olices, n° 28 (Agn Gaddi)	»		
73. Pise, Mus Civ, I 8, paliotto	»		
74 Arilje	»	122	
75 Nagoriča	»	123	
76-77. Vatican 1156	»	128	
78-79 Laur. VI 23	»		
80 Copte 13	»	130	
81 Rossicon, n° 2	»		
82-83 Paris gr 115	»	139	
84 Copte 13.	»		
85-86 Laur. VI 23	»	140	
87 Psautier de Londres	»		
88 Gradac	»	142	
89-92 Paris Suppl gr 27.	»	144	
93-99 Vatican 1156	»	144	
100 Paris 74	»	150	
101 Etchmiadzin, n° 362 G	»		
102 Vatopedinus 610	»	152	
103 Jérusalem, Bibl patr 1260	»		
104 Saint-Luc	»	153	
105 Kalnic	»	154	
106 Mateica	»	154	
107 Brit Mus, tétraévang syr	»		
108 Paris Suppl gr 914	»	156	
109 Palatine	»		
110 Paris gr 115	»		
111 Laur VI 23	»		
112 Kalnic	»		
113 Laur VI 23	»	160	
114 Petropol 105	»		
115 Sant'Urbano	»		
116 Paris, Suppl gr. 914	»		
117 Théosképastos, Trébizonde	»		
118 Copte 13	»	160	
119 Psautier de Londres	»		
120 Catholicon de Lavra	»	162	
121 Ravanna	»	166	
			<b>Baptême</b>
			122 Chapelle près Toqale
			123 Copte 13
			124 Petropol 21 a
			125 Paris gr 115
			126 Petropol 265
			127 Pantocrator 61
			128 Paris gr 20
			129 Paris gr 533
			130 Ivron, n° 1.
			131 Elmale-Klissé
			132 Rossicon, n° 2
			133 Rossicon, n° 6
			134 Paris gr 530
			135 Mirož
			136 Neredici
			137 Théosképastos, Trébizonde
			138 Paris gr 75
			139 Vatican Urbini 2
			140 Saint-Luc
			141 Vatican 1156
			142-143 Psautier de Londres
			144 Paris syi. 355
			145 Brit Mus, tétraévang syr
			146 San Gimignano, Barna
			147 Dionysiou.
			148 Saint-Paul, Athos
			149 Paris gr 54
			150 Baptistère de St-Marc
			151-155 Paris gr 115 (Jean)
			156 Pétrapol 305
			157-158 Laur VI 23
			159 Copte 13
			160 Sienne, Accademia, n° 14
			161 Paris Suppl gr 914
			162. Paris gr 115
			163 Copte 13
			164-166 Laur VI 23 (Matthieu)
			167-168. Paris gr 543
			169-170 Laur VI 23 (Luc)
			171 Toqale
			172 Gračanica
			173-174 Réfectoire de Dionysiou
			175. Paris gr 64
			176 Parme, Palat 5
			177. Studenica (Milutin)

178 Psautier slave de 1397 . . . . .	»	221 Collection Lichačev, icone . . . . .	»
179. Nagoriča . . . . .	»	222 Saccos de Photius . . . . .	»
180. Vatopédi . . . . .	»	223. Dionysiou . . . . .	242
<b>Transfiguration</b>			
181 Toqale . . . . .	218	224 Saint-Paul, Athos . . . . .	»
182 Arbre de la Croix . . . . .	»	225 226 Laur VI 23 . . . . .	244
183 Petropol 21 . . . . .	»	227. Copte 13 . . . . .	»
184 Psautier de Londres . . . . .	220	228 Péribleptos, Mistra . . . . .	246
185 Laur Med Pal 387 . . . . .	»	229 Arbre de la Croix . . . . .	249
186 Copte 13 . . . . .	222	230 Berol qu 66 . . . . .	»
187 Qaranleq-Klissé . . . . .	224	231 St <sup>e</sup> -Sophie, Trébizonde . . . . .	251
188 Nakouraléchi . . . . .	»	232 Théosképastos, Trébizonde . . . . .	252
189. Vatopédi . . . . .	226	233 Harley 1810 . . . . .	253
190. Porte d'Alexandrova . . . . .	»	234 Tétrévangile de Kiev . . . . .	»
191. Dionysiou . . . . .	»	<b>Rameaux</b>	
192. Saint-Paul, Athos . . . . .	226	235 St <sup>e</sup> -Sophie, Trébizonde . . . . .	258
193 Musée de Dresde, icone . . . . .	»	236 237 Laur VI 23 . . . . .	258
194 Podlinnik Stroganov . . . . .	228	238 El-Nazar . . . . .	»
195 Paris gr 54. . . . .	228	239 San Bastianello . . . . .	»
196. Gračanica . . . . .	»	240 Paris gr 115 . . . . .	262
197. Vatopedinus 735 . . . . .	»	241 Psautier de Londres . . . . .	»
198 Laur VI 23 (Matthieu) . . . . .	230	242 Psautier Barberini . . . . .	»
199 Laur VI 23 (Marc) . . . . .	»	243 Triptyque Spitzer . . . . .	264
200 Iviron, n° 5. . . . .	»	244 Berol qu 66 . . . . .	265
<b>Lazare</b>			
201. Sant'Urbano . . . . .	232	245. Paris gr 115 . . . . .	267
202 Brit Mus, tétraévang syr . . . . .	»	246-247 Laur VI 23 . . . . .	»
203. Pantocrator. 61 . . . . .	232	248 Inst cath, copte-arabe 1 . . . . .	269
204 Psautier Barberini . . . . .	»	249 Kais Friedrich Mus, iv., n° 10 . . . . .	271
205. Hemsbey-Klissé . . . . .	234	250 Pala d'oro . . . . .	»
206. Porte d'Alexandrova . . . . .	»	251 Théosképastos, Trébizonde . . . . .	272
207 Chapelle Palatine . . . . .	»	252 Studenica (Nemanja) . . . . .	»
208 Église de Delphes . . . . .	»	253 Gračanica . . . . .	273
209 Vindob 154 . . . . .	»	254 Verria . . . . .	»
210 Vie de Madeleine, Florence . . . . .	»	255 Ravanica . . . . .	274
211. Psautier de Mélisende . . . . .	238	256 Dionysiou . . . . .	276
212 Iviron, n° 5 . . . . .	238	257 St-Georges, près Chrysapha . . . . .	»
213 Sienna, Accademia, n° 8 . . . . .	»	258 Saint-Paul, Athos . . . . .	»
214 Triptyque de Trieste . . . . .	»	259 Psautier de Munich . . . . .	»
215 Studenica (Nemanja) . . . . .	239	260 Saccos de Photius . . . . .	»
216. Verria. . . . .	»	261 Triptyque de Trieste . . . . .	279
217 Saint-Nicolas, Castoria . . . . .	240	262 Icône de St-Eustathe . . . . .	»
218 Gračanica . . . . .	»	263 Paris Suppl gr 27 . . . . .	280
219 Vatopédi . . . . .	»	264 Iviron, n° 5. . . . .	»
220. Laure de la Trinité, icône . . . . .	242	265-266 Laur VI 23 . . . . .	282
		267 Copte 13 . . . . .	»

<b>Cène</b>			
268. St-Apollinaire-Neuf .	286	310 Pantocrator 61	316
269. Paris gr. 115	"	311. Harley 1810	"
270. Tétraév de Djrouthi	287	312 Saccos de Photius	317
271. Inst cath , copte-arabe 1.	"	313 Copte 13 . . .	319
272 Psautier Chludov .	289	314 Brit Mus , tétraévang syr	"
271. Balleg-Klissé . . .	"	315. Berol Sachau 304	"
274. Copte 13 . . .	"	316 Offices, n° 3, crucifix	"
275. Pétopol 21 . . .	290	317 Arena, Giotto	"
276 San Bastianello . . .	"	318 Saint-Marc, Venise	321
277 Paris gr 54 . . .	294	319. Dionysiou	"
278 Psautier Barberini . . .	"	320 Protaton, Karyès	"
279 Psautier de Mélsende	"	321. Diptyque de Munich	322
280. Saccos de Photius	295	322. Rétable de Duccio	"
281. Harley 1810. . . .	297	323 Rudenica . . . .	324
282 Mateica . . . . .	"		
283 Brit Mus , tétraévang syr.	299	<b>Trahison de Judas</b>	
284 Théosképastos, Trébizonde	"	324. Codex de Rabula . . .	327
285. San Giorgio dei Greci	300	325 Pantocrator, 61.	"
286 Bologne, Mus Civ , n° 20	"	326. Balleg-Klissé	"
287 Monastère de Marko.	303	327. Kais Friedrich Mus , iv , n° 68	329
288 Arbre de la Croix	"	328 Petropol 105	"
289. Triptyque de Trieste	"	329. Tétraévang de Djrouthi	"
290. Petropol 118 . . . .	"	330-331 Pantocrator 61	330
291. Venise, Accademia, n° 21	304	332 Psautier Barberini	"
292. Trapeza de Lavia	"	333 Louvre, ivoire, acq 1905 .	331
293 Gračanica	306	334-335 Laur VI 23	"
294 Dochiariou . . . . .	"	336-337 Institut cath , copte- arabe 1	332
295 Paris, arm 25	307	338 Jérusalem, Saint-Jacques, ms de 1415 . . . . .	333
		339. Brit Mus , tétraévang syr	"
<b>Lavement des pieds</b>		340 Copte 13 . . . . .	"
296 Petropol 21	310	341 Parme, Palat 5	335
297 San Bastianello . . . .	"	342 Petropol. 105	"
298 Patmos, n° 70 . . . . .	"	343 Psautier de Londres	"
299 Psautier de Londres	313	344 Vatican 1156	"
300 Hemsbey-Klissé	"	345 Tétraévangile de Gélât	"
301 Berol qu 66	"	346 Blagovješčenie (Kablar)	337
302 Pise, Mus Civ , II 15, cru- cifix	"	347 Berol qu 66	"
303 Paris 74 . . . . .	"	348 Rudenica	338
304 Bologne, Mus Civ , iv , Pal 149 . . . . .	"	349 Offices, n° 3, crucifix	"
305 Saint-Luc . . . . .	315	350 Ambros D 67 sup	339
306 Triptyque de Trieste , .	"	351 Saint-Apollinaire-Neuf	340
307 Paris arm 18 . . . . .	"	352 Daphni	"
308 Theosképastos, Trébizonde	"	353 San Marco, Angelico	"
309. Vatopédi . . . . .	"	354 San Gimignano, crucifix	341
		355 Dionysiou . . . . .	"

356	Eglise supér d'Assise .	342
357	Pérouse, Pinac, fresque	"
358.	Florence, Accad, Angelico	"
359.	Nagoriča .	343
360.	Reliquaire de Bessarion	"
361.	Triptyque Marzolini .	"

**Reniement de Pierre**

362	Vindob 154	346
363.	Paris Suppl grec 914	347
364	Patmos, n° 70	"
365	Hemsbey-Klissé .	"
366-367.	Paris gr 54	"
368	Laur VI 23	"
369-369 <sup>a</sup> .	Copte 13	350
370.	Saint-Apollinaire-Neuf	352
371	San Bastianello .	"
372	Inst cath, copte-arabe 1	353
373.	Laur VI 23	354
374	Parme, Palat 5	354
375	Berol qu 66 .	"
376	Massa Maritima, rétable	355
377.	St-Clément, Ochrida	355
378	Prokuplje .	356
379.	Mateica .	357
380	Dochariou	358
381.	Dionysiou	359

**Chemin de croix**

382	Athen 93	363
383	Petropol 105	"
384-385	Paris Suppl grec 914	364
386	Nagoriča	365
387	Dionysiou	"
388	Coffre de Bologne	"
389	Laur. VI 23	366
390	Mateica	"
391.	Elmale-Klissé .	"
392	Sant' Urbano	369
393	Église supér d'Assise	370
394	Triptyque d'Alba Fucense	"
395	S <sup>te</sup> Maria di Donna Regina	"
396.	Triptyque de Trieste	"
397.	Sienne, Accademia, n° 57	371
398	Homophorion de Vatopédi	372
399	Galleria Sarracini	374
400	San Marco, Angelico	"

401.	San Gimignano, Berna .	"
402	Berol qu 66 . . .	375
403.	Curzon, n° 153.	"
404	Inst cath., copte-arabe 1	"
405	Mus de Cluny, triptyque	"
406	Coll. Artaud de Montor .	375
407	Laur VI 23 . . .	376

**Mise en croix**

408	Athen 93	383
409.	Zoodochos Pigi, Géraki	"
410.	Iviron, n° 5	"
411	Mateica . . .	"
412	Bologne, Pinac, n° 316	384
413.	San Gimignano, crucifix	386
414.	Ascoli Piceno	"
415	Coll Artaud de Montor	387
416	Nagoriča . . .	389
417	Monastère de Marko	"
418	Anvers, Musée archép.	"
419	Sienne, Accademia, n° 57	391
420	Čurčer	"
421	S <sup>te</sup> Maria di Donna Regina	"
422	Coffre de Bologne	"
423	Reliquaire de Bessarion	"
424	Psautier de Londres	394
425	Psautier Barberini	"

**Crucifiement**

426	Vatican gr 1156	406
427	Parme, Palat 5 . . .	"
428	Vatopedin 610 . . .	"
429	Žiča	408
430	Gračanica . . .	"
431	Saint-Nicolas, Castoria	"
432	Chronique de Manassès	"
433	Mateica	"
434	Čurčer	409
435	Malyj Grad . . .	"
436	Lucques, crucifix	412
437	Pérouse, cathédr, ms n° 21	413
438	Triptyque Marzolini	"
439	Bologne, Mus Civ, ms n° 7	"
440	Triptyque de Trieste	"
441	S <sup>te</sup> Sophie, Novgorod, croix	414

442. Reliure, Athos	"		
443. Porte d'Alexandrova	418		
444. Psautier de Belgrade	419		
445. Vatopédi . . . . .	421		
446. Mus Alexandre III, icône	"		
447. Brit Mus, tétraévang syr	124		
448. Laur Med Pal 387	"		
449. Louvre, ivoire, acq 1905	"		
450. Iviron, n° 5	426		
451. Saint-Marc, Venise . . . . .	"		
452. Berol qu 66	431		
453-454 Laur VI 23.	432		
455. Copte 13 . . . . .	"		
456 Saint-Étienne, Castoria	433		
457-458 Laur VI 23	434		
459. Elisavetgrad, ms bulgare	"		
460. Psautier de Londres	435		
461. Psautier slave de 1397	"		
462. Pantocrator, n° 61	436		
463. Psautier de Londres	"		
464. Gračanica . . . . .	437		
465. Athen. 93 . . . . .	442		
466. Psautier de Mélisende	444		
467. South-Kensington, IV., 5 72	"		
468. Église infér. d'Assise	445		
469. San Gimignano, crucifix	"		
470. Sienne, Accademia, n° 35	447		
471 Sienne, Soc di Pie Dispos	"		
472. Sienne, Accademia, n° 11	"		
473. S <sup>ta</sup> Colomba, Sienne . . . . .	"		
474. Gradac . . . . .	449		
475 Cathédrale d'Aquilée	451		
476. Catholicon de Lavra	452		
477 Reliure d'Esphigménou	"		
478 Reliquaire de Bessarion	453		
479 Saint-Paul, Athos . . . . .	453		
480 Icône de Paléocappa . . . . .	454		
481. Coffre de Bologne	456		
482 Venise, Accademia, n° 21	458		
<b>Cycle de la Sépulture.</b>			
483-484 Pantocrator 61	462		
485 Petropol 21	462		
486 Copte 13 . . . . .	464		
487 Berol qu 66 . . . . .	"		
488 Copte 13 . . . . .	465		
489 Athen 93 . . . . .	"		
490 Nagoriča . . . . .	"		
491. Paris Suppl grec 914	465		
		<b>Descente de croix</b>	
		492. Évangélaire d'Angers . . . . .	468
		493 Copte 13 . . . . .	472
		494 Laur. VI 23 . . . . .	"
		495 Laur Conv. soppr 160 . . . . .	"
		496. Parme, Pa'at 5 . . . . .	"
		497 Toqale . . . . .	473
		498 Iviron, n° 5 . . . . .	"
		499 Foti, en Crète . . . . .	473
		500. Pinacothèque du Vatican	476
		501 Reliquaire de Bessarion	478
		502. Saints-Apôtres, Venise	478
		503 Rétable de Duccio . . . . .	"
		504 Inst cath, copte-arabe 1	479
		505. Berol qu 66 . . . . .	"
		506 Pise, Mus Civ, II 19, crucifix	479
		507. Porte d'Alexandrova.	"
		508. Toqale . . . . .	480
		509. Ivoire de Hanovre . . . . .	"
		510 Offices, n° 3, crucifix . . . . .	"
		511 Pise, Mus Civ, III 9, crucifix	"
		512. Homophorion de St-Arsène	"
		513 Cathédrale d'Aquilée	480
		514 Pérouse, Pinacothèque, I 2 . . . . .	"
		515 Čurčer . . . . .	483
		516 Bologne, Accademia, n° 316 . . . . .	"
		517. Petropol 105 . . . . .	485
		518 Gradac . . . . .	"
		519. Petropol 105 . . . . .	"
		520 Revers de la Pala d'oro . . . . .	"
		521. Kalmić . . . . .	486
		<b>Thrène</b>	
		522. Omorphi Ecclesia, Égine	492
		523 Louvre, ivoire, acq. 1905 . . . . .	"
		524 Petropol 105 . . . . .	"
		525 Dochariou . . . . .	"
		526 Reliquaire de Bessarion . . . . .	"
		527-429 Laur VI 23 . . . . .	492
		530 Inst cath, copte-arabe 1 . . . . .	"
		531 Parme, Palat 5 . . . . .	"
		532 Harley 1810 . . . . .	495
		533 Vatican 1156 . . . . .	"
		534 Psautier de Mélisende . . . . .	"
		535 'Tétraévangile de Gélat . . . . .	"

536. Samari . . . . .	499	581 Pantocrator 61 . . . . .	543
537. Épitaphios de Bucarest . . . . .	»	582 Laur Conv soppr 160 . . . . .	544
538. Ascoli Piceno . . . . .	501	583. Petropol 105 . . . . .	»
539 Pise, Mus Civ , III 9, crucifix . . . . .	»	584. Monastère de Marko. . . . .	545
540 San Gimignano, crucifix . . . . .	»	585 Vindob 154 . . . . .	»
541 Bologne, Accademia, n° 316 . . . . .	502	586 Tétrévangile de Kiev . . . . .	»
542 Sienne, Accademia, n° 13 . . . . .	504	587 Dionysiou . . . . .	546
543 Stéatite du Vatican . . . . .	505	588 Saint-Marc, Venise . . . . .	»
544 Saint-Nicolas, Castoria . . . . .	»	589 Petropol 105 . . . . .	»
545. Curçer. . . . .	506	590 Bibl Barberini, exultet . . . . .	548
546 Sienne, Soc di Pie Dispos . . . . .	»	591 Pantocrator 61 . . . . .	553
547 Rétable de Duccio . . . . .	»	592-594 Laur VI 23 . . . . .	554
548 Vatopedinus 735 . . . . .	507	595 Berol qu 66 . . . . .	»
549 Église infér d'Assise . . . . .	508		
550. Ascension, Kučevište . . . . .	509	<b>Ecoles</b>	
551. Gračanica . . . . .	»	596 Bas-rel de S Stefano Ram . . . . .	559
552. Protaton, Karyès . . . . .	»	597 Bas-rel du Stoudion . . . . .	»
553 Pérouse, Pinacothèque, I 2. . . . .	510	598 Laur VI 23 <i>Bon Samarit</i> . . . . .	566
554 Pérouse, Pinacothèque, I 7 . . . . .	»	599-600 Laur VI 23 <i>Tempete</i> . . . . .	568
555 Saints-Apôtres, Venise . . . . .	510	601 Laur VI 23 <i>Veuve de Nam</i> . . . . .	570
556. Triptyque de Trieste . . . . .	»	602 Paris gr 74 . . . . .	»
557 Coffre de Bologne . . . . .	511	603 Curzon, n° 153 . . . . .	»
558 Rudenica . . . . .	512	604 Petropol 105 <i>Pêche mirac</i> . . . . .	572
559 St <sup>e</sup> -Sophie, Trébizonde . . . . .	»	605 Inst cath , copte-arabe 1 . . . . .	»
560 Catholicon de Lavra . . . . .	514	606 Laur VI 23 . . . . .	»
561 Vatopédi . . . . .	514	607 Mirož . . . . .	»
562 Dionysiou . . . . .	»	608. Parme, Palat 5 <i>Divers</i> . . . . .	574
<b>Resurrection</b>		609 Copte 13 <i>Pêche mirac</i> . . . . .	575
563. Laur. VI 23 . . . . .	518	610. Paris gr 923. <i>Bon Samar</i> . . . . .	583
564 Brit Mus , tétraévang syr . . . . .	»	611-612 Paris gr 74 . . . . .	»
565 Copte 13 . . . . .	»	613. Paris gr 923 <i>Jaire</i> . . . . .	584
566 Paris Suppl grec 914 . . . . .	520	614 Paris gr 74 . . . . .	»
567 Iviron, n° 5 . . . . .	520	615-619 Patmos, n° 70 <i>Divers</i> . . . . .	586
568 Parme, Palat , n° 5 . . . . .	»	620 Tavchanlg <i>Desc de croix</i> . . . . .	596
569. Psautier de Mélisende . . . . .	»	621-622 Paris gr 923 <i>Belle-mère de Pierre</i> . . . . .	599
570 Petropol 21 . . . . .	521	623. Saint-Marc <i>Samaritaine</i> . . . . .	603
571 Omorphi Ecclesia, Égine . . . . .	»	624 Paris gr 74. . . . .	»
572 Sant'Urbano . . . . .	531	625 Hortus Deliciarum . . . . .	»
573 Diptyque de Berne . . . . .	»	626. Bible de Farfa <i>Pilate</i> . . . . .	609
574 Stéatite du Vatican . . . . .	»	627 Hemsbey-Khissé <i>Pilate</i> . . . . .	621
575. Homophorion de Jérusalem . . . . .	»	628 Vatopédi. <i>Divers</i> . . . . .	634
576 Malyj Grad (Prespa) . . . . .	532	629 Dionysiou <i>Divers</i> . . . . .	»
577. Saint-Nicolas, Castoria . . . . .	»	630 Mateica <i>Jug. de Caiphe</i> . . . . .	636
578 Porte de Rostov . . . . .	533	631 Copte 13 <i>Thomas</i> . . . . .	637
579 Porte d'Alexandrova . . . . .	»	632 Saint-Théodore, Novgorod . . . . .	»
580 Dionysiou . . . . .	535	633 St <sup>e</sup> -Erentrud, livre de péricopes . . . . .	»

634 Brit Mus., tétraévang syr. »	655 Iviron, n° 5 . . . . . »
635 Munich, Cod. purp <i>Thomas</i> . . . . . 638	656. Laur VI 23 <i>Jésus au Temple</i> . . . . . 651
636 Laur. VI 23 <i>Cour d'épines</i> 640	657. Nagoriča <i>Jug de Caïphe</i> 654
637 Nagoriča . . . . . »	658. Rétable de Duccio . . . . . »
638 Mateïca . . . . . »	659. Vatican 1156 <i>Gethsemané</i> . 655
639. Studenica (Nemanja) . . . . . »	660. Vatopédi . . . . . »
640 Laur VI 23 <i>Emmaüs</i> 642	661 Rétable de Duccio . . . . . »
641. Monréale. . . . . »	662. Mateïca <i>Gethsemané</i> 656
642 Laur. VI 23 <i>Emmaüs</i> 643	663 Laur VI 23 <i>Avengle-né</i> 672
643-644 Monréale . . . . . »	664 Berol qu 66 <i>Avengle-né</i> 673
645-646 Nagoriča . . . . . »	665 St-Sabbas, Rome <i>Paralyt</i> 674
647 Nagoriča <i>Pêche mirac</i> . 644	666 Métropole, Mistra <i>Paralyt</i> 675
648 Munich, Codex purpureus . . . . . »	667. Porte d'Alexandrova. <i>Trinité</i> . . . . . 682
649 Laur VI 23 <i>Apôtres voyag</i> . . . . . »	668. Paris. gr. 1242. <i>Trinité</i> 682
650-651. Laur VI 23 <i>Multipli-</i>	669 Trinité d'André Rublev . . . . . »
<i>cation des pains</i> 647	670 Kais Friedrich Mus, n° 1042
652 Manassia <i>Mult. des pains</i> 648	<i>Vierge et Passion</i> 684
653. Kalmé . . . . . »	
654. Paris 51 <i>Mult des pains</i> 648	

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction. . . . .	III
Bibliographie . . . . .	XVII
Sommaire . . . . .	XXXVII
<b>Livre I. — Les cycles.</b> . . . . .	<b>1</b>
CHAPITRE PREMIER — Les manuscrits . . . . .	4
CHAPITRE II. — Les fêtes . . . . .	15
CHAPITRE III. — Le cycle liturgique . . . . .	31
CHAPITRE IV. — La Passion et la Résurrection . . . . .	41
I. — La Passion . . . . .	41
II. — La Résurrection . . . . .	53
CHAPITRE V. — Les miracles. . . . .	57
<b>Livre II. — Les thèmes : les grandes fêtes avant la     Passion</b> . . . . .	<b>67</b>
CHAPITRE PREMIER — L'Annonciation . . . . .	67
CHAPITRE II. — La Nativité . . . . .	93
I — La Nativité attitude de Marie . . . . .	99
II. — L'Annonce aux bergers . . . . .	114
III. — Le cycle de la Nativité . . . . .	136
IV — Le stichère de Noël . . . . .	163
CHAPITRE III — Le Baptême. . . . .	170
I. — Le type du Baptême . . . . .	170
II — Le cycle du Baptême . . . . .	186
III. — Les types complexes . . . . .	210
CHAPITRE IV. La Transfiguration . . . . .	216
CHAPITRE V. — Lazare . . . . .	232
CHAPITRE VI — Les Rameaux . . . . .	255

<b>Livre III. — Les thèmes · la Passion et la Résurrection.</b>	285
CHAPITRE PREMIER — La Cène . . . . .	286
CHAPITRE II. — Le Lavement des pieds . . . . .	310
CHAPITRE III. — La Trahison de Judas . . . . .	326
CHAPITRE IV — Le Reniement de Pierre. . . . .	345
CHAPITRE V — Le Chemin de croix . . . . .	362
CHAPITRE VI — La Mise en croix . . . . .	380
CHAPITRE VII — Le Crucifiement . . . . .	396
I — Les attitudes Jésus, Marie et Jean . . . . .	396
II — La composition . . . . .	423
CHAPITRE VIII — Le cycle de la Sépulture . . . . .	461
CHAPITRE IX — La Descente de croix . . . . .	467
CHAPITRE X — Le Thrène . . . . .	489
CHAPITRE XI. — La Résurrection . . . . .	517
I. — Les Saintes Femmes au tombeau . . . . .	517
II. — Apparition du Christ aux Maries . . . . .	540
III. — Le cycle de la Résurrection. . . . .	550
<b>Livre IV. — Les écoles . . . . .</b>	555
CHAPITRE PREMIER — L'époque byzantine . . . . .	555
I — Les anciens types . . . . .	555
II — Le cycle narratif . . . . .	561
III — Les sources de l'iconographie latine . . . . .	593
IV. — Le drame sacré . . . . .	610
CHAPITRE II — Le xiv <sup>e</sup> siècle . . . . .	625
I. — Orient ou Italie ? . . . . .	625
II — L'école macédonienne . . . . .	630
III. — L'école crétoise . . . . .	656
IV — Mistra . . . . .	671
V. — Le rôle du Dugento . . . . .	684
Conclusion . . . . .	688
Additions et corrections . . . . .	691
Répertoire des monuments. . . . .	715
I — Mosaïques et fresques . . . . .	715
II — Tableaux et icônes . . . . .	728
III. — Miniatures . . . . .	736
IV. — Sculpture et arts mineurs. . . . .	755

## TABLE DES MATIÈRES

809

V — Manuels de peintres . . . . .	773
VI. — Noms d'artistes . . . . .	774
Repertoire de l'iconographie . . . . .	777
I — Évangile . . . . .	777
II — Divers . . . . .	786
Répertoire général . . . . .	788
Table des gravures . . . . .	799
Table des matières . . . . .	807



ACHEVE D'IMPRIMER  
PAR JOSEPH FLOCH  
MAITRE-IMPRIEUR  
MAYENNE 19 9 1960









UNIVERSAL  
LIBRARY



110 757

UNIVERSAL  
LIBRARY