

LA « MAJESTAS DOMINI »
ET LES RELATIONS D'ART ENTRE LA FRANCE
ET LA POLOGNE

PAR

CÉLINE FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE

COLLABORATRICE DE L'ACADÉMIE POLONAISE DES SCIENCES ET DES LETTRES

UN fait important retient aujourd'hui l'attention des historiens de l'art : c'est la recherche et l'étude des peintures monumentales ; on y travaille en Europe depuis un certain temps, et dernièrement, à Sandomierz et à Lublin, on a mis au jour des cycles de peintures qui faisaient partie de vastes décorations byzantines tapisant les nombreuses églises gothiques de la Pologne, entre la deuxième moitié du XIV^e et la fin du XV^e siècle. Il est inutile d'insister sur l'intérêt qu'elles présentent et sur le témoignage qu'elles apportent à la Nation polonaise, qui, en introduisant les peintures orthodoxes dans les églises catholiques, a fait preuve de sa volonté de collaborer dans la grande tâche du rapprochement entre l'Occident et l'Orient. Comme il est impossible, au cours d'une conférence, d'embrasser dans son entier le problème de nos peintures, nous nous proposons d'en dégager les thèmes principaux et de les étudier surtout dans leur rapport avec la pensée du moyen âge et l'art français¹.

1. Il est impossible de dire à quel point nous avons été touchée de l'aimable invitation qui nous a été faite par la Direction de l'Institut français, nous permettant de collaborer

En Occident, ces thèmes figurent au sanctuaire qui est non seulement le lieu du culte où le sacrifice du Christ se renouvelle, mais encore la demeure de Dieu, le tombeau-reliquaire et enfin, selon Eusèbe, évêque de Césarée, le monument de la victoire que le Christ a remportée sur la mort¹. Les sarcophages, les reliquaires, les châsses, les retables et les devants d'autels reproduisent dans bien des cas le décor du sanctuaire qui sert le plus souvent à glorifier soit le Fondateur de l'empire spirituel, soit l'Église, son corps mystique, avant tout dans la personne de sa Mère. Parmi les livres du Nouveau Testament, c'est l'Apocalypse qui chante, dans ses visions prophétiques, le triomphe du Christ et de son œuvre à travers les âges. Dans la théologie, la liturgie et l'art, on rapproche des visions de l'empire du Christ déjà existant, les visions d'Isaïe et d'Ézéchiël qui en annoncent la venue. Grâce à ce rapprochement, les apparitions principales de Dieu dans l'Ancien et le Nouveau Testament se sont fondues dans une seule et grande apparition. Le thème iconographique qui l'illustre, nous l'appelons la *Majestas Domini*. Dans sa forme la plus développée, celle-ci a, de même que l'anaphore — la prière eucharistique — la signification d'une doxologie trinitaire et christologique que pénètrent des intentions déprécatoires. Cela explique le fait, observé par Dom Leclercq, que l'on retrouve les formes les plus anciennes de l'anaphore dans les visions de Dieu de l'Apocalypse.

C'est au moyen de la *Majestas Domini* développée que les décorations byzantines glorifient, d'une part, le Christ à Sandomierz et à Lublin et, de l'autre, la Vierge à Cracovie. A Sandomierz, la voûte du

à cette suite de conférences. Qu'elle veuille bien trouver ici l'expression de notre gratitude. Que soit aussi remercié M. Pierre Moisy pour le soin qu'il a apporté à la publication de notre travail. Nous exprimons aussi notre gratitude au Ministère polonais de l'Instruction publique et des Cultes et à la Direction du Musée national de Cracovie, qui nous ont offert plusieurs photographies pour nos études. Et nous remercions chaleureusement la Direction des Fonds de Culture nationale de Varsovie de nous avoir fourni les sommes nécessaires pour les frais d'autres photographies. Nous avons obtenu ces fonds grâce à l'appui des professeurs Z. Batowski et W. Molé; toute notre reconnaissance leur est acquise. Une des photographies est le don de M. Zarnecki, qui doit aussi être remercié. Notre reconnaissance va encore à la Direction du Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris, qui nous a autorisé à reproduire quelques-uns de ses chefs-d'œuvre.

1. Migne, *P. Gr.*, 20, col. 209, 1093, 1367, 1369, 1376...

sanctuaire de la cathédrale ne conserve qu'une partie de la décoration, représentant aujourd'hui le Christ parmi les bêtes de l'Apocalypse, les rois, les archanges et les séraphins de la vision d'Isaïe (fig. 1). Au contraire, les murs montrent les cycles complets de la vie de la Vierge et du Christ, ainsi que les images des prophètes. Ces peintures ont été exécutées vers la fin du XIV^e siècle et ont recouvert les peintures latines de l'époque de Casimir le Grand.

Dans la chapelle funéraire de la Sainte-Trinité, au château de Lublin, sur la voûte du sanctuaire, apparaît assis sur le trône le Pantocrator, que survole la Colombe du Saint-Esprit¹. Les symboles des Évangélistes, les roues de la vision d'Ézéchiel, les séraphins, les archanges et les anges forment son escorte. Sa Mère et saint Jean-Baptiste l'adorent dans l'attitude caractéristique de la Déisis. Celle-ci s'ajoute donc à la Majestas Domini. Les deux thèmes combinés donnent la composition que l'on nomme la Grande Déisis. On peut la considérer également comme une variante de la Majestas Domini développée. Ce qui nous intéresse surtout, c'est que, grâce à la Déisis, la Mère de Dieu prend une part active au triomphe de son Fils. Le drame de la Passion, qui se déroule sur les murs avec quelques images des prophètes et des saints, se divise en quatre actes : l'Annonce de la Passion, la Passion, la Résurrection et l'Ascension. Le temps nous manque pour insister sur le fait que l'Annonce de la Passion reste en rapport avec la Majestas Domini et l'Adoration des Mages. La conception de tous ces tableaux, datant de l'année 1410, devient claire, dès que, pour l'interpréter, on a recours à l'exégèse latine des visions de Dieu et surtout aux écrits de Rupert, moine de l'abbaye bénédictine de Saint-Laurent de Liège et abbé de Deutz. Les précieuses recherches du professeur Morelowski² touchant les relations d'art de la France, de la Belgique et de la Pologne viennent à l'appui de notre thèse.

A la cathédrale de Cracovie, dans la chapelle de la Sainte-Croix

1. M. Walicki, *Malowidła ścienne Kościoła Światej Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, Z. A. P., Warszawa, 1930, pl. III ; C. Filipowicz-Osieczkowska, *Notes sur la Majestas Domini et sur l'école polonaise de la peinture byzantine*, Cracovie, 1936.

2. Voir ses études dans le *Recueil de travaux et comptes-rendus de la Section d'Histoire de l'art*, Wilno, 1935.

et du Saint-Esprit où repose le roi Casimir Jagellon, sur la voûte du côté Est, au-dessus de la porte d'entrée, la Vierge apparaît au milieu des animaux de l'Apocalypse, dans un médaillon, dont les orbes symbolisent le royaume céleste¹ (fig. 2). Au-devant d'elle, l'Enfant-Jésus, âgé de sept à dix ans, tient en guise de sceptre la croix, trophée conquis sur la mort. C'est donc le Messie, désigné par Isaïe sous le nom d'Emmanuel, Dieu avec nous. Dans une formule par laquelle on consacre la croix, on prie : *Deus gloriae excelsae Sabaoth fortissime emmanuel... qui mundum regis... cui omnis angelorum religio famulatur... quesumus... ut sanctifices et consacres sibi hoc signum crucis... trophaeum scilicet victoriae tuae et redemptionis nostrae*². Et c'est dans un croquis du x^e siècle, conservé à la bibliothèque de Clermont-Ferrand, que l'on montre la Vierge-reliquaire d'Aleaune, appelée par le vieil inventaire : « Majesté de sainte Vierge », tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux, ayant lui-même une croix à la main³. A propos d'une Vierge africaine avec l'Enfant qui porte la croix, le Père Delattre dit : « Les Pères des premiers siècles offraient souvent la Mère de Dieu comme l'image de l'Église et réciproquement l'Église comme l'image de la Mère de Dieu. Saint Augustin revient presque constamment,

1. N. P. Lichaczew, *Istoriczeskoje znaczenije italo-greczeskoj ikonopisi, izobrazenija Bogomateri*, Saint-Pétersbourg, 1891, p. 42, fig. 52 ; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, I, Freiburg-im-Br., 1917, p. 53-57 ; cf. *National Gallery, Illustrations to the Catalogue* ; I : *Italian Schools*, London, 1923, p. 105, n^o 564.

2. H. A. Wilson, M. A., *The benedictional of archbishop Robert*, H. B. S., vol. XXIV London, 1903, p. 106.

3. M. Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, I, Grenoble, p. 102 ; S. Beissel, S. J., *Geschichte der Verehrung Mariae in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg-im-Br., 1909, p. 158 : « Nous trouvons la Mère de Dieu trônant avec son Enfant dans la miniature si particulière de la cathédrale de Cologne (fig. 64). Ses draperies rappellent des travaux anglo-saxons, l'Enfant bénit avec la main droite et de la gauche tient une croix. La Mère élève vers le ciel un globe impérial » ; Rohault de Fleury, *La Sainte Vierge*, II, Paris, 1878, p. 121, 411, pl. CXXXVIII ; S. Reinach, *Répertoire de peintures*, I, Paris, 1905, p. 102 ; t. V, Paris 1922 ; *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, v^o. Emmanuel : Une croix d'or découverte à Rome, sous le pavement de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, ... porte d'un côté ces mots : « *EmmanoyHI nobiscum Deus* », de l'autre côté : « *crux est vita mihi mors inimice tibi* » (fig. 4059) ; v^o. Carthage, fig. 2150 ; Migne, *P. L.*, 26, col. 483 : *Crux est itaque Christi non solum nobis sed et angelis cunctisque in coelo virtutibus profuit, et aperuit sacramentum quod antea nesciebant. Denique ad caelum cum corpore Deum revertentem mirentur, et dicunt : ... Quis est iste rex gloriae?... Dominus virtutum ipse set rex gloriae* (Ps., XXIII, 10).

dans ses commentaires des psaumes et dans ses homélies, sur cette ressemblance entre la Vierge et l'Église : *Maria est Ecclesiae typus*, de telle sorte que la même image représente tantôt Marie et tantôt l'Église¹. » C'est précisément le cas de notre image de la Vierge.

Il se présente cependant une difficulté. Le professeur Muczowski² nous apprend que, pendant le nettoyage des peintures qui a eu lieu dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'image de la Vierge s'est détachée de la voûte et a été remplacée par une autre. La question se pose de savoir si M. Muczowski a bien vu et n'a pas pris l'image du Christ en Majesté pour celle de la Vierge en Majesté ; tout doute cependant doit être écarté. On arrive à cette constatation par l'étude du choix et de l'ordonnance des tableaux dans notre chapelle, par l'analyse des textes inscrits sur les rouleaux que déploient les personnages sacrés ainsi que par celle des objets qu'ils tiennent, par l'examen d'une série d'icônes russes apparentées à nos peintures et exécutées en l'an 1470, et enfin par l'explication du tableau appelé : « la Vierge source de vie ». Nous voici donc dans la nécessité de projeter une lumière sur ces différents problèmes ; nous en profiterons pour caractériser et approfondir le sujet de notre travail.

Sur la voûte, en avant de la Vierge, viennent les neuf chœurs des puissances célestes qui entourent le trône de l'Hétimasie, lequel, selon M. G. Millet, est le symbole de l'égalité des trois personnes divines. Aux anges se joignent des patriarches et des prophètes, par conséquent, des messagers célestes de l'ancienne loi (fig. 3). Languissant après le Messie, ils portent des emblèmes, bien connus, de la Vierge³. Ainsi Jacob presse l'échelle mystique contre sa poitrine. Aaron l'accompagne, ayant, semble-t-il, dans la main gauche une tour, probablement celle de David. Moïse soulève le Buisson Ardent. Isaïe montre la cuiller célèbre et David la montagne ; Zacharie, la lampe à sept branches ; Siméon, enfin, la tour. Abraham et Salomon, figurés

1. Delattre, *Le culte de la sainte Vierge en Afrique d'après les monuments archéologiques*, Paris, 1907, p. 71-72.

2. J. Muczowski, *Dwie kaplice Jagiellónskie w Katedrze Krakowskiej*, Kraków, 1859, p. 22.

3. ΔΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΕΝ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΕΙ, 1909, p. 146.

en correspondance l'un de l'autre dans les tympan des fenêtres de la paroi occidentale, ont aussi des tours dans leurs mains. Michée et Jérémie, Agée et Joël, se tenant l'un auprès de l'autre, sont dépourvus d'objets symboliques, comme David, Ézéchiël et Malachie. Sur les parois, on voit le premier apôtre Philippe, le premier martyr saint Étienne, saint Onufre et un autre anachorète : ils font évidemment partie de la cour céleste qu'évoque dans son ensemble la liturgie de Noël. Le mur Est présente à la vénération des spectateurs l'institution de l'Eucharistie, illustrée des deux côtés de l'entrée d'abord selon l'histoire, puis selon le rite, c'est-à-dire sous l'aspect du Christ communiant les apôtres (fig. 8). En relation avec l'Eucharistie restent les portraits du Christ Grand Prêtre (fig. 6) et de la Vierge orante avec l'Emmanuel (fig. 7) ; ils se font face sur les murs Nord et Sud, appartiennent à l'ancienne tradition et se rencontrent dans la prothèse et le diaconicon des sanctuaires byzantins¹. Sous la scène symbolique de l'Eucharistie, on place souvent, à Byzance², saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire le Théologien et saint Jean Damascène. Or, les grands évêques se retrouvent ici dans le tympan de la fenêtre du mur Nord. Il est beaucoup plus intéressant de noter que, dans certains sanctuaires orthodoxes, le trône de l'Hétimasie et les puissances célestes occupent la courbe du grand arc qui précède l'abside, réservée d'habitude à l'image de la Vierge et aux figures eucharistiques, dont la plus renommée est le Christ Grand Prêtre distribuant le pain et le vin aux apôtres. La pensée qui inspire un pareil ensemble de sujets, c'est le dogme de l'Incarnation mis en rapport avec le dogme de la Sainte-Trinité et le mystère de l'Eucharistie³.

1. *Ouvr. cité*, p. 216-217.

2. *Ibid.*, p. 219.

3. O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, Berlin, 1914, p. 545 : « La doctrine fondamentale de cette période de lutte, la relation du dogme de l'incarnation à la représentation de la Trinité, se trouve alors traduite en images » ; Beissel, *Gesch. des Verehrung Mariae*, p. 321 : « Dans un trope marial souvent reproduit depuis le XI^e siècle par des manuscrits français, allemands et anglais, on chantait au Sanctus :

Sanctus, Sanctus ingenite genitor

Sine Genetrice genite Mariae.

Sanctus, Sancte fili, in gloria Aequalis Patri.

O qualis dignitas sine Patre Mariae Matri.

Sanctus, Sancte Spiritus, amborum Amor suavissimus,

Dans notre chapelle, la Vierge en Majesté prélude à la vie du Sauveur, qui se déroule sur les parois en frises souvent interrompues, car quelques scènes ont disparu, d'autres sont recouvertes par des monuments et des retables. On peut cependant admirer celles qui racontent l'enfance de Jésus, sa vie publique, sa passion, son Ascension et son Dernier Avènement. Le cycle de l'enfance célèbre les fêtes de Noël et l'incarnation du Sauveur. Il comprend l'Annonciation, le songe de Joseph, la Nativité, l'Adoration des Mages et la Présentation au temple. La vie publique compte quatre scènes : le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Expulsion des Marchands du Temple. Elles font éclater la divinité et la puissance du Messie envoyé sur la terre par la Sainte-Trinité. La Passion, qui débute par les Rameaux et se termine par la Descente aux Limbes, est la période de sa vie la plus détaillée. Le récit de la Passion renferme encore le Lavement des pieds, la Cène, le Complot de Judas, Gethsémani, l'Arrestation, le Jugement d'Anne et de Caïphe, le Jugement de Pilate, la Flagellation, le Chemin de croix, le Coup de lance, Joseph demandant le corps de Jésus à Pilate, le Thrène et probablement la Déposition au tombeau que l'on ne voit plus maintenant. Ce cycle, chantant les louanges de la victime sans tache, se rapporte au temps du Carême et au sacrifice de la messe. Celui de la Résurrection se réduit, aujourd'hui, à deux scènes : celle des Saintes Femmes au Tombeau et celle de l'Incrédulité de saint Thomas. Il est probable que le *Noli me tangere* s'ajoute aux scènes qui rappellent le temps de Pâques avec ses chants de joie et ses vibrants alléluias. Nous nous demandons si la Dormition de la Vierge ou plutôt la Descente du Saint-Esprit ne faisait pas aussi partie de cette série. Le panneau détérioré, qui se

*Sub cuius umbra exsultat Virgo mater Maria.
 Dominus Deus Sabaoth ; Pleni sunt coeli et terre gloria tua.
 Cuius gloriam prae cunctis Maria glorificavit.
 Benedictus Mariae Filius
 Qui venit in nomine Domini
 A celsa gloria Patris, ad humilitatem ancillae,
 Sed reginae matris, Hosanna in excelsis. »*

A. de Laborde, *La Bible moralisée*, III, Paris, 1911, pl. 408 ; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris, 1926, p. 587 ; O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaïken*, Strasbourg, 1903, p. 202-275, pl. I et II.

trouve sous la fenêtre méridionale et dont le tympan est orné par la Nativité, nous suggère cette idée. Il serait étonnant qu'une pareille scène manquât dans la chapelle consacrée au Saint-Esprit. Elle touche aux Limbes et à l'Ascension, qui se superposent, et elle vient à leur suite.

De notre revue rapide, il apparaît clairement que l'on a combiné les fêtes liturgiques avec le récit des Évangiles, comme cela arrive en France où la Passion reçoit aussi un grand développement dû, d'après M. É. Mâle¹, aux cérémonies de la Semaine Sainte. Quant à nos peintures, il faut peut-être tenir compte de ce fait que notre chapelle est aussi sous le vocable de la sainte Croix. Il y a encore la composition de la Vierge source de vie ; elle se trouve près du Jugement dernier, peint sur la paroi occidentale. De l'autre côté de ce terrible événement pourrait prendre place l'histoire de la sainte Croix, signe précurseur : mais ce n'est qu'une hypothèse. Quoiqu'il en soit, on peut distinguer les images qui représentent les fêtes et le récit de celles qui proclament le Royaume messianique en retraçant ses actes et ses triomphes. Toutes s'unissent, pourtant, par des liens invisibles à la Vierge, trône de David, à celle qui offre aux prières des saintes phalanges et des fidèles le Messie éternellement jeune, irradié par sa vie sans égale. Ainsi s'établit une parfaite unité dans le décor où se fait sentir la pensée d'un théologien averti. Il savait d'une manière originale se servir des systèmes différents de choix et d'ordonnance des sujets pour mettre en relief le rôle joué par Jésus et Marie dans l'œuvre du salut pour leur propre glorification. C'est en étudiant les légendes et les autres œuvres d'art que nous pourrions le mieux le constater.

Le songe de Joseph², qui précède la Nativité, constitue un des éléments marquants de notre décor ; il ramène à la Vierge en Majesté portant l'Emmanuel, les scènes et oracles de la naissance de son Fils. L'ange qui court vers le saint endormi lui dit : « Joseph, fils de David, ne crains point de prendre avec toi Marie ton épouse, car ce qui est formé en elle est l'ouvrage du Saint-Esprit. Et elle enfantera

1. É. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 7^e édition, Paris, 1932, p. 182.

2. Évangile selon saint Matthieu, chap. 1, v. 20-23.

un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus ; car il sauvera son peuple de ses péchés. » Ces paroles ne sont qu'un écho de celles-ci : « Voici que la Vierge concevra et enfantera un fils ; et on le nommera Emmanuel. » Saint Matthieu les cite et les rapproche de l'apostrophe de l'ange. L'oracle d'Isaïe¹ vise d'habitude la scène de l'Annonciation et révèle tout d'abord — d'après l'opinion de saint Anselme, acceptée par les théologiens — l'union intime de Marie avec les trois personnes de la Sainte-Trinité, ensuite son rôle de corédemptrice et de médiatrice coopérant avec le Souverain Prêtre. La *Virgo sacerdos* est, grâce à son intercession, la porte du ciel pour toute l'humanité, dit saint Bonaventure.

Puisque notre Vierge en Majesté plane au-dessus de la porte, il y a lieu d'insister sur la signification de la porte du ciel. On en parle dans quelques sermons ayant pour sujet l'Annonciation. Dans l'un d'eux figure cette phrase : *Fit hodie porta coeli virginis uterus, per quam Deus descendit ad homines, ut eis ascensum praeberet ad coelum*². La porte en question provient de la prophétie d'Ézéchiel, exprimée au chapitre XLIV, verset 2, de son livre³. Cette prophétie est rapportée sur certaines icônes russes mentionnées déjà, et dont nous reparlerons dans la suite. Elle se retrouve dans d'autres œuvres. L'inscription *Porta hec clausa erit : non aperietur et vir non transibit per eam, quoniam Dominus Deus ingressus est per eam*, entoure, par exemple, l'image de la Vierge trônant avec l'Enfant, qui appartient au musée Cursius de Liège⁴. On la rattache au nom du moine Dom Rupert, déjà mentionné. Dans un ouvrage consacré à ce moine savant, E. Beitz s'exprime ainsi : « Si la représentation du Christ avec les symboles des évangélistes lui paraît le sujet approprié à la décoration de l'entrée de l'Église, il pense aussi pour cela à la Mère de Dieu. Il parle de la porte du sanctuaire d'Ézéchiel et dit que la porte ne peut être rien

1. E. Dublanchy, *Marie, Dictionnaire de théologie catholique*, col. 2356, 2389, 2392, 2397 ; E. Mangelot, *Almah, Dictionnaire de la Bible*, I, col. 390-397.

2. Migne, *P. L.*, 162, col. 5844.

3. En souvenir de cette prophétie, la porte du sanctuaire est la figure de la Vierge dans les églises orthodoxes.

4. J. Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège*, Bruges, 1890, p. 24, pl. hors texte ; J. Helbig, *L'art mosan*, I, Bruxelles, 1906, pl. hors texte.

d'autre que la Vierge, grâce à qui, pour la première fois, s'est ouverte la porte du sanctuaire extérieur, du sanctuaire céleste, *virgo per quam primo patuit janua sanctuarii exterioris, sanctuarii coelestis* (Migne, *P. L.*, 167, col. 1493). Cette idée est très mariologique. Rupert pense à l'intercession de Marie »¹.

Notre Vierge est donc la porte du ciel qui devait primitivement étendre ses bras en signe d'intercession, comme le fait la Platyτέρα, la Vierge avec l'Emmanuel, la plus grande des cieux. Celle du catholicon de Lavra, au mont Athos², est disposée dans les orbes célestes, parmi les séraphins, et dans des scènes, dont l'une montre la Sainte-Trinité de la Philoxénie d'Abraham et l'autre la Platyτέρα dans un buisson ardent. Le mystère de l'Incarnation est, de cette façon, relié au mystère de la Sainte-Trinité. Il y a plus encore ; dans la Phiale du même monastère³, on a pris à la lettre la prophétie d'Ézéchiël représentant la véritable porte du ciel, au milieu des anges et des scènes de l'Ancien Testament. M. Stefanescu⁴ se souvient de ce curieux tableau, lorsqu'il décrit la Vierge de supplication, peinte au XVI^e siècle, entre les symboles des évangélistes, des satellites de la cour céleste et des scènes de la bible, dans la chambre des tombeaux à Sucevita. Entre l'Occident et l'Orient, que des forces obscures essayent d'opposer l'un à l'autre, il existe vraiment une remarquable unité, et cela remplit le cœur d'espoir pour l'avenir.

La liturgie gallicane⁵ insère dans la même messe de la « Nativité » notre texte de saint Matthieu et la prophétie du chapitre IX, v. 5, d'Isaïe, qui se lit à Cracovie, en slavon, sur son cartel : « Car un enfant nous est né, un fils nous a été donné ; l'empire a été posé sur ses épaules, et on lui donne pour nom l'ange de la grande volonté. » Les théologiens⁶ y relèvent plusieurs traits communs avec la prophé-

1. E. Beitz, *Rupertus von Deutz, Seine Werke und die bildende Kunst*, Köln, 1930, p. 62.

2. G. Millet, *Monuments de l'Athos ; I : Peintures, Monuments de l'art byzantin*, V, Paris, 1927, Album, pl. 120. 3 ; 121. 4.

3. *Ibid.*, pl. 152. 1.

4. D. Stefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Nouvelles recherches, Étude iconographique, Orient et Byzance*, VI, p. 133 ; Stefanescu, *Orient et Byzance*, II, Album, Paris, 1928, pl. LXXIX.

5. Migne, *P. L.*, 72, col. 464-466.

6. A. Clamer, *Emmanuel, Dict. de théol. cath.*, IV, col. 2434 ; E. Tobac, *Isaïe, Dict. de théol. cath.*, VIII.

tie précédente. Elle enseigne que l'Emmanuel est le Messie, homme et Dieu, libérateur des âmes humaines. Dans le même chapitre, Isaïe proclame que le Messie s'est élevé, pareil à une grande lumière, sur les peuples plongés dans les ténèbres de la mort, « pour étendre l'empire et pour donner une paix sans fin au trône de David et à sa royauté... ». Le Christ s'est acquis le droit au titre royal en portant la croix sur ses épaules. En effet, suivant l'exemple de saint Jérôme et d'autres écrivains, Hervé dit : *Itaque principatus ejus est super humerum ejus; quia dum crucem propriis portaret humeris, vicit mundi principem, et in iis quos redemit principatum acquisivit*¹. Un lien s'établit donc entre les scènes de la Passion et l'Emmanuel, qui, sur la voûte, tient sa croix.

Les autres oracles de Cracovie n'ont qu'une importance secondaire. Au moyen du texte emprunté au chap. XLIX, v. 10 de la Genèse, Jacob annonce la domination sur le monde du Royaume messianique par ces mots : « Le sceptre ne sera pas ôté à Juda, ni le commandement à ses descendants, jusqu'à la venue de celui qui doit être envoyé, et qui sera l'attente des nations². »

La prophétie de Michée du chap. v, v. 1-2, décrit de la manière suivante le triomphe du Messie : « Et toi, Bethléem Ephrata, de toi sortira pour moi celui qui doit être dominateur en Israël, et ses origines dateront des temps anciens, des jours de l'éternité. » Tout en insistant sur l'origine éternelle du Messie, cette prophétie ressemble à celle d'Isaïe³ et à la leçon de saint Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu. » Or, à Cracovie, l'aigle de saint Jean déploie ses ailes au-dessus de la Platytera,

1. Migne, *P. L.*, 181, col. 122; *Ibid.*, 24, col. 127; *Ibid.*, 116, col. 771, Haymonis comment. in Isaiam : *Super humerum portavit suum principatum, quia crucem passionis suae ipse portavit, quando ducebatur ad crucifigendum. Propter quod sicut ipse dixit : « Data est mihi omnis potestas in coelo et in terra » (Joan., XIX); « Multiplicabitur ejus imperium » Quomodo multiplicabitur? Quia per universum orbem per praedicationem apostolorum, nomen illius propalatum est, et quotidie nomen Christianitatis augmentatur.*

2. L. Dennefeld, *Messianisme, Dict. de théol. cath.*, col. 1416.

3. A. Clamer, *Michée, Dict. de théol. cath.*, 1665-1667; dans le bréviaire romain, on lit à Matines, pendant la septième leçon, ces paroles de saint Grégoire, pape : « Il convient que le Seigneur naisse à Bethléem, d'autant que Bethléem est interprété Maison du Pain. Et, en effet, c'est lui qui a dit : Je suis le Pain vivant, descendu du ciel. — S. Jean, VI, 51. »

en opposition à l'ange de saint Matthieu qui vole au-dessous d'elle. Les deux natures de Jésus sont ainsi indiquées.

La prophétie tirée du chap. I, v. 11 de Malachie : « Car, du lever du soleil à son coucher, mon nom est grand parmi les nations, et en tout lieu on offre à mon nom de l'encens... », est la prophétie de l'oblation pure de l'époque messianique dont l'accomplissement est le sacrifice de la messe¹.

Nous n'avons pu identifier le message du prophète Zacharie, coiffé du bonnet conique des Israélites. Il parle du temple et de l'amour de Dieu.

Les autres oracles visent les fêtes du Seigneur. Celui de Moïse commence par les paroles du chap. XIII, v. 2 de l'Exode : « Consacre-moi tout premier-né. » Elles se rapportent à la Présentation au temple que l'on célèbre le 2 février². Le Buisson Ardent rappelle la fête de la Circoncision, car on en fait mention durant les cérémonies. Il s'y manifeste donc la tendance à synthétiser les différentes scènes.

La fête du Baptême est en rapport avec les versets 17 et 18 du psaume 77 : « Les eaux t'ont vu, ô Dieu, les eaux t'ont vu, et elles ont tremblé ; les abîmes se sont émus, les nuées ont déversé leurs eaux. »

Le texte d'Ézéchiel débute par la phrase prise dans le chap. XVIII, v. 20 : « L'âme qui pèche, c'est celle qui mourra. » Le temps du Carême ou l'entrée du Christ à Jérusalem nous viennent à l'esprit.

Quant au texte de Daniel, très difficile à lire, il s'agit sans doute du chap. VII, v. 13, qui désigne l'Ascension et présume la domination éternelle du Messie. Un passage d'Honorius d'Autun, sur l'Ascension, associe cette scène à l'image de l'Emmanuel, trônant, sur la voûte, avec sa Mère, au milieu des bêtes symboliques. Le voici : *Hic alas crucis super nos expandit, a daemonibus defendit, de duro servicio assumens in filios adoptavit, atque in humeris suis ut ovem perditam ad gregem reportavit, super nos volitavit, ad volandum provocavit, quando aethera scandens nos membra ejus bonis operibus sequi se caput demons-*

1. E. Tobac, *Malachie, Dict. de théol. cath.*, col. 1753.

2. Migne, P. L., col. 849 : *in purificatione S. Mariae... Haec eadem Virgo scribitur coeli porta omnibus pie viventibus semper aperta.*

*travit. Hoc expressit Ezechiel per quatuor animalia (Ezéch. 1) quae postmodum vidit Johannes Agnum die ac nocte laudantia (Apoc. IV). Christus namque erat homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*¹.

Les conclusions auxquelles aboutit l'étude des textes concordent avec les résultats obtenus par l'examen des sujets. Toutefois, elle fait ressortir davantage le caractère éminemment liturgique de l'ensemble de la décoration, qui se rapporte surtout aux prières de la messe et à la liturgie de Noël. Les analyses d'œuvres d'art et d'autres textes, qui vont suivre, nous le feront voir plus clairement.

Pendant la préface de la messe, les puissances célestes entonnent l'hymne en l'honneur de la Sainte-Trinité. Le *tersanctus* est l'élément principal de cet hymne. Les séraphins le chantent dans la vision d'Isaïe du chap. VI de son livre et les animaux mystérieux dans la vision de saint Jean du chap. IV de l'Apocalypse. Déjà au III^e siècle, les animaux de saint Jean ont été identifiés avec les chérubins de la vision d'Ézéchiël du chap. I de son livre. On est arrivé, ainsi, à mettre l'hymne de triomphe et de gloire sur les lèvres de tous les ordres angéliques. Honorius d'Autun explique que cet hymne adore la Sainte-Trinité, la nature humaine du Sauveur et son œuvre de rédemption. Ses paroles méritent d'être rapportées : *Ter Sanctus repetitur, quia Trinitas collaudatur, « Dominus Deus » semel dicitur, quia unitas veneratur. Sacrificio angelorum conjungitur sacrificium spirituum iustorum, qui Christi humanitatem adorant, et pro humani generis redemptione cantatur : « Benedictus qui venit in nomine Domini*² ». Dans une *inlatio* mozarabe³, correspondant à la préface, du troisième dimanche de Noël, on invoque le mystère de l'incarnation et de la nativité du Christ, la Sainte-Trinité, le Second Avènement, les milices des anges, les Puissances célestes, les vieillards de la vision de saint Jean et le quadrige des Évangélistes. Et dans le *post sanctus*, on vénère celui qui

1. Migne, *P. L.*, 172, col. 956.

2. *Ibid.*, col. 556.

3. D. Marius Férotin, *Le « liber mozarabicus sacramentorum » et les manuscrits mozarabes*, *M. E. L.*, VI, Paris, 1912, col. 17 ; cf. col. 341-342 : *missa in diem S. Pentecostem, Post sanctus, Vere sanctus... Huius (du Saint-Esprit) ecce uirtute inestimabili discurrit Euangeliorum toto orbe ardentium quadriga rotarum...*

non ex virili semine natus : sed ex Spiritu Sancto. Tout porte à croire que l'on a placé notre chapelle sous le vocable de la sainte Croix et du Saint-Esprit pour mettre en relief les fondements de la foi chrétienne : l'incarnation et le sacrifice du Seigneur Jésus.

Sans le « oui » consenti par la Vierge à Gabriel, l'œuvre de salut n'aurait pas eu lieu. Aussi dans la prière sur les diptyques de la messe syrienne de saint Jacques, pendant que le peuple récite à voix basse : « Je vous salue, Marie... » Le prêtre chante : « Mère de notre Dieu, plus digne d'honneurs que les chérubins, plus brillante de gloire que les séraphins, vous qui avez conçu dans la pureté le Verbe de Dieu... A vous,... les congratulations... des cœurs des anges et du genre humain ; vous... de qui Dieu a emprunté sa chair... ; car il s'est fait trône de votre sein, il a égalé vos entrailles à la grandeur des cieux et plus encore ; à vous donc, ô pleine de grâce, les congratulations de toute créature : gloire à vous. »¹ Et, dans la même prière de la liturgie éthiopienne, dite Canon universel, le prêtre prie la Vierge d'intercéder auprès de son Fils en notre faveur : « O Vierge... portez jusqu'au plus haut des cieux notre prière... Réjouissez-vous, Notre-Dame, parce que vous nous avez enfanté la vraie lumière, Jésus-Christ, notre Seigneur, intercédez pour nous auprès de lui... Réjouissez-vous... qui avez donné... l'Emmanuel². »

Les pensées exposées ici inspirent aussi les artistes des icônes russes, pareilles à nos peintures, mais d'une date plus récente³. Elles représentent surtout les visions d'Isaïe et d'Ézéchiël annonçant la venue du Christ et ont, pour sujet principal, la Vierge orante avec l'Emmanuel qu'entourent les cercles d'un médaillon, les symboles des

1. M. l'abbé Lecanu, *Histoire de la Vierge*, Paris, 1860, p. 312.

2. *Ibid.*, p. 313.

3. N. P. Lichaczew, *Materiały dla historii ruskago ikonopisanija*, atlas, I, Saint-Pétersbourg, 1906, pl. CXVII, n° 208 ; atlas, II, pl. CCXXII, n° 398 ; CCXLIII, n° 446 ; CCLVI, n° 476 et n° 477 ; CCCXVIII, n° 610 ; CCCXIX, n° 612 ; CCCXXIV, n° 622 ; I. Grabar, *Istorijskaja Russkago Iskustwa* ; VI : *Istoria Zivopisi*, I, Moskwa, p. 346 ; cf. C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco, Cod. Vatic. gr. 1162 et dell'evangelario greco Urbinate* (Cod. Vatic. urbin. gr. 2), Roma, 1910, pl. 3 (fol. 5) ; M. Alpatow et N. Brunow, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Baden bei Wien, 1932, Tafelband, Abb. 206, 279 ; N. P. Kondakow, *The russian icon*, I, Album of LXV coloured plates, Prague, 1928, pl. LXV ; N. P. Kondakow, *Russkaja ikona*, IV, tekst, czast' wtoraia, 1933, Praga, « Nieopalimaja Kupina », tom. II, 102, p. 288-290.

évangélistes, des puissances célestes, des patriarches et des prophètes. On y rencontre, parfois, le trône de l'Hétimasie, la création du monde, Moïse devant le Buisson Ardent, le songe de Jacob, les visions d'Isaïe et d'Ézéchiël. Quelquefois, une toute petite image du Christ Grand Prêtre se trouve devant la poitrine de la Platyτέρα (fig. 4 et 5). Il est clair que ces icônes se rapportent au sacrifice de la messe et illustrent avant tout, comme nos peintures de la voûte, la préface se terminant par l'hymne séraphique. Et, avec nos peintures, elles poursuivent la même fin qui consiste dans l'exaltation de la Vierge en sa qualité de Mère de Dieu et de figure de l'Église, Médiatrice entre la Sainte-Trinité et les hommes, dans le sein de laquelle le Christ Grand Prêtre ne cesse d'habiter. Il y a, cependant, des divergences notables. Les prophéties ne sont pas identiques ; les peintres russes trahissent un goût marqué pour l'Ancien Testament, en particulier pour la Genèse ; les nôtres ont une prédilection pour la vie du Sauveur, en premier lieu sa Passion. Les textes qui les ont guidés ne devaient pas s'accorder en tous points. D'ailleurs, peut-on enfermer dans une icône la vaste décoration d'une chapelle ?

Nos peintures font penser à l'anaphore tout entière. Dom Cagin¹ voit en elle un credo lyrique, eucharistique. En effet, le Symbole des apôtres explique en partie la décoration de Cracovie. La prière *Suscipe Sancta Trinitas*, d'origine gallicane, est probablement une anaphore syrienne très abrégée. Autrefois, ses formules étaient plus riches et présentaient des variantes intéressantes. Quelquefois, elles commémoraient entre autres l'incarnation et la nativité du Christ, ce qui était en usage à Paris. Un auteur inconnu en décrit les rites et nous apprend : « Élevant des deux mains le calice avec la patène et l'hostie, il (le prêtre) dit : *Suscipe sancta Trinitas, hanc oblationem quam tibi offerimus in memoriam Incarnationis, Nativitatis, Passionis, Resurrectionis, et Ascensionis Domini nostri Jesu Christi ; necnon et adventus Spiritus sancti Paracliti : et in commendationem beatae et gloriosae semperque virginis Dei genitricis Mariae, et in honorem omnium Sanctorum... ut illi omnes pro nobis intercedere dignentur in coelis, quorum*

1. Dom Paul Cagin, *L'eucharistie canon primitif de la messe ou formulaire essentiel et premier de toutes les liturgies*, Scriptorium Solesmense, Paris, 1912, p. 107.

memoriam agimus in terris. Per... Ayant déposé la patène, mis l'hostie devant le pied du calice... il dit, les mains jointes : *Veni, ineffabilis sanctificator, et sanctifica hoc sacrificium in tuo nomine praeparatum*¹. » Des œuvres de la France, de la Belgique et de la Rhénanie, que les savants français ont rassemblées, reflètent les idées de l'ancienne prière de la Gaule². On saisit ainsi des rapports entre la Pologne et ces différents pays. L'étude du tableau, la Vierge source de vie, va les préciser (fig. 9).

A Cracovie, ce tableau³ ne conserve que les grandes lignes de la composition primitive, puisqu'il a été repeint. Il montre Jésus adolescent, les bras étendus, debout devant sa Mère, couronnée par des anges et assise sur le trône, au sommet de la montagne d'où s'échappe la source, vers laquelle montent des saints et des fidèles. La scène se passe dans une ville, comme l'indique l'église qui se dresse derrière la foule. L'image de la Vierge source de vie servait à orner en Grèce les fontaines d'ablution affectant la forme d'un temple rond. On en peut voir dans le couvent de Sainte-Laure du mont Athos. La composition qui nous intéresse est largement décrite chez Didron⁴ en ces termes : « Une fontaine tout en or. Au milieu, la Mère de Dieu, les mains élevées en l'air. Devant elle, le Christ bénissant des deux côtés, et l'Évangile sur sa poitrine avec ces mots : « Je suis l'eau vivante. » Deux anges supportent d'une main une couronne au-dessus de la tête

1. *Notice historique sur les rites de l'église de Paris*, Paris, 1846, p. 9.

2. J. Durand, *Monuments figurés du moyen âge exécutés d'après des textes liturgiques*, *Bulletin monumental*, 1888, p. 547 ; Ch. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, II, Paris, 1874, p. 30 ; X. Barbier de Montault, *Le vitrail de la Crucifixion à la cathédrale de Poitiers*, *Bulletin monumental*, 1885 ; A. Peltzer, *Deutsche Mystik und deutsche Kunst, S. z. d. K.*, fasc. 21, Strasbourg, 1899, p. 213 : « ... il n'est pas pour nous étonnant, de ne pas voir les neuf chœurs des anges s'introduire dans l'art mystique allemand » ; au contraire, les puissances célestes se rencontrent assez souvent dans l'art français, par exemple, dans les peintures de l'église Saint-Sulpice-des-Landes et dans celles qui décorent les retombées des pendentifs de l'église Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire).

3. Johann Georg Herzog von Sachsen, *Darstellung Mariä als Zoodochos Pigi*, *Byzantinische Zeitschrift*, XVIII, 1909, p. 183-185, p. 183 : « Une des représentations les plus aimées de la Vierge en Orient est celle de la « Zoodochos Pigi », c'est-à-dire de la Source répandant ou prenant la vie. Les Coptes la représentent comme source de l'eau vivante... Le plus souvent, Marie est figurée à la partie supérieure de la fontaine avec l'Enfant devant la poitrine... Naturellement, cette figuration est en rapport avec de nombreuses représentations bibliques ou des premiers temps du christianisme. »

4. M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845, p. 288-289.

de la sainte Vierge, de l'autre deux cartels, l'un avec ces mots : « Salut, fontaine de pureté et de vie ! » l'autre avec ceux-ci : « Salut, source « pure de la divinité ! » De chaque côté, des patriarches, des rois, des reines, des princes et des princesses se purifient et boivent de l'eau, puisée avec des vases et des coupes. Un grand nombre d'autres personnages, des malades, des paralysés aux pieds ou aux mains en font autant ; un prêtre tient une croix et les sanctifie... » Et Fleury¹ se demande s'il n'est pas autorisé à affirmer que le dessin de la Fontaine emblématique figurant dans l'Évangélaire carolingien de Saint-Médard de Soissons « n'est qu'un souvenir, une reproduction des baptistères grecs, et que, si la Vierge qui décore la fresque du mont Athos peut être appelée la Source de vie, la Fontaine emblématique est bien aussi une source?... Cette fontaine de vie — continue E. Fleury — sortie du ciel, sortie de la synagogue, de son peuple, de sa maison, n'est-ce pas le Christ et son Verbe, c'est-à-dire son Évangile, fontaine destinée à arroser la terre, à en désaltérer les habitants? » Ainsi la source en question symbolise l'œuvre rédemptrice du Christ qui ne pouvait s'accomplir sans la participation de la Vierge Marie. C'est pourquoi, dans un texte éthiopien, elle révèle ce qui suit² : *Et apparuit filius meus et dixit mihi : Salve tibi, Maria, ... habitatio Domini. Quia a te exivit flumen salutis, ego tibi secretum mysterium revelabo.*

Notre scène rappelle aussi les mosaïques qui retracent la fondation de l'Église par le Christ en montrant parmi les brebis, figures des apôtres, l'agneau, figure du Christ, debout sur la montagne de Sion, arrosé par les fleuves du paradis. De fait, dans un sermon du Pseudo-Augustin, illustré en France et appartenant à l'office de Noël, il est dit : *Ipse est enim et lapis ille abscisus de monte sine manibus concidentium, id est Christus natus de Virgine sine manibus complectentium qui tantum crevit ut mons magnus fieret et impleret universum faciem terre. De quo monte dicit propheta : Venite, ascendamus in montem Domini, et de quo David dicit : Mons Dei, mons uber, ut quid suspicamini montes incaseatos, montem in quo placuit Deo habitare in ipso. Cum enim ipse*

1. E. Fleury, *Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon*, I, Laon, 1863, p. 29-31.

2. M. Chaine, S. J., *Apocrypha de B. Maria Virgine*, C. scr. chr. or., scr. Aeth., Seria I, t. VII, Romae, 1909, p. 45.

Dominus Christus discipulos suos interrogaret quem dicerent esse homines Filium hominis, responderunt alii Heliam, alii Jheremiam aut unum ex prophetis et ille, ut quid suspicamini montes incaseatos, montem in quo placuit Deo habitare in eo, hunc cognovit Petrus dicens : Tu es Christus, Filius Dei. Agnovit montem et ascendit in montem ; testimonium dixit Veritati et dilectus est a Veritate. Super petram fundatus est Petrus ut montem susci-peret illum amando quem ter negaverat timendo¹.

Ce qui, surtout, est digne de la plus haute attention, c'est un passage de Rupert qui s'applique aussi bien à la Vierge source de vie qu'à la Vierge en Majesté de la voûte. M. E. Beitz² l'a cité en parlant d'une sculpture attribuée à Rénier de Huy qui orne la chaire de Siegburg et qui unit dans la même image la Vierge, l'Enfant et les symboles des évangélistes. Les observations que voici nous intéressent en particulier : « Il est encore une chose qui, dans les emblèmes des évangélistes, doit surprendre, c'est qu'ils... n'entourent pas le Christ ou ses symboles (la croix ou l'agneau) ; mais leur centre c'est la Mère de Dieu. Là encore, l'explication ressort clairement des œuvres de Rupert. S'il nomme déjà Marie prophétesse (Migne, 168, 856), qualité qui semble avoir pris forme d'une manière toute spéciale dans la Madone de Siegburg, il ressort aussi, sans aucun doute, de son commentaire du Cantique des Cantiques qu'il considère la Mère de Dieu comme le point de départ des évangélistes. » Dans ce commentaire de Rupert, le Christ dit à la Vierge : « Tu es « une source d'eaux vives » (Cantic. Cantic., IV, 15), c'est-à-dire le sanctuaire des Saintes-Écritures, « ô ma sœur fiancée » (C. C., V, 1). Car, comme au commencement une fontaine jaillissait de la terre et arrosait sa surface tout entière ; — comme, dis-je, « un fleuve sortait d'Éden pour arroser le jardin et de là se propageait en quatre bras » (Gen., II, 10) — de la même façon de toi, ô mon amie, ô terre bénie, monte une fontaine qui était chez Dieu ; (elle-même) c'était une vraie lumière, comme il est écrit : « Parce que chez toi est la fontaine de vie, et nous verrons « la lumière dans ta lumière » (Ps., LV). Une fontaine, dis-je, jaillit

1. M. Sepet, *Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen âge*, Paris, 1878, p. 4.

2. Beitz, *Rupertus von Deutz*, p. 89, 93-94, 97, fig. 13 ; Migne, *P. L.*, 168, col. 899.

de toi ; mais ce n'est pas en toi qu'elle prend son origine ni son commencement ; elle provient du cœur du Père ; ses eaux vives, c'est-à-dire toutes les Écritures de la vérité, te pénètrent par des voies cachées, y faisant une source, un puits éternel de sagesse ; et voilà comme elle jaillit de toi. Mais pourquoi jaillit-elle ? Oui-da, pour arroser la surface de la terre, pour instruire et former l'Église dans tout l'Univers. (Et encore), ce fleuve se répand du lieu de la volupté pour arroser le paradis ; c'est pour cela, (vous) dis-je, de toi, ô ! lieu de volupté de Dieu, le Saint Évangile prendra son commencement pour arroser dans tout l'Univers le paradis spirituel ; et il sera partagé en quatre bras, c'est-à-dire en quatre sacrements indispensables pour le salut : l'Incarnation, la Passion, la Résurrection et mon Ascension. Car ils seront prêchés forcément et forcément connus. Pas de paradis pour nous, sans y croire ! Le monde ne peut être sauvé sans avoir la foi en eux. Des eaux vives — je le répète — seront partagées en quatre bras, cela veut dire en principaux sacrements ; toutes les Écritures les révèlent tous les quatre, avec insistance, en les appelant : *l'aspect de l'homme, l'aspect du veau, l'aspect du lion, l'aspect de l'aigle planant*¹. » — De cette manière, le Christ fait connaître à la Sulamite, l'épouse du Cantique des Cantiques symbolisant la Vierge, le rôle qu'elle va jouer dans l'économie du salut, en lui expliquant la signification des principaux actes de sa vie. Ils visent l'incarnation du Verbe de Dieu en vue de la fondation de l'Église, qui sauve les hommes en leur enseignant les mystères de la vie du Christ. Ils glorifient l'épouse de l'Agneau et Marie, source de l'enseignement répandu sur la terre par les évangélistes. Chose curieuse, dans l'office de la « Nativité » se trouve un développement d'Honorius d'Autun qui ressemble à celui de Rupert². A grands traits, il brosse une image allégorique. Les quatre fleuves du

1. Beissel, *Gesch. der Verehrung Mariaes*, p. 65, note 1, cf. les vers de Milo, moine de Saint-Amand en Belgique :

Altithroni genitrix, laus mundi, gloria coeli :
Per te diffusa est in totum gratia mundum.
Fons signatus aquae, purissima vena salutis,
Hortus conclusus, quo fons processit honestus ;...
Janua clausa domus, qua solus conditur exit.
Tu portas paradisi aperis, quas clauserat Eva...

2. Migne, *P. L.*, 172, col. 833.

Paradis, sous l'aspect des quatre emblèmes des évangélistes, coulent d'une source, figure du Christ. A son tour, celle-ci jaillit de la montagne, symbole à la fois de sa Mère et de l'Église.

Plus loin, il ajoute¹ : *Dominus ergo sicut pluvia in vellus descendit, quia matris fecunditatem attulit, virginitatem non abstulit. Exercitus ad aquam probandam ducitur, quia populos salvandos Christi baptisate abluitur. Trecenti qui manibus potum hauriunt, sunt hii qui in fide sanctae Trinitatis baptismum percipiunt... Hii vero (qui) flexis genibus bibunt, sunt hii qui, percepto baptismo, ut bruta animalia vivunt... — Or il faut bien noter que l'on distingue, à Cracovie, des personnes agenouillées au bord de la nappe d'eau formée par la source. En relation avec ce dernier texte, citons les observations suivantes de M. F. van der Meer² : « Vers 400 s'associent aux eaux quadruples... les eaux vivifiantes des évangiles... et... les eaux baptismales. Dès l'invasion allégorique, des figures s'en approchent pour s'y désaltérer... Toutefois, il ne s'agit pas seulement du paradis de l'Agneau. Déjà, cette idylle évoque un mystère plus auguste et plus concret à la fois. Sur le couvercle de Marseille, elle fait pendant au miracle de Cana et aux porteurs de la Grappe gigantesque : symboles qui nous rappellent immédiatement l'eucharistie. Et l'on se rappelle que, dans l'Apocalypse, il est parlé d'une cène de l'Agneau, où les élus célèbrent ses noces... La vision des noces de l'Agneau aboutissait dans l'art à deux images émouvantes : d'une part, celle des sources de la vie ; de l'autre, celle de la croix vivifiante. »*

Par conséquent, il n'est pas exclu que l'Invention et l'Exaltation de la Croix ne correspondent à l'image de la Vierge source de vie, de l'autre côté du Jugement dernier. Aujourd'hui, on voit deux tableaux dans un état lamentable. Le premier représente un personnage nimbé et couronné courant à l'intérieur d'un portique, que surmontent des architectures, vers deux croix gigantesques portées par des gens de la foule. Sur le second tableau, nous préférons garder le silence. Après tout, il est difficile de soutenir que l'histoire de la Croix figurât dans notre chapelle.

1. Migne, *P. L.*, 172, col. 841.

2. F. van der Meer, *Maiestas Domini, Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien, St. di ant. cr.*, publ. per cura del Pont. Ist. di Arch. cr., XIII, Roma-Paris, 1938, p. 65, 70.

Mais, il est certain que, de même qu'en France, pour guider les artistes, les prêtres de la Pologne cherchaient leur inspiration dans les œuvres d'un Rupert ou d'un Honorius d'Autun, dont certains passages étaient consacrés à l'office de Noël, sur lequel nos prêtres de Cracovie portaient surtout leur attention. La nécessité se présente donc de connaître les œuvres qui illustrent les prières de cet office. Elles sont très nombreuses, et nous nous bornerons à noter les plus importantes pour notre étude.

A Rome, sur la voûte de l'abside de Santa Maria Nuova, la Mère de Dieu, assise sur le trône, tient sur le bras gauche le roi du ciel et de la terre en présence de quatre apôtres qui sont là pour annoncer la bonne nouvelle¹. Il s'agit des mosaïques du XII^e siècle, qu'une inscription décrit ainsi : *Continet in gremio celum terramque regentem sancta Dei Genitrix proceres comitantur erilem*. Le style de ce distique est plus archaïque que celui des vers léonins de l'arc triomphal :

*Arbor sacra crucis fit mundo semita lucis
Quam qui portavit nos XPC ad astra levavit.*

Autrefois, ils révélèrent le sens du médaillon avec la croix grecque et avec les initiales A et Ω, placé au sommet de cet arc où l'on voyait encore les sept chandeliers de l'Apocalypse, les symboles des évangélistes, deux palmes, un oiseau dans la cage, Baruch et Isaïe prononçant sa célèbre phrase du chap. VII, v. 14. Le répons *Continet in gremio* appartient à l'office de Noël ; voici sa teneur dans un antiphonaire de Saint-Pierre de Rome :

*Continet in gremio caelum terramque regentem
Virgo Dei genitrix : proceres comitantur heriles
Per quos orbis ovans Christo sub principe pollet.
Maternis vehitur qui matrem generat ulnis
Bisseni comites quem stipant agmine fido.*

La pensée des derniers hexamètres est exprimée encore par l'inscription du tombeau de saint Junien, dont la décoration nous occupera

1. Ch. R. Morey, *Lost mosaics and frescoes of Rome*, Princeton, N. J., 1915, p. 17-22.

plus tard. Selon Delaporte¹ et Batiffol, le répons *Continet in gremio* composait, au VIII^e ou IX^e siècle, une inscription dans l'oratoire de la crèche de Santa Maria Maggiore. A Santa Maria Nuova, il a été mutilé, lorsque, pendant la restauration, on a remplacé l'ancienne image de Marie par une nouvelle, en réduisant le nombre des apôtres. Au contraire, ce décor a été amplifié par les images de l'arc triomphal. De sorte qu'il s'est formé un grand cycle artistique semblable à celui de Cracovie. Il existe, pourtant, d'autres cycles qui nous intéressent davantage.

Nous pensons à ceux qui dérivent des leçons lues aux Matines de la « Nativité ». L'une d'elles est tirée du fameux sermon du Pseudo-Augustin dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Ce sont : les sculptures tapissant le portail de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, qui montrent les deux avènements du Christ, la décoration ornant la grande façade de la cathédrale à Crémone, les bas-reliefs d'un pupitre de Salerne et, enfin, ceux qui rehaussent la façade de la cathédrale de Vérone². On y mêle, dans un même ensemble, la Mère de Dieu et les symboles des évangélistes. Ainsi, dans le tympan de Vérone, « le premier avènement est représenté par l'Adoration des Bergers et des Mages disposés d'une manière symétrique et archaïque. Les quatre animaux symboliques, sculptés à la voûte du porche, contribuent à la gloire et à la majesté de la scène ». Puis, J. Durand ajoute : « Au sommet de l'arc qui couronne le porche est placé, comme à Ferrare, l'Agneau de Dieu entre deux personnages, dont l'un, saint Jean-Baptiste, dit : *Ecce Agnus Dei*. » A Vérone s'enchaînent donc les idées relatives au sacrifice du Christ, à son incarnation et à sa divinité. Il s'en dégage une ressemblance très nette avec notre grand cycle de peintures. Toutefois, cet ensemble ne découle pas des mêmes textes ; et c'est pourquoi il ne peut entrer dans ce groupe de grands cycles artistiques constitué par J. Durand. Il reste à savoir cependant si, dans la littérature de la Pologne ou d'un autre pays slave, il n'existe pas un texte qui soit en relation directe avec toutes nos images. A cela nous ne pourrions répondre que plus tard : espérons-le.

1. Y. Delaporte, *Le Répons « Continet in gremio »*, *Rassegna Gregoriana*, Maggio-Giugno, 1910, p. 230-247.

2. Durand, *Mon. jug.*, *Bulletin monumental*, 1888, p. 520-550.

Aussi nous efforcerons-nous de bien dégager le caractère de la Vierge en Majesté, qui, sur la voûte, couronne les autres images et resplendit d'une lumière mystique.

Les compositions du même type ne devaient pas manquer en Pologne, comme le prouve la Vierge encadrée des bêtes apocalyptiques dans l'ancienne église des Cisterciens à Łąd. Mais il importe de souligner la curieuse affinité avec l'Annonce de la Passion de Lublin. Cette scène fournit un indice précieux pour établir que, dans l'église de la Sainte-Trinité, on a sciemment traduit la prière *Suscipe Sancta Trinitas*, en un grand cycle de tableaux semblable à celui de certains iconostases russes¹. Elle représente la Vierge, serrant dans ses bras l'Enfant-Jésus, effrayé par la croix avec laquelle s'avance l'archange Gabriel. Dans nos deux compositions, on associe la Passion à l'Incarnation. L'image la plus ancienne, ayant pour sujet l'incarnation du Sauveur, orne la catacombe de Priscille². Là, Isaïe prédit la naissance virginale de l'Emmanuel et désigne du doigt l'étoile qui brille sur la Vierge et son divin Fils. Un bas-relief du musée Lavigerie offre une image analogue montrant les Mages adorant l'Emmanuel, en présence d'un ange et de deux prophètes, Isaïe et Michée, sans doute. On combine ici l'Annonciation avec l'Adoration des Mages³. La ressemblance avec l'Annonce de la Passion n'échappera à personne, si on se souvient de l'Adoration des Mages, sculptée sur l'ivoire du VI^e siècle du Musée Britannique, où l'ange, debout près de la Vierge, tient une croix⁴. Marie et l'Enfant assis face au spectateur et la disposition symétrique de leurs adorateurs indiquent l'imitation d'une scène monumentale. On songe, dans ce cas, à la mosaïque qui décorait la grande entrée de la basilique de la Nativité à Bethléem. Le bas-relief de l'ivoire se rattache encore à la peinture d'une chapelle funéraire de Saqqara, dans laquelle la Vierge et l'Enfant sont assistés par Gabriel et Michel portant une croix et un codex pour s'identifier

1. Alpatov et Brunov, *Gesch. d. altruss. Kunst*, p. 314; Kondakov, *The Russian icon*, I, Album, pl. XLVI-XLVIII; D. K. Treniev, *Ikonoostas smolenskago sobora Moskovskago novodieviczjago monastyria*, Moskva, 1902; Dr Harion Swënzizkuj-Swiatyzykj, *Ikonenbilder der galizischen Ukraine, XV-XVI Jht.*, Lwów, 1929, *passim*.

2. *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, VII, 2, Isaïe, col. 1577; X, 2, Marie, col. 1988.

3. *Ibid.*, col. 1991 et 1992.

4. O. Dalton, *East christian art*, Oxford, 1925, pl. XXVI.

avec le Christ et figurer la Sainte-Trinité¹. On y fusionne, par conséquent, les trois mystères principaux, ce qui nous ramène à Cracovie. Entre ces œuvres, il y a, certes, des différences notables de dates. Les chaînons ne nous manquent pas ; ils ne peuvent, cependant, nous retenir, faute de temps. L'Annonce de la Passion est en liaison non seulement avec l'Adoration des Mages, mais aussi avec la Présentation au temple. Ainsi, à Cracovie, toutes les scènes de l'enfance du Christ se rapportent à la Vierge en Majesté de la voûte. Parmi celles-ci, l'Adoration des Mages est la plus proche, surtout pour la raison que l'adoration en est le trait essentiel. Les œuvres du même type que notre grand cycle sont fréquentes. Certaines d'entre elles détachent Marie portant l'Enfant de l'Adoration des Mages pour la mettre dans le panneau central ceint des panneaux ornés par l'enfance du Christ et bien en évidence, quelquefois au milieu d'animaux symboliques.

Bref, grâce aux faits examinés, nous voyons apparaître, d'une part, l'affinité entre l'Adoration des Mages et la Vierge en Majesté de la voûte de Cracovie et, de l'autre, la ressemblance des peintures de Cracovie et de Lublin. Les premières font, pourtant, penser davantage aux visions d'Isaïe et d'Ézéchiël, annonçant la venue du Christ. En tout cas, Lublin et Cracovie offrent deux types du même thème développé de la *Majestas Domini*, qui se complètent en retraçant le triomphe du Christ et celui de la Vierge.

* * *

La victoire de la religion chrétienne sur le paganisme en l'an 313 a fait naître les images en Majesté du Christ et de la Vierge que l'on exécutait principalement d'après les modèles produits par l'art séculier de Rome. Tel est le cas du Fondateur et de la Cofondatrice de l'empire spirituel qui trônent sur les panneaux médians des diptyques en ivoire à cinq plaques au milieu des scènes tirées des Évangiles : le Christ bénissant entre les saints Pierre et Paul, accompagnés quelquefois de deux anges, Marie portant l'Enfant-Jésus entre deux anges

1. J. K. Quibell, *Excavations at Saqqara (1906-1907)*, Le Caire, 1908, pl. XLIII.

ou plus souvent entre un ange et les rois mages¹. Il est à remarquer que l'Enfant-Jésus tient la croix sur le diptyque de Saint-Lupicin, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. On rapproche ce diptyque de la chaire de Ravenne attribuée à l'Égypte par un grand nombre de savants. Nos diptyques sacrés appartiennent aussi bien à l'Orient qu'à l'Occident, mais tous reflètent l'art impérial de Rome, car ils se rattachent au décor des arcs de triomphe et à celui des diptyques profanes à cinq plaques qui ont pour sujet la présentation des hauts fonctionnaires à l'empereur et à l'impératrice apparaissant dans tout l'éclat de leur majesté. Ces images officielles font penser aux mosaïques des absides des basiliques, à Rome, où les nouveaux élus, la couronne de victoire en mains, sont présentés au Christ par saint Pierre et saint Paul. Le Christ lève la main droite ouverte et la paume tournée vers les spectateurs. Künstle² considère que le décor de l'abside ne fait qu'un avec celui de l'arc triomphal. Or, les mosaïques du décor typique qui nous intéresse, à St-Côme-et-St-Damien, montrent, au sommet de l'arc triomphal, l'Agneau sur un trône ayant à sa droite et à sa gauche les symboles des évangélistes. Ainsi notre scène est dépeinte, d'après les chap. IV, V et VIII de l'Apocalypse. Elle est placée au-dessus de l'image qui représente d'une manière symbolique l'établissement de l'Église. Dans cette dernière image, l'Agneau, figure du Christ, est debout sur la montagne de Sion qui donne naissance aux quatre fleuves du Paradis. Les douze brebis, figures des apôtres, quittent Bethléem et Jérusalem et se dirigent vers leur divin Maître en deux files opposées. Nous sommes donc ramenés vers les diptyques à sujets religieux. Mais ce n'est pas tout. Le cortège des peuples soumis apportant sur les diptyques profanes leur tribut au chef suprême de l'empire romain ressemble au cortège des Rois Mages offrant leurs dons à l'Enfant-Jésus, Dieu et roi, qui s'est incarné, afin que nous devenions ses enfants et ses héritiers. La Vierge en Majesté des diptyques sacrés provient encore, elle aussi, des décorations monumentales. L'Adoration des Mages a dû orner le tympan d'entrée de la basilique de la Nativité à Bethléem. Il semble que, dans

1. C. Osieczkowska, *Gli avori a cinque placche e l'arte imperiale di Roma*, dans les *Comptes-rendus des travaux du V^e Congrès byzantin de Rome*.

2. K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg-im-Br., 1929, p. 558.

l'abside de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, au milieu des enroulements des feuillages se détachait la Vierge ayant l'Enfant-Jésus sur ses genoux et attendant le cortège des saints qui s'acheminait vers elle sur les murs de la nef. Elle constituait ici un tout avec le trône de l'Apocalypse de l'arc triomphal accosté par saint Pierre et saint Paul et les évangélistes sous l'aspect de leurs symboles. Deux processions de saints, dont une est précédée des Rois Mages, sont encore visibles dans la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne. Ces deux processions vont rejoindre le Christ et la Vierge qui trônent sous la garde des archanges. A la basilique de Parenzo, sur le vase d'Émèse du ^v^e siècle¹ et sur l'encensoir de Kyrenia² du ^{vi}^e, le Christ et la Vierge sont opposés l'un à l'autre. Par conséquent, l'Orient ne manquait pas de décors pareils à celui de nos diptyques. Le Christ en Majesté de ces diptyques se rattache encore à la mosaïque de Sainte-Pudentienne qui illustre la vision de l'Apocalypse de la Nouvelle Jérusalem, signifiant elle-même la fondation de l'Église par le Christ. Il se rattache, en outre, aux scènes de la Traditio Legis de nombreux sarcophages de Rome et de la Gaule³. Il arrive quelquefois qu'auprès du Christ et des apôtres se trouvent les corbeilles de la Multiplication des pains et des poissons et les vases des Noces de Cana. La scène évoque alors le souvenir de la Multiplication des pains et des poissons de la catacombe de Karmoûz⁴, à Alexandrie, qui figure le repas eucharistique et qui enferme le germe de la *Majestas Domini*. C'est donc l'art hellénistique de l'Orient et l'art impérial de Rome qui ont fourni des modèles aux premières représentations du Christ et de la Vierge en Majesté. Nous avons rencontré ces représentations séparément ou juxtaposées et nous les verrons, à présent, réunies dans la même composition.

Le jour du triomphe du Christ, de même que le premier jour de son Empire spirituel, est celui de son Ascension, lorsqu'il s'est élevé

1. *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, IV, 2, fig. 4056, col. 2727-2728.

2. O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxford, 1911, fig. 351 et 352.

3. P. Styger, *Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen*, chap. 5 : *Dominus legem dat*, *Römische Quartalschrift*, 27, 1913, p. 66 : « L'essentiel de toute la composition est la manifestation de la *Majestas Domini* » ; E. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878, pl. IV ; E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pl. XII.

4. *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, I, 1, col. 1128-1129 et fig. 279.

vers le trône du Père et a ouvert la porte du ciel aux saints qui l'ont suivi. Saint Jérôme¹, décrivant l'Ascension du Christ, s'est souvenu de la description que Platon avait donnée dans *Phèdre* de la montée du cortège des dieux conduits par Zeus sur l'Olympe pour le banquet. D'autres écrivains anciens, tels que saint Maxime de Turin² et saint Jean Chrysostome³, ont pensé, à cette occasion, aux entrées solennelles des empereurs à Rome après leurs victoires. C'est probablement grâce à leurs textes que, dans la scène de l'Ascension des peintures coptes, par exemple, on a introduit le char de la vision d'Ézéchiël porté par quatre chérubins identifiés aux quatre animaux de l'Apocalypse et comparés par Eusèbe de Césarée au quadriges des triomphateurs romains. D'autre part, comme le chant de victoire et de gloire des êtres mystiques des visions de Dieu fait partie de l'anaphore où l'on demande aux saints de prier pour nous, la scène de l'Ascension a subi l'action du rite et s'est transformée d'une composition historique en une composition de caractère liturgique assimilable à une variante de la Grande Déisis ou de la Majestas Domini développée. La Vierge, qui assiste avec les apôtres à l'Ascension du Christ, est devenue l'image de l'Église intercédant pour nous avec les autres

1. Migne, P. L., 26, col. 499 : « *Dominus noster Salvatorque descendit* », ut sanctorum animas, quae ibi tenebantur inclusae, secum ad coelos victor abduceret... « *Qui descendit, ipse est qui ascendit supra omnes coelos, ut impletet omnis* ». Numquid corporaliter omnes coelos, et universas sublimitates, et coelorum circulos, quos philosophi sphaeras vocant, transiens atque transcendens, stetit in summo coeli fornice et ut ipso verbo utar, apside? Cf. Platon, *Phèdre*, 247 : « Ο μὲν δὴ μέγας ἡγεμὼν ἐν οὐρανῷ Ζεὺς, ἐλαύνων πτηγὸν ἄρμα, πρῶτος πορεύεται... τῷ δ' ἔπειτα στρατιὰ θεῶν τε καὶ δαιμόνων... Ὅταν δὲ δὴ πρὸς δαίτα καὶ ἐπὶ δολύην ἴωσιν, ἄκραν ἐπὶ τὴν ὑπουράνιον ἀψίδα πορεύονται πρὸς ἄναντες... »

2. Migne, P. L., 57, col. 370 : « *Ascendit, inquit, in altum; captivam duxit captivitatem.* » *Quam bene triumphum Domini propheta describit. Solebat, sicut dicunt, regum triumphantium currus captivorum pompa praecedere : ecce Dominum euntem ad coelos non praecedit, sed comitatur gloriosa captivitas, non ante vehiculum ducitur, sed ipsa evehit Salvatorem... Quod autem ait : « Dedit dona hominibus », hoc victoris insigne est ; post triumphum resenim victor semper dona largitur... Sic Christus Dominus diabolicum post triumphum residens ad dexteram Patris hodierna die discipulis dona largitus est...*

3. Migne, P. Gr., 52, col. 797 ; cf. Migne, P. L., 172, Honorius d'Autun, *De Ascensione Domini*, col. 955 ; col. 956 : « ... *Per currum auro et gemmis conspicuum, in quo victor triumphat, innuitur Evangelium, sapientia et signis fulgidum, per quod cognitio Christi triumpho mundus exultat. Rotae quibus currus volvitur sunt evangelistae per quos triumphus Christi deponitur... Milia laetantium huic currui accurrunt dum hodie multa milia angelorum triumphantem Dominum suscipiunt... Pompa praedae currum comitatur, quia sanctorum multitudo cum Christo resurgens hodie cum eo ad sydera exaltatur.* »

saints. Tantôt elle se tient dans l'attitude de l'orante, tantôt elle porte l'Enfant-Jésus dans son giron parmi les archanges et les apôtres ou les saints. Dès le ^v^e siècle, ce type de l'Ascension a été très répandu. Il suffit de mentionner la porte de Sainte-Sabine¹, les peintures de Baouît², de Saqqara³ et de Latmos⁴. Il y a une relation entre l'Ascension liturgique et le décor du cercueil anglo-saxon de saint Cuthbert⁵ et la mosaïque du baptistère de Constantin, à Rome, datant du ^{vii}^e siècle.

Nous allons voir plus bas que l'on avait parfois éliminé le Christ en Majesté de notre composition sous l'influence du culte de la Vierge toujours grandissant ; ce qui donna naissance à l'image de la Vierge en Majesté semblable à celle de Cracovie. Nous nous demandons s'il ne faut pas mettre en rapport avec la Vierge en Majesté des Ascensions liturgiques la figure de l'orante apparaissant entre les anges ou les saints sur la châsse de Saint-Benoît-sur-Loire⁶, de même que l'orante se tenant au milieu des princes des apôtres et des scènes évangéliques sur les sarcophages de la Gaule. Cette dernière orante ne fait que remplacer le Christ se trouvant, lui aussi, au milieu des apôtres et des scènes de sa vie. D'après M. O. Wulff, c'est la scène du Christ triomphant qui se rattache à la fois à la Traditio Legis et à l'Ascension. Un auteur⁷, parlant d'un sarcophage de l'époque chrétienne primi-

1. J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina*, Trèves, 1900 ; V. Molè, *Historja sztuki starochrzescijańskiej i wczesnobizantyńskiej*, Lwów, 1931, fig. 202.

2. J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, Le Caire, 1904 ; Clédat, *Baouît*, *Dict. d'arch. chr. et de lit.* ; J. Clédat, *Nouvelles recherches à Baouît (Haute-Égypte). Campagnes 1903-1904 (Ac. des Inscr. et Belles-Lettres. Comptes-rendus des séances de l'année 1904)*, Paris, 1904.

3. J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, Le Caire, 1909 ; Quibell, *Exc. at Saqq. (1908-1909, 1909-1910)*, Le Caire, 1912 ; Quibell, *Exc. at Saqq. (1906-1907)*, Le Caire, 1908.

4. Oskar Wulff, *Die Malereien der Asketenhöhle des Latmos*, Kön. Museen zu Berlin, *Milet, Erg. der Ausgr. und Unters. seit dem Jahre 1899*, Band III, Heft I : *Der Latmos*, Berlin, 1913.

5. S. B. Brown, *The arts in early England*, t. V, London, 1921, fig. 30-32, pl. XVIII ; *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, II, 2^e partie, fig. 2361 à 2365.

6. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n^o 1179 ; *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, III, I, fig. 2698.

7. J. P. C., *Sarcòfag cristià trobat a Barcelona*, *Inst. d'est. cat., secció hist. arq.*, *Anuari*, MCMXXI-XXVI, vol. VII, Barcelona, p. 110.

tive, dont le centre s'orne d'une orante placée entre les deux saints, exprime l'opinion que cette orante figure probablement l'Église. Et il est intéressant de relever, dans le sermon sur l'Ascension du Christ de saint Augustin, les paroles suivantes : *Quid est enim, « Et super omnem terram gloria tua? » nisi, super omnem terram Ecclesia tua, super omnem terram matrona tua, super omnem terram sponsa tua, dilecta tua, columba tua, conjux tua... Cum ascendit in coelum, nos ab illo non separamur. Qui de coelo descendit non nobis invidet coelum : sed quodam modo clamat, Membra mea estote, si ascendere vultis in coelum. Due qui ppe sunt in carne una ; sacramentum magnum est in Christo et in Ecclesia (Ephes., V, 31-32). Unde et ipse dicit : « Igitur iam non duo, sed una caro... » (Matth., XIX, 6). Ascensio Christi pignus nostrae ascensionis¹. Voilà pourquoi, sur un sarcophage de Saragosse, la défunte qu'accompagnent les deux saints monte au ciel emportée par la main divine, selon l'ancienne formule de l'Ascension du Christ².*

Il résulte de ce qui précède que les sarcophages de la Gaule et autres procurent, à côté des mosaïques et des diptyques à cinq plaques, les points de comparaison les plus anciens avec les thèmes principaux des décorations byzantines en Pologne.

* * *

Pendant l'époque carolingienne et préromane, la tradition des siècles passés persiste ininterrompue, en même temps que l'importance de la Gaule dans le domaine de l'art s'accroît d'une manière considérable. C'est en se servant des modèles antérieurs que l'on décore les églises et que l'on sculpte les ivoires à cinq plaques. La reliure d'un évangélaire de Saulieu³, par exemple, a été exécutée en France probablement, et au IX^e siècle, d'après les plaques médianes d'un diptyque en ivoire appartenant au groupe de la chaire de Ravenne. Il est tout à fait naturel que les ivoires à cinq plaques continuent à pré-

1. Migne, *P. L.*, 38, col. 1209-1211.

2. G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* ; II : *Mon. dell'ant. cr.*, publ. per cura del Pont. Ist. di arch. cr., Roma, 1932, pl. CCXXIX.

3. N. P. Kondakow, *Ikonografija Bogomateri*, I, Saint-Pétersbourg, 1914, fig. 148.

senter des analogies avec les décorations monumentales. C'est ainsi que les mosaïques de Santa-Maria in Domnica, à Rome, montrent le Christ assisté par deux anges et par les apôtres sur l'arc de l'abside, et, dans l'abside, la Vierge et son Enfant entourés par des chœurs d'anges. Ceux-ci peuvent être rapprochés des séraphins placés sur les roues aux côtés de la Vierge trônant avec l'Enfant-Jésus sur un ivoire italien du IX^e siècle¹ et aussi des esprits célestes peints sur la voûte dans notre chapelle de Cracovie. Les esprits célestes servent d'ailleurs de trait d'union entre le décor de Cracovie et toutes ces œuvres.

Les scènes de l'Ascension liturgique et des visions de Dieu que nous allons étudier à présent nous feront penser davantage au décor de la Sainte-Trinité de Lublin. C'est à l'Ascension liturgique que se rattachent les sculptures de la châsse de Hertford² et les peintures ornant la préface dans le célèbre Sacramentaire de Metz. Les sculptures représentent le Christ et les anges dans le registre supérieur et, dans le registre inférieur, la Mère de Dieu avec son Enfant et les princes des apôtres. Les peintures figurent le Christ tenant l'hostie et les puissances célestes chantant le *Sanctus* sur les folios 5 (fig. 10) et 6 (fig. 11), et, sur le folio 5 v^o (fig. 12), la Vierge dans l'attitude de l'orante, trois saintes femmes et quatre anges portant des couronnes, des apôtres, des martyrs et des docteurs. Le Christ tenant l'hostie fait penser à la transsubstantiation de l'anaphore. Les puissances célestes illustrent le cantique de triomphe et de gloire de la préface. La Vierge, les anges et les saints restent en relation étroite avec leur commémoration faite durant l'anaphore dans l'intention qu'ils se souviennent aussi de nous dans leurs prières. Nous avons remarqué ailleurs³ que les invocations adressées à la Sainte-Trinité, à la Vierge, aux anges et aux saints sont inscrites sur les murs des chapelles funéraires coptes décorées de scènes de l'Ascension — que, dans la quarante-cinquième chapelle de Baouît, saint Pierre et saint Paul ap-

1. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser (VIII-IX Jt.)*, I, Berlin, 1914, pl. 84, fig. 1816.

2. *Dict. d'arch. chr. et de lit.*, III, 1, fig. 2701.

3. C. Osieczkowska, *La mosaïque de la Porte-Royale, à Sainte-Sophie de Constantinople, et la litanie de tous les saints, Byzantion*, IX, fasc. 1 (1934), p. 53 et 57.

portent le pain et le vin au Christ siégeant en Majesté¹. Il ne nous doit pas échapper que Clédât² a comparé les peintures de cette chapelle à celles de la catacombe de Karmoûz mentionnées plus haut et rappelant certaines scènes de la Traditio Legis. Nos miniatures françaises ressemblent non seulement aux peintures coptes, mais encore aux mosaïques de Rome et de Ravenne qui illustrent les visions, surtout à la vision de la Nouvelle Jérusalem de Sainte-Praxède signifiant l'institution de l'Église. Elles sont donc de la plus haute importance, parce qu'elles établissent des liens entre l'anaphore et certaines scènes de l'Ascension et des visions de Dieu. La Majestas Domini possède souvent la signification eucharistique, car le Christ avec l'hostie se rencontre dans d'autres compositions de la Majestas Domini, par exemple, dans une miniature espagnole dont l'inscription nomme le Christ le Maître de l'Univers, parce qu'il est le libérateur des hommes et l'animateur de la vie³. Le Christ se révèle donc dans la Majestas Domini le Rédempteur du monde et le Créateur de l'univers. C'est pourquoi l'univers ne cesse de le louer. Y a-t-il lieu de s'étonner que la Corédemptrice, soit seule, soit avec son Enfant, accompagne le Christ en Majesté ou prenne même sa place dans la Majestas Domini? La miniature (fig. 13) qui illustre la vision d'Isaïe dans la bible de Saint-Paul-hors-les-Murs de l'école de Corbie montre une des voies par lesquelles la Vierge est parvenue dans notre thème. Elle se divise en deux registres. La vision occupe le registre supérieur ; dans l'intérieur, Isaïe désigne la Vierge aux gens de la maison de David, en disant : *Ecce Virgo concipiet*. Disons, en passant, que cette miniature est un exemple typique de la fusion en une seule image de différentes visions de Dieu ; fusion opérée grâce, entre autres, à la préférence accordée par les chrétiens à la vision de l'Apocalypse. De fait, Dieu y apparaît au milieu des séraphins d'Isaïe et des quatre animaux de saint Jean ayant chacun quatre têtes, à l'instar des chérubins de la vision d'Ézéchiël. On peut mettre de nombreuses œuvres en parallèle avec notre miniature. Contentons-nous, pour le moment, de mention-

1. Clédât, *Nouvelles recherches à Baouît*, p. 6.

2. *Ibid.*

3. J. Dominguez Bordona, *Spanish illumination*, vol. I, Florence-Paris, 1930, pl. 25.

ner une boule en ivoire¹ de Lyon, du XI^e siècle, sur laquelle les séraphins servent à relier deux groupes : l'un constitué par le Christ et les évangélistes avec les têtes de leurs symboles, l'autre par la Vierge, l'Enfant-Jésus et les anges (fig. 15, 16, 17).

La reliure du X^e siècle recouvrant l'évangélaire de saint Gauzelin de Nancy² indique une autre voie par laquelle la Vierge aurait pénétré dans notre thème. Le trait marquant de son décor est le fait que les attributs des évangélistes y entourent aussi bien la Vierge que l'Agneau. Or, il arrive que, dans la grande vision des chapitres IV et V de l'Apocalypse, les attributs des évangélistes accompagnent non seulement le Christ, mais aussi l'Agneau mystique, comme dans la bible catalane de Saint-Père de Roda³. Le Christ en Majesté y apparaît donc à deux reprises. C'est probablement pour éviter une répétition inutile que l'on substitue la Vierge en Majesté au Christ en Majesté. Quelques peintures monumentales du XI^e siècle, rappelant les mosaïques anciennes et les miniatures du Sacramentaire de Metz, sont en rapport avec ces décorations. Dans l'abside d'une petite chapelle de Sainte-Pudentienne, à Rome, deux martyrs offrent leurs couronnes à l'Enfant-Jésus assis sur les genoux de sa Mère, tandis que, sur la voûte, les animaux de l'Apocalypse rendent hommage à l'Agneau⁴. La décoration de l'abside de Saint-Sebastianello sur le Palatin⁵ comprend trois zones, qui présentent successivement : le Christ debout sous la main divine au milieu des saints, ensuite l'Agneau et les douze brebis, enfin la Vierge orante et les archanges. L'arc triomphal de la même église portait, autrefois, les vieillards de l'Apocalypse, les prophètes et les apôtres. A Saint-Marti-de-Fenollar, en Catalogne, la Vierge orante (fig. 18) se joint aux vieil-

1. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, II, p. 43.

2. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n° 1182, pl. CXXXIX.

3. W. Neuss, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, Münster, 1931, fig. 241 ; W. Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Leipzig, 1922, fig. 175.

4. R. van Marle, *The development of the italian Schools of painting*, The Hague, 1923, p. 161, fig. 72.

5. G. Ladner, *Die italienische Malerei in 11. Jahrhundert*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge, Band V, Wien, 1931, p. 100-101, fig. 64-67.

lards de l'Apocalypse et aux anges glorifiant le Christ¹. Dans la conque de l'abside de Saint-Élie² près de Nepi, le Christ se tient entre saint Pierre et saint Paul et deux autres saints sur la montagne de Sion arrosée par les quatre fleuves du Paradis, au-dessus de l'Agneau et des douze brebis. Il lève la main en l'ouvrant largement. Plus bas, sur le mur de l'abside, les saints apportent leurs couronnes vers une figure assise sur le trône entre les archanges. Il ne reste d'elle que la main gantée tenant un sceptre surmonté de la croix. Quelques œuvres s'y rattachant, étudiées par Kondakow³, établissent que la figure disparue était celle de la Vierge portant l'Enfant et personnifiant l'Église. Sur le mur de l'arc absidial, les symboles des évangélistes, les apôtres et les vieillards de l'Apocalypse complètent l'ensemble de la décoration. Les œuvres que nous avons examinées prouvent que l'on a introduit la Vierge dans les illustrations des visions de Dieu, comme la Mère de Dieu et comme la figure de l'Église intercédant pour les fidèles.

La tendance vers la simplification et surtout le désir de ne représenter que Marie ou l'Église en Majesté ont fait supprimer le Christ en Majesté dans certaines images de la Majestas Domini développée. Nous sommes en mesure d'en citer trois exemples. Sur un ivoire carolingien de l'école de Tours (fig. 14), la Vierge prie les mains étendues entre deux chandeliers, les bêtes de l'Apocalypse et les apôtres. Goldschmidt⁴ fait dériver ces sculptures de l'Ascension du Christ, lorsqu'elles ne représentent pas l'Assomption de la Vierge. Sur un bénitier⁵ en ivoire du x^e siècle, appartenant à l'école de Milan ou de Reichenau, les anges encensant la Vierge portent l'Enfant que les évangélistes accompagnent avec leurs symboles. Il est à observer que cette décoration ressemble à celle qui orne le plat supérieur de la reliure déjà examinée de l'évangélaire de saint Gauzelin. Enfin, dans

1. *Institut d'estudis catalans, Les pintures murals catalanes*, fasc. II, p. 12-15.

2. G. I. Hoogewerff, *Gli affreschi nella chiesa di Sant Elia presso Nepi*, *Dedalo*, 1927-1928, p. 331-343, fig. sur les p. 334-339; Ladner, *Die itat. Malerei im 11. Jt.*, p. 70-72, fig. 35-38.

3. Kondakow, *Ikönografija Bogomateri*, I, p. 294 et suiv.

4. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, I, p. 86.

5. *Ibid.*, II, pl. I-II.

l'abside de l'église d'Aquilée¹, la Vierge avec l'Enfant-Jésus trône au milieu des symboles des évangélistes, au-dessus des martyrs tenant leurs couronnes. Cette dernière image est un des liens importants qui unissent nos peintures de Cracovie aux mosaïques des premiers siècles.

Que d'œuvres analogues à celles de Lublin et de Cracovie offrent donc l'art occidental en général et l'art français en particulier pendant l'époque carolingienne et préromane.

* * *

L'époque romane et gothique voit revivre avec une splendeur toute particulière les traditions artistiques du début de notre ère, qui ne se sont jamais éteintes, comme nous avons pu nous en convaincre. Les savants² ont observé maintes fois que les portails historiés, comme ceux de Santa-Maria-de-Ripoll, en Catalogne et de Saint-Nicolas de Civray, en France, ressemblent aux arcs de triomphe romains de la basse époque. On peut les comparer, par conséquent, aux diptyques à cinq plaques que l'on continue de travailler. Un feuillet saxon³ en ivoire, exécuté vers l'an 1200, en est la preuve. Ses plaques figurent : au centre, le Christ au milieu des bêtes de l'Apocalypse, saint Pierre tenant les clefs et saint Paul un codex ; en haut, les Saintes Femmes au Tombeau ; en bas, l'Adoration des Mages. Les plaques centrales combinent la Majestas Domini avec la Traditio Legis. Or, ces deux thèmes réunis dans une composition se retrouvent dans des sanctuaires du XII^e et du XIII^e siècle. Remarquons encore que, comme sur les diptyques à cinq plaques, la face et le revers du reliquaire mosan du XII^e, conservé au Louvre, dit du bras de Charlemagne, opposent le Christ, accompagné de saint Pierre et de saint Paul, à la Vierge portant l'Enfant-Jésus qu'adorent saint Michel et saint Ga-

1. Ladner, *Die ital. Malerei im 11. Jt.*, p. 152, fig. 162-163 ; Karl Lanckoroński, *Der Dom von Aquileia, sein Bau und seine Geschichte*, Wien, 1906, pl. XIV, fig. 42.

2. I. Puig y Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III, p. 815 et suiv. ; M. de Longuemar, *Les anciennes fresques des églises du Poitou*, Poitiers, 1881, p. 33.

3. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, III, pl. XIX, fig. 57.

briel. Nous avons déjà appris que les reliquaires empruntent d'habitude les sujets de leur décoration à celle des sanctuaires. Il faut donc s'attendre à ce que les portails imagés reflètent aussi en première ligne les décorations des sanctuaires destinées à chanter les triomphes du Verbe de Dieu. En fait, de même que parfois les scènes ayant trait à la vie du fondateur de la religion bouddhique forment un cadre somptueux qui fait briller sa statue d'un éclat exceptionnel, ainsi les scènes racontant la vie du fondateur de la religion chrétienne rehaussent la magnificence de son image et rayonnent dans les absides et sur les portails des églises autour des scènes principales de sa vie telles que la Traditio Legis, le Jugement dernier, l'Ascension, l'Adoration des Mages et la Majestas Domini. Ces deux dernières sont les plus fréquentes et elles sont intimement liées. En effet, renfermées dans des tympan différents, tantôt elles se juxtaposent sur la même façade, comme au Portail Royal de Chartres, tantôt elles se répondent sur les portails du Nord et du Sud, comme à Bourges. Il arrive aussi que l'Adoration des Mages prenne place seule ou avec d'autres scènes sur le linteau du tympan au-dessous du Christ en Majesté. Parfois, on consacre le portail principal à une seule baie à l'Adoration des Mages, qui est sculptée, par exemple à Saint-Bertrand-de-Comminges en Languedoc, dans le tympan, tandis que les apôtres sont sculptés sur le linteau. M. Aubert observe¹ que « à partir du milieu du XII^e siècle, la scène de l'Adoration des Mages se transforme, les Mages disparaissent et seule subsiste la Vierge en Majesté, trône de David, portant sur ses genoux l'Enfant-Jésus, dont l'enfance est contée sur le linteau ». L'Adoration des Mages et le Christ en Majesté se retrouvent dans les peintures murales de l'église de La Clusa en Catalogne², dans celles de l'église de Vicq³ dans le département de l'Indre, en France, ainsi que dans les sculptures en ivoire des retables français de l'époque go-

1. M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique, 1140-1225*, Florence, 1929, pl. 67.

2. *Inst. d'est. cat., Les pint. mur.*, fasc. II, p. 17, fig. 15.

3. L. Gillet, *La peinture française, moyen âge et Renaissance*, Paris et Bruxelles, 1928, pl. VII.

thique¹ et dans les émaux² du XII^e siècle de la châsse conservée dans la collection de M. Gambier-Parry³.

Pendant et après l'époque romane, le triomphe du Christ est associé à celui de la Vierge dans les scènes de l'Ascension liturgique et des visions prophétiques de Dieu, en conformité avec la tradition solidement établie depuis les premiers siècles de notre ère. Ainsi, dans l'église de l'ancien prieuré, à Charlieu, sur le portail extérieur du narthex, le quadrigé des évangélistes, secondé par deux anges, emporte le Christ au ciel en présence de sa Mère trônant qu'escortent deux anges et les apôtres. L'Agneau ornant la clef de la voussure extérieure de l'archivolte fait mesurer la force de l'influence exercée par l'Apocalypse sur cette Ascension liturgique. Dans une scène semblable du portail occidental de Saint-Loup-de-Naud, la Vierge avec l'Enfant sur les genoux est placée dans une gloire que semblent porter des angelots, selon M. Aubert.

On sculpte des anges, des vieillards de l'Apocalypse et différentes scènes sur les voussures dans ce type de décor des portails. Celui-ci se rencontre à l'intérieur des sanctuaires, par exemple dans l'église de l'abbaye de La Vaudieu⁴ et dans la chapelle de S. Vigilio in Rovio de la Suisse italienne⁵. Il a dû être très répandu. Les décorations, comme

1. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, I, Paris, 1924, p. 85, pl. XVII.

2. J.-J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousins à fond vermiculé (XII^e et XIII^e siècle)*, *Revue archéologique*, VI, Paris, 1906, pl. II, p. 12-13, 23, 27.

3. A. Ebner signale les images en Majesté du Christ et de la Vierge ornant un missel des XII^e et XIII^e siècles, conservé à la Bibliothèque archiépiscopale d'Udine, où l'on trouve vers la fin des préfaces deux miniatures juxtaposées : à gauche, Marie assise sur un trône, les mains levées vers le ciel pour la prière ; à droite, le Christ trônant, la main droite tendue dans le geste de la parole ; cf. A. Ebner, *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter iter Italicum*, Freiburg-im-Br., 1896, p. 269 ; H. Swarzeński reproduit l'initiale historiée A peinte dans le Graduel de Heisbroun qui se trouve à la bibliothèque de l'Université d'Erlangen. Cette initiale représente au-dessous de Dieu, ceint d'une couronne aux trois croix, la Vierge avec l'Enfant, au milieu des symboles des évangélistes, près du Christ montrant ses plaies et tenant une croix sur les genoux ; cf. H. Swarzeński, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jh's in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Berlin, 1936.

4. L. Giron, *Les peintures murales du département de la Haute-Loire*, Paris, 1911, pl. II-III, p. 10-11.

5. J. R. Rahn, *Die mittelalterliche Wandgemälde in der italienischen Schweiz*, *Mitth. der antiqu. Ges.*, XXI, Heft I, Zürich, 1881, p. 8 et pl. II.

celle qui embellit la châsse de Saint-Viance¹, fabriquée au XIII^e siècle, le prouvent.

Nous avons déjà montré que l'Ascension du Christ, en se rattachant à la messe et à la vision de la Nouvelle Jérusalem, se transforme en une composition rappelant la Grande Déisis ou la Majestas Domini développée. L'examen de quelques œuvres rend plus sûre notre thèse. Dans les absides catalanes² de l'époque romane, la Vierge apparaît en compagnie des apôtres ou des saints, au-dessous du Christ enlevé au ciel dans une amande mystique par les quatre animaux de l'Apocalypse escortés quelquefois de puissances célestes (fig. 19). Elle y tient souvent le saint Graal rempli du sang de Jésus et évoque le souvenir du sacrifice de la messe (fig. 20). Ce fait confère le caractère liturgique aux peintures monumentales de la Catalogne. D'autre part, M. Bordona³ se souvient des illustrations de la Nouvelle Jérusalem en décrivant une miniature qui procède sans doute de l'Ascension du Christ. Elle représente le roi Alfonso II, le Chaste, recommandé par la Vierge et l'archange Michel à la bienveillance du Christ, assis dans une mandorle que portent les anges entre les chérubins, les symboles des évangélistes et les apôtres. Il est important de constater qu'elle ressemble à la mosaïque de la porte impériale à Sainte-Sophie de Constantinople, aux peintures romanes de la chapelle de l'ancienne abbaye de Saint-Chef dans le département de l'Isère, en France, et surtout à la miniature⁴ du XII^e siècle illustrant la cérémonie de la dédicace sur la charte de Saint-Martin-du-Canigou (fig. 21). Dans ces œuvres, la Vierge prend quelquefois l'attitude caractéristique de la Déisis qui, dans nos deux miniatures, s'ajoute au thème de la Majestas Domini. Il est à remarquer aussi que, dans la miniature française, la Grande Déisis surplombe l'église où a lieu l'encensement de l'autel sur lequel on voit la croix, l'hostie et le calice. Le rapport qui s'y éta-

1. E. Rupin, *L'œuvre de Limoges. Les monuments*, II, fig. 464, p. 406.

2. *Inst. d'est. cat., Les pint. mur.*, fasc. IV, p. 47, et fig. 47 ; fasc. III, pl. XI-XII.

3. Bordona, *Spanisch ill.*, I, pl. 69 ; J. D. Bordona, *Exposicion de codices miniados españoles*, catalogo, Madrid, 1929, p. 181-182, pl. 24.

4. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n° 744 ; une miniature française du XIV^e siècle peut servir de lien entre le décor de cette charte et celui de Lublin ; cf. H. Y. Thompson, *Illustrations of one hundred manuscripts*, I, London, 1907, pl. VI.

blit avec l'offertoire de la messe apparente la miniature en question au décor de Lublin, qui se rattache pareillement à l'offertoire.

La Grande Déisis semble procéder encore des illustrations des visions prophétiques de Dieu. Les brèves descriptions des œuvres que nous allons entreprendre maintenant vont peut-être suffisamment le démontrer. A Toro, en Espagne, au portail septentrional de l'église¹, la Trinité et les vingt-quatre vieillards sont sculptés sur la voussure supérieure, et la Vierge et les anges sur la voussure inférieure. Le souvenir lointain de l'Ascension liturgique nous vient à l'esprit. Il s'évanouit complètement en face du tombeau de saint Junien², dont les trois faces présentent : la première, le Christ assis sur un trône dans une auréole qu'entourent les emblèmes des évangélistes ; la deuxième, l'Agneau se détachant sur un disque crucifère que soutiennent deux anges suivis des douze vieillards ; la troisième, la Vierge assise sur le trône dans une auréole qu'entourent quatre anges également suivis des douze vieillards. Sur le bras gauche, la Vierge tient l'Enfant-Jésus qui porte le sceptre dans une main et passe l'autre autour du cou de sa Mère. L'inscription gravée sur le rebord de l'auréole donne l'explication de l'image. La voici :

La sagesse du Père est au cou de la mère ;
 Du Christ je suis la mère, et je porte mon père,
 Mère de l'Éternel, je porte mon auteur
 Et mon sein maternel soutient le Créateur.

Les vieillards lèvent leurs fioles à parfums symbolisant les prières qu'ils font monter vers l'Éternel pour nous, « dont le salut les intéresse et les préoccupe encore », selon les paroles de saint Cyprien, rapportées par l'abbé Arbellot. Les intentions déprécatives pénètrent donc cette grande vision sculptée qu'amplifie l'image de la Mère de Dieu avec son divin Fils, à l'exemple des décorations que nous avons examinées auparavant. Il est à noter que la Vierge et l'Agneau se disposent sur les faces longues, aux côtés donc du Christ en Majesté

1. A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, VI, fig. 734.

2. *Ibid.*, IV, fig. 451-452 ; *Notice sur le tombeau de saint Junien*, Limoges, 1847, p. 7-15.

qui occupe une des petites faces. Si, dans une image illustrant la vision de Dieu, la Vierge se place près du Christ en Majesté, il suffit de mettre en face une autre personne pour obtenir la composition de la Grande Déisis. Ceci arrive, par exemple, sur le portail occidental de Santo-Domingo de Soria en Espagne et sur la voûte de l'église de Kempley¹, dans le Gloucestershire, en Angleterre. Qu'on nous permette d'insérer une brève remarque à ce sujet : un autel portatif de Conques mérite d'être mis en parallèle avec le tombeau de saint Junien. Sur son cadre, qui embrasse de quatre côtés la pierre centrale, les images de sainte Marie, de sainte Foi et de deux autres saintes inconnues se combinent avec celles du Christ, de l'Agneau et des bêtes mystérieuses. Toutes les images sont émaillées et apparaissent, sauf l'Agneau, en buste. Il semble donc que, dans les sanctuaires de France, la Vierge ne devait pas toujours faire défaut dans les illustrations de la Grande Vision de l'Apocalypse. Que l'on nous excuse, à présent, de sauter du XII^e au XVI^e siècle et d'ouvrir le retable d'Anchin². Entre la Mère de Dieu et saint Jean-Baptiste, les apôtres, les vierges, les martyrs et les confesseurs se montre la Sainte-Trinité vénérée par les puissances célestes jouant de différents instruments de musique et chantant :

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
 Dominus Deus exercituum
 Qui erat et qui est
 Et qui venturus est
 Gloria et honor
 Sanctus, Sanctus, Sanctus.

Devant nous s'étale donc la Grande Vision des chap. IV et V de l'Apocalypse, en même temps que la vision de la Jérusalem céleste du chap. XXI du même livre des Saintes Écritures. Les illustrations de ces visions ont inspiré aussi les frères Van Eyck dans l'Adoration de l'Agneau mystique et Raphaël dans la Dispute du Saint-Sacrement.

1. J. Ch. Wall, *Mediaeval Wall paintings*, London, p. 44, 48, fig. 14-16.

2. *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Paris, 1937, n° 34, pl. XIII ; C. Dehaisnes, *Étude sur le retable d'Anchin*, *Revue de l'art chrétien*, IV, Paris, 1860, p. 449-488, 539, 553.

Au même type de décorations appartiennent les miniatures qui figurent la Cité céleste dans les manuscrits de la Cité de Dieu de saint Augustin¹ et les images que l'on appelle la Toussaint, parce qu'elles ornent la fête de ce nom dans les missels. Les peintures murales de l'abside dans l'église de Chambolle-Musigny² fournissent un exemple d'une image monumentale de la Toussaint. Elle représente plusieurs phalanges de saints formant une procession dans laquelle la première place est réservée à la Vierge assise sur le trône et gardée par des archanges. Tous les saints s'unissent dans l'acte d'adoration de Dieu demeurant sur l'autel dans le tabernacle. Ils sont priés d'intercéder pour nous dans des inscriptions comme celle-ci : *Omnes sancte virgines orate pro nobis*. On retrouve l'image de la Toussaint dans les « Heures », par exemple dans le livre d'Étienne Chevalier³, après les Funérailles. La miniature de Fouquet figure le Christ trônant sur les séraphins, sous l'arc de triomphe, constitué par les esprits angéliques, comme le dit M. Gruyer, ayant la colombe du Saint-Esprit sous les pieds et à ses côtés la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste qui prient agenouillés. Plus bas, dans les registres successifs, se disposent les apôtres, les martyrs, les papes, les évêques et les vierges, et tout en bas, sur la terre, les hommes justes prenant part aux conversations célestes.

L'image de la Toussaint est destinée à glorifier l'Église : aussi les différents chœurs des saints concourent-ils, quelquefois, à l'adoration de la Mère de Dieu qui est le type de la *Mater Ecclesiae*.

C'est, par exemple, d'après la liturgie de la fête de la Toussaint que la cour céleste se répartit autour de la Vierge trônant dans un médaillon sur les murs de l'église de Prüfening, en Bavière⁴. Une inscription, *miserere nobis*, invoque le secours des saints. Une autre parle des

1. A. de Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*, I, Paris, 1909, pl. IV ; pl. XVII et p. 276 ; p. 235 (1376) ; II, p. 416, pl. LXXII ; p. 406, pl. LX.

2. P. de Truchis, *Les peintures murales de l'abside de l'église de Chambolle-Musigny*, Dijon.

3. F. A. Gruyer, *Chantilly, Les quarante Fouquet*, Paris, 1897, pl. XL.

4. P. Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf, 1916, fig. 256, p. 355-356.

louanges que les martyrs adressent à la Vierge ; *te martirum candidatus laudat exercitus*. Une troisième fait connaître l'un de ses titres de gloire : *Virtutum gemmis prelucentis Virgo perennis sponsi iuncta thoro sponso conregnat in evo*. La Vierge apparaît ici comme l'épouse de l'Agneau dont les noces sont relatées dans le chap. XIX de l'Apocalypse. Elle personnifie donc l'Église, qui partage la royauté avec l'Époux. Clemen¹ croit que les artistes exécutant les peintures de ce genre avaient sous les yeux différents écrits : outre l'Évangile et l'Apocalypse, le Cantique des Cantiques. Or, à Prüfening, les symboles des évangélistes environnent la Vierge comme sur des reliures² du XIII^e siècle et comme dans une miniature de l'*Hortus deliciarum*³ placée en tête du chapitre qui débute par le célèbre verset du Cantique des Cantiques : *Ecce pulchra es amica mea*. Clemen⁴ dit que la Sulamite, l'épouse du sublime poème, accompagnée des élus dans un temple, représente aussi bien l'Église que la sainte Vierge selon la conception d'Honorius d'Autun. L'inscription proclame, en effet : *Regina in templo sedens significat Ecclesiam que dicitur Virgo Mater et tyrum gerit omnium prelatorum scilicet apostolorum, romanorum et aliorum episcoporum, abbatum et presbyterorum prelatorum, qui lavacro generationis et salutari doctrina predicationis spirituales filios cottidie in templo Domini, hoc est in Ecclesia generant*. Clemen signale plusieurs autres compositions du même type.

Relevons les icônes byzantines du moyen âge, une miniature des Homélies grecques du moine Jacques du XII^e siècle et deux ensembles de peintures allemandes de l'époque romane. Sur les icones les plus anciennes, la Theotokos prie dans une église en écartant ses bras, au-dessous du Christ et au milieu des saints⁵. La miniature figure la

1. P. Clemen, *op. cit.*, p. 353.

2. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, III, pl. XXXVIII, fig. 120 ; L. Dorez, *Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk*, Paris, 1908, pl. IX — Ms. 37 — p. 17 ; J. H. de Hefner-Alteneck, *Costumes*, III, Francfort-s.-M., 1883, pl. 152, p. 6.

3. R. de Lasteyrie, *Miniatures inédites de l'« Hortus deliciarum » (XII^e siècle)*, *Gazette archéologique*, IX, Paris, 1884, pl. III, p. 64.

4. Clemen, *op. cit.*, p. 355.

5. *Ibid.*, p. 354-355.

Panagia¹ sur le trône dans l'attitude de l'orante, que glorifient des anges et de nombreux groupes de saints. Dans l'église haute de Schwarzhendorf², sur la voûte du sanctuaire, deux anges portent l'Agneau dans le médaillon qu'entourent les chœurs des élus, le Christ, Marie et l'Église. L'abside de l'église de Neuwerk³, à Goslar, offre à la vénération des fidèles l'image de la Reine des cieux portant son divin Enfant et sur la voûte du sanctuaire, les phalanges des saints entourent un médaillon qui devait autrefois contenir l'Agneau. On peut enrichir la liste de Clemen de bien d'autres œuvres, pour la plupart françaises. Les images illustrant la dédicace de l'église dans le bréviaire de Montiéramey, du XII^e siècle, méritent une attention toute particulière⁴. L'une d'entre elles représente le Christ en Majesté en face de l'Église (fig. 22) ; l'autre, une reine assise ayant en mains un calice et une hostie (fig. 23). Dans l'inscription, cette reine est appelée : *Virgo mater ecclesia*. Elle a une signification eucharistique et évoque le souvenir de la Vierge portant le saint Graal dans les peintures catalanes. C'est au même groupe d'images qu'appartient le Mariage mystique de sainte Catherine de Montmorillon inspiré de l'Apocalypse⁵. En effet, les noces de la sainte avec l'Enfant-Jésus, que la Vierge assise tient dans ses bras, se déroulent en présence de l'Agneau et des vieillards de l'Apocalypse. C'est encore une image de l'Église jouissant de la félicité éternelle qu'il faut reconnaître dans le Couronnement de la Vierge, encadré quelquefois par les symboles des évangélistes, comme sur le portail de Saint-Étienne de Corbie et dans une miniature de la Légende dorée conservée sous le n^o 1729 à la bibliothèque Mazarine⁶. Il arrive, de fait, que ce type du triomphe de

1. Clemen, *op. cit.*, p. 354, fig. 254.

2. *Ibid.*, p. 344 et suiv.

3. *Ibid.*, p. 357, fig. 257.

4. Ph. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, p. 66 ; V. Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, II, Paris, 1934, p. 449-450.

5. Gillet, *La peinture française*, pl. VI.

6. H. Martin, *La miniature française des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris et Bruxelles, 1923, pl. 66, fig. XCI ; cf. ms. par. lat. 8846, fol. 109 v^o ; cf. bibl. mun. d'Amiens, ms. 157, fol. 110 (missel de Corbie, xiv^e siècle) ; V. Leroquais, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques en France*, Album, Paris, 1924, pl. LV ; cf. Swarzeński, *Die lat.*

la Vierge, aimé particulièrement en France, serve à représenter la cité céleste triomphant après le Jugement dernier dans les manuscrits de la Cité de Dieu de saint Augustin. Le dogme de la Communion des saints joue un rôle considérable dans les œuvres que nous venons d'étudier, où le prologue et l'épilogue de la Rédemption se confondent, selon le dicton qui veut que les extrêmes se touchent.

Dans d'autres œuvres pourtant, le dogme de l'Incarnation prédomine et met en relief le prologue de la Rédemption. M. Gruyer¹ considère que ce prologue forme un magnifique frontispice au livre d'Heures d'Étienne Chevalier. La Mère de Dieu y donne le sein au Verbe incarné dans le rayonnement d'un arc triomphal, qui n'est rien autre qu'un portail ogival. Elle est assistée par les patriarches, les prophètes, les anges, saint Étienne et Étienne Chevalier. Dans certaines peintures coptes, la Vierge allaite aussi son Enfant, mais en présence du Christ en Majesté qui ne figure plus dans ce frontispice. Ce n'est pas pour la première fois que les voussures d'un portail déploient une auréole autour de la Vierge. Sur le portail de droite de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, elles font voir les vieillards de l'Apocalypse. La Vierge est donc là incorporée dans la vision de l'Apocalypse, ce que nous avons eu déjà l'occasion d'observer en examinant d'autres œuvres, par exemple le tombeau de saint Junien. Il est à souligner que, sur le portail parisien, la Vierge avec l'Enfant-Jésus reçoit les hommages des patriarches, des prophètes, des anges et des fondateurs de la cathédrale. Aussi cette page de l'Apocalypse sculptée ressemble à la miniature de Fouquet.

C'est encore le prologue de la Rédemption que représentent certaines œuvres catalanes et françaises. Leur affinité s'explique par les échanges d'ordre artistique unissant la France et la Catalogne depuis l'époque carolingienne ; d'ailleurs, les comtés de la Catalogne restaient en liaison avec la France aux XI^e et XII^e siècles. Le décor roman de l'abside de Santa-Maria d'Esterra (fig. 24) tire son origine d'une illustration de la vision d'Isaïe semblable à celle que nous avons ren-

ill. Hs des XIII. Jhs, pl. 30, fig. 172. « Initiale O(sculetur), le Christ couronne l'Épouse ; phylactères d'après Cant. 4. 8 und 7. 6, Bible de Bredelar de 1238 et 1241. »

1. Gruyer, *Les quarante Fouquet*, p. 5, 17, 19-21.

contrée dans la bible de Saint-Paul-hors-les-Murs. Il représente l'Adoration des Mages et deux archanges dans la conque ; et, sur le mur, la vision d'Isaïe, deux saints, l'archange Raphaël et les roues flamboyantes de la vision d'Ézéchiël. A la même époque, le décor de Tahull¹ laisse l'Adoration des Mages dans la conque de l'abside et, plus bas, remplace la vision d'Isaïe par les apôtres ; autour de l'abside, il ajoute, d'un côté, le symbole de saint Matthieu, un séraphin, le symbole de saint Jean et saint Gabriel ; de l'autre côté, le symbole de saint Luc, un chérubin, le symbole de saint Marc et saint Raphaël ; enfin, en haut, il montre l'Agneau entre Abel et Melchisédech sacrifiant, ce qui fait penser à la messe (fig. 25).

A ces peintures monumentales se rattachent des œuvres catalanes et françaises du XIII^e siècle où apparaissent la Vierge avec l'Enfant au milieu des quatre animaux de l'Apocalypse et des scènes de l'enfance du Christ telles que le fameux paliotto de Vich², un antependium en stuc de la collection Plantiura³ et un retable que possède l'église de San-Miguel in Excelsis en Espagne (fig. 26)⁴. Dans l'ornementation de ce dernier s'est opérée la fusion bien curieuse des images en Majesté du Christ et de la Vierge. Au lieu du Christ, la Vierge y est assise sur un arc-en-ciel, parmi les initiales, A et Ω, les emblèmes des évangélistes, les rois Mages, les apôtres, un ange, une femme nimbee et un roi. M. Hildburgh écrit : « le retable peut être rangé dans le groupe des émaux qui, à mon avis, succédèrent immédiatement au groupe de Silos... Ce qui me semble, toutefois, confirmer le rapprochement du retable de San-Miguel avec l'Espagne à laquelle j'ai attribué le groupe de Silos et les émaux qui lui sont apparentés, ce sont deux légères caractéristiques de ce retable. L'une est la disposition des

1. Mn. J. Gudiol i Cunill, *La pintura Mig-Eval Catalana* ; I : *Els primitius primera els pintors : la pintura mural*, Barcelona, 1927, fig. 48, 65, p. 215-216.

2. *Ibid.*, II, Barcelona, 1929, fig. 34-38, cf. 44, p. 121, fig. 78 ; A. Muñoz, *Pittura románica catalana : I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcellona*, *Inst. d'est. cat., Anuari*, Barcelona, 1907, fig. 7 ; G. Richert, *Mittelalterliche Malerei in Spanien, Katalanische Wand- und Tafel-Malerei*, Berlin, 1925, fig. 15 a, p. 26.

3. Walter W. S. Cook, *Early spanish panel painting in the Plantiura Collection*, *The Art Bulletin*, XI (New-York), 1929, fig. 8, p. 164-171.

4. S. Huici et V. Juaristi, *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado*, Madrid, 1929 ; E. Roulin, *Orfèvrerie et émaillerie*, *Revue de l'art chrétien*, LI, 1903, p. 292-298, pl. VIII-X.

symboles des quatre évangélistes autour de la Vierge et de l'Enfant, disposition que je ne crois pas du tout avoir été communément en usage à l'époque où le retable a été fait (on trouve cependant une mention dans les annales limousines de ce qui a bien pu être un groupe similaire ; on nous dit qu'Étienne..., abbé de Saint-Augustin à Limoges... « *Majestatem matris Domini... fecit* », cf. note 2), parce qu'une telle disposition n'a pas l'approbation biblique attachée à la représentation du Christ dans sa majesté entouré des quatre symboles. Nous savons, toutefois, que cette disposition inaccoutumée avait fait antérieurement son apparition en Espagne du Nord avec l'antependium cloisonné d'or de Gérone, du milieu du XI^e siècle environ... — tandis que des groupements semblables des symboles avec la Vierge et l'Enfant qui peuvent se voir sur des antependiums catalans peints, attribués au XII^e siècle, indiquent que cette disposition était en faveur à cette époque, au moins dans la partie est du nord de l'Espagne¹ ». A la thèse d'origine espagnole du retable de San-Miguel in Excelsis s'oppose l'opinion d'autres savants qui le considèrent comme une œuvre de Limoges².

Quant à notre thème iconographique, il semble être de provenance française. En faveur de cette assertion plaident, entre autres, les exemples cités des IX^e et X^e siècles. On ne peut nier, pourtant, qu'il ait été particulièrement apprécié en Catalogne pendant l'époque romane. A l'époque gothique, il resplendit dans la chapelle royale de Casimir Jagellon au Wawel et, aux époques postérieures, rayonne sur la Russie. Le thème de la Vierge en Majesté s'étend alors sur des pays très différents : d'une part, la France et la Catalogne ; d'autre part, la Pologne et la Russie (fig. 27), et leur enseigne la douce loi de la charité. Combien cela est émouvant.

D'une manière générale, les peintures de Cracovie et de Lublin rappellent de nombreuses œuvres françaises et rendent le prologue

1. W. L. Hildburgh, M. A., *Medieval spanish enamels and their relation to the origin and development of copper champlevé enamels of the twelfth and thirteenth centuries*, Oxford and London, 1936, pl. XXI-XXII, fig. 27 a-b, p. 103.

2. Huici et Juaristi, *El Sant de San Miguel de Exc.*, p. 16 et suiv. ; W. S. Cook, *The stucchi altar-frontals of Catalonia, Art Studies medieval, Renaissance and Modern*, New Jersey, 1924, p. 43, note 1.

et l'épilogue de la Rédemption de la même façon que les deux célèbres miniatures de Fouquet.

En résumé, un certain caractère d'unité marque nos peintures byzantines reproduisant les variantes du même thème de la *Majestas Domini*, qui, en se développant, s'est transformé d'une composition unique en un cycle d'images. Elles exaltent le Fondateur et la Cofondatrice de l'Empire spirituel, en s'appuyant sur des modèles qui remontent au début de l'ère chrétienne. Ces modèles ont été créés par l'art impérial de Rome en collaboration avec l'art hellénistique de l'Orient et ont été adoptés par l'art gaulois de l'époque chrétienne primitive. En s'emparant d'eux depuis l'époque carolingienne, l'art français a parsemé le sol natal de chefs-d'œuvre incomparables qui n'ont jamais cessé d'émerveiller les autres nations. On peut dire que, dans ce domaine, la France régnait en maîtresse pendant l'époque romane et gothique. C'est de source française que semblent provenir les prototypes des thèmes principaux de nos peintures byzantines, qui ont trouvé en Pologne les conditions favorables à leur développement ultérieur. Ces thèmes ont dû être indiqués par les prêtres polonais, gardiens de la tradition catholique, à des peintres ruthènes, mais citoyens polonais, appelés à peindre les intérieurs de nos églises catholiques. La question se pose de savoir s'ils n'ont pas été transmis par l'intermédiaire de la Pologne aux pays limitrophes, la Russie en premier lieu¹. Elle fournit la matière d'un travail qui pourrait contribuer à mettre davantage en lumière le rôle que la France a joué dans l'art byzantin. Ainsi se manifeste l'importance de l'étude des relations artistiques entre la France et la Pologne.

1. Nos icônes russes s'apparentent beaucoup plus au décor de Cracovie que, par exemple, aux œuvres gréco-italiennes du même type; cf. N. P. Kondakow, *Ikonografia Bogomateri. Swiazi greckeskoj i ruskoj ikonopisi s italjskoj ziwopisju rannjago Wozroźdenia*, Saint-Pétersbourg, 1911, fig. 77.

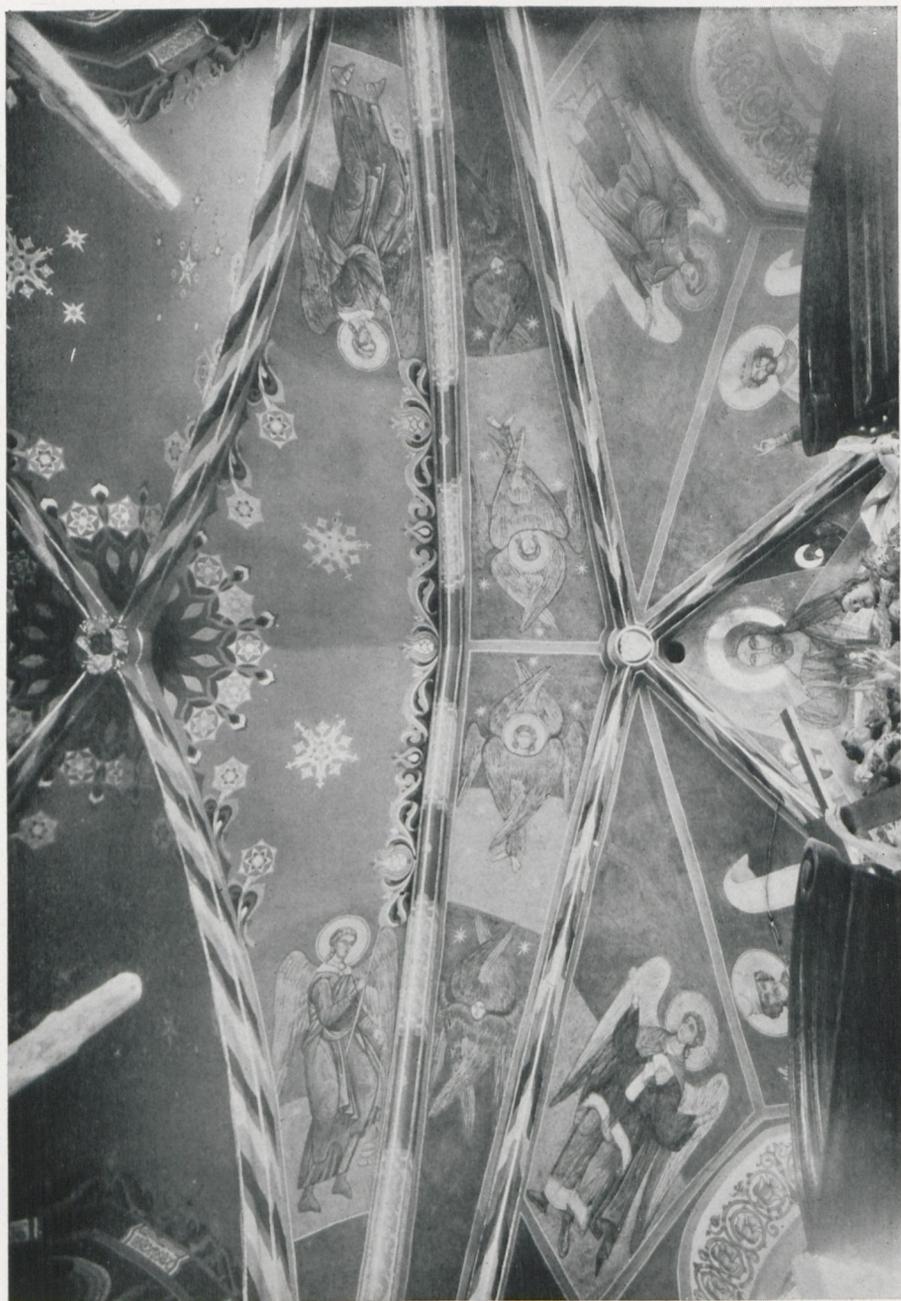


Fig. 1. — CATHÉDRALE DE SANDOMIERZ, VÔTE : CHRIST EN MAJESTÉ
(Ministère de l'Instruction publique et des Cultes ; phot. Kolowiec)



Fig. 2. — CATHÉDRALE DE CRACOVIE, CHAPELLE DE LA SAINTE-CROIX
VOÛTE AU-DESSUS DE LA PORTE D'ENTRÉE
VIERGE EN MAJESTÉ PORTANT L'EMMANUEL
(Musée national de Cracovie ; phot. Kolowicz)

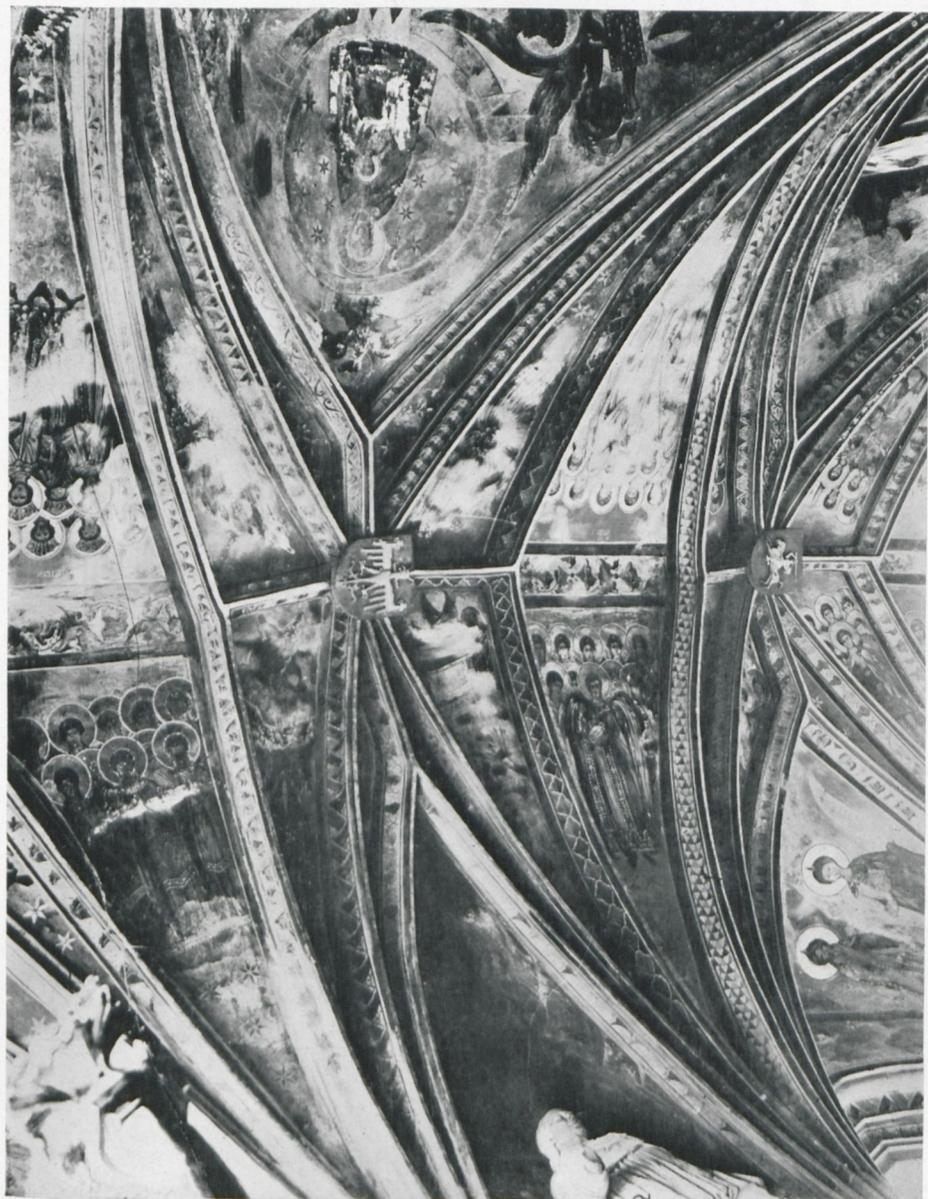


Fig. 3. — CATHÉDRALE DE CRACOVIE, CHAPELLE DE LA SAINTE-CROIX, VOÛTE
VIERGE EN MAJESTÉ PORTANT L'EMMANUEL
PUISSANCES CÉLESTES ET TRÔNE DE L'HÉTÍMASIE
(Musée national de Cracovie ; phot. Kolowiec)

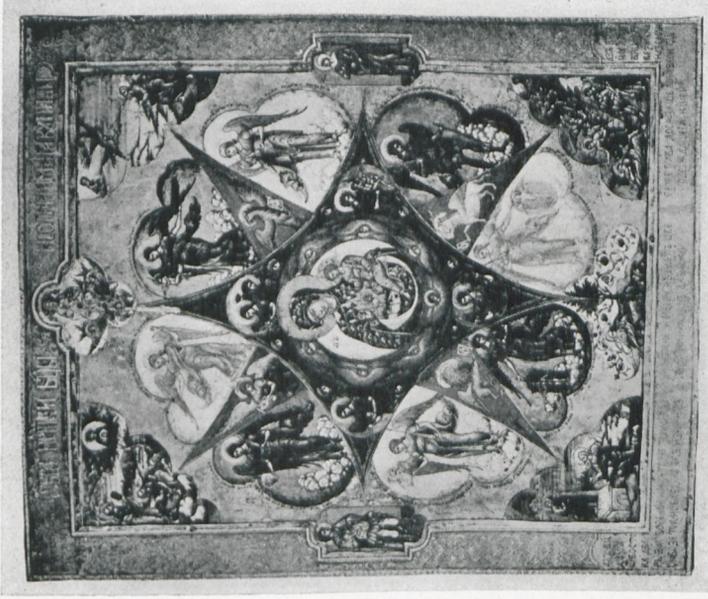


Fig. 5. — ICONE RUSSE
(D'après N. P. Lichaczew, *Materialy*, II,
pl. 318, n° 610 ; phot. Strzalko)

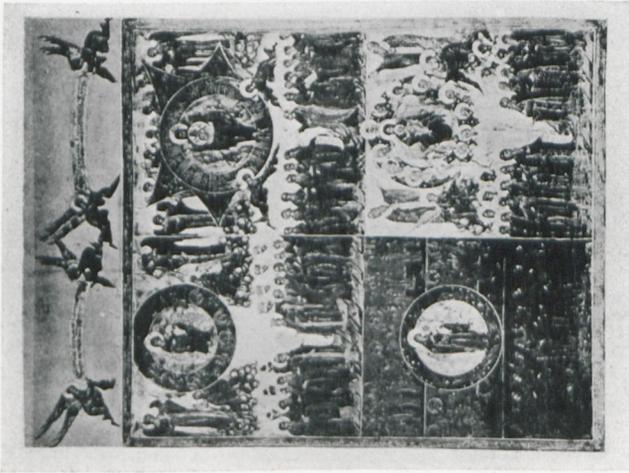


Fig. 4. — ICONE RUSSE
(D'après N. P. Lichaczew, *Materialy*, II,
pl. 256, n° 477 ; phot. Strzalko)



Fig. 6. — CATHÉDRALE DE CRACOVIE, CHAPELLE DE LA SAINTE-CROIX, MUR SUD
CHRIST GRAND PRÊTRE

(Musée national de Cracovie ; phot. Kolowiec)



Fig. 7. — CATHÉDRALE DE CRACOVIE, CHAPELLE DE LA SAINTE-CROIX, MUR NORD
 SAINTE VIERGE ORANTE PORTANT L'EMMANUEL
 (Musée national de Cracovie ; phot. Kolowiec)



Fig. 8. — CATHÉDRALE DE CRACOVIE, CHAPELLE DE LA SAINTE-CROIX, MUR EST
CHRIST COMMUNIAN LES APÔTRES
(Musée national de Cracovie ; phot. Kollowiec)

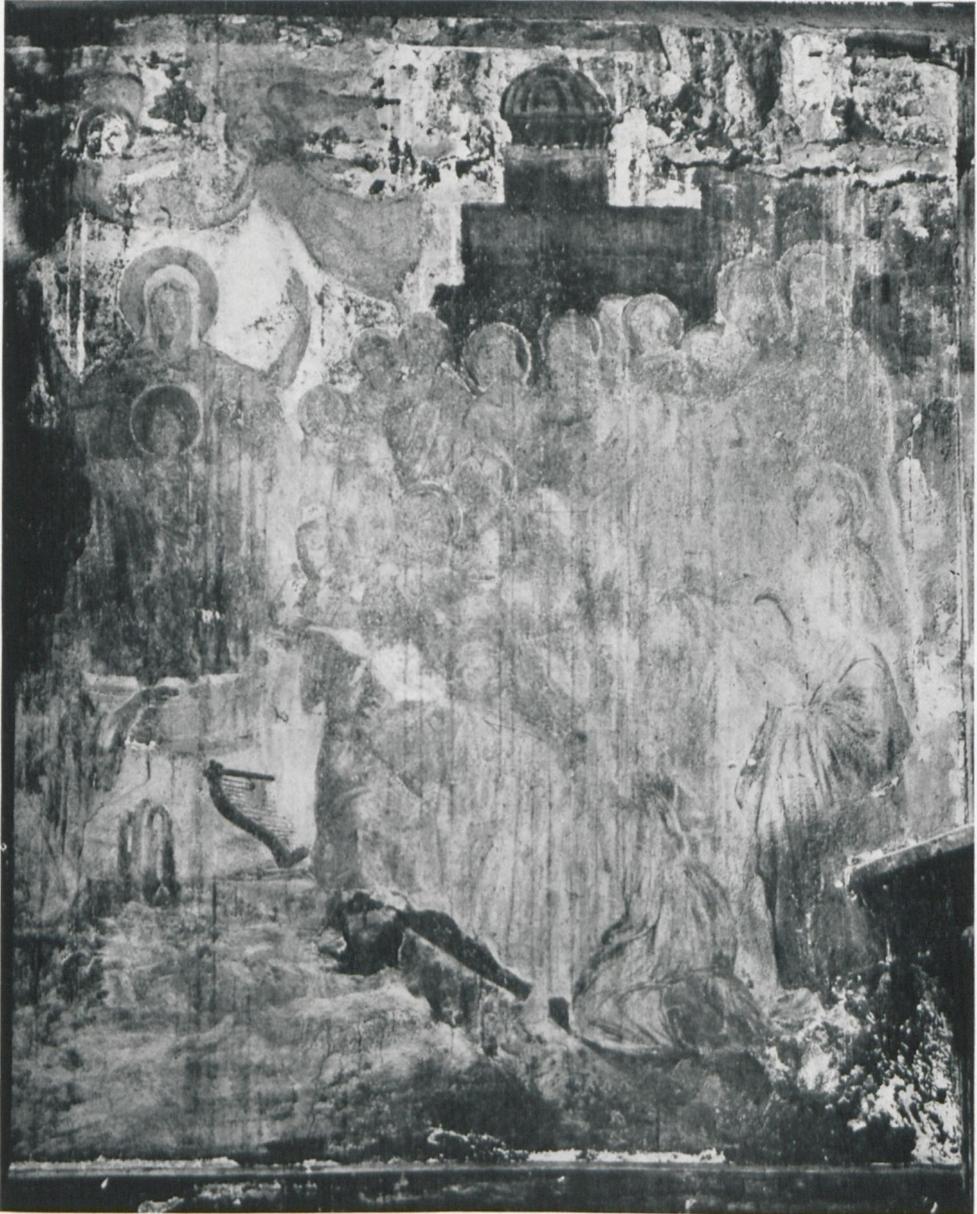


Fig. 9. — CATHÉDRALE DE CRACOVIE, CHAPELLE DE LA SAINTE-CROIX, MUR OUEST
LA VIERGE, SOURCE DE VIE
(Phot. Kolowiec)



Fig. 10. — CHRIST EN MAJESTÉ
(Bibliothèque nationale de Paris, Par. lat. 1141, fol. 5)



Fig. 11. — CHRIST EN MAJESTÉ
(Bibliothèque nationale de Paris, Par. lat. 1141, fol. 6)



Fig. 12. — SAINTE VIERGE ORANTE, ANGES ET SAINTS
(Bibliothèque nationale de Paris, Par. lat. 1141, fol. 5 v^o)

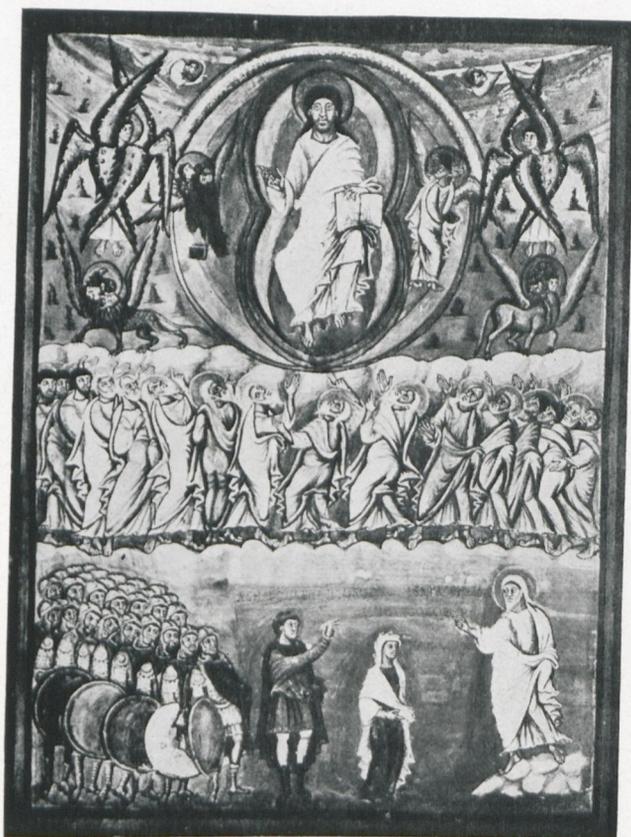


Fig. 13. — BIBLE DE SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS DE L'ÉCOLE DE CORBIE
VISION D'ISAÏE



Fig. 14. — COFFRET CAROLINGIEN EN IVOIRE DE L'ÉCOLE DE TOURS
VIERGE ORANTE ENTRE LES SYMBOLES DES ÉVANGÉLISTES ET LES APÔTRES
(Munich, Musée national)



Fig. 15. — BOULE EN IVOIRE DU XI^e SIÈCLE ; CHRIST EN MAJESTÉ
(Musée de Lyon)



Fig. 16. — BOULE EN IVOIRE
VIERGE EN MAJESTÉ AVEC L'ENFANT-JÉSUS
(Musée de Lyon)



Fig. 17. — BOULE EN IVOIRE ; SÉRAPHIN
(Musée de Lyon)

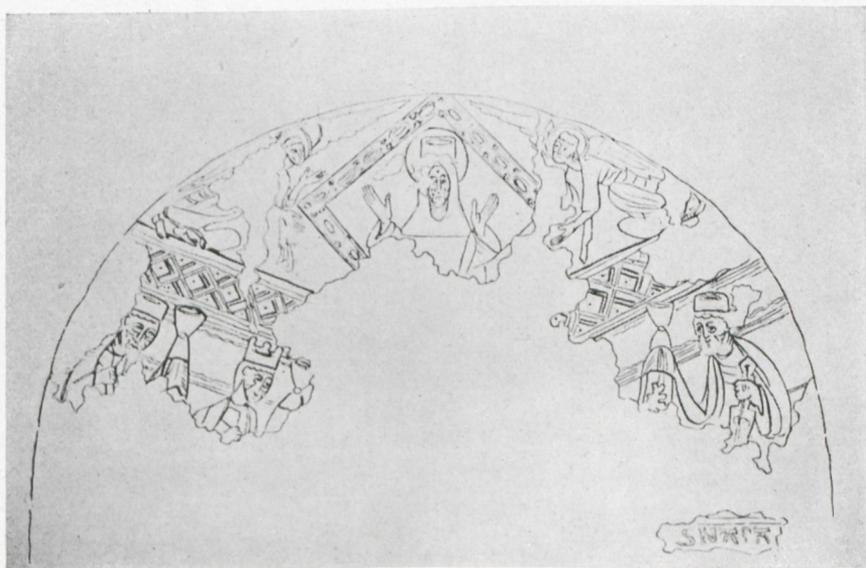


Fig. 18. — ÉGLISE DE SAINT-MARTI-DE-FENOLLAR (CATALOGNE)
VOÛTE AU-DESSUS DE LA PORTE D'ENTRÉE
VIERGE ORANTE, ANGES ET VIEILLARDS DE L'APOCALYPSE
(D'après *Les peintures murales catalanes*, Institut d'Estudis Catalans, fasc. II, fig. 13)



Fig. 19. — ÉGLISE DE S. MIGUEL DE LA SEO (CATALOGNE), ABSIDE
CHRIST EN MAJESTÉ, SAINTE VIERGE ET APÔTRES
(D'après *Les pint. mur. cat.*, fasc. II, pl. VII ; phot. Chaumien)



Fig. 20. — ÉGLISE DE SAINT PERE DEL BURGAL (CATALOGNE), ABSIDE
SAINTE VIERGE ET APÔTRES

(D'après *Les pint. mur. cat.*, fasc. III, fig. 42 ; phot. Chaumien)



Fig. 21. — CHARTE DE SAINT-MARTIN-DU-CANIGOU
(Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ; phot. Giraudon)



Fig. 22. — CHRIST EN MAJESTÉ
(Bibliothèque nationale de Paris, Par. lat. 796, fol. 235 v^o)

eterna secula amen. V. Bene fundata

O quam metuendus est locus iste uer
 non est hic aliud nisi domus de... et por



SYS. VI.
 per singulo
 huius scilicet
 consecrationi
 diem. et sa
 mysterium
 incolumes
 ces populi t

ut quisquis hoc templum beneficia
 ingreditur. cuncta se impetrasse l

FILIE SYON. currit adsum enim
 celebra matris uestre sollempnia in

Fig. 23. — VIERGE EN MAJESTÉ
 (Bibliothèque nationale de Paris, Par. lat. 796, fol. 235)



Fig. 24. — ÉGLISE DE SANTA MARIA D'ESTERRI (CATALOGNE), ABSIDE
VISION D'ISAÏE ET ADORATION DES MAGES

(D'après *Les pint. mur. cat.*, fasc. III)



Fig. 25. — ÉGLISE DE TAHULL (CATALOGNE), ABSIDE
ADORATION DES MAGES ET APÔTRES
(D'après *Les pint. mur. cat.*, fasc. III)

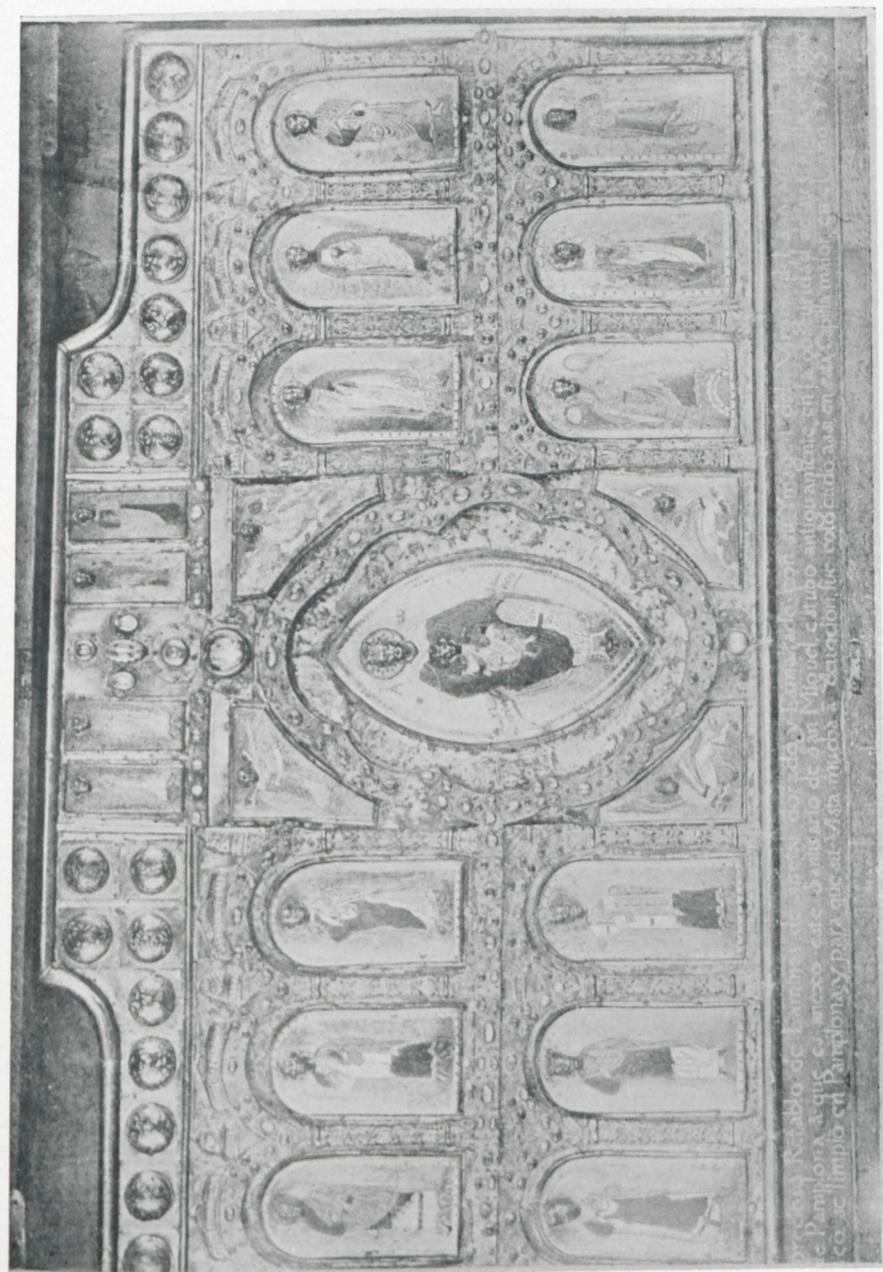


Fig. 26. — ÉGLISE DE SAN-MIGUEL IN EXCELSIS (ESPAGNE), RETABLE LIMOUSIN DU XIII^e SIÈCLE
 VIERGE PORTANT L'EMMANUEL ENTRE LES SYMBOLES DES ÉVANGÉLISTES
 ANGE, SAINTE, ROI, MAGES, APÔTRES



Fig. 27. — ICONE RUSSE
(D'après Lichaczew, t. II, pl. CCXXII, n° 398 ; phot. Strzalko)