



EX LIBRIS
SALOMON REINACH

DON
DE
MADAME SALOMON REINACH
— NÉE MORGOLIEFF —



W. DE GRÜNEISEN

SAINTE-MARIE-ANTIQUE

LE CARACTÈRE ET LE STYLE

DES

PEINTURES DU VI^e AU XIII^e SIÈCLE



ROME

MAX BRETSCHNEIDER, EDITEUR

Via del Tritone, 60

1911

138548

Ce que nous présentons au public n'est qu'un chapitre de l'ouvrage: *Sainte-Marie-Antique*; mais un chapitre qui nous est particulièrement cher: il résume les principes de l'art médiéval et plus précisément ceux de l'art romain, visant à marquer sa position dans les évolutions artistiques du haut moyen âge.

Nous avons cru faire une chose agréable surtout aux étudiants d'histoire de l'Art, en faisant paraître, secondés par notre éditeur M. MAX BRETSCHNEIDER, cet extrait à un prix accessible à toutes les bourses, parallèlement avec l'œuvre mère destinée surtout aux bibliothèques.

Le chapitre que nous publions à part, est complet en soi et traite une matière bien définie. Le lecteur y trouvera cependant de nombreux renvois aux pages et aux planches de *Ste-Marie-Antique*; ce qui l'engagera, nous l'espérons, à consulter l'ouvrage principal et à l'étudier dans les bibliothèques qui ouvrent largement leurs portes au public désireux de s'instruire.

Olevano Romano, le 26 septembre 1910.

W. DE GRÜNEISEN.

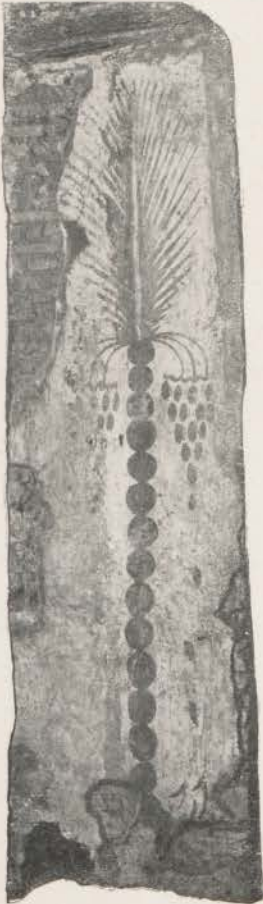
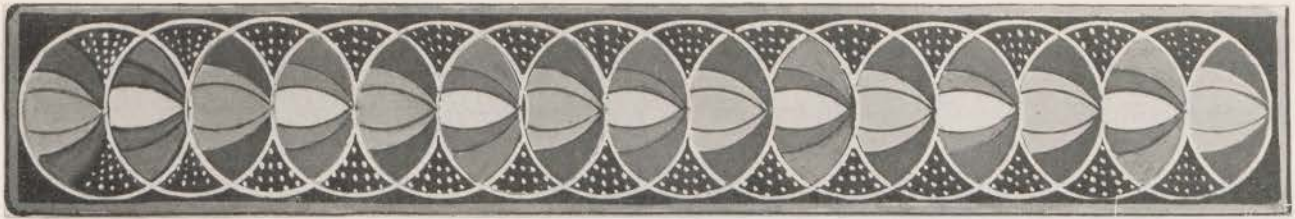


Fig. 171. — Palmier symbolique stylisé d'après les principes de l'Orient antique. (Sainte-Marie-Antique).

LE CARACTERE ET LE STYLE DES PEINTURES DE L'ÉGLISE STE-MARIE-ANTIQUE DU VI^E AU XIII^E SIÈCLE.

I. LES PRINCIPES DE L'ART MÉDIÉVAL. — En analysant les principes de l'art chrétien du haut moyen âge, on se trouvera en présence des plus étranges mutations, et du mélange des principes les plus opposés.

Basé à son origine sur des traditions presque exclusivement helléniques, l'art chrétien commence à entrer progressivement dans une voie nouvelle; il abdique pas à pas les traditions immédiatement héritées en faveur des principes si différents du grand art monumental, didactique et décoratif, simplifiant autant que possible les compositions hellénistiques jusqu'à les mettre à la portée d'un simple artisan. Le peintre du haut moyen âge, poussé par la nécessité et impuissant à représenter la nature telle qu'elle s'offre à ses yeux, entre dans une nouvelle voie. Les conditions semblables de niveau social et de culture engendrent des principes semblables; les traditions transmises généalogiquement par l'ancien art oriental facilitent la solution; la formule hellénistique ne sert plus que de base. Il a fallu réaliser le problème, créer des images compréhensibles, simplifier la composition en éliminant tout trait compliqué, c'est-à-dire s'en tenir aux éléments typiques.

En suivant cette voie le peintre renonce au modelé et va recourir en même temps aux signes et aux couleurs comme déterminatifs conventionnels, réintégrant ainsi dans les domaines de l'art médiéval, après un oubli presque millénaire, la conception de l'ancien Orient dans sa technique décorative et monumentale. Mais en suivant des principes artistiques si différents des nôtres, l'artiste de



Fig. 172. — Palmier symbolique stylisé d'après les principes de l'Orient antique. (Sainte-Marie-Antique).

l'Orient antique et du moyen âge fera valoir en même temps, toutes les fois qu'il pourra y réussir, la forme naturaliste, due à une observation du réel singulièrement précise.



Fig. 173. — L'Ascension: composition hellénistique, avec les groupements latéraux coordonnés. (Evangélaire de Rabula. Bibl. Laurentienne de Florence).

Si on analyse un tableau de cette époque, anneau par anneau, on remonte à la formule originare hellénique (1). Mais quoique aux époques de complète décadence les principes de l'art oriental aient constitué la planche de salut et malgré la marche progressive vers la simplification des formes, le raccourci (2) hérité de l'art hellénique s'imposera partout, et une multitude de poses et de mouvements les plus hardis rappellera à la mémoire les grands noms et les compositions artistiques pleines de difficultés savamment résolues.

Ainsi on peut trouver dans l'art classique et notamment sur les vases grecs et italiotes du IV^e au III^e siècle, dans la statuaire et sur les peintures pompéiennes un matériel artistique comparatif inépuisable: figures, gestes et groupements qui se sont conservés à travers la pratique artistique séculaire jusqu'au moyen âge (3). (Cfr. fig. 151 et 152).

Mais on s'aperçoit bientôt que la formule hellénique revit artificiellement selon les principes et les ressources dont disposait jadis l'ancien art oriental.

Du V^e au IX^e siècle on peut suivre dans l'art, pas à pas, degré par degré la marche de la simplification des compositions hellénistiques; on commence à décomposer les groupements construits selon les règles de la perspective linéaire; les personnages ou les objets idéalement réunis dans un

(1) Les influences de l'art hellénistique dans la formation de l'art byzantin du IV^e au V^e siècle ont été notées par plusieurs savants modernes, notamment par KONDAKOW, STRZYGOWSKI, BAYET, RIEGL, DIEHL et autres. AINALOFF dans une étude spéciale: *Ellinistischeskia osnovy wisantiiskago iskusstwa*, publiée dans le XII^e vol. des *Zapiski Imperatorskago Russkago arheologitscheskago Obschestwa* (1900), pag. 1-224, porte son examen dans ces recherches des « bases hellénistiques »: I. sur les miniatures et les peintures murales byzantines des premiers siècles, et II. sur le relief « pittoresque ». Selon les recherches modernes le pays des grandes évolutions artistiques dans les premiers siècles de l'ère vulgaire est l'Orient hellénistique et non Rome: thèse soutenue pendant des siècles par différents savants et professée avec succès par FRANZ XAVER KRAUS (voir *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau, 1896, pag. 85-87 et 534-537).

(2) Pour le raccourci dans l'art grec et les pays influencés, v. une savante monographie récemment publiée par l'Académie des « Lincei »: ALESSANDRO DELLA SETA, *La genesi dello scorcio nell'arte greca; classe di scienze morali, storiche e filologiche*, serie V, t. XII, Roma, 1907.

(3) Nous nous bornerons à citer ici les exemples typiques. Sur le vase de Canosa du Musée National de Naples (N. 3253) dit des Perses, on retrouve la figure prototype du Mage dans la « μέγρι-προσκύνησις ». La concordance est tellement évidente qu'on pourrait placer cette figure sans nuire au style de l'époque dans une « Adoration des Mages du VI^e au IX^e siècle. La figure d'Atlas soulevant le ciel, qu'on voit sur un autre vase (v. fig. 199) est reprise dans la figure des anges qui soutiennent les « κύβητες » avec la figure du Sauveur. D'une importance particulière sont les groupes qui présentent les personnages discourant: sur les vases italiotes la personne qui parle est représentée invariablement la main droite levée, le pouce, l'index et le médium déployés, les autres doigts repliés; c'est dans l'art chrétien le geste de celui qui parle; plus tard, spécifiquement le geste de celui qui parle bien « εὐλογεῖν — benedicere » c'est-à-dire du bénissant.

L'influence exercée par l'art hellénique et particulièrement alexandrin sur la peinture et la sculpture des premiers siècles de notre ère a été signalée par plusieurs auteurs; nous ne nous en occuperons pas ici. Quelques exemples particulièrement typi-

même cadre ou reliés selon une même donnée, se présentent maintenant alignés dans un isolement complet (fig. 173, 174) (1); mais la frontalité est préférée au profil de l'art archaïque oriental (2); la perspective linéaire commence à être oubliée; si on retrouve encore des groupements construits dans une perspective barbare, cela n'indique que la survivance des traditions helléniques interprétées et accomodées aux nouvelles exigences de l'art que nous appellerons néo-oriental.

Dans cet art disparaissent les ombres portées. Les fonds approfondis et ombrés dans la sculpture (3) et les fonds foncés dans la peinture font valoir et détachent l'ornementation illuminée; la figure elle-même tend à devenir un motif ornemental, développé sur un fond neutre, et le modelé étant peu décoratif, disparaît et cède la place aux plans monochromes combinés dans un ensemble rythmique et décoratif.

Avec la décomposition de la complexité et avec l'introduction des fonds décoratifs et symboliques, le coup de grâce fut porté à la « peinture illusionniste » (illusionnistische Malerei). Dès lors on accepte sans peine la conception orientale séculaire: l'illustration par séries continues des scènes indépendantes (continuierende Darstellung) comme dans les motifs développés à l'extérieur des temples égyptiens (voir ci-après note 5), sur les papyrus du « Livre des morts » (4), sur la frise de Téléphe (5)



Fig. 174. — L'Ascension: composition orientalisée avec les groupements latéraux désagrégés et les personnages alignés. (Eglise de Baouit d'après CLÉDAT).

ques dans les miniatures de Nicandre, de Cosme Voyageur des Indes, du rouleau de Josué et d'autres manuscrits ont été relevés par AINALOFF (op. cit.).

(1) Pour effectuer cet isolement on aimait à intercaler entre les personnages des colonnes ou des arbres, procédé décoratif trouvé déjà par les Egyptiens; un exemple caractéristique de l'Ancien Empire, de la VI^e dynastie, nous est donné par une peinture de Sauiet el Meitin, tombeau 14. Cfr. LEPSIUS, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, t. II, Pl. III. Pour l'origine des figures isolées, schématiquement réunies en défilé, voir t. I de nos *Etudes comparatives*.

(2) ALOIS RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn*, I. Theil, Wien, 1901, pag. 130.

(3) Cfr. Festschrift von SCHULTZ-STRZYGOWSKI, *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlung*, 1901 et STRZYGOWSKI, *Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst*, dans les *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Geschichte und deutsche Literatur*, XV Band, p. 24, 33. Pour la question des « fonds approfondis » dans les sarcophages cfr. RIEGL, op. cit., p. 97 suiv., et KONDAKOW, *Voyage en Syrie*, pag. 24.

(4) Dans le « Livre des morts », d'espace en espace, la continuité de la narration est interrompue par des grands tableaux qui occupent toute la hauteur du feuillet: l'enterrement au début, le jugement de l'âme vers le milieu, l'arrivée du mort aux champs de Jalou vers la fin de l'ouvrage (MASPERO, *L'archéologie égyptienne*, éd. 1907, p. 174).

(5) WICKHOFF (*Wiener Genesis, herausgegeben von RITTER von HARTEL und F. WICKHOFF*, Wien, 1895, p. 8 et *Roman Art*, London, 1900, pp. 8 et suiv.), considérait à tort le système des « narrations illustrées » comme une innovation de l'art Romain. Les « illustrations continuées » du « Livre des morts » présentent contre cette thèse des preuves indéniables; la même tendance artistique, quoique WICKHOFF tâche de prouver le contraire, se retrouve dans la frise de Téléphe (*Roman Art* pp. 154-156). Cfr. aussi RIEGL, op. cit., pag. 65 et suiv.

BERTRAND (*Etudes sur la peinture et la critique de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1893, 44-45) recule l'origine de ce genre de peintures jusqu'aux temps de Polygnote; elle se retrouverait aussi sur les vases antiques, et se laisse suivre jusqu'à la Renaissance. AINALOFF aussi (*Ellinist-Osn.*, p. 28 et suiv.), en examinant certaines miniatures de Cosme Voyageur des Indes qui représentent dans un même cadre des « illustrations continuées » cherche leur origine dans l'art hellénistique et non dans l'art Romain. MASPERO (*L'archéologie égyptienne*, éd. 1907, p. 186) observe à ce sujet: « Les motifs qu'on traitait (en Egypte) dans d'aussi grands cadres n'offrent jamais une unité rigoureuse... au lieu de choisir parmi les hauts faits (d'un Pharaon) un

et dans l'art bouddhique (1); l'utilisation arbitraire de l'espace dans les limites du cadre donné et la superposition rythmique des figures et des objets sans ligne de démarcation ou en zones superposées (2), avec une tendance à représenter le terrain comme en perspective fuyante (3) ou parfois cavalière, les sujets attenants non en perspective ordinaire mais en plans indépendants progressivement étagés en bandes, et dans chaque bande tous les objets reposant sur une seule ligne horizontale (4).

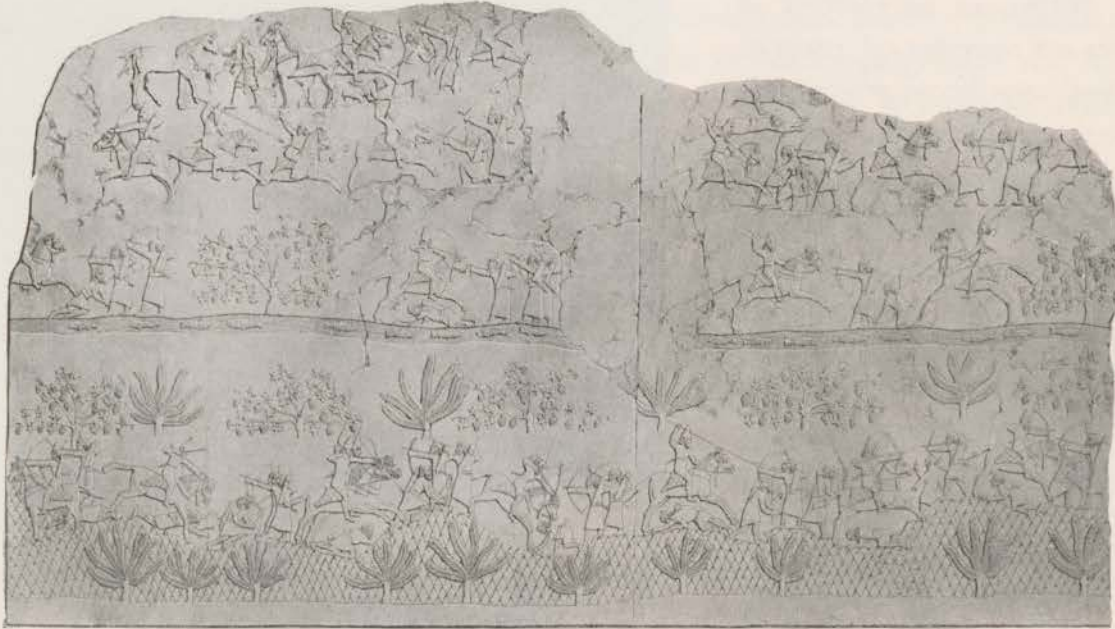


Fig. 175. — Carte paysage Ninivite: superposition des figures et des plantes, sur un plan fuyant, mais sans décroître vers l'horizon (Koyoundjick d'ap. LAYARD).

Dès lors, on admet dans les tableaux qui tendent encore à « illusionner » les « plans figuratifs » à « perspective cavalière » tout à fait barbares. Mais tandis que dans le paysage de l'Orient antique l'envahissement de l'espace et la superposition des objets, est justifié par la perspective fuyante, dans le paysage du moyen âge cette superposition devient purement arbitraire, car la terre y est représentée selon la perspective ordinaire, et les objets apparaissent comme planant sans appui ni base dans l'espace aérien (cfr. fig. 176-183).

épisode dominant, ils se complaisaient à réunir tous les moments successifs de ses campagnes... ainsi les peintres des premières époques italiennes déroulaient, dans le même milieu, d'une suite non interrompue les péripéties d'une même histoire. Les scènes sont répandues sur la muraille sans séparation matérielles et l'on est exposé comme pour la colonne Trajane à mal couper les groupes et à brouiller les personnages. Cette façon de procéder est réservée à l'extérieur des temples ».

(1) Pour la bibliographie et les déductions cfr. DELLA SETA, op. cit., pag. 10 et suiv. et la note 1 à la page 11.

(2) Les compositions non encadrées avec les figures disposées dans l'espace neutre, se voient déjà dans l'art Assyrien (perspective fuyante) (cfr. p. ex. LAYARD, *A second series of the monuments of Nineveh including bas-reliefs from the palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud*, London, 1853, Pl. 11, 12, 13, 14, etc.) parfois indiquée par le pointillé, sont communes sur les vases grecs et italiotes; cette conception fut accréditée par les miniaturistes alexandrins; on la voit réalisée dans une copie de Nicandre, Bibl. Nat. de Paris, n. 247 (OMONT, *Fac-similés de plus anciens manuscrits grecs*, Paris, 1892 et AINALOFF, *Ellinistischeska osnovy visantiiskago iskusstva*, Pétersbourg, 1900, pag. 10-11), dans Cosme Voyageur des Indes, Vat. 699, dans les Octateuques de la même bibliothèque, dans la bible d'Alcuin, de Bamberg et ailleurs.

(3) Comme on peut les voir déjà dans l'art romain (cfr. les reliefs en plâtre de la Farnésine, Rome, Musée des Thermes) et sur certaines miniatures et mosaïques de cinq premiers siècles de l'ère vulgaire, par exemple dans les miniatures du Virgile de la Bibl. Vat. lat. 3225 fol. 6r., du Nicandre de la Bibl. Nat. de Paris n. 247, etc. et les mosaïques de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, etc.

(4) MASPERO, pour éclairer la question, compare la paroi du tombeau de Phtahhotpou à la mosaïque de Palestrina, dont les sujets sont développés en plan fuyant. (*L'archéologie égyptienne*), p. 187 ss., fig. 181.

Cet amalgame de principes différents donne lieu à de singulières images, qu'on comprendra seulement si l'on porte son examen sur les paysages orientaux, et si on retourne à l'idée-mère.

Dans la mise en œuvre de ces principes on trouve dans l'art du Moyen-âge une concordance



Fig. 176. — Fragment d'un paysage ninivite: arbre qui semble suspendu dans l'espace aérien (Koyoundjick, d'après LAYARD).



Fig. 178. — Fragment d'une paysage ninivite, vignes qui paraissent suspendues dans l'espace aérien (Koyoundjick, d'après LAYARD).



Fig. 177. — Miniature byzantine: arbustes dans l'espace aérien. (Vat. grec. 747, 167 v.).



Fig. 179. — Miniature byzantine; arbustes et teute dans l'espace aériens. (Val. grec 747, f. 149 r.).

si évidente avec la conception des antiques écoles orientales, qu'on se voit contraint d'admettre une tradition artistique ininterrompue qui se conserva surtout grâce aux produits industriels et rustiques. Ainsi dans la disposition rythmique des colonnes de l'AYAH THC CKHNHC le miniaturiste syrien pousse l'imitation jusqu'au point de placer les colonnes dans les quatre angles du parterre, selon la

disposition adopté par le peintre égyptien de la XIX^e dynastie pour les arbres appartenant au groupe qui encadre l'étang d'Abd-el Qournah (fig. 184) et celui du tombeau de Rekhmiriya (MASPERO, op. cit., p. 80), et par l'artiste de Ninive pour les

quatre pommes de pin stylisées (1). Ces compositions ont dû servir de prototype à l'ornementation stylisée de fleurs et de feuilles qui servait d'encadrement aux panneaux centraux dans le genre du pavé de Koyoundjick (2).

Ces panneaux devaient représenter tantôt une prairie gemmée de fleurs, tantôt le pavage d'une salle. Ce sont les figurations orientales séculaires de la terre représentée en « perspective cavalière » avec les objets attenants comme s'ils étaient renversés sur elle et disposés ensuite conventionnellement et décorativement comme encore de nos jours sur les tapis orientaux.

Sous l'impression des compositions orientales ont dû être conçues les cartes géographiques de Ptolémée et l'« Orbis pictus » d'Auguste (3). Leur influence se constate encore dans les cartes-paysages de l'époque chrétienne dont nous avons un bel exemple dans la carte-mosaïque de Madaba (4) et dans les schémas topographiques de Cosme Voyageur des Indes, repris ensuite dans les miniatures des Octoteuques (Bibl. Vat. 746, 747) et dans le psautier de la Bibliothèque Barberini (5).

Le même genre de compositions se retrouve encore dans divers manuscrits byzantins ainsi que dans l'iconographie occidentale du x^e au xii^e siècle (6), comme par exemple dans le Lucain de St-Gall (Stiftsbibl. n. 863) (7) ou sur la fresque du porche à l'entrée du couvent des Trois-Fontaines à



Fig. 180. — Paysage ninivite. Plan d'un Château-fort sur une montagne (Koyoundjick): schématisation orientale (d'ap. LAYARD).



Fig. 181. — Miniature byzantine: plan de l'enceinte du Tabernacle, envahissant l'espace aérien (Vat. grec 746, fol. 341 v.).

Rome, qui retrace le plan de la « Turris Argentaria » avec le « Mons Argentarius » et « Orbitella » (v. fig. 188); et longtemps encore dans les compositions qui suivront les principes hellénistiques

(1) LAYARD, *The monum. of Nineveh* (London, 1879) Pl. 47.

(2) Cfr. VICTOR PLAGE, *Ninive et l'Assyrie*, Paris, MDCCCLXVII, III, Pl. 49, 1: Seuil de Koyoundjick. LAYARD, II series, Pl. 56

(3) DAREMBERG et SAGLIO, 1251, 2^e fig. 3196, 1539 ss.

(4) CL. KOIKYLIDES, 'Ο ἐν Μεδβαῖ Μωσαϊκὸς καὶ Γεωγραφικὸς πρὸς Συρίας Παλαιστίνης καὶ Αἰγύπτου χάρτης etc. (Jérusalem, 1879); LAGRANGE, *Revue biblique*, 1897, 168; DURAND, *La carte-mosaïque de Madaba*, Paris s. d.; STEVENSON, *Di un insigne pavimento in musaico esprimente la geografia dei luoghi santi scoperto in una basilica cristiana di Madaba in Palestina. Nuovo Bullett. di Archeol. crist.*, 1897, n. 1 et 2, 45. Pl. I, et O. MARUCCHI, *Ibid.*, 1899, p. 43-50, Pl. I.

(5) AINALOFF, *Ellinistitscheskia osnovy wisantiiskago iskusstva*, S. Pétersbourg, 1900, pag. 214 ss. f. 46.

(6) Cfr. p. ex. M. gr. 74 de la Bibl. Nat. de Paris, fol. 15v. 29v. 124v. 178v. 211v.

(7) Cfr. WOLTMANN, *Geschichte der Malerei*, t. I, fig. 66 (d'après RAHN).

(perspective ordinaire) on représentera les surfaces des différents objets en perspective cavalière, comme par exemple les surfaces des pupîtres et des tables (Pl. Ic. XXIV), des lits (Pl. Ic. XXI, XXIII, LV, fig. 124), des vasques de puits (Pl. Ic. XXII) et de fontaines et de différents autres objets (1).

Comme composition d'une époque de transition, le verre romano-juif du III^e ou IV^e siècle représentant le temple de Jérusalem (2) est particulièrement important. Dans cette composition l'artiste in-

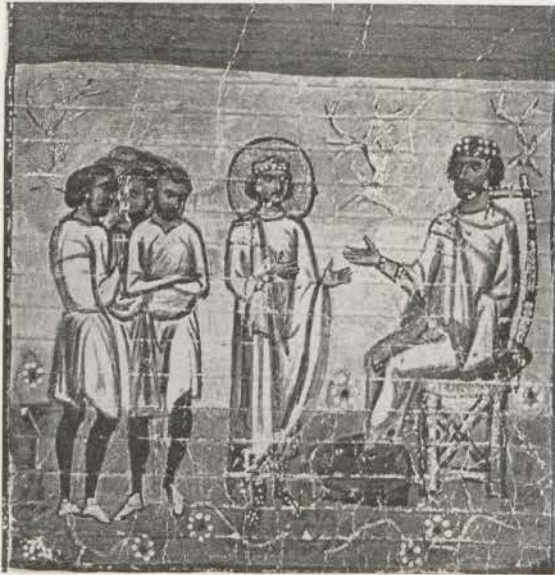


Fig. 182. — Miniature byzantine:
arbustes suspendus dans l'espace aérien.
(Vat. grec 747, f. 65 r.).



Fig. 183. — Miniature byzantine:
l'autel avec un ciborium suspendu dans l'espace aérien
(Vat. grec 746, f. 283 r.).

fluencé par le schéma oriental (v. fig. 189) cherche à l'accommoder aux exigences hellénistiques; il place, suivant le prototype oriental, les colonnes angulaires du péristyle comme renversées, et tente en même temps d'« illusionner » en représentant la rangée des colonnes inclinées dans la direction de l'horizon et celles de fond perpendiculairement. Guidé par le désir d'« illusionner » il montre les édifices en dehors de l'enceinte à moitié cachés par le péristyle et fait voir tracés en perspective fuyante l'édifice principal, les « canthari » et autres vases sacrés.

Un autre exemple d'une conception artistique d'une époque de transition nous est donné par la mosaïque tombale de Tabarka (fig. 191), probablement du V^e siècle: elle se trouve enchassée dans le pavé de l'antique basilique et cette position spéciale suggéra à l'artiste l'idée de représenter la terre en « plan figuratif » comme une sorte de vue à vol d'oiseau (p. cavalière).

Pour accomplir sa tâche, il a dû renoncer à la « ligne de terre », condition essentielle pour tout cadre représenté selon les règles de la perspective ordinaire. Ainsi dans la disposition de ces figures il n'était point limité par le haut et le bas du cadre déterminé par la « ligne terrestre » et la « ligne de l'horizon ». Mais sa tâche réclamait la représentation des objets et des figures en raccourci, formule des plus difficiles, et comme nous venons de voir inconnue de l'Orient ancien. Aussi il ne tenta pas de la réaliser, et il eut recours aux compositions de ce genre communes dans l'art oriental;

(1) On trouvera des exemples typiques dans plusieurs manuscrits c. p. ex. celui des « *Carmina Burana* » de Munich, dans l'« *Hortus deliciarum* » (cfr. HERRADE DE LANDSPECK, *Hortus deliciarum*. Publié aux frais de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Texte explicatif commencé par A. STRAUB, achevé par G. KELLER. Avec 113 planches, reproductions héliographiques des miniatures. Folio. Strassburg, 1879-1901), dans le ms. grec 74 de la Bibl. Nat. de Paris et ailleurs.

(2) V. DE ROSSI, *Verre représentant le temple de Jérusalem*, dans les *Archives de l'Orient Latin*, t. II, 2, 1883, pp. 439-455 avec une pl. en couleur et *Bull. d'arch. chrét.*, 1882, pl. VII.

il fit violence à la nature et représenta ses figures en « perspective ordinaire ». Ayant à représenter un plan horizontal sans « ligne terrestre », il pouvait les disposer selon son gré, c'est-à-dire faire ressortir un arbre renversé sur un des rebords et faire galoper le cheval sur l'autre, disposer les oiseaux avec les pieds tour-

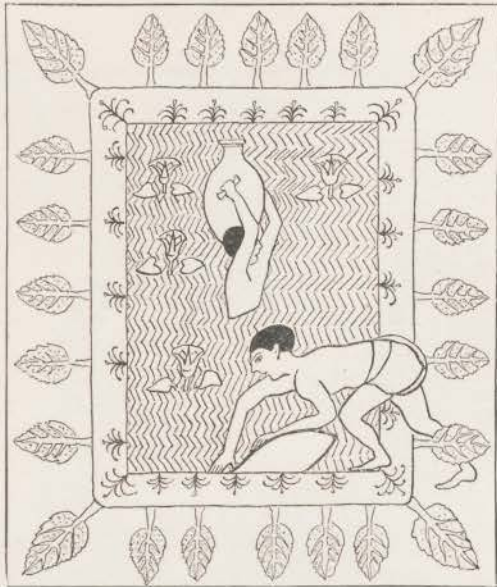


Fig. 184. — Etang entouré d'arbres
schématisation égyptienne
(xix dynastie Abd-el-Qournah).



Fig. 185. — L'enceinte du Tabernacle:
schématisation néo-orientale
(Ms. Vat. gr. 746 fol. 242 v. Cfr. aussi Vat. gr. 699 fol. 49 r.).

nés l'un vers l'autre et faire ressortir les plantes en directions diverses, c'est à dire remettre en valeur les principes séculaires orientaux, comme on peut les voir réalisés sur les bas-reliefs assyriens (fig. 190).



Fig. 186. — Une pièce d'eau entre deux rangs de palmiers
(MASPERO, op. cit. pag. 185).

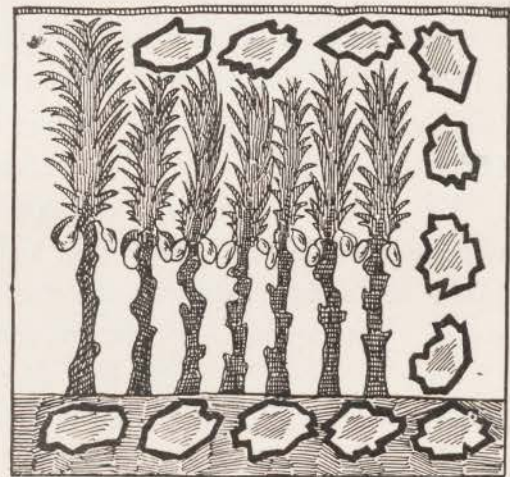


Fig. 187. — Etangs entourant des palmiers
(Vat. gr. 746, fol. 196 r.).

Néanmoins l'intention de représenter une sorte de vue à vol d'oiseau est évidente et le dessin des chevaux prouve même que l'artiste a su donner à sa composition un certain cachet de « perspective fuyante », perspective préférée dans les paysages de l'époque transitoire du gréco-romain au néo-oriental (cfr. Vat. lat. 3225, fol. 6r, 9r, 24v. 27r). La confrontation de cette mosaïque avec la figure 190 démontre clairement que nous nous trouvons devant une composition orientale réalisée sous l'influence des principes helléniques.

La mosaïque de Tabarka fut mal interprétée d'abord par BENET (1), ensuite par GAUCKLER (2); ces savants, partant pour leur interprétation des principes de la « perspective ordinaire », se trouvèrent dans l'impossibilité d'en donner une explication suffisante. BENET y croyait voir, là où l'on voit en réalité un arbre renversé, comme sur les paysages orientaux, « un soleil, devant lequel trois cavaliers font cabrer leurs chevaux ». GAUCKLER a cru reconnaître « au sommet, les jardins du Paradis, vaste paysage absolument incohérent: sous un arbre touffu, planté à l'envers dans le ciel et sortant d'un terrain qui occupe la place des nuages, trois cavaliers galopent en sens divers; à leurs pieds trois colombes becquettent des roses plus ou moins cruciformes ».

Si les plans figuratifs du paysage archaïque ou médiéval étaient destinés uniquement à caractériser ou à préciser le lieu où l'artiste développait sa composition, les fonds verticaux, là où s'étend l'espace céleste, étaient par excellence décoratifs, schématiques et symboliques; avec eux disparut de la peinture toute trace de « perspective aérienne », toute tendance de l'art à vouloir imiter la nature.

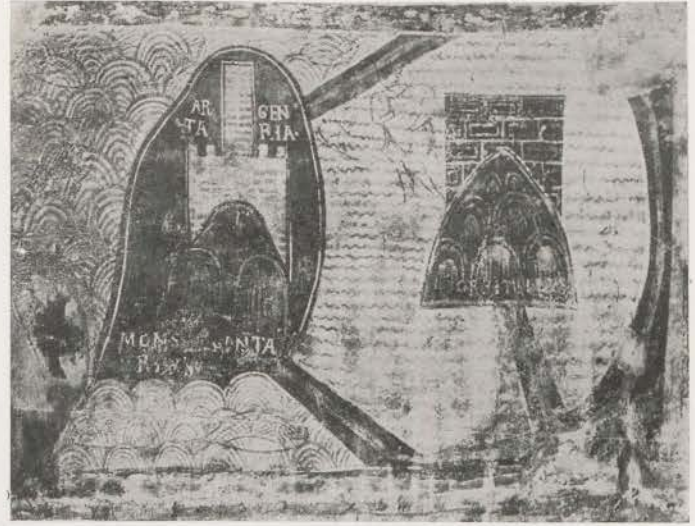


Fig. 188. — Carte-paysage: la « turris argentaria » avec le « mons argentarius » et « Orbitella », schématisation du bas moyen âge. (Rome, S. Paul-trois-fontaines).

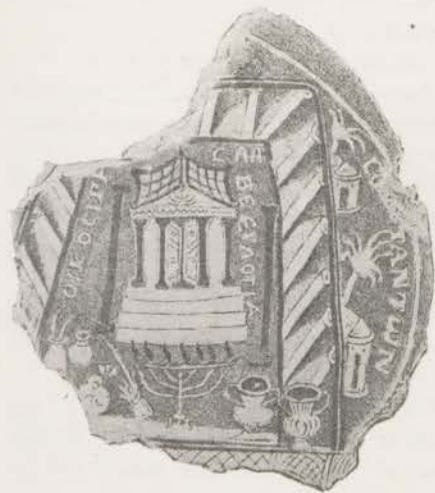


Fig. 189. — Verre juif représentant le temple de Jérusalem. Schématisation d'une époque de transition, (d'après DE ROSSI).

Parmi ces fonds schématiques, notons avant tout le ciel conçu selon l'astronomie et les croyances orientales. Ce n'est point l'espace aérien visible à l'œil humain, mais une construction compliquée, une théorie, une science interprétée par l'art et rendue accessible à l'intelligence de la masse. Nous parlons ailleurs amplement du ciel dans la conception religieuse et artistique du haut moyen âge (3); il nous sera permis de résumer ici la question.

L'étendue céleste, considérée par la science moderne comme une immensité incommensurable sans borne ni limite, était au contraire nettement définie par l'astronomie orientale. Celle-ci admettait d'abord une étendue aérienne: le ciel visible à l'œil humain en continuité avec la terre, et au-dessus l'étendue céleste superposée comme une habitation (καμάρα), le royaume des sphères invisibles.

Pour soutenir l'étendue céleste, l'esprit humain imagina différents supports: tantôt il se figurait le ciel porté par quatre montagnes fabuleuses (4), ou par les quatre poteaux des Egyptiens qui se retrouvent encore dans

(1) *Les fouilles de Tabarka en 1904*, Bull. arch. du comité, pp. 378-394, et plans XXVI et XXVII.

(2) *Mosaïques tombales d'une chapelle des martyrs à Thabraca*, dans les *Monuments et Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles-lettres*, t. XIII, fasc. II (1907) page de l'extrait 32-33, fig. 7.

(3) *Etudes comparatives*, t. II et *Archivio della R. Soc. romana di Storia Patria*, t. XXXIX, p. 443-525.

(4) La conception égyptienne, quoique tardivement, fut accréditée en Grèce; seulement les quatre montagnes furent confondues en une seule. HÉRODOTE (IV, 184) l'appelle Atlas et la croyait au nord de l'Afrique. Il s'imaginait qu'elle touchait avec

l'art chrétien avancé (fig. 204); tantôt par la déesse Nouït ou la vache sacrée qu'on représentait soulevée par le dieu « Schou » (l'air), légende égyptienne accréditée en Grèce; c'est l'Atlas d'Homère « avec les grandes colonnes qui séparent le ciel de la terre ». C'est le géant d'Hésiode qui debout soutient sur sa tête le poids de l'étendue céleste (1), c'est l'anaxymenes (l'air) des philosophes ioniens, qui supporte l'Ouranos (2).

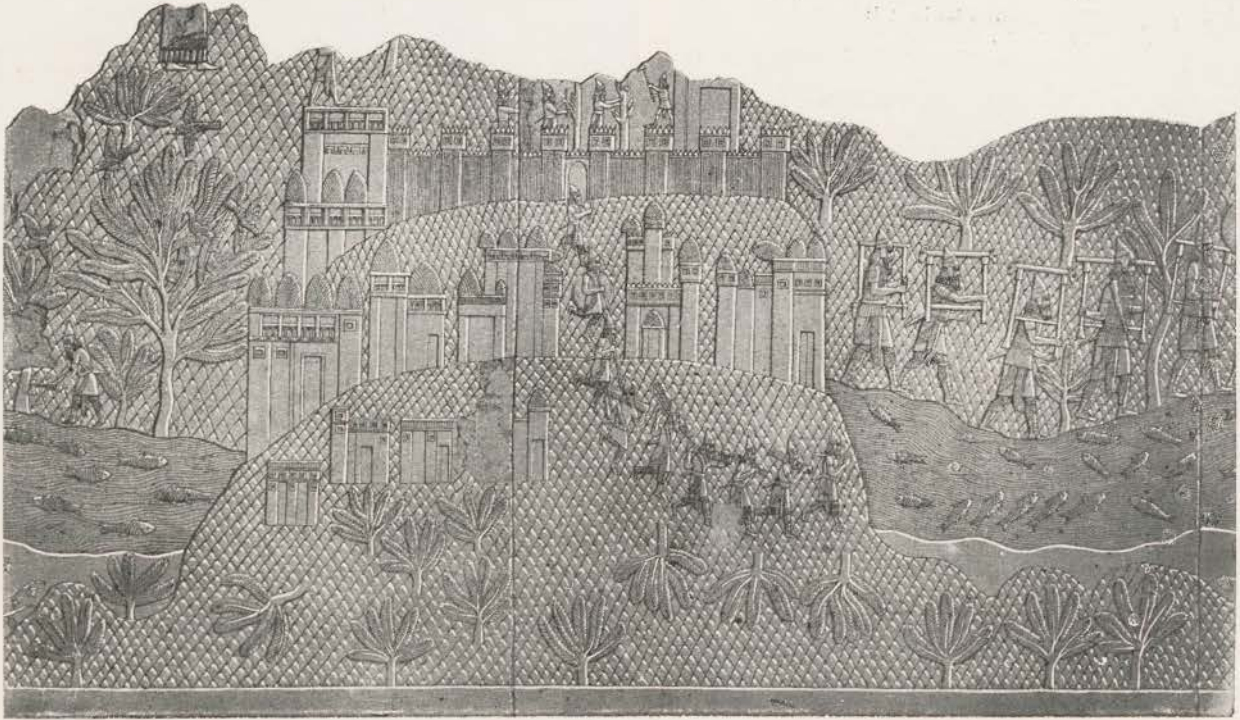


Fig. 190. — Carte-paysage ninivite. Sac d'une ville; arbres comme renversés et disposés en sens divers (Koyoundjick, d'après LAYARD).

En confrontant les figures 192 à 203 que nous reproduisons ici, on pourra déduire que le type du ciel helléno-chrétien se relie au type originaire égyptien conçu sous la même influence que le récit du « Livre des morts » (3). D'autre part, les schémas dans le genre de celui du « Codex Rosanensis » (fig. 197) ou de la porte de Ste-Sabine de Rome (fig. 203) nous prouvent avec évidence que l'art hellénique a dû servir de canal. L'Hercule portant le ciel rectangulaire parsemé d'étoiles avec la lune

sa base la mer et qu'elle supportait avec son sommet la voûte céleste. De même l'Olympe, séjour des dieux touchait de son faite l'Ouranos. Dans la mythologie classique l'Atlas est un personnage fabuleux changé en montagne (ce mythe est raconté par OVIDE *Met.* IV, 631 ss.; DIOD., III, 60. TZETZ. *Ad Lycophr.* 879. Cfr. DAREMBERG et SAGLIO sub. voc. Atlas). L'interprétation hellénique peut être mise en accord avec la tradition syro-babylonienne. (Isaïe, II, 2, 3, S. Jérôme. In Ezech. lib. IX c. XXVIII. Cfr. DE GRÜNEISEN, *Etudes comparatives*, t. II et dans l'*Archivio della R. Soc. Rom. di Storia Patria*, vol. XXIX, p. 451, n. 1). Elle influence aussi Cosme Voyageur des Indes (cfr. DE GRÜNEISEN, *Ibid.*, 483).

(1) Le prudent Atlas, dit Homère, (*Od.* I, 52, cfr. NITZSCH, *Ad h. l.* et PRELLER, *Gr. Myth.*, I, p. 349), connaît tous les abîmes de la mer; il soutient les hautes colonnes qui séparent la terre du ciel (αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν)... Dans la *Théogonie* d'Hésiode, qui ne parle plus de colonnes, Atlas, pour avoir pris part à la guerre des Titans contre les dieux, a été condamné par Jupiter à soutenir le ciel avec sa tête et ses bras infatigables (*Theog.* 517-746; *Hyg. Fab.* 150; Eustath. p. 1390, 23). Eschyle, Euripide reproduisent la même image (*Aesch. Prom.* 350, 428; Eurip. *Ion.* 1; *Hippol.* 738; *Herc. fur.* 403; cfr. Aristot., *De anim. motu*, 3). C'est celle qui a été adoptée par les artistes. Cfr. DAREMBERG et SAGLIO sub. voc. Atlas.

(2) Selon la cosmographie populaire grecque « l'univers était une sphère à enveloppe solide, mais creuse en partie. L'air, ἀήρ, l'éther, αἰθήρ, et le ciel, οὐρανός, avec sa voûte solide, formaient l'hémisphère supérieur. La terre, γῆ, γαῖα, et au-dessous d'elle les profondeurs du Tartare, Τάρταρος, formaient l'hémisphère inférieur. Avec la grande mer (πόντος, πάλαισα) c'est-à-dire avec la Méditerranée, la terre présentait une surface circulaire et plate, sauf ses inégalités ». Cfr. DAREMBERG et SAGLIO, sub. voc. *Astronomia*, pag. 478.

(3) Edit. NAVILLE, 17, 6; cfr. ERMAN, *Die ägyptische Religion*, pp. 31, 32, fig. 6, 39, et JEREMIAS, *Das Alte Testament*, etc. f. 1.

(fig. 196) comme dans le « Codex Rossanensis », ou l'Atlas qui soulève le segment étoilé — « velum » (1) (fig. 199), — ciel segmenté accrédité par l'art chrétien —, ou l'Hercule Farnèse (fig. 202) qui supporte la sphère entière appuient suffisamment cette hypothèse.

Les figures féminines des déesses aux bras levés pour soutenir au-dessus de leur tête les sphères célestes (zodiaque) dans le genre de l'Hercule Farnèse (fig. 202) se retrouvent aussi dans la peinture égyptienne; elles sont, selon LETRONNE (2), d'une origine relativement tardive, des règnes de Trajan et d'Adrien tandis que MASPERO place le zodiaque circulaire de Dendérah dans l'époque ptolémaïque (fig. 198) (3).

S'il en est ainsi le chaînon généalogique entre le type transitoire et le type originaire existe et on peut rétablir la chaîne ininterrompue des transformations séculaires. Il est certain en tout cas que le confluent des courants artistiques fut en Egypte à l'époque des Ptolémées (4) et c'est à cette époque sans doute qu'il faut ramener les premières tentatives artistiques conçues selon la tradition orientale et adaptées à la mythologie et à la forme hellénique (5), comme Hercule portant

(1) Ce n'est certainement pas par une coïncidence fortuite que R. Siméon ben I aqis (Talmud Babli; Hagiga 12 b.) rabbin du III^e siècle, emprunte au vocabulaire gréco-latin le mot « velum » (on peut transcrire l'hébreu: wilôn) pour désigner le premier ciel ou vestibule céleste. Nous rappellerons seulement la forme circulaire des « vela » ou du « velarium », ouverture des temples antiques. Voir BACHER, *Die Agada der Tannaïten*. Strasbourg, 1896, t. II, p. 65-66.

(2) *Observ. crit. et arch. sur l'obj. des représ. zodiac.*, etc., Paris, 1824, pp. 25, 48 ss.

(3) « A l'époque ptolémaïque des zodiaques, composés à l'imitation de ceux des Grecs, s'intercalent entre les tableaux astronomiques d'origine purement égyptienne ». *L'archéol. égypt.*, éd. nouv., p. 96-97, fig. 107.

(4) MALLET, *Les prem. établiss. des Grecs en Egypte*, VII^e et VI^e siècles dans les *Mémoires publ. par les memb. de la miss. arch. franç. au Caire* sous la direct. de U. BOURIANT, t. XII, 1^e fasc. V.

(5) Notre savant ami le prof. AINALOFF, dans une recension (Буѣавт. глгоуиз, S. Pétersbourg, 1909) qu'il consacre à notre thèse: *Il Cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medio evo*, publiée dans l'*Archivio della R. Soc. Romana di Storia patria*, vol. XXIV (1906), p. 443-525, nous fait remarquer l'importance particulière, pour le sujet que nous y traitons, de l'étude du système cosmographique de Cosme Voyageur des Indes.

L'importance de ce précieux « compendium cosmographique » du VI^e siècle a été notée et relevée par nous en contexte avec bien d'autres sources non moins importantes d'époques antérieures. Mais notre tâche, plus large qu'une étude exclusive sur cette topographie, et l'espace limité d'un périodique ne nous ont pas permis de nous étendre davantage. Dans le deuxième volume de nos *Etudes comparatives*, en cours de publication, nous consacrerons à cet objet de plus larges développements.

Nous croyons seulement, et notre ami en conviendra, que l'importance de cette topographie est loin d'être exclusive; nous regrettons vivement que dans sa recension, M. A. passe sous silence les sources et les formes iconographiques antérieures à Cosme; celle de l'Egypte et de la Grèce, et aussi les notions fournies par différents Pères de l'Eglise, matériel largement



Fig. 191. — Paysage à vol d'oiseau, du V^e siècle: arbre, flore et oiseaux comme renversés et disposés en sens divers. Mosaïque tombale de Thabarka. (photogr. GAUCKLER).

le segment étoilé, image que nous publions ici et qui pourrait bien remonter à la dite époque. On trouve dans les quatre archanges (quatre poteaux égyptiens) qui soulèvent les sphères (κύκλοι) célestes, avec le buste du Sauveur dans la sphère suprême un accord évident avec cette antique conception égypto-hellénique (1) (fig. 200-201), le zodiaque de Dendérah, le prouve mieux que tous les discours. Les figures frontales de Schou — Atlas (fig. 193 et 199) soulevant le ciel doivent être considérées comme le prototype des cariatides chargées de porter divers objets, comme par exemple les figures

utilisé par nous. Il ne pourrait pas nous objecter, sans cela que le sens de κύκλοι et de στερέωμα (nous reviendrons sur ce sujet) nous est resté obscur: au contraire il pourrait se convaincre que notre assertion sur le firmament — *raqiah*. (Cfr. p. 458-459, 459-490 et ss., n. 4 et 5, 460, n. 1; 459, n. 5, etc. de notre étude; voir l'Index, p. 91 du tirage à part) et le ciel supérieur est justifiée par des documents historiques et iconographiques antérieurs au VI^e siècle. N'oublions pas, car c'est de première importance, que ce sont ces sources mêmes qui influencèrent le Voyageur des Indes: c'est là qu'il puisa largement, apportant parfois des interprétations nouvelles, mais toujours basées sur les précédentes. Ce ne sont pas seulement les figurations de Cosme qui entrèrent dans les compositions du ciel médiéval. On y retrouvera partout comme base originare la tradition égypto hellénique, parfois même assyro-babylonienne, transmise et interprétée par l'art gréco-romain. Les monuments coptes, les miniatures de Rossano, celles de la Bibliothèque de Vienne, les mosaïques de Ste-Marie-Majeure et autres sont antérieures à la cosmographie en question et apportent des exemples variés qui se rattachent évidemment à des sources différentes.

L'auteur oublie ces monuments et insiste un peu trop sur l'œuvre de Cosme, qu'il a, nous le reconnaissons volontiers, amplement étudiée et judicieusement évaluée et comprise.

Mais l'existence des formules archaïques égyptiennes, ou segmenté, ou circulaire de l'art grec, ainsi que les femmes soulevant le zodiaque apportent une tout autre lumière.

Les conclusions du prof. STRZYGOWSKY (*Byzant. Zeitschr.*, XVI, 1907, p. 727-728) sont plus larges, et c'est dans cette voie surtout qu'on pourrait faire de nouvelles recherches: « Im gegebenen Falle scheidet G. die naturalistische und konventionelle Darstellung des Himmels, und verfolgt so die Entwicklung der hellenischen und orientalischen Auffassung an einer grossen Zahl von Kunstwerken, von denen einige völlig neu in die kunsthistorische Forschung eingeführt werden. Wichtig ist, dass sich die alte orientalische Auffassung in christlicher Zeit wieder durchsetzt. Die von G. geschiedenen Gruppen liessen sich m. E. vielleicht mit Teilgebieten des Orients in Zusammenhang bringen: Der Himmel als horizontaler Streifen über einem ebensolchen breiteren Luftstreifen wäre kleinasiatisch und falls das Stereoma eingeschoben ist, nordmesopotamisch, die kuppelförmige Bildung dagegen syrisch (vgl. dazu meinen Physiologus Taf. XXX). Das Segment unmittelbar über der Erde schwebend könnte ägyptischen Ursprunges sein ».

Enfin nous ne pouvons pas adopter l'interprétation des « κύκλοι τοῦ οὐρανοῦ » que donne M. AINALOFF. Le prof. HASELOFF (*I mosaici di Casaranello* dans le *Bollettino d'Arte del Ministero della pubbl. istruz.*, An. I, n. 12, décembre 1907) accepte notre interprétation et reconnaît avec raison sur la mosaïque de la coupole de Casaranello: « il cielo propriamente detto e lo stereoma o spazio aereo »; tandis qu'AINALOFF (op. cit., p. 606) se basant exclusivement sur la Cosmographie de Cosme, n'y veut voir que les κύκλοι τοῦ οὐρανοῦ. Qu'il s'agisse ici, ainsi que dans la mosaïque d'Albenga, non seulement des κύκλοι τοῦ οὐρανοῦ, mais aussi de l'espace aérien, zone inférieure de la coupole étoilée, ou tout au plus d'une zone céleste différenciée du vrai ciel, cela résulte avec évidence du contexte des apocryphes cités par nous, que les spécialistes font remonter au II^e siècle; et aussi de nombreux monuments iconographiques où le ciel est construit au-dessus de l'espace aérien.

Le récit de ces apocryphes établit: I. que seuls les cieus suprêmes, le sixième et le septième se présentent sous la forme de κύκλοι (VIII, 1, XI, 1) et II. que ces cieus sont superposés aux autres cieus (nous trouvons même les rapports de hauteur) qui, eux, n'ont pas la forme de κύκλοι. La même conception se retrouve dans la légende dorée au c. « de Ascensione Domini » où il est dit d'après Maimonide « usque ad concavum coeli saturni quod est septimum coelum ».

En s'en tenant à ce récit l'interprétation des images iconographiques représentées avec le firmament et les autres cieus en zones et les cieus supérieurs en cercles ne laisse pas place au doute: la première zone au-dessus de l'espace terrestre, est l'espace aérien ou firmament; c'est dans les limites de cette zone que sont représentées les figures humaines et tout ce qui se rapporte à la terre; au-dessus de cette zone viennent les zones célestes, et au milieu les κύκλοι avec le Sauveur trônant, ou son symbole, la croix ou le chrisme.

Cette interprétation se trouve aussi dans l'ἔρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης: § 9. Ἄνω εἰς τὴν τρούλλαν ποίησον οὐρανὸν μὲ ἥλιον καὶ σελήνην, καὶ ἀστέρας, καὶ ἔξωθεν τοῦ οὐρανοῦ τριγύρου ποίησον ὄψαν μὲ πλῆθος ἀγγέλων, καὶ ὑποκάτωθεν αὐτῶν τριγύρου ποίησον πρώτην τάξιν, etc. (ὄπισθ. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΕΡΑΜΕΩΣ, ἐν Παιτρουπόλει, 1909, p. 221): « En haut, dans la coupole, faites le ciel avec le soleil, la lune et les étoiles. Hors du cercle où est le ciel, faites une gloire avec la multitude des Anges » (éd. DIDRON, p. 438-439).

Cette conception médiévale se voit le plus nettement sur une miniature du mss. latin n. 8878 de la Bibl. Nat. de Paris, que nous reproduisons dans le II^e vol. de nos *Etudes comparatives*; ici le peintre représente un cercle « κύκλος » soutenu par le στερέωμα — lamina — *raqiah*. Dans le cercle qui est le ciel est pratiquée une porte avec la légende: « hostium apertum in coelum ». En dehors du ciel au-dessus du στερέωμα sont les étoiles.

(1) Cfr. la mosaïque de la chapelle de Saint-Pierre Chrysologue dans le palais archiépiscopal à Ravenne, celle de la chapelle de St-Zénon dans l'église Ste-Praxède à Rome, et celle de St-Marc de Venise, phot. RICCI, n. 211; ALINARI, n. 7254, 13834; ANDERSON, n. 3180, et STRZYGOWSKI, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien* dans le *Bull. de la Soc. archéolog. d'Alexandrie*, 1902, p. 7, fig. 1, et p. 8, fig. 2; Id. *Orient oder Rom.*, 1901, p. 15.



Fig. 192. — Ciel à coupole:
le monde d'après la conception des chaldéens
(selon MASPERO).

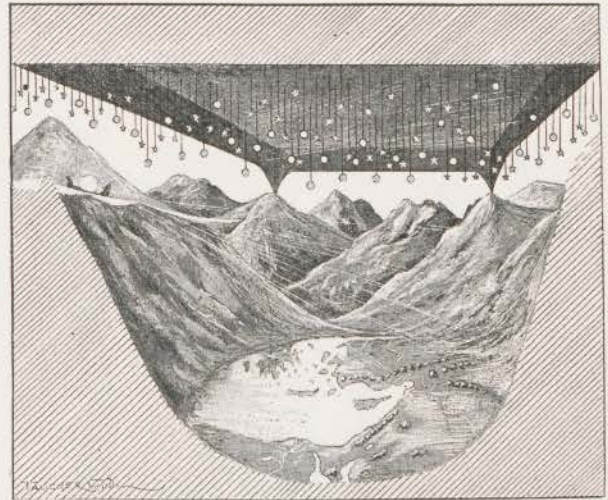


Fig. 195. — Ciel rectangulaire:
essai de reconstruction de l'univers égyptien
(d'après MASPERO).



Fig. 193. — Ciel à coupole:
figuration du mythe égyptien. Schou (air)
soulevant Nouït (ciel).



Fig. 196. — Ciel rectangulaire
porté par Hercule, représentation sur un lécythe.

V. *The journal of hellenic studies*, t. XIII (1892),
Pl. III et DAREMBERG et SAGLIO, fig. 4650, vol. III,
2, p. 1386 sub voc. « luna ».



Fig. 194. — Ciel à coupole. La Pentecôte.
Miniature de l'Évangélaire de Rabula.
(Bibl. Laurentienne de Florence, cod. 56).



Fig. 197. — Ciel rectangulaire:
schématisation d'après le « Codex Rossanensis ».
v^e ou vi^e siècle.

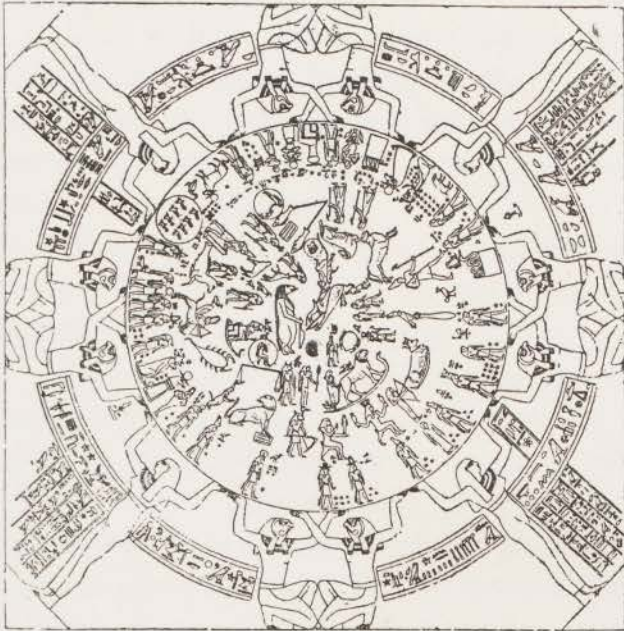


Fig. 198. — Zodiacue circulaire porté par quatre déesses. Dendérah (d'après MASPERO).



Fig. 200. — Le ciel suprême avec l'image du Sauveur porté par quatre archanges. Ste-Praxède. Rome.



Fig. 199. — Ciel segmenté porté par Atlas (air). Vase italiote. Musée National de Naples. Inv. 3255.



Fig. 201. — Un des quatre archanges qui portent le ciel avec l'image du Sauveur. Ste-Praxède, Rome (photogr. ALINARI).

servant de manche aux miroirs étrusques, jusqu'aux archanges chrétiens qui portent les sphères célestes, comme jadis Schou ou Atlas.

Cette tradition se laisse suivre jusqu'au moyen âge: ainsi dans l'Évangélaire de Bamberg (A. II, 18) on trouve la personnification de l'« aer » représenté comme une figure ailée qui soulève la lune (1); dans d'autres cas cette charge est remplie par le Sauveur (2).

Il est important de noter que dans l'art égyptien et grec les premières représentations du ciel furent allégoriques et mythologiques.

Dans les grandes compositions monumentales et dans les peintures romaines qui se rattachent aux écoles helléniques, on ne trouve pas encore les zones célestes placées au-dessus de la zone terrestre. Les premiers paysages qui introduisent le ciel théorique et astronomique appartiennent au haut moyen-âge et ne sont pas antérieurs au IV^e siècle (3). L'artiste chrétien hasarda cette innovation encouragé par les récits bibliques interprétés par les saints Pères, et l'effectua en se guidant sur l'allégorie orientale et grecque. Les cieux segmentés et zodiaques entiers soulevés par l'Atlas, l'Hercule ou les déesses égyptiennes lui suggérèrent l'idée de caractériser au moyen du zodiaque triforme les trois royaumes célestes. Le fait que dans les figurations hellénistiques et chrétienne, la courbe du segment s'ouvre vers le haut, est une preuve indiscutable que la seconde forme dérive de la première. La subdivision du zodiaque en trois zones (τρίγυρον) avec la « dodecatemoria » fut acceptée par l'art chrétien pour figurer le ciel ou plutôt les cieux (4).

Si on examine le ciel des schémas (fig. 204, 206) vus de profil (fig. 205), on comprend facilement l'origine des fonds linéaires à zones superposées, communes dans les compositions du haut moyen âge; et si, dans certains cas, l'intention de



Fig. 202. — Ciel zodiaque entier porté par Atlas (air).
Musée Nat. de Naples (photogr. BROGI).



Fig. 203. — Ciel suprême en cercle, superposé à l'espace aérien en coupole. Panneau de la porte de l'église Ste-Sabine à Rome (phot. ALINARI).

(1) JAECK, *Vollst. Beschreib. der öffentlich. Biblioth. zu Bamberg*, t. I, p. XIV, WAAGEN, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, t. I, p. 94; PIPER, *Mythologie der christl. Kunst*, t. II, p. 97. Cfr. aussi p. 46 et suiv.

(2) Voir MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 766, peinture de la nef de St-Savin (Vienne).

(3) V. *Études comparatives*, t. II et DE GRÜNEISEN, op. cit. pp. 478-482.

(4) La meilleure représentation du zodiaque transformé en ciel chrétien se voit sur la miniature de Cosme publiée par nous (v. op. cit., fig. 12; et nos *Études comparatives*, vol. II). Le zodiaque avec les signes zodiacaux dans les représentations du ciel fut aussi compris dans l'iconographie chrétienne, l'Ἑρμηνεία (éd. PAPADOPOULO-KÉRAMEUS, p. 213) dans le chapitre: πῶς ιστορίζεται ὁ μάταιος βίος τοῦ κόσμου τούτου, prescrit: « Ἐξῶθεν δὲ τοῦ δευτέρου τροχῶ πείσαν ἕλλον μεγαλύτερον κύκλον καὶ ἀνάμεσα αὐτοῦ καὶ τοῦ δευτέρου πείσαν τρίγυρον δώδεκα σπιτόπουλα καὶ ἐν αὐτοῖς τὰ δώδεκα ζῳδία τῶν δώδεκα μηνῶν, etc. ».



Fig. 204. — Les quatre poteaux traditionnels de l'Égypte soutiennent le royaume céleste (ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν) chrétien; au dessous, l'espace aérien à coupole (tradition chaldéenne) recouvrant la montagne terrestre. (Miniature du Cosme Voyageur des Indes de la bibl. de Smyrne (D'après STRZYGOWSKI) (7).

représenter un ciel n'est pas manifeste, comme par exemple dans les représentations tardives, la dérivation des fonds linéaires du ciel théorique médiéval reste indéniable(1). Dans certaines représentations des fonds linéaires qui figurent le ciel, on retrouve même une mince ligne introduite entre la zone céleste et l'espace aérien; c'est la surface solide suprême, στερέωμα, (représentée en section) sur laquelle repose immédiatement la structure céleste. Ce support se voit le plus nettement sur les représentations coptes de la vision d'Ézéchiel (voir fig. 174) et sur celles de Cosmas Indicopleustes (2).

L'étendue céleste rythmiquement parsemée d'étoiles à pointes ou fleuronées (3), comme on la voit sur les peintures du moyen-âge est d'origine orientale; ces étoiles sont identiques à celles qu'on a trouvées dans le palais de Ninive ou sur la tête des planètes-dieux de Maltaja. Elles passèrent de bonne heure dans l'art chrétien (4) ainsi que le soleil et la lune, disposés symboliquement le croissant à droite et le soleil à gauche de qui regarde; ce fait évoque l'antique croyance égyptienne que la lune est l'œil gauche et le soleil l'œil droit d'un grand dieu (5). Cette disposition des deux astres fut retenue par la mythologie grecque et romaine (6)

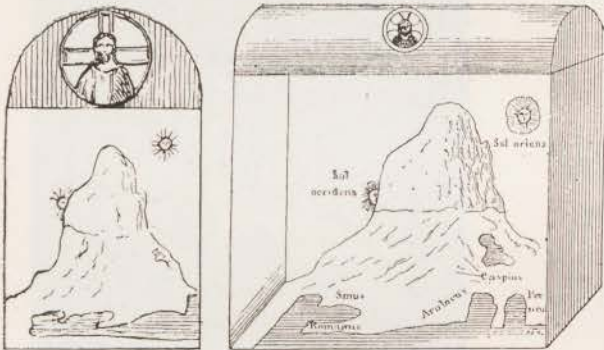


Fig. 205, 206. — Le monde d'après Cosme Voyageur des Indes.

ques babyloniens. Dans ces mythes jouent un grand rôle deux arbres, comme l'arbre de vie et l'arbre de la science du bien et du mal dans la *Genèse*, II, 9. Ces deux arbres babyloniens symbolisent respectivement la vie et la mort, le monde supérieur et le monde inférieur. Or le soleil et la lune présentent un symbolisme parallèle, le soleil indiquant la mort, et la lune la vie, ou viceversa. Dans le mythe d'Adapa, les deux sont personnifiés comme Tammuz et Giszida sur le portail du ciel Anu. Nigiszida est d'après Goudea le maître de l'arbre de la droite; Tammuz... le maître de l'arbre de la gauche (l'arbre sinistre, l'arbre de la mort). Il s'appelle en réalité: maître de Kinnuri, c'est-à-dire du monde souterrain, et le fils légitime de l'« apsû ». JEREMIAS, *Das alte Testam. im Lichte des alten Orients*, Leipzig, 1906, I, 192. Sur le symbolisme du soleil et de la lune, v. PIPER, II, 124.

(6) Cfr. p. ex. les hauts-reliefs représentant le sacrifice d'un taureau en l'honneur du dieu Mithra, Louvre, n. 570, 1025. Et la déesse « Caelestis » (*Ain — Amara*, Algérie) assise sur un lion. Don Husson 1896. Cfr. aussi PIPER, op. cit., p. 116 ss.

(7) *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, Leipzig, 1899. Pl. xxx, pag. 180. Les compositions représentant le monde dans les manuscrits de Cosme Voyageur des Indes des époques tardives. Cfr. les planches données par LIKHATSCHOFF. Op. cit.

(1) *Etudes comp.*, t. II et DE GRÜNEISEN, *ibid.*, pp. 463 ss et 495, fig. 16 et 17.

(2) *Etudes comp.*, t. II et DE GRÜNEISEN, *ibid.*, fig. 4; AINALOFF, *Ellinistischeska osnovy*, p. 19 et suiv.

(3) Les étoiles à cinq pointes, semées rythmiquement sur un fond bleu-ciel se retrouvent dans la décoration murale de l'Égypte. Cfr. LEPSIUS, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethyopien*, Saquara. Grab. 24. *Decke der Kammer*, t. I, pl. 41.

(4) L'étoile babylonienne, ainsi que l'étoile chrétienne fleuronée a généralement six à huit pointes; elle est souvent inscrite dans un cercle, ou ornée aux extrémités de globules détachés. Pour les étoiles de Ninive v. LAYARD, *The monum. of Niniveh*, London, 1849, Pl. 53; pour l'étoile chrétienne v. GARRUCCI, op. cit., II, 35, 37; V, 330, 2; 329, I; 365, I; 385, I, 2; 398, 5; WILPERT, op. cit., II, 218, 2.

(5) ERMAN, *Die aegyptische Religion*, Berlin, 1905, p. 7. Pour apprécier la portée symbolique de la lune et du soleil dans les images de la Crucifixion, il faut se rappeler les mythes cosmi-

et de nombreux monuments en rendent témoignage. Outre les étoiles, les figurations du ciel présentent encore les nuages retracés avec un réalisme relatif dans les mosaïques romaines du IV^e au VI^e siècle (Ste-Pudentienne; Sts Côme-et-Damien); c'est l'héritage des écoles naturalistes; mais dès le VII^e siècle il seront de plus en plus stylisés et ornementés, et prendront au X^e siècle une forme tout à fait conventionnelle (1).

En portant notre étude de l'étendue céleste sur la zone terrestre des peintures médiévales, nous nous convainçons que là aussi le peintre chrétien se détourna intentionnellement du naturel et prit pour guide les formules conventionnelles transmises par l'antique art oriental.



Fig. 207. — Paysage assyrien. Terre montagneuse à imbrication.
(Photogr. LÜKBE-SEMRAU).



Fig. 208. — Illustrations de l'Apocalypse. Montagne composée de monticules disposés à imbrication. Madrid. Musée Ms. Cat. B. 31 fol. 202. (photogr. HASELOFF).

La terre montagneuse, figurée par l'art chrétien sous la forme ornementale d'un treillis d'imbrications ou d'un champ de lignes ondulées, forme caractéristique des paysages de Ninive, en présente le meilleur exemple (2) (voir fig. 208, 188 et 207).



(1) V. p. ex. les nuages stylisés des mosaïques romaines du VII^e au IX^e siècle, et les peintures du X^e au XII^e siècle: Ste-Marie-Antique, Pl. Ic. XV, 1; Grotta del Salvatore presso Vallerano. (Cfr. BERTINI CALOSSO dans l'*Archivio della R. Società romana di Storia patria*, t. XXX). Pour l'art carolingien cfr. les peintures de Graubünden (ZEMP-DURRER, *Der Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden*, Genève, 1906) et les miniatures du IX^e siècle, c. p. ex. la bible du monastère de St. Paul-hors-les-murs à Rome, phot. GARGIOLLI.

(2) Un exemple typique de ces imbrications dans le genre de celles du paysage babylonien employées pour figurer la terre montagneuse est fourni par la mosaïque de la coupole de Ste-Sophie de Salonique, récemment reproduite d'après une photographie par KONDAKOW (*Macédoine, voyage archéologique*, St-Petersbourg, 1909, fig. 37). Ce savant rejette l'explication de RIEDIN et voit, dans les monticules multicolores, des nuages dans le genre de ceux que présentent les mosaïques romaines. Nous ne pouvons accepter cette interprétation: de graves raisons s'y opposent. D'abord les nuages allongés des mosaïques romaines ont une forme qui n'a rien de commun avec celle à « imbrication » typique seulement pour la zone terrestre (v. fig. 207 et 208). Ensuite nous ne pouvons concevoir pourquoi la scène de l'Ascension, aurait été, avec tous ses personnages, si étrangement transportée dans les cieux sur les nuages, alors qu'elle doit se passer sur la terre, comme du reste la représentent tous les monuments iconographiques connus jusqu'à présent.

L'unique raison qui décida KONDAKOW à renoncer à l'opinion de ses devanciers est une simple impression motivée par le coloris un peu vif donné par l'artiste à ces monticules. Mais, notons-le bien, il s'agit ici d'une coloration simplement décorative, commune dans les peintures de ce genre. Guidé par la même intention, le peintre de St Angelo in Formis emploie pour la zone terrestre le blanc, le rouge, le jaune et le noir; et les artistes du moyen âge, suivant les mêmes principes décoratifs, représentaient les arbres, sans s'occuper des couleurs réelles, en bleu, violet et rouge. KONDAKOW, pour appuyer sa thèse, trouve significatif que les personnages de cette mosaïque posent leurs pieds, non sur le sommet, mais entre les monticules. Mais l'art oriental n'a pas à cet égard de règle invariable; il suffit pour s'en convaincre d'examiner les représentations où les personnages sont figurés les uns sur, les autres entre les monticules (JEREMIAS, *Das Alte Testament*, p. 432, fig. 139, d'après

Cette forme inspira à l'artiste chrétien de créer, sur cette même base d'autres motifs ornementaux dans le genre de ceux qu'on peut voir, par exemple, dans l'église de Sant'Angelo in Formis près de Capoue (1).

Pour représenter l'eau qui anime ces paysages, le peintre recourut également au déterminatif élaboré par la pratique artistique de l'Orient.

Il représenta comme le peintre égyptien les ondes tranquilles par une suite de lignes superposées brisées en zig-zag de couleur blanche sur un fond bleu (voir fig. 184, 186 et 188) (2) et les ondes orageuses en spirales enroulées comme le peintre de Ninive (3). Le déterminatif  signifiait dans les manuscrits byzantins d'astronomie, de chimie et d'autres le mot ὕδωρ et le déterminatif  θάλασσα.

Les signes déterminatifs d'astronomie, de chimie, etc. usités dans les manuscrits byzantins (4) pour désigner l'eau, l'océan, le soleil, la lune, l'or et l'argent se rattachent évidemment au système hiéroglyphique de l'Égypte, et démontrent la vitalité de cette antique culture qui se survit dans les influences qu'elle exerça sur le moyen âge. Nous verrons plus bas que nous devons cette survivance surtout aux produits de l'art industriel interprété par les Coptes, qui représentent l'élément autochtone dans l'Égypte romaine, byzantine et arabe.

Les Coptes ont inséré la pensée traditionnelle de l'Égypte dans le moule de l'alphabet grec, adopté surtout pour transcrire les écrits chrétiens qui modifièrent si profondément la culture séculaire. Vers l'époque qui vit l'introduction des lettres grecques pour transcrire la langue nationale (fin du II^e et III^e siècle) (5), on commence à entrevoir dans l'art alexandrin une évolution parallèle par la simplification des formes helléniques, comme on peut le voir surtout dans certains tissus indigènes, et dans d'autres produits de l'art industriel.

Sur les peintures du moyen âge comme dans l'art oriental archaïque, les ondes se présentent remplies d'animaux aquatiques: on y voit des poissons, des crabes, des mollusques, des étoiles de mer, etc. Les paysages médiévaux sont également souvent richement ornés d'arbres et de plantes stylisés dans le goût de l'Orient, placés parfois au dessus de la zone terrestre dans l'espace aérien ou même renversés comme dans les paysages de Ninive: curieux retour après des siècles de pratiques hellénistiques si différentes, au paysage dans le goût archaïque (fig. 176-179, 182, 190, 191).

Ce même retour est manifeste dans l'interprétation de la flore.

D'une grande importance pour notre déduction sont les feuilles stylisées à la base desquelles l'artiste imite l'herbe et parfois les fleurs, comme par exemple les feuilles en forme de cœur piquées sur une tige mince qu'on retrouve dans le monastère de Baouît (6), à Ste-Marie-Antique et souvent dans l'art carolingien.

LAYARD; p. 483, fig. 164, d'après BOTTA, II, 114, et autres) ou les personnages marchant sur la terre montagneuse de certains tissus coptes.

Le caractère spécifique de la zone terrestre montagneuse a été noté par STRZYGOWSKI (*Eine alexandrinische Weltchronik in Denkschriften*, B, II, 1905, p. 166 et ss.). Notons seulement ici, car nous y reviendrons (p. 243) la combinaison des trois monticules disposés en triangle, supportant l'arbre de vie babylonien, et sur lesquels, surtout au XII^e siècle, les artistes chrétiens dressèrent la croix. Cette combinaison se conserve encore dans les armoiries de plusieurs ordres religieux et de certaines familles nobles.

(1) Cfr. aussi VICTOR PLAGE, *Ninive et Assyrie*, Paris, MDCCCLXVII, III, Pl. 40, 41, 61. LAYARD, *Monum. of Niniveh*, première série, Pl. 33: nouvelle série, Pl. 14, 13, 17. Pour les champs de lignes ondulées voir p. ex. Mss. grec 74 de la Biblioth. Nat. de Paris, fol. 58v et 116r.

(2) Voir aussi Dioscoride, *De materia medica*, libri II, Bibl. Nat. de Paris, Cod. gr. 2179, IX^e s. fol. 109r.

(3) Les représentations des ondes en spirales enroulées furent accréditées par l'art classique, c'est ainsi p. ex. que sont représentées les eaux sur la colonne de Trajan à Rome. V. photog. GARGIOLLI.

(4) Voir DU CANGE, *Gloss. Graec.*, Notar. Char. 21.

(5) HYVERNAT, *Les versions coptes de la Bible* dans le *Dictionn. de la Bible* publ. par VIGOUROUX, t. II, p. 946.

(6) CLÉDAT, op. cit., pl. X.

Dans d'autres cas le terrain d'herbages autour du tronc fut schématisé en un évasement du bas de la tige. Il suffira de confronter les figures ci-contre pour saisir le fil des influences et des transformations. Il est certain que l'artiste distribue et schématise ici les herbages dans le style des peintures orientales et archaïques.

A partir du VI^e siècle les rameaux ressortent non plus de la base d'une fleur ou d'une feuille, mais de la base d'une croix, la qualifiant ainsi comme arbre de vie; ainsi l'arbre de vie, d'origine

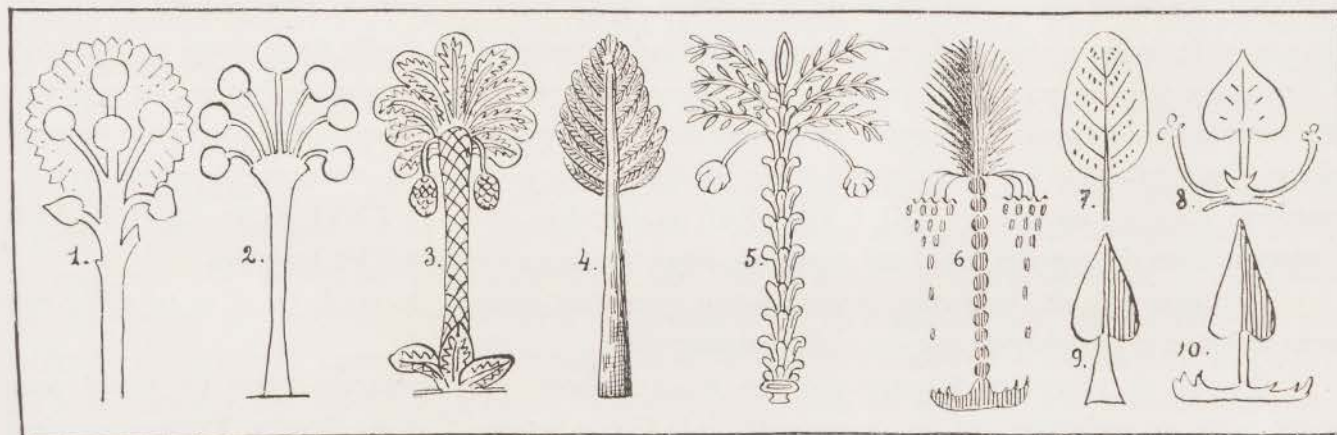


Fig. 209. — Tableau schématique. Flore stylisée d'après les principes de l'Orient antique.

1. Ephès: (Forschungen in Ephesos, veröffentlicht vom Öster. Arch. Inst. B. I. Wien MCMVI fig. 63 pag. 150). — 2. Nimroud (LAVARD, op. cit.). — 3. Kouyunjik (Ibid.). — 4. Khorsabad (Ibid.). 5. Chaldée primitive (MASPERO, op. cit. I, p. 555). — 6. Ste-Marie-Antique. — 7. Tombe thébaine (MASPERO, op. cit. I, pag. 295). — 8. Baouit. (CLÉDAT, op. cit. I, Pl. X). — 9. 10. Ste-Marie-Antique.

assyrienne (cfr. LAVARD, Op. cit. prém. sér., Pl. 9, 25, 44, etc.; JEREMIAS, *Das Alte Testament*, etc. p. 22, 191 et ss., 241, 245, 450), sujet commun sur les peintures et les tombeaux chrétiens, symbolise ensuite la Croix. (V. STOCKBAUER, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, p. 212, 216-217).

Sur les représentations chrétiennes, du côté gauche du tronc de cet arbre on voit parfois dès le IV^e siècle sortir une branche desséchée qui devient plus tard un attribut de la croix: le rameau symbolique du mal, origine du péché. Sur la croix du XII^e siècle, de ce rameau sort la tête du diable: symbole de la mort entrée dans le monde « propter invidiam diaboli ».

Vers ce même côté gauche se dirige la tête du serpent (cfr. PIPER, *Mythologie der christl. Kunst*, Weimar, 1847, I, § 9: Der Baum mit dem Drachen, p. 66-75) enroulé autour de la croix; là sera placée Ève séduite par le serpent, et plus tard la Synagogue chassée par l'Église chrétienne. Ce côté gauche sera, en un mot, le côté symbolique du mal et de la mort.

Il est significatif que l'arbre sacré assyrien sorte parfois de trois monticules superposés en triangle (cfr. JEREMIAS, op. cit., p. 193, fig. 65) comme plus tard la croix. De même les fruits de l'arbre de vie pendent des deux côtés au dessous du feuillage (fig. 209, 5) comme les dattes des palmiers symboliques chrétiens, qui sont considérées comme le fruit de vie. Les hommes et les génies sur les représentations assyriennes tendent la main pour recevoir ce fruit vivifiant, tandis que sur les représentations chrétiennes ce sont les brebis symboliques qui allongent la tête vers ce fruit pour s'en nourrir, comme on le voit sur le sarcophage de S. Apollinaire in Classe de Ravenne.

Cette juxtaposition à elle seule montre que le palmier symbolique chrétien tire son origine de l'arbre de vie.

L'ornement appelé par COURAJOD: « feuille ou palmette en forme d'as de pique (fig. 209, 8, 9, 10) en forme de grenade, en forme de grappe de raisin, ou en forme de pomme de pin » est un orne-

ment commun dans les églises romaines surtout du VIII^e et IX^e siècle et fait partie intégrante de l'ornementation des draperies simulées. COURAJOD rapporte que « l'as de pique depuis le temps chrétien est un principe décoratif absolument oriental et syriaque, au moins depuis le V^e siècle. Preuve indiscutable dans la planche 151 de la *Syrie centrale* (du comte DE VOGÜÉ), qui reproduit des peintures et des sculptures d'une porte d'église de Deïr Santil en Syrie. Une inscription porte une date du Syriaque correspondant au 7 juillet 420; un ouvrier chrétien l'a ornée de deux mosaïques avec ces mots: *Ceci triomphe* inscrits près de la croix » (1).

Cet ornement dérive certainement d'un arbre stylisé dans le goût de l'art oriental archaïque, où une seule feuille placée de face au sommet du tronc déterminait la famille de la plante (v. fig. 209). On retrouve souvent ces arbres, ces fleurs, ces plantes stylisées dans les palais de Ninive; les peintures du monastère de Baouït en Egypte en présentent un bel exemple d'une époque chrétienne de transition. On y retrouve les fleurs roses et les feuilles vertes en forme de cœur, parfois même avec les nervures (CLÉDAT, op. cit., Pl. LXI, LXII, LXIII) ou dentelées (Ibid., Pl. LXVI, XCV, XCVI, XCVIII) surmontant les tiges grêles à la base desquelles ressortent symétriquement les herbages.

COURAJOD (op. cit.) nota cette ornementation dans l'art français du nord, du V^e au IX^e siècle; elle sera acceptée et transformée par les écoles carolingiennes.

BORDIER en cherchant le prototype des fleurs stylisées des manuscrits grecs fut égaré pour avoir porté sa recherche sur les monuments de la Grèce antique (Cyrène, Rhodes, Métaponte); c'est pourquoi les savants hellénistes interrogés par lui « n'ont même pas compris (sa) question »; la raison en est évidente, car il fallait chercher les origines non pas « sur les monuments de la Grèce antique » mais dans l'art oriental archaïque, confronter les fleurs des « manuscrits byzantins » avec celles qui se voient dans les mains des personnages de Ninive, ou celles qui se trouvent sur les peintures égyptiennes et suivre les influences à travers l'art sassanide (cfr. les palmettes fleurs d'Ispahan) (2); bien que de famille différente, empruntées à la flore nationale, elles se présentent comme dans les manuscrits byzantins « telle qu'on les verrait si on les coupait en deux par une section verticale... souvent comme des fleurs à plusieurs pétales symétriques » (3).

Si le paysage du moyen âge au V^e et VI^e siècle est enrichi d'arbres de différentes espèces avec des couronnes qui imitent encore la forme caractéristique de l'espèce ou de la famille de la plante (4), celui du VII^e au IX^e siècle se présentera de préférence sans aucune végétation, avec une zone terrestre aride aux couleurs troubles (ocre-jaune, noir de fumée, rouge brique, vert jaunâtre) bordée de blanc et ravivée rythmiquement d'herbages stylisés aux couleurs décoratives, comme sur les peintures de l'église Ste-Marie-Antique.

Les montagnes amoncelées, sans trace de végétation servent de fond; ici aussi le paysage byzantin, même de cette époque, se présente plus riche, plus pittoresque, plus en accord avec le paysage gréco-romain.

Si les arbres et surtout les groupes d'arbres sont bannis du paysage romain du VII^e au IX^e siècle, il n'en est pas ainsi des constructions architecturales, dont nous allons maintenant nous occuper.

(1) LOUIS COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre*, (1887-1896), publiées sous la direction de MM. HENRY LEMONNIER et ANDRÉ MICHEL. I. *Origines de l'art Roman et Gothique*, Paris, 1899, p. 315.

(2) V. MARQUET DE VASSELLOT, *Les influences orientales dans MICHEL, Histoire de l'art*, t. 1, 2, fig. 467, p. 893; RIEGL, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; IV. Die Arabeske.

(3) *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, p. 22-23.

(4) Cfr. surtout les paysages des mosaïques de Ste-Marie-Majeure, de St-Apollinare Nuovo de Ravenne, ceux de la Genèse de Vienne, etc. Quoique les paysages du moyen âge gardent les espèces végétales de l'Orient, par exemple les palmiers (*atalia princeps*, phoenix reclin.) on voit apparaître les arbres des paysages de la Méditerranée; caractéristique surtout deviendra au X^e-XII^e siècle la « *pinus pinea* L » avec sa couronne large et aplatie.

Des études consacrées par ROSTOWZEW (1) au paysage gréco-romain il résulte que les constructions architecturales qui figurent sur les tableaux de Pompéi et de Rome offrent en général un caractère de construction réellement existante, en relevant les éléments caractéristiques de l'architecture gréco-romaine; on y retrouve le plus souvent les édifices sacrés ou les villas de plaisance.

Sur les tableaux du moyen âge les édifices servent par excellence de fond aux compositions figurées. Devant des murs crénelés ou des maisons au fronton triangulaires, devant des forteresses ou tourelles cylindriques ou carrées, formées de grands blocs de pierre de taille, le peintre développe ses compositions. Une différence architecturale notable entre ces constructions et celles qu'on voit dans le paysage gréco-romain indique clairement la diversité de provenance. Mais se trouve-t-on ici en présence de constructions réellement existantes connues de nom et de fait, ou simplement devant des formes architecturales typiques du moyen âge? D'où viennent finalement ces complexités architecturales si souvent reprises par l'art médiéval?

Nous croyons que le peintre médiéval visant avant tout, comme nous venons de le voir, au typique, a dû reproduire les traits saillants d'édifices réellement existants; dans certains cas sa tâche devenait des plus faciles, car pour caractériser une ville il n'avait qu'à reprendre un des schémas de ville stylisée qu'il trouvait sur les cartes géographiques et qu'il plaçait dans l'espace aérien de ses tableaux. Ces schémas, comme le note STRZYGOWSKI, étaient communément répandus au v^e siècle (2). Le grand nombre des villes désignées sur les cartes géographiques nécessita une certaine uniformité dans leur représentation. Néanmoins il est certain qu'originellement au moins les villes principales furent distinguées entre elles par quelque trait national et typique de leur architecture (3).

De ces représentations de villes réellement existantes, mais stylisées, il faut distinguer les villes idéales, les créations de l'imagination humaine, comme par exemple la Jérusalem céleste, ville d'or et de pierres précieuses décrite par l'Apocalypse (XXI, 10-27) et projetée sur les arcs triomphaux des basiliques romaines et ravennates du v^e au ix^e siècle (4).

Dans la recherche des caractéristiques, le moyen âge avancé abandonna la tradition classique de représenter les édifices dans leur complexité: tâche au-dessus de la portée d'un artisan. Comme pour les ornements et les figures il a recours à l'isolement.

Les dernières représentations qui tendent encore à garder au lieu l'aspect complexe de la réalité représenté selon les règles de la perspective ordinaire sont du iv^e siècle; à partir de ce moment l'art commence à désagréger son modèle, pour en isoler le trait typique.

La plus importante composition de cette époque est la mosaïque de Ste-Pudentienne à Rome. BIANCHINI (*Anastasiï Bibliothecariï de Vitis Romanorum Pontificum*, t. I, p. 125-126) y voyait un groupement d'édifices romains, plus précisément le « Vicus Patricius » où s'élevaient l'église de Ste-Pudentienne et les palais du Viminal; DE ROSSI fit sienne cette opinion; seulement il pensait que les édifices du « Vicus Patricius » étaient appelés ici à symboliser la Jérusalem céleste (*Mosaïci*, fasc. XIII-XIV, fol. 9 et 10) Depuis, une étude étendue d'AINALOFF a rendu probable qu'il faut voir dans cette mosaïque la Jérusalem terrestre elle-même.

(1) *Ellenistitschesko-Rimsky arhitekturny peïsasch.* dans les *Zapiski klassitscheskago otdielenia imperatorskago Russkago arheologitscheskago obschestwa*, t. VI (1908), p. 1-143.

(2) *Eine alexandr. Weltchr.*, p. 147. Pl. II, v. fig. 8, 9.

(3) STRZYGOWSKI croit reconnaître dans la tour cylindrique comme on la voit dans le Cod. Vat. grec, 699, ou dans l'Évangélaire de Florence de l'an 586, ainsi que sur le Papyrus de GOLENISCEW (Pl. II A, v.) un motif spécifiquement oriental. Cfr. op. cit., p. 147, et « Kleinasion ein Neuland, etc. », p. 214.

(4) AINALOFF, *Mosaïki*, IV et V wiewow, St-Pétersbourg, 1895, p. 99-100.

En effet on peut reconnaître dans le groupement architectonique de la mosaïque (1), les édifices du Calvaire tels qu'il nous sont décrits dans les itinéraires (2): « Itinerarium Burdigalense » (3), la « Peregrinatio Silviae » (4), le pseudo-Eucher (5), Théodose (6), le « Breviarium de Hierosolyma » (7)

(1) La partie de la mosaïque à droite de la croix n'a pas subi de restauration de nature à l'altérer; la partie gauche a subi des restaurations successives; on n'a pas recueilli les dessins qui en ont été faits aux différentes époques, et qui présentent quelques variantes; notons cependant le dessein colorié de la Bibliothèque Vaticane, qui a servi à DE ROSSI pour la planche qu'il donne dans ses *Mosaici* et celui du Mss. Barberini, XLIX, 32, fol. 63, donné par AINALOFF (op. cit., 59-60, fig. 7 et 8). Il est plus sûr d'étudier cette partie gauche d'après les dessins; du reste on peut constater que tant mosaïque que dessins, sauf les détails, se trouvent en accord avec les descriptions des pèlerins comme on le verra par les notes.

(2) *Itinera et descriptiones Terrae Sanctae bellis sacris anteriora et latina lingua saec. IV-IX exarata sumptibus Societatis illustrandis Orientis latini monumentis edidit* T. TOBLER, I, Genevae, typis I. G. Fick, 1877; I, 2, ed. T. TOBLER et A. MOLINIER, Genevae, 1880; II, *Itinera hierosolymitana, et descriptiones Terrae Sanctae*, etc., ed. MOLINIER et KOHLER, Genevae, 1885. PAUL GEYER, *Itinera hierosolymitana saeculi IIII-VIII*, tome XXXVIII du *Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Vindobonae, etc., 1898. Nos citations sont d'après GEYER.

(3) L'« Itinerarium Burdigalense » ed. GEYER, p. 22-23 indique le lieu de la Crucifixion (monticulus Golgotha ubi Dominus crucifixus est), et à un jet de pierre la basilique constantinienne de la résurrection.

(4) La « peregrinatio Silviae », ou plus exactement d'après les recherches de Dom FÉROTIN (*Revue des questions historiques*, LXXIV, p. 304) et du P. BOUVV (*Revue Augustinienne*, 1903, 1904): la « peregrinatio Eucheriae », ou « Etheriae », est malheureusement incomplète. Les renseignements sur la topographie des églises de Jérusalem se trouvent dispersés dans la description des offices liturgiques, qui faisait la seconde partie de la relation. On en peut cependant déduire la distribution des édifices sacrés du Calvaire.

Il y a d'abord l'« Anastase » où avaient lieu tous les jours de l'année les synaxes liturgiques, qui se terminaient « ad Crucem ». Le dimanche et les jours où l'affluence du peuple était plus grande, les offices avaient lieu à l'église majeure, « quae est in Golgotha post crucem ». Cette église, bâtie par Constantin, est appelée « Martyrium », « quia in Golgotha est post crucem ubi Dominus passus est et inde martyrium ». Le lieu que Silvia désigne par « post crucem » est lui aussi un édifice; on y célèbre le Saint Sacrifice le jeudi saint; le vendredi saint on y fait vénérer les reliques, bois et titre de la croix, corne d'huile du sacre des rois, anneau de Salomon; le peuple y entre par une porte et sort par l'autre; après l'adoration de la croix, on va « ante crucem », lieu qui par opposition au « post crucem » est à ciel ouvert (subdivanus est). C'est un « atrium valde grande et pulcrum satis quod est inter crucem et Anastase », p. 89. Eusèbe parle déjà de cet atrium: Διέβαινε δ' ἐξῆς ἐπὶ παμμεγέθη χώρῳ, εἰς καθαρὸν αἴθριον ἀναπεπρωμένον. ἐν δὲ λίθῳ λαμπρῷ κατεστρωμένῳ ἐπέδραρος ἐκόσμηται μακροῖς περιθρόμοις στοῶν ἐν τριπλεύρῳ περιεχόμενον (*Vita Constantini*, P. G. XX, lib. III, c. 35).

En résumé on avait de l'ouest à l'est l'« Anastasis », l'« atrium ante Crucem », l'édifice « post Crucem » et le « Martyrium ».

(5) Le pseudo-Eucher, *De situ Hierosolymitanae urbis* (GEYER, p. 125-134) signale sur un lieu élevé qu'on voit au nord, en dehors du mont Sion, le « Martyrium », l'« Anastasis », et entre les deux le « Golgotha » lieu de la passion du Seigneur « in quo etiam rupis apparet illa quae quondam ipsam adfixo Domino crucem pertulit » p. 126.

(6) Théodose, *De situ Terrae Sanctae* (GEYER, p. 137-150) a vu le « Calvariae locus » monticule de pierre, au pied duquel Abraham offrit son sacrifice; l'autel du patriarche y est encore; sur le monticule auquel on accède par des degrés eut lieu la Crucifixion. Du sépulcre au Calvaire il y a 15 pas; du Calvaire au Golgotha (ce mot désigne ici le Martyrium) il y a encore 15 pas. On peut reconnaître l'escalier qui monte au Calvaire dans trois représentations iconographiques du sacrifice d'Abraham (pyxide de Berlin et de Bologne, et miniature de l'Évangélaire d'Etschmiadzin). Voir AINALOFF, *Ellinistitscheskia osnovy*, p. 60 et s.

(7) Le « Breviarium de Hierosolyma » (GEYER, 153-155) nous a été conservé en deux recensions fort différentes. Celle du ms. 79 de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, après avoir mentionné l'Anastasis, puis incidemment une autre église, poursuit: « Et inde intras in Golgotha. Est ibi atrium grande, ubi crucifixus est Dominus. In circuitu in ipso monte sunt cancellae argenteae, et in ipso monte genus silicis admoratur. Habet ostia argentea, ubi fuit crux Domini exposita, de auro et gemmis ornata tota, coelum desuper patente » (p. 153-154).

AINALOFF, guidé par la restitution arbitraire de TOBLER « ostium argenteum » au lieu de « ostia argentea » du manuscrit (substitution dont du reste TOBLER avertit en note), rattache « auro et gemmis ornata » à « crux », ce qui n'est point improbable; mais ces paroles avec le même droit peuvent être rapportées à « ostia », d'autant plus que DU CANGE (G. L. sub voc.) cite précisément des textes où figurent des « ostia auro parata » ou des « ostiola... ex argento et auro, gemmisque fabricata ». La formule « ubi fuit crux Domini exposita » fait plutôt supposer que l'auteur fait allusion à la croix même de la Passion.

D'autre part il est vrai, en faveur de l'interprétation d'A. parlerait la seconde rédaction (ms. 732 de St Gall, 1x^e siècle), où ce qualificatif se rattache à la croix elle-même. Mais cette rédaction se rapporte à un état de choses un peu différent. Après la mention « cancellae argenteae » on lit: « et ibi est esca (exedra) ubi fuit persuscitatus per quem fuit crux Christi declarata; et ipsa crux est est (sic) de auro et gemmas ornata et celum desuper aureum, et de foras habet cancellum » (ibid., p. 153, note). Ainsi ce texte peut refléter un état de choses postérieur, où la pierre de la crucifixion n'était plus à ciel ouvert, mais recouverte d'un édifice et portait une croix d'argent gemmée sous la voûte dorée. C'est cet état des lieux que nous décrivons en détail Adamnan (voir p. 247, n. 3). On peut faire une autre hypothèse et appliquer cette description à l'exèdre où se conservaient les reliques.

Antonin de Plaisance (1), Pierre Diacre (premier document) (2), Adamnan (3) et Bède (4). Sur la mosaïque on verrait du côté droit de la croix gemmée la rotonde de l'« Anastasis » (monumentum, rotunda, *μνήμη, μνημείον*) et la petite basilique quadrangulaire de la Vierge; du côté gauche l'église constantinienne (Martyrium) et l'exèdre où se conservaient les grandes reliques de la Passion. Le plan d'Adamnan présente le détail assez net de ces quatre monuments, mais y joint un édifice élevé vers le VI^e siècle au-dessus du rocher de la crucifixion qui au IV^e siècle était à ciel ouvert. La carte en mosaïque de Madabâ, du VI^e siècle, ne donne malheureusement que des indications trop schématiques.

La grande croix, « coelo desuper patente », qui domine au centre de la mosaïque, serait un détail emprunté à la réalité (5). Il semble que cette croix ne se trouvait pas constamment exposée sur le Calvaire, mais du moins on l'y plantait à l'occasion de certaines cérémonies religieuses telles que l'adoration de la Croix le Vendredi Saint (6).

La thèse d'AINALOFF est encore appuyée par le fait qu'on connaît des imitations non seulement iconographiques, mais encore architecturales du Calvaire et de ses monuments. La plus célèbre est

(1) L'Itinéraire connu sous ce nom (GEYER, 160-191 et selon une deuxième recension, 195-218) décrit d'abord le « monumentum Domini », « Anastasis »; à 80 pas se trouve le Golgotha, auquel on accède par des degrés que le Seigneur a gravés pour être crucifié. A côté il y a l'autel d'Abraham et de Melchisedech. Du Golgotha au lieu de l'Invention de la Sainte Croix il y a 50 pas. Là est la basilique Constantinienne, reliée à l'« Anastasis » et au « Golgotha ». Dans l'atrium de la basilique s'élève l'édicule où se conservent le bois et le titre de la croix.

(2) Le *Liber de locis sanctis* de Pierre Diacre (1137) est composé d'extraits de Bède, et d'une ou plusieurs autres sources du V^e ou VI^e siècle, suivant l'opinion commune. Ces sources anciennes (GEYER, p. 104-121) nous signalent sur le Calvaire, le « mons scissus ubi fuit crucifixus Dominus » et auquel on accède par dix-sept marches « et ibi pendent lampades novem cum singulis mappis argenteis. Subtus vero est Golgotha ubi cecidit sanguis super petram scissam ». On apprend également que les reliques, bois et titre de la croix, corne d'huile et anneau de Salomon, sont sur le Golgotha, mais sans indication de lieu.

Il faut interpréter sans doute cette courte notice par celle d'Adamnan: à l'époque où elle fut rédigée le rocher de la Crucifixion était enfermé dans une église à la voûte de laquelle pendaient neuf lampes, et l'on avait pratiqué une crypte sous ce rocher.

(3) Adamnan, (670) *De locis sanctis libri tres* (GEYER, 221-297) donna une description détaillée des édifices du Calvaire accompagnée d'un plan précieux. Nous y retrouvons l'« Anastasis », église ronde à triple enceinte de murailles enfermant un « turgurium » étroit et rond qui contient le Saint Sépulcre. L'« Anastasis » est accosté d'une basilique quadrangulaire dédiée à la Vierge; et qui sera appelée plus tard S. Maria Latina. (Pour une source du IX^e siècle v. TOBLER, op. cit., I, 2; p. 314; du X^e siècle, MARTÈNE, *Vet. Script. Coll.*, I, p. 347). A l'est s'élève une très grande église, sur le lieu appelé « Golgotha »; à sa voûte pend un grand cercle d'airain, auquel sont suspendues des lampes au dessus d'une grande croix d'argent plantée au lieu même où se dressa la croix sur laquelle mourut le Seigneur. Au dessous du rocher de la croix, s'ouvre une crypte où l'on offre le Saint Sacrifice pour les morts de qualité.

A l'orient de cette église, sur le lieu de l'Invention de la Croix, on voit le « Martyrium » constantinien. Entre l'église du « Golgotha » et le « martyrium » se trouve l'autel d'Abraham: entre l'« Anastasis » et le « martyrium » s'étend une petite place où brûlent jour et nuit des lampes. Entre l'église du « Golgotha » et le « Martyrium », s'élève une exèdre où l'on voit le calice de la Cène et la lance. Le plan relève scrupuleusement tous les détails de la description.

A l'époque d'Adamnan on avait donc ajouté un nouvel édifice: l'église du « Golgotha », au dessus du rocher de la crucifixion jadis à ciel ouvert. Il semble qu'on y ait transporté les reliques de la croix, autrefois vénérées dans l'exèdre où l'on trouve maintenant le calice et la lance.

(4) BÈDE, *Liber de locis sanctis* (GEYER, 302-324) résume Adamnan dans une forme plus littéraire; il semble bien qu'il avait le plan sous les yeux.

(5) V. l'opinion de KONDAKOW, *Voyage en Syrie* (en russe) p. 16.

(6) C'est du moins ce qu'on pourrait conclure d'un passage de la « Peregrinatio Silviae » diversement interprété: « Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post crucem, quae stat nunc... » GEYER, p. 88). Il s'agit ici de l'adoration de la croix le Vendredi Saint. DUCHESNE (*Origines du culte chrétien*, IV^e éd., Paris, 1908, p. 519, note 1) renonce à expliquer ces trois mots et les attribuerait à une faute de copiste. POMIALOWSKY (*Peregrinatio*, 57, 158) rapporte ces mots à « cathedra ». AINALOFF (op. cit., p. 50, note 1) les entend en ce sens que la croix dressée au IV^e siècle sur le Calvaire ne l'était pas avant Constantin et Hélène. Si l'on considère que Silvia mentionne si souvent « ante » et « post crucem » sans y jamais ajouter « quae stat nunc » que dans la relation de l'adoration de la Croix de la III^e à la VI^e heure le Vendredi Saint, on pourra croire qu'à cette occasion une grande croix était plantée sur le rocher de la crucifixion. Peut être que la description topographique de Jérusalem qui devait se trouver dans la partie perdue de la *Peregrinatio*, aurait pu fixer ce point. Il est regrettable aussi que la relation s'arrête au milieu des fêtes préparatoires à la commémoration de l'Invention de la Croix; peut-être qu'à cette occasion, si notre hypothèse est valable, on plantait de nouveau la croix sur le Calvaire.

celle qu'on voit encore dans l'église Saint-Etienne de Bologne, et que la tradition rattache à St Pétrone, évêque de cette ville, mort vers 450 (1).

Des groupements d'édifices représentés en perspective et conservant une certaine couleur de réalité se voient encore sur quelques miniatures du IV^e au V^e siècle: comme dans le Virgile de la Bibliothèque Vaticane (Vat. Lat. 3225). Les édifices qu'on y voit représentés sur un plan en perspective fuyante ne se laissent pas préciser et retracent plutôt des constructions génériques du genre de celles qu'on voit sur les peintures de la Campanie.

Nous n'entendons pas illustrer ici les représentations architectoniques de cette époque, fréquentes surtout sur les sarcophages; relevons cependant deux importantes mosaïques du Musée du Bardo à Tunis, attribuées au IV^e siècle, et où l'on croit reconnaître des villas byzantines (2).

Dès le V^e siècle on renonce volontiers à représenter les groupements d'édifices dans leur complexité; on préfère les reproduire isolés ou tout au plus alignés. Les monuments particulièrement caractéristiques sont le Sépulcre de Notre-Seigneur, le temple de Jérusalem et la croix gemmée du Golgotha, qu'on voit souvent apparaître sur les ivoires, les ampoules et en iconographie murale (3).

Particulièrement importants pour l'étude des formes architecturales dans l'iconographie vers la fin du V^e siècle, sont les édifices représentés sur les mosaïques de Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne. Sur le mur droit de la grande nef au dessus des arcades, on voit représentée la « civitas Ravenna » alignée. Au premier plan s'étend le fameux palais de Théodoric, « palatium », et derrière le palais ressortent les faîtes de quelques autres édifices, probablement les basiliques et églises de Ravenne

(1) Le *Chronicon monachorum S. Stephani Bononiensis* contient une vie de St Pétrone reproduite dans les *Acta SS.* octobris (t. II, p. 454-464). On y raconte la fondation de Saint-Etienne par ce pontife en 430: « Monasterium quoque extra civitatem in via quae vergit ad orientem in honore S. Stephani prothomartyris a fundamentis miro ordine condidit; aedificia namque ejusdem monasterii spatiosa valde et sublimia sunt, variis intexta lapidibus, circumdata per gyrum plurimis columnis pretiosis de porphyretico lapide aliisque lapidibus diversi coloris cum basibus et capitellis suis insignitis variis figuris hominum quadrupedum ac volucrum; illo plurimo labore typice gessit opus mirifice constructum instar dominici sepulcri secundum ordinem quem viderat et provida cura cum calamo diligenter mensus fuerat cum esset Hierosolyma. Ibi enim per aliqua dierum curricula sibi fuerat per totam Iudaeam colligere vectigalia. Etiam parietes sepulcri intus undique per gyrum cum juncturis sunt erecti et lapidibus quadratis et sectis nimio candore pollutibus.

« Aliud quoque edificium plurima varietate columnarum a fundamentis aedificavit cum atrio in circuitu cum duobus ordinibus pretiosarum columnarum cum basibus et capitellis suis, signis multiplicibus decoratis, ita ut super inferiorem ordinem columnarum alius pretiosior supereminebat; tali modo extendebatur usque ad locum qui figurate Golgotha id est Calvaria nuncupatur ubi Crux in qua Christus pro salute mundi fixus est posita fuit. Ille vero locus variis imaginibus diversi coloris depictus est; pavementum autem totius operis stratum est Pario lapide et porphyretico et lapidibus diversae varietatis... In eodem vero loco qui Golgotha dicitur posuit ligneam crucem quae in longitudine et latitudine undique per totum facta fuerat ad instar crucis Christi. Post longa autem annorum curricula saeva gens Ungarorum cum plurima vastitate invaserunt totam provinciam; una pars quae crudelior fuerat vidit crucem ibi positam, cupiens delere ut a Christicolis deinceps non adoraretur lignis ac paleis replevit illud omne aedificium ignemque pariter succendit, ut crucem combureret et tantum decus praeclari operis rueret in praecipitium: non meritis ullius sed divina clementia actum est quod sancta crux a nefandorum feritate inlaesa permansit sicut est hodie et praecipuum opus aedificii a valido calore ignis inustum per virtutem sanctae crucis extitit » (p. 459).

De cet important document il résulte que Pétrone a voulu donner dans sa ville épiscopale une image fidèle du Calvaire. Il a fait reproduire en particulier la rotonde de l'« Anastasis » et l'atrium qui s'étendait à l'est devant cette basilique. On remarquera qu'il y planta une croix: mais aussi que cette croix n'était ni en or ni en argent, ni ornée de pierres précieuses; elle était en simple bois et selon les dimensions que l'on attribuait à la Vraie Croix.

Ainaloff, en citant ce passage, a cru y voir une relation de l'œuvre de Constantin au lieu de l'œuvre de Pétrone, au point qu'il a introduit dans le texte le nom de Constantin: « posuit (Constantinus) ligneam crucem ». Qu'il s'agisse de l'œuvre de Pétrone, cela résulte avec évidence de tout le récit des constructions de ce pontife à Saint-Etienne, et de ce fait aussi que la croix fut épargnée par le feu durant l'invasion des Hongrois dans la Haute-Italie (an. 901-903. Cfr. *A. SS.* ibid. in notis ad locum).

Cette méprise d'AINALOFF ne préjudicie point à sa thèse: l'œuvre de Pétrone témoigne du souci qu'on avait en occident de reproduire avec exactitude l'aspect des lieux saints.

(2) Reproduites par le général DE BEYLIÉ, *L'habitation byzantine. Recherches sur l'architecture civile des Byzantins et son influence en Europe*, Grenoble-Paris, 1902, planche entre les pages 58-59.

(3) AINALOFF, op. cit., p. 44-49, 79 et suiv., 81 et suiv., 84. *Ellinistitscheskia osnovy*, p. 171, fig. 33, p. 200 et suiv.

(phot. ALINARI et GARRUCCI, t. IV, pl. 243, p. 53-54). La mosaïque du côté opposé représente le port de Ravenne, « Classis, (Civitas Cla)ssis ». On y voit une fortification aux murs crénelés avec une porte arquée et quelques édifices dans l'enceinte (phot. ALINARI; Garrucci, t. IV, pl. 245, p. 55).

KONDAKOW a émis récemment l'opinion que les édifices figurés sur la mosaïque de Saint-Georges de Salonique pourraient représenter la basilique constantinienne de Jérusalem (*Macédoine, voyage archéologique*, St-Petersbourg, 1909 (en russe), p. 23-26 et planche I en couleurs, p. 78 et suiv.).

Le caractère byzantin de la partie architecturale des villes, des rotondes entourées de colonnes bariolées, de voûtes, des coupes rondes ou carrées, de stucs multicolores etc. a été noté par le même savant dans divers manuscrits grecs (1) et « l'hippodrome de Byzance sur la fresque de Sainte-Sophie de Kiew est peint encore avec tout le réalisme dont un peintre byzantin est capable ».

Sur une châsse byzantine en ivoire conservée dans la cathédrale de Trèves, qui représente une translation de reliques d'une église dans une basilique en construction, STRZYGOWSKI (*Orient oder Rom*, p. 35) croit reconnaître le palais impérial qui avoisinait Sainte-Sophie.

Un certain caractère commun à toutes les constructions architecturales du moyen-âge ne permet pas toujours de relever les traits typiques d'un monument, d'autant plus que souvent dans ses compositions l'artiste désignait, non un lieu ou un bâtiment déterminé, mais simplement une construction générique: une forteresse, une prison, un mur d'enceinte, un palais ou une maison d'habitation. Dans les peintures romaines des VIII^e et IX^e siècles, on retrouve souvent ces constructions génériques et nous croyons que pour créer ces types, l'artiste a dû être influencé avant tout par l'architecture nationale.

Parmi les édifices destinés à caractériser l'aspect de l'« Urbs » il faut noter les édifices de l'« Aurea Roma ». Entre les divers monuments de ces effigies, on reconnaît le Colisée, comme par exemple sur une bulle de l'empereur Frédéric I^{er} du Cabinet des Médailles, de Paris (2). Ce sont des images dans le genre de celles qu'on peut voir sur les cartes géographiques que nous avons mentionnées plus haut.

Pour représenter les constructions soit dans leur complexité soit isolées, le peintre du moyen âge, particulièrement dès le VI^e siècle, renonce à la perspective ordinaire des époques classiques, pour faire valoir une nouvelle théorie, qui consiste dans une étrange interprétation de la perspective linéaire, où les lignes fuyantes ne s'unissent pas vers l'horizon, mais s'écartent au contraire (perspective inverse = umgekehrte Perspektive) (3). Ce fait fut signalé déjà par KONDAKOW dans la peinture byzantine; mais on le retrouve aussi dans le cycle des peintures syro-égyptiennes et jusque dans l'art japonais (4). Nous ne saurions expliquer ce phénomène autrement qu'en le mettant en relation avec les figurations des cartes géographiques, c'est-à-dire avec les représentations d'édifices sur un plan fuyant, où les lignes au lieu de se rétrécir vers l'horizon, semblent au contraire s'élargir suivant la pente de bas en haut: fait qui pouvait facilement tromper l'œil peu exercé d'un manœuvre ignorant des règles compliquées de la perspective, qui ne réussit pas toujours même aux peintres modernes.

(1) *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Paris, 1897, t. II, p. 49.

(2) Cfr. *Mém. de la Société des antiquaires de France*, XXVII, 81.

(3) Nous ne pouvons pas accepter l'explication de l'« umgekehrte Perspektive » proposée par WULFF (*Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumansehungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. Kunstwissenschaftliche Beiträge*, AUGUST SCHMAROW gewidmet. Leipzig 1907, pag. 1-40). Cet auteur croit qu'un manœuvre du haut moyen âge était capable de représenter avec une certaine observance de la perspective linéaire la fuite des objets et des figures non comme les voit le spectateur, mais tel que les voyait un des personnages (généralement le principal) qui figure dans son tableau, c'est-à-dire il croyait qu'un manœuvre du moyen âge était capable d'effectuer en perspective une construction des plus difficiles même pour un peintre de nos jours aguerri dans son art; aussi DOBLEMANN (dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, B. XXXIII, n. 1, pag. 85-87) en refutant l'opinion de WULFF conclut avec raison: « ... eine Kunstübung, welche die Gesetze der Perspektive auch nicht annähernd kannte, wird die umgekehrte Perspektive a fortiori nicht besitzen ».

(4) V. CURT GLASER, *Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1908, I, h. 1-6, fig. 1, 3; pag. 402-420.

Un autre phénomène fut relevé par RIEGL (1). Pour représenter les édifices au plan prédominant en longueur, on les faisait tourner sur un angle de 90°; ainsi par exemple sur le relief d'un sarcophage du Latran reproduit par GRISAR (*Geschichte Roms*, etc., I, 376, fig. 110) une basilique à une nef est représentée avec l'abside en profil et la façade tournée à angle droit. C'est un fait qui s'observe parfois, mais pas toujours, sur les peintures du haut moyen âge (v. Pl. Ic. XXIII, XXIV, XXXIV, XLI, XLII).

Souvent les édifices sur les peintures du moyen âge sont représentés sur un plan de perspective fuyante; parfois on les peignait derrière la ligne d'horizon comme coupés par celle-ci. Généralement le peintre montre le toit avec l'imbrication de ses tuiles, ou de grosses plaques carrées, qui font supposer une toiture métallique: il faut voir encore dans cette particularité une influence des cartes géographiques. Suivant la tradition orientale archaïque, les bâtiments (v. Pl. Ic. XLI, 1) envahissent arbitrairement l'espace aérien, comme on l'a vu pour les plantes et les arbres.

Après avoir retracé les lignes générales de la structure du ciel et de la terre dans la conception artistique du moyen-âge, disons quelques mots des principes qui guidaient le peintre dans le choix des couleurs.

L'analyse d'un tableau du haut moyen âge fait reconnaître l'emploi de trois systèmes de coloration distincts:

I. Coloration empruntée à la gamme des couleurs réelles et destinée à caractériser une figure ou un objet selon son aspect naturel;

II. Coloration décorative aux couleurs disposées rythmiquement et destinées à produire dans l'ensemble un effet ornemental, comme la cadence des pierres précieuses en orfèvrerie ou l'ornementation répétée dans l'art textile;

III. Coloration symbolique, destinée à évoquer certaines idées déterminées selon les conventions courantes à chaque époque.

Dans cet ordre d'idées, il faut distinguer les couleurs purement conventionnelles de celles qui sont à la fois symboliques et conventionnelles.

I. Les couleurs naturelles: Dans le choix de la couleur, comme dans la figuration des formes, le peintre du moyen âge vise avant tout à saisir le trait caractéristique; il représente la forme et la couleur dominantes. Ainsi il peindra en jaune uniforme le soleil, l'or, les tissus d'or, les pelages de différents animaux tels que le lion. Le blanc servira à représenter la lune, l'argent et les différents tissus blancs; le mélange de blanc et de jaune sera employé pour la laine, le blanc aux teintes bleuâtre pour le lin; les tons verdâtres serviront naturellement pour le feuillage et les herbes, le bleu et le blanc pour les ondes, le ciel et les nuages.

II. Mais le peintre sera contraint, par sa palette limitée et par son but décoratif, de s'écarter souvent de cette gamme des couleurs naturalistes. Il renoncera au vert pour représenter les arbres, au bleu pour le ciel et la mer; et souvent les teintes les plus bizarres et les moins naturelles lui seront imposées par son dessein décoratif, pour les rochers, les animaux ou même la figure humaine. Le but décoratif se révèle avec évidence quand on considère la série rythmique de fleurs à couleurs cadencées qui bordent les terrains arides des paysages médiévaux. La même intention apparaît dans les cas où pour détacher sur un fond neutre une crête de montagne, le peintre l'ourle d'un trait simple ou double de couleur claire ou sombre selon la nécessité.

III. Dans la peinture symbolique le choix de la couleur dépend toujours de quelque croyance religieuse ou de quelque tradition.

(1) Op. cit., pag 32, n. 1.

Un exemple particulièrement représentatif nous est fourni par la Crucifixion (Pl. Ic. XXXIX, en couleurs) de Sainte-Marie-Antique : la montagne de droite, du côté du soleil, est rouge ; celle de gauche, du côté de la lune est verte : il faut y voir un rappel de la théorie symbolique selon laquelle le côté droit est celui de la vie, le côté gauche celui de la mort. Cette opposition de la couleur rouge à la couleur bleue ou verte est commune dans l'art chrétien : le rouge est le symbole du jour, le vert ou le bleu celui de la nuit. Les anges diurnes sont peints avec la couleur rouge ; les anges nocturnes en vert ou en bleu. De même dans Cosme Voyageur des Indes le HAIOS ANATEAON est représenté en rouge, le HAIOS AYNOON en vert, comme pour annoncer les ténèbres (voir Ms. Vat. gr. 699, fol. 115v). Cet usage se rattache à une tradition archaïque orientale, selon laquelle la couleur verte et bleue caractérisait les divinités nocturnes (1), tandis que la couleur rouge est par excellence la couleur du jour, de l'éclat, et par conséquent de la victoire (2). Les limites de notre travail ne nous permettent pas d'entrer dans une étude approfondie de la couleur symbolique ; ce vaste champ est à peine abordé. CREUZER dit : « La couleur a une si grande importance symbolique que la matière, à commencer par les Indiens jusqu'à la peinture allemande primitive, serait suffisante pour écrire un volume » (*Symbolik*, etc., t. I, p. 149).

Si l'examen analytique portant sur les figurations stylisées du paysage avec ses constructions et son ornementation, de la figure humaine, de la faune et de la flore permet de discerner avec assez de précision les éléments fondamentaux propres au moyen-âge, sous les influences de la Grèce et de l'ancien Orient, il sera moins facile de faire la part des courants divers dans les représentations naturalistes, car la nature est toujours égale à elle-même ; et si dans les images naturalistes on trouve des divergences, c'est la preuve que l'artiste se trouve déjà sur la voie de la stylisation et du maniérisme.

Il est manifeste d'ailleurs que même aux époques où la stylisation régnait sans conteste, on fit exception pour le portrait, et pour certaines représentations de la faune (3). Les raisons pour lesquelles le naturel triompha du stylisé dans le portrait, sont évidentes ; nous nous en occuperons amplement au t. I de nos *Etudes comparatives*.

Quant à la faune figurée, elle présente un phénomène artistique que nous ne chercherons pas à expliquer : dans l'art oriental, dans l'art grec et romain, dans le haut et le bas moyen-âge, aux époques de floraison et de décadence artistique, on verra à côté de représentations d'animaux stylisés, des images de la faune étrangement naturalistes ; on verra les artistes préoccupés de chercher des formes nouvelles, d'observer les habitudes des animaux, pour imiter ensuite dans l'art leur vie

(1) Ainsi Osiris dans une peinture d'Herculanum est peint sur fond noir, avec le visage, les bras et les pieds de couleur bleue (*Pittura d'Ercolano*, t. IV, tab. 69. Cfr. WINCKELMANN, *Geschichte des Kunst*, I, p. 87 qui cite Macrobe (*Saturn.*, I, 19) pour démontrer que par cet artifice on représentait le soleil quand il est au dessous de notre hémisphère). Pour d'autres divinités égyptiennes, voir WINCKELMANN, loc. cit. et JOMARD dans *Description de l'Egypte, Antiquités*, t. I, ch. 1, p. 30. Parfois le temple de la lune était représentée en pierre verte, Mercure en pierre bleue, Vénus en pierre rouge. Cfr. GOERRES, *Mythengeschichte*, I, p. 291. La couleur bleue de mer des yeux des bêtes féroces désigne la terreur et la mort : la Minerve guerrière terrible à l'ennemi a les yeux en même temps de couleur bleue et de l'éclat du feu (cfr. Cornutus, *de N. D.*, 20, Johannes Lydus, *de Menss.* p. 84). Le bleu noir est couleur de deuil : les usages liturgiques des églises chrétiennes s'inspirent de ce principe au temps de la Passion et aux époques de pénitence.

Pour d'autres exemples et la bibliographie du sujet, voir CREUZER, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, 1836-1843, I, p. 126, 127 et 129 ; II, 709. BÄHR ; *Symbolik des mosaischen Kultus* ; MÜNTER, *Sinnbilder der alten Christen.*, Altona, 1825 ; PIPER, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar, 1847, 51 ; MENZEL, *Christliche Symbolik*, Regensburg, 1854.

(2) CREUZER, *ibid.*, I, p. 126-129.

(3) Parfois aussi on rencontre d'heureuses trouvailles pour la figure humaine, mais « ce sont là des exceptions ; ailleurs, la tradition a été plus forte que la nature, et les maîtres égyptiens continuèrent jusqu'à la fin à déformer la figure humaine ». MASPERO, *L'archéologie égyptienne*, éd. 1907, p. 177-178.

intime, leurs mouvements les plus caractéristiques, dont plusieurs légués à la postérité sont devenus stéréotypiques au point qu'on se trouve embarrassé d'en pouvoir indiquer le pays d'origine : les assyriens cependant seront nos maîtres.

Dans ces créations naturalistes, il faut savoir saisir non seulement le caractère du canon courant et à la mode, comme dans l'art maniéré et stylisé, mais encore les nuances purement individuelles, les trouvailles nouvelles d'observation directe des images non encore schématisées, comme celle de la lionne mourante (1), d'un lion tué porté par trois hommes (2), de gazelles au paturage (3), chefs-d'œuvre dûs au ciseau des plus grands maîtres de l'art assyrien, comme les oies de Méidoum, exemple incomparable de l'art égyptien (4).

Aux images naturalistes de la faune de l'art archaïque oriental, assyrien, babylonien, égyptien et persan succédèrent les images des écoles grecques et romaines, naturalistes par excellence.

Mais dans ces images, contrairement à celles de l'Orient archaïque, l'étude spéciale portera sur la figure humaine et l'idéalisation du corps humain ; celui-ci se présentera dans cet art mieux interprété et moins conventionnel que les images des animaux : l'intérêt pour la vie animale semble s'affaiblir avec le progrès de la civilisation, qui éloigne les centres de culture de la vie champêtre.

Dans l'art chrétien les animaux représentés au naturel n'ont pour ainsi dire jamais disparu. On les voit dans les peintures des premiers siècles de l'ère vulgaire et sur les sarcophages et dans les catacombes (5). Dans l'art du haut et du bas moyen-âge, par exemple sur les murs du monastère de Baouît, on trouve, parmi des formes au plus haut degré stylisées, des images naturalistes particulièrement remarquables, notamment celles d'un ours, de gazelles et d'antilopes (6). On les retrouve encore dans l'art médiéval romain ; mais une floraison significative de cette tendance caractérise surtout l'art byzantin du x^e au xii^e siècle ; il suffira de citer ici les incomparables miniatures du Ms. grec 69 de la Bibliothèque Nationale de Paris (7).

Cependant parallèlement s'introduisent des formes stylisées transmises par l'art décoratif et industriel. La faune fabuleuse et ornementée de l'Orient antique et de la mythologie grecque et romaine ouvrit la voie à la fantaisie chrétienne : naissent les formes bizarres du moyen-âge, les combinaisons stylistiques, les entrelacements les plus étranges ; réapparaissent les sphinx de l'Égypte (8), les sirènes (9),

(1) PLAGE, op. cit., III, pl. 55, donne une reproduction médiocre ; d'après photographie : DELITZSCH, *Babel und Bibel*, Vortrag I. fig. 32.

(2) PLAGE, op. cit., pl. 62, 2.

(3) Ibid., pl. 56, DELITZSCH, . 33.

(4) MASPERO, *L'archéologie égyptienne*, p. 7, fig. 1.

(5) PORTHEIM (op. cit., p. 10) croit même y voir une réaction contre la stylisation de l'antique : « Das Tier trat im allgemeinen in der Katakombendekoration aussergewöhnlich in den Vordergrund, Lamm, Hirsch, Fisch vor allem Vögel passten ja am besten in die kleinen Ausschnitte an der Decke und die Zwickel an den Wänden. Sie werden alle naturalistisch behandelt, ja es macht sich sogar eine gewisse Reaktion gegen die stilisierende Art der Antike geltend ».

(6) Cfr. CÉDAT, op. cit., XXVI, LIV, LXIV, XXXVIII, 2. On voit entre autres le crocodile, le chacal, l'ibis, le serpent, le scorpion, la colombe, le perroquet, la poule de Pharaon ; coq, paon, canard, aigle, lion, panthère. Pl. LV, LVI, LVII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXXIII, LXXXVIII, LXXXIX, XCIII, CV, CVII.

(7) La vérité avec laquelle, dans certains mss. byzantins, sont rendus les animaux frappa BORDIER (*Mss. grecs*, Bibl. Nat., p. 13 et ss.). Cet auteur compte soixante espèces différentes.

(8) Il est difficile de préciser les raisons qui firent introduire le sphinx dans l'art chrétien ; les auteurs du xviii^e siècle s'efforcèrent d'en donner des explications ; on en trouvera une dans le goût de l'époque dans l'*Hieroglyphicon* de MACRI sub vocab. sphinx. Sur les animaux vénérés des Egyptiens dans les miniatures byzantines, v. KONDAKOW, *Voyage en Syrie*, p. 283.

(9) Dans l'art égyptien ces oiseaux fantastiques à tête humaine représentaient les âmes des défunts (cfr. *Livre des morts*, éd. NAVILLE), PIPER (*Mythologie der christlichen Kunst*, I, p. 378 suiv.) cite un exemple gréco-égyptien, une gemme de la collection Stosch (TÖLKEN, *Erkl. Verzeich. Kl.*, I, n. 74, p. 21) qui représente une barque égyptienne avec un Sérapis trônant ayant à sa droite le cerbère, à sa gauche une sirène. Dans ce cas la sirène est considérée comme l'oiseau de chant funéraire, la servante de Proserpine (EURIPIDE, *Helen.*, V, 169). La question est en suspens, de savoir pourquoi on donne à la sirène la forme propre jadis à l'oiseau symbolisant l'âme du défunt. En Grèce dans l'art industriel du vii^e et vi^e siècles, les sirènes appa-



Fig. 210. — La momie de Soutimosou serre son âme entre ses bras; d'après GUIESSE-LEFEBURE, *Le Papyrus de Soutimes*, Pl. VIII, et MASPERO, op. cit. I, p. 183. Dessin de FAUCHER-GUDIN. Dans l'art égyptien on voit aussi les oiseaux de ce genre avec des bras, du type de la fig. 211. (MASPERO, op. cit. I).



Fig. 211. — La sirène et Ulysse fragment d'un lécythe attique. *The journal of hellenic studies*, t. XIII (1892). Pl. I. On ne voit pas dans l'art hellénique de sirènes du type de la fig. 210. Ce sont les oiseaux égyptiens avec les bras qui influencèrent l'art de ce pays.



Fig. 212. — La sirène dans un manuscrit byzantin, d'après STRZYGOWSKI. Op. cit. Pl. II. Des sirènes plus proches du type égyptien se voient dans le Cod. Vat. gr. 1231, fol. 321 v. et Vat. gr. 751, fol. 1230.

raissent souvent dans la notable scène de la séduction d'Ulysse (HOMÈRE, *Odysee*, XII, 158 et ss.), jouant de la double flûte à αὐλός = tibia) et de la lyre (λύρα). Les monuments archaïques n'en représentent que deux selon le récit d'Homère, plus tard le nombre fut porté à trois. On trouve un bel exemple de sirène sur le lécythe attique d'Eretria (cfr. *The journal of hellenic studies*, t. XIII, 1892. Pl. I, *Odysseus and the sirens. Three Attic lekythoi from Eretria* (fig. 211).

Le type de sirène des monuments classiques se voit souvent sur les vases, les urnes, les lampes, les gemmes et les mosaïques (cfr. PIPER, op. cit., I, 337).

Au type classique grec se rattachent les sirènes représentées au moyen-âge, soit dans les mss. byzantins, soit dans l'art indien du VI^e et VII^e siècle; dans l'art russe elles sont connues sous le nom « sirin ptiza »; leurs ailes sont tantôt fermées, tantôt déployées comme sur le lécythe grec; tantôt leur corps est couvert de plumes comme celui d'un oiseau, c'est la forme archaïque; tantôt, selon une tradition plus récente, leur poitrine est celle d'une femme.

La question des sirènes a été particulièrement étudiée par GEORG WEICKER (*De Sirenibus quaestiones selectae*, Lipsia, 1895, et *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, Leipzig, 1902). Dans le cycle indien la sirène apparaît souvent avec le centaure (comme parfois sur les miniatures byzantines c. p. ex à côté de celle que nous reproduisons ici à la fig. 212): elle se laisse suivre jusqu'au III^e siècle avant l'ère chrétienne (cfr. GRÜNWEDEL, *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin, 1900. *Sirenen*, p. 42-47). MARQUET DE VASSELLOT (loc. cit., p. 891) émet un jugement étrangement superficiel lorsqu'il écrit: « L'oiseau à tête humaine, bien que d'origine purement musulmane (*sic*) (ce serait celui sur lequel Mahomet monta au ciel), a moins souvent été représenté par les Orientaux; il figure cependant sur divers tissus etc. ». La légende qui fait monter Mahomet au ciel sur un oiseau à tête humaine est des plus curieuses; elle se rattache évidemment aux croyances égyptiennes: c'est l'oiseau à tête humaine, que l'iconographie égyptienne nous montre descendant jusque dans les cryptes où repose le corps du défunt. (Cfr. *Livre des Morts*, éd. NAVILLE).

les gryphes, les dragons, les dragons-serpents (1), les licornes (2), les centaures (3) de la mythologie classique et tant d'autres animaux empruntés à l'art archaïque oriental ou gréco-romain, dûs à la fantaisie toujours croissante des peuples de l'Occident qui dès le VII^e siècle cultivèrent les traditions



Fig. 213. — Stylisation ornementale du Christ crucifié.
Epistolae Pauli, fol. 66, Würzburg, VIII-IX^e siècle (photogr. HASELOFF).

orientales et qui créèrent en lettres et en ornements toute une série de drôleries et de bizarreries amusantes, en partie simplement décoratives, en partie symboliques, mais qui ne se rattachent que par leurs formes aux animaux mythologiques des différents cultes païens.

L'amour de styliser et d'ornementer la forme naturelle fut poussée jusqu'au point de styliser les saints et le Crucifié lui-même, dans le but évident de communiquer aux images un caractère essentiellement décoratif, et pour le plaisir de disposer les couleurs dans un ensemble ornemental, dans le goût des pierres précieuses enchassées dans une pièce d'orfèvrerie ; on en trouve un exemple

(1) La plupart de ces animaux se retrouvent dans le « Physiologus » livre conçu probablement dans la première moitié du II^e siècle à Alexandrie. Depuis Grégoire le Grand, il est reconnu comme un texte de zoologie chrétienne. Cfr. KOLOFF, *Die sagenhafte symbolische Tiergeschichte des Mittelalters*, dans RAUMERS, *Historisch. Taschenbuch*, 1887 ; LAUCHERT, *Geschichte des Physiologus*, Strasbourg, 1889, et STRZYGOWSKI, op. cit.

Pour les serpents et serpents dragons voir PIPER, *Mythologie der christlich. Kunst.*, I, 66-97, 72-75 ; II, 56, 67, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 98, 101, 102, 531.

(2) La licorne vient des mythes de Zoroastre. Pour les sources classiques et les écrivains modernes voir FR. MÜNTER, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*, Altona, 1825.

(3) Pour les centaures voir PIPER, op. cit., I, 393-402 et GÜNWEDEL, op. cit., Tyryagyôni, p. 47, 51, 57, 186, note 17. Voir pour les centaures dans l'iconographie chrétienne, une peinture de Baouit représentant Saint Sisinnios. CLÉDAT, Pl. LV et LVI (en couleur), p. 80.

des plus typiques dans une miniature de la bibliothèque de Würzbourg que nous reproduisons ici (fig. 213).

Mais à ce genre d'ornementation désigné aujourd'hui sous les noms de: zoomorphe, tératologique, ornithoïdique, ichtyomorphe, etc., se prêtent particulièrement la flore et la faune.

Les éléments de ces motifs sont des plus anciens; on les retrouve déjà dans l'art archaïque oriental.

En confrontant les motifs au compas du style ichtyomorphe de l'industrie égyptienne en général, et plus précisément de la XVIII^e à la XX^e dynastie (1) avec les motifs par exemple du sacramentaire

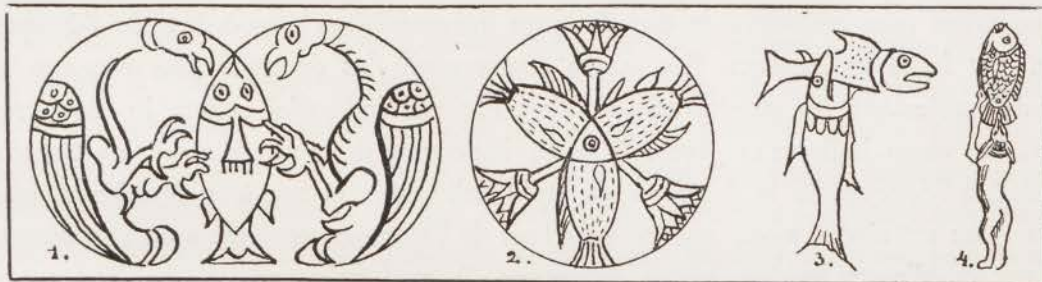


Fig. 214. — Motifs zoomorphes. 1. Sacr. de Gellone, f. 111 v. 2. Coupe égyptienne XVIII^e-XX^e dynast. (Motifs au compas). 3. Sacr. de Gellone, f. 158 r. 4. Cuiller à parfums égyptienne (Mus. du Caire).

de Gellone (2) considéré comme de la fin du VIII^e siècle, et que nous reproduisons ci-contre, on est obligé de constater entre eux une surprenante similitude.

La ressemblance des motifs égyptiens avec la décoration hiberno-saxonne fut relevée déjà par KONDAKOW et soutenue énergiquement par COURAJOD (3). Mais peut-on admettre qu'un artiste médiéval, après un millénaire de tendances artistiques si différentes de celles de l'antique Egypte soit amené à retourner sur la même voie artistique et à s'inspirer aux motifs d'une industrie égyptienne de la XVIII^e à la XX^e dynastie? Pourrait-on même affirmer qu'il ait pu se trouver en contact avec ce genre d'objets, qui ne nous ont été rendus qu'après des siècles par les sables de l'Egypte?

La question est des plus délicates, et pour la résoudre il faut bien admettre l'hypothèse que la pratique des motifs de l'antique art industriel se perpétua à travers l'art hellénique (4) jusqu'au

(1) V. MASPERO, *L'archéol. égyptienne*, p. 264, 273. Un curieux motif ornemental formé d'animaux entrelacés est présenté par la coupe de bronze de Nimroud. LAYARD, nouv. ser., n. 67.

(2) Ce sacramentaire provient de l'abbaye de Gellone près de Toulouse, et se conserve aujourd'hui à la Bibl. Nat. de Paris sous le n. 12048 fond latin.

(3) « Je me promets de vous faire remarquer quelque chose de plus extraordinaire encore: c'est la preuve d'une communication certaine entre l'Egypte et la Perse, d'une part, et, d'autre part, l'Irlande et l'Ecosse, à propos de la décoration hiberno-saxonne. Dans un livre que je n'avais pas encore consulté à mon grand dommage et qui est intitulé: *Hist. de l'art byz. consid. princip. dans les miniatures*, M. KONDAKOFF, arrive à peu près aux mêmes conclusions que moi, à propos de plusieurs manuscrits découverts par lui dans la bibliothèque du Mont-Sinaï et qui datent tous du IX^e siècle.

M. KONDAKOFF remarque dans deux manuscrits de Jean Climaque, d'une écriture fine et élégante du IX^e siècle, des initiales formées tantôt de poissons et d'oiseaux, tantôt de rubans tressés ou de tiges noueuses. Il remarque aussi un manuscrit de Saint Théodore Stoudite, n. 401, de la même date, où se voient des initiales ophiomorphiques, composées d'entrelacs de serpents, ressemblant beaucoup aux manuscrits du XII^e siècle en Occident; il écrit: « Une certaine bizarrerie de composition, des formes capricieuses et le choix des sujets nous permettent de supposer que cette ornementation tire son origine de l'Egypte, même au point de vue symbolique ». Mais sa hardiesse l'effraie bientôt et M. KONDAKOFF déclare que cette hypothèse lui paraît risquée ». *Leçons professées à l'école du Louvre* (1887-1896), I, *Origines de l'art Roman et Gothique*, Paris, 1899, p. 320, 321.

(4) Il résulte des récits de MARTIAL (XIII, 75) et d'AUSONE (*De litteris monosyllabis graecis et latinis*, 348, 25, t. II, ed. London, 1823, p. 560) que l'ornementation orientale zoomorphe influença l'art classique; on sait aussi que le caractère des lettres zoomorphes, si différentes de celles de l'alphabet grec et latin suscitait l'hilarité des contemporains, qui devaient les considérer comme « bizarreries artistiques »: voilà pourquoi MARTIAL, en plaisantant avec un ami a pu conclure:

Turabis versus, nec littera tota volabit
Unam perdidit si Palamedis avem.

moyen-âge, et que les artisans indigènes, parallèlement aux productions industrielles du style hellénique raffiné continuèrent à exercer leur art simplifié et utile, et à fournir aux marchés nationaux et étrangers les objets d'usage quotidien enrichis comme jadis de motifs archaïquement traditionnels. KONDAKOW fait même remarquer la subsistance de ces motifs jusque dans l'industrie des orientaux modernes (1). Et il est incontestable que les motifs archaïques orientaux furent pratiqués dans l'art textile à travers tous les siècles, et fournissent encore à nos tisserants des sources d'inspiration inépuisable.

Mais pour pouvoir entrer dans la voie de la science positive, il faudrait avoir sous la main un matériel comparatif plus considérable des époques intermédiaires c'est-à-dire de l'époque hellénique et romaine, car le style classique (les motifs zoomorphes des époques plus récentes le prouvent) influença indubitablement les productions de l'art national industriel comme le démontrent les sujets ornementaux des vases italiotes et grecs; il serait important de pouvoir saisir les transformations de ces motifs déjà à l'époque de la floraison du style hellénique, et non à sa décadence dans l'art copte et syrien du v^e au vii^e siècle, moins encore dans l'art de l'Europe occidentale du viii^e au xiv^e siècle.

C'est en rétablissant le chemin des influences directes qu'on pourra établir les connexions intermédiaires, ainsi que les étapes de passage de ces « drôleries » d'un pays à l'autre jusque dans les pays occidentaux les plus lointains, où ces motifs, notons-le bien, n'étaient pas aveuglement copiés mais servirent seulement d'inspiration aux artistes indigènes pour en créer de nouveaux, avec des variantes multiples, que la science moderne n'est pas encore parvenue à saisir et à différencier. C'est aussi à la science d'établir l'époque de pénétration de ces motifs chez les différents peuples, qui les accueillirent successivement et de source différente.

Si un motif étranger une fois qu'il a pénétré dans de nouveaux domaines est d'abord simplement copié et imité, il n'en est plus ainsi après une longue pratique de ce style dans les limites du pays; il se nationalise bientôt et passe même pour national; il n'est plus question alors des influences étrangères jusqu'à sa complète dégénérescence, jusqu'à l'épuisement de toutes les ressources artistiques, qui annoncent l'approche d'une époque d'évolution et une mode nouvelle avec de nouveaux courants artistiques.

En Arménie au x^e siècle, comme observe STRZYGOWSKI (2) on s'inspirait de motifs principalement empruntés à Byzance et connus déjà des copistes hiberno-saxons du vii^e et viii^e siècles. Ceux-ci, comme d'ailleurs les Byzantins eux-mêmes les tenaient évidemment d'une source antérieure (cycle syro-égyptien avec les influences sassanides et arabes) (3).

Au xvi^e siècle en Arménie le style zoomorphe se présente déjà nationalisé (4). Il est très commun aussi en Russie, tandis que dans l'Europe occidentale, il commence à disparaître vers la fin du xiii^e siècle, pour céder la place aux influences gothiques. Si la plupart des motifs ornementaux (5)

(1) *Macédoine, voyage archéologique*, St-Pétersbourg, 1909, p. 59.

(2) *Byzantinische Denkmäler*, I, *Das Etschmiadzin Evangeliar*, p. 85 ss.

(3) V. plus haut l'opinion de COURAJOD, p. 255, n. 3.

(4) V. STRZYGOWSKI, op. cit., p. 90 ss.

(5) Parmi les motifs ornementaux, on relevera la natte, cordelettes enroulées, ou tresse, la palmette, la marguerite à nombreuses pétales, l'imbrication, l'échiquier, etc.

« L'élément décoratif de la tresse d'essence orientale remonte aux plus hautes époques de l'art assyrien. On peut le voir sur une pyxide du Musée du Louvre » COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre* (1887-1896, publiées sous la direction de MM. HENRY LEMONNIER et ANDRÉ MICHEL, I, *Origines de l'art Roman et Gothique*, Paris, 1899, p. 319, fig. 20); FORTHEIM (*Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst*, Stuttgart, 1886, p. 27) au contraire croit la tresse d'origine greco-romaine: « Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst in den nächstfolgenden Jahrhunderten wird das aus den Fascien der griechischen und römischen Ornamentik hervorgehende Bandgeflechte, welches bereits in ziemlich entwickelter Weise in der Sarkophagskulptur von Ravenna vorkommt. In dem dreifach getheilten Zopfe des Sarkophags (Garr. Tv. 356 Nr. 2) liegt die ganze künftige Entwicklung der Entrelacs schon eingeschlossen. Aehnliches bieten gleichzeitige Fussbodenmosaik »

pratiqués par le moyen-âge se retrouvent comme le démontrèrent DE VOGUË (1), STRZYGOWSKI (2) COURAJOD (3), MARIGNAN (4), dans le style ornemental de l'antique Orient, on aurait tort de vouloir réduire la décoration gréco-orientale uniquement aux motifs des oves, des perles, du dentelé et du méandre (5), car la plupart des motifs d'origine orientale furent repris par l'art hellénique et réintégré de nouveau, mais sous une forme simplifiée, par les artisans du moyen âge.

La simple continuation et transformation d'un motif romain de l'époque impériale, à côté de l'original imité, comme sur les murs de Ste-Marie-Antique (Pl. Ic. XLIII), suffit à résoudre la question et à prouver que les peintres s'inspiraient avant tout de motifs nationaux (6) et imitaient les modèles qu'il avaient sous les yeux et que les ruines de leur pays leur fournissaient à profusion.

En s'en tenant à cette base on comprendra facilement comment les Coptes, toujours en présence du grand art monumental égyptien, dont ils étaient les héritiers directs, ont pu adapter les principes égyptiens aux compositions helléniques et créer ainsi des images nouvelles, qui ont dû se répandre ensuite dans toute l'Europe, et que la science commence à désigner aujourd'hui sous le nom d'« art gréco-oriental ». Il est important de savoir que l'artiste romain en imitant un motif pu-

« L'enroulement fut pratiqué comme motif de décoration dans tout le monde chrétien du bassin de la Méditerranée dès le VI^e et le VII^e siècle et même peut-être beaucoup avant et beaucoup après. Exemples : porte de Behioth en Syrie (DE VOGUË, *Syrie centrale*, t. II, pl. 137); tombe du baptistère d'Albenga (CATTANEO, p. 72)... Enfin d'innombrables fragments de sculpture dans la Gaule du VII^e au X^e siècle » COURAJOD, op. cit., p. 312.

A propos de la mosaïque de Kabr Hiram gravée dans l'atlas de la *Mission de Phénicie* de M. RENAN, 1864, pl. XLIV, texte, p. 607 et suiv. COURAJOD (p. 313) dit : « Voilà donc une décoration d'enroulements à date certaine de la fin du VI^e siècle et bien authentiquement syrienne. On ne peut dire qu'elle a été emportée au XII^e siècle par les occidentaux ».

« La palmette présente beaucoup de variétés. Dans l'art mérovingien elle est souvent ouverte comme des ailes d'oiseaux souvent pendante comme des feuilles de saule pleureur, ou encore combinée avec la fleur de lys ». COURAJOD (op. cit., p. 314-315) qui cite en exemple un ambon de la cathédrale de Grado, le parapet de la Mère de Dieu à Constantinople; un chapiteau de Baquanza daté du VII^e siècle (DE VOGUË, *Syr. Centr.*, p. 118). Nous avons parlé ailleurs (p. 243) de la feuille stylisée en as de pique.

« La fleur de lis apparaît absolument nettement sur des sculptures d'un château près de Safa en Syrie. Ce château s'appelle Kharbet-el-Beida » (DE VOGUË, *Syr. Centr.*, pl. 24) COURAJOD, op. cit., 311. La marguerite à nombreuses pétales se voit sur un seuil d'un palais de Ninive et sur de nombreux sarcophages de la salle judaïque au Musée du Louvre. (Cfr. COURAJOD, op. cit., 311).

De nombreux exemples de l'hélice se trouvent dans la Syrie centrale : « Non seulement tous les monuments de la Syrie examinés par M. DE VOGUË sont antérieurs au VIII^e siècle et à la conquête définitive de l'Islamisme en Asie, mais encore un grand nombre de ces monuments nous fournissent la preuve qu'ils ne sont pas très éloignés du premier triomphe du christianisme, c'est-à-dire du IV^e et du V^e siècle » (COURAJOD, op. cit., 311).

L'ornementation en échiquier d'origine probablement égyptienne se retrouve dans l'art oriental d'Égypte et de Syrie aussi bien que dans l'art étrusque et romain; elle devient commune sur les vêtements à l'époque carolingienne, et en général dans l'art du moyen-âge.

(1) *Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I^e au VII^e siècle*, t. I-II, Paris, 1865-1877. Voir Pl. 24, 1; 43, 46, 2, 4, etc.

(2) *Byzant. Denkmäler. I. Das Etschmiadzin Evangeliar*, Wien, 1891; *Orient oder Rom! Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig, 1901; *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte; Eine alexandrinische Weltchronik*, etc. dans les *Denkschriften der Kais. Akad. der Wissensch.*, Wien, t. LI (1905), etc.

(3) Op. cit.

(4) *Un historien de l'art français*. LOUIS COURAJOD, I. *Les temps francs*, Paris, Bouillon, 1899.

(5) L'existence d'autres motifs d'origine orientale pratiqués par l'art grec fut notée par PORTHEIM (*Ueber den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst*, Stuttgart, 1886); MAZZANTI (*La scultura ornamentale romana nei bassi tempi*, Roma, 1896); VÖGE, dans la *Critique* de MARIGNAN dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, redigiert von HENRY THODE u. HUGO von TSCHUDI, t. XXV, pp. 101-106.

(6) La diversité des opinions récemment émises par BRÉHIER (*Orient ou Byzance, Revue Archéologique*, t. X (1907), p. 366); MILLET (*Byzance et non l'Orient*, Ibid., 1908, I, p. 171-189); KONDAKOW (*Macédoine, voyage archéologique*, St-Petersbourg, 1906, p. 63 ss., 280-286) et autres à propos du livre de STRZYGOWSKI (*Die Miniaturen des serbischen Psalters d. Bibl. in München, mit Einleitung*, v. V. JAGIC, dans les *Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss.*, in Wien, vol. LII (1906) est des plus instructives pour la question si délicate des influences transitoires séculaires, immédiates, étrangères et nationales, et prouve en même temps que la science moderne est loin encore de pouvoir entrer dans la voie des déductions positives.

rement classique l'a dû interpréter avec des moyens différents empruntant les principes et la facture élaborés par l'art gréco-oriental.

Dans cette nouvelle direction les principes orientaux décoratifs l'emportèrent sur la composition hellénique et l'art sous son nouvel aspect se présenta tellement différent, qu'on a eu de la peine à y retrouver la trame hellénique originaire qui inspira l'artiste guidé par la nouvelle école vers la voie des simplifications.

Cette simplification des formes est surtout caractéristique de l'art copte. Les Syriens, dans cette voie, restèrent plus longtemps liés et dominés par l'hellénisme; il suffit pour s'en rendre compte de confronter les peintures syriaques avec celles de la Haute-Egypte, notamment celles de Baouit (voir fig. 173 et 174) et il est certain que l'art copte est allé plus loin de tout autre dans la simplification de la forme hellénique et a créé ainsi les prototypes avec le minimum de moyens (1). Il influença l'art de l'Asie Mineure, traversa l'Italie jusqu'à Rome suivant à peu près la voie des antiques croyances alexandrines (2).

Byzance seule avec l'Exarchat de Ravenne se montre plus rebelle et plus tenace à maintenir la tradition hellénique. C'est à Byzance qu'au IX^e siècle encore on retrouvera la beauté de la forme classique (3), le pittoresque du paysage, et un modelé soigné parfois même les ombres portées, perfection qui se perd en Egypte avec le progrès de l'art industriel, et est exclue de toute peinture romaine du haut moyen âge (4).

Le caractère spécifique de l'art occidental a été noté déjà par LABARTE (5); seulement ce savant comme plusieurs autres, en cherche les origines dans les courants artistiques du Nord tandis que le nouveau matériel iconographique ramené au jour par les fouilles de la Haute-Egypte permet de mettre la facture et la technique des peintures romaines du VII^e au IX^e siècle en relation directe avec les produits de l'art copte.

(1) Nous arrivons ainsi aux principes de l'art objectif, profondément *populaire* ou *industriel*, selon l'expression proposée par HENRY VAN DE VELDE, un des promoteurs des nouveaux courants dans l'industrie et l'art moderne. V. *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, neue Ausgabe*, Berlin, Ed. Cassirer, p. 24 et suiv.

(2) PRELLER, en parlant des cultes égyptiens (Isis et Sérapis) qui vinrent peu à peu prendre racine à Rome pour se propager ensuite dans l'Occident et dans le Nord, indique la voie de pénétration de la nouvelle religion « par l'île de Malte, la Sicile et l'Italie du Sud, où l'on trouve encore aujourd'hui tant de restes du culte d'Isis et de Sérapis; de là il gagna l'Etrurie ». *Les dieux de l'ancienne Rome*, trad. par DIETZ, Paris, 1866, pp. 476-482.

(3) Cette survivance de la forme classique dans les meilleures miniatures byzantines fut remarquée déjà par WAAGEN (*Kunstwerke und Künstler in Paris*), D'AGINCOURT (*Histoire de l'art par les monuments*), KUGLER (*Handbuch der Geschichte der Malerei von Konstantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*), LABARTE (*Histoire des arts industriels*), BORDIER (*Description des peintures et autres ornements dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*), KONDAKOW (*Histoire de l'art byzantin*) et autres.

(4) KONDAKOW (*Macédoine, voyage archéologique*, St-Petersbourg, 1909) en confrontant récemment les mosaïques romaines du IX^e siècle, avec la mosaïque de la coupole de Ste-Sophie de Salonique, exécutée entre les années 882 et 885 — comme l'a démontré PAPADOPOULOS-KERAMEUS — vint à cette conclusion: la mosaïque de Salonique fut exécutée effectivement au neuvième siècle, seulement les formes de la mosaïque grecque présentent plus de vie et de mouvement, celles des mosaïques romaines sont plus schématiques. A Byzance et à Rome les conditions communes ont agi parallèlement. Mais les produits de l'art grec sont plus artistiques, plus liés à la nature; ceux de l'art romain semblent des copies, privés de tout modelé.

(5) « C'est surtout le coloris de GONDESCAL qui le signale comme n'ayant fait aucune étude de l'art byzantin, ses couleurs ternes et sans empâtement n'ont rien de la gouache épaisse fondue et éclatante des miniatures grecques. Un autre manuscrit de la fin du VIII^e siècle offre des miniatures dont l'exécution est également exempte de toute influence byzantine ». (Cfr. n. 11759 lat., n. 8850 lat., etc.). Un peu plus bas LABARTE rappelle que: « L'Italie fournissait à Charlemagne les artistes, qui l'aiderent dans l'œuvre de la régénération des arts ». *Hist. des arts. industr.*, éd. pr., t. III, p. 92 ss. Fait nullement indifférent que certains savants semblent ignorer. (Cfr. par ex. SCHNAASE, III, 2^e éd., p. 572; RUHMOR, *Ital. Forschungen*, I; CROWE et CAVALCASELLE, I; WOLTMANN und WÖRMANN, *Gesch. der Malerei*; I, p. 211, etc.); ils tendent à démontrer que la Rome carolingienne manquait de toute initiative artistique, se contentant d'en donner comme preuve l'ignorance du clergé romain et certains textes (tels que celui de l'abbé Desiderius du XI^e siècle) qui parlent des artistes étrangers appelés à l'œuvre. A la note 5 de la page 259 nous remarquons combien il est dangereux de conclure sur de pareils indices.

Aucun peuple n'a su plus que les Coptes, les Romains et les Anglo-Saxons faire usage des formules séculaires de l'Orient antique, de la couleur symbolique, dans les voies des simplifications des formes helléniques; car l'art carolingien influencé d'un côté directement par les courants artistiques romains (1) fera en même temps le plus grand usage des compositions byzantines, se tiendra toujours au modelé, respectera l'étude du détail, repoussant les formes simplifiées de l'art copte et de l'art romain du moyen âge.

Il est probable que les compositions helléniques transformées, simplifiées et symbolisées en Egypte par l'art industriel à la fin du iv^e et surtout dès le commencement du v^e siècle s'infiltrèrent en Europe en suivant les deux voies cardinales: l'une aboutissant à Byzance, longeant la côte syrienne, à travers l'Asie Mineure jusqu'à Constantinople, l'autre par la Méditerranée, en touchant l'Afrique du Nord et l'Espagne et la Sicile, arrivant à travers l'Italie méridionale jusqu'à Rome (2). Byzance et Rome acceptèrent la forme néo-orientale, la transformèrent et la transmirent ensuite aux peuples du Nord qui commencèrent à cultiver les arts.

La composition simplifiée de l'art néo-oriental fut acceptée à Constantinople avec une grande réserve; ce pays imbu des traditions helléniques qu'il n'avait jamais complètement oubliées, chercha à les allier aux principes orientaux.

La simplification orientale ne fut acceptée intégralement que par les pays libres de toute tradition ou par les pays qui, sous le coup de multiples invasions, durent trancher avec leurs traditions. Byzance était en ce temps un centre privilégié et aristocratique. Rome « déplumée comme un aigle » (3), fut contrainte de recourir à la simplicité artistique et c'est l'Orient qui lui tendit la bouée de sauvetage et la planche du salut (4). Son art simplifié était pour elle un langage compréhensible et facile à saisir, tandis que l'aristocratique Byzance ne fit que l'éblouir par son éclat et par sa finesse, lui fournissant de temps en temps des artistes et des chefs-d'œuvre (5) qui étaient admirés, mais

(1) C'est surtout par la coloration et par la facture que les peintures carolingiennes se rattachent au cycle égypto-romain, tandis que la forme dépendant de la composition gréco-byzantine l'oblige à étudier les détails, c'est-à-dire à renoncer aux simplifications poussées à l'extrême qui caractérisent l'art néo-oriental du v^e et vi^e siècle et l'art romain dès le vi^e.

(2) GSELL (*Les monuments antiques de l'Algérie*, II, 150) fait remarquer que: « Les monuments chrétiens de l'Afrique du Nord ressemblent beaucoup plus, on l'a dit justement, à ceux de la Syrie et de l'Egypte qu'à ceux de Rome ». Cette théorie sur la marche des infiltrations artistiques trouverait une confirmation intéressante dans l'histoire des textes bibliques au II^e et III^e siècle. Dans une étude en préparation sur les textes dits occidentaux du N. T., M. DAVID croit pouvoir démontrer que deux versions latines se rencontrèrent à Rome; l'une traduite sur un texte grec syrien venu par la Haute Italie et la Gaule romaine, l'autre traduit sur un texte alexandrin venu de l'Afrique romaine.

(3) Paul Diac. de Gest. Lang., IV, c. 8. S. Greg. Praef. in Lib. II super Ezechiel et Homélie VI. Cfr. GREGOROVIVS, *Gesch. d. Stadt Rom.*, etc., t. II, p. 42 ss.

(4) Pour la compréhension des origines de l'art romain au début du christianisme, rappelons ici les paroles si justes de PORTHEIM (op. cit., p. 11): « Nur wenn man die Frage nach dem Fortleben der Antike von dem Gesichtspunkte auffasst, dass das Christentum als Nachfolger des Isis = und des Mithras = Kultus in Rom erschien, und zugleich bedenkt, dass es eine neue Kunstweise nicht mitbrachte, vielmehr selbst aus der römisch-hellenischen Kultur des Orients herausgewachsen war, wird man den richtigen Massstab für die christliche Kunst in Rom mitbringen... ». Voir aussi pp. 12 et ss. STRZYGOWSKI (*Orient oder Rom*) propose de chercher les centres d'expansion de l'art chrétien dès les trois premiers siècles, dans les grandes villes orientales du monde hellénique, en particulier Alexandrie, Antioche et Ephèse.

Sur la floraison de la plastique égyptienne, sa connexion intime avec l'art syrien avant le vi^e siècle, et après le vi^e siècle avec l'art byzantin et arabe, voir STRZYGOWSKI dans *Römische Quartalschrift*, 1898, p. 41.

DIEHL, dans le *Journal des Savants*, avril 1904, à l'occasion du livre de STRZYGOWSKI, *Kleinasien ein Neuland* etc., et dans ses *Etudes Byzantines*, Paris, 1905, pp. 337-352, résume le débat sur « les origines asiatiques de l'art byzantin ».

(5) Pour prouver les influences artistiques d'un pays sur un autre on aime à rapporter les citations des contemporains parlant d'artistes appelés de pays étrangers pour des travaux d'architecture ou d'iconographie. Mais l'utilisation spontanée, en dehors de leur patrie des ouvriers habiles et des artistes renommés ne résout pas la question des influences. Les artistes en renom étaient les bienvenus en tout temps et en tout pays; on les faisait venir tour à tour de l'Orient, de Byzance, de Ravenne ou de Rome. Ainsi Cassiodore atteste que Théodoric appela à Ravenne les mosaïstes de Rome (Cassiodori, *Opera omnia*,

qui n'ont rien à faire avec l'art national purement romain qui a dû son origine et sa floraison à l'Orient chrétien.

Les compositions helléniques simplifiées par l'art oriental ont eu un succès illimité chez tous les peuples qui se trouvaient dans des conditions sociales semblables aux conditions romaines du moyen-âge (1). Rome, centre religieux, par son siège papal, dut plus que Byzance servir d'intermédiaire aux pays barbares, et influencer les pays du nord, avant l'époque carolingienne, au temps où ces pays se créèrent leurs premières images; on en trouve des traces dans les manuscrits anglo-saxons, francs, lombards, mérovingiens, et plus tard carolingiens, jusqu'aux miniatures de la Bulgarie et de la Russie méridionale, pleins d'attaches et de procédés orientaux.

Nous avons noté ailleurs (2) que la conception orientale sur la pluralité des cieux, en pénétrant dans la peinture occidentale arrive à Rome au v^e siècle, avant les autres pays, en traversant l'Italie méridionale. Nous avons vu aussi que les fonds linéaires si fréquents sur les peintures romaines et sur celles du cycle carolingien, ne se retrouvent qu'exceptionnellement dans les peintures byzantines, et pas du tout dans les petites scènes christologiques de Ravenne.

Ce fait suffirait déjà par lui-même à démontrer le rôle important joué par Rome dans la transmission des influences artistiques néo-orientales par la voie de l'Italie méridionale, opinion soutenue par HASELOFF (3), SCHWARZENSKI (4), et récemment par MUÑOZ (5). Nous admettons avec PORTHEIM,

Variarum lib. I, epistol. 9, Rotomagi, 1676, p. 6, cité par LABARTE, op. cit., t. IV, p. 173). Laurent évêque de Siponte demandait des mosaïstes à l'empereur Zénon. (Cfr. MÜNTZ, *Revue de l'art chrétien*, 1893, p. 180 et ss.). Mais ces faits ne sont pas décisifs; on ne pourrait pas conclure sans autre examen à une influence de l'art national romain sur les constructions de Saint-Vital ou de Sant'Apollinare-Nuovo.

(1) C'est pour l'art byzantin et pour certains manuscrits carolingiens qu'on pourrait admettre le qualificatif: «höfische Kunst» proposé par SPRINGER et accepté par PORTHEIM (op. cit., pp. 18 et s.) et d'autres. Ces savants mettent l'art raffiné de la cour en opposition avec l'art populaire rustique (volkstümliche). Ce dernier, selon nous, se forma sous l'influence de l'art néo-oriental, et modifia notablement les éléments du «höfische Kunst». Récemment encore KONDAKOW (*Macédoine, voyage archéologique*, St-Petersbourg, 1909, p. 90) a mis en évidence l'existence, au ix^e et xi^e siècle, à côté de l'art byzantin raffiné d'un art archaïque d'un caractère rustique (Kustarnago haraktera) provenant de sources gréco-orientales. Cet art rustique, remarque KUGLER (op. cit., p. 534) était des plus flexibles: «au plus haut degré apte à se propager parmi les peuples de basse culture, mais doués de dispositions positives pour l'industrie». TIKKANEN (*Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors 1895-1900) observe dans l'illustration des Psautiers deux courants distincts: l'un mondain et seigneurial (weltlich-höfische), l'autre monastico-théologique (mönchische-theologische).

(2) *Il cielo*, etc., p. 478 ss. et pp. 518 ss.

(3) *Der Psalter Erzbischof Egbert von Trier*, Trier, 1901, p. 139 et ss.

(4) *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig, 1901, p. 8.

(5) *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, M.CM.VI, pp. 85 ss.; *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Roma, 1907. HASELOFF dans sa critique (*Arte*, a. X, fasc. VI) sur MUÑOZ résume la question sur les influences artistiques et leur pénétration à travers l'Italie méridionale.

«Come abbiamo già detto, noi crediamo alla grande importanza che l'Italia meridionale ha avuto come paese di transito delle correnti orientali, che quasi certamente in prima linea sono provenute dalla Siria o dall'Egitto... È noto che fra le scuole caroline ce n'è una che ha radici affatto in modelli siriaci, il cosiddetto gruppo d'Ada. Ebbene, tanto da me quanto da SCHWARZENSKI è stata accennata la possibilità che l'Italia meridionale abbia figurato nella mediazione di questi modelli siriaci. È specialmente importante a questo riguardo l'evangelario del *British Museum*... il quale pare sia stato scritto sotto l'abate Atto a S. Vincenzo al Volturno (Add. 5463). Per tutte queste relazioni l'evangelario gregoriano di Cambridge ha una doppia importanza, perchè è, secondo TRAUBE, un lavoro dell'Italia meridionale. Quanto fosse grande l'influenza dell'Italia meridionale soprattutto per l'Inghilterra è dimostrato dall'evangelario di Lindisfarne, il quale sembra fondarsi sopra un modello napoletano» (*Revue Bénédictine*, VIII, 1891, pag. 481).

Le contact de l'art carolingien avec l'art romain du moyen-âge et notamment avec l'ornementation et le costume représenté sur les peintures des églises de Ste-Marie-Antique, Ste-Praxède et autres fut récemment relevé par ZEMP à propos des peintures du cycle carolingien du «Münster zu Graubünden». Cfr. *Les monuments de l'art en Suisse*, Genève, 1906, p. 26, fig. 25; p. 27, fig. 26, 27; p. 31, fig. 30. Les églises basses de Rome du iv^e au ix^e siècle pourraient fournir dans ce sens un riche matériel comparatif, mais les limites imposées ne nous permettent pas de nous étendre; rappelons seulement qu'une ornementation que nous n'avons pas rencontrée dans les manuscrits byzantins, empruntée aux tissus orientaux, fut reçue et imitée à Rome peut-être même avant le vii^e siècle et passa ensuite comme ornementation commune dans le cycle carolingien; c'est l'ornemen-

COURAJOD, MARIGNAN et autres l'importance de Ravenne (1) et de Milan dans la voie de l'expansion des formes artistiques; seulement nous n'admettons pas le monopole de ces villes, leur influence dominante, au moins pour la peinture, sur Rome, Bordeaux, Salone et les villes de Numidie (PORTHEIM, 25).

Certes, si dans l'appréciation de l'art néo-oriental (gréco-oriental) on part de la thèse que tout ce qui se rapproche du naturel doit être considéré comme un progrès, et tout ce qui s'en écarte comme une régression (jugement difficilement applicable à un art décoratif et didactique qui dévie intentionnellement du naturel), on aura le droit en parlant des influences artistiques d'affirmer avec PORTHEIM que « les progrès arrivent très peu de Rome », mais plutôt de Ravenne et de Milan, dans une marche progressive vers la France méridionale (2).

Mais n'oublions pas que les nouvelles puissances du Nord, au début de leur carrière ne recherchaient pas la perfection de la forme hellénique, mais se trouvaient plutôt enchaînées et séduites par la simplicité de la forme orientale (3), qui leur était offerte par Rome, toute élaborée, accommodée déjà aux exigences de l'Église occidentale, et sanctifiée par le Souverain Pontife.

Nous admettons encore que certains ornements et certaines formes artistiques furent élaborées spécifiquement par Ravenne et par Milan; mais les voies de pénétration, dès le VI^e et VII^e siècle étaient déjà multiples, et l'influence de Rome fut dominante dans la formation du style rustique et industriel élaboré sur la trame hellénique d'abord par les Coptes, et accrédité en première ligne par Rome avant Byzance.

On a observé généralement (4) qu'avec le V^e siècle apparaît un style nouveau inconnu dans les catacombes. Ce style est caractérisé par l'exécution monumentale, par le caractère plus historique des figures et des compositions, par l'emploi des fonds bleu et d'or, par une gamme de couleurs nouvelles inconnues dans les peintures cimetérielles, dans laquelle l'or se marie avec les couleurs verte, bleue, avec les vêtements de pourpre et blancs. En relevant ces traits caractéristiques qui signalent l'évolution artistique produite au V^e et VI^e siècle selon les pays, et en Orient bien plus tôt qu'en Occident, nous croyons que la science n'a pas relevé suffisamment un fait des plus importants: le changement complet des principes et des buts artistiques.

tation à chaînettes aux cœurs percés à jour et ornés de rinceaux, dans le genre des chaînettes à suspension des couronnes votives (voir par ex. Musée de Cluny à Paris, 4979, Photogr. LEROY, n. 482) qui se voit sur le clave d'un saint de l'église basse de St-Sabbas (abside) à Rome, et souvent dans les manuscrits carolingiens. (Cfr. Ms. lat. nouv. acq. 1203 de la Bibl. Nat. de Paris, fol. 81 v. 82 r. 102 v. 103 r., etc.).

(1) L'importance de Ravenne pour l'architecture et la sculpture fut particulièrement relevée par RIVOIRA: « Opino invece che le opere migliori — almeno per quanto riguarda l'architettura e la scultura, che sono i due rami dell'arte da me particolarmente studiati — o quelle che in qualsiasi guisa esercitarono la loro influenza sulle origini dell'architettura lombarda e che furono eseguite in quei secoli nell'esarcato di Ravenna, nel regno longobardo e nel ducato romano, si debbano ascrivere: quelle d'architettura agli artefici nazionali, nella massima parte però ai ravennati, de' cui prodotti dovremo pertanto pressochè esclusivamente occuparci; quelle di scultura — limitatamente ai lavori di stile prettamente bizantino eseguiti ai tempi di Teodorico (a. 493-526) e di Giustiniano I (a. 527-565) — agli artisti greci, dopo fatta una modestissima parte agli scalpelli della scuola ravennate; e finalmente quelle di scultura eseguite in una forma e in uno stile d'intaglio soltanto bizantineggiante, agli artisti nostrani ed in primo luogo ai ravennati » (op. cit., p. 1).

(2) « Sonst aber gehen die Fortschritte am wenigstens von Rom aus. So verfolgen wir die um sich greifende Uebergehung der menschlichen Figur von Ravenna (Garr. 355, 356, 389-392 u. s. w.) und Mailand (Garr. 387, n. 6) nach Bordeaux, Moissac, Soissons, Auch, Toulouse (Garr. 388, Nr. 1, 2, 5, 6, 888 Nr. 3 und 4, 387 Nr. 4, 5 und 9). Diesen Weg von Ravenna nach Südfrankreich nimmt nunmehr die gesamte fortschreitende altchristliche Kunst und hinter ihrem Rücken wächst der Verfall », op. cit., p. 28. L'opinion de PORTHEIM fut accréditée par MARIGNAN-COURAJOD, op. cit., pp. 18 ss.

(3) L'importance de la culture orientale pour les peuples barbares du nord a été notée par BOUSLAEW dans deux articles: sur le livre de VIOLETT-LE-DUC et sur celui de STASOW. v.: « Russkoe iskusstvo v ozienkie franuzskago utschenago » dans le journal « Kriticheskoe obozrenie », 1879, NN. 2 et 5, et la recension de l'édition de STASOW, liv. I, 1884 « Journal du Min. de l'Instruction Publ. », 1884, mai, pp. 54-104 (en russe); voir aussi KONDAKOW, *Macédoine, voyage archéologique*, p. 53 ss.

(4) AINALOFF, *Mosaïki*; BAYET, *L'art byzantin*; PORTHEIM, op. cit. et autres.

L'art ne tend plus à illusionner le spectateur : il devient purement décoratif et didactique. Mais ce qui est plus important encore c'est que le grand art monumental commence à s'inspirer des principes de l'art industriel. C'est seulement à l'époque de l'Orient antique, que le grand art monumental était également industriel. Il est devenu en Hellade profondément individuel.

L'art industriel dans ce pays continue d'ailleurs parallèlement son existence et devint l'expression des goûts et les besoins populaires.

A l'époque des Ptolémées en Egypte il se combina avec les procédés de ce pays et continue de vivre à côté des productions raffinées alexandrines-helléniques ou helléno-romaines jusqu'au complet épuisement dans ces pays des ressources et de la vitalité de l'art individuel.

Au iv^e et v^e siècle les vrais artistes commencent à disparaître, et avec eux le grand art individuel ; mais restent l'art industriel et l'œuvre des artisans. L'influence des maîtres, là même où elle subsiste, est insignifiante ; l'art industriel commence à envahir les pays barbares imposant des motifs exotiques et les principes millénaires de l'art oriental archaïque, conservés précisément grâce aux produits de l'industrie ; d'autre part pour interpréter ces motifs et réaliser ces principes, c'est encore et partout la forme hellénique qui s'imposera, et la « frontalité » des figures préférées au profil rappellera ce lien.

La première influence de l'art industriel devient sensible par l'emploi de l'or dans les peintures tendant encore à illusionner et ne comportant pas par conséquent ce procédé : c'est ce que l'on voit dans les paysages du Virgile de la Vaticane (lat. 3225) et même dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne.

Les fonds décoratifs en or et l'ornement en relief se sont déjà vus sur les portraits funéraires d'Egypte chrétienne. Les fonds d'or qui entourent les têtes de ces portraits ont évidemment exercé une influence sur l'art, l'amenant à détacher sur fond d'or toute la figure ou tout l'objet.

Les motifs iconographiques traditionnels, héritage de la culture helléno-romaine, ne manquaient pas à Rome. Il fallait seulement pour les exprimer, changer de procédés et recourir à la formule décorative des industries orientales. C'est ainsi que l'héritage artistique séculaire fût ramené à la portée d'un artisan ; toute tâche insurmontable pour lui évitée d'abord, puis oubliée et bannie du domaine artistique.

Cependant la recherche du vrai et du mouvement, même aux époques de haute stylisation ne fut jamais complètement abandonnée ; et de temps en temps, au milieu des formes rudimentaires et schématiques, on rencontre des trouvailles nouvelles, des interprétations heureuses de la nature. Nous verrons que l'époque du pape Jean VII fut particulièrement riche en ces sortes de trouvailles fondées sur l'observation du réel, tandis que celle de Nicolas I^{er} porte à son comble la schématisation et le maniérisme.



Fig. 215. — Le Sauveur, Fragment de la mosaïque de Sts.-Cosme-et-Damien. Rome.

II. LA VIERGE TRÔNANTE DE L'ÉGLISE SAINTE-MARIE-ANTIQUE ET LES FRAGMENTS DE PEINTURE ORNEMENTALE DU VI^e SIÈCLE.

Matériel comparatif du VI^e siècle dans l'iconographie romaine.
 I. CATACOMBES: hypogée de Lucine sur la voie Appienne; sépulcres de S. Corneille; Sixte et Optat; Corneille et Cyprien. Sous le pape Jean III (560-573) WILPERT, op. cit., Pl. 256). Ibidem: sépulcre de Ste Félicité et de St Silvanus: Jésus couronnant Ste Félicité et ses fils. Catacombes de Saint Hermès sur la via Salaria Vetus: Jésus entre les Saints Prote et Hyacinthe (WILPERT, Pl. 260, 1). Catacombe de Pontien sur la via Portuensis: sépulcre de St Pollion (WILPERT, 255, 2). Ibid.: sépulcre de St Milex et Pumenius (WILPERT, 255, 1). Catacombe de Generosa sur la voie Portuensis: Les Sts Simplicie, Faustin, Viatrix et Rufin dans la gloire auprès du Christ (WILPERT, Pl. 261 à 264): Catacombe de Commodille: Vierge trônante avec l'Enfant Jésus entre Félix et Adauctus (Pl. Ic. LVIII). Traditio clavium (fig. 221).

II. EGLISES: SS. Cosme-et-Damien: Le Sauveur entre S. Pierre et S. Paul et les saints titulaires, mosaïque absidale. L'ἑτοιμασία τοῦ θρόνου entre les quatre anges, mosaïque de l'arc triomphal (photographie ALINARI, N. 7178, 7179, 7180. ANDERSON, 4764).

St-Théodore: mosaïque absidale (phot. ALINARI N. 6682).

St-Etienne-le-Rond: mosaïque absidale, photographie ALINARI.

St-Laurent-hors-les-murs: L'arc triomphal, phot. ALINARI.

En dehors de quelques fragments d'ornementation, il n'y a dans l'église de Ste-Marie-Antique qu'un seul sujet iconographique du VI^e siècle. Comme on peut le voir par notre reconstitution (fig. 105, pag. 136 ss.), il représente la Vierge trônante, avec l'Enfant Jésus, placée devant un triforium à un fronton en arcade et deux frontons latéraux en dos d'âne devant lesquels se tiennent des archanges inclinés devant la Reine du Ciel.

Dans les compositions multiples des sarcophages romains les frontons soutenus par des colonnettes, souvent même rythmiquement disposées en arcades et en triangles,

jouaient un rôle spécial et étaient destinés, compartiment par compartiment, à isoler les diverses compositions (1), remplissant ainsi les fonctions du cadre moderne. Ce procédé d'isolement dérivait probablement de la décoration architecturale, où les niches pratiquées dans le mur séparaient les statues.

(1) V. GARRUCCI, op. cit., V, Pl. 302; 310, 2; 312, 2; 315, 2; 317, 1, 2, etc. passim.

Et au fait, ces cadres formés de deux colonnes et surmontés d'un fronton en arcade ou en triangle qui se développent en série continue sur les côtés oblongs des sarcophages, séparant les compositions complètes en elles-mêmes, furent bientôt détachés pour encadrer des scènes isolées.

On peut les voir par exemple sur de nombreuses miniatures de manuscrits, soit pour encadrer simplement les tables des canons, soit pour isoler une composition iconographique du texte qui l'entoure. Ainsi la destination originiaire de ces frontons-cadres était non seulement de servir de fond à une composition, mais surtout de l'isoler. Plus tard seulement cet isolement fut rompu (1) et les figures placées sous les frontons latéraux triangulaires furent coordonnées à la composition centrale (2) dans



Fig. 216. — Un des côtés du coffret de Projecta. iv^e siècle. British Museum, British and Mediæval antiquities, n. 304.

un ensemble iconographique, tandis que la figure principale, placée souvent en « frontalité » sous l'arcade centrale, ne montre encore aucune tendance à entrer en relation avec les figures latérales, et semble une composition indépendante, combinée dans un dessein différent.

Pour mettre en relation la figure centrale avec les latérales sans rompre l'ordonnance originiaire, l'artiste imagina la solution de lui faire tendre le bras vers l'une des figures latérales, tout en la laissant dans sa position frontale. Ainsi fut rompu pour la première fois l'isolement obtenu par les arcades ; et celles-ci commencèrent à non plus seulement isoler, mais à servir de fond.

Les Vierges de Ste-Marie-Antique, de l'ambon de Salonique, et de l'Évangélaire d'Etschmiadzin (3) sont dans un isolement iconographique complet. La tendance à cet isolement s'annonce déjà dans les compositions de style de transition, telles que les miniatures du Virgile de la Vaticane (4), où l'on voit trois convives placés au dessous d'une draperie suspendue rythmiquement de manière à former trois compartiments. Mais un exemple typique du iv^e, ou au plus tard du v^e siècle, est fourni par le coffret de fiançailles de Projecta, trouvé en 1793 sur l'Esquilin, aujourd'hui au British Museum (fig. 216). AINALOFF (5) considère ces compositions comme des dérivés de l'ornamentation monumentale des absides des niches et des frontons. Ces emplacements exigent une symétrie complète dans la disposition des figures et ne permettent pas de placer le personnage principal ailleurs qu'au centre. Des compositions de ce genre sont communes dans les églises de Rome, de Ravenne, du Sinaï et de Chypre.

(1) GARRUCCI, op. cit., V, Pl. 299; 323, 4; 330, 5; 335, 2, 4; 341, 2, 3; 347, 2, etc.

(2) RIEGL, op. cit., pag. 98 et suiv.

(3) STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, Pl. VI, 1. Voir aussi la plaque d'ivoire de Murano publié par AINALOFF (*Tschast ravennskago diptiha w sobranii grafa Crawford'a* extrait de *Visantiiskii Vremennik* 1898 N. 1 et 2 pag. 20-29) et la pyxide publiée par GRAEVEN (*Ein altchristlicher Silberkasten* dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1899 Pl. I.).

(4) BEISSEL, *Vaticanische Miniaturen*, Freiburg im Breisgau, 1893.

(5) Op. cit. pag. 17-18 et *Ellinistischeska osnovy*, etc. p. 66.

La disposition symétrique se rattache aux compositions séculaires orientales divisées en cintre qu'on voit aussi dans les catacombes ; mais dans les catacombes la figure centrale n'étant pas isolée est posée de préférence de trois quarts (1) pour être mise en rapport avec l'un ou l'autre des groupes latéraux : par exemple la Vierge assise des catacombes des Sts Pierre et Marcellin, avec de chaque côté un mage qui présente ses dons, incliné à peu près dans la même pose que nos archanges à Ste-Marie-Antique, c'est-à-dire dans l'attitude commune des personnages dans l'acte de l'offrande. Les archanges de la fresque de Ste-Marie-Antique présentent à l'Enfant Jésus dans le pan de leur manteau les insignes royaux, la couronne et le sceptre placés l'un à côté de l'autre. C'est une idée jolie et neuve dans l'iconographie chrétienne qu'il faut rattacher aux images décrites par divers historiens, où l'on voyait un personnage important recevoir des dons de part et d'autre. L'une est particulièrement intéressante par la qualité des présents offerts, qui sont les attributs royaux (2). On ne peut malheureusement savoir si la figure centrale se trouvait déjà en « frontalité » ; le coffret de Projecta pourrait le faire supposer. Notons seulement que toutes ces images doivent être ramenées aux images des écoles hellénistiques représentant les peuples apportant leurs tributs. Une de ces images nous est parvenue sur le vase dit des Perses (Musée de Naples. Invent. n. 3253) où l'on voit le trésorier du roi recevoir les offrandes que les envoyés des provinces présentent respectueusement de chaque côté (fig. 151).

Relevons ici tout de suite que la juxtaposition mécanique des figures l'une à côté de l'autre sans relation quelconque est devenue le terme de l'art chrétien dès le VI^e siècle, pour les longues files de Saints qu'on voit dans les basiliques. Pour cette juxtaposition, sans relations, dérivant des figures isolées peintes sur les enveloppes de momies et les couvercles des sarcophages égyptiens, nous en donnerons l'explication dans le premier volume de nos *Etudes Comparatives*.

Nous examinerons successivement dans la fresque de Ste-Marie-Antique, d'abord le type de la Vierge, celui de l'Enfant et des archanges ; puis nous décrirons les éléments de l'ornementation, pour relever ensuite les caractéristiques du VI^e siècle qui distinguent cette image.

Les figures trônantes des déesses et des dieux, ainsi que les effigies des monnaies avec les figures allégoriques assises des villes : Rome, Constantinople, Carthage, Afrique (3) et les images des empereurs ou des impératrices, servirent de prototype à la figure frontale de la Vierge trônante isolée et sans l'Enfant Jésus. Cette dépendance de l'image de la Vierge trônante à l'égard de celle d'une déesse ressortira nettement si l'on confronte avec les images païennes la Vierge à la croix hastée. La plus antique image de ce type que nous connaissions est celle qui se voit sur le reliquaire de Grado (fig. 225). La Vierge soutient l'Enfant avec la main gauche ; la droite est levée et tient la croix hastée. Pour comprendre cette composition, il faut remonter aux figures des dieux trônants (fig. 263, 264) qui pouvaient lever librement leur bras droit avec le sceptre, n'étant chargés d'aucun attribut qu'ils dussent soutenir des deux mains. Ce mouvement tout à fait naturel pour une figure païenne, est trop forcé dans la représentation chrétienne pour être original ; et de fait l'imitation est poussée jusqu'aux détails : la main droite tient la haste, l'index déployé, dans les images chrétiennes et païennes.

(1) Dans tous ces cas il ne s'agit pas encore d'une Madone trônante ; come telle elle apparaît seulement après le concile d'Éphèse. V. STRZYGOWSKI, *Cimabue und Rom.*, etc. Wien, 1888, p. 44 et suiv. Cfr. aussi *das Etschmiadzin-Evangeliar*, Wien 1891, p. 39 et suiv.

(2) « Aurelianus pictus est utriusque praetextam tribuens et senatoriam dignitatem, accipiens ab his sceptrum, coronam cycladem. Pictura est de museo ». Trebellius Pollion. *Triginta tyranni*. (*Scriptores histor. Augustae*, ed. Peter II, pag. 123). Eusèbe (*Vita Constantini*, IV, 7) décrit aussi une peinture où l'on voyait Constantin recevant des deux côtés des offrandes variées des peuples vaincus. Cfr. AINALOFF, op. cit., pag. 66, 67. Pour l'image de la παναγία Ἀγγελόκτιστος, v. pag. 274.

(3) V. les exemples que nous citons plus bas,

Pour ces raisons peut-être, le peintre chrétien a été amené à créer un type de Vierge à la croix hastée sans l'Enfant Jésus. Dans ce cas elle tient dans une main la croix hastée comme un sceptre, dans l'autre, la quenouille et le peloton de fil (comme sur l'ivoire que nous publions ici fig. 265) (1); c'est encore un type tardif dérivé des effigies monétaires.

Nous parlerons ailleurs plus amplement de ce type et nous renvoyons le lecteur à notre monographie *La Vierge considérée comme type monétaire* (*Etudes Comparatives*, III).

Revenons à la Vierge du vi^e siècle de Ste-Marie-Antique. Elle est vêtue d'un riche costume d'impératrice byzantine que nous avons amplement étudié dans le chapitre *Les vêtements et le caract*



Fig. 217. — Vierge trônante de l'abside de Parenzo en Istrie.



Fig. 218. Vierge de la nef majeure de S. Apollinare Nuovo de Ravenne.

ère des costumes etc., 174 ss., et par cette particularité elle présente un type unique et isolé au vi^e siècle. Nous apporterons comme exemples comparatifs de la même époque sans sortir des territoires italiens, les images suivantes de la Vierge trônante: celle des catacombes de Commodille à Rome (Pl. Ic. LVIII) en fresque; celle de l'abside de Parenzo en Istrie (fig. 217), et celle de S. Apollinare Nuovo de Ravenne (fig. 218), toutes les deux en mosaïque. Les deux dernières occupent une position centrale, et sont accostées d'anges de part et d'autre, représentés de face et dans un isolement complet; la Vierge de Commodille a au contraire à sa gauche un seul personnage de face, et à droite deux figures placées à des niveaux différents de façon à former une ligne continue, égale et symétrique à la stature du personnage de gauche. C'est un groupement d'époque de transition que nous examinerons ailleurs.

(1) La photographie de cet intéressant ivoire nous a été communiquée par M. le prof. HASELOFF de l'Institut Royal Prussien de Rome. Il la tenait de feu M. Graeven; malheureusement M. HASELOFF n'avait pas été informé de la provenance de cet ivoire.

De toutes ces Vierges, celle de Ste-Marie Antique se distingue, nous l'avons dit, par son riche costume d'impératrice, car les trois autres ont encore le costume classique. En outre, au lieu de personnages de face, les deux anges placés à droite et à gauche sont de trois quarts.

Ainsi les trois types précédents présentent dans la figure centrale plus de traits archaïques, tandis que les groupes latéraux en « frontalité » présentent par contre une innovation assez caractéristique pour le VI^e siècle.

La Vierge de Ste-Marie-Antique tient l'Enfant Jésus devant elle dans un complet alignement, de telle sorte que la tête de la Madone est sur la même verticale que celle de l'Enfant. Ce type d'image, selon KONDAKOW (1), dériverait du type byzantin des Vierges d'abside. Il se trouverait parmi les



Fig. 219. — Vierge trônante de la crypta de St.-Urbain à la Caffarella. Rome.



Fig. 220. — Vierge trônante de Sagro Speco. Subiaco.

compositions absidales de la première période byzantine du VI^e au VIII^e siècle, ainsi que de la deuxième du X^e au XII^e. Comme prototype historique de cette image il croit pouvoir désigner la Panagia grecque, c'est-à-dire, selon la définition de cet auteur, la Vierge représentée en orante, avec un large médaillon contenant l'Enfant Jésus sur la poitrine. Dans l'iconographie romaine la Vierge orante debout avec le Sauveur dans le médaillon n'est pas connue. Le type qui s'est répandu la représente non debout, mais assise, et encore est-il d'une époque assez tardive; par exemple celles de S. Vincenzo al Volturno (GARGIOLLI C. N. 385), de l'église Ste-Marie-Antique (fig. 84) que nous attribuons au IX^e siècle et un autre à peu près de la même époque dans une chapelle inférieure de l'église du Sagro Speco à Subiaco (fig. 220). Une image du VI^e siècle se voit dans le manuscrit de la Bibliothèque d'Etschmiadzin publié par STRZYGOWSKI et une autre peut-être d'époque antérieure fut découverte dans le monastère de Baouît (2). Dans les quatre premiers exemples le médaillon avec

(1) *Pamiętniki chrześcijańskiego sztuki na Afonie*, Pétersbourg, 1902, p. 145 et suiv.

(2) V. CLÉDAT, op. cit.

l'Enfant Jésus est au milieu de la poitrine; dans le cinquième, il est placé un peu de côté sur le genou gauche de sa Mère. Nous ne croyons pas que le type des Vierges que KONDAKOW, en se basant sur une Vierge de Xyropotamos représentée sur une patène avec la légende Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΝΑΓΙΑ (op. cit., Pl. XXX, pag. 145), désigne sous le nom de ΠΑΝΑΓΙΑ (1), ait influencé la formation du type de la Vierge absidale trônante, tenant l'Enfant Jésus devant elle.

La position de l'Enfant Jésus placé rigoureusement au milieu de la poitrine de la Vierge, dans le même axe qu'elle, doit être considérée comme une particularité résultant d'une évolution artistique qui apparut à la fin du v^e siècle, et se précisa surtout au vi^e, dans le sens des combinaisons artistiques basées sur les lignes verticales et horizontales perpendiculaires. RIEGL, en étudiant le style des compositions de St-Vital qui représentent Justinien et sa suite avec l'évêque Maximien (2), a fourni des exemples de l'application de ces principes qui ont évidemment contribué à former les images où la Vierge et l'Enfant sont placés frontalement et dans un alignement complet. Cette technique nouvelle donne aux images un aspect de plus grande majesté et gravité, de nature à refléter la solennité de la cour byzantine; la sortie cérémonielle de Justinien et de Théodora nous donne assez l'idée des réceptions solennelles dans les palais de Byzance, où tout était rigueur et étiquette et d'où les mouvements spontanés étaient bannis. L'art du vi^e siècle n'a fait que suivre et refléter les mœurs de l'époque. Ce fait est d'autant plus significatif que les images de transition du v^e au vi^e siècle représentent la Vierge en frontalité, et l'Enfant Jésus selon les traditions antérieures assis librement sur le genou gauche; et le médaillon (ciel supérieur) qui contient l'Enfant Jésus est placé excentriquement, comme sur la peinture de Baouît que nous avons mentionnée plus haut.

D'après ces principes de « frontalité » et de « verticalité » furent conçues les peintures de Ste-Marie-Antique (Pl. Ic. XLIV et XLVI), de Ravenne (fig. 218), de Parenzo en Istrie (fig. 217) et de l'ivoire du Musée de Berlin (3), toutes du vi^e siècle. La position de l'Enfant au milieu de la poitrine, et la pose de face influencèrent sensiblement l'iconographie de Rome et de la province aux époques suivantes. La même ordonnance distingue l'image de l'église basse de Saint-Clément (Pl. Ic. LIX), les trois images de Ste-Marie-Antique (Pl. Ic. XXXVI, fig. 69 et 84), toutes les trois du viii^e siècle, ainsi que les images du ix^e de l'église basse de St-Martin-aux-Monts, de l'abside de Ste-Marie in Domnica, de la crypte de St-Urbain à la Caffarella (fig. 219) et de Subiaco (fig. 220) jusqu'à l'image de la trônante entre deux anges dans la lunette du portique de Ste-Marie in Cosmedin du xii^e siècle; tandis que l'Enfant Jésus des catacombes de Commodille (vi^e siècle) a une attitude plus aisée, assis sur le genou gauche de sa Mère.

Sur les images du vi^e siècle que nous venons de citer, on voit sous le manteau ramené sur le front de la Vierge le « maforion » ou léger mouchoir de soie généralement vergée. Dans les images romaines du viii^e et ix^e siècle, il est généralement omis: mais il réapparaît parfois sur les icônes byzantines d'époque tardive, souvent modifié dans sa forme et sa destination.

La plupart des images portatives ou des peintures murales présentent la Vierge en costume classique. Vêtue en impératrice, on la voit trois fois dans l'église Ste-Marie-Antique; c'est aussi en

(1) Pour nous ΠΑΝΑΓΙΑ ne désigne pas un type iconographique spécial, mais est tout bonnement un qualificatif de la Vierge, correspondant au « Sanctissima » latin, ou à l'expression française la Très Sainte Vierge (comme ὑπεραγία = plus que sainte). Ces titres de la Vierge ne doivent pas se confondre avec ceux qui désignent des types d'images, tels que les ἀειπάρθενοι (orantes sans l'Enfant) ou les παρθενομήτορες (avec l'Enfant). D'ailleurs la légende ΠΑΝΑΓΙΑ accompagne des images d'un type autre que les Vierges à médaillon. Voir la planche XXXI du même ouvrage de KONDAKOW.

(2) « Als Beispiel wählen wir das Ceremonienbild mit Justinien und Maximian. Flächencomposition: centralistisch; lauter verticale... und horizontale... Raumcomposition: die Figuren sämtlich in Frontansicht aus dem Raume gegen den Beschauer hesaustretend und ihn mit geradem Blicke fixierend... ». *Die spätromische Kunst-industrie nach den Funden in Oesterreich-Ungaru.* I. Theil, Wien, 1901, pag. 132.

(3) V. VENTURI, op. cit., t. I, fig. 384.

impératrice qu'elle figurait sur la mosaïque absidale de l'oratoire de Jean VII dans l'ancienne basilique Vaticane (fig. 232, Pl. Ic. LXVIII, 1).

La façon dont la Vierge embrasse l'Enfant présente des types différents: le geste le plus caractéristique, qui sera souvent repris par l'iconographie chrétienne, est celui dans lequel une des mains, aux doigts effilés, est respectueusement posée sur l'Enfant pour le soutenir; on voit ce geste de la



Fig. 221. — Sauveur sur le globe entre St. Pierre et St. Paul (traditio clavium). Reproduction partielle d'après la fresque des Catacombes de Commodille,

main, sur les images de Ste-Marie-Antique, de Commodille, de Ravenne, de Parenzo, de Chypre (1) et du Musée de Berlin (2). Dans les deux premières c'est la main droite plutôt levée; dans les trois suivantes, c'est la main gauche plutôt baissée; dans celle de Berlin les deux gestes sont réunis dans une seule image.

Un geste spécial se verra sur les images des Vierges avec le médaillon: les extrémités des deux mains au même niveau paraissent sur les bords du médaillon qu'elles soutiennent. Cette attitude influencera les images où l'Enfant est représenté assis au milieu des genoux de la Vierge; dans ces cas elle pose les mains sur les épaules de l'Enfant. C'est ainsi que la Vierge de Parenzo pose sa main droite seule sur l'épaule de l'Enfant, tandis que celle de Ravenne pour accueillir les mages étend sa droite avec le geste de la parole et de la bénédiction, c'est-à-dire avec un geste qui fut trouvé, comme nous avons vu, pour mettre en relation la figure centrale avec une des figures latérales.

(1) Παναγία Κωνσταντία, SMIRNOFF, *Christianskia mosaiki Kipra*, dans la *BYZANTINA XPONIKA*, t. IV, I, Pl. II.

(2) Ces combinaisons artistiques, qui amèneront plusieurs variantes, serviront de base aux imagiers postérieurs; cfr. p. ex la Vierge dite de la « Ciambretta » de Messina (BROGI, 11350) ou celle de l'abside de l'île de Torcello (ALINARI, 13836), etc.

Finalement celles du reliquaire de Grado (fig. 225), de la fresque de Ste-Marie-Antique (Pl. Ic. XXXVI) et de St-Clément (Pl. Ic. LIX), lèvent la main droite pour tenir la croix hastée.

Les Vierges de Ste-Marie-Antique et de Commodille présentent une combinaison de deux gestes, identique jusque dans le détail, et que nous croyons unique par son caractère individuel; du moins nous n'en connaissons pas d'autre exemple. De la main droite aux doigts effilés et placée sur son épaule, ces Vierges soutiennent l'Enfant; leur main gauche tenant le mouchoir repose sur le genou

gauche, ramenée vers la jambe de l'Enfant. Ce dernier geste se retrouve sur l'image de l'église basse de St-Clément (Pl. Ic. LIX) et ailleurs⁽¹⁾.

Le dessin, la facture et la couleur des deux images de Commodille et de Ste Marie Antique, étrangement semblables, en bien des détails que nous examinerons ensuite, nous autoriseront à venir à la conclusion que ces peintures ont été exécutées non seulement d'après le même carton, mais aussi par le même peintre.

Celui-ci aurait peut-être créé d'abord l'image de Commodille plus archaïque, et ensuite celle de Ste-Marie-Antique avec des traits nouveaux pour le VI^e siècle. Il est vrai que l'Enfant placé sur les genoux de la Vierge a une pose sensiblement différente, et tient dans sa main non un rouleau, mais un livre; mais les catacombes de Commodille contiennent un Sauveur assis sur le globe (fig. 221) dont le type correspond tout à fait à l'Enfant assis sur les genoux de la Vierge de Sainte-Marie-Antique. A Commodille, le peintre a répété toutes les particularités du détail, par exemple la caractéristique



Fig. 222. — Le Sauveur trônant. Miniature du manuscrit syriaque 56 de la bibliothèque Laurentienne de Florence.

ornementation de la couverture de l'évangélaire (cfr. le chapitre *Objets symboliques*), la position des pieds, la forme des sandales qu'on voit aussi aux pieds de St Félix (dans la même catacombe) et qui se distinguent par les globules des courroies (voir le chapitre *Vêtements*, p. 200, fig. 155, 3). Nous verrons plus bas en examinant les caractéristiques du VI^e siècle qui distinguent l'image de l'église Ste-Marie-Antique, la surprenante ressemblance des couleurs et des tons qui ont

(1) Mal interprétée par le dessinateur des aquarelles exposées dans la sacristie: le peintre en allongeant considérablement la main de la Madone, lui fait tenir le pied gauche de l'Enfant. Les photographies de cette aquarelle ont propagé cette image inexacte, récemment encore reproduite par DE WAAL dans sa *Roma Sacra*, tandis qu'une aquarelle assez exacte, exécutée l'année même de la découverte, se voit aujourd'hui au Musée du Latran.

servi au peintre pour l'exécution de ces deux tableaux, qui cependant semblent appartenir à des types différents en apparence surtout si l'on porte son examen sur les figures si romaines du vieillard Félix et du jeune Adactus. Mais ces diversités apparentes disparaissent si l'on examine les particularités dont l'accord seul, dans un examen stylistique, peut fournir la preuve unique et indéniable de l'identité de l'artiste. Ainsi la main de l'Enfant Jésus qui soutient l'Évangile est d'un dessin repris exactement pour la main de St Félix qui semble soutenir son manteau. La bouche aux commissures en queue d'hirondelle de l'Enfant Jésus de Ste-Marie-Antique, se voit sur toutes les faces jeunes de la fresque de Commodille.

Cependant la Vierge de l'église Ste-Marie-Antique se trouve dans un entourage bien différent, plutôt archaïque, qu'on voit déjà parmi les peintures anciennes des catacombes, tandis que la Vierge de Commodille introduit dans son groupement une innovation notable qu'on verra aussi sur une miniature de l'Évangélaire syriaque (fig. 222) d'Etschmiadzin et sur l'ivoire de Crawford (1).

Ainsi la fresque de Commodille, les miniatures du manuscrit syriaque d'Etschmiadzin et l'ivoire de Crawford relèvent évidemment d'un même prototype: seulement, le peintre romain pour utiliser l'espace et pour exprimer l'idée voulue a dû placer d'un côté deux personnages de telle sorte que leur groupe fût symétrique au personnage unique de l'autre côté, tandis que le peintre syrien disposant de quatre personnages latéraux et d'un cadre plus espacé pouvait renoncer à l'alignement vertical imposé au premier, et garder néanmoins une position plus élevée au personnage placé en arrière, qui pose les mains sur les épaules de celui qu'il présente, comme dans la fresque de Commodille: mouvement qui deviendra des plus typiques pour les compositions des absides romaines, alors même que les figures se présenteront déjà dans un alignement et un isolement complet.

Dans la miniature de l'Évangélaire d'Etschmiadzin la symétrie dans les groupements a dû être rompue. Le peintre disposait de quatre personnes: trois mages dont l'un est présenté à la Vierge par un ange. Pour cette raison il n'a pu suivre le principe de la superposition que d'un seul côté et a placé deux mages, selon la tradition, un suivant l'autre.

En interprétant le même prototype les peintres communiquèrent tout de même aux visages un caractère nettement national, qui se révèle non seulement dans le type des saints locaux qui avaient naturellement les traits de leurs compatriotes, mais aussi dans le type du Sauveur, très particulièrement nationalisé dans l'exemple syrien.

Si la composition latérale de la fresque de Commodille trouve des correspondances parmi les miniatures syriennes, on y en trouvera de même pour les anges de la fresque de Ste-Marie-Antique: c'est dans la scène de l'Ascension. Seulement les anges de cette miniature placés dans les airs de chaque côté du Seigneur qui s'élève dans les cieux, offrent au Christ ressuscité une grande couronne de martyr, tandis que les anges de la fresque de Ste-Marie-Antique comme nous venons de voir présentent à l'Enfant Jésus les insignes royaux, la couronne et le sceptre (2). Cette particularité est mal interprétée par WILPERT (3) qui fait présenter par les anges avec la couronne le roseau (Stab) attribut de l'arpenteur, attribut étrange qui convient vraiment peu au Roi des rois et se marie mal avec une couronne. L'archange Gabriel dans la mosaïque de Chypre (4) Παναγία Ἀγγελόκτιστος présente une plus grande analogie avec les archanges de Ste-Marie-Antique. Comme celui qui occupe ici la place correspondante, il marche le pied droit en avant, mais l'allure est plus rapide. Les ailes sont également rabaissées, mais il ne présente pas le sceptre et la couronne; la main droite nue offre une

(1) V. AINALOFF, *Ellinistitscheskia osnovy*, fig. 41.

(2) Un ange avec les insignes royaux, le sceptre et le globe surmonté d'une croix, se voit sur l'ivoire du British Museum et sur le dyptique de Ravenne, etc.

(3) *Römische Quartalschrift*, 1905, pag. 192.

(4) SMIRNOFF (op. cit., p. 27-65, pl. I) la considère comme du v^e ou vi^e siècle.

sphère; le bras gauche tombant tient une baguette ornée de messenger plutôt qu'un sceptre. Sauf ces petites différences et les différences de facture que nous relèverons plus bas, il y a une grande ressemblance entre cette image et celle de Ste-Marie-Antique. Seulement, autant qu'on en peut juger par les fragments qui restent, l'autre ange n'avait pas la même attitude. SMIRNOFF (ibid., p. 45) suppose même qu'il était représenté dans la pose commune de l'archange Michel, tel qu'on le voit, par exemple, dans le rouleau de Josué. Cette dyssimétrie était rachetée par une manœuvre artistique, et quoi qu'en dise SMIRNOFF (p. 40), le désir de rendre symétrique la composition est manifeste. Pour s'en convaincre, il suffira d'examiner la partie supérieure des deux anges, conservée intégralement; la courbe externe du globe, de la crête des ailes et du nimbe forme une ligne courbe continue, composée de trois demi-cercles tangents, ligne ornementale et symétrique, égale des deux côtés. En représentant les deux anges dans une attitude différente, il tâche de dissimuler la dyssimétrie, et pour mettre Michel à la même distance de la Vierge que Gabriel, il fait tomber le pan de son manteau de façon à ce que la ligne corresponde à celle de la jambe droite de l'archange de gauche. Il produit en outre l'impression de symétrie en donnant aux deux personnages le même mouvement pour offrir la sphère, placée à la même hauteur, et à la même distance de la Vierge. Ces différents moyens réussissent suffisamment à donner le sentiment d'un ensemble symétrique.

Si nous étudions maintenant comparativement le mouvement des anges de la miniature syrienne et de la fresque romaine, nous nous apercevons que les deux peintres ont suivi le même prototype, mais en l'adaptant chacun à sa donnée. Les anges du manuscrit syriaque (fig. 223) sont représentés dans une course précipitées, ailes déployées et manteau agité par le vent, comme s'ils se hâtaient pour apporter à temps leur offrande au Seigneur qui va disparaître dans les cieux; les anges de Ste-Marie-Antique (fig. 224), au contraire, s'avancent d'un pas grave, leurs ailes sont reployées et les pans du manteau retombent en plis droits. C'est-à-dire que tandis que le miniaturiste syrien transforme la trame originaire et donne à ses figures plus de vie, d'élan et de verve, le peintre de Ste-Marie-Antique en peignant ses archanges a suivi encore et de fort près le prototype des Mages du IV^e siècle, accrédité aussi pour divers autres personnages en attitude d'offrande.

C'est encore dans les Catacombes de Commodille qu'on pourra trouver une attitude analogue et une ordonnance semblable: dans la « Traditio Clavium », dont nous donnons ici une reproduction partielle (fig. 221). Les figures des Saints Pierre et Paul de cette peinture nous ont guidé dans la reconstitution des archanges.

Après cet examen stylistique, il nous reste à examiner les traits caractéristiques du VI^e siècle qu'on relève dans l'église Ste-Marie-Antique. Comme signalement propre aux images du V^e et du VI^e siècle notons:

I. L'absence de la croix inscrite dans le nimbe, comme dans les églises de Ste-Pudentienne, de Ste-Constance, de St-Paul-hors-les-murs, de Sainte-Marie-Majeure, dans les catacombes de Commodille; la croix apparaît cependant dans le nimbe des images du Sauveur de Parenzo et de Ravenne.

II. La forme caractéristique des sandales (voir le chapitre *Vêtements*, etc., I. Σανδάλια = soleae fig. 155, n. 3).

III. L'ornementation de la couverture de l'Évangile que tient l'Enfant Jésus (voir le chapitre *Objets symboliques*, etc., p. 217).

IV. La position et la forme de la couronne (ibid., p. 218 ss.).

Un trait individuel, et que nous croyons du VI^e siècle, c'est une ombre tracée dans l'espace entre les sourcils et qui en les unissant les représente comme non discontinués, ce qui donne à la face une expression de sévérité (1). Cela fait songer aux figures du Sauveur aux sourcils rejoints dont

(1) Pour l'analyse anatomique de cette particularité ainsi que pour les exemples helléniques et romains voir le texte et les figures que nous donnons dans nos *Études comparatives*, t. I, *Le Portrait*.

parlent St Jean Damascène et André de Crète, et qu'ils croient du temps de Constantin. Cette ombre entre les sourcils se voit sur la face juvénile du Sauveur de l'église Ste-Marie-Antique, mais aussi et même plus accentuée sur le visage viril du Sauveur dans la mosaïque absidale de Sts-Cosme-et-Damien que nous reproduisons ici (voir fig. 215). Enfin cette ombre est très accentuée sur le visage de l'archange Gabriel.

D'après André de Crète, les sourcils réunis sont une caractéristique non seulement des figures du Seigneur, mais aussi de celles de la Madone, par exemple dans l'image vénérée de Diospolis (1). C'est ainsi qu'on la voit dans les catacombes romaines sur une image du IV^e siècle (cfr. WILPERT, op. cit.,



Fig. 223. — Ange du manuscrit syriaque
(v. fig. 173).



Fig. 224. — Ange de Ste-Marie-Antique
(v. fig. 105).

Pl. 207, 208, 209). C'est là évidemment un trait de réalisme, qu'on rencontre parfois dans les peintures de Pompeï, par exemple chez la femme de Paquius Proculus, et sur certaines enveloppes de momies provenant d'Antinoë, où les sourcils rejoints à travers l'espace entresourcilier sont tracés d'un seul coup de pinceau ou au moyen du pointillé comme sur le couvercle du sarcophage égyptien du musée de Florence (2).

En examinant les courbes aux rebords internes et externes des paupières tant inférieure que supérieure, on trouvera aussi la forme caractéristique de la fente palpébrale des époques de transition : c'est-à-dire les époques où la courbe suivait encore avec assez de précision la forme anatomique de la cornée en indiquant même le tubercule lacrymal.

La pupille à cette époque occupe déjà une place conventionnelle et anatomiquement anormale, laissant voir la cornée blanche seulement au dessous de l'iris comme dans le regard de bas en haut. Cependant la Vierge de Commodille, mais non le Sauveur ni les personnages qui l'entourent, pré-

(1) BOISSONADE, *Anecdota Graeca*, IV, 472-473.

(2) Nous donnerons des figures pour éclairer la question dans le premier volume de nos *Etudes comparatives*.

sente une exception, car l'iris est placé normalement au milieu de la fente palpébrale, effleurant le rebord de la paupière inférieure, qui n'est pas tracé d'une ligne, mais légèrement modelé au moyen d'une ombre. C'est encore une réminiscence des écoles naturalistes, l'unique dans cette image, si l'on excepte la main droite un peu mieux modelée et articulée que celle de l'image de Ste-Marie-Antique.

Pour le reste, comme nous l'avons vu, ces images dénotent une affinité remarquable, qui s'accuse davantage encore dans le choix de la couleur, dans la tonalité et les teintes claires, roses, bleuâtres et verdâtres. La carnation est rose blanchâtre ; les blancs avec les ombres portées bleuâtres caractérisent les linges ; le jaune est encore assez vif dans les nimbes ; et la pourpre est de teinte pure sans ce mélange de nuances sombres qu'elle présentera dans les images postérieures et surtout au IX^e siècle.

Quoiqu'on retrouve cette préférence pour les tons clairs dans le choix des « abaculi », cubes de pierre qui servent aux mosaïques du V^e et du VI^e siècle, on est surpris néanmoins de trouver cette similitude de couleur entre la fresque de Commodille et celle de Ste-Marie-Antique, compositions d'un caractère très individuel. Cette similitude va jusqu'aux nuances. Les fonds sont d'un bleu clair légèrement verdâtre, d'un mélange tout à fait spécial et qui fait penser à une recette particulière à un peintre. La couleur rose clair des chairs se marie à ces tons bleus des fonds ; les vêtements de la Madone se détachent vigoureusement par l'éclat de la pourpre. Le jaune d'or du trône fait ressortir les pierres précieuses ovales et carrées fixées par des agrafes, caractéristique propre à ces deux images, et que nous ne retrouvons ni à Parenzo ni à Ravenne. Enfin sur la partie supérieure du dossier du trône des deux images, bien que ces trônes soient de style différent, on retrouve l'ornementation connue sous le nom de « guttae ».

Si l'on compare finalement, pour les caractéristiques et la facture, l'image de Ste-Marie-Antique avec celle de Ravenne et de Parenzo, on se convaincra sans peine qu'elle est le produit d'une autre école, bien que l'identité de quelques détails dénote un prototype commun. Les différences sont plus accentuées encore entre cette image et celle de Chypre.

SMIRNOFF (op. cit., p. 86), en comparant les images de Chypre et celles de Ravenne et de Parenzo, a conclu déjà que « la mosaïque de Parenzo appartient indubitablement à la même série que celles de Ravenne, et fut exécutée par un mosaïste de la même époque, qui travaillait en Istrie. On l'attribue au VI^e siècle ; mais sa ressemblance avec la mosaïque de *Κανακαρία* se limite à l'identité du sujet et des types de la Mère de Dieu, du Sauveur et des anges ; il y a tant de différence dans les détails que je ne vois pas la possibilité d'attribuer cette mosaïque à l'école de Ravenne qui aurait travaillé en Chypre ».

Mais si l'on compare la mosaïque de Chypre avec la fresque de Ste-Marie-Antique on constatera une plus grande différence encore dans le style, dans le dessin et dans le coloris. Les plis raides et tombants, qui caractérisent le vêtement de l'archange Gabriel dans l'église Ste-Marie-Antique, ne se voient pas encore sur l'archange de l'église *Παναγία Ἀγγελόκτιστος*. Ici les vêtements en lignes ondulées suivent les courbes du corps et la tunique s'achève par le bas en plis fins aux multiples brisures. La gamme des couleurs est infiniment plus riche et plus naturaliste ; l'artiste se hasarde encore à représenter le reflet rouge verdâtre de l'aile multicolore sur la chair du bras, et il y réussit. Les ailes de l'ange sont de plumes ocellées. Les nimbes n'ont pas la couleur jaune commune dans les mosaïques romaines, mais une couleur blanchâtre ; ils sont entourés de filets blancs, bleus ou rouge foncé, au lieu de noirs ou bruns. Une couleur non moins originale a été choisie pour le vêtement du Sauveur et de sa Mère, formé de carrés d'émail « abaculi » roses et blancs disposés respectivement à intervalles rapprochés. Dans la coloration de la chair on trouve cependant une certaine affinité ; les tons roses blanchâtres gradués jusqu'au rouge prévalent ; on trouve aussi le ton verdâtre dans les ombres ; les yeux cependant ne sont pas bruns foncé, mais bleus. Les cheveux sont blonds ondulés, bruns dans

les ombres et rehaussés de lignes blanchâtres. Le fond n'est pas verdâtre, mais d'or, et les lettres blanches.

Une certaine affinité, non indifférente pour la fixation du type de l'ange Gabriel, règne sur ce type entre les deux images. Le visage de Gabriel, dit SMIRNOFF (*ibid.*, p. 36-37), « se distingue du visage tendre de Michel; grâce aux sourcils foncés, aux yeux largement ouverts, au sillon frontal accentué, il apparaît bien plus sévère et même un peu menaçant ». Nous avons vu que le visage de l'archange Gabriel dans l'église Ste-Marie-Antique produit sur le spectateur la même impression. Mais ce n'est pas par le sillon vertical entre les sourcils qu'il produit cette impression; c'est par la jonction des sourcils à la racine du nez.

L'ornementation des frontons dans la fresque de Ste-Marie-Antique, ses chapiteaux corinthiens dégénérés, les panneaux au dessous de cette fresque, imitant les dalles de marbre à ornementation en mosaïque des pavés aux époques de transition du iv^e au vi^e siècle qui inspirèrent plus tard les Cosmates, sont encore des caractéristiques du vi^e siècle. Les frontons sont surmontés de l'ornementation typique des toits d'édifices byzantins et orientaux, dans le style de celle qu'on voit par exemple sur le diptyque d'ivoire du Musée de Berlin (GARRUCCI, VI; VENTURI, *op. cit.*, I, fig. 387), sur les mosaïques de Salonique (cfr. KONDAKOW, *Macédoine, Voyage archéologique*, Pl. en couleurs), de San Vitale de Ravenne et d'ailleurs.

Ce type d'ornementation est fréquent aussi dans l'art romain à l'époque impériale; il surmonte les arcosoles des catacombes romaines (WILPERT, *op. cit.*, Pl. LXXI, 2; XCI, 1; CCVII), et des catacombes de St-Janvier de Naples (GARRUCCI, *op. cit.*, II, 92, 2), et l'on peut le suivre à la trace jusque dans l'art attico-ionien, bien qu'il présente des formes un peu différentes; par exemple sur le fameux monument d'Eleusicrates à Athènes. Les raies de cœurs qu'on voit ici orner les surfaces plates du fronton font partie de l'ornementation typique des entablements et on peut les reconnaître dans le « kymation » lesbique ou ionien. Celui-ci, modifié durant l'époque impériale, apparaît déjà complètement défiguré à la fin du v^e siècle; dans la peinture du vi^e, il est entièrement schématisé, comme toutes les ornements peintes de ce temps qui furent plus tôt stylisées que l'ornementation sculptée, par suite de la difficulté que rencontraient les peintres à représenter la profondeur en perspective; on peut se rendre compte du même phénomène en examinant le chapiteau corinthien dégénéré derrière le dossier semi-lunaire du siège de la Madone.

Les panneaux qui imitent les pavages colorés de différentes espèces faisaient partie intégrante de la décoration murale dans les peintures pompéiennes du deuxième style (1); ils sont communs dans les peintures des catacombes. Au vi^e siècle nous les retrouvons sur une plinthe basse des catacombes de Commodille, où le peintre pour mieux imiter les différentes espèces de marbres enchassés l'un dans l'autre dessine leur contour d'un trait assez profondément gravé dans le stuc.

Les dalles simulées imitant le marbre faisaient partie de la décoration murale de l'oratoire du pape Jean VII au Vatican, comme on peut le voir sur le dessin de GRIMALDI que nous reproduisons (Pl. Ic. LXV, 1). Une suite de panneaux de ce genre, très riche, et d'une ornementation variée dans le style du x^e au xi^e siècle se voit dans l'église basse de St-Chrysogone, récemment découverte. La bordure ondulée à teintes dégradées comme on la voit encore à gauche de l'abside (fig. 104) est fréquente déjà sur les mosaïques du iv^e au v^e siècle (2).

(1) Voir MAU, *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882; BÜHLMANN, *Die Architektur des klass. Altertums*.

(2) Voir GAUCKLER, *Le domaine des Laberii à Uthina*. Dans les *Monuments Piot*, III, fasc. 2, 1896, Pl. XXIII, pag. 32. Voir aussi les mosaïques de Carthage (Musée du Louvre).

A cette même époque on voit fréquemment l'enroulement et la cordelette, ainsi qu'une ornementation en forme de croix fleuronée, d'origine classique, souvent reprise dans les mosaïques de Ravenne du VI^e siècle. Le panneau à droite de l'abside (Pl. Ic. XLV) est plus simple: on y retrouve la bordure ondulée, avec les croix disposées en zig-zag; et dans le panneau central est enchassé un disque.

Comme ornement du VI^e siècle, nous considérons encore une frise qui imite en peinture un entablement de profil architectural; elle se trouve sur le mur de gauche à une assez grande hauteur (voir fig. 103, p. 136). Malheureusement cette peinture très effacée ne laisse plus voir que le fuselé tout à fait grossier formé de rhombes de grandeurs différentes, un rhombe allongé entre deux rhombes carrés, absolument semblables à ceux qui se voient dans les filets qui bordent les ivoires alexandrins et byzantins du VI^e siècle, comme les ivoires de la chaire de Maximien à Ravenne.

Tels sont les uniques vestiges de la peinture du VI^e siècle, que nous ait conservés l'église de Ste-Marie-Antique. Il nous reste à poser la question de la provenance du type de la Vierge trônante entre les deux archanges, type devenu si fréquent dans l'iconographie, et qu'on rencontre jusque parmi les images tardives trouvées dans le Caucase. Nous avons noté que l'image de Ste-Marie-Antique doit être considérée comme la plus ancienne que l'on connaisse jusqu'à présent vêtue en impératrice; nous avons vu aussi que l'on peut suivre ce type dans l'iconographie romaine des époques postérieures. Il semble bien d'autre part qu'il n'était pas en faveur dans l'iconographie orientale. On ne peut affirmer que l'image de Ste-Marie-Antique soit la plus ancienne de ce genre; néanmoins la supposition de WILPERT que le prototype de cette Madone se trouvait dans l'abside de Ste-Marie-Majeure est purement gratuite (1).

(1) *Römische Quartalschrift*, 1905, pag. 192.



Fig. 225. — Vierge trônante du reliquaire de Grado.

III. LES FRAGMENTS DE PEINTURES DU VII^e SIÈCLE. PAPE ST. MARTIN, 649-655.

Matériel comparatif dans l'iconographie romaine: CATACOMBES: Catacombes de Pontien sur la via Portuensis: sépulcre des Saints Abdon et Sennen; le Sauveur couronnant SS. Abdon et Sennen, les SS. Milix et Vincent (WILPERT, op. cit., pl. 258). — Baptême de Jésus-Christ et croix gemmée. — ÉGLISES: Oratoire de Saint-Venance au baptistère du Latran (phot. ALINARI, n. 7173, 7174, 7175). — Sainte-Agnès hors-les-murs (phot. ANDERSON, 4912; MOSCIONI, 6723). — Saint-Pierre-aux-liens, mosaïque de Saint Sébastien (photogr. Alinari 7252). — Oratoire des Quarante Martyrs au Forum Romain (phot. GARGIOLI, E. 123, 215; 162, 355; 230).

la moitié inférieure du visage, avec l'oreille droite qui ressort sous la « palla » ramenée sur la tête.

Cette figure se trouve à la même hauteur que celle de l'ange; elle penche la tête et regarde dans la direction de celui-ci; elle en est à une distance assez rapprochée; tout l'ensemble dénote l'intention de mettre ces deux personnages en relation complète de symétrie.

La figure typique de l'ange enveloppé du manteau blanc, avec son regard pensif dirigé vers une figure féminine au manteau tiré sur la tête, fournit des indices suffisants pour conclure que nous nous trouvons en présence d'une Annonciation, et l'espace étroit prédominant en hauteur est on ne peut plus adapté pour une composition avec la Vierge debout. Cette composition serait facile à reconstituer dans les lignes générales. La Vierge se trouvait probablement debout sur un marchepied; sa main gauche tenait la quenouille et le peloton, et sa main droite était tendue vers l'ange. Celui-ci ou bien s'avavançait lentement, ou bien demeurait debout et immobile, étendait la main droite vers la Vierge et tenait le roseau dans la gauche.

Une composition semblable se trouve dans le manuscrit 56 de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, fol. 42, et dans le manuscrit 33 du fonds syriaque de la Bibliothèque Nationale de Paris, folio 4r et 3v; ici les deux personnages sont placés symétriquement de chaque côté d'un fronton, tournés l'un vers l'autre. La première miniature est du VI^e siècle, la deuxième à peu près de la même époque que notre fresque.

La figure de l'archange Gabriel, d'une beauté tout à fait exceptionnelle, ferait croire à une floraison artistique à l'époque du pape St Martin. Mais une pareille conclusion serait au moins risquée. Nous avons noté ailleurs (1) que la figure de l'ange de l'Annonciation et généralement de tous les anges se détache par un caractère particulier de pureté esthétique sur l'ensemble des figures schématisées et stylisées, en conservant à travers l'époque gothique jusqu'à la Renaissance, les traits du type hellénistique. Aussi, si nous examinons les faces frustes et effacées des quatre personnages qui se trouvaient au dessous de cette composition, nous y retrouverons facilement la schématisation qui déjà domine l'iconographie du VII^e siècle, et qu'on peut étudier sur les figures de l'oratoire des Quarante Martyrs, probablement de la même époque et plus précisément du même pape (v. ci-dessus p. 140). On peut observer le même phénomène dans l'oratoire de St-Venance au Latran, où les figures des anges planant dans l'abside sont aussi notablement plus belles que celles des autres personnages.

(1) *Degli influssi ellenistici nella formazione dell'angelo annunziante* dans les *Scritti*, etc. per le nozze FEDELE.

Peu de fragments de peintures du VII^e siècle subsistent encore à Ste-Marie-Antique. Une seule tête est relativement bien conservée: c'est l'admirable tête que nous donnons en couleurs (Pl. Ic. XLIX-A) et en noir (Pl. Ic. XLVIII et XLIX). On distingue encore une ample chevelure qui retombe sur les épaules, en partie les ailes et le manteau blanc, c'est-à-dire les indices suffisants pour faire reconnaître le divin messager. Sa tête est inclinée vers l'épaule gauche et dirige un regard obliquement vers un autre personnage dont on ne voit malheureusement que

Malheureusement toute la série des petites scènes iconographiques qu'on voit aujourd'hui sous les stucs du pape Jean VII (voir ci-dessus page 139) et qui pourraient donner l'idée la plus exacte et complète de l'art à cette époque est presque entièrement effritée et effacée, au point d'exclure toute possibilité d'examen stylistique. Cependant sur l'avant-dernier cadre (fig. 102) on peut distinguer encore les traces vagues de trois croix inclinées d'avant en arrière, particularité qui permet d'y reconnaître la marche au Calvaire du Seigneur avec les deux larrons, tous portant leur croix, comme sur la fresque, peut-être du x^e ou xi^e siècle, de l'abbaye de St-Pierre de Ferentillo, que nous reproduisons ici d'après une photographie (fig. 226); ce type deviendra assez commun en iconographie russe.



Fig. 226. — La marche au Calvaire. Abbaye de St-Pierre près de Ferentillo.

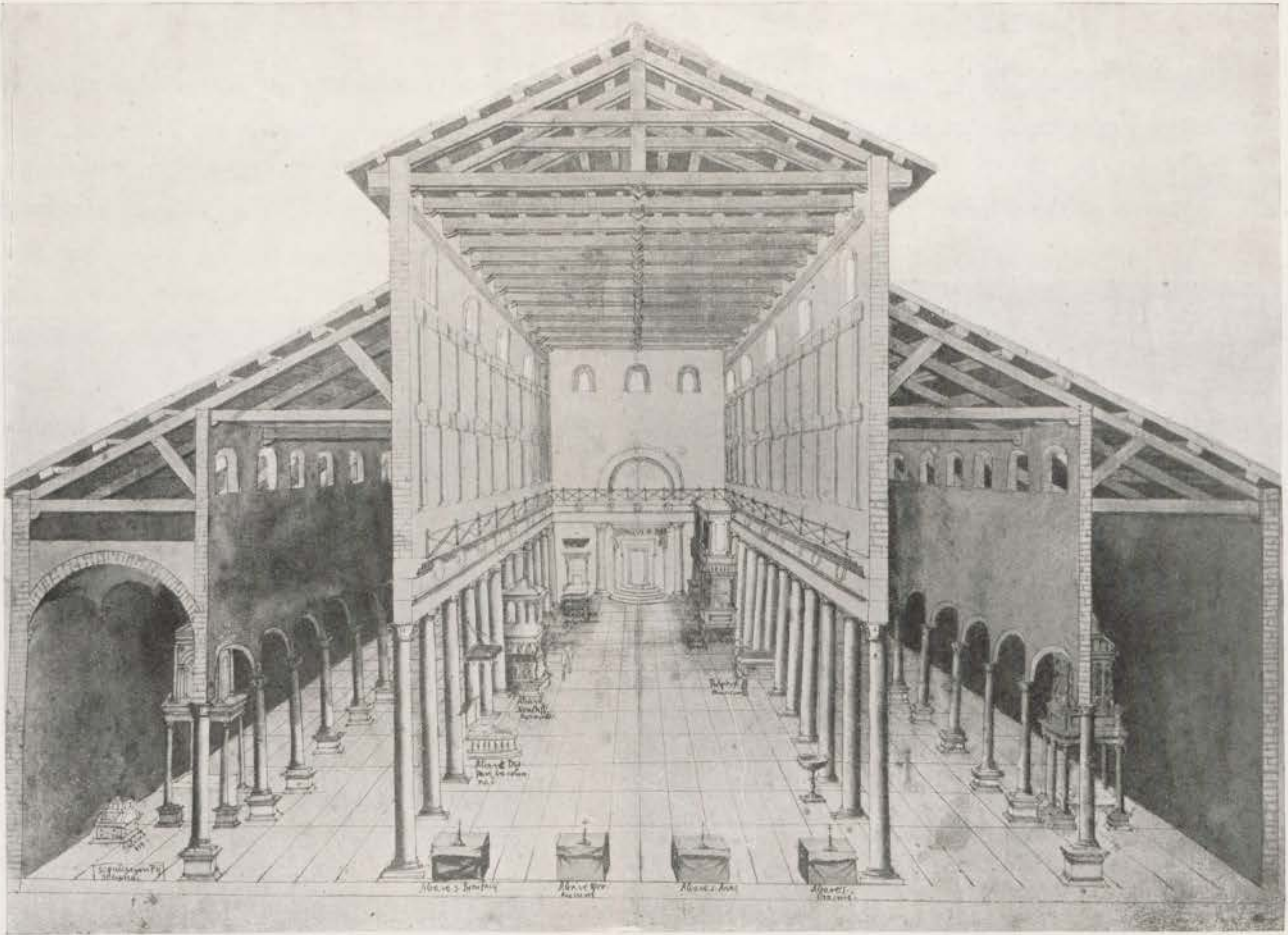


Fig. 227. — Divi Petri Basilica Vaticana in Vaticano Colle a Constantino Imperatore excitata (d'après GRIMALDI).

IV. L'ART ROMAIN DE L'ÉPOQUE DU PAPE JEAN VII À CELLE DU PAPE ADRIEN I^{er}.

Matériel comparatif du VIII^e siècle dans l'iconographie romaine. EGLISES: Fragments des mosaïques provenant de l'oratoire du pape Jean VII, fig. 230-236. Sts-Jean et-Paul, église basse (phot. ANDERSON). Ste-Marie-in-Via-Lata (scènes de martyre). St-Martin-aux-Monts, église basse (phot. MOSCIONI). Ste-Marie-in-Cosmedin (phot. GARGIOLLI et MOSCIONI). St-Sabbas sur l'Aventin, église basse (phot. en vente chez le gardien). CATACOMBES: St-Valentin sur la voie Flaminienne, Pl. Ic. LXI.

Basile et tant d'autres particularités d'observation naturaliste et nouvelle que nous examinerons plus bas, impressionnent l'œil et font penser aux époques d'un plus grand développement artistique (1), aux époques byzantines de la deuxième floraison; mais ces impressions prouvent seulement combien l'étude du moyen âge romain fut négligée jusqu'à présent, et quelles surprises elle nous prépare. Si les fragments de mosaïques provenant de l'oratoire du pape Jean VII et les peintures murales de l'église Ste-Marie-Antique n'étaient pleinement garantis par les documents historiques et les secondes en outre par la succession des couches iconographiques datables, on douterait encore de leur authenticité.

(1) Aussi SCHNAASE (*Geschichte der bildenden Künste*, III, Düsseldorf, 1869, pag. 572) en examinant la mosaïque fragmentaire qui représente l'Adoration des Mages (fig. 233) renonce à la placer au VIII^e siècle: «Die Technik ist roh, aber der feine, etwas sentimentale Ausdruck der Köpfe, und die eigenthümliche von byzantinischer Weise sehr verschiedene Schlankheit der Körper sind mit dem 8 Jahrhundert unvereinbar, und deuten entschieden auf das 12. oder 13. Jahrhundert». Et récemment encore VENTURI (*Storia dell'arte italiana*, II, Milano, 1902, pag. 378, 379) donnait les peintures de Ste-Marie-Antique du cycle du pape Jean VII comme œuvres caractéristiques du X^e au XI^e siècles.

L'église Sainte-Marie-Antique présente la plus riche série des peintures qui appartiennent indubitablement à l'époque du pape Jean VII (voir pag. 142 ss.).

Avec les fragments des mosaïques provenant de l'antique oratoire de ce même pontife (1) et les dessins complémentaires de GRIMALDI que nous publions ici (Pl. Ic. LXV-LXVIII), ces peintures



Fig. 228. — Jean VII pape de 705 à 707.
Cryptes Vaticanes.



Fig. 229. — Jean VII d'après le dessin de GRIMALDI (2).
(Arch. de la Bas. Vat. Cod. cart. H. 3, fol. 127 A).

(1) « Hic fecit oratorium sanctae dei genetricis intra ecclesiam beati Petri, cuius parietes musibo depinxit (*Lib. Pontif.*, éd. DUCHESNE, I, pag. 385; éd. VIGNOLII, t. I, pag. 318, n. 3). Ces fragments se conservent aujourd'hui à Rome, à Florence et à Orte. Cfr. fig. 235. JOANNES CIAMPINUS (*De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, Romae, MCXCIII, donne à la Pl. XXIII une gravure évidemment exécutée d'après l'aquarelle de GRIMALDI que nous reproduisons à la Pl. Ic. LXVI, 2. A la Pl. XXIV, fig. 1, il reproduit tout à fait arbitrairement le fragment de l'Adoration des Mages. (V. notre figure). « Plusieurs savants induits en erreur par la gravure de Ciampini ont cru que la mosaïque de Ste-Marie-in-Cosmedin était différente de l'Adoration des Mages de l'oratoire de Jean VII; voir ROHAULT DE FLEURY, *L'Evangile*, I, p. 71 »; MÜNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie (l'Oratoire du pape Jean VII)*, dans la *Revue archéologique*, nouv. série; juillet à décembre 1877, p. 154, n. 3. ANGELO ROCCA reproduit le fragment principal de la Crucifixion, la croix et le crucifié; SEROUX D'AGINCOURT (*Histoire de l'art par les monuments etc.*, Paris, MDCCCXXIII, vol. V) reproduit très sommairement à la planche XVII, n. 6, le fragment de mosaïque avec le portrait du pape Jean VII (fig. 228), au n. 7, celui de la Crucifixion, et au n. 8 celui de l'Adoration des Mages (fig. 233). EUGÈNE MÜNTZ, op. cit. Pl. XVII, donne une copie qu'il qualifie de facsimile d'un dessin de GRIMALDI. Au même auteur on doit les *Ricerche intorno ai lavori archeologici di GIACOMO GRIMALDI*, etc. Florence, 1881. Extrait de la *Rivista Europea — Rivista Internazionale*, 5 pages. Les dessins d'après certains fragments encore existants de l'oratoire, et certains dessins de GRIMALDI, ont été donnés par GARRUCCI, op. cit., vol. IV, Pl. 271-282. PETRUS MALLIUS au XII^e s., MAFFEO VEGIO au XV^e et ONOFRIO PANVINIO au XVI^e on vit l'oratoire encore debout, mais leur description est si sommaire que sans GRIMALDI nous ignorerions les sujets qui y étaient traités. V. MÜNTZ, op. cit. Plusieurs autres auteurs parlent des mosaïques de l'oratoire de Jean VII; nous n'avons mentionné ici que ceux qui donnent des reproductions. Voir une bibliographie plus étendue dans MÜNTZ, op. cit.

(2) La confrontation de l'original avec la copie de Grimaldi montre la voie qu'il faut tenir dans l'évaluation des scènes christologiques qui sont conservées seulement par les dessins de cet auteur.

présentent aujourd'hui un matériel iconographique suffisant pour permettre d'évaluer et de comprendre le caractère de l'art romain au début du VIII^e siècle, sous l'un des nombreux papes d'origine grecque qui occupèrent à cette époque le siège pontifical alors que les relations avec Byzance n'étaient pas encore rompues.

Un heureux hasard nous a conservé même le portrait de ce pontife (voir fig. 228) et nous avons ainsi une idée précise de ce qu'étaient les images de ce pape, qu'il faisait exécuter à profusion dans les églises romaines (1).

Nous commencerons notre examen iconographique et comparatif par les petites scènes christologiques de l'église Ste-Marie-Antique et par celles de l'oratoire du pape Jean VII, démoli sous le pontificat de Paul V (2).

La série et la suite des peintures de l'église Ste-Marie-Antique était différente de celle qui se voyait dans l'antique oratoire (Pl. Ic. LXVI), et aussi plus complète.

Sur les deux murs latéraux de la chapelle centrale de Ste-Marie-Antique (voir fig. 101, 102, 115-120, pag. 157-159) existait une suite imposante de 20 tableaux christologiques, tandis que dans l'oratoire du pape Jean VII il n'y avait que 15 compositions réparties en 7 cadres. Vu l'espace limité de cet oratoire, l'artiste fut contraint de combiner dans une seule donnée des moments iconographiquement différents, tandis que dans l'église Ste-Marie-Antique il s'étendait librement en réservant pour chaque composition un cadre spécial. Ainsi les miracles du Sauveur combinés dans un seul des cadres de l'oratoire (Pl. Ic. LXVI, 1, P. Q. R.) et l'Annonciation réunie à la Visitation (Pl. Ic. LXVI) occupent à Ste-Marie-Antique des cadres différents. Des scènes qui étaient représentées dans l'oratoire, on ne voit aujourd'hui dans cette église que la Purification (ἡ ὑποπαντή) et l'Adoration des Mages (ἡ προσκύνησις τῶν μάγων); le petit fragment de la nativité du Christ (fig. 112, pag. 153 ss.) peut aussi entrer en comparaison, quoiqu'il n'appartienne pas à la suite christologique, mais à un « orbiculus » de la draperie simulée,

Ainsi donc l'église Ste-Marie-Antique présente cinq compositions qui permettraient un examen comparatif avec les scènes de l'oratoire. Parmi les compositions de l'oratoire qui manquent actuellement dans l'église notons en suivant GRIMALDI (3):

H. Annunciatio Beatae Virginis.

I. Visitatio eiusdem.

K. Nativitas Christi, et reclinatio in Praesepe cum Bove et Asino, ac muliere genuflexa ante Praesepe manum morbo mancam habente; servatur hodie hoc fragmentum praesepis in ambitu sacrae Confessionis B. Petri e ruinis dict. Sacelli (4).

(1) « Fecit vero et imagines per diversas ecclesias quas, quicumque nosse desiderat in eis eius vultum depictum reperiet ». *Lib. Pontif.*, ed. DUCHESNE, I, 385.

(2) « En 1606 et non en 1639, comme le rapporte M. GREGOROVIVS, *Storia della città di Roma*, t. II, pag. 224 ». MÜNTZ, op. cit., pag. 146, n. 2. GRIMALDI dans l'*Opusculum de sacros. Veronicæ Sudario ac Lancea qua Salvatoris nostri Iesu Christi Latus patuit in Vaticana basilica maxima veneratione asservatis* (Arch. Vat. de St-Pierre, cod. cart. lat., H. 3, fol. 106v.) raconte que pendant la démolition du dit oratoire on trouva devant l'autel un corps qu'on supposa être celui du pape Jean VII: « In demotione p̄ta sub Paulo V Pont. max. nullum eius sepulcri vestigium apparebat. Ante Altare, in eo scilicet spatio, quod inter Altare est, et ornatum porphijretu suprascriptum in typo proximo delineatum humi sepultum erat intra marmoream Aream antiquissimī defuncti Corpus, quod Ioannis VII fuisse creditum est illatumque fuit in locum, qui dicitur Polyandrum sub fornice novi pavimenti ».

(3) Nous rapportons la description des tableaux textuellement d'après GRIMALDI (Cod. cit., fol. 100r-101v). L'aquarelle, et les dessins du même auteur que nous publions ici (Pl. Ic. LXVI, 1, 2) présentent des variantes. Les explications se rapportent au dessin qui est plus détaillé et qui semble iconographiquement plus fidèle. Dans notre citation nous retenons les lettres de la Pl. Ic. LXVI, 1 adjointes par GRIMALDI.

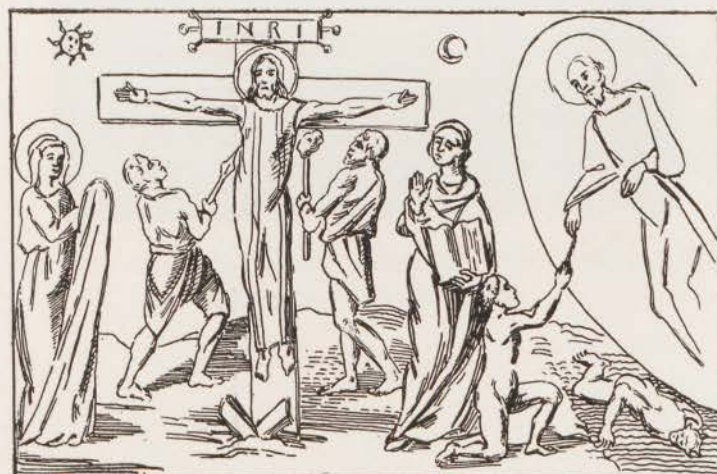
(4) Le fragment de la Vierge (fig. 235) se trouve aujourd'hui dans la cathédrale d'Orte, et les femmes occupées à laver l'Enfant Jésus au Musée du Latran à Rome (fig. 234).



Fig. 230. — Le Sauveur. Fragment de l'Entrée à Jérusalem; Oratoire du pape Jean VII.
Musée du Latran. GRIMALDI, Pl. Ic. LXVII, 4.



Fig. 231. — La Vierge et Longin au pied de la croix. Fragment de la crucifixion de l'Oratoire du pape Jean VII. Cryptes Vaticanes. GRIMALDI, Pl. Ic. LXVI.



Fig' 231-A. — Crucifixion de l'Oratoire du pape Jean VII, Dessin d'après GRIMALDI.



Fig 232. — La Vierge de l'Oratoire du pape Jean VII. S. Marc de Florence,
GRIMALDI, Pl. Ic. LXVIII, 1.



Fig. 233. — Fragment des l'Adoration des Mages de l'Oratoire du pape Jean VII. S. Marie-in-Cosmedin (Sacristie), Rome.
GRIMALDI, Pl. Ic, LXVI.



Fig. 233-A. — Adoration des Mages de l'Oratoire du pape Jean VII.
Croquis d'après GRIMALDI.



Fig. 234. — L'Enfant Jésus dans la vasque. Fragment de la Nativité de l'Oratoire du pape Jean VII.
Musée du Latran. GRIMALDI, LXVII, 3



Fig. 235. — La Vierge, fragment de la Nativité
de l'Oratoire du pape Jean VII.
Cathédrale d'Orte. GRIMALDI, Pl. Ic. LXVII, 3.



Fig. 236. — St. Pierre, fragment de l'histoire de Simon le Magicien ;
dans l'ancienne Basilique Vaticane, mosaïque du pape Jean VII. Cryptes Vaticanes.
GRIMALDI, Pl. Ic. LXVIII, 2.

L. Apparitio Angeli ad Pastores.

O. Baptismus Christi in Iordane.

P. Mulier tangens fimbrias.

Q. Miraculum Caeci nati.

R. Zacchaeus in siccomoro habens togatum baiulum ante se baiulantem sarcinam rotundam, ante baiulum extat pauper compedibus vinctus, et Zacchaeus virga tangit sarcinam, iuxta illud evangelicum: ecce dimidium bonorum meorum do pauperibus etc.

S. Suscitatio Lazzari a monumento, cum Maria et Martha sororibus prostratis ad pedes Domini; haec historia servatur hodie in Bibliotheca Angelica, cui exemplum supradictarum omnium historiarum dono dedi in Caenobio S. Augustini Romae (1).

T. Triumphus in die Palmarum (2).

V. Coena cum discipulis antiquo more cubantibus servatur hodie in dicta Bibliotheca S. Augustini Angelica; Triclinium est.

X. Crucifixio cum quatuor clavis (3).

Y. Resurrectio ac descensus ad limbum, pede conculcans tartara, solvens a poena miseros.

Z. Quando Angelus mulieribus apparuit ad monument.

Les scènes qui n'existaient pas dans l'oratoire, mais qui se voient dans l'église Ste-Marie-Antique sont les suivantes :

1. La fuite en Egypte (Matthieu, II, 13-15);
2. Les deux disciples sur le chemin d'Emmaüs (Luc, XXIV, 13-29);
3. Apparition de Jésus aux onze Apôtres (Luc, XXIV, 30-43);
4. Apparition de Jésus près de la mer de Tibériade (Jean, XXI, 1-7);
5. Incrédulité de Thomas (Jean, XX, 26-27);
6. Jésus devant Pilate (Matthieu, XXVII; Marc, XV; Luc, XXIII; Jean XVIII);
7. Le chemin du Calvaire (Matthieu, XXVII, 32; Marc, XV, 21; Luc, XXIII, 26; Jean, XIX, 17) (4).

La conservation trop fragmentaire et l'effritement déplorable des peintures: 1. La purification, 2. La fuite en Egypte, 3. Les deux disciples sur le chemin d'Emmaüs, 4. Apparition de Jésus aux onze Apôtres, 5. Apparition de Jésus près de la mer de Tibériade, 6. Incrédulité de Thomas, 7. Jésus devant Pilate, ne nous ont pas permis d'en donner ici des reproductions exactes; les photographies prises par nous ne donnèrent que des résultats insuffisants. Quatre seulement sont reproduites ici (fig. 115-118); ce sont: 1. La purification. 2. Apparition de Jésus aux onze Apôtres. 3. Apparition de Jésus près de la mer de Tibériade. 4. Incrédulité de Thomas.

Les autres scènes qui existent dans cette chapelle (indiquées par nous schématiquement aux fig. 101 et 102) seront suppléées par des compositions analogues, que nous choisirons parmi les monuments les plus ressemblants.

(1) Voir aussi *Cod. Magliab.*, cl. III, n. 173, fol. 102, cité par MÜNTZ, op. cit. Les recherches de MÜNTZ et les nôtres dans l'ancien monastère de St-Augustin à Rome et à la Bibliothèque Angelica pour retrouver ces précieux monuments sont malheureusement restées infructueuses. Il en est de même pour la mosaïque désignée par la lettre V ci-après.

(2) La partie supérieure du Sauveur bénissant se conserve aujourd'hui dans le Musée du Latran à Rome (fig. 230).

(3) Une partie de la Vierge et de Longin dans les Cryptes Vaticanes (fig. 231). La croix avec le Crucifié se trouvait également à la bibliothèque Angelica, selon ANG. ROCCA (*De particula ex pretioso et vivifico ligno sacratissimae crucis*, Rome, MDC.IX, pl. III, et pag. 43).

(4) WILPERT (*Röm. Quart.*, 1905, pag. 181, n. 1) dans son énumération des scènes de Ste-Marie-Antique qui manquaient dans l'oratoire omet les compositions suivantes: Jésus devant Pilate et le chemin du Calvaire: « Es fehlte dort mit Sicherheit nur die Flucht nach Egypten und die nach der Auferstehung von Christus gewirkten Wunder ».

D'abord nous porterons notre examen sur les compositions communes à l'église et à l'oratoire. Le meilleur exemple nous est donné par l'Adoration des Mages (fig. 119, 233 et Pl. Ic. LXVI).

La composition de l'église Ste-Marie-Antique reprend avec des variantes, mais en sens inverse, celle de l'oratoire (fig. 233) (1).

La posture de la Vierge, ainsi que les traits de son visage sont presque pareils et paraissent être d'un même auteur. St Joseph pensif, debout, à moitié caché derrière le dossier rectangulaire du trône, la barbe grise arrondie, le front excessivement bas et les cheveux ramenés en arrière, fait penser que le même prototype a servi aux deux compositions.



Fig. 237. — Adoration des Mages.
Bibliothèque Nationale de Paris. Ms. grec 510,
fol. 137 (vers 880).

Le détail et la disposition des figures dépendent aussi des mêmes sources. L'ange Gabriel est placé entre la Vierge et le premier mage; celui-ci incliné en « μέγρι προσκύνησις » présente les dons dans un coffret (cista = κίστη) carré; une croix aux tiges minces distingue le nimbe du Sauveur; entre le nimbe de la Vierge et celui de l'ange est placé le segment d'où irradie trois gerbes de rayons blancs.

Une certaine affinité et en même temps une différence de type caractérisent dans ces compositions l'Enfant Jésus et l'archange Gabriel.

Comme sur la représentation de l'oratoire, le Sauveur, placé sur les genoux de la Madone, incline notablement le torse, tient dans sa main gauche le « volumen » et étend l'autre bras, la main largement ouverte, pour recevoir les dons du premier des rois mages; mais tandis que sur la mosaïque de l'oratoire il est représenté avec les jambes étendues, placé entre les genoux de la Vierge comme sur la chaire de Maximien (phot. ALINARI et RICCI), sur la fresque de l'église, il prend place en travers des genoux de la Vierge et en avançant le torse, ramène les jambes en arrière. Ce gracieux mouvement de l'Enfant empressé de recevoir les beaux dons, doucement retenu par sa mère, se retrouve au fol. 137 du manuscrit grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 237); mais ce manuscrit, exécuté vers l'an 880 (2), est postérieur à notre fresque de plus d'un siècle.

La différence de la pose de l'Enfant réclamait une posture différente de la mère. Sur l'adoration de l'église Ste-Marie-Antique et sur celle de la miniature précitée, la mère passe un de ses bras sous l'aisselle de l'Enfant et pose l'autre sur son genou; sur la représentation de l'oratoire elle l'embrasse de sa main gauche, rabaisse son bras droit, et, déployant l'index, replie les autres doigts pour soutenir son enfant au dessous des hanches. Ce mouvement de la main gauche baissée avec l'index déployé semble une caractéristique de la Vierge de l'Annonciation; la plus antique image est celle de Parenzo en Istrie du VI^e siècle (ALINARI, 21253); plus tard on le retrouve dans l'Annonciation de S. Urbain (MOSCIANI, 6644).

La figure de l'archange Gabriel présente une différence notable. Dans les deux compositions il est représenté avec les ailes déployées et la tête tournée vers les Mages; seulement dans la mosaïque

(1) Le fragment (fig. 233) se conserve aujourd'hui dans la sacristie. « Il y a été transporté en 1639, ainsi que le constate l'inscription qui l'accompagne et qui a été publiée par CRESCIMBENI dans son *Istoria della Basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Rome, 1715, pag. 143, et par M. BARBET DE JOUV, dans ses *Mosaïques chrétiennes*, pag. 44. On trouve en outre chez le premier de ces auteurs l'acte de donation relatif à ce fragment, qui fut d'abord placé dans la nef de Ste-Marie in Cosmedin, au dessus de la porte principale ». Cfr. MÜNTZ, op. cit.

(2) V. OMONT, op. cit., pag. 10.

de l'oratoire il tient dans sa main gauche le « κάλαμος » et ramène la droite sur la poitrine avec un geste peu expressif. Dans cette mosaïque sa posture rappelle celle de l'ange du manuscrit cité.

Le geste du divin messager de la fresque de Ste-Marie-Antique est plus expressif; il se relie intimément à la figure de l'Enfant Jésus en formant avec elle un groupement à part savamment combiné; sa main gauche paraît roulée dans le manteau, et sa droite déployée indique aux mages le nouveau Roi et les engage en même temps à lui offrir les dons qu'ils apportent. Ce groupement intelligent influença les compositions postérieures comme par exemple celles qui se voient dans l'abbaye de St-Pierre près de Ferentillo (fig. 238) du x^e siècle, sur la châsse de Huy (1) ou dans le ménologe de la Vaticane, n. 1613 grec fol. 272 (par Syméon le Blachernite Συμ. τοῦ Βλαχ.); seulement dans cette dernière le geste de désignation est indécis, et se rapporte à la Vierge et à l'Enfant Jésus.

En examinant les compositions de l'église et de l'oratoire on s'apercevra qu'elles appartiennent indubitablement à la même époque; seulement l'une, celle de l'église, conçue sous l'influence d'un prototype un peu différent, est plus mouvementée,



Fig. 238. — L'Adoration des Mages (Epiphanie).
Abbaye de St-Pierre près Ferentillo.

plus riche de sentiment, tandis que l'autre, d'un caractère plus paisible, est plus soignée d'exécution et plus variée, comme nous le verrons tout à l'heure, dans sa coloration.

La Vierge de l'oratoire porte un manteau bleu violâtre, noir dans les plis et les ombres, et une tunique violet grisâtre; le coussin sur lequel elle est assise est vert ravivé d'or et de bleu. Le Sauveur a une tunique jaune. Le manteau et la tunique de l'ange sont blanc grisâtre bordés de bleu, les ailes sont bleu verdâtre rehaussées d'or; de la même coloration est la tunique de Joseph. La seule manche qui existe encore du premier des rois mages est d'un vert bleuâtre; le pan de son « sagion » est rouge brique. Le nimbe du Sauveur et de la Vierge est d'or, ourlé intérieurement d'un mince filet blanc et extérieurement d'un filet bleu plus large. Le nimbe de l'ange est bleu pâle, bordé intérieurement de blanc et extérieurement de bleu foncé; le fond est d'or.

La Vierge de l'église Ste-Marie-Antique est vêtue d'une tunique et d'un manteau de couleur brune. La tunique et le manteau de l'ange et le manteau de St Joseph sont blanc jaunâtre. Le premier des rois mages porte les « sarabara » jaunâtres, une tunique verdâtre et le « sagion » rouge brique. Le second des rois mages a les « sarabara » de la couleur de la tunique, la tunique de la couleur du « sagion » et le « sagion » de la couleur des « sarabara » du précédent. Le dernier a les « sarabara » de la couleur de la tunique, la tunique de la couleur du « sagion » et le « sagion » de la couleur des « sarabara » du second. Les nimbes du Sauveur et de la Vierge sont jaunes (ocre) ourlés de blanc et de noir, celui de l'ange est rose clair, ourlé de brun et de blanc. Le ciel, divisé en deux zones, est noir de fumée, les montagnes d'un rose tendre.

(1) V. CAHIER, *Châsse de Huy*, dans les *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature* (Ivoires, Miniatures, Émaux), Paris, 1874, pag. 156.

La composition de l'Adoration des Mages de l'église Ste-Marie-Antique apporte des innovations artistiques dont nous n'avons pu trouver aucun exemple antérieur; c'est par ces innovations qu'elle se distingue de la composition de l'oratoire, qui s'écarte très peu de l'antique tradition.

Comme innovation, nous avons noté le gracieux mouvement si naturel de l'Enfant qui, en rejetant ses jambes, porte son corps en avant et étend le bras et le geste non moins expressif de l'ange désignant le nouveau Roi. Par ces innovations finement observées, l'artiste rompt avec la solennité des compositions précédentes et n'emprunte à la tradition que le geste d'acceptation et le mouvement du torse de l'Enfant légèrement incliné, particularités qui se trouvent déjà sur les peintures des catacombes et sur des nombreux sarcophages (1). L'antique tradition lui inspire aussi de placer Joseph derrière le siège (2).

Il n'est pas improbable que la nouvelle conception se soit concrétisée précisément à l'époque de Jean VII ou peu auparavant. En effet le « Liber Pontificalis » (éd. DUCHESNE, pag. 385) mentionne d'abord les mosaïques de l'oratoire, puis les fresques de Ste Marie-Antique. Or le fragment de l'Adoration des Mages de l'oratoire garde encore la composition traditionnelle, tandis que celle de l'église présente les innovations que nous venons de décrire. En tous cas, c'est dans cette composition qu'on trouve aujourd'hui la première manifestation du nouveau courant artistique, qui influencera les époques suivantes.

Le geste de l'ange se retrouve dans la miniature du Ménologe Vatican, et déjà sur l'ivoire de Maximien à Ravenne; son originalité frappa POKROWSKI (op. cit., pag. 123). Mais celui-ci y voit une trouvaille du miniaturiste « Siméon le Blachernite » qui l'aurait créé pour commenter le texte du Ménologe, où d'ailleurs il est dit que les mages suivaient l'étoile (ἡ γκολούθησαν τῷ ἀστέρει) et non pas l'ange.

Pour la seconde scène: La présentation de Notre-Seigneur au temple, il ne reste dans l'église Ste-Marie-Antique que les tristes vestiges effrités de la partie supérieure (fig. 115); de l'oratoire du pape Jean VII, pas un fragment, mais seulement les aquarelles et les dessins peu exacts de GRIMALDI (Pl. Ic. LXV-LXVII); nonobstant le caractère sommaire et souvent arbitraire de ces dessins on peut constater tout de même une correspondance évidente entre ces deux compositions.

On y voit le vieillard Siméon placé dans l'embrasement du « ciborium » ou peut-être, comme sur la mosaïque de la basilique Ste-Marie-Majeure, sous l'arcade surbaissée, soutenue par des colonnes cannelées, du temple de Jérusalem (3). Il se dirige lentement vers la Vierge, courbé, les bras tendus pour recevoir sur le pan de son manteau (ἄγκυλαι) l'Enfant Rédempteur; à sa rencontre vient la Vierge qui lui tend avec vénération le Nouveau-né; derrière elle suivent (comme l'indique la légende)

(1) GARRUCCI, op. cit., II, Pl. 35, 2, V, Pl. 317, 4; 329, 1; 358, 1; 359, 1; 365, 2; 377, 1; 380, 4; 384, 5, 7; 385, 2; 398, 3; 398, 10. Sur certaines représentations on voit l'Enfant embrasser le don de ses deux mains (GARRUCCI, VI, Pl. 438, 2; 478, 38, etc.); parfois la mère et le fils étendent leurs bras pour accueillir les rois de l'Orient (Ibid., VI, 499, 3). La posture de l'Enfant dans toutes ces représentations est des plus solennelles; il est placé ou entre les genoux, les jambes allongées, ou sur un des genoux les jambes pendantes. Par le mouvement du bras tendu et de la main largement ouverte il se rapproche du fragment d'une Adoration d'origine sinaïtique du VI^e au VII^e siècle (cfr. KONDAKOW, *Pamiatniki hristianskago iskusstva na Afonie* (en russe), St-Petersbourg, 1902, Pl. XLVIII, pag. 126-127), mais ici aussi le Sauveur est placé en travers des genoux de la Vierge et laisse pendre ses jambes.

(2) V. GARRUCCI, V, 365, 2; 380, 4. DE ROSSI se trouve sur une mauvaise voie en voulant faire passer ce personnage pour le Saint Esprit. Cfr. R. DE FLEURY, *L'Evang.*, I, pag. 65; *Revue de l'art chr.*, 1883, pag. 348; POKROWSKY, *Les Evang.* (en russe), pag. 115 ss. Sur un fragment de Carthage du IV^e ou V^e siècle (publ. d'abord par DELATRE dans les *Missions catholiques* de 1883 à 1884, puis par DE ROSSI, dans le *Bull.*, S. IV, a. III, 1884-1885, pag. 49, Pl. I et II) qui représentait probablement une Adoration des Mages, on voyait derrière le siège de la Vierge un personnage debout désignant de sa droite, peut-être, une étoile; ce personnage pourrait être le prophète Isaïe qui prophétise la venue du Seigneur. Cette interprétation fut donnée par WILPERT (op. cit., Pl. XXII et t. I, pag. 52 et 172) à la scène connue des catacombes de Priscille.

(3) Sur le ms. 510 fol. 137 il est placé à droite de l'autel.

St Joseph portant probablement dans les plis de son manteau les tourterelles d'offrande et, après lui, Anne la prophétesse.

Le dessin de GRIMALDI, tout en suivant dans les traits généraux la composition de l'église Ste-Marie-Antique, présente une variante: Anne, les mains levées, y est représentée entre la Vierge et Joseph.

La Purification plus antique de la basilique Ste-Marie-Majeure à Rome présente une composition symétrique d'un type original. La composition est divisée en cintre: outre les principaux personnages on voit les anges, les prêtres et les lévites (1).

Dans une miniature du ms. grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris (2) qui se rapproche le plus de la peinture de Ste-Marie-Antique, Anne est omise; ainsi le nombre des personnages est réduit au minimum.

La composition symétrique de la basilique Ste-Marie-Majeure influença les compositions postérieures du IX^e au XIII^e siècle (3), comme par exemple celle qui se voit sur la fresque de l'église Spaso-Neredizy près de Novgorod le Grand (4), celle du « pallioto » en ivoire de Salerne (phot. MOSCIONI, 6111) ou celle de la mosaïque de l'église Ste-Marie-in-Trastevere à Rome (phot. MOSCIONI, 6743). Dans les compositions de ce genre le centre est occupé par l'autel flanqué parfois d'édifices; à droite de l'autel se trouve la Vierge avec St Joseph, à gauche le vieillard Siméon avec la prophétesse Anne. Dans ces compositions la Vierge passe généralement l'Enfant par dessus l'autel, mais parfois il est représenté déjà sur les pans du manteau du vieillard.

Il nous reste à confronter ici les deux fragments, l'un en mosaïque, l'autre de la fresque de Ste Marie-Antique. Les deux proviennent de la scène de la Nativité de Jésus-Christ. De celle de l'oratoire nous avons en outre les dessins de GRIMALDI (Pl. Ic. LXVI, LXVII, 3).

Le fragment original se conserve à Orte dans la croisée de l'aile gauche de la cathédrale (5); il mesure 0.49 sur 0.59 cm. (voir fig. 235). La confrontation de ce fragment avec les dessins certifie sa provenance: c'est la partie supérieure de la Vierge couchée sur un matelas soulevé (6); l'identité est garantie par la position pareille des mains et du torse ainsi que par la saillie de la hanche visible encore en partie.

Le manteau de la Vierge est bleu sombre nuancé au moyen des cubes d'émail (abaculi) de deux valeurs; bleu sombre et bleu clair. Le nimbe d'or est contourné de deux rangées de cubes bleus; la troisième s'est effritée et reste incolore. Pour modeler le visage et les mains l'artiste a employé des cubes d'émail notablement plus petits. La carnation est rose opaque, plutôt sombre (l'émail rose, couleur très délicate, a perdu probablement son éclat originaire). Sur les joues, sur les lèvres et sur la pointe du nez on trouve l'émail couleur de minium, typique pour les mosaïques du pape Jean VII, mais qui se voit déjà sur celle de Galla Placidia à Ravenne.

Les yeux, le nez ainsi que les contours du visage et des mains sont caractérisés par les cubes d'émail bleu sombre. Le fond qui fait ressortir aujourd'hui cette figure est d'or et le cadre bleu clair. Il y a des raisons notables de supposer qu'il fut adapté à cette image postérieurement, c'est-

(1) Cfr. la description détaillée donnée par AINALOFF, *Mosaïques du IV^e au V^e siècles*, St-Petersbourg, 1895, pag. 79 ss. (en russe).

(2) OMONT, op. cit., Pl. XXXII.

(3) Cfr. ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge, études archéologiques et iconographiques*, Paris, MDCCCLXXVIII, t. I, chap. VI, pag. 137-150, Pl. XXX-XXXIII.

(4) POKROWSKY, op. cit., fig. 54.

(5) Ce fragment se trouvait jadis dans l'église de St-Antoine du monastère bénédictin, et fut transporté à la cathédrale d'Orte en septembre 1906.

(6) Voir aussi notre description à la pag. 153 et ss.

à-dire quand on encadra ce fragment pour en faire un tableau. Originellement (un dessin de GRIMALDI l'indique) la figure de la Vierge devait avoir pour fond le sommet du matelas qui était probablement de couleur blanchâtre. En introduisant le fond d'or le restaurateur isola aussi le coude gauche, qui s'appuyait originellement sur le matelas. Une inscription sur une petite plaque de marbre enchassée dans ce fragment indique la provenance :

IMAGO DEIPARAE | VIRG. EX SACELLO IOANNIS SEPTIMI SUPRA | PORTAM SANCTAM | VETERIS BASILICAE
S. PETRI ACCEPTA. | A. M.DC.IX (1).

Nous avons noté ailleurs (pag. 153 ss.) l'affinité du fragment de l'oratoire, avec celui de l'église Ste-Marie-Antique, et nous passerons maintenant à l'examen des scènes christologiques de l'église, qui ne se trouvaient pas dans le « sacellum Ioannis VII in veteri Vaticana Basilica ».

Nous commencerons par le fragment qui représentait la fuite en Egypte.

Les scènes de la fuite en Egypte fréquentes dans l'iconographie chrétienne postérieure au x^e siècle (2), sont exceptionnelles aux époques précédentes. Le fragment de l'église Ste-Marie-Antique (fig. 102) est l'unique qui soit parvenu jusqu'à nous et encore dans un état qui ne permet pas de préciser le type iconographique.

Dans les scènes de la fuite en Egypte du x^e au xiii^e siècles on distingue deux types principaux : dans les unes, et ce sont les plus nombreuses, c'est St Joseph qui conduit par la bride l'âne monté par la Vierge avec l'Enfant Jésus parfois suivis d'un jeune homme (Vat. gr. N. 1613, 1156; Laurent. Plut. VI, cod. 23; Bibl. Nat. de Paris gr. 74; suppl. gr. 914; mosaïque de la basilique de



Fig. 239. — Fuite en Egypte.
Vat. gr. 1156, fol. 291 r.

St-Marc à Venise: fotogr. ALINARI n. 13897; celle de la chapelle Palatine de Palerme: PAVLOVSKY, *Schivopis palatinskoiĵ kapelly*, 104; Chasse du Musée du Vatican: GRIMOÛARD DE SAINT-LAURENT, op. cit., fig. 144, etc.). Dans les autres l'âne est guidé par le jeune homme tandis que St Joseph suit le cortège. (Fresque de l'église S. Urbano alla Caffarella à Rome, fotogr. MOSCIONI N. 6645; ms. de l'Académie religieuse de St-Petersbourg; POKROWSKI, op. cit., fig. 64; Paliotto de Salerne, fotogr. MOSCIONI N. 6111, etc.).

Nous venons de voir que dans les compositions citées par nous, Jésus, Marie et Joseph sont accompagnés d'un quatrième personnage, jeune homme représenté généralement vêtu d'une courte tunique succincte avec un bâton sur l'épaule, auquel on voit pendu tantôt son manteau, tantôt des vivres : c'est un personnage légendaire ; selon POKROWSKI Saint Jacques, dit le frère du Seigneur (3), selon GRIMOÛARD DE SAINT-LAURENT, St Jacques ou un chef légendaire des brigands qui aurait pro-

(1) La plaque de marbre au dessous de la mosaïque de Florence (v. fig. 235) indique aussi l'année MDC. IX.

(2) On désignait jusqu'à présent comme la plus antique celle du Ménologe de Basile de la Bibl. Vat. n. 1613 du x^e siècle. Cfr. éd. Vaticane et ALBANI, *Menologium graecorum jussu Basilii imperator. graece et latine editum*, Urbini, 1727, t. II, p. 59; D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments*, 1811-1823, XXXI, 18; CAHIER, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, t. II, p. 158; ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*, Pl. XLII; Comte DE GRIMOÛARD DE SAINT-LAURENT, *Manuel de l'art chrétien*, Poitiers-Paris, 1878, pag. 366, fig. 142; POKROWSKI, *Evangelie v pamiatnikah ikonografi, preimuscestvenno visantijskih i russkih*, St-Petersbourg, 1892, pag. 137, fig. 63. R. DE FLEURY, dans *L'Évangile, études iconographiques et archéol.*, t. I, pag. 76 a même émis la supposition que la fuite en Egypte ne se trouve pas dans les monuments antérieurs au xi^e siècle.

(3) Op. cit., pag. 141 ss.

tégé et assisté les saints voyageurs, loin de leur nuire (1). Les deux compositions suivent le même prototype: les fugitifs se dirigent vers l'Égypte représentée généralement entourée d'une enceinte fortifiée; de cette fortification vient à leur rencontre la personnification d'une ville, une femme avec la « corona turrata » sur la tête, aux bras étendus et recouverts d'un manteau pour recevoir le Rédempteur; c'est la pose du vieillard Siméon dans les scènes de la présentation au temple. Dans certaines représentations inspirées des récits apocryphes on voit les idoles égyptiennes s'écrouler de la hauteur des murs.

Ce n'est pas notre but de passer ici en revue d'autres variantes, généralement d'époques tardives; nous avons rapporté celles-ci pour pouvoir compléter la composition fragmentaire de l'église Ste-Marie-Antique, et cet examen nous apprend que le fragment en question se rattache au deuxième type, le moins fréquent, où St Joseph ne guide pas, mais suit le cortège, vêtu d'un manteau de laine et d'une tunique sombre. On ne peut pas décider aujourd'hui s'il y avait un quatrième personnage pour guider l'âne, ni si la composition comportait le groupe d'édifices ou la ville personnifiée. Il est certain seulement que l'espace étroit ne permettait pas d'étendre cette composition et que le personnage guidant l'âne devait se trouver



Fig. 240. — Voyage à Bethléem. Fin du x^e siècle.
Bibl. Nat. de Paris, lat. 9448, fol. 4 v.

derrière l'animal, comme l'ange sur certaines représentations du voyage à Bethléem; il n'est pas même exclu que ce fût un ange comme par exemple sur la fuite en Égypte du paliotto de Salerne (phot. MOSCIONI n. 6011); aussi nous croyons que la composition tardive de la fuite en Égypte se concrétisa sous l'influence des scènes iconographiquement antérieures du voyage à Bethléem dont on y retrouve les éléments principaux: Joseph qui suit le cortège, l'ange qui le guide; parfois Joseph se présente (comme par exemple dans le Graduel de l'abbaye de Prüm (fig. 240), de la fin du x^e siècle, Bibl. Nat. de Paris, lat. 9448, fol. 4 v) vêtu comme le jeune homme légendaire, quoique ce dernier trait assez tardif semble être influencé par quelque composition de la fuite en Égypte.

L'espace limité des tablettes en ivoire du v^e au vi^e siècle qui représentent le voyage à Bethléem (*Protev. Jacobi* cap. XI) exigea une composition agglomérée, mais savamment résolue comme par exemple celle de la chaire de Maximien de Ravenne où on voit St Joseph entourant de son bras la Vierge enceinte, et l'ange guidant l'âne placé derrière la tête de l'animal; sur la tablette provenant

(1) GRIMOÛARD DE SAINT LAURENT en examinant la châsse du Musée du Vatican et celle du Musée de Cluny, toutes les deux du XIII^e siècle (fig. 173 et 177), où ce personnage est représenté dans la première nimbe, dans la deuxième avec une lance, conclut: « Cette particularité (le nimbe) viendrait à l'appui (de la légende), d'après laquelle ce jeune homme pourrait être Saint Jacques. La particularité du compagnon armé exclut d'un autre côté cette légende de Saint Jacques, légende moins acceptable que la première, parce qu'elle porte sur le titre de frère, entendu dans un sens que la Sainte Écriture ne lui a certainement donné: l'une manque d'autorité, l'autre est manifestement fautive ».

L'interprétation qui voit Saint Jacques dans ce quatrième personnage n'est point si manifestement fautive. On sait que pour beaucoup de Pères de l'Église « les frères du Seigneur » sont des fils de Saint Joseph, nés d'un premier mariage. Cette interprétation s'appuie sur les apocryphes les plus répandus, tels que le *Protévangile de Jacques* (TISCHENDORF, *Ev. apocrypha*, Leipzig 1852, pag. 1-50) et l'*Histoire de Joseph le Charpentier* (Ibid. pag. 122-139) et FORBES ROBINSON, *Coptic apocryphal Gospels* dans la collection *Text and Studies*, vol. IV, n. 2). La légende du brigand compatissant relève de l'*Évangile arabe de l'Enfance* (TISCHENDORF, op. cit., pag. 192-193).

de l'évangile de la Bibl. Nat. de Paris du v^e siècle (fig. 241, phot. GIRODON, B. 658) la composition est réduite au minimum; on n'y voit que la Vierge montée sur l'âne et St Joseph qui suit en l'entourant de son bras. Si la composition de l'église Ste-Marie-Antique n'occupait pas une place si typique, à côté de la présentation au temple, on pourrait l'interpréter aussi comme le voyage à Bethléem. Nous reproduisons ici la fuite en Egypte de l'église S. Urbano alla Caffarella à Rome, du xi^e siècle, composition qui pourrait se relier au type de l'église Ste-Marie-Antique (fig. 242) (1).



Fig. 241. — Voyage de Bethléem.
Tablette d'ivoire de la reliure d'un Evangé-
liaire de la Bibl. Nat. de Paris, v^e siècle.



Fig. 242. — Fuite en Egypte.
S. Urbain « alla Caffarella ». Rome, xi^e siècle.

Nous examinerons maintenant le petit fragment (fig. 101) que nous avons identifié comme appartenant à la scène du Sauveur devant Ponce Pilate. Ce cadre occupe une place typique à côté de celui qui représente le chemin de la croix; la tête du Christ légèrement inclinée, au nimbe crucigère, ne permet pas de douter qu'on vît ici le Sauveur subissant l'interrogatoire devant Ponce Pilate; il était représenté entouré de ses accusateurs, dont on voit encore un sur le fragment adhérent au tableau voisin.

La mosaïque de l'église S. Apollinare Nuovo de Ravenne (traitée en sens inverse) que nous reproduisons à la fig. 243 peut donner une idée de cette composition.

Le tableau christologique qui fait suite à celui-ci est le chemin de la croix (fig. 120), peinture fragmentaire, mais bien conservée, et des plus caractéristiques par sa tendance réaliste de l'époque du pape Jean VII: on y voit le Sauveur affligé mais résigné, enveloppé dans un vaste manteau de deuil, marcher lentement au milieu de la foule hostile des juifs. Le pieux Simon de Cyrène vêtu d'une tunique jaune foncé, les jambes et les pieds nus, s'avance d'une démarche fatiguée vers le Calvaire, courbé sous le poids d'une croix démesurément petite, de forme décorative aux extrémités pattées. C'est la forme traditionnelle de la croix de gloire telle qu'on la voit sur les épaules de St Pierre sur de nombreux sarcophages et verres cimétériiaux ou dans les scènes du portement de la

(1) Pour les témoignages historiques on trouvera une ample bibliographie rapportée par CANCELLIERI, *Notizie intorno alla novena vigilia notte e festa di Natale con una biblioteca d'autori che trattano delle questioni spettanti alla nascita del Redentore*, Roma, MDCCLXXXVIII, pag. 60-61, n. 7, et POKROWSKY, op. cit., pag. 140 ss.

croix, comme par exemple sur l'ivoire du Musée Britannique (*A Guide to the early christ. antiq.*, etc., pag. 65, Pl. II), sur la porte de Ste-Sabine à Rome (photographie ANDERSON) et ailleurs.

Si l'on confronte ce tableau du chemin de la croix avec toute une série de compositions du même genre des époques antérieures, on y retrouvera comme dans toutes les œuvres de l'époque de Jean VII des innovations remarquables, avec un sens du réel surprenant.

Simon le Cyrénéen ne porte plus la croix comme un jouet, mais il commence à se courber sous le poids; sa démarche trahit la fatigue; toute son attitude reflète l'observation de la nature. En considérant cette démarche, on devine l'intention du peintre, et l'on prévoit le pas en avant que fera l'art quand on en viendra à représenter le Sauveur succombant sous le poids d'une croix



Fig. 243. — Le Sauveur devant Pilate, et Pilate qui se lave les mains.
Ravenne, S. Apollinare Nuovo.

immense. Aux époques antérieures à Jean VII le Sauveur est encore un héros glorieux; Simon le Cyrénéen lui aussi marche avec sa croix sur l'épaule comme s'il portait un jouet d'enfant.

Parmi les tristes vestiges des scènes se rapportant à la vie du Christ après la Résurrection, qu'on voit encore au nombre de cinq sur le mur de droite (fig. 102), on peut identifier avec grande probabilité: 1° apparition de Jésus à Marie-Magdeleine; 2° celle aux disciples d'Emmaüs; 3° apparition sur la mer de Tibériade (fig. 117); 4° incrédulité de Thomas (fig. 118); 5° apparition de Jésus aux onze. Les fragments que nous reproduisons aux fig. 117 et 118 peuvent être complétés d'après deux scènes analogues tirées du ms. grec QU/66 de la Bibliothèque Royale de Berlin (fig. 244 et 245). La comparaison avec les fresques de Ste-Marie-Antique permet de constater que la conception générale se retrouve sans variations jusque dans les manuscrits byzantins du XII^e siècle; le caractère stylistique est d'ailleurs différent; mais l'effritement de nos fresques ne permet pas l'examen. Les scènes de l'apparition à Madeleine et aux disciples d'Emmaüs ont laissé encore moins de traces. Le cycle des mosaïques de S. Apollinare Nuovo de Ravenne (phot. Ricci) contient les mêmes sujets. Mais le peintre de Ste-Marie-

Antique les a interprétés différemment: les personnages en marche, dont nous n'avons pu voir que deux, vont de gauche à droite, et sont vus de profil; le mosaïste de Ravenne les représente en frontalité.



Fig. 244. — L'incrédulité de Thomas.
Bibl. Roy. de Berlin, ms. grec QU/66 fol. 336 v.

typiques qui rattachent cette figure aux Victoires classiques représentées en marche. Elles ont servi de type aux anges portant le message du salut, qu'on représente marchant à longs pas rapides et



Fig. 245. — L'apparition sur le lac de Tiberiade.
Bibl. Roy. de Berlin, ms. grec QU/66.

de type aux anges portant le message du salut, qu'on représente marchant à longs pas rapides et la main levée. Ce mouvement est devenu tellement commun que la figure de l'ange de l'Annonciation, dans les traits généraux, s'est conservée invariable jusqu'à nos jours.

Mais dans la scène d'Annonciation qui nous intéresse, l'ange se détache de cette série; nous considérons son attitude, ainsi que le mouvement de l'Enfant Jésus dans l'Adoration des Mages et la figure de Simon le Cyrenéen, comme une innovation de l'époque de Jean VII. Le messager céleste conserve tous les traits typiques de la Victoire annonciatrice; mais il se différencie par un trait important qui modifie l'idée. Il ne marche pas comme les autres anges annonciateurs ou comme la « Νίκη »; mais il est arrêté, un pied rapproché de l'autre, devant la Vierge. C'est un trait de fine observation. La course précipitée de la Victoire païenne est

compréhensible, car la figure est isolée. Mais l'union des deux figures suppose le but atteint, et le messager délivrant son message à la personne qui doit le recevoir doit être représenté déjà arrêté et parlant. C'est bien ainsi que notre peintre a interprété la scène.

(1) Dans les *Miscellanea e scritti* pour les noces du prof. FEDELE.

A la Pl. Ic. LXVII, 1, nous donnons le fac-simile du dessin de Grimaldi reproduisant l'Annonciation qui se voyait dans l'oratoire de Jean VII au Vatican. La ressemblance entre celle-ci et celle de Ste Marie-Antique, bien que l'ange soit représenté en marche, est évidente; mais nous savons déjà que les Annonciations plus que toute autre scène, ont un caractère spécialement traditionnel, ce qui nécessairement les rend on ne peut plus ressemblantes. Aussi pour les identifier il faut chercher les ressemblances dans les détails et les particularités de caractère individuel et exceptionnel. Une telle particularité d'observation tout à fait naturaliste, qui s'éloigne du schéma iconographique habituel, et se retrouve dans les deux Annonciations, permet de constater qu'elles ont été faites d'après le même carton: l'extrémité du coussin placé sur le trône où la Vierge est assise a pris, sous le poids, une forme et des plis tout à fait spéciaux en dehors de tout trait schématique.

Parmi les compositions d'une conception nouvelle qui se sont concrétées à l'époque de Jean VII, il faut noter encore les figures isolées: celle de Ste Anne (1) debout portant dans ses bras la Vierge Marie qui tient la croix, symbole de la Passion, et celle de Ste Barbe avec le paon, symbole de la résurrection. Ces deux compositions n'ont pas, que nous sachions, d'antécédents; mais de celle de Ste Anne nous connaissons dans cette même église, dans la niche de la nef gauche, une réplique probablement du temps de Nicolas I^{er}, tandis que la Ste Barbe reste jusqu'à présent l'unique exemple iconographique de ce type.

Non moins remarquable est la figure d'une sainte au manteau tiré sur la tête et serrant dans ses bras un enfant posé sur le bras gauche. Tout l'ensemble, mais surtout le mouvement des bras, la main droite croisée sur la gauche, reflète une originalité que parmi des milliers de Vierges à l'Enfant nous ne retrouvons que dans la Madone vénérée à Ste-Marie-Majeure dans la chapelle Borghèse.

Le réalisme du mouvement des bras et des mains croisées, qui se retrouve dans l'image de la chapelle Borghèse, est considéré par KONDAKOW (2) comme un trait inconnu « à l'iconographie antique qui évitait les détails réalistes superflus dans un type religieux ». Aussi ce réalisme, comme aussi la présence d'un livre dans la main de l'Enfant Jésus, est attribué par KONDAKOW à une modification ou restauration de cette icône, exécutée à l'âge d'or de la peinture italienne, entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Aujourd'hui que nous avons retrouvé ce trait réaliste dans un type analogue du VIII^e siècle, il faut bien admettre que l'iconographie de cette époque comportait quelque observation de la nature vivante, et que même ce naturalisme caractérise l'époque de Jean VII.

La position de la tête de l'Enfant Jésus, légèrement tournée vers sa mère, dans l'icône de Ste-Marie-Majeure, fait croire à KONDAKOW qu'il faut y voir une variante tardive du type de l'Odigitria (Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ). Les opinions les plus diverses se sont fait jour au sujet de cette image sur sa provenance et son âge; certains lui assignaient une époque fort reculée (3). Dérobée au regard par sa



Fig. 246. — La Mère et l'Enfant, du type de la Madone de Ste Marie-Majeure. Ste-Marie-Antique.

(1) Cfr. DE GRÜNEISEN, *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua* dans l'*Archivio della R. Società Rom. di storia patria*, vol. XXIX.

(2) KONDAKOW, *Pamiatniki hristianskago iskusstva na Afonie*, St-Petersbourg, 1902, pag. 155.

(3) Pour la bibliographie cfr. GARRUCCI, op. cit., III, Pl. 107, 1; pag. 15-17. Voir aussi ROHAULT DE FLEURY, *La Vierge*, pag. 31 et suiv.

somptueuse garniture d'argent, l'image vénérée avait jusqu'à présent échappé aux investigations scientifiques. Il y a quelques années, sur l'autorisation du Souverain-Pontife et de la famille Borghèse, l'image fut descendue et photographiée. Les teintes plutôt ternes, la carnation olivâtre, le vêtement rehaussé de fin « *tratteggio* » en or ne permettent pas de remonter au delà du x^e siècle et font plutôt penser au xi^e (1).

L'image de Ste-Marie-Antique est donc jusqu'à présent le plus ancien exemple de ce type. Quelle en est la provenance? Serait-ce encore une innovation artistique de l'époque de Jean VII? Est-ce plutôt une composition orientale importée à Rome à une époque impossible à déterminer? Rappelons en tout cas que la tradition fait arriver de l'Orient l'icône de Ste-Marie-Majeure et que ce prototype se retrouve jusque dans l'iconographie abyssinienne. (Voir ci-dessus pag. 102, note 1).

Les mains croisées comme dans l'image de Ste-Marie-Antique sont un concept de l'art classique: la figurine de Tanagra du Musée de Berlin présente cette particularité (2). Le rapprochement de cette figurine avec la peinture de Ste Marie-Antique, également en pied, suggère une observation dont la portée n'est pas négligeable: cette attitude des mains croisées est particulière aux figures debout. Le même type revient encore une fois, semble-t-il, dans notre église (v. fig. 95, plan 54). On peut en conclure avec certitude que l'icône de Ste Marie-Majeure est une réplique d'un type de Vierge-Mère semblable à la nôtre, et coupée à mi-corps de façon à faire d'une peinture murale une image portable. Celle de Ste Marie-Majeure aura été coupée plus bas que les images similaires, ce qui lui donne une allure élancée.

Ce fait démontrerait aussi combien la peinture murale influença la formation du type des images portatives; nous donnerons d'autres exemples dans notre étude sur *Le Portrait*.

En décrivant le mur absidal de la chapelle majeure, nous avons relevé les ressources artistiques dont disposait le peintre de l'époque de Jean VII pour exprimer une idée au plus haut point symbolique, que les moyens naturalistes seraient incapables de rendre. Nous ajouterons ici quelques remarques sur la composition qui ornait l'abside elle-même. Ce n'est que récemment, après qu'on l'a eu dégagée en partie du stuc superposé, que nous avons pu l'évaluer (3).

La place centrale était occupée probablement par la Vierge trônante, assistée d'anges et de saints: c'est ainsi qu'on la voit dans l'abside de Parenzo en Istrie, du vi^e siècle, et avec une multitude d'anges, sur celle de Ste-Marie-in-Domnica à Rome. Il faut noter aussi que parfois, les deux princes des Apôtres sont placés à droite et à gauche de la Vierge, comme sur l'arc triomphal de cette même église de Ste-Marie in Domnica.

Dans notre abside, à droite du personnage principal, qui n'est pas conservé, ou du moins pas découvert, on distingue deux figures nimbées; l'une plus grande est ailée, l'autre de moindre taille, est à la droite de la première. Toutes les deux sont vêtues presque identiquement d'une tunique intime aux manches étroites, d'une seconde tunique aux manches larges « *ad cubitum* » et d'un manteau.

La première figure de plus haute taille est évidemment celle d'un ange. On voit encore la silhouette de la tête inclinée, l'œil gauche avec la pupille regardant de haut en bas, la paupière supérieure de l'œil droit, et en partie les ailes, surtout celle de gauche, où l'on distingue encore la forme des plumes; la crête des ailes est jaunâtre, les plumes grisâtres. De sa main droite, comme dans la basilique de Parenzo et à Ste-Marie in Domnica, l'ange désignait la figure centrale; on peut distinguer le pouce et l'ongle du pouce, les plis de la tunique extérieure et du manteau et la manche de la tunique intérieure.

(1) KONDAKOW (op. cit., pag. 155) pense qu'elle arriva à Rome au ix^e ou x^e siècle.

(2) KEKULÉ, *Griechische Tonfiguren aus Tanagra*, Stuttgart, 1878.

(3) V. *Mitteilungend. K. D. Archaeologischen Instituts*. Rom 1910, Bd. XXIV, p. 259. Compte-rendu de notre conférence du 18 février 1910, où nous avons montré en projection le fragment original qui existe encore et la reconstitution.

Du second personnage on voit fragmentairement le front couronné d'une chevelure grise et taillée comme celle d'un tonsuré; la barbe, grise aussi, est arrondie. Il désigne, comme le précédent, le personnage central de sa main droite dont on voit encore des traces. Par la silhouette de la face et par la place qu'il occupe il est désigné avec probabilité comme le Prince des Apôtres.

A gauche du personnage principal on ne distingue malheureusement que les traces d'un nimbe, celui d'un ange qui faisait pendant au premier. Ce second ange avait certainement à ses côtés un personnage de plus petite taille qui était probablement St Paul.

Ainsi les fragments subsistants permettent de reconstituer les deux groupes latéraux.

Les regards dirigés de haut en bas et la stature exceptionnelle de l'ange qui arrive presque au sommet de l'abside font supposer que le personnage principal était assis sur un trône. Le titre de la basilique Sainte-Marie Antique rend très probable que cette place était réservée à Marie-Reine.

Ainsi la composition dans son intégrité, développée au dessus d'une draperie simulée, comprenait cinq personnages réunis au dessous d'un segment: au milieu la Vierge trônante, à ses côtés deux anges, St Pierre et St Paul. Il est peu probable que Jean VII fût représenté agenouillé aux pieds de la Vierge, comme Pascal I^{er} dans la basilique de Ste-Marie in Domnica, car il a déjà son image avec la « tabula circa verticem signum viventis » sur le mur absidal.

Ainsi par la substitution arbitraire dans l'abside de la figure colossale du Sauveur à celle de la Vierge fut artificiellement rompue l'admirable ordonnance de la décoration originale dans laquelle le mur absidal était consacré à la glorification du Crucifié, et l'abside à celle de la Très Sainte Vierge.

A l'époque du pape Jean VII appartiennent encore la « deésis », les quatre « clypei » bien conservés avec les incomparables têtes d'apôtres (Pl. Ic. LXXI, LXXII), les peintures de la chapelle de droite (sauf celles de la niche) avec la belle tête de Pantélémon que nous donnons en couleurs (Pl. Ic. LVI), enfin les peintures de la nef majeure. Parmi celles-ci ressort particulièrement la scène de la guérison de l'aveugle-né, où celui-ci porte un curieux costume, pantalon collant et chaussures pointues qui rappellent beaucoup le costume des peintures du XIII^e siècle.

La petite Vierge de la niche (fig. 76) offre aussi un type iconographique intéressant: les particularités en sont dues à l'emplacement restreint dont disposait le peintre contraint de combiner sa composition suivant la place qui lui était destinée. La meilleure preuve en est l'absence du nimbe, dû non au dessein de l'artiste, mais à l'étroitesse de la niche; c'est pourquoi le peintre y a suppléé de son mieux en donnant pour fond à sa figure la couleur jaune d'or des nimbes. Une image d'une Vierge



Fig. 247. — La Mère et l'Enfant, du type de la Vierge de la petite niche (figure 76). Couvent des SS. Quatre Couronnés, XIV^e siècle.

semblable qui se trouve aussi dans une petite niche se voit aux catacombes de St-Valentin sur la voie Flaminienne (1). L'influence des Vierges qui posent une main sur l'épaule de l'Enfant, le soutenant de l'autre d'un attouchement léger de manière que la main vient à se trouver au niveau de la tête de l'Enfant, se laisse suivre jusqu'au bas moyen âge (fig. 247) et dans l'iconographie russe.

Il nous reste à mentionner ici les caractéristiques des procédés artistiques de cette époque. Les peintures murales, destinées à être vues à distance, relèvent d'une formule bien élaborée pour faire valoir la pensée et la forme à la distance voulue. En plaçant ses figures à une certaine hauteur le peintre les agrandit, leur donne les proportions requises pour présenter à distance un aspect normal. Tout trait secondaire est éliminé. La composition est réduite à des combinaisons typiques, caractéristiques de chaque personnage; elle est jetée sur le mur avec la rapidité d'une main habile et aguerrie dans des travaux semblables.

Les fonds sont linéaires (décoratifs et symboliques); le noir de fumée prévaut, mais il y a aussi des zones rosâtres et d'ocre jaune.

Les figures se détachent par des contours de couleur différente selon le fond; la couleur ne sert que de base; le modelé joue un rôle secondaire; le renforcement, le relief et l'isolement s'obtiennent au moyen de la ligne, qui est omise dans tous les cas où la couleur par sa nature suffit à détacher l'objet du fond, comme la couleur claire sur fond sombre, ou viceversa.

Généralement les ombres légères du modelé sont accentuées, précisées et caractérisées par une ligne brune ou noirâtre dans les contours du nez, de la bouche, de l'ovale du visage, des pieds et des mains. Mais on y observe en même temps l'emploi de tons excessivement légers et fondus, destinés à caractériser les parties ombrées du visage, des pieds et des mains: on peut le voir par exemple sur les courbes des joues ravivées par des tons verdâtres qui passent insensiblement au rose blanchâtre couleur de fard.

La technique des plans isolés s'unissant dans une complexité, base essentielle de toute peinture moderne, est presque complètement inaccessible au peintre du moyen âge. Il ne comprend que vaguement les formes complexes et préfère, s'il ne réussit pas, les désagréger. Ainsi désagregés il présente la chevelure — complexité de cheveux, le gazon — complexité de brins d'herbes, les arbres — complexité de feuilles, la foule — complexité d'individus. Pour la figuration des cheveux il choisit le ton général de la chevelure de l'individu; il y trace des cheveux, un à côté de l'autre suivant la forme du crâne et de la coiffure. Ce genre de travail caractérise surtout les têtes de grandeur naturelle ou plus grandes que nature d'une exécution soignée; mais il y a des exceptions, qui, fréquentes encore au temps de Jean VII, disparaissent au IX^e siècle. Ainsi dans les remarquables têtes des apôtres, l'abondante chevelure de St André est caractérisée par les mèches habilement groupées; les coups de pinceau qui font relever les moustaches et la barbe sont dignes d'un peintre qui copie la nature (Pl. Ic. LXXI). Un peu plus stylisée est la chevelure de l'apôtre Philippe: on y voit une certaine schématisation par les lignes; mais le peintre n'a pas abdiqué tout à fait le vérisme (Pl. Ic. LXXII). On constatera toute la différence, si l'on compare cette planche avec la tête de St Clément du IX^e siècle (Pl. Ic. LXXIII).

Dans l'exécution de ces peintures, destinées à être vues plutôt de près, le peintre recourt encore plus au modelé qu'à la ligne: on voit encore les ombres portées, par exemple le long de la partie gauche du nez. De même ce n'est pas au moyen de la ligne qu'il détache la figure du fond; mais il se sert de la

(1) Une reproduction très inexacte de cette image a été donnée par BOSIO, *Roma sotterranea*, éd. MDCXXXIII, p. 579; et un dessin sommaire par MARUCCHI, *Il cimitero e la basilica di S. Valentino*, Roma, 1890, Pl. III.

ligne pour figurer la fente des yeux, les paupières, les sourcils, le grand zygomatique et les ailes des narines.

Avec une certaine sécheresse, mais non sans exactitude, il représente les sillons frontaux. Le « *tratteggio* » qu'on voit sur les pommettes rappelle le procédé connu des artistes de Pompéi, qui étaient, comme nous le verrons ailleurs, plus dessinateurs que peintres. Dans le premier volume de nos *Etudes comparatives*, nous verrons que les peintres grecs étaient par contre plus peintres que dessinateurs, et que le « *tratteggio* » commun dans la peinture romaine de la Campanie, ne se rencontre, dans la série des peintures égypto-helléniques, que dans les œuvres médiocres ; car dans les meilleures le relief est obtenu par le clair-obscur, le contraste des parties éclairées et des ombres portées.

Dans l'église Ste-Marie-Antique le meilleur exemple du procédé traditionnel est fourni par la figure de Ste Anne (Pl. Ic. LXIX) et celle de St Pantélémon (Pl. Ic. LVI). Dans les figures groupées en scène composite et dans les figures isolées aussi, le peintre préfère le regard oblique à la rigidité du regard « frontal ». Mais l'étrange dilatation de la fente palpébrale qui s'observe déjà dans certains portraits égypto-helléniques (1) est rigoureusement conservée et se retrouve invariablement sur toute face.

Dans les scènes composites, le peintre fait mouvoir ses figures dans des limites espacées. Les personnages groupés ont généralement du mouvement. Les visages sont tournés encore de trois quarts, les proportions du corps sont normales, et donnent une impression de sveltesse.

On ne sent pas encore l'observance rigoureuse du canon qui fixa la proportion schématique du corps humain, la taille des cheveux et de la barbe : tous ces traits de naturel se perdront définitivement au IX^e siècle, époque où seront introduits les canons schématiques immuables.

La tradition hellénistique, à l'époque de Jean VII, est mise en valeur surtout dans les têtes des apôtres et dans celles des anges et des séraphins.

Chaque tête d'apôtre garde encore son caractère d'individualité parfaite, sa physionomie à part, une chevelure, la coupe de la barbe et des moustaches différentes. La schématisation se reconnaît seulement dans les grands yeux, avec la fente palpébrale largement dilatée, et la pupille dirigée vers l'angle de l'œil, ce qui oriente le regard du personnage obliquement de gauche à droite tandis que l'éclairage schématique est de droite à gauche.

De ce chef les personnages vus de trois quarts et tournés vers la gauche ont la joue gauche presque complètement dans la pénombre, contrastant avec l'ombre portée sur cette même joue par l'éminence du nez.

Le caractère réaliste de ces portraits ressortira mieux si l'on confronte ceux de l'époque de Jean VII (Pl. Ic. LXXI, LXXII) avec ceux du temps de Nicolas I^{er}, (Pl. Ic. LXXIII-LXXV) que nous examinerons en leur lieu.

Les têtes des séraphins qui planent dans l'espace du ciel suprême, sont d'une beauté exceptionnelle et rappellent les visages des chérubins de la Renaissance. Comme ils étaient placés à une grande hauteur, pour être vus d'en bas, la technique est excessivement sommaire et hâtive ; mais avec ce minimum de moyens le peintre réussit à donner une image charmante. La tête du séraphin que nous donnons à la Pl. Ic. LI-A est légèrement et gracieusement inclinée vers l'épaule droite ; de grosses boucles d'une seule couleur foncée caractérisent l'abondante chevelure prise par une « *taenia* ».

La couleur rosée est employée pour exprimer les teintes générales de la chair, qui devient verdâtre et rosâtre dans les pénombres ; les contrastes violents de lumière et d'ombre que nous avons vu dans les portraits des apôtres sont évités. La figure semble éclairée de haut en bas et

(1) Cfr. *Etudes comparatives*, I, *Le Portrait*.

de droite à gauche; de là une pénombre du côté gauche le long de l'arête nasale, et une ombre plus forte au dessous du nez et de la lèvre inférieure. Le procédé est presque digne d'un peintre moderne dans des croquis ou images sommaires. Il est important de remarquer que notre artiste pour exécuter son dessin fait valoir plus les plans que la ligne; au moyen d'un plan de couleur vigoureuse et rougeâtre étendue d'un coup de pinceau sur la lèvre supérieure il exprime la saillie du nez; un coup de pinceau négligemment jeté lui suffit pour exprimer avec la même couleur l'ombre portée par le nez et rendre en même temps le dessin de la lèvre. Il ne lui reste qu'à exprimer par une couleur plus sombre les narines et à tracer entre les lèvres la commissure qu'il relève légèrement vers l'angle gauche, pour donner à la figure un sourire à la fois mélancolique et malicieux. Deux traits de la même couleur jetés au dessous de la lèvre inférieure font ressortir à distance cette lèvre et expriment l'ombre qu'elle projette. Avec le même procédé il rend les yeux; un plan d'ombre légère lui sert de fond pour indiquer l'œil et la pénombre portée par l'arcade sourcilière; la même couleur vigoureuse qui a servi à tracer la commissure des lèvres trace ici les sourcils, le bord supérieur de l'orbite et la pupille tournée vers l'angle droit de l'œil, et la cornée exprimée par une légère touche de blanc.

La juxtaposition violente de la couleur blanchâtre de la cornée avec la teinte sombre de la pupille, bien que celle-ci soit tournée vers l'angle interne de l'œil, donne à la physionomie ce regard malicieux qui semble dirigé du côté opposé. Pour exprimer la rotondité de la joue gauche, le peintre recourt lui aussi au « *tratteggio* » en traçant trois traits courbes, empâtés et de teinte claire.

Avec la description de cette belle tête nous terminons l'analyse du caractère et des procédés de la peinture au temps de Jean VII. Nous croyons que cette dernière image, la plus belle de la série et celles de Ste Anne, ainsi que les « *imagines clypeatae* » suffisent à prouver à l'évidence la puissance du renouveau artistique de cette époque si intéressante, jusqu'à nos jours inappréciée, mais qui apporta des innovations notables et des images qui influencèrent certainement le développement des arts en Italie et au delà même dans les pays carolingiens.

B. SAINT ZACHARIE (741-752). — Les peintures qui furent exécutées par ordre de Saint Zacharie sont toutes dans la chapelle gauche (cfr. ci-dessus pag. 117-133). Le nombre des peintures qui appartiennent indubitablement aux travaux ordonnés par ce pontife est très restreint et se limite à trois tableaux et deux portraits (Pl. Ic. XXXV, XL, fig. 96). Les autres peintures de cette chapelle furent probablement peintes encore par l'ordre du pape Jean VII, et ensuite retouchées à l'époque où le pape Zacharie et le primicier Théodote ont substitué leur image à celles de leurs prédécesseurs (1).

Au cycle des peintures du pape Zacharie appartient l'incomparable série de portraits médiévaux qu'on voit dans cette chapelle et que nous reproduisons dans les dimensions de l'original (Pl. Ic. LXXVI-LXXIX) et la crucifixion de l'abside que nous donnons en couleurs (Pl. Ic. XXXIX), L'examen stylistique des portraits trouvera place dans le premier volume de nos études comparatives. Ici nous parlerons du caractère iconographique des tableaux de la passion de St Cyr et Ste Julitte, de la Vierge du type monétaire, et de la Crucifixion.

1. *Passion de St Cyr et Ste Julitte: La généalogie du type et ses caractéristiques* (2). — C'est aux scènes figurées du tribunal païen (3) qui se rattachent généalogiquement les scènes chrétiennes de

(1) DE GRÜNEISEN, *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua*, dans l'*Archivio della R. Soc. Romana di Storia patria*, t. XXIX, pag. 85-88.

(2) Les matières traitées sous les titres: *Passion des Sts Cyr et Julitte, La Vierge du type monétaire, La Crucifixion* ne présentent qu'un résumé des développements que nous donnerons dans les tomes III, IV et V de nos *Études comparatives*.

(3) Pour l'interprétation des sujets et pour l'origine alexandrine de ces scènes fréquentes dans les maisons romaines au premier siècle de l'ère vulgaire voir MAU, *Bull. d. Ist. Archeol. germ.* X (1895), p. 231; ID., *Annales de l'Inst. de corresp. archéol.*, t. LIV, p. 301-308; ID., *Geschichte d. decorat. Wandmalerei in Pompei*, p. 215 et suiv.; LESSING et MAU, *Wand und Deckenschmuck eines röm. Hauses aus d. Zeit d. Augustus*; LANCIANI, *Notizie d. scavi*, mars, 1879, p. 69 (*Atti d. R. Accad. d. Lincei*, s. III,



Fig. 248. — Magistrat à son tribunal.
Sculpture en ivoire.
Diptyque du consul Probien.
Musée de Berlin (phot. Dössl).



Fig. — 250. — La médaille de Sucessa.
Passion de S. Laurent
face antérieure.
Musée chrétien du Vatican;
d'après LE ROSSI.



Fig. 249. — Magistrat à son tribunal.
Sculpture en ivoire.
Diptyque du consul Probien.
Musée de Berlin (phot. Dössl).



Fig. 252. — Le Christ devant le tribunal.
« Cod. purpureus » de Rossano: phot. de l'auteur.



Dimension réelle.

Fig. 253. — Le jugement de Salomon.
Intaille antique orientale sur agate brune,
provenant de la succession de Cuccio Cohen;
d'après DE LONGPÉRIER. (Agr. 3 fois).



Fig. 251. — La médaille de Sucessa,
face postérieure, d'après DE ROSSI.



Fig. 254. — Le massacre des Innocents.
Frise d'un sarcophage
de Sainte-Marie-Madeleine
à Saint-Maximin, d'après GARRUCCI.



Fig 255. — Saint Ménas devant le tribunal.
Pyxide du « British Museum » (phot. GRAEVEN).



Fig. 256. — Le massacre des Innocents.
Bibl. Nat. de Paris,
supp. lat. 642, n. 9393 nouv. fonds latin
IX^e s. (phot. HASELOFF).



Fig. 257. — Le massacre des Innocents.
Musée de Berlin (phot. HASELOFF).



Fig. 258. — Le massacre des Innocents.
« South Kensington Museum ».
Londres (phot. GRAEVEN).



Fig. 259. — Le massacre des Innocents. Bibl. Laurent. de Florence.
56. Pl. I, pars. anter. (phot. de l'auteur).

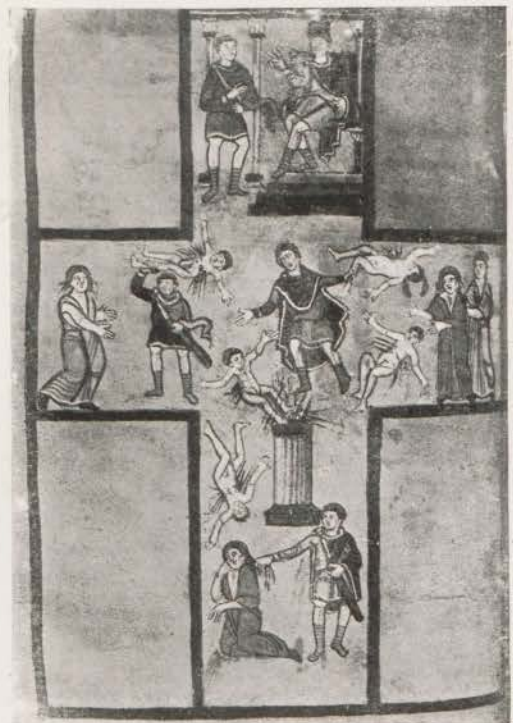


Fig. 260. — Le massacre des Innocents.
« Codex Purpureus », Cim. 2 de Munich
(phot. TIKKANEN).

même sujet, en leur empruntant les caractéristiques de la composition et les particularités, comme par exemple le groupement autour du tribunal élevé, l'attitude du magistrat en fonctions qui deviendra générique pour tout personnage siégeant « pro tribunali », le geste indicateur de l'accusateur « actor, petitor », ou selon le cas de l'« assessor »; l'attitude du bourreau « carnifex » (exécuteur) avec son manteau flottant, et des femmes qui se lamentent les bras levés (1).

La plus ancienne figuration chrétienne de la passion devant le tribunal est du IV^e siècle (2), mais la même donnée se retrouve dans les scènes du massacre des innocents, qui apparaît à la même époque sur un sarcophage (fig. 254).

Les compositions du même sujet fréquentes au V^e et VII^e siècles (fig. 257, 259, 260), aux lignes encore classiques, serviront d'intermédiaires et faciliteront l'intelligence des connexions généalogiques

t. III, p. 235); *Notizie d. scavi*, aprile 1880, p. 138 et suiv., Pl. IV (*Atti*, V, p. 386 ss., Pl. I); *Pagan and christian Rome*, p. 263; BAYER, dans les *Mittheil. d. Oesterr. Museums f. Kunst u. Industrie*, 1889, p. 269 suiv.; VAGLIERI et MARIANI, *Guida del Museo Naz. Romano nelle Terme Diocleziane*, p. 77 et suiv.; *Monumenti inediti pubblicati dall' Istituto di corrispondenza archeologica*, vol. XI (1882); LOEWY, *Aneddoti giudiziari dipinti in un fregio antico*, dans les *Rendiconti d. R. Acad. dei Lincei*, s. V, t. VI (1897), p. 27-45; GIACOMO LUMBROSO, *Sul dipinto pompeiano in cui si è ravvisato il giudizio di Salomone*, dans les *Atti d. R. Accad. dei Lincei*, t. XI, 1883, p. 303-305; DE LONGPERIER, *Une intaille antique inédite*, dans l'*Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, t. VIII (1880), s. IV, p. 275; MORET, *De Bocchori rege*, Paris, 1902. Pour le procès criminel contre les martyrs chrétiens et la « nova et malefica superstitio », voir EDMOND LE BLANT, *Acad. des Inscript. et Belles-lettres. Comptes rendus* (1866), et DE ROSSI, *Boll. di arch. crist.* s. I, a. III (1865), n. 12, p. 89-99, et V (1867), n. 2, pag. 28-30.

(1) Cfr. la dernière figure à gauche (Pl. Ic. LXII, 1); et les femmes en lamentations sur la couverture de l'Evangélaire de la Bibl. Nat. de Paris et celle du Musée de Berlin (fig. 256 et 257), et de Munich.

(2) Au IV^e siècle appartient probablement la célèbre peinture aujourd'hui complètement disparue, du martyr d'Hippolyte, décrite par PRUDENCE, *Hymnus IX in S. Cassian.*, cfr. DE ROSSI, *Boll. di arch. crist.*, s. IV, a. I, p. 71 et suiv. Pour le martyr de St Théodore peint sur les murailles d'une église d'Amorosée qui lui était dédiée cfr. GRÉGOIRE DE NYSSÉ, *Oratio continens laudes sancti viri de magni martyris Theodori*, P. G. XLVI, p. 737-739, ed. Basiliae M.D.LXXXI, p. 314. Pour le martyr de St Barlaam cfr. S. BASILE, *Opp.*, t. I, p. 515. Près du tombeau de Ste Euphémie on voyait peinte sa passion; St Astère nous transmet une description détaillée: « Un peintre a retracé près du tombeau de l'héroïne chrétienne l'histoire de son combat « pour le Seigneur. Voici ce que le tableau représente. Le juge, sur un siège élevé, jette sur la vierge un regard farouche. Des « magistrats, des gardes, de nombreux soldats sont près de lui, avec des « commentarienses » tenant leurs styles et leurs tablettes « de cire. L'un d'eux, cessant d'écrire, lève la tête et se retourne vers la sainte comme pour lui ordonner de parler plus clairement « afin que la reproduction de l'interrogatoire ne contienne pas d'inexactitudes. La martyre, vêtue d'une étoffe de couleur sombre, « porte le « pallium » des philosophes. Son visage est joyeux, car la vertu y brille. Deux soldats la mènent devant le juge, l'un « la « traînant et l'autre la poussant par derrière. Plus loin... le peintre avait dessiné les bourreaux vêtus d'une tunique légère, « torturant la sainte pour la faire abjurer, et enfin Euphémie priant les bras en croix au milieu d'un bûcher en flammes ». Cfr. EDMOND LE BLANT, *De quelques monuments antiques relatifs à la suite des affaires criminelles*, dans la *Revue archéologique*, III^e série, t. XIII, janvier-juin 1889, p. 29. *B. Asterii enarratio in martyrium praclarissimae Euphemiae* (COMBEFIS, *Græco-lat. Patr. biblioth. novum auctarium*, p. 210).

Nous n'entendons pas illustrer ici les images idéales de « passions », comme par exemple les images de Daniel dans la fosse aux lions, des trois jeunes Hébreux dans la fournaise et autres; nous relevons ici seulement les traits originaux des scènes de martyre qui ont pour prototype une scène réelle et historique, ce qu'on désignait à Byzance par le mot *ιστορία* (VII^e concile), d'interrogatoire ou d'exécution devant le tribunal; DE ROSSI, *La Roma sotterranea crist.*, t. II, cap. XXXV, pag. 219-220 et pl. XXI, croit reconnaître une telle scène du III^e siècle dans une peinture du cimetière de Calliste. Cette opinion est acceptée par MARTIGNY, *Dict. des ant. chrét.*, sub voc.; KRAUS, *R. E.*, p. 377; *Gesch. d. Christl. Kunst.*, I, p. 169 et autres; tandis que WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, p. 112, pl. 86. y veut voir « la liberazione di Susanna della falsa accusa ». Nous croyons plus vraisemblable et moins forcée l'interprétation proposée par DE ROSSI, car on retrouve dans cette scène tous les éléments caractéristiques communs aux représentations du procès païen, comme par exemple la position du juge avec le bras étendu et l'index déployé, comme pour désigner l'accusée, laquelle à son tour, la main droite levée, parle pour sa défense; non moins caractéristique est le personnage entre le juge et l'accusée, « assessor » ou « petitor » regardant le juge et désignant le « reus ». La figure à l'attitude affligée pourrait être non un « sacerdos coronatus » (?) comme propose DE ROSSI, mais un proche parent abattu par le jugement, un condamné peut-être. Comme sur le plomb mentionné plus haut, le magistrat est ici couronné de laurier; mais sa posture debout sur l'estrade, démontre une connexion généalogique avec un prototype peu commun. Pour les scènes de martyre, historiques encore, mais traitant la passion comme un sujet séparé, hors du tribunal, cfr. DE ROSSI, *Boll. di arch. crist.*, s. II, a. III, p. 8 et suiv., a. VI, p. 8-10, 49-50.

entre le prototype et les scènes postérieures du VIII^e et IX^e siècles (1); dans celles-ci le groupement devient solennel, les rapports entre les figures sont artificiels; le profil, préféré par les artistes jusqu'au V^e siècle, est remplacé par le trois quarts. En résumé tous les objets figurés montrent la tendance à la « frontalité » (2) et sont placés de préférence sur un plan fuyant, comme par exemple dans les tableaux de ce genre de l'église Ste-Marie-Antique, où l'on retrouve aussi la « narration continuée » (cfr. ci-dessus pag. 225 et suiv. et Pl. Ic. XLII, 6, 7) et l'envahissement de l'espace aérien (pag. 226 et Pl. Ic. XLI, 1).

Les modifications du type, qui conservera pour longtemps les traits généraux de la composition originaire, porteront d'abord sur les détails; au lieu d'une simple porte d'entrée, de hauts bâtiments du moyen âge s'étageront derrière le siège du tribunal (3); on changera les vêtements du magistrat en lui donnant le costume contemporain (4); on le déplacera de la « sella curulis » (5) pour l'asseoir sur un « solium, θρόνος » (6) ou sur un simple banc de bois (7), jusqu'au banc « σκαμνάλιον »

(1) C'est aux figurations de massacre du V^e et VI^e siècles que sera empruntée la figure du bourreau, qui, en saisissant l'enfant par le pied, le lance contre la terre ou le gradin du tribunal (cfr. fig. 256-260). Jeter contre terre les enfants condamnés à mort est un trait caractéristique des compositions et des écrits de ces siècles; c'est ainsi que Théodore évêque d'Icô-nium (Koniéh) a décrit la passion de St Cyr.

(2) Dans deux miniatures du « Codex Rossanensis », fol. 15 et 16, on voit figuré Pilate siégeant « pro tribunali » dans une frontalité complète; ces compositions, comme l'a démontré LE BLANT, *De quelques monuments antiques relatifs à la suite des affaires criminelles*, dans la *Revue archéol.*, s. III, t. XIII (1889), p. 25-26, se rattachent à la composition d'un diptyque des premières années du V^e siècle, celui de Rufius Probianus. STRZYGOWSKI, *Byzant. Denkm. das Elschmiadzin Evangeliar*, pag. 33, observe que dans cette attitude apparaît aussi le juge souverain, le « pantokrator » trônant.

(3) « Dans la plupart des figurations arrivées jusqu'à nous, comme observe EDMOND LE BLANT, le prétoire ne présente « pas la forme architecturale que décrit Vitruve ou que montre l'un des bas reliefs antiques placés dans l'arc de Constantin. Les « magistrats siègent sur des estrades, simples bâtis en bois recouverts ou non d'une étoffe. C'est le type de ces tribunaux « mobiles qui furent brûlés avec le corps de César et que pouvait balayer une émeute. Les juges désignaient le lieu où ils vou-laient les faire dresser. Plusieurs actes des martyrs qui, malgré leurs imperfections, nous renseignent mieux parfois que les « textes classiques, confirment ici le témoignage des monuments: nous y voyons un gouverneur ordonnant d'établir son tribunal « sur le bord de la mer; un autre l'érigeant au milieu de la ville; d'autres encore en des places diverses: dans un « forum », « aux thermes, au théâtre, à l'hippodrome ». Op. cit., dans la *Revue archéol.*, III^e série, t. III, janvier-juin, 1889, p. 27.

Mais d'autre part, dans toutes les figurations arrivées jusqu'à nous nous trouvons dans le choix du lieu une certaine stabilité; nous voyons dresser le tribunal ou dans un endroit clos (une basilique, voir SÉNÈQUE, *Controverse IV*, préface) comme par exemple sur le diptyque de Rufinus Probianus; ou devant un groupe d'édifices, souvent devant un mur crénelé (ce sont probablement les tribunaux mobiles) comme par exemple GARRUCCI, V, 308, 3; 355, 1. ce fait laisse supposer qu'on préférerait à cette époque, dans les affaires criminelles, dresser le tribunal en dehors de l'enceinte d'une ville; de même on exécutait les condamnés hors de cette enceinte (truncatus juxta muros urbis, *Lib. Pontif.*, éd. VIGNOLI, I, 120); c'est devant un mur crénelé qu'on représente souvent les scènes de la Passion et souvent même la crucifixion. Exemples du VIII^e siècle dans la basilique du cimetière de Saint Valentin, à la Pl. Ic. LXI, à la fig. 261; souvent dans l'iconographie grecque et russe.

(4) Sur la médaille de dévotion du IV^e siècle (fig. 250 et 251) le costume du magistrat est classique, avec la tunique aux manches courtes; sur le sarcophage de la même époque de la crypte de Sainte Marie Madeleine à Saint-Maximin (fig. 254) Hérode est vêtu d'une longue tunique aux manches étroites, la « tunica talaris manicata, manuleata, χιτῶν ποδήρης καὶ χειρῶν τῆς », et par dessus cette tunique, agraffée sur l'épaule droite, se voit la « chlamyde, χλαμύς ». La « chlamyde » distinguée par un « tablion » et une grande fibule est portée par Pilate dans le « Codex Rossanensis », c. 15 et 16; la tunique avec un manteau, « pallio — manto », sur l'ivoire de la Bibl. Nat. de Paris (fig. 256), de Berlin (fig. 257). Dans les figurations du V^e siècle le juge apparaît souvent en costume de guerrier romain: la cuirasse avec les épaulières et les ailettes, « πέτρυγες », qui protégeait aussi le ventre en descendant jusqu'aux genoux. Les jambes sont nues et les pieds chaussés de « campagi ». (Ste-Marie Majeure, mosaïque de l'arc triomphal, Pl. Ic. LXIII. Ivoire de Milan). Dans les figurations du Ms. Syriaque (fig. 259) il porte une tunique courte et un manteau (?). Dans les figurations du VII^e et IX^e siècles le magistrat est vêtu d'une tunique et de la chlamyde d'un haut dignitaire, distinguée par la « tabula, ταβλίον »: (Sainte-Marie-Antique à Rome, Pl. Ic. XLI, XLII; Sainte-Marie in Via Lata à Rome; Sainte-Praxède, campanile (fig. 261); Hérode dans le ms. grec 510 de la Bibl. Nat. de Paris, c. 137).

(5) Ce siège se voit encore sur la médaille de dévotion et sur le sarcophage dit des SS. Innocents, tous deux du IV^e siècle.

(6) Sur quatre pieds et le dossier rectangulaire: couverture d'évangélaire de la Cathédrale de Milan et de la Bibl. Nat. de Paris. Pieds en pliant et dossier rectangulaire; cfr. GARRUCCI, *Storia*, VI, tav. 445, pag. 66.

(7) Chaire de Saint-Maximien: Joseph juge: GARRUCCI, VI, tav. 422. Pyxide de Nesbit: Passion de Saint Ménas d'Egypte: GARRUCCI, II, tav. 440, 3, p. 61. Commun dans les figurations du V^e et VI^e siècles, comme par exemple la Genèse de Vienne (HARTEL-WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, 1895 passim); parfois au lieu d'un coussin le siège est recouvert d'une peau.

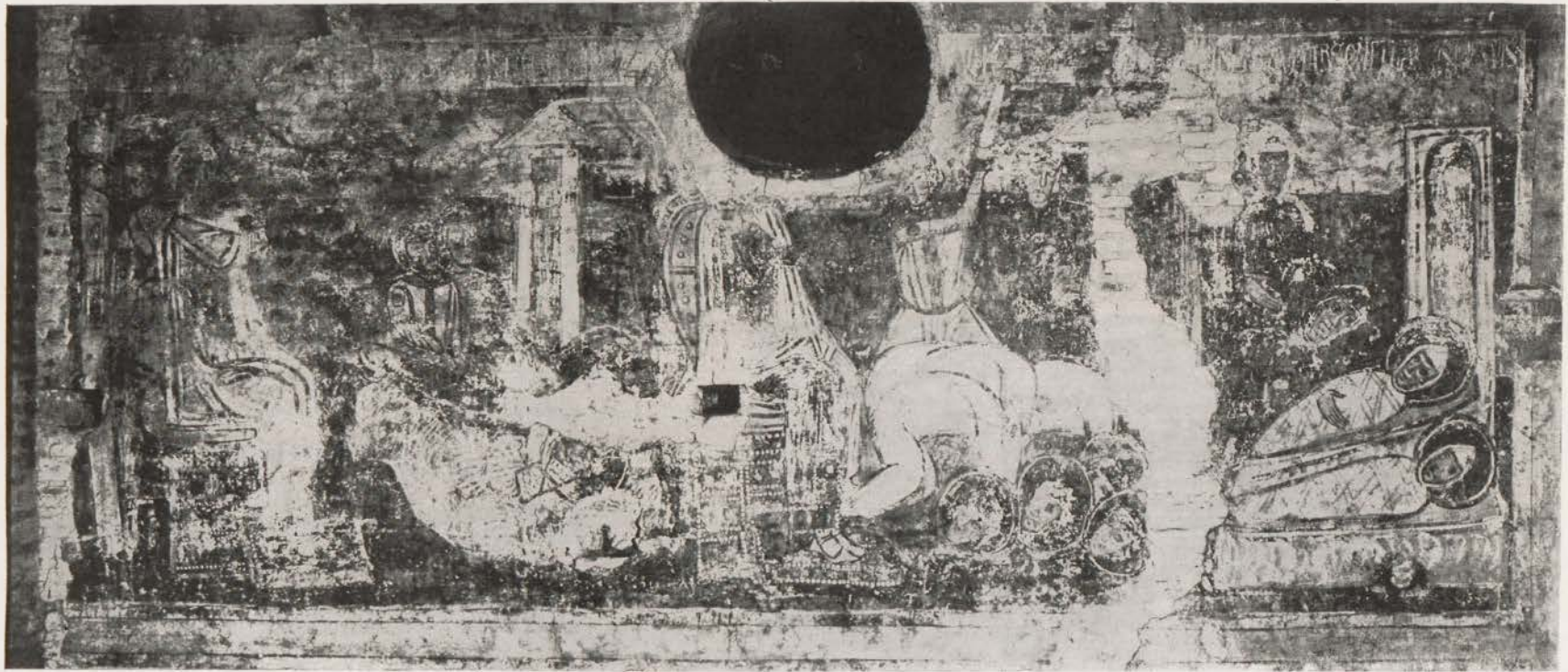


Fig. 261. — Scènes de martyre. Campanile de Ste-Praxède, Rome (phot. de l'auteur).

richement orné de perles et de pierres précieuses, muni d'un coussin « pulvinar » et d'un riche marchepied (1), « subsolium, scabellum, ὑποπόδιον τῶν ποδῶν » (2).

Mais sous les modifications des accessoires, la posture du magistrat ne subira pas de changements notables; il conservera à l'époque de transition le sceptre à pommeau dans sa main gauche (3) et parfois même l'index de la droite sera déployé (4), comme sur la peinture païenne (Pl. Ic. LXII, 2) du Musée national de Rome; c'est seulement dans les figurations postérieures au v^e siècle que prévaudra la forme des gestes devenus caractéristiques pour les figurations chrétiennes (5). Quintilien (6) et Apulée (7) attestent que ces gestes étaient communs aux orateurs au moment de commencer leur discours (8), et du reste, aussi



Fig. 262. — Passion de Saint Laurent.
S. Vincenzo al Volturno, crypte souterraine (phot. Gargioli).

(1) Ces sortes de bancs, « σκαμνάλια » sont souvent mentionnés dans le livre des cérémonies de CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE, (t. I, 14, 92). Cfr. aussi DU CANGE, *Gl. lat.*, ad voc. scannum, scannale. Dans la peinture les « σκαμνάλια » richement ornés, munis d'un coussin apparaissent dans les miniatures du vi^e siècle, comme par exemple dans le ms. syriaque de la Laurentienne (fig. 259) comme aussi dans les figurations du vii^e siècle, comme par exemple le ms. de Cosme Indicopleustes de la Vaticane. Les « σκαμνάλια » deviennent communs dans les peintures du viii^e et du ix^e siècle, comme par exemple à Sainte-Marie-Antique (Pl. Ic. XLI, XLII), Sainte-Marie in Via Lata et Sainte-Praxède (campanile) à Rome (fig. 261); ms. grec 510 de la Bibl. Nat. de Paris, c. 3, 104, 137, 301, 340, etc. Cette forme

du banc dans les scènes des cérémonies est commune aussi dans le cycle des peintures carolingiennes, cfr. par exemple ZEMP, *Münster in Graubünden*, dans les *Mitteilungen der Schweiz. Gesellschaft*, etc. Genf, 1906, pl. XXXII, XXXIII.

(2) L'expression « ὑποπόδιον τῶν ποδῶν » se trouve dans l'Évangile: Marc, XII, 36.

(3) Voir les sceptres du magistrat sur la médaille de dévotion, la pyxide du « British Museum » (fig. 250, 255) et celui d'Hérode sur l'ivoire de Milan. Parfois les guerriers siégeant « pro tribunali » sont représentés avec une lance au lieu d'un sceptre (cfr. GARRUCCI, V, tav. 308, 3, etc.) c'est la réminiscence, peut-être, des longs sceptres des dieux et des magistrats de l'époque classique; sur les figurations du v^e siècle le sceptre est court et paraît d'ivoire tourné et ciselé, un sceptre pareil, mesurant m. 0.21 de long, fut trouvé dans la tombe d'un chef franc du v^e siècle. Cfr. HUVBRIGTS, *Tongres et ses environs pendant l'occupation romaine et franque*, Tongres, 1901, pag. 59-60).

(4) Voir aussi GARRUCCI, V, Pl. 75, 1; 308, 3; 350, 2; 385, 6; 402, 7; 421, 3. Ce geste, avec l'index de la main droite déployé, se retrouve même sur les figurations du xiv^e siècle. Outre la signification mentionnée plus bas (notes 16, 17) le bras étendu avec l'index déployé pourrait caractériser aussi la désignation; cfr. par exemple la figure de Jean-Baptiste indiquant avec l'index le Sauveur (Concil. in Trullo can. LXXXII); le bras étendu vers un personnage avec la main aux doigts déployés signifie l'acceptation: voir les scènes du Sauveur recevant le volume de Saint Paul, ou du Sauveur ou de la Vierge prenant sous leur protection quelque personnage présenté par un Saint, etc.

(5) Avec le pouce, l'index et le majeur déployé et les autres doigts repliés (couverture d'évangélaire de la Bibl. Nat., fig. 256; 4^e et 8^e tableau de la passion de Saint Cyr et de Sainte Julitte), ou avec le pouce réuni à l'annulaire, et les autres doigts déployés (Sainte-Praxède, campanile, fig. 261), ou même avec tous les doigts déployés (crypte de Saint-Vincent al Volturno, fig. 262).

(6) « Est autem gestus ille maxime communis quo medius digitus in pollicem contrahitur explicatis tribus », *Inst. oral.* lib. IX, c. 3.

(7) « Porrigit dexteram et instar oratorum conformat articulum duobus infimis conclusis ceteros eminus porrigit ». *De aur. asin.* lib. II.

(8) Pour la signification spéciale de ce geste dans l'iconographie chrétienne, v. STOCKBAUER, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, pag. 278; STRZYGOWSKI, *Eine Alexandrinische Weltchronik; Denkschriften der Kaiserl. Akad. der Wissenschaften in Wien*, B. LI, pag. 164, suppose que le geste de l'ange dans le papyrus de Golenishev doit être interprété déjà comme signe de bénédiction;

aux accusés devant le tribunal avant d'engager leur défense (1). De même la chevelure flottante du magistrat nouée d'un ruban bleu ou blanc, le « diadema, διάδημα » des princes, commune dans les figurations du premier siècle se voit encore dans les images chrétiennes du v^e siècle (fig. 255, 257); mais elle sera notablement modifiée à l'époque des influences barbares; le diadème disparaîtra, et les cheveux partagés sur le front retomberont jusqu'aux épaules en se nouant en gros anneaux si typiques pour les figurations du moyen âge. C'est avec cette chevelure qu'apparaît sur son sceau Childéric I roi des Francs (458-481): « C'est le type du prince chevelu décrit par Prosper d'Aquitaine, Grégoire de Tours et d'autres; sa dignité réside dans ses longs cheveux, comme dans ceux de Samson résidait « sa force » (2).

Paul Diacre en décrivant les peintures sur les Gestes des Lombards, qui se voyaient dans le palais édifié par la reine Théodolinde, dit que « dans cette peinture se voit clairement de quelle « façon les Lombards de ce temps là se coupaient la chevelure... Ainsi ils rasiaient la tête par « derrière jusqu'à la nuque et laissaient tomber les cheveux, divisés au milieu du front, des deux « côtés du visage à la hauteur de la bouche » (3). D'après cette description la chevelure des Lombards divisée sur le front n'arrivait qu'à la hauteur de la bouche, à peu près comme dans la figure de Childéric I sur son sceau.

Le juge Alexandre dans la peinture du viii^e siècle de l'église Ste-Marie-Antique est figuré avec une chevelure semblable, mais non divisée sur le front. Au viii^e siècle, comme il résulte des textes du *Liber Pontificalis* dans la vie de Grégoire III et d'Adrien I (4), les Romains portaient encore la chevelure coupée autrement que celle des Lombards.

Dès le v^e siècle, comme on pourrait le déduire d'un vers de l'évêque Sidoine-Apollinaire (430-488) il y avait une certaine différence entre la chevelure des rois et celle des citoyens libres. Chez ceux-là la chevelure descendait par derrière jusqu'aux épaules; chez ceux-ci, en partie ceinte, en partie ramenée sur le sommet de la tête, elle retombait avec les autres mèches pour couvrir les oreilles, en laissant le cou libre (5). C'est peut-être la chevelure que le peintre du viii^e siècle attribue à Alexandre, magistrat de l'empire romain.

Les personnages groupés autour du tribunal, à la réserve des gestes expressifs du prototype, porteront aussi l'empreinte du siècle; ainsi les soldats, au lieu d'une courte tunique succincte sur es jambes nues, se présenteront avec les « braciae, ἀναξυρίδες » ou en costume de guerriers: casque

cela serait ainsi un très ancien exemple d'une interprétation dans ce sens, pour fixer l'époque de laquelle nous n'avons, malheureusement, aucun indice certain.

(1) Un exemple iconographique typique est présenté par l'attitude de Saint Cyr et de Sainte Julitte devant le tribunal (Pl. Ic. XLI, XLII). De même Saint Paul, se trouvant devant Agrippa, étend sa main avant de prononcer sa défense: « Alors Agrippa dit à Paul: Il t'est permis de parler pour toi-même. Paul ayant étendu la main, parla ainsi pour sa défense ». *Actes*, XXVI, 1.

(2) LECOY DE LA MARCHE, *Les sceaux*, pag. 115, fig. 37.

(3) « Ibi etiam praefata regina (Théodolinde) sibi palatium condit, in quo aliquit, et de Langobardorum gestis depingi « fecit. In qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant, vel qualis illis vestitus « qualisve habitus erat. Siquidem cervicem usque ad occipitium radentes nudabant, capillos a facie usque ad os (id est buccam) « dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant ». *Pauli historia Langobardorum*, lib. IV, 22, dans les *Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI-IX*, pag. 124. Traduction italienne dans les *Raccolta di opere scelte di autori friulani*, vol. III, parte I, pag. 209.

(4) *Liber Pont.*, ed. VIGNOLII, II, 55, 185 et 186.

(5) «... rutili, quibus arce cerebri
« Ad frontem coma tracta jacet, nudataque cervix
« Setarum per damna nitet ». (Carm. V)

et dans la première épître. 2: « Capitis apex rotundus, in quo paululum a planitie frontis in verticem caesaries refuga crispatur », Cfr. la note 1 de la *Storia dei fatti de' Longobardi*, op. cit. pag. 210.

avec une jugulaire, cuirasse ornée d'ailettes, les « πτέρυγες » ; mais ils occuperont la place assignée par le type original, et seront armés d'une longue haste et d'un bouclier rond avec l'« umbo ». Tout en perdant son costume classique, l'« assessor », et dans certains cas l'accusateur, « actor, petitor » désignera toujours avec sa main droite tendue, le « reus » ; mais celui-ci apparaîtra dans une attitude nouvelle pour un accusé, l'attitude classique d'une personne qui prononce un discours, et il ne se prosterner pas devant le juge.

La nouvelle conception chrétienne sur la vanité des grandeurs humaines, l'innocence de l'accusé, sa dévotion pour le Sauveur, et son héroïsme, transforme la scène païenne de la justice humaine en une image de scélératesse exercée contre le héros martyr. C'est ainsi que fut abolie comme inutile une partie intégrante des scènes païennes, celle qui figurait la culpabilité de l'accusé ; la prostration, l'adoration et tous les actes d'humiliation communs au « reus » devant le tribunal païen, furent jugés inconvenants pour un héros chrétien (1).

Mais la transformation n'ira pas au delà de ces limites imposées par les exigences du temps et de la nouvelle croyance et l'artiste encore au XIV^e siècle utilisera en l'adaptant un prototype millénaire pour figurer la torture et même l'exécution devant le magistrat et « coram populo ».

Dans la longue série des images païennes et chrétiennes qui illustrent les attitudes des accusés devant le tribunal ou leur exécution, une représentation se distingue singulièrement par son inspiration toute chrétienne et se trouve isolée par la conception symbolique qui l'inspire. C'est une mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure représentant les mères de Bethléem avec leurs enfants dans les bras devant le tribunal d'Hérode ; c'est la scène purement idéale du jugement avant le massacre. Plusieurs auteurs ont reconnu la donnée de cette composition, mais certains détails leur ont échappé, qui projettent une nouvelle lumière, et suggèrent une interprétation différente de celles qui ont été émises avant nous. La situation désavantageuse de cette mosaïque à une grande hauteur d'une part, d'autre part le caractère superficiel des reproductions sommaires données dans quelques ouvrages, n'avaient pas permis de mettre en valeur tous les détails de la composition. Nous avons eu soin de faire exécuter une photographie spéciale dont le négatif a servi pour l'exécution de la pl. LXIII, en héliogravure.

Le groupe de gauche de la composition reste dans la voie de la tradition classique : on y voit le juge « pro tribunali » ; à côté de lui la figure si typique de l'« actor » qui désigne l'accusé, et entre ce personnage et le juge, les gardes attachés à la personne du magistrat. Mais le groupe de droite s'inspire d'une conception toute nouvelle en iconographie ; on y voit une multitude serrée de femmes, groupées en perspective ordinaire, mais de haut en bas ; elles ont leurs enfants dans les bras et les cheveux épars en signe de deuil.

Au premier rang et à la place principale se distingue l'une des mères ; son manteau est orné d'une croix ; l'enfant qu'elle tient dans ses bras regarde obliquement d'un œil plein de reproche vers le juge et lève sa main droite dans l'attitude caractéristique du discours ; la mère aussi étend la main comme pour prouver l'innocence de son fils. Seuls du groupe des accusés la mère et l'enfant portent la parole ; ce sont eux aussi que désigne le geste de l'« actor », et à qui le juge semble parler (2). Une

(1) « Le fidèle — écrit TERTULLIEN, *Apolog.*, c. I — se glorifie lorsqu'on le dénonce ; accusé il ne se défend pas ; si « on l'interroge, il avoue ; quand on le condamne, il rend grâces. Ce ne sont pas là de vaines paroles. Le martyr amené devant « le juge ne songe point à l'apitoyer ; il n'emprunte pas cet appareil de deuil que revêtent d'ordinaire les accusés pour tenter « d'émouvoir les cœurs (TIT. LIV., VI, 20, CICERO, *Pro Cluentio*, LXVII ; SID. APOLL., *Epist.* I, 7, etc.) ; il garde jusqu'à « l'heure dernière le visage souriant, l'aspect joyeux qui sied à sa gloire » EDMOND LE BLANT, *Les sentences rendues contre les martyrs*, dans les *Mélanges G. B. DE ROSSI*, pag. 36, 37.

(2) AINALOFF, *Mosaïki*, pag. 98, a reconnu la relation entre le juge et l'actor d'une part, cette femme et son enfant de l'autre. Mais il n'a pas discerné dans la composition les traits caractéristiques d'une scène de jugement, et le geste évident du discours chez le juge et l'enfant.

particularité jusqu'ici inaperçue donne à cette scène un caractère symbolique, un sens occulte et qui sort du réel; nous voulons parler d'une petite croix qu'on voit sur le front de cet enfant et que l'on peut aisément distinguer sur notre planche iconographique LXIII.

Cette croix sur le front de l'enfant destiné au massacre peut sans doute désigner simplement le martyr au nom du Christ. Mais le fait qu'un seul enfant la porte sur le front suggère plutôt l'idée qu'il faut y voir le Sauveur-Enfant lui-même, en haine de qui le massacre se prépare, et qui reproche à Hérode sa cruauté; la femme qui le porte et dont le vêtement est distingué par une croix, sera alors la Vierge Marie. La scène prend un caractère plus idéal que réel, comme d'ailleurs, à notre avis, plusieurs des compositions qui ornent l'arc triomphal de Ste-Marie-Majeure, et en particulier la mosaïque si discutée qui représente l'Adoration des mages.

Nous ne connaissons dans l'iconographie chrétienne que de rares exemples d'une croix semblable tracée sur le front d'un personnage. L'un est sur le verre cimétériel qui porte la légende discutée LIBER NICA (1). DE ROSSI veut reconnaître dans ce personnage, qui a la corde au cou, un condamné aux mines; l'artiste chrétien aurait tracé sur le front de ce martyr une croix au lieu du stigmate qu'on imprimait aux fronts de cette catégorie de condamnés. GARRUCCI met cet objet en relation avec le retour triomphal du pape Libère, rendu après trois ans d'exil à sa ville de Rome. La croix et la corde symboliseraient les souffrances et la prison, et la légende serait une acclamation au pontife rentrant en triomphe parmi les siens (GARRUCCI, t. III, p. 161). L'autre exemple est une Visitation du VIII^e siècle (GARRUCCI, VI, pl. CDXXIV, 2) où Marie porte sur le front la même petite croix que l'enfant à Ste-Marie-Majeure; cette croix distingue la Vierge d'Elisabeth en même temps sans doute qu'elle fait allusion au mystère de la Rédemption. De l'interprétation de ces images dépend dans une certaine mesure celle qu'on donnera à la mosaïque de Ste-Marie-Majeure. S'il faut y voir simplement le groupe des mères de Bethléem, la croix sur le front de l'enfant symbolise le martyr de cet enfant et de ses petits compagnons, et elle aurait le même sens que sur le front du personnage représenté sur le verre. Mais si l'on voit dans cette image la scène symbolique de la condamnation en haine du Christ, et si l'on reconnaît dans la mère et l'enfant, Jésus et Marie, centre idéal et motif décisif du massacre, la croix sur le front aura pour but de distinguer le Christ, comme elle distingue sa Mère dans la scène de la Visitation; et ce rapprochement vient à l'appui de cette deuxième hypothèse. La croix sur le front aurait donc la valeur d'un distinctif dont le sens serait variable suivant les circonstances; sur le verre peint, elle signifie le martyr; dans la Visitation elle a pour but de caractériser Marie; sur la mosaïque de Ste-Marie-Majeure, elle convient au Roi des Martyrs, qu'elle distingue en même temps des autres enfants; elle est un substitut du nimbe crucifère qui apparaîtra plus tard. Dans les autres mosaïques de ce même arc triomphal le Christ enfant porte le nimbe, et une petite croix tantôt à l'intérieur du nimbe, au dessus de la tête, tantôt au sommet du nimbe lui-même, forme exceptionnelle et de transition. L'absence du nimbe s'expliquerait ici par des raisons esthétiques, car il aurait caché une partie du visage de la mère et les têtes des femmes qui se voient au second plan. Nous avons vu ailleurs qu'une considération de ce genre amena le peintre à ne dessiner qu'un nimbe partiel autour de la tête de la Vierge Marie dans les bras de Ste Anne (2).

2. *La Vierge à la Croix.* — Nous distinguons trois types de Vierge à la croix: 1^o monétaire, 2^o liturgique, 3^o le type de la Reine des Martyrs.

(1) Ce verre singulier fut publié en premier lieu par BOLDETTI; considéré comme apocryphe par GARRUCCI dans son édition de 1858, Pl. XLI, 4, il fut jugé authentique par DE ROSSI, *Bullettino*, première série, 1868, pag. 20 et 25; GARRUCCI se rallia à cette opinion (t. III, Pl. 188, 2).

(2) *Studi iconografici in Santa Maria Antica* dans l'*Archivio della R. Soc. Romana di Storia Patria*, t. XXIX, p. 85-88.

A Ste-Marie-Antique nous trouvons un seul exemple du type monétaire. C'est la Vierge trônante dont nous donnons ci-dessus la reconstruction à la fig. 98. Dans l'état actuel (voir Pl. Ic. XXXVI) il ne reste de cette Vierge que la partie inférieure; mais elle présente une particularité qui suffit à en définir le type: c'est une suite verticale de perles qui aboutit sur le pied droit de la Madone. Or si on prolonge cette ligne en hauteur on constate qu'elle devait rejoindre l'avant-bras levé et écarté du corps. Cette attitude, avec le détail caractéristique de l'index tendu, est celle des dieux et des déesses



Fig. 263.
Peinture Pompéienne.



Fig. 264. — Othon II.
Miniature du *Registrum Gregorii*.
Musée Condé, Chantilly.

trônants, qu'on trouve souvent au tympan des temples à fronton triangulaire, dans la peinture (fig. 263) et la statuaire classique; on la voit encore sur les effigies des monnaies et médailles des premiers siècles chrétiens (1) jusqu'au bas moyen âge (fig. 264).

Nous parlerons dans une *Etude comparative* de la grande importance du type monétaire dans l'iconographie chrétienne de la Vierge trônante en général. Cependant les images qui la représentent avec le bras levé tenant le haut de la croix hastée sont extrêmement rares; on en connaît une qui peut être du v^e ou du vi^e siècle sur le reliquaire de Grado que nous publions ici (fig. 225).

Une autre Madone de ce type peut-être contemporaine à celle de l'église Ste-Marie-Antique se voit dans l'église basse de St-Clément (Pl. Ic. LIX). Cependant dans cette image on ne voit plus trace de la haste; mais la position de l'avant-bras levé pourrait difficilement s'interpréter d'une autre attitude telle que serait un geste latéral de bénédiction comme à Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne, car l'avant-bras est levé dans une position trop verticale. Quoiqu'il en soit du reste, cette position du bras est inspirée des Vierges à la croix hastée.

D'un type iconographique différent, mais qui se rattache néanmoins au type monétaire des dieux et déesses trônants, est la singulière image de la Vierge dans un étrange costume, sur l'ivoire dont nous donnons ici une reproduction (fig. 265).

(1) Voir les planches de l'ouvrage de DU CANGE, *Familiae Byzantinae*; VENTURI, op. cit., I, 485.

Le main avec la croix-sceptre est ramenée sur la poitrine, position des plus fréquentes sur les effigies monétaires (1); le relief de Perséphone avec Hadès, du Musée du Vatican, en fournit un exemple d'époque classique.

Nous ne voulons pas passer sous silence dans ces vues sommaires un autre type de Vierge à la croix d'origine bien différente. Ce n'est plus la Vierge trônante; elle est debout et semble repré-



Fig. 265. — Vierge trônante avec la croix hastée et la quenouille. Ivoire.



Fig. 266. — Vierge avec la croix et l'encensoir.
Sacramentaire de Gellone.
Bibl. Nat. Paris, Lat. 12048.

sentée dans une fonction liturgique, une croix de forme normale dans la main gauche levée, et l'encensoir tenu avec trois doigts de la droite, au bout du bras verticalement allongé.

Cette image du VIII^e siècle conçue évidemment sous l'influence d'un récit apocryphe tel que le *Transitus Mariae* (2) se trouve dans le Sacramentaire de l'abbaye de Gellone à la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds lat. 12048, fol. iv. (fig. 266).

Parmi les types de Vierges à la croix, il reste encore à signaler la Vierge enfant avec la croix des martyrs (Pl. Ic. LIV), type très différent des précédents et qui jusqu'aujourd'hui n'est représenté que par les deux images parallèles de l'église Ste-Marie-Antique, images au point de vue iconographique particulièrement importantes et l'unique exemple connu jusqu'à présent du type de la Reine des

(1) Du CANGE, op. cit., planches.

(2) « Le vendredi étant venu, la Vierge Marie se trouva malade et ayant pris l'encens et l'encensoir elle pria et dit etc. ». Apocryphe arabe: *Le Passage de Marie écrit par St. Jean*, publié par M. ENGER. Elberfeld 1854. C'est sans doute le même ouvrage que contient le mss. Ar. 275, 15 de la Bibl. Nat. de Paris et le Vat. Ar. 698, 3. Voir aussi le ms. Ar. 150 de la Bibl. Nat. de Paris; traduction dans la *Revue de l'Orient chrétien*, 1910. pag. 163. Le même apocryphe est publié en éthiopien par M. CHAÏNE, dans la *Scriptorum oriental. coll.: Scriptorum aethiopicorum: Apocrypha aethiopica*.

martyrs = « Regina martyrum ». On verra en iconographie ce type se préciser dans les croix « encolpia » où la Vierge en orante prend la place du Sauveur sur la croix (fig. 267).

3. *Crucifixion*. — Parmi les représentations de la crucifixion que l'antiquité nous a léguées on distingue deux types nettement différenciés : la scène se passe tantôt devant un mur, tantôt en pleine campagne avec deux montagnes qui se profilent sur l'horizon. Le premier type a une origine juridique et théorique : les exécutions capitales avaient lieu généralement hors de la ville et en vue des murs ; c'est hors de la porte, ἔξω τῆς πόλεως, que selon l'*Épître aux Hébreux* (XIII, 12) le Sauveur a été crucifié. Le deuxième type a probablement une origine naturaliste, et reproduit les éléments caractéristiques de la topographie du lieu du supplice. Sur ces représentations on voit à gauche le mont Gareb, à droite le mont Agra, deux collines qui se voient encore de nos jours et entre lesquelles se dresse le Calvaire.

La plus antique crucifixion qui se place devant une muraille est celle de la porte de Ste-Sabine à Rome (fig. 268). Elle est du v^e siècle. L'image au paysage plus ou moins naturaliste est d'origine orientale de l'an 580 ; c'est une miniature de l'Évangélaire syriaque de la Bibliothèque Laurentienne de Florence (n. 56, Plut. I, pars anter.). La crucifixion mesure 273 mm. sur 236. Nous la reproduisons d'après l'original (Pl. Ic. LX, 1).

La miniature syrienne a servi de prototype à la crucifixion de Ste-Marie-Antique (Pl. Ic. XXXIX), quoique celle-ci, comme nous le verrons, ait transformé la donnée assez naturaliste en une image décorative et symbolique, qui ouvre la voie aux images semblables spécifiquement occidentales dans lesquelles le développement de la scène de la crucifixion se fait tout entier autour du sens mystique des côtés droit et gauche (1) ; et la localisation du bon larron à droite de la croix a donné l'impulsion au développement postérieur dans cette voie. La place du bon larron n'est pas indiquée par les récits canoniques, mais selon une rédaction de l'Évangile apocryphe de Nicodème le bon larron Dimas est placé à droite, tandis que le côté gauche est occupé par le mauvais, nommé Gestas (2) ; la plus ancienne crucifixion de caractère historique, celle de la porte de Ste Sabine reste à cet égard dans l'indétermination ; il y a même lieu d'observer que le larron placé à droite détourne la tête et regarde du côté opposé au Sauveur et est de plus petite taille que celui de gauche, trait qui n'est certainement pas purement accidentel, car l'intention de frapper l'imagination par la stature comparée des trois personnages est manifeste et le Sauveur apparaît ici comme un géant à côté des deux larrons de taille enfantine.

D'autre part la position de la tête du Sauveur penchée vers le côté droit, comme sur le blasphème du Palatin (fig. 269) où le personnage crucifié penche la tête à droite vers Alexamène, un de ses premiers fidèles, et comme sur l'intaille du Musée Britannique, manifeste sans doute les premiers indices de la tendance à faire du côté droit le côté des croyants, qui avec le temps deviendra le côté



Fig. 267. — La Vierge sur la Croix. « Encolpion ». Mus. de Capoue, ix^e s.

(1) Pour la signification mystique chez les différents peuples du côté droit (dexter, rectus, aequus, integer) et du côté gauche (malum, damnum, incommodum — sénestrement, sinistre, maléfice) voir la bibliographie rapportée par DU CANGE, *Gl. lat.*, éd. 1884 sub voc. dexter. et F. X. KRAUS, R. E. sub voc. Rechte und Linke.

(2) Unus autem de suspensis latronibus nomine Gestas dixit ei : si tu es Christus libera te ipsum et nos. Respondens autem latro qui a dextra eius suspensus erat nomine Dimas increpavit eum et dixit : Non times nec tu Deum, etc. *Gesta Pilati*, ch. X. TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae, 1876, pag. 362 et var. n. 2.

de l'Eglise victorieuse, par opposition à la Synagogue vaincue (1). L'ivoire du Musée Britannique du v^e siècle (fig. 270) est encore une image où le symbolisme des côtés n'est pas déterminé. C'est l'unique crucifixion à notre connaissance, où le Sauveur soit frappé du côté du cœur, alors que la logique et la réalité exigeraient au contraire qu'il en fût toujours ainsi; il faut remarquer d'ailleurs que le personnage qui perce le côté du Christ n'est pas un légionnaire romain, comme l'était celui qu'on nomma plus



Fig. 268. — Crucifixion devant une muraille.
Fragment de la porte de Ste-Sabine à Rome. v^e siècle.

tard Longin, mais porte le costume caractéristique d'un juif, tel que les artistes de la même époque le donnaient encore aux gardes du sépulcre. (Voir l'ivoire de la coll. Trivulzio de Milan) (2).

C'est encore la miniature syrienne qui fournira le plus ancien exemple où le soldat qui frappe de la lance, soit identifié par le nom de Longin (3) et placé à droite du Crucifié, fait qui, nous le verrons tout à l'heure, a son importance et sa raison symbolique, car pour exprimer l'idée de rédemption il fallait faire jaillir le sang du côté droit. Le sang et l'eau étant, dans la pensée même de l'Évangéliste-témoin, le symbole de l'Eglise, seront recueillis plus tard,

au bas moyen âge et jusque pendant la Renaissance, dans une coupe présentée par l'Eglise. Voilà pourquoi dans les premières représentations symboliques, comme celle de Sainte-Marie-Antique, en suivant littéralement les paroles de l'Évangile, le double jet de sang et d'eau est nettement distingué par la couleur blanche et rouge, trait qui ne se voit pas encore dans le manuscrit syriaque. De même

(1) Cette valeur symbolique du côté droit et du côté gauche est relevée par St Augustin et St Léon et mise en relation avec la scène du jugement dernier. Voilà en quels termes, qui ont dû certainement influencer l'imagination des imagiers, s'exprime St Augustin: « Ipsa crux si attendas tribunal fuit; in medio enim Iudice constituto, unus latro qui credidit liberatur; alter qui insultavit damnatus est. Jam significabat quod facturus est de vivis et mortuis, alios positurus ad dextram alios ad sinistram. Nihil ergo medium erit; similis ille latro futuris ad sinistram, similis alter futuris ad dexteram ». (*Tractatus in Johannem*, XXXI). Et St Léon: « Jesus Christus Filius Dei, cruci quam etiam ipse gestarat affixus est, duobus latronibus, uno ad dextram ipsius, alio ad sinistram similiter crucifixis; ut etiam in ipsa patibuli specie monstraretur illa quae in iudicio ipsius omnium hominum est facienda discretio, cum et salvandorum figuram fides credentis latronis exprimeret et damnandorum formam blasphemantis impietas praenotaret » (*Sermo IV De Passione Domini*).

L'Eglise occupa dans les images symboliques la place de la Mère de Jésus à droite de la croix: il est très probable que ce n'est pas simple hasard; la « Virgo Mater » suggérant l'idée de l'« Ecclesia Mater ». Sur l'Eglise et la Synagogue, nous donnons un passage plein de mysticisme de St Thomas d'Aquin: « In locis quibusdam, a dexteris crucifixi, depingi puellam, hilari vultu, pulchra facie et coronatam quae Ecclesiam designat, et sanguinem Domini reverenter in calice suscipit. Quia fidelis anima, cor mundum vulneribus Christi applicans, sanguinem ejus spiritualiter, cum omni devotione, sumit. Unde lumen, et cordis gaudium, et aeternae gloriae coronam, acquirit. A sinistris autem pingitur synagoga, oculis panno ligatis, tristi facie, inclinans caput, et corona decedente; quae ipsum sanguinem fundit, et fustum contemnit. In quo figuratur, quod haec et omnis mortaliter peccans tria bona perdit, lumen gratiae, gaudium conscientiae, et coronam gloriae. Hinc dicitur Threnorum quinto: Vae nobis quia peccavimus; ideo obtenebrati sunt oculi nostri: moestum factum est cor nostrum, cecidit corona capitis nostri ». In opusc. LVIII *De Sacramento altaris*, cap. XXXI.

(2) Sur le porte-lance, le centurion et le gardien du tombeau voir *Index hagiographique* sub voc. Longin.

(3) Le nom de Longin est assez constant. Cependant à Vallerano, MARINI a lu LOLGINUS. Voir BERTINI CALOSSO, op. cit.

dans ce manuscrit, le sang ruisselle sur le côté du Christ, tandis qu'à Sainte-Marie-Antique il jaillit avec force vers la face de Longin. (Voir l'Index hagiographique sub voc.). Ainsi dans l'iconographie de la Crucifixion, après le bon larron, fut placé du côté droit le soldat qui frappa le Sauveur de sa lance, et qui dès le VI^e siècle est connu comme le centurion Longin. Le porte éponge fait pendant au porte-lance. Ce personnage est nommé, quand il reçoit un nom, Steaton, Stefaton, et parfois Calpurnius. L'Apocalypse de Gerona, manuscrit espagnol du X^e siècle, contient une crucifixion où on lit les noms des deux larrons (Gestas et Limas) et des deux soldats (Longinus et Steaton).

Au VI^e siècle encore apparaît un nouveau trait: à droite se montre le soleil symbole du jour et plus tard aussi de la vie, à gauche la lune symbole de la nuit et de la mort. (Voir ci-dessus



Fig. 269. — Crucifixion. Blasphème du Palatin.



Fig. 270. — Crucifixion. Ivoire du Musée Britannique. V^e siècle.

p. 240, n. 5). Au moyen âge, dans certaines miniatures telles que celles de l'Apocalypse de Gerona et de l'« Hortus deliciarum », l'imagier, cherchant vainement l'explication de la présence de ces deux astres, s'avisa de mettre en rapport le soleil avec les ténèbres dont parlent les Evangiles, et écrivit à côté « sol obscuratur »; tandis qu'il ne trouva rien pour la lune. Il avait perdu le sens de l'antique tradition symbolique, ainsi que des couleurs également symboliques données au soleil et à la lune.

Le soleil et la lune apparaissent pour la première fois aux côtés de la croix au VI^e siècle dans la miniature du manuscrit syriaque de Florence; le caractère du paysage est encore ici absolument naturaliste, avec le ciel d'aurore nuancé de rose, les montagnes bleuâtres et la terre jaune verdâtre; néanmoins les astres ont déjà la couleur conventionnelle, rouge pour le soleil placé à droite, violet contourné de bleu, pour la lune à gauche.

Les deux larrons sont représentés ici avec un réalisme frappant; le mauvais larron redresse la tête d'un air provocant et jette un regard insolent vers le Sauveur mourant, expression on ne peut plus d'accord avec le récit évangélique. Celle du bon larron ne l'est pas moins; il incline la tête vers le Christ, plein d'humilité, d'espoir et de confiance dans la vie future; Jésus tourne la tête vers lui et lui dit les paroles consolatrices: « En vérité je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis ». Ainsi ce groupe exclut encore toute trace de symbolisme; le mouvement des têtes des larrons et de celle du Sauveur sont dans un accord profondément logique. Le Christ aussi n'impose pas encore par la grandeur de sa stature; il est de la même taille que les larrons; seulement sa croix paraît plantée sur un monticule caché derrière les soldats qui jouent les vêtements, et ainsi

elle domine la scène. Il faut remarquer la taille de Marie, de St Jean et des saintes femmes singulièrement petite par rapport à celle de Longin et du porte-éponge.

La voie ouverte par le miniaturiste syrien fut suivie et élargie par le peintre romain; celui-ci accomplit sa tâche avec les ressources et les procédés d'un art bien différent, qui dévie intentionnellement du naturel et ne se préoccupe plus que du symbolique et du décoratif; il donne aux deux montagnes la couleur du soleil et de la lune, rouge à l'une, verte à l'autre. Ainsi par la couleur du fond sur lequel se détachent ses figures, il arrive à mettre en relief suffisant l'idée cardinale. L'application de ce procédé sera portée au comble entre le XII^e et le XIII^e siècle, où l'on donnera à la Synagogue vaincue la couleur bleue de la lune, et à l'Église la couleur rose clair, au dessous du soleil rouge; l'exemple le plus net est fourni par une croix émaillée du Musée de Palerme R. E. n. 1610. L'intention manifeste de symboliser la Synagogue au moyen de la couleur traditionnelle de la lune, de la nuit et de la mort a son importance et démontre qu'on tenterait vainement d'expliquer la présence de deux astres par quelque particularité du récit biblique, ainsi que le font après le miniaturiste de l'« Hortus deliciarum » certains archéologues contemporains.

Ainsi dans la miniature syrienne se font jour les premières tendances encore indécisées à symboliser la scène de la crucifixion; à Ste-Marie-Antique le système a pris conscience de lui-même et se formule nettement; il ouvre la voie aux combinaisons multiples par lesquelles s'exprimera la pieuse fantaisie des peintres chrétiens à travers tout le moyen âge jusqu'à la Renaissance. Nous publions ici une peinture du XV^e siècle qui montre à quels raffinements de symbolisme on put arriver dans cette voie (fig. 281).

La crucifixion de Ste-Marie-Antique est d'une composition rigoureusement symétrique, avec isolement complet des figures, sur un fond décoratif et symbolique; dans l'exécution il n'y a aucune trace de perspective linéaire ou aérienne. La composition dans son ensemble présente les trois plans hiérarchiques bien distincts: celui du Sauveur, celui de la Vierge et de St Jean et celui des deux guerriers. Sur le premier plan, formant une composition complète en soi, domine sur toute la largeur et la hauteur de l'espace donné, la croix du Crucifié. Les bras embrassent toute l'étendue des cieux: lignes horizontales qui évoquent une impression de majesté et de calme. Son corps en s'élevant du centre de l'univers (le sommet du Golgotha) et en même temps du centre du tableau, traverse verticalement tous les cieux pour atteindre de sa tête le ciel empyrée: ligne verticale qui exprime la grandeur et la puissance. Pour réaliser cette idée, le Christ est représenté plus grand que tous les personnages qui l'entourent: son corps mesure un mètre et soixante centimètres; la tête a vingt-et-un centimètres.

Au second plan hiérarchique, sur une surface plane, sont placés la Vierge (taille 1 m. 25; tête, 0 m. 16) et St Jean (taille, 1 m. 31; tête 0 m. 16). Sur le dernier plan, réduits à une taille presque moitié moindre sont les deux guerriers, Longin (taille 0 m. 96 et tête 0 m. 13) et le porte-éponge (0 m. 92 et 0 m. 13).

Ainsi l'impression de force, de grandeur et de puissance est exprimée par le peintre au moyen de la distinction des plans et de la gradation des statures. Elle est précisée en outre par les attributs distinctifs; le Sauveur a le grand nimbe crucigère; les saints ont le nimbe simple; les guerriers n'ont pas ce distinctif.

Nous verrons plus bas que la plupart des crucifixions romaines du VIII^e siècle ne présentent que des réductions du type de la grande composition murale du pape Jean VII; c'est cette composition qui nous donnera la clef pour expliquer l'isolement sur un plan séparé de la croix et du sommet du Golgotha.

Le Christ crucifié de Ste-Marie-Antique appartient au type oriental vêtu de la longue tunique sans manches (voir plus haut pag. 173) (1) et est représenté sur la croix vivant au moment du coup de lance, tandis que selon le récit évangélique Jésus était déjà mort. Ce type comme nous venons de le

(1) Cfr. GRÉGOIRE DE TOURS, *De Gloria martyrum*, c. 22.

voir, apparaît en Orient au VI^e siècle et devient caractéristique de l'art romain du VIII^e. Les caractéristiques de ce type sont les suivantes: la tête est légèrement inclinée vers l'épaule droite, les yeux ouverts dirigés à droite (1), les cheveux divisés à la « nazaréenne » (2) les bras horizontalement tendus (3), la main légèrement baissée, les doigts effilés, la paume percée vers la naissance du pouce; le corps est placé verticalement, les pieds ramenés l'un à côté de l'autre et percés au niveau de la cheville. Un vaste nimbe, crucifère dès le VIII^e siècle, distingue le Sauveur (4). La croix est de bois de forme commune c'est-à-dire la croix « commissa » (5).

Le nombre des personnages que l'on fait figurer dans ces crucifixions est des plus variables. Sur les « encolpia », vu les nécessités de l'espace donné, on ne représentait que le crucifié. Dans l'Évangélaire syriaque figurent tous les personnages exigés par le récit évangélique. On y voit, outre le crucifié et les deux larrons, la Vierge, St Jean et les saintes femmes, le porte-éponge et le centurion (6), enfin les trois guerriers qui jouent les vêtements du Sauveur.

Le miniaturiste Rabula n'attache, contrairement au peintre romain, aucune importance à la grandeur des figures: chez lui le Sauveur n'est pas plus grand que les deux larrons et Longin est plus grand que le Christ, tandis que la Vierge et St Jean sont notablement plus petits. Cependant la composition est symétrique: les traits caractéristiques qui influencèrent les crucifixions postérieures sont les suivants: d'abord la pose du Sauveur crucifié avec les soldats disposés symétriquement de chaque côté; la figure de la Vierge, les mains levées recouvertes du manteau, les trois guerriers qui jouent les vêtements, enfin les deux montagnes du fond et le soleil et la lune dans le ciel. Contrairement aux compositions romaines, la scène se développe ici sur un seul plan;

(1) La première image du Sauveur avec les yeux fermés sur la croix est du X^e siècle; elle se trouve dans la Bibliothèque Laurentienne de Florence (Ms. latin Pl. XVII, 3) nous avons fait exécuter spécialement une photographie de cette miniature que nous donnons à la fig. 276. Les images aux yeux ouverts ont persisté en occident jusqu'au bas moyen âge à l'époque gothique, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elles eurent été prohibées comme hérétiques par un décret papal. Les échos des luttes qu'occasionnèrent les mesures prises au XII^e siècle par l'autorité religieuse contre ces crucifix se retrouvent dans les fastes de Viterbe (JOANNES MOLANUS, *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, ed. princeps, Lovanii ap. Hieronymum Vellaeum 1570; MIGNE, *Theologiae cursus*, t. XXVII) en se basant sur LEANDER ALBERTUS, rapporte: « Viguit autem aliquando error inter Ferentinates, ut in Christo negarent animam creatam, sed vices ejus assererent divinitatem supplevisse: nec in cruce mortuum, sed vivum permansisse assererent. Quare, dum eum in cruce pingebant, apertis oculis effigiabant, ut et hodie Viterbi in quibusdam imaginibus Ferentia eo allatis, videre est. Contra quos, Viterbenses, fidei zelo moti, cum saepius de errore moniti obedire nollent, gravi obsidione contumaces cinxerunt, cinctos expugnaverunt, et occisione fere deleverunt. Et dignitates ecclesiasticas pontificis permissu ad se transtulerunt » pag. 341-342 et nn. 1 et 2. Cfr. aussi BUSSET, *Storia di Viterbo*, pag. 40.

(2) Dès le VIII^e siècle, au milieu du front là où les cheveux se divisent apparaît une petite mèche détachée de la chevelure, particulièrement caractéristique pour les images byzantines du X^e et XI^e siècle.

(3) Le plus ancien exemple du Crucifié aux bras horizontalement tendus est dans l'ivoire du Musée Britannique n. 292 (voir fig. 270). Cependant les crucifix des époques antérieures comme par exemple le graffiti blasphématoire du Palatin, l'incise du Musée Britannique n. 43 (*A guide to the early christian and Byzantine antiquities in the department of British and mediaeval antiquities*, fig. 33), le relief en bois de la porte de Sainte-Sabine à Rome ont les bras fléchis vers le coude. Dans ces trois crucifixions en outre, le corps du Christ semble cloué seulement au patibulum et les pieds ramenés à côtés l'un de l'autre, ou écartés reposent tantôt sur la terre, tantôt sur le « suppedaneum » au dessus de terre comme dans le graffiti blasphématoire. La première image avec les pieds clairement percés de clous est celle de l'Évangélaire syriaque de Florence.

(4) Les nimbes seront donnés d'abord à la Vierge, ensuite à St Jean et dans des représentations tardives aux saintes femmes et à Longin.

(5) Au VI^e siècle elle n'est point ornementée; au VIII^e siècle on voit des traits parallèles aux bords qui forment comme un encadrement (Pl. Ic. XXXIX, XL, LXI). Dans ce siècle la planchette (titulus) se voit au sommet de la croix; on le voit aussi dès le V^e siècle sur l'ivoire du Musée britannique. Le « suppedaneum » manque dans la miniature syrienne et sur tous les exemples romains du VIII^e au IX^e siècle. Mais on le voit dans la miniature du ms. byzantin 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris (voir fig. 275), dans les psautiers de Chloundow et du Mont Athos (voir fig. 278) et dans les représentations byzantines des époques postérieures, comme celle que nous reproduisons ici (fig. 279) de la Bibliothèque Royale de Berlin QU/66 f. 254 v. Avec le « suppedaneum » aussi est représenté le Crucifix du tissu copte donné par FORRER (*Byzantinische Seiden-textilien aus Achmim-Panopolis*, Pl. XVII). Les exemples copte et romain traduisent une tradition antérieure qui d'ailleurs trouve un écho jusque dans les révélations de Ste Brigitte, selon laquelle le Crucifié est fixé par quatre clous sur la « tabella » (suppedaneum).

(6) *Index hagiographique* sub voc. Longin.

on ne voit pas le sommet du Golgotha et St Jean avec la Vierge forment un groupe indépendant à droite de la croix comme sur l'ivoire du Musée Britannique où VENTURI sans raison plausible a voulu reconnaître Saint Pierre. Cependant, dans la miniature syrienne, disposée symétriquement, il y a à gauche le groupe parallèle des trois saintes femmes, tandis que l'ivoire ne porte aucun trait de symétrie.

Les représentations du Sauveur vêtu du colobium sont caractéristiques de l'art romain du VIII^e au IX^e siècle; outre les deux images de Ste-Marie-Antique, on en voyait d'autres exemples, à la catacombe de St-Valentin sur la voie Flaminienne (Pl. Ic. LXI), dans l'église basse des Sts-Jean et-Paul

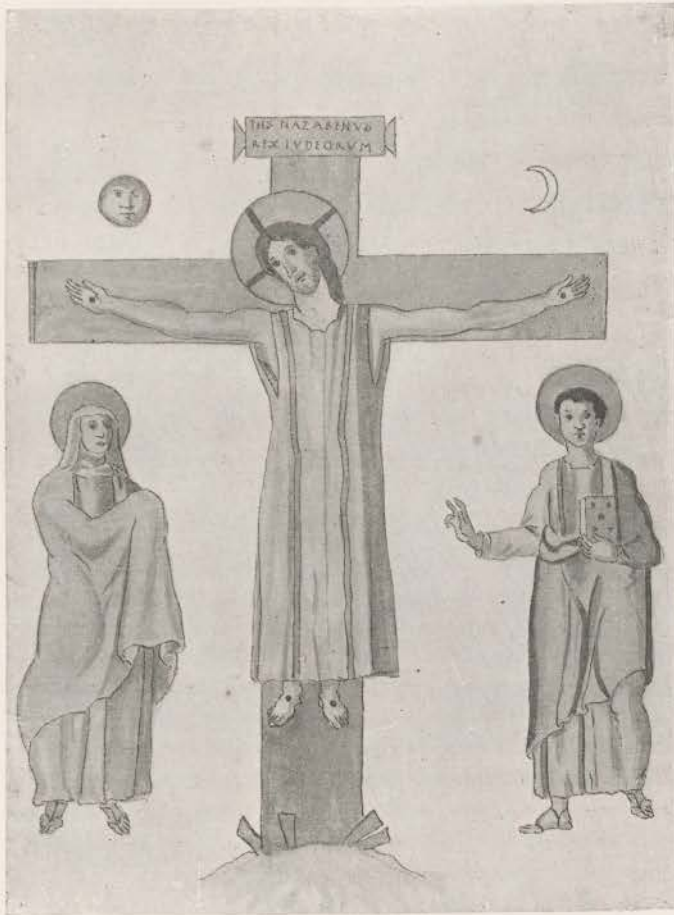


Fig. 271. — Crucifixion de St-Valentin sur la voie Flaminienne d'après l'aquarelle de la Bibl. Vaticane. Lat. 5409. p. 37. (V. Pl. Ic. LXI).

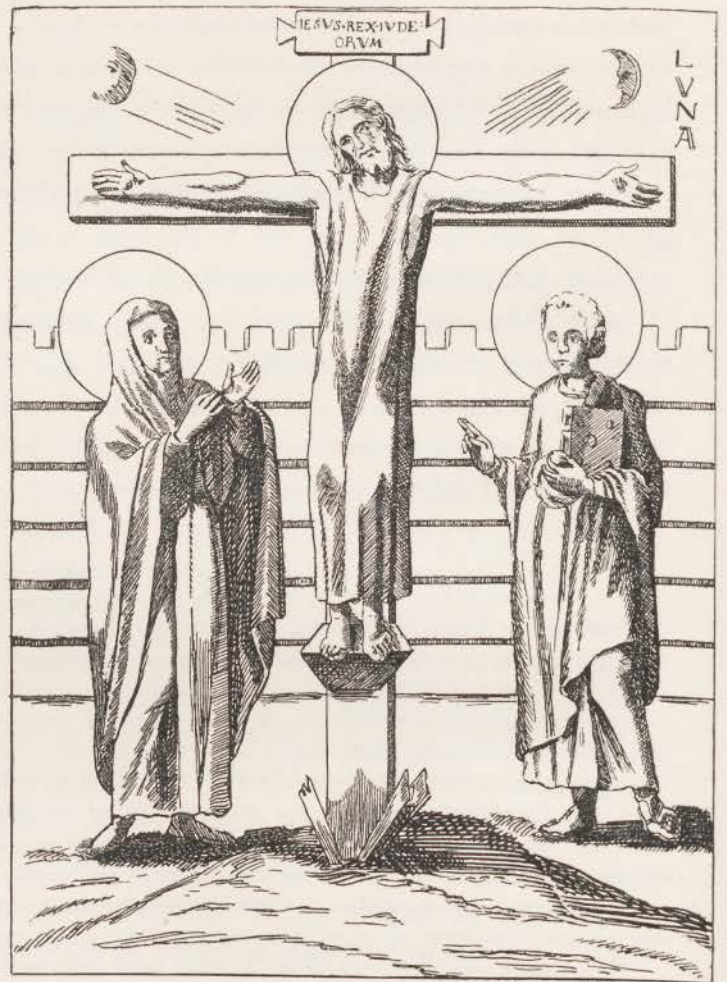


Fig. 272. — Crucifixion de St-Valentin sur la voie Flaminienne, d'après le gravure de Bosio. (V. Pl. Ic. LXI).

et dans l'oratoire de Jean VII dans l'ancienne basilique Vaticane (Pl. Ic. LXVI et fig. 231, 231-A). Ces trois images présentent chacune quelques variantes.

La crucifixion de la catacombe de St-Valentin est réduite à trois personnages: le Crucifié, la Vierge et St Jean. La composition se développe devant le mur de Jérusalem; on voit dans le ciel le soleil et la lune. La partie droite de la composition est coupée aujourd'hui par l'entrée. Nous publions ici pour la première fois ce qui reste de la fresque d'après une photographie exécutée pour nous. La composition comprenait deux plans distincts; on voit encore au premier plan le sommet du Golgotha, avec deux coins qui servaient à fixer la « crux », le côté gauche du « patibulum » avec les traits figurant un cadre et le bras tendu; on distingue parfaitement les vestiges du « colobium » qu'on voit descendre en plis obliques de l'épaule gauche. La figure de St Jean qui avec la Vierge était au second plan, est intacte. On distingue les pierres de taille du mur crénelé de Jérusalem. (Pl. Ic. LXI).

La mutilation de l'original est imparfaitement compensée par une aquarelle de la Bibliothèque Vaticane (Vat. Lat. 5409 pag. 37) que nous publions ici pour la première fois (fig. 271) et par la gravure de BOSIO (fig. 272) (1). Ces deux reproductions donnent la composition avec quelques variantes et se ressentent des défauts du XVI^e et XVII^e siècle. Cependant l'aquarelle a un caractère plus archaïque et semble plus fidèle; ce qu'on peut constater par l'absence du « suppedaneum », par la façon dont sont percés les pieds, par l'aspect du monticule du Golgotha; la Vierge aussi a les mains couvertes du manteau, comme dans la Crucifixion de l'oratoire de Jean VII, dans celles de l'église Ste-Marie-Antique et des Sts-Jean-et-Paul, tandis que dans la gravure de Bosio elle les lève avec un mouvement tout à fait de la Renaissance; le Christ, dans l'aquarelle a le nimbe crucifère, mais non dans la gravure; enfin dans l'aquarelle le soleil et la lune ont un caractère d'exactitude, et l'inscription du titre de la croix est plus dans le style des légendes du moyen âge.

Outre la description de BOSIO, on en trouve une inédite du cimetière de St-Valentin dans un manuscrit de POMPEO UGONIO (Bibl. communale de Ferrare n. 161, P. 1, 8), accompagnée d'un dessin très sommaire, sorte de plan indiquant l'emplacement de la crucifixion et des autres peintures du même cubiculum (2).

Oublié depuis BOSIO ce cimetière fut retrouvé par MARUCCHI (3). L'existence de vestiges de columbium et le témoignage concordant de l'aquarelle que nous publions et de la gravure de Bosio, démentent l'assertion de certains savants, selon laquelle le Christ ne portait pas ce vêtement. Le crucifix de l'oratoire de Jean VII était plus voisin de la fresque de Ste-Marie-Antique. Il ne reste de



Fig. 273. — Fragment de la Crucifixion de l'oratoire du Pape Jean VII d'après la gravure d'ANGELO ROCCA.

(1) « Veneranda hic Christi Servatoris nostri e Cruce pendentis, et clavis quatuor transfixi picta imago contemplanda subijcitur; cui sanctissima hinc Virgo Parens extensis manibus adstat, inde vero B. Johannes Apostolus, una quidem manu librum praeferens, altera suffixum stipiti. Redemptorem intuentibus ». *Roma subterranea*, Romae, 1651, Tabula secunda Cubiculi unici. Coemeterii St Julii Papae, Via Flaminia.

(2) « Hodie die ultima Aprilis 1594 visitavi mane coemeterium Sancti Iulii Papae via Flaminia. Positum id est in via Flaminia longe a ponte Milvio fere tertia pars milliarii citra pontem in vinea Fratrum Ordinis Sancti Augustini. Aditus est subterraneus excavatus ubi per augustam portam in... quoddam cubiculum est ingressus, quod olim iam pene abolitis figuris erat depictus, cuius est eiusmodi forma (suit une esquisse à la plume). Ad dexteram e regione imago B. tae Virginis Christum tenentis, ubi lampas forte posita quondam fuit. Ad laevam vero (?) Crucifixi, pedibus tamen distinctis ut quatuor clavis sit transfixus in cruce, et hinc inde, ut credo, Beatus Ioannes et Beata Virgo, vel Magdalena. A latere, Sanctus Laurentius, ni fallor, crucem ferentem manibus. et ita, ut credo. pictus est etiam in porticu ecclesiae suae Foris muros etiam aliorum Sanctorum imagines exoletae et oblitteratae. Inde igitur (?) ingredimur in coemeterium satis commode excavatus est, cum monte aequalis hinc inde, et quia dura est glara et similis pumici vel lapidi ». *Theatrum Urbis Romae* (Bibl. comun. de Ferrare, cod. cart. N. 161, P. 1, 8, pag. 1086).

ANGELO ROCCA (*De particula ex pretioso et vivifico ligno sacratissimae crucis Salvatoris Jesu Christi desumpta sacris imaginibus et elogiis, etc.* Romae, MDCIX, pag. 48) mentionne aussi cette crucifixion de St Valentin: « Nec non in Julii papae primi Coemeterio quod est in vinea Ordinis fratrum eremitarum S. Patris Augustini ad viam Flaminiam ubi erat vetustissima ecclesia S. Valentini, Crucifixio Dominica quattuor clavis repraesentatur ».

(3) *Il cimitero e la basilica di S. Valentino*. Roma, 1890.

cette composition qu'un fragment encore inédit (voir fig. 231) qui se trouve dans les Grottes Vaticanes. On y voit seulement en partie la Madone les mains enveloppées de son manteau, selon le prototype syrien, et fragmentairement aussi Longin. Les figures se détachaient sur fond d'or. GRIMALDI en fit des desseins et des aquarelles ; nous en reproduisons deux (1).

La scène était représentée sur deux plans ; le dessin n. 1, plus sommaire, mais en même temps plus fidèle suffirait à le faire penser, si même la preuve n'en était pas fournie par la gravure que

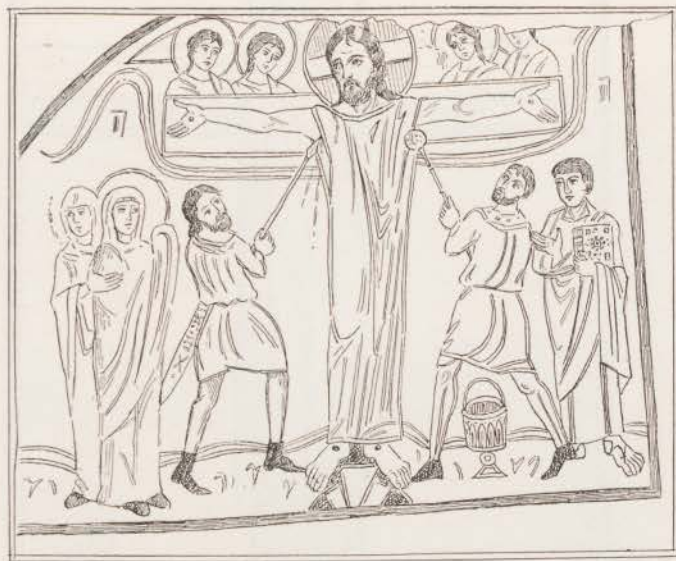


Fig. 274. — Crucifixion. Eglise basse des SS. Jean-et-Paul. Rome.

ment très effacée. Elle diffère assez des compositions précédentes. Sur le premier plan, on voit le sommet du Golgotha avec la croix ; le Crucifié est placé excessivement bas. Au second plan, le centurion et le porte éponge ; à gauche St Jean et à droite la Vierge soutenue par une sainte femme. C'est un premier indice des compositions byzantines des âges postérieures, où l'on représente la Vierge évanouie soutenue sous les aisselles par les saintes femmes (3).

Les deux montagnes complètement stylisées servent de fond à cette composition ; au dessus le ciel est subdivisé en deux zones ; on n'y voit ni soleil ni lune, mais quatre bustes d'anges symétriquement disposés au dessus du patibulum. Comme dans les images antiques le nimbe simple n'est donné qu'à la Vierge et aux anges, le Christ ayant déjà le nimbe crucifère.

Après avoir examiné les caractéristiques des crucifixions romaines du VIII^e siècle, nous dirons quelques mots des types purement byzantins. Nous verrons que les traits généraux se ramènent au prototype syrien, mais aussi que l'esprit byzantin ne s'en tient pas là et cherche à introduire de nouveaux détails d'observation naturaliste. La composition syrienne devient au VIII^e siècle sur le sol romain, rigoureusement symétrique et décorative, tandis qu'à Byzance on cultive et développe davantage l'élément réaliste. Un bel exemple en est fourni par la crucifixion du IX^e siècle du ms. grec 510 de

(1) L'un (Pl. Ic. LXVI, n. 2) est tiré d'un Album de dessins de Grimaldi conservé aux Archives de la Basilique Vaticane (sans numéro). L'autre (n. 1) de l'opuscule *De Sacros. Veronicæ sudario ac Lancea qua Salvatoris nostri Jesus Christi latus patuit*, etc., edit. par JACOBUM GRIMALDI anno Domini MDCXVIII ; manuscrit des Archives de la Basilique Vaticane, H. 3.

(2) Op. cit., pl. III et p. 48 : « In hoc musivo inter alias, et multas quidem Icones quae Romae in Bibliotheca Angelica asservantur, Imago Christi Domini Salvatoris nostri quattuor clavis affixa, et à collo ad convexum pedum, amictu quodam castanei coloris velata, pedibus tamen et brachiis nudatis, et diademate, signum Crucis prae se ferente, insignita, representabatur. Supra vero Diadema Titulus hisce legebatur litteris : I. N. R. I. hoc est, Jesus Nazarenus Rex Judaeorum ».

(3) DE GRÜNEISEN, *La piccola Icona bizantina del Museo russo Alessandro III a Pietroburgo e le prime tendenze del tragico nella Iconografia della Crocifissione*, dans la *Rassegna d'Arte* de Milan, fasc. IX, 1904.

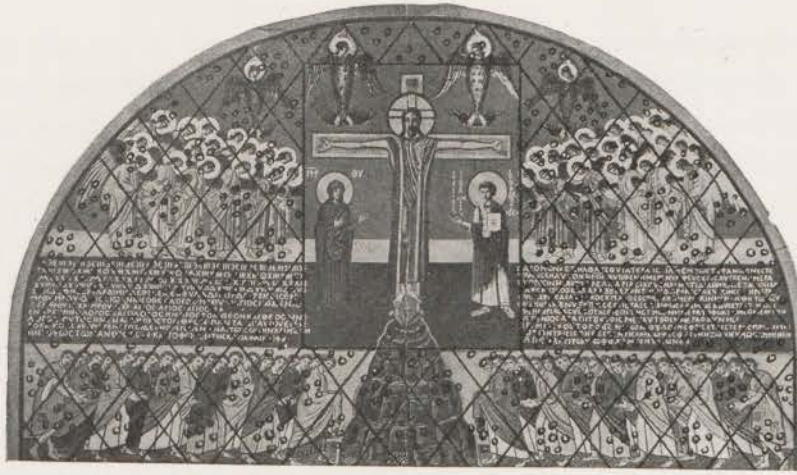


Fig. 277. — Composition réduite: origine des crucifixions du type de la Pl. Ic. XXXIX.



Fig. 276. — Croix sur un plan isolé.
Bibl. Laurentienne. (x^e siècle).



Fig. 278. — Crucifixion. Psautier du Mont-Athos.
Phot. de l'Ecole des Hautes-Etudes. (ix^e siècle).



Fig. 275. — Crucifixion. Ms. grec 510 de la Bibl. Nat. de Paris. (ix^e siècle).

la Bibl. Nat. de Paris (fig. 275). Le porte-éponge fait toujours pendant au centurion Longin; mais celui-ci a une pose plus mouvementée et le premier prend une attitude nouvelle qui rompt la rigueur de la symétrie, tandis que la miniature syrienne pousse le souci de la symétrie jusqu'à représenter les bras des deux soldats levés au même niveau, particularité qui se retrouve dans toutes les images romaines du VIII^e siècle comme à Sainte-Marie-Antique (Pl. Ic. XXXIX).

Mais le peintre byzantin applique ses recherches artistiques surtout aux groupements latéraux; on ne retrouve plus le groupe inerte des saintes femmes à droite de la croix; on les voit avec la Vierge à leur tête, encore dans la pose et le costume traditionnels, sortir par une porte arquée et se diriger à pas lents vers le Calvaire. Plus caractéristique encore par son vérisme est le groupement du côté opposé: St. Jean est représenté dans une attitude nouvelle, les mains croisées; un peu plus loin deux guerriers s'enfuient et l'un d'eux tourne la tête en arrière, mouvement qui inspirera plus tard un Rubens. Le sang de la plaie du Sauveur jaillit en un trait rouge et ne se dirige pas vers la face de Longin.

Le désir de rendre moins rigoureuse la symétrie du prototype lointain devient manifeste; mais l'ordonnance traditionnelle des personnages est respectée et un trait significatif montre qu'on reste en présence d'une composition imitée d'un prototype: c'est le sommet du Golgotha qui supporte le Crucifié. Comme dans les crucifixions romaines du VIII^e siècle, le miniaturiste byzantin du IX^e développe sa composition sur deux plans distincts, et l'isolement du Crucifié est ici particulièrement prononcé. La croix même est plus grande que ne le comportait la donnée; elle est placée en dehors du cadre; son sommet dépasse la partie supérieure du cadre, et le pied avec le rocher du Golgotha envahit la partie inférieure. On pourra expliquer ce phénomène en examinant les compositions plus développées de la crucifixion dans la peinture murale; nous en trouvons un exemple dans la crucifixion de l'époque de Jean VII sur le mur absidal (Pl. Ic. L) que nous avons étudiée plus haut, où la croix est plantée non sur le rocher du Golgotha, mais sur une haute montagne, et traverse toutes les zones jusqu'au ciel empyrée. Cette grande montagne se retrouve aussi dans les compositions byzantines sans tendances au symbolisme et ramenées au réalisme pur et simple, comme par exemple dans la crucifixion byzantine du IX^e siècle du psautier de Chloudow; mais tandis que la hauteur de ce piédestal de la croix est pleinement justifiée dans la fresque de Ste-Marie-Antique par l'idée de la croix dominant la hiérarchie des zones célestes, dans les miniatures byzantines ce trait présente un caractère tout arbitraire, et dénote une dérivation de quelque composition murale. La grande croix qui a pour fond les zones hiérarchiques superposées à la zone terrestre sur laquelle repose la base de la montagne du Calvaire nous fournira une explication de ce phénomène. On comprend dans cette composition monumentale, telle qu'on la voyait sur le mur absidal de Ste-Marie Antique, pourquoi les zones superposées à la terre paraissent sur un plan en arrière du mont Golgotha et du pied de la croix. Or toutes les compositions romaines du VIII^e siècle et la miniature du IX^e ne sont que des interprétations tronquées de l'idée-mère et l'application de ce principe se retrouve jusque dans une miniature du X^e siècle (fig. 276), du ms. Plut. XVII, 3 de la Bibl. Laurentienne de Florence (1). On omet la zone terrestre occupée dans la grande composition symbolique par la foule qui vient adorer le Crucifié; et la zone suivante où se trouvent St Jean et Marie devenant la première zone de ces compositions réduites, reste néanmoins en arrière du sommet du Golgotha. Pour la même raison le sommet du Golgotha semble être coupé, et continuer une base invisible au spectateur. La comparaison de la Pl. Ic. XXXIX et de la fig. 277 permet de se rendre compte de cette filiation. On chercherait en vain à expliquer l'isolement de la base de la croix par une préoccupation réaliste de copier le relief

(1) Cette miniature a été signalée par le card. ET. BORGIA, *De Cruce Veliterna*.

topographique du Calvaire. La crucifixion réaliste de l'Évangélaire syriaque et les autres crucifixions du v^e et vi^e siècles mettent les personnages sur le même plan que le rocher du Golgotha (1).

Ainsi, jusqu'à ce qu'on en trouve des exemples d'époques antérieures, nous sommes autorisés à admettre que la formule de ce type se concrétisa encore à l'époque de Jean VII.

Pour finir notre notice sur les crucifixions nous rapportons ici un bel exemple qui permettra de se faire une idée du terme auquel aboutit à Byzance, après plusieurs siècles de vie artistique, l'évo-

lution du thème de la miniature syrienne. C'est la miniature du ms. Qu/66 de la Bibliothèque Royale de Berlin, fol. 254 v. (fig. 279).

Cette miniature présente la disposition traditionnelle des figures, le Sauveur vêtu du « colobium » et le groupe des trois soldats qui jouent ses vêtements (2); seulement le miniaturiste change de plan et d'horizon: les deux montagnes derrière la croix sont reportées plus loin vers l'horizon; la composition se développe sur un plan plutôt fuyant et représente un paysage montagneux et sans végétation. Le Sauveur et les larrons sont considérablement élevés; le Rédempteur placé au centre domine toute la scène. Les figures que la miniature syrienne place à côté ou immédiatement au-dessous de la croix sont ramenées à un plan inférieur. A la place du soleil et de la lune on voit les archanges, et au-dessous de la croix, le tombeau d'Adam et son crâne.

En somme c'est un type de crucifixion qui tend au vérisme (comme celle du Mont Athos du ix^e siècle que nous reproduisons ici à la fig. 278) et

qui se présentera bientôt schématisé dans l'art byzantin et dans l'iconographie russe, héritière directe de la tradition byzantine, tandis qu'en Occident on développera de plus en plus les emblèmes symboliques, (v. fig. 281) suivant ainsi la voie ouverte par l'iconographie romaine. Et cette particularité a son importance, car par elle on voit clairement quelles voies et quels principes différents suivirent les arts à partir du viii^e siècle à Byzance et en Occident; ainsi, on en conviendra, une crucifixion dans le goût de l'« Hortus deliciarum » était complètement contraire au goût byzantin — tandis qu'à Rome on en trouve déjà les germes au viii^e siècle.

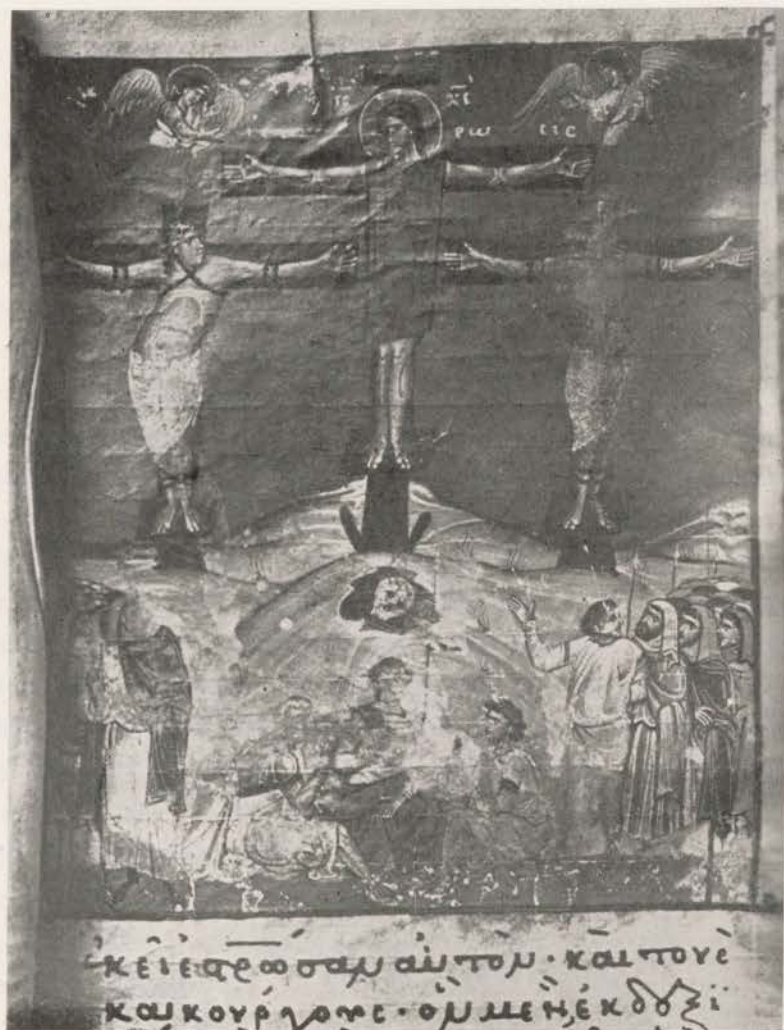


Fig. 279. — Crucifixion. Bibl. Royale de Berlin.
QU/66 fol. 254 v.

(1) V. aussi les fig. 268, 270.

(2) C'est un groupe qui se retrouve aussi dans l'église basse des Sts-Jean-et-Paul à Rome, mais à côté du tableau de la Crucifixion, parce que la place manquait pour le représenter au pied de la croix selon la tradition syrienne.

C) PAUL I^{er} (757-767). On ne peut dater avec certitude de ce pontificat que la décoration actuelle de l'abside de la chapelle majeure; la reconstitution de cette abside peut se voir ci-dessus fig. 109; nous l'avons décrite p. 150 et ss.

Malheureusement l'état déplorable de cette peinture, les couleurs effritées et effacées ne permettent pas d'examen stylistique approfondi. Si l'on en juge par la tête humaine (St Mathieu) du tétramorphe, on peut conclure que l'art, de Jean VII à Paul I^{er}, non seulement ne progresse pas, mais accuse un mouvement de décadence. Déjà sous ce pape se déclare une certaine tendance à la stylisation; mais, comme nous le verrons tout à l'heure, même dans l'œuvre d'Adrien I^{er}, on ne trouve pas encore ce schématisme rigoureux qui caractérise les peintures de la nef gauche par nous attribuées au IX^e siècle.



Fig. 280. — St. Euthyme. Ste-Marie-Antique.

V. ADRIEN I^{er} (772-795). — Nous attribuons à ce pape les peintures suivantes: la « Maria Regina » (fig. 69 et p. 93, 94); Ste Agnès et Ste Cécile (fig. 67, p. 93) et les trois saints en chlamyde (fig. 68, p. 93); probablement les peintures dans les grandes niches (fig. 73 et 74, p. 97, 98), l'Anastasis (ou descente aux limbes), St Léon et les saints en médaillons, Euthyme, Sabbas, etc. (plan 2 à 6, p. 93), et peut-être la fresque qui représente le Sauveur entre deux anges (fig. 70, p. 94) sujet familier à ce pontife qui le fit représenter à St-Pierre et à St-Paul, selon le *Lib. Pontif.* (éd. DUCHESNE, I, p. 503 et 504).

L'attribution de la fresque de « Maria Regina » est garantie par la présence du pape Adrien, avec la « planchette », introduit par un « chlamydatus », probablement St Adrien. La composition est divisée en cintre et rigoureusement symétrique. La Vierge et l'Enfant étendent le bras latéralement vers le côté où le pape leur est présenté: mouvement qui se trouve à l'origine dans les scènes où la Vierge reçoit les Mages. Nous avons vu aussi plus haut (p. 264) que le peintre eut recours à ce mouvement pour coordonner les figures latérales à la figure centrale, en conservant ses personnages dans la « frontalité » traditionnelle.

Dans le premier volume de nos *Etudes comparatives*, nous verrons que la schématisation de la face humaine, à l'époque d'Adrien I^{er}, commence à envahir l'iconographie. Cependant les sillons des muscles peauciers ne sont pas encore complètement stylisés, ce qu'on verra le mieux sur les faces séniles. Le meilleur exemple nous est fourni par la tête de St Euthyme (fig. 280, plan. 5) d'une bonne conservation. On peut y observer la schématisation commencée, qu'on ne trouve pas au temps de Jean VII dans les portraits, notamment ceux des apôtres dans la chapelle majeure (Pl. Ic. LXXI et LXXII). Le muscle « corrugator supercillii » forme des plis qui suivent encore anatomiquement la protubérance

du front, et ne sont pas schématisés en forme d'U comme on les verra au ix^e siècle. Mais d'autre part en confrontant cette tête avec celle de St Philippe (Pl. Ic. LXXII) on verra facilement la différence de style. On demande déjà les effets à la ligne plutôt qu'aux plans obtenus par la couleur. La barbe est un simple « *tratteggio* » ; le nez, fait important par ses influences aux époques suivantes, a les narines trop remontées, ce qui rend la crête nasale excessivement longue, et fait paraître la pointe pendante.

La figure est rigoureusement de face ; la position de trois quarts, préférée au temps de Jean VII, ne se retrouve plus ; les pupilles sont déjà dans une « *frontalité* » stricte ; mais les sillons frontaux paraissent empruntés à une figure de trois quarts, caractère tout artificiel où l'on ne reconnaît pas l'observation anatomique remarquable dans le personnage de l'apôtre Philippe. L'empâtement des couleurs qui figurent la chair ne présente plus les tons chauds, tendant au jaunâtre : en un mot, la maîtrise artistique qui distingue les peintres de Jean VII a disparu.

En examinant cette tête d'Euthyme on comprend comment, moins d'un siècle plus tard, l'art était dégénéré au point de fournir des types comme la tête de St Clément (Pl. Ic. LXXIII) que nous analyserons ailleurs. La confrontation de notre figure 281 avec la Pl. Ic. LXXIV (St Basile), étant donné l'analogie des types, permettra de se rendre un compte exact des rapports et des différences entre le style de la fin du viii^e et celui du ix^e siècle.

Les peintures qui restent sont malheureusement dans un tel état de ruine qu'elles ne permettent pas d'examen stylistique. Cependant rectifions ici une erreur qui s'est glissée à la page 98 :

dans la niche (plan 23) où nous écrivons que l'on voit trois femmes, c'est trois hommes qu'on reconnaît et plus précisément trois personnages vêtus de dalmatiques (1).



Fig. 281. — Crucifixion. Image symbolique.
Saint-Pétrone de Bologne.

VI. PEINTURES D'ÉPOQUE DE TRANSITION. Avec Adrien I^{er} nous touchons au ix^e siècle. Avant de commencer la description des peintures que leur style rattache avec certitude à ce siècle, nous nous arrêterons à étudier un certain nombre de peintures qui, soit par leur caractère stylistique, soit par quelque autre détail iconographique, dénotent une période de transition et que nous ne nous hasardons pas à assigner de façon affirmative au ix^e siècle plutôt qu'à la fin du viii^e ou réciproquement.

Parmi ces peintures il en est une qui mérite un examen spécial, c'est celle dont nous avons donné une reproduction à la fig. 77 et que nous reconstituons ici (fig. 282).

Nous avons consacré de longues et patientes recherches à ce fragment (plan 31) que nous n'avons décrit qu'avec réserves et sous le titre : Un personnage vêtu d'une dalmatique royale marchant vers un trône. Il y a peu de temps seulement que nous sommes arrivés à un résultat que nous considérons comme définitif.

L'explication de WILPERT selon laquelle il faut y voir Esther devant Assuérus (2) étant fondée

(1) Voir au chapitre : *Hagiographie* etc., les identifications que l'on peut proposer.

(2) Voir plus haut, p. 100, n. 2.

sur une simple impression subjective, sans point de comparaison ni preuve d'aucune sorte, ne saurait satisfaire un critique de nos jours.

Pendant les longues années de recherches et d'études qui me lient déjà au vénérable monument, je me suis souvent arrêté avec un certain dépit devant ce fragment pour en résoudre l'énigme. Mais le voisinage du tableau où l'on voit le cavalier richement équipé (Pl. Ic. XVI) sujet que j'attribuais à l'Ancien Testament, égarait mes investigations, et je bornais mes réflexions à l'Ancien Testament, avec le seul résultat de voir l'énigme toujours plus obscure. Récemment seulement, je m'arrêtai de nouveau devant cette fresque, et mon attention fut attirée sur une particularité caractéristique du costume du second personnage. Il porte cette tunique succincte retroussée sur les hanches et retombant en pointe sur l'abdomen de façon à dépasser le bas-ventre (voir plus haut p. 198). La clef était trouvée: c'est là depuis le iv^e siècle le costume spécifique et exclusif des Mages; il restait à vérifier la concordance des autres détails: ils m'ont convaincu définitivement que je me trouve sur la bonne voie, et que la scène représente l'Adoration des Mages.

Mon examen porta d'abord sur la première figure; c'est précisément un roi, donc un personnage qu'à partir du viii^e siècle on retrouve dans les scènes de l'Adoration. La posture du personnage achève de dissiper tous les doutes; la jambe gauche est portée en avant, le tibia légèrement incliné, le pied posé à plat sur le sol; la jambe droite rejetée en arrière est à demi fléchie, le pied ne touchant la terre que de la pointe: c'est la pose classique de la « μέγρι προσκόνησις », donnée au premier des mages dans les représentations antérieures au x^e siècle; caractéristiques aussi les plis de son manteau légèrement soulevé par le mouvement. Comme d'ordinaire dans ces scènes, le roi s'incline tout près du marchepied du trône placé devant une abside et sur lequel est assise la Vierge avec l'Enfant: particularité commune dans les figurations de cette scène dès le vi^e siècle. Le second des Mages, placé de face, se prépare seulement à présenter ses dons en attendant son tour; son bras droit tombe le long du corps, et la main est écartée des hanches; dans la main gauche il devait tenir le coffret qu'il tendait à l'Enfant Jésus: c'est la pose que devait avoir le second Mage dans la mosaïque de l'oratoire du pape Jean VII (cfr. Pl. Ic. LXVI, I). Le troisième Mage vêtu comme le précédent se distingue à peine et seulement grâce à la teinte rouge de sa tunique; la peinture étant effritée, les ombres fortes qui servaient jadis de fond s'imposent aujourd'hui et donnent l'illusion de certaines formes qui n'existaient pas à l'origine. Comme fond à cette composition, outre l'abside où siège la Vierge, il y a d'autres constructions coordonnées à celle-ci.

Le costume du premier Mage est une particularité étrange pour l'époque; ce n'est pas le costume persan traditionnel; c'est le costume byzantin du roi avec la longue dalmatique comme on la verra aux Mages des manuscrits byzantins du x^e au xi^e siècle ou de la mosaïque de St-Marc de Venise. Mais dans toutes ces images de date postérieure à la nôtre, la dalmatique est donnée aux trois rois mages, alors que dans notre cas les deux derniers gardent encore le costume archaïque: preuve que nous nous trouvons devant une image d'une époque de transition, où la légende commençait à évoluer dans le sens connu aujourd'hui, fournissant ainsi l'occasion de modifier le type antique commun dès les premiers siècles de l'art chrétien. Mais à quelle époque s'opère cette transformation? On la rattache à l'exégèse littérale d'un verset de psaume utilisé dans l'office de l'Épiphanie (1); il faut aussi sans doute la mettre en relation avec l'introduction des noms des Mages (voir p. 193 ss.). DE WAAL croit que la plus antique représentation où les mages reçoivent des attributs royaux est celle de l'oratoire de Jean VII (2). Cette donnée n'est pas tellement sûre: DE WAAL raisonne d'après

(1) Ps. LXXI, 10. *Reges Tharsis et insulae munera offerent, reges Arabum et Saba dona adducent.*

(2) KRAUS, *R. E.* sub voc.

une reproduction de CIAMPINI, lequel se borne à reprendre le dessin de GRIMALDI que nous donnons au n. 2 de la Pl. Ic. LXVI. Nous avons vu plus haut quelle valeur il faut attribuer aux dessins de GRIMALDI; dans celui que nous donnons au n. 1 de la même planche et qui représente le même original que le n. 2, les Mages n'ont que le bonnet phrygien; ils ont la couronne dans le n. 2, mais c'est malheureusement le moins fidèle. Du reste, même dans les miniatures tardives, comme celle du Vat. grec 394, du x^e siècle, où les Mages ont la dalmatique longue ornée d'un orfroi au bas, ils n'ont pas la couronne, mais portent encore le dé carré (voir ci-dessus p. 193).

Il est au plus haut point regrettable que le tableau de Ste-Marie-Antique soit mutilé dans sa partie supérieure; il pourrait nous renseigner sur la forme des « capitis tegmina » des trois rois. La



Fig. 282. — Adoration des Mages. Reconstitution. Sainte-Marie-Antique.

forme de la couronne du premier, vêtu en roi byzantin, serait d'une particulière importance pour l'histoire du vestiaire, si du moins il portait une couronne. On peut constater seulement que son manteau est plus long qu'aux époques où on ne lui voyait que la tunique succincte sur les « sarabara ». On peut se le représenter fixé sur l'épaule droite ou la poitrine par une fibule ronde avec au milieu une grosse pierre précieuse entourée de perles. La dalmatique est riche, bordée d'un orfroi orné de pierres précieuses, et porte des « orbiculi » garnis de perles et d'émeraudes. La chaussure est la chaussure impériale désignée au temps de Constantin Porphyrogénète sous le nom de *ῥούσσα ἤτοι κόκκινα* (cfr. plus haut p. 186). En somme c'est le costume typique d'un personnage régnant de cette époque (viii^e au ix^e siècle).

C'est évidemment avec intention qu'on distingue le premier personnage de ses deux compagnons : fait des plus curieux qui doit trouver encore son explication iconographique. S'il nous est permis d'en proposer une, nous la chercherions volontiers dans l'interprétation littérale de ce même verset 10 du Ps. LXXI. Tharsis et les îles représentent dans la tradition juive les côtes de la Méditerranée (1).

(1) V. *Dictionnaire de la Bible*, publ. par VIGOUROUX, sub voc. *îles*.

On aurait été amené ainsi, en perdant de vue le récit de St Matthieu pour s'attacher à l'interprétation figurative du Psaume, à considérer les Mages comme des rois, l'un des pays helléniques vêtu du costume byzantin, les autres des pays orientaux vêtus du costume barbare. Cette distinction ne tarda pas à s'effacer, mais jamais complètement, car dans le plus grand nombre d'Adorations, le premier mage est différencié de quelque façon.

A la même époque que notre Adoration des Mages, il faut bien rattacher les peintures des « transennae » de la « schola cantorum ». Il n'en reste que le fragment du cavalier (Pl. Ic. XVI) que nous ne pouvons identifier avec certitude, la scène de Judith rentrant à Béthulie, ainsi que, sur les « transennae » du presbyterium, David tuant Goliath et Ezéchias sur son lit de douleur. Ces trois dernières scènes par leur style rudimentaire nous paraîtraient plus près du ix^e siècle. L'hypothèse qui se présente le plus naturellement est que les « transennae » étaient couvertes de scènes tirées de l'Ancien Testament, plus précisément des livres qui font suite au Pentateuque; dans ce cas peut-être faudrait-il voir dans le fragment du cavalier une scène tirée du livre des Machabées. Cette disposition de deux files parallèles de scènes de l'Ancien Testament sur deux murs se faisant face, aboutissant à un mur à angle droit décoré de scènes du Nouveau Testament, n'est pas insolite: on la retrouve en plus grand à Sainte-Marie-Majeure, où les deux rangées de mosaïques de l'Ancien Testament au-dessus des colonnes vont se terminer au mur de l'arc triomphal couvert de scènes du cycle de l'enfance du Sauveur. Dans ce cas il faut supposer que sur la « transenna » transversale de gauche une Nativité par exemple faisait pendant à l'Adoration des Mages.



Fig. 283. — St. Syxte; église basse de St-Chrysogone, Rome, ix^e ou x^e siècle.

Matériel comparatif dans l'iconographie romaine. EGLISES: Ste-Cécile (phot. ALINARI) — St-Clément, église basse (phot. MOSCIONI) — St-Martin-aux-Monts, église basse (phot. MOSCIONI) — St-Marc (phot. ANDERSON) — Ste-Marie-in-Domnica (phot. ALINARI) — Sts-Nérée-et-Achillée (phot. ALINARI) — Ste-Praxède (phot. ALINARI) — Ste-Praxède, campanile — St-Sabbas sur l'Aventin (phot. en vente chez le gardien) — Sts-Cosme-et-Damien, Vierge (VENTURI, *Storia dell'arte italiana*) — St-Urbain alla Caffarella, crypte (fig. 219). — St-Chrysogone, (église basse, fig. 283). — CATACOMBES: Cat. de Callixte sur la voie Appienne: le Christ entre Cécile et Urbain (WILPERT, *Pittura*, Pl. 260, 2).

La forme nouvelle est tellement différente qu'on se demande avec étonnement comment dans un espace de temps si limité, entre le pontificat de Jean VII et celui de Nicolas I^{er}, une transformation aussi radicale a pu se produire.

Le coloris est réduit au minimum, aux teintes ternes, ocres, noir de fumée, blanc; le relief disparaît définitivement; on évite les scènes mouvementées; le regard, d'oblique, devient rigide frontal; des figures massives remplissent maintenant presque tout le cadre au lieu des figures

VII. ÉPOQUE DU PAPE NICOLAS I^{er} (1). Les ressources hellénistiques qui ont vivifié pendant des siècles l'art médiéval, s'épuisèrent à Rome définitivement à la fin du viii^e siècle; il n'en reste qu'un lointain souvenir; la trame artistique déjà modifiée aux siècles précédents se présente à Rome au début du ix^e siècle sous un aspect nouveau purement oriental.

Les dernières peintures de la basilique de Ste-Marie-Antique en fournissent un frappant exemple. La

(1) Nous nous plaçons ici dans l'hypothèse que nous avons développée et tâchée de prouver dans le chapitre *Sources*, etc. à la page 15 et suivantes. Si même l'on venait à trouver cette hypothèse invérifiée, et que l'on voulût placer l'abandon de l'église après le tremblement de terre sous Léon IV, en 847, nous maintiendrions néanmoins nos conclusions dans le domaine de la critique d'art. Il faudrait seulement placer dans un intervalle encore plus restreint le mouvement de décadence. Déjà surprenante, si les dernières peintures sont du temps de Nicolas I^{er}, la rapidité de ce mouvement l'est encore bien plus s'il faut les placer avant 847. C'est même cette considération qui nous a amené à défendre l'opinion que nous avons adoptée sur l'histoire de la basilique.

élançées qui se mouvaient à l'aise dans les tableaux de Jean VII aux limites espacées. Le paysage devient de plus en plus aride et toute végétation disparaît.

La comparaison des scènes de l'Ancien Testament dont nous allons nous occuper, avec celles du cycle christologique de Jean VII, ou celles de la passion des Sts Cyr et Julitte, fournit à notre thèse sa meilleure confirmation.

Les scènes de l'Ancien Testament étaient peintes dans la zone supérieure du mur de la nef gauche en deux rangées et comportaient vingt tableaux dont plusieurs contenaient deux sujets.

On peut déterminer encore treize sujets répartis en onze cadres et reconstituer avec une probabilité suffisante la série complète en y ajoutant à peu près autant de sujets en neuf cadres. Elle commençait par le cadre oblong, mesurant plus de deux mètres, sur le mur transversal perpendiculaire à la paroi gauche. Ce cadre comprenait sans doute deux moments caractéristiques de la création du monde et des éléments. Entre l'angle et la porte qui mène au Palatin, on voyait la création des animaux. Le premier cadre de la rangée supérieure sur la paroi longue offrait la création d'Adam et d'Eve; le second, le couple humain sous l'arbre de la science, autrement dit le péché. La scène subsistante de l'ensevelissement d'Abel devait être précédée de la représentation des sacrifices des deux frères. Dans la rangée inférieure, le premier cadre comprenait deux moments caractéristiques de la vie d'Abraham; Abraham recevant les trois anges (ou moins probablement Abraham et Melchisédech) et le sacrifice d'Abraham. Le second cadre peut se déterminer au moyen de la légende: ECC... qu'il faut sans doute lire, avec M. FEDERICI, Rebecca (1). C'est peut-être Eliézer et Rebecca au puits, plus sûrement la bénédiction de Jacob par Isaac.

La série subsistante se termine par le festin de Pharaon. Il est invraisemblable que ce cycle de la Genèse s'achevât par une scène qui représente dans la vie de Joseph un moment intermédiaire où ce personnage lui-même ne figure pas; il faudrait, pour l'admettre, une évidence qui n'existe pas en réalité. Nous avons supposé d'abord (voir pag. 106 et ss.) que ce cycle historique ne dépassait pas la ligne de la « transenna » où s'arrête la théorie des saints debout aux côtés du Sauveur. Mais si cette « transenna » s'opposait à la continuation de la file de saints, puisqu'elle aurait presque complètement caché aux yeux des fidèles les personnages qu'on aurait pu peindre au delà, elle n'offrait pas le même obstacle au développement des scènes historiques peintes à un niveau plus élevé. Cette hypothèse se confirme encore si l'on considère que les petites scènes peintes en deux registres dans l'espace entre la « transenna » et le petit escalier (plan 51^{bis}) ne dépassent pas, par en haut, le niveau supérieur de la file des saints. L'espace libre au dessus de ce niveau, aujourd'hui complètement dénudé, devait donc encore être couvert de peinture tirées de la Genèse. Nous pouvons imaginer, sans prétendre à la certitude absolue, quelles étaient ces scènes. L'espace de 3 m. 35 dont le peintre disposait ainsi pouvait donner place, pour chaque rangée, à deux cadres seulement, car le plus petit cadre existant mesure 1 m. 29. Il est difficile de déterminer si chacun de ces cadres contenait un ou plusieurs sujets. Les scènes de la rangée supérieure pouvaient être soit la reprise des travaux agricoles comme dans les Octateuques, soit plutôt la plantation de la vigne ou l'ivresse de Noë, peut être les deux à la fois, et pour finir, la construction de la tour de Babel. Pour terminer la rangée inférieure nous devons choisir dans un matériel comparatif si divers et le cycle de Joseph est si riche qu'il serait aventureux de trop préciser. Si le peintre ne songeait plus qu'à l'histoire de Joseph, si longuement illustrée, il dut la terminer par la scène du triomphe de Joseph à travers la capitale; la scène intermédiaire serait alors l'interprétation des songes du Pharaon. C'est ainsi que se termine la page du ms. 510. Si au contraire l'artiste n'avait point perdu de vue qu'il

(1) Voir le chapitre *Epigraphie de l'église Ste-Marie-Antique*. Plus haut, p. 107, nous avons conjecturé que ce cadre contenait le sacrifice d'Abraham.

illustre la Genèse dans son ensemble, il réunit probablement ces deux scènes dans un même cadre pour représenter dans le dernier la réunion de Joseph et de sa famille en Égypte.

Le cycle de la Genèse de l'église Ste-Marie-Antique, donne seulement les épisodes les plus caractéristiques, et dans chaque scène réduit d'ordinaire à l'essentiel les personnages et les accessoires. Le peintre ne représente que les moments cardinaux, le commencement et la fin d'un sujet, et non les moments intermédiaires. La série qu'on voyait dans notre basilique était loin d'être aussi détaillée que tels autres cycles de miniatures et de mosaïques des époques antérieures et postérieures.

Les récits de l'Ancien Testament groupés en cycles n'apparaîtraient pas, selon WICKHOFF, avant le IV^e siècle, tandis que STRZYGOWSKI (1) croit pouvoir placer le prototype du Pentateuque d'Ashburnham au III^e siècle. Au IV^e siècle, dit WICKHOFF (2) il fallut créer de toutes pièces l'expression esthétique des scènes bibliques, à mille ans au moins de distance de l'époque où elles furent écrites et dans une atmosphère religieuse et nationale toute différente (3). Les plus anciens monuments où l'on trouve des épisodes suivis de l'Ancien Testament sont la Genèse de Vienne et la Bible de Cotton (4). Malheureusement la Genèse de Vienne ne s'est pas conservée complètement et la Bible de Cotton, en dehors des feuillets aujourd'hui carbonisés et vaguement reconnaissables après l'incendie, ne peut être étudiée que sur quelques copies tardives, gravures ou aquarelles.

L'étude stylistique et comparative des images de la Genèse est de date encore récente. L'élan qu'ont pris en ces dernières années les études et les recherches historiques et stylistiques dans le domaine de l'histoire de l'art, appela l'attention des savants aussi sur l'illustration de la Genèse dans le haut moyen âge.

Le caractère de ces études et les exigences de nos jours réclamèrent des éditions spéciales avec des reproductions soignées d'après les originaux. En 1883 GEBHARDT (5) fait paraître un volume in-folio sur le Pentateuque d'Ashburnham, avec les planches en phototypie et un spécimen en couleurs; l'année suivante SPRINGER (6) publie, comme une sorte d'appendice, une étude comparative sur l'illustration de la Genèse dans le haut moyen âge, mais spécialement sur le caractère des miniatures du Pentateuque d'Ashburnham; cette étude provoque la savante réplique de STRZYGOWSKI (7).

En 1889 la « Societas Scientiarum Fennica » publie les recherches de TIKKANEN (op. cit.) sur le cycle de la Genèse dans la basilique de St-Marc de Venise parallèlement avec une étude sur le caractère de la Bible Cottonienne (8); les planches de la grande édition de luxe de KREUTZ-ONGANIA

(1) *Orient oder Rom*, p. 35.

(2) « Nicht nach und nach wie etwa die Bilder zum epischen Cyklus und mit der Nation, von der sie geschaffen, sich verändernd sondern neu erfunden mussten diese Bilder der Bibel werden. *Die Ausfüllung eines poetischen Rahmens, dessen ursprünglich von ihm umschlossene anschauliche Vorstellungen verloren gegangen waren, mit neuen Phantasiebildern aus einem anderen Bildungskreise, das war das Problem, welches die ersten Künstler der Christen zu lösen hatten* ». HARTEL-WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, p. 4. Voir aussi p. 3.

(3) Selon STRZYGOWSKI (op. cit., p. 37) le prototype du Pentateuque d'Ashburnham serait l'œuvre des juifs chrétiens.

(4) Voir J. J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig u. ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*. Extrait des *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, tom. XVII, Helsingfors, 1889.

(5) *The miniatures of the Ashburnham pentateuch*, London, Asher & Co., 1883.

(6) *Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch*. Dans les *Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, B. IX (1884), n. VI, p. 665-733.

(7) *Orient oder Rom!* Anhang: *Der Ashburnham Pentateuch*, p. 32-39. Voir aussi *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* dirigé par D. CABROL sub voc. *Ashburnham*. SAMUEL BERGER *Histoire de la vulgate*, Paris 1893, pag. 11-12.

(8) Cfr. aussi *Vetusta Monumenta, quae ad rerum britannicarum memoriam conservandam Societas antiquorum Londoni sumptu suo edenda curavit*, vol. I, London, 1747; GARRUCCI, op. cit. et OMONT, *Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. de Paris*, Paris, 1902.

sur la basilique de St-Marc de Venise lui servent de guide (1). Finalement la fameuse Genèse de Vienne si longtemps désirée et si souvent reproduite en gravures ou en contours plutôt inexacts (2) trouve ses dignes interprètes en HARTEL et WICKHOFF (op. cit.); ceux-ci ont donné toutes les miniatures in-folio en phototypie avec un spécimen en couleurs.

L'intéressant folio 69 v. du Ms. gr. 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris, ainsi que les fol. 17 r. et 36 v. du même manuscrit, ont été reproduits en phototypie par OMONT (op. cit.); de même les ivoires de la chaire de Maximien de Ravenne sur l'histoire de Jacob et de Joseph, qu'on connaissait jusqu'à présent par les reproductions graphiques de GORI (3) et de GARRUCCI (4), ont été édités en séries photographiques et se trouvent en vente chez ALINARI et à Ravenne chez RICCI.

Les miniatures de la Bible de Charles le Chauve conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris furent reproduites par DE BASTARD (5) et celles de la Bible conservée à la bibliothèque du monastère de St-Paul-hors-les-murs photographiées par GARGIOLLI (6). Un manuscrit syriaque récemment acquis par la Bibliothèque Nationale de Paris, a été publié en 1909 par OMONT dans le I^{er} fascicule du vol. XVII des *Monuments Piot*. Ce manuscrit contient un certain nombre de miniatures de l'Ancien Testament et daterait du VII^e siècle. Nous n'avons pas pu l'utiliser, car aucune bibliothèque romaine ne l'avait encore.

Malheureusement les importants tableaux de la Genèse des mosaïques de Palerme et de Monreale, sauf les vues d'ensemble (phot. BROGI) n'ont pas été photographiées et on doit recourir encore aux publications de TERZI (7), de LO FASO (8), de PAVLOVSKY (9) et à la grande publication sur Monreale avec des planches en couleur de GRAVINA (10); KRAUS (11) a donné des reproductions, insuffisantes pour une étude stylistique, des peintures murales de S. Angelo in Formis; quelques scènes de la Genèse se trouvent en outre dans l'église de St-Paul à Spolète (XII^e siècle) (12), d'autres à S. Maria « ad criptas » à Fossa (13).

Malgré ce mouvement scientifique tout un matériel iconographique reste encore inédit; notons spécialement les miniatures des Octateuques de la Bibliothèque Vaticane et celles de la Bibliothèque du Sérail de Constantinople, la Bible d'Alcuin, exemplaires de Bamberg, Londres et Zurich (14), plusieurs tissus coptes, les folios de la Bible latine de la Vaticane: Barb. lat. 587/30, les peintures

(1) G. et L. KREUTZ-F. ONGANIA, *La basilica di S. Marco in Venezia*, Venezia, 1843, ss. Cfr. aussi PAULI, *Venedig*, Leipzig, 1898. Aujourd'hui cette série de mosaïques est photographiée et se trouve en vente chez ALINARI; nous citerons en leur lieu les numéros correspondants aux scènes qui nous serviront de points de comparaison.

(2) Cfr. SADLER dans LAMBECIUS, *Commentarii de augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi*, Vindobonae, 1665-1679; DE NESSEL, *Breviarium et supplementum comment. LAMBECIAN. sive catalogus et recensio specialis Codd. Manuscriptorum Graecorum*, etc., Vindobonae, 1690; SCHLECHTER dans KOLLAR, *Commentarii de aug. Bibl. Caes. Vindob. ed. altera opera et studio ADAMI FRANCISCI KOLLARII*, Vindob. 1766-1782, III; GARRUCCI, op. cit., III.

(3) *Thesaurus veterum diptychorum*, Florentiae, 1756, t. III.

(4) Op. cit., t. VI.

(5) *Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve*, Paris, 1883.

(6) Ministero della Pubblica Istruzione, *Catalogo delle fotografie*, Roma, 1904. p. 98 S. et n. A, I-C, 124.

(7) *La cappella di S. Pietro nella regia di Palermo*.

(8) *Pietrasanta del duomo di Monreale*, Palermo, MDCCCXXXVIII.

(9) *Schizopsis palatinskoiij kapelly w. Palermo*, dessins de POMERANZEW et TSCHAGIN, Ed. de l'Acad. Imp. des Beaux-Arts, St. Pétersbourg, 1890.

(10) *Il duomo di Monreale*, Palermo, 1859.

(11) *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis*, Berlin, 1893. Extrait des *Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen*.

(12) Phot. ANDREANI, *L'Umbria Meridionale*, N. 136-140.

(13) Phot. MOSCIONI, 9379, 9380, 9382.

(14) La Bible du Musée Britannique de Londres: Add. 10546 est donné comme d'Alcuin par SPRINGER. Mais cette attribution est fort douteuse. Cfr. WAAGEN dans *Treasures of art in Great Britain*; JANITZCHEK, *Zwei Studien*, etc., n. 10 et TIKKANEN, op. cit., p. 120.

murales de Farfa récemment découvertes par le P. SCHUSTER, la « Biblia monasterii Farfensis » du XI^e siècle (1), la remarquable série de la Genèse du X^e siècle sur les murs de l'église de l'abbaye de St-Pierre près de Ferentillo; et les intéressantes fresques, très effacées, de la crypte d'Anagni.

Les artistes qui ont illustré la Genèse, ont cherché avant tout à rendre compréhensible le récit biblique, à saisir les moindres détails pour exprimer en iconographie nettement et autant que possible clairement la pensée biblique. Cependant les principes iconographiques du V^e au VI^e siècle se différencient nettement de ceux des époques postérieures.

Dans la longue série des différentes compositions de la Genèse qui sont parvenues jusqu'à nous du V^e au XIII^e siècle de l'Orient ou de l'Occident, on trouvera une telle richesse d'interprétation diversement nuancée et sentie, une telle multitude de formes et de mouvements, qu'on devra renoncer, comme déjà SPRINGER (2), à rechercher pour toutes ces scènes une seule et unique provenance. Cependant, si on va au fond, si on examine les détails mal interprétés par les imagiers tardifs, incompris et transformés bizarrement, on comprendra alors que chaque image inclut en soi une longue chaîne d'imitations intelligentes ou serviles, étudiées ou mécaniques, selon les capacités de l'auteur et selon le goût du pays et de l'époque. La force de nationalité l'emportera, même dans les cas où l'artiste s'efforcera d'interpréter et de copier servilement un lointain prototype exotique: et on se heurtera, à chaque instant à des détails incompris, mal interprétés, aux vêtements transformés ou simplement mal copiés; bref la nation laissera un pli caractéristique sur toute l'image.

Nous verrons plus bas que les images de l'église Ste-Marie-Antique et de l'Octateuque 746 interprètent mal, mais dans le même sens, certaines particularités encore logiques dans la Genèse de Vienne. Pourrait-on conclure de là que leurs auteurs, deux manœuvres de pays et d'époque différente, ont eu sous la main une image semblable contemporaine de la Genèse de Vienne, que l'un ni l'autre n'a su l'interpréter exactement et que tous les deux se sont accordés à l'interpréter dans le même sens? Non sans doute! Et pour expliquer ce phénomène il faut bien admettre l'existence d'images intermédiaires plus voisines du prototype, comme celle par exemple du « Codex Rossanensis », qui commencèrent bien auparavant à défigurer le type primitif; car avec le temps la copie devient modèle, et va de divers côtés obscurcissant toujours davantage l'idée originelle; on finit par avoir ces images mécaniques où l'on ne retrouve que les traits dominants, le squelette de l'idée originelle, ranimé par l'esprit de l'époque et vêtu du costume du milieu.

Dans les différentes scènes de la création du monde, on pourra suivre pas à pas les interprétations séculaires; on verra dans le Pentateuque d'Ashburnham la terre quadrangulaire, comme dans Cosme le Voyageur des Indes; elle sera sphérique sur les mosaïques de St-Marc à Venise.

Une scène cependant de la Genèse démontre une plus grande stabilité et ne subit que peu de variantes: c'est la scène où Joseph, aux bras latéralement tendus, est mis dans la citerne, ou retiré de la citerne; la scène de la chasteté de Joseph montre moins de fixité et devient plus sensible aux modifications nationales; des variantes à l'infini se verront dans le tableau du songe de Jacob et de Joseph, dans la lutte de Jacob et dans la longue série des épisodes de la vie de Joseph en Egypte.

S'il faut cependant classer par groupes, nous croyons pouvoir suivre dans les images postérieures les influences de la Genèse de Vienne d'un côté et de la Bible Cottonienne de l'autre.

(1) Un feuillet de cette Bible (Cod. Vat. lat. 57291) est donné en phototypie par BEÏSSEL (op. cit., Pl. XVII).

(2) « Die Genesisbilder des frühen Mittelalters gehen nicht auf einen Archetypus zurück, an welchem sie unverbrüchlich festhalten, welchen sie mehr oder weniger mechanisch wiederholen. Der Bibeltext bestimmt allerdings die Schilderung und schreibt für die Auffassung der Hauptperson und der wichtigsten Ereignisse einzelne Regeln vor, von welchen kein Künstler abweicht. In der Auswahl der Szenen aber und in der feineren Ausmalung der letzteren herrscht grosse Freiheit, welche auch von den Künstlern oder den Personen, welche hinter ihnen stehen und sie bei der Anordnung der Bilder leiten, benützt wird. » Op. cit., p. 729.

L'influence de la Genèse de Vienne est surtout sensible dans certaines scènes des deux Octateuques de la Vaticane : notamment dans la scène de la lutte de Jacob avec l'ange, dans la captivité de Joseph enfermé avec le panetier et l'échanson dans une enceinte ouverte. Dans le Manuscrit grec 510 on trouve l'arche construite selon les mêmes principes que dans la Genèse de Vienne.

La Bible Cottonienne et les ivoires de la chaire de Maximien influencèrent certaines images de l'église Ste-Marie-Antique, mais surtout la série des mosaïques de St-Marc de Venise (1). Une particularité est notable dans la scène de Joseph mis dans la citerne : c'est la structure du puits. Sur l'ivoire de Ravenne et sur les tissus coptes ce puits apparaît formé de pierres de taille ou de briques ; dans l'église Ste-Marie-Antique, dans celle de St-Marc de Venise et sur la croix du Latran les pierres sont recouvertes d'un crépi, tandis que dans le manuscrit 510 et les deux Octateuques (746, 747) on voit un simple rehaussement de terre.

La distinction des deux types devient nette surtout dans la scène de l'emprisonnement de Joseph en Egypte ; dans l'un la prison est une simple enceinte à ciel ouvert ; dans l'autre c'est une maison avec une petite fenêtre placée en haut d'où regarde le prisonnier : on la voit dans la Bible de Cotton, sur l'ivoire de la chaire de Maximien et sur l'image de l'église Sainte-Marie-Antique. Dans la scène du festin de Pharaon, au contraire, notre peintre se rapproche de la Genèse de Vienne ; caractéristique est le panetier non décapité sur la croix comme dans les Octateuques, mais pendu à la « furca » comme dans la Genèse de Vienne, ou comme les soldats suppliciés du rouleau de Josué (2).

Mais si on note dans toutes ces images une certaine affinité de composition avec un prototype lointain, on apercevra aussi la grande diversité de style qui court entre les images de l'époque de la Genèse de Vienne d'une part, d'autre part de l'époque du Pentateuque d'Ashburnham, de l'église Ste-Marie-Antique et du manuscrit 510 ; de même si l'on met en parallèle deux monuments du IX^e siècle, les miniatures du ms. grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris et les fresques de Ste-Marie-Antique, les premières illustrant un manuscrit de la propriété d'un empereur de Byzance, les autres décorant une église située au cœur de Rome au pied du Palatin, on constatera une grande diversité de conception, due sans doute à l'influence de prototypes différents pour chaque monument et autres que la Genèse de Vienne, mais aussi à la différence de culture à Byzance et à Rome.

Si l'uniformité de conception artistique est exclue des scènes de la Genèse, il existe cependant une certaine affinité entre l'un ou l'autre cycle, qui permettrait une classification précise. Cette classification stylistique fut tentée en premier lieu par SPRINGER (p. 729 ss.).

Le premier groupe, selon cet auteur, comprend les images qui se trouvent placées aux limites de l'époque chrétienne primitive : celles de la Genèse de Vienne et de la Bible de Cotton. Ces deux monuments ont en commun des rapports nombreux avec les formes de l'âge classique. Ces influences se reconnaissent en particulier à la façon de draper le manteau, de traiter l'architecture. Certains portiques et exèdres peuvent se rattacher sans intermédiaires à des monuments de l'époque romaine tardive (spättrömisch).

Un autre trait commun à ce groupe est l'élévation de l'enluminure à la hauteur d'une œuvre d'art ; quand même plusieurs scènes sont enserrées dans un seul cadre, elles paraissent toujours combinées de façon à garder l'aspect d'une image complète en elle-même, à exercer sur l'œil une impression d'unité esthétique.

(1) Cette dépendance fut prouvée par TIKKANEN ; elle est parfois remarquable et la concordance va jusqu'aux détails, comme par exemple dans la scène où Dieu accompagné de trois anges bénit le Paradis (TIKKANEN, Pl. IX, fig. 62, 63, p. 101). D'autres analogies se relèvent dans les scènes : l'irrespect de Cham (Pl. IX, 68, 69) ; le départ d'Abraham pour Canaan (X, 70, 72) ; l'ange et Agar à la source (X, 76, 78) ; Joseph racontant ses songes (XI, 80, 81), etc., p. 9.

(2) Cod. Vat. Pal. Gr. 431 cura Vat. Ed. Hoepfli.

SPRINGER croit en outre que l'enlumineur de la Genèse de Vienne évite soigneusement toute scène passionnée et véhémente; il réussit mieux dans les scènes tranquilles, idylliques. Dans l'architecture il représente des temples, des maisons et des réductions de villes (*abgekürzte Städte*).

Au deuxième groupe appartient le Pentateuque d'Ashburnham. Nous trouvons ici une civilisation bien différente, un monde artistique nouveau. A la place des tableaux complets en eux-mêmes paraît l'illustration au vrai sens du mot, analytique et fragmentée en scènes partielles qui se suivent selon le progrès du récit. On en réunit régulièrement plusieurs sur chaque feuillet sans ordre et surtout sans aucune symétrie. On emplit tout bonnement l'espace dont on dispose; on introduit la scène là où se trouve la place convenable. Dans la Genèse de Vienne règne l'esthétique, dans le Pentateuque d'Ashburnham, le principe didactique qui se manifeste en outre par des légendes multiples. Là l'œil se réjouit, ici il s'instruit; là, le contenu cède souvent à la forme, et les scènes se présentent plus richement décorées, même si elles sont de leur nature insignifiantes, parce qu'elles doivent émouvoir le sens esthétique; ici la forme est subordonnée au contenu, et l'intérêt principal se porte sur une claire figuration du récit.

Nous venons donc à la conclusion, non seulement que ces deux manuscrits appartiennent à des milieux artistiques différents, mais aussi que les racines auxquelles ils se rattachent sont fort éloignées l'une de l'autre. Les tableaux de la Genèse de Vienne se distinguent en somme des peintures murales antiques seulement par le fond sur lequel ils sont exécutés. Les illustrations du Pentateuque d'Ashburnham rappellent les chroniques ou les tablettes en figures (*Bilderchroniken, oder Bildertafeln*) qui se retrouvent, comme l'a prouvé OTTO JAHN, dans le monde antique; la plus connue, la « *tabula iliaca* », nous conserve un spécimen de cet usage. Nous supposons que des tablettes et des chroniques en images de ce genre ont existé dans l'antiquité chrétienne dans le but de rendre accessible le récit biblique et de favoriser l'enseignement de la doctrine. C'est seulement ainsi que nous pouvons expliquer la présence de nombreuses scènes dans le même cadre; là aussi la présence des légendes auprès de chaque scène trouve sa raison d'être.

En examinant le Pentateuque d'Ashburnham, SPRINGER a l'impression d'une civilisation qui se reconstruit lentement; il croit se trouver sur la bonne voie en supposant que ce manuscrit appartient à une province où le sang germanique se mêla fortement à la race qui l'avait précédé sur ce sol. Les éléments font défaut pour l'attribuer plutôt à l'Italie du Nord qu'à la France du Midi; l'architecture en briques et les bois ornementsés sont un élément trop commun pour servir de point de départ à une identification de ce genre.

Le troisième groupe de SPRINGER se compose des manuscrits carolingiens; ils continuent et développent les principes qui s'affirment à la base du second groupe; si on les trouve mieux construits et plus cohérents, c'est parce qu'ils ont été précédés par les manuscrits à miniatures du type du Pentateuque d'Ashburnham.

Une opinion très différente sur l'origine du Pentateuque d'Ashburnham a été formulée par STRZYGOWSKI. SPRINGER, dit-il, veut voir le sang germanique; je me suis efforcé inutilement de trouver dans ce manuscrit des éléments germaniques. Aussi SPRINGER n'apporte en première ligne que des preuves négatives; il croit germanique le joug placé transversalement sur le garrot des chevaux; mais des images analogues se trouvent dans les Octateuques grecs; les couronnes suspendues sont communes dans l'art chrétien primitif. D'autres éléments, comme la disparition des souvenirs de la vie et de l'art antiques, le défaut de réalisme dans les fonds architectoniques, l'intérêt restreint porté au paysage, l'aisance de l'artiste dans les scènes où se meuvent des passions élémentaires, dans la peinture des scènes de combat, des caractères violents et simples, tout cela aux yeux de SPRINGER démontre un monde mêlé de sang germanique et qui se reconstruit.

Mais outre que plusieurs de ces raisons ne subsistent pas d'après STRZYGOWSKI, celui-ci explique ces particularités en cherchant les origines du Pentateuque d'Ashburnham dans une direction toute opposée. En premier lieu le manuscrit se sépare, selon lui, de la série des manuscrits du Nord par l'absence de toute initiale ornée. Les manuscrits mérovingiens, carolingiens et irlandais s'opposent par l'exubérance de leurs initiales aux manuscrits anciens grecs et latins qui n'ont pas ces lettres ornées. SPRINGER a cru que le mélange dans un même ensemble architectural de pinacles, de coupoles et de toits plats, d'édifices à colonnes et de murs en pierre de taille ou en briques posées de champ, et que l'allongement exagéré de ces édifices par rapport aux arrières-plans architectoniques des peintures plus anciennes, sont l'indice que les miniatures ont été exécutées loin des centres de la culture antique. Cette variété surprend effectivement, mais elle ne se trouve pas sans analogies dans l'art des pays du Sud. STRZYGOWSKI, récemment, en examinant une série d'ivoires représentant la vie de St Marc, au Musée archéologique de Milan (1), retrouvait aux arrière-plans les mêmes agglomérations d'édifices de style différent, parmi lesquels la coupole joue un rôle important; il y signale la présence au sommet des édifices de ces globes posés par un ou par deux que l'on voit aussi dans le Pentateuque d'Ashburnham. Ces ivoires sculptés ont un caractère spécifiquement « barbare » qui les sépare nettement de la masse des autres ivoires.

Bref ce Pentateuque d'après STRZYGOWSKI, nonobstant qu'il ait vu le jour en Occident, appartiendrait cependant « complètement au Sud » (gehört von verneherein ganz dem Süden an). Le prototype remonterait au III^e siècle et serait l'œuvre sémitique d'un chrétien d'Alexandrie d'origine juive. Les traits qui déposeraient en faveur de l'origine orientale et sémitique, outre le reflet des mœurs juives et le vêtement, seraient l'incohérence dans l'ordonnance des différents sujets (d'origine hellénique), le défaut de goût dans les groupements joint pourtant à une observation suffisamment fidèle de la nature. Outre les arrières-plans architectoniques, STRZYGOWSKI cite encore en faveur de l'origine orientale les spécimens caractéristiques de la faune et de la flore. Il reconnaît l'influence des mœurs orientales dans le nombre exagéré de femmes que le peintre introduit en des tableaux qui souvent ne le comportent pas (Frauen... die in die Darstellung hereingezerrt werden). Le costume féminin serait aussi de mode orientale; les « capitis tegmina » des deux sexes lui paraissent décisifs en ce sens; il y reconnaît les modes de Palmyre de 259 environ, fait qui lui sert à dater le prototype. Les peintures du cimetière de Palmyre et les stèles funéraires de cette époque lui servent de point de comparaison.

Après avoir rapporté les opinions différentes des savants, nous formulerons celle à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter nous-mêmes. Il est certain, nous le verrons tout à l'heure, qu'un élément spécifiquement oriental se reconnaît dans la conception générale et dans bien des particularités des compositions du Pentateuque d'Ashburnham. L'empreinte orientale se fait valoir même à travers des influences séculaires que nous croyons avec SPRINGER occidentales. STRZYGOWSKI prend un peu trop à la lettre les formules de SPRINGER. Certes celui-ci parle d'un mélange de sang germanique, mais d'un mélange avec une civilisation antérieure, et cette culture antérieure, nous en sommes convaincus avec STRZYGOWSKI, arriva sur le sol germanique ou franc de l'Orient, peut-être même d'Alexandrie, mais plutôt dans le cas présent de la Mésopotamie, pays du Rabula à qui nous devons le célèbre Evangélaire de Florence.

Les miniatures étaient copiées en Occident, le modèle seul étant oriental; or il est improbable qu'un copiste du VII^e siècle ait dû recourir pour réaliser son entreprise à un modèle du III^e siècle:

(1) Cfr. GRAEVEN, *Röm. Quartalschrift*, XIII, 109 ss.; STRZYGOWSKI, *Byz. Zeit.*, IX, 605 ss. et GRAEVEN, *Frühchristl. u. mittelalt. Elfenbeinwerke in photh. Nachbildung*, II, n. 42-48. GRAEVEN le fait dériver de la chaire de St Marc.

le style contrarierait trop son goût et le goût de l'époque; il devrait trop modifier le caractère fondamental du prototype pour se faire comprendre; donc il est à supposer qu'il a eu entre les mains un original oriental, mais d'une époque de transition; STRZYGOWSKI lui-même suppose que, dans la distribution des scènes sur les feuillets, le peintre ne s'est pas tenu immédiatement à l'original (1).

En somme, le caractère même des peintures le démontre, on a affaire ici à une copie faite d'après une copie, à un modèle tourmenté pendant des siècles, donc inévitablement mutilé.

Où s'opérèrent ces modifications, quels pays y prirent part? Voilà des questions des plus délicates! Un fait cependant reste indéniable, c'est l'existence des éléments orientaux constatés dans un manuscrit occidental. Serait-il possible d'admettre après cela que l'élément national du pays où ce manuscrit fut élaboré n'ait laissé aucune trace de lui-même, aucun vestige de l'époque? C'est à peine admissible; nous sommes au contraire convaincus avec STRZYGOWSKI que « les artistes de ces temps habillent leur récit dans le costume de l'entourage »; or cette assertion vaut aussi bien pour l'Occident que pour l'Orient, et puisque le Pentateuque d'Ashburnham a vu le jour en Occident, il faut bien y chercher l'empreinte occidentale, et avec un peu de bonne volonté on la trouvera aussi, car s'il s'agissait à cette époque de copier, il s'agissait en même temps d'interpréter, et on copiait et on interprétait sans trop de scrupules en introduisant partout l'élément national.

D'un prototype oriental témoigne avant tout la forme étrange des toits en dos d'âne aux extrémités en volutes semblables à celles d'un chapiteau ionien (fig. 284). C'est là le toit de la « rotonde », sépulcre du Seigneur, dans l'imagination du miniaturiste syrien (Pl. Ic. LX, 1); cette particularité ne se retrouve ni sur l'ivoire de Trivulzio, ni sur celui du Musée de Munich, ni sur les ampoules de Monza, tandis qu'on y reconnaît partout au sommet des pinacles le globe simple ou surmontant des couronnes fleuronées, détail influencé par l'architecture hellénique et qui se retrouvera au moyen âge dans tous les pays et à toutes les époques (porte de l'église Ste-Sabine à Rome, manuscrit de Rossano, Ebo-Evangélaire, ivoires carolingiens, GRAEVEN, 65, mosaïques de la Martorana). La superposition des deux globules l'un au-dessus de l'autre semble au contraire avoir un caractère oriental plus marqué; STRZYGOWSKI retrouve ce détail, comme nous l'avons vu, sur les ivoires du Musée archéologique de Milan que GRAEVEN croit provenir de la chaire de Saint Marc, donc d'origine alexandrine.

Quant à l'entassement désordonné dans un seul ensemble architectural de pinacles et de coupes, d'édifices à colonnes, de murs en pierre de taille, ou en briques posées de champ, de toits plats, qu'on retrouve sur les ivoires de St-Marc d'origine orientale, il faut observer que ces sortes de fonds sont devenus caractéristiques de tout un groupe de manuscrits d'origine purement occidentale; on les trouve jusque dans le Graduel de Prum (fol. 4 v, 23 v); au fol. 28 r du même manuscrit on voit le toit à dos d'âne aux extrémités enroulées en volutes. Les architectures denses et effilées sont un trait de réalisme, typique des bourgs fortifiés médiévaux.



Fig. 284. — Groupement d'édifices de style oriental. Pentateuque d'Ashburnham (d'après GEBHARDT),

(1) « Dabei darf freilich ein Umstand nicht übersehen werden, der beweist, dass die Verteilung der Bilder auf den einzelnen Blättern wohl nicht unmittelbar aus der Vorlage übernommen ist. Wie in den Quedlinburger Itala-Miniaturen finden sich nämlich auch im A. P. unter der stellenweise abgebröckelten Farbschicht die Vorschriften für den Maler. Beginnen sie dort mit «facis» so hier mit «hic», sind sie dort offenbar künstlerische Bestimmungen für die Art jeder einzelnen Komposition selbst, so hier lediglich Platzanweisungen für die fertige Gesamtkomposition nach dem Wortlante der Bibel », p. 38.

Une autre caractéristique orientale est la forme rectangulaire de la terre ; mais cette conception est déjà vulgarisée à Rome au v^e siècle. Le caractère et le style des chameaux qui figurent dans les miniatures du Pentateuque d'Ashburnham serait encore un indice de la même provenance ; non sans doute pour la simple raison qu'il s'agit ici d'un quadrupède commun en Orient, mais pour des raisons stylistiques qui rapprochent beaucoup les chameaux de notre manuscrit de ceux de la chaire de Maximien ; STRZYGOWSKI les rapproche même des produits de l'art palmyrénien (1).

La coiffure, nous l'avons vu, fournit à STRZYGOWSKI un argument qu'il considère comme décisif en faveur de sa thèse. On peut en effet constater une grande analogie avec des coiffures et des « capitis tegmina » des femmes de Palmyre. Mais faut-il vraiment pour trouver des analogies, remonter jusqu'au III^e siècle et aux modes palmyréniennes ? Nous en rencontrons bien plus tard : par exemple la coiffure de l'impératrice Ariane (identifiée aussi avec Amalasanthe), ressemble décidément plus à la coiffure de certains personnages féminins de nos miniatures. Le voile tombant du sommet de la coiffure sur les épaules est chose trop générale et commune à trop de pays pour en tirer argument. Le couvre chef des hommes offre à STRZYGOWSKI l'occasion d'une observation intéressante : celui de Pharaon de forme cylindrique, est parfois surmonté d'une couronne ; or sur les stèles de Palmyre on pose généralement sur le chapeau les insignes du rang. Mais c'est le seul point de ressemblance, car la forme des couvre-chefs est tout à fait différente : c'est dans le « Codex Purpureus » de Munich (fig. 260), évidemment de la même provenance, qu'on en trouvera d'identiques. D'ailleurs STRZYGOWSKI ne se prononce pas sur le caractère plus ou moins oriental du costume masculin. Nous y retrouvons des traits caractéristiques de miniatures carolingiennes, telles que celles des deux Bibles de la Bibliothèque Nationale de Paris et de celle de St-Paul-hors-les-murs. On voit partout dans ces manuscrits et dans le Pentateuque d'Ashburnham la pénule typique, parfois agrafée sur l'épaule droite, soulevée par les deux bras et descendant en pointe jusqu'au bas-ventre. C'est dans une pénule pareille, mais plus longue, qu'on représentait les clercs en Orient et à Rome. Les personnages portent des pantalons collants, et des chaussures jusqu'à mi-jambe. Des sortes de jarretières dessinées en deux cercles parallèles ceignent le jarret immédiatement au dessous du genou.

D'où est arrivé ce costume ? Appartient-il à l'Orient et se serait-il artificiellement conservé pendant des siècles dans les livres seulement ? Nous ne le pensons pas. Il correspond déjà à la description donnée par Paul Diacre. Sous une forme plus riche ce sera le costume de l'empereur germanique et de sa suite, bien qu'il soit de provenance orientale, et concorde en bien de points avec les miniatures syriaques du VI^e au VII^e siècles. Les sandales aux courroies multiples, du genre de celles que nous donnons à la fig. 155, n. 17, sont aussi celles des manuscrits carolingiens. Comme dans tous ces manuscrits, l'harmonie du costume est parfois méconnue, et les « palliati » se montrent çà et là sans sandales.

(1) Le vérisme avec lequel les chameaux sont représentés dans le Pentateuque d'Ashburnham a frappé déjà VON GEBHARDT, mais celui-ci se borne à supposer que notre miniaturiste a voyagé ou séjourné soit dans l'Afrique du Nord, soit en Orient. Relevons ici tout de suite que la science a trop souvent abusé de déductions fondées sur la présence de la faune ou de la flore exotique, pour établir la provenance des monuments iconographiques. En soi, l'existence de cette faune et de cette flore, représentée même le plus naturalistement qu'on le puisse désirer, ne veut rien dire, et ne saurait constituer un argument décisif. Les lions, les girafes, les autruches, les lamas, les crocodiles, etc. étaient depuis longtemps connus en Occident et souvent reproduits, surtout dans les scènes de l'arche de Noë. Il n'y a pas lieu de supposer que ces artistes occidentaux de tout le moyen âge les ont étudiés d'après nature. Généralement les bestiaires largement répandus en Europe servaient de modèle. Les savants qui appuient trop sur ces considérations pourraient-ils nous dire dans quel pays il faut chercher les origines des miniatures où l'on voit la licorne ou le gryphe entrer avec les autres animaux dans l'arche de Noë ?

Le même fait de la divulgation très large de certains objets naturellement liés au récit biblique sert à expliquer aussi la présence dans des œuvres d'art nettement occidentales d'objets orientaux, tels que le temple de Jérusalem, l'arche d'alliance avec les chérubins. Il faudrait dans ces cas pour donner une valeur à la déduction, faire constater l'existence des particularités architecturales, d'empreintes stylistiques indubitablement localisables et datables.

Une influence plutôt orientale cependant se manifeste dans la tunique succincte relevée sur les hanches dans le genre de celle qu'on voit aux mages dans l'iconographie chrétienne.

Bref, nous y trouvons un mélange assez arbitraire, un « quodlibet » d'impressions que l'artiste a recueillies tantôt dans les livres, tantôt dans le milieu où il vivait ; ce fait est pour nous le meilleur garant qu'il ne s'agit pas ici d'une œuvre uniforme relevant d'un prototype fidèlement et intégralement reproduit, d'une œuvre enfin qu'on puisse mettre au compte d'une seule nation.

Quant à l'époque, que les paléographes assignent généralement au VII^e siècle, nous la croyons un peu postérieure. Les grandes mains aux doigts écartés et recourbés en arrière ; la stylisation des vêtements avec des volutes en spirale aux épaules comme dans le Sacramentaire de Gellone fol. 143 v ou le Graduel de l'abbaye de Prum fol. 4 v et 28 r (cfr. aussi note 3, p. 154), le ciel à coupole, non en plein cintre comme dans le manuscrit syriaque (Bibl. Laur. de Florence 56), mais en voûte aplatie et surbaissée (1), l'ange qui descend du ciel (fig. 288) dans la vision de Jacob semblable aux anges qui descendent dans le Sacramentaire de Gellone fol. 143 v. et dans une fresque de Saint-Vincent au Volturmo (fig. 262), tout cela témoigne plutôt en faveur du VIII^e siècle. La présence ou l'absence des grandes initiales, n'est pas un indice de pays, mais d'époque ; elles deviennent de mode à peu près partout, dans le Sud oriental comme dans le Nord occidental, vers le VIII^e ou IX^e siècle, et notre manuscrit appartient à une époque de transition où l'on commençait tout au plus à introduire les grandes lettres ornées.

Bref nous croyons que le Pentateuque d'Ashburnham est l'œuvre d'un artiste vivant dans un milieu franc du VIII^e siècle, mais familiarisé avec des miniatures orientales qui avaient déjà syncretisé plusieurs tendances et plusieurs styles mais où cependant l'élément syrien prédominait. Dans ces conditions nous ne voyons pas de raison d'attribuer à ce monument un autre pays d'origine que celui où il nous est signalé au XVIII^e siècle, c'est-à-dire Tours, ou plus précisément le monastère de St-Gatien de Tours (2) ; cette région sous la mouvance de l'Aquitaine à l'époque franque rend raison de tous les phénomènes que nous avons signalés et en particulier des influences orientales ; on a eu effet constaté l'existence à Tours d'une colonie syrienne, et Grégoire de Tours parle des marchands syriens qui rayonnaient autour de Bordeaux, faisant commerce de tout, même de reliques (3).

C'est à dessein que nous nous sommes arrêtés un peu longuement à traiter du Pentateuque d'Ashburnham, car il marque une date décisive pour la fusion des influences orientales avec les caractères locaux de l'art occidental ; ce mélange caractérise l'art de tout le moyen âge occidental, où il sera très difficile de dégager les traits nationaux des éléments exotiques importés. Si l'on confronte par exemple les vêtements de Joseph et de Jacob dans la Genèse de Vienne, dans le Ms. grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris, dans le Pentateuque d'Ashburnham, sur la chaire de Maximien à Ravenne, dans l'église Ste-Marie-Antique, on trouvera toute une série de modifications du costume selon les pays et les époques. Dans la Genèse de Vienne on retrouve encore la tunique si typique pour l'Égypte et qu'on peut voir parmi le matériel livré par les fouilles. Nous en avons reproduit à la fig. 132 une provenant d'Antinoë. On la retrouve dans le « Codex Purpureus

(1) Cfr. p. ex. les miniatures de la Bible de St-Paul-hors-les-murs. DE GRÜNEISEN, *Il Cielo*, etc., fig. 10.

(2) Cfr. LEOPOLD DELISLE, *Les très anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Ashburnham Palace. Communication faite à l'Académie des Inscriptions le 22 février 1883 et: Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique le 28 juin 1883.*

(3) Voir *De Gloria martyrum*, ch. 97, l'histoire du marchand syrien Euphrone et des reliques de St-Serge à Bordeaux. Sur les colonies d'Orientaux en Occident au début du moyen âge, voir l'article de BRÉHIER dans la *Byzantinische Zeitschrift*, 1903. M. JULIAN, dans une communication lue le 13 mai 1910 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, signalait une fiole d'origine syrienne découverte dans le cimetière gallo-romain de St-Seurin de Bordeaux et rappelait les inscriptions concernant des Syriens trouvées dans cette même ville.

Rossanensis ». Elles est portée sur des chaussures qui tantôt sont de simples « campagi », tantôt des bottines à mi-jambe, tantôt des bottes ajustées s'arrêtant au-dessous du genou. Ces courtes tuniques succinctes à longs claves se voient dans le manuscrit 510. Mais on ne les voit plus dans le Pentateuque d'Ashburnham, ni sur la chaire de Maximien, ni à plus forte raison dans les fresques de Ste-Marie-Antique. Chacun de ces monuments apporte des variantes.

Caractéristique surtout le costume de Joseph sur la chaire de Maximien : c'est évidemment le vêtement national égyptien. La courte tunique succincte est ornée autour du cou, sur la poitrine, le long du bras jusqu'au coude et au rebord inférieur d'une bande de broderie. Un étrange pantalon « sarabara », d'une largeur remarquable, est orné d'une bande pareille au bas des jambes. De gros souliers complètent ce costume, qu'on peut reconnaître encore, bien que d'une coupe un peu modifiée, habillant les guerriers des peintures coptes de Baouît.

Sur les épaules du Jacob de la miniature d'Ashburnham est jetée une sorte de pénule, qu'on voit sur les peintures romaines portée seulement par les clercs ; c'est là un distinctif du costume de Jacob qu'on retrouve seulement dans ce manuscrit.

Si maintenant on examine les fresques de Ste-Marie-Antique, on trouvera un costume encore différent. Ce qui frappe au premier coup d'œil ce sont les pantalons ornés d'une bande étroite de haut en bas sur la face antérieure de la jambe, et portés avec de gros sabots noirs. Ce sont les particularités typiques du costume des rois mages ; ils portent de pareils « sarabara », seulement plus riches, dans la mosaïque de St-Apollinaire Nuovo de Ravenne. Serait-ce un trait servilement copié sur quelque modèle iconographique, ou plutôt emprunté à la mode courante ? Nous adopterions plutôt la seconde alternative ; dans notre chapitre *Vêtements*, pag. 168, nous avons noté que le VIII^e siècle fut pour Rome l'époque par excellence des modes barbares, imposées par le roi Luitprand ; Paul Diacre parle des bandes de diverses couleurs qui ornaient le vêtement des Lombards (cfr. plus haut p. 168, note 2) ; nous croyons les reconnaître sur les « sarabara » des frères de Joseph.

Dans les représentations où Jacob est jeune, il porte la tunique succincte ; dans les scènes de la vie de Joseph, Jacob vieillard est en costume classique, particularité d'où il résulte que les imagiers suivaient servilement leur modèle.

A Ste-Marie-Antique la provenance orientale est attestée par les proportions massives des figures (1) et une facture qui rappelle vivement les fresques de Baouît (2). Le paysage aride et sans végétation est un trait de l'art oriental ; mais l'architecture, du reste très primitive, est apparemment de cachet plutôt national ; presque partout prévalent les constructions rectangulaires couvertes d'un toit à dos d'âne ; les verticales sont ramenées sur la ligne d'horizon.

Le peintre de Ste-Marie-Antique ne donne, nous l'avons dit, que les épisodes caractéristiques de l'Ancien Testament. Les scènes intermédiaires sont sous-entendues. Il n'y avait sur ce point aucune règle rigoureuse, et on se guidait avant tout sur l'espace à décorer. Notre peintre recourt parfois à la narration continuée, de sorte que le même personnage revient deux ou plusieurs fois dans chaque cadre ; ce système se retrouve dans la Genèse de Vienne, sur les ivoires de la chaire de Maximien, dans le ms. 510 où les scènes se succèdent en bandes superposées, ainsi que dans les mosaïques de la coupole de St-Marc de Venise. Dans cette dernière le mosaïste multiplie à ce point les scènes intermédiaires et fait reparaître si souvent les mêmes personnages que les bandes concentriques de la coupole donnent l'impression d'un rouleau de cinématographe.

A Ste-Marie-Antique le peintre recourt à l'illustration continuée dans quatre cadres ; les sept autres contiennent des scènes isolées.

(1) Voir TOLSTOI et KONDAKOW, *Russkia drevnosti*, IV, p. 159.

(2) CLÉDÁT, op. cit. Voir en particulier David et Goliath.

Bien qu'on puisse ramener les fresques de Ste-Marie-Antique à un prototype plus ancien, on y remarque une certaine originalité et des indices de caractère national. Pour toutes les scènes sauf pour l'ensevelissement d'Abel nous avons pu trouver des points de comparaison dans l'iconographie chrétienne antérieure et postérieure. Parmi les épisodes qui manifestent le plus nettement la stabilité iconographique à travers les siècles, notons le songe de Jacob, Joseph mis dans (ou tiré de) la citerne, la chasteté de Joseph. C'est dans ces scènes surtout que le cycle de Sainte-Marie-Antique se rapproche le plus des séries iconographiques que nous avons citées. Le fait que Joseph est représenté enfant dans la scène de la citerne et de la vente, et jeune homme quand il raconte ses songes à Jacob, et quand il repousse la femme de Putiphar, démontre, entre autres détails, que les différentes rédactions arrivées jusqu'à nous se relient toutes à un même prototype aujourd'hui disparu. Chaque époque et chaque nation a emprunté à ce prototype pour élaborer des types nationaux.

Nous commencerons nos études comparatives des scènes de l'Ancien Testament de Ste-Marie-Antique par le tableau :

L'entrée des animaux dans l'arche (E. Ic. XXI-A. 2, p. 106). Le terme de comparaison dans la Genèse de Vienne fait défaut, mais on peut procéder par analogie en utilisant la scène de la sortie des animaux (HARTEL-WICKHOFF, pl. IV, pag. 146). La partie supérieure de notre fresque manque et l'on ne peut par conséquent préciser la forme de l'arche. Mais, comme le tableau suivant permet de l'inférer, elle était probablement à triple étage selon les prescriptions de Dieu à Noë (*Genèse*, VI, 14-16). C'est ainsi qu'elle est représentée dans la Genèse de Vienne et dans le ms. 510 de Paris (OMONT, op. cit., Pl. 41, pag. 28). Dans les autres sources, l'arche a la forme d'un grand coffre, muni d'un couvercle mobile sur des charnières, et qu'on voit levé lors de l'entrée et de la sortie des personnages. Pendant le déluge il est fermé, mais une petite fenêtre y est pratiquée. Sans relever toutes les variantes introduites par la fantaisie des artistes, il faut noter deux types : le coffre carré reposant sur une barque, comme dans les Octateuques vaticans, au fol. 10 v du Pentateuque d'Ashburnham (GEBHARDT, Pl. X), et dans les mosaïques de Monreale (phot. BROGI 1373); le coffre ovale posé sur quatre pieds, comme dans le fol. 9 r du Pentateuque d'Ashburnham (GEBHARDT, Pl. IV).

Dans la Genèse de Vienne, l'arche est singulièrement petite, formée de trois cubes superposés en gradation décroissante. Sur la paroi de l'étage inférieur est pratiquée une large porte, large par rapport à l'arche seulement, car les éléphants déjà sortis sont presque deux fois plus hauts. Les animaux, quadrupèdes et oiseaux, sortent par groupes de deux selon la prescription biblique. Outre Noë, la scène comporte encore huit personnages, dont deux femmes debout à côté de l'arche à regarder défiler les animaux.

Le peintre de Ste-Marie-Antique modifie et surtout simplifie cette composition; son prototype semble ne lui avoir fourni que la forme de l'arche; mais il la place de sorte que la porte vient à se trouver de face et non plus sur le côté en profil, comme elle était dans la Genèse de Vienne. Cette modification est due au désir du peintre de représenter le défilé des animaux non en raccourci, tâche trop difficile, mais de profil. Cette ressource dépasse même l'habileté de notre peintre qui se tire d'affaire sans scrupule en mettant tous ses animaux de profil, y compris même celui qui est à demi entré, comme le veut la tradition, et qui dans notre fresque n'est pas en raccourci comme l'exigerait le mouvement, mais se présente en ligne parallèle à la largeur de la porte, comme s'il entrait par une porte latérale.

Notre artiste ne se met pas non plus en peine de multiplier les espèces de la faune, comme le fait le miniaturiste de la Genèse de Vienne, et plus encore le mosaïste de St-Marc. Il n'en représente que trois, le cadre de la composition n'en tolérant pas davantage; il se soucie peu de la prescription biblique, et chaque espèce n'est représentée que par un individu. Les personnages qui assistent à la scène sont réduits à trois, deux hommes et une femme qui semblent pressés d'entrer dans l'arche

après les animaux. La scène se développe sur un terrain rouge et aride. La tendance à « illusionner » est très affaiblie depuis Jean VII.

Les compositions des époques postérieures présentent un développement plus détaillé de la scène du déluge: une riche série se voit dans les mosaïques de Venise (phot. ALINARI 13723-4): elle comprend les scènes préalables, l'ordre du Seigneur, Noë traitant avec le charpentier.

Les Octateuques développent longuement le cycle du déluge, depuis la construction jusqu'à la destruction de l'arche (Vat. gr. 746, fol. 53r et v, 55v; 747, 29r et v, 30r et v). Les animaux entrent

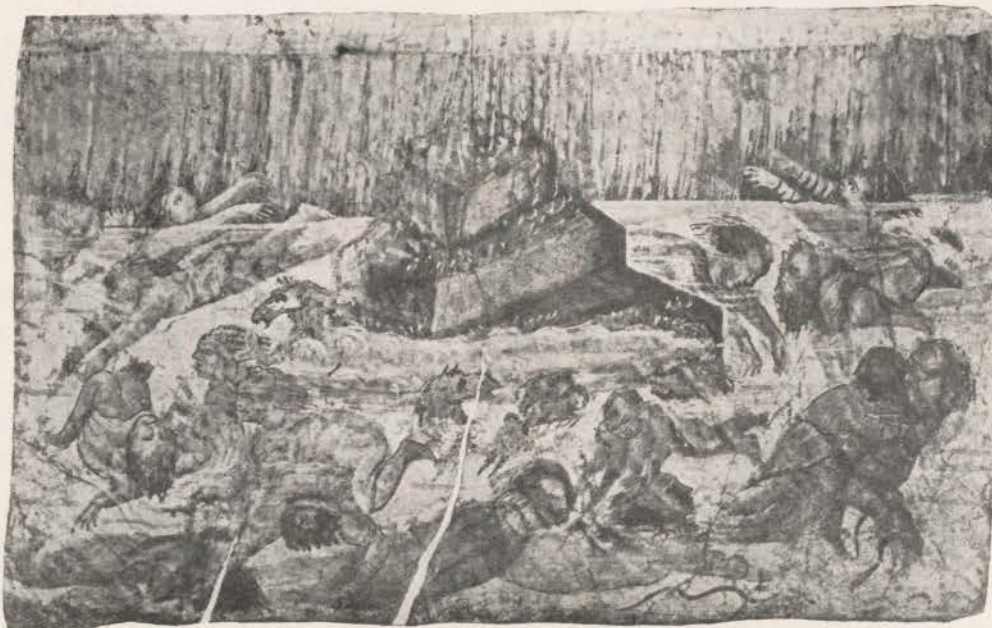


Fig. 285. — L'arche flottant au milieu des ondes. Genèse de Vienne (d'après HARTEL-WICKHOFF).

par deux ou même trois portes cintrées (746, 55v). La série des animaux n'a qu'un seul représentant de chaque espèce; au milieu d'animaux réels on voit les animaux fabuleux, tels que la licorne et le gryphe (746, fol. 53v).

Le Pentateuque d'Ashburnham ne contient pas la scène de l'entrée, mais la sortie des animaux au fol. 10v (GERHARDT, Pl. V). Le cycle de ces miniatures comprend Noë avec le charpentier (1), la construction de l'arche, l'entrée des oiseaux, l'entrée des animaux, la famille de Noë se préparant à entrer à son tour, pendant que pénètrent d'autres oiseaux encore; puis la pluie, l'envoi de la colombe, son retour, la sortie des animaux sous l'arc-en-ciel du pacte, enfin le sacrifice de Noë. Le cycle est moins développé dans le dôme de Monreale et dans la chapelle Palatine de Palerme.

L'arche flottant sur les eaux (E. Ic. XXI-A. 3, pag. 107). Cette composition diffère plus encore que la précédente du style de la Genèse de Vienne, qui d'ailleurs représente un moment antérieur, la chute de la pluie. Dans la Genèse de Vienne (fig. 285) l'arche flotte au milieu des ondes, s'incline et semble s'enfoncer sous la pluie torrentielle. C'est un trait de réalisme exactement observé, tandis que dans les Octateuques et le Pentateuque d'Ashburnham, l'arche s'enfonce verticalement presque jusqu'au bord à la limite des eaux, qui laissent transparaître la structure (Vat. grec 746, fol. 54r; 747, 29v;

(1) TIKKANEN, op. cit., observe que cette scène n'est pas connue ailleurs et serait spéciale au cycle vénitien.

Ashb. Pent., fol. 9 r, GEBHARDT, Pl. IX). Dans le ms. 510, fol. 36 v. (1) (OMONT, Pl. LI) on la voit déjà placée presque sur la ligne extrême qu'atteignent les ondes; mais à la base et tout autour l'eau suit encore les lignes de la structure de l'arche. Dans la fresque de Ste-Marie-Antique et pour la première fois, l'arche apparaît derrière la ligne des ondes et semble coupée par cette ligne, comme dans les autres scènes la ligne d'horizon coupe les édifices. On retrouvera la même disposition dans la mosaïque de Venise, et jusqu'au XIV^e siècle, comme on peut le voir dans la miniature reproduite en cul-de-lampe à la fin de ce chapitre (fig. 305).

Notre peintre a choisi, comme dans les séries abrégées, le moment où la pluie a déjà cessé et le soleil reparait. C'est le moment de l'envoi de la colombe qui, dans des séries encore plus concises, se dispose à rentrer, dans la même scène, comme dans la miniature du ms. 510, et au fol. 45 v du Vat. gr. 746. Le choix de ce moment permit au peintre d'esquiver la tâche compliquée de représenter les cadavres flottants des hommes et des animaux, difficulté qui, comme on peut le voir dans les mosaïques de Venise (2), était sans doute imposée quand on représentait le moment iconographique de la chute de la pluie. Cependant le miniaturiste du ms. 510, qui représente le deuxième moment, laisse encore quelques cadavres dans les ondes. Dans la Genèse de Vienne on ne voit que le premier moment, et les eaux sont remplies de noyés. Dans la Bible de Cotton fol. 10 v (TIKKANEN, op. cit., p. 102-103) on peut reconnaître encore à quelques traits d'or l'arche flottant sur l'eau où l'on devine des cadavres. Dans le dessin donné par les *Vetusta Monumenta* on voit Noë qui laisse envoler la colombe; ce moment iconographique a complètement disparu des fragments conservés au Musée Britannique.

Dans l'Octateuque Vat. grec 746 (fol. 54 r) on voit réunis dans le même cadre deux moments cardinaux; dans le premier on voit tomber une pluie d'averse sur la terre et sur l'arche; dans le second pour montrer que la pluie a cessé, le peintre représente un autre segment de ciel au-dessus de l'arche. Dans ces miniatures, comme dans le Pentateuque d'Ashburnham, on voit aussi les cadavres flottants.

La partie supérieure manque dans la fresque de Ste-Marie-Antique, et on ne voit que la base de l'arche; on voit encore la pente de la toiture du premier étage et une partie de la paroi du second: ce qui prouve que l'arche était à trois étages, mais non comme dans la Genèse de Vienne composée seulement de cubes superposés: comme dans le ms. 510, chaque étage avait sa toiture à quadruple versant.

Les ondes orageuses sont en spirale: c'est un trait de stylisation qu'on ne trouve ni dans la Genèse de Vienne, ni dans le ms. 510, ni dans les Octateuques, ni dans le Pentateuque d'Ashburnham, mais qui reparait à Saint-Marc de Venise, bien que suivant un autre motif à spirales « serpentine ».

Le pacte de Noë. (E. Ic. XXI-A, 4, p. 107). — La scène suivante n'est pas le sacrifice de Noë, mais, comme nous l'avons vu, le pacte entre Dieu et Noë: on voit encore en haut des fragments de la courbe de l'arc-en-ciel. La composition était à coupole, c'est-à-dire que les personnages représentés de

(1) L'arche de Noë (ΚΗΒΟΤΟΣ ΝΩΕ) représentée au fol. 36 v du ms. 510 se rattache à la description de St Grégoire de Nazianze, Serm. XXV, § VI. Elle est réunie dans un même folio avec l'incendie de Sodome. L'une et l'autre scène représente les châtiments que Dieu inflige au péché; c'est cette idée qui fait l'unité de ces scènes. OMONT (op. cit., p. 28), nonobstant le trait caractéristique des flammes sortant au-dessus des remparts (cfr. Genèse de Vienne, fol. 5, HARTEL-WIKHOFF, Pl. IX), interprète la seconde scène comme la tour de Babel.

(2) Il n'y a aucune raison de supposer avec TIKKANEN que le réseau de pluie tombant devant l'arche, qu'on voit dans la mosaïque de Venise, ne soit pas original. C'est un trait du prototype qu'on retrouve dans la Genèse de Vienne. Caractéristique à cet égard est la légère courbe du segment d'où tombe la pluie, trait qu'on retrouve dans ce manuscrit et dans la mosaïque de St-Marc.

profil, au nombre de trois ou quatre, marchaient les uns vers les autres. Les traces jaunes qu'on voit entre les personnages appartiennent vraisemblablement à l'arche. Toute la composition est groupée sous la courbe de l'arc-en-ciel, comme dans les autres exemples de cette scène.

Dans la Genèse de Vienne (H.-W. pl. V, p. 146) cependant, on ne voit pas le groupement « à coupole » si indiqué pour une scène qui se passe sous une arcade; les quatre personnages sont alignés l'un à côté de l'autre, regardant en haut. La figure de Noë est remarquable: il est vu de dos, la tête renversée en arrière pour voir la main de Dieu qui sort du segment céleste. La tâche était d'ailleurs trop difficile pour l'artiste; la tête paraît collée le crâne en bas sur le haut du tronc.

La composition la plus voisine de celle de l'église est celle du folio 57v du Vat. grec 746. L'arc-en-ciel en trois couleurs, rouge, vert et jaune, aboutit à deux lacs; le haut de sa courbe tranche le ciel segmenté parsemé d'étoiles. En dehors de l'arc, effleurant le segment céleste, on voit le soleil rouge à droite, la lune verte à gauche. Au-dessous de l'arc-en-ciel, sur un fond verdâtre sont groupés d'un côté Noë seul, de l'autre côté sept personnages qui viennent à sa rencontre. Le fol. 31r du Vat. grec 747 suit une rédaction semblable. Mais dans ces deux manuscrits la marche des personnages est moins agitée, et leur corps n'ont pas cette inclinaison en avant imposée aux figures trop grandes de Ste-Marie-Antique par la composition en coupole.

Le pacte du Pentateuque d'Ashburnham, d'une composition toute exceptionnelle, est dans le même cadre que la sortie des animaux de l'arche. Suivant une interprétation moins heureuse, le miniaturiste place l'arc-en-ciel dans l'angle droit du tableau, près du couvercle de l'arche; la main du Seigneur qui sort des nuées au centre la courbe touche presque l'arche.

Dans la mosaïque de St-Marc le pacte est réuni dans une même donnée avec la sortie des animaux. Si la miniature de la Genèse de Vienne et la fresque de Ste Marie-Antique ont des préoccupations de symétrie, le mosaïste de Venise ne songe qu'à se faire comprendre: l'arche plus grande que l'arc-en-ciel se trouve derrière celui-ci; au-dessous de l'arc se groupe toute la famille de Noë. Cependant le ciel segmenté tangent au sommet de l'arc-en-ciel indique la persistance des pratiques séculaires.

Suivant son dessein préétabli, le peintre de Ste-Marie-Antique ne représente que le moment central; il omet le sacrifice de Noë. Le sacrifice est réuni dans la Genèse de Vienne avec la sortie de l'arche (H.-W. Pl. IV, p. 146). Dans les Octateuques 741, fol. 57r et 747, fol 30v, il se place après la destruction de l'arche; dans le même cadre figure une sorte de médaillon en ellipse divisé en quatre compartiments égaux où sont figurés les travaux des quatre saisons: en haut les semailles et les vendanges, en bas la moisson et le repos de l'hiver, emblème de la promesse faite par le Seigneur que l'activité de l'homme ne sera plus troublée par un nouveau déluge. L'ellipse est soutenue par deux personnages, l'un rouge et l'autre bleu (le jour et la nuit comme dans la crypte d'Anagni). Cette image dépend sans doute de celles des quatre âges de la vie (voir Vat. Lat. 3225, fol. IXr).

Vision de Jacob (E. Ic. XXI-A, 5, pag. 107) (1). — Dans la belle et riche série de compositions qui représentent le songe de Jacob du v^e au xiii^e siècle, on trouvera une telle variété d'études de personnages endormis, que cette seule scène étudiée à ce point de vue suffirait à donner une idée de l'évolution de l'art au moyen âge, ainsi que des recherches constantes des artistes.

On est parfois embarrassé de déterminer le prototype auquel se rattache cette série d'études, et si on le trouve, on se rendra compte qu'il n'est jamais copié aveuglement. L'élément commun est le personnage endormi, mais toujours la pose et la draperie diffèrent.

(1) Nous traitons à ce propos du songe de Joseph en même temps que du songe de Jacob, car les types iconographiques passaient facilement d'une de ces scènes à l'autre.

Le miniaturiste de la Genèse de Vienne (fol. 14 et 15, H.-W. Pl. XXVIII et XXIX) parvient à résoudre les problèmes les plus difficiles. Au fol. 15 (fig. 286) la pose de Joseph endormi est originale et des plus hardies, unique en son genre dans le domaine de l'iconographie. Il est couché sur le dos, la main gauche abandonnée le long du corps sur le matelas. La tête détournée du spectateur se voit de trois quarts; le bras droit rejeté en arrière, s'appuie du coude sur le coussin, et l'avant-bras replié soutient la tête. Tandis que le torse repose sur le dos, le reste du corps, à partir des hanches est tourné presque de face; les jambes pliées, dessinées en raccourci, présentent les pieds ramenés en arrière près du tronc, les plantes tournées vers le spectateur.

Au folio 14 la pose de Joseph est moins hardie et plus classique; aussi elle sera reprise par l'artiste de la chaire de Maximien pour le songe de St Joseph avant la fuite en Egypte, et par le



Fig. 286. — Vision de Joseph. Joseph raconte ses songes. Genèse de Vienne.
(d'après HARTEL-WICKHOFF).

miniaturiste du ms. grec 510, fol. 174v (OMONT, Pl. XXXVII, p. 23), pour le songe de Jacob; on voit la même pose, mais traitée en sens inverse dans le Vat. grec 747, fol. 50r.

La figure de Joseph endormi dans la miniature du ms. grec 510 (fig. 287) a frappé WAAGEN (1) et sa position «merveilleusement noble, naturelle et franche» entraîne cet auteur à la comparer à la célèbre peinture de Raphaël dans les Loges Vaticanes et même à la trouver supérieure.

Ces types n'ont pas épuisé l'invention artistique, et le peintre de Ste-Marie-Antique s'inspire d'une autre rédaction, ou plutôt trouve ailleurs une pose qui, malgré le dessin rudimentaire, révèle une observation du réel non inférieure à celle du miniaturiste du ms. 510, de la même époque à peu près. Jacob est représenté, le torse notablement relevé, selon l'usage de ces représentations; il est tourné comme dans le ms. 510 et son bras droit a la même pose, mais tandis que le ms. grec fait reposer la joue sur la main gauche ouverte, ici elle repose sur les doigts fermés. Le mauvais état de conservation de la fresque ne permet malheureusement pas de se rendre compte de la position des jambes, et de voir si elles étaient étendues ou plus ou moins croisées comme dans le manuscrit 510.

Sur la miniature du folio 97r du Vat. grec 746, Jacob est représenté encore dans une pose influencée par la pose hellénistique du ms. 510, mais la composition se déroule en sens inverse. La

(1) «Die Lage des Schlatenden so wunderbar edel, wahr und frei, dass ich sie der berühmten Figur Raphael's in den Logen hierin noch vorziehe». *Kunstwerke und Künstler in Paris*, T. III, Berlin, 1839, p. 210.

tête bouclée, très différente de celle du manuscrit 510, repose sur l'épaule relevée; le bras gauche allongé rejoint la cuisse droite.

Le Pentateuque d'Ashburnham (fol. 25 r, GEBHARDT, Pl. IX) se détache de la série des compositions décrites ci-dessus (fig. 288); Jacob couché sur le côté, les genoux pliés, ramène des jambes grêles presque à la hauteur de la poitrine; l'échelle est non plus oblique, comme dans tous les manuscrits grecs, mais verticale; elle aboutit à un ciel à coupole; au sommet on voit le Seigneur. Un seul ange est sur l'échelle; un autre descend du ciel la tête en bas d'un vol presque vertical, trouvaille artistique probablement du VIII^e siècle (voir plus haut p. 351 et fig. 262). A côté de cette scène et dans la marge se voit Jacob en route pour la Mésopotamie.

Il serait trop long de passer en revue toutes les variantes introduites au cours des siècles dans le thème de ces compositions. Notons seulement que du XI^e au XIII^e siècle on aime à représenter le dormeur couché sur le dos. Nous trouvons trois poses différentes: dans la miniature du fol. 22 v du



Fig. 287. — La lutte de Jacob avec l'ange. La vision de Jacob.
Bibl. Nat. de Paris, ms. grec. 510 (d'après OMONT).

Vat. grec 1162 (réplique dans le ms. grec 1208 de la Bibl. Nat. de Paris), dans une mosaïque de Mon reale (nef majeure, côte gauche, GRAVINA, op. cit., phot. GARGIOLLI et BROGI 10884^b) et sur la croix de St-Jean-de-Latran (MUÑOZ, *Monumenti d'arte medioevale e moderna*, t. I (1906), fasc. II, Pl. VIII; on y voit aussi le songe de Joseph).

Dans le dernier cas, la pose est tout à fait classique, le bras gauche levé et ramené derrière la tête; dans l'iconographie chrétienne c'est la pose habituelle de Jonas sous la cucurbitte (fig. 51). Dans les représentations du songe de Jacob, celui-ci, selon le récit biblique, est couché sur le sol, tandis que Joseph est représenté ordinairement sur un lit, la tête sur un coussin; Jacob appuie la tête sur la pierre, qu'il consacra ensuite en autel. Dans le ms. 510, l'artiste a de plus placé à côté de lui un véritable autel de pierre.

A Ste-Marie-Antique on ne peut plus reconnaître les traces de l'échelle céleste, ni des anges qui montent et descendent; mais derrière la tête de Jacob, on voit les traces d'un manteau blanc, sans doute d'un ange descendu près de Jacob pour lui dire les ordres de Dieu; dans le ms. 510, cet ange se voit aussi, mais placé, plus naturellement, devant Jacob.

Lutte de Jacob avec l'ange (E. Ic. XXI-A. 6, pag. 107). — Le peintre de Ste-Marie Antiqua a suivi pour cette scène une rédaction tout à fait spéciale que nous ne trouvons ni dans la Genèse de Vienne, ni dans le ms. 510 de Paris, ni dans les représentations postérieures, comme

celles de Monreale ou de la croix de St-Jean-de-Latran. Notre peintre ne traite pas précisément l'épisode de la lutte elle-même, mais celui d'après la lutte, quand Jacob terrassé se jette à genoux devant l'ange et lui demande de le bénir. L'examen comparatif d'ailleurs nous convaincra que la représentation du ms. 510, celle de la Genèse de Vienne et celle de Ste-Marie-Antique appartiennent à des groupes spéciaux, indépendants l'un de l'autre et différents à la fois dans le détail et dans la conception générale.

Dans la Genèse de Vienne (fig. 289) (fol. 12, H.-W. Pl. XXIII) on voit la lutte de deux personnages égaux, lutte vigoureuse et passionnée; chaque geste est étudié, interprété et fixé sur le parchemin avec une adresse admirable. D'une beauté exceptionnelle et unique est le mouvement de l'ange qui saisit vigoureusement de la main droite la cuisse de Jacob; celui-ci, avec une vive expression de douleur, cherche à faire lâcher prise à l'ange en lui saisissant l'avant-bras, mais sa jambe gauche fléchit et il semble déjà perdre l'équilibre. L'observation est étonnamment réaliste et la nuance finement observée dans le choix du moment.

Le miniaturiste qui enlumina les homélies de Grégoire de Nazianze (fol. 174 v, OMONT, Pl. XXXVII) suivant la conception de son époque ne représente plus la lutte de deux égaux, mais celle d'un géant contre un enfant qui se débat en vain contre le bras de fer de son adversaire (fig. 287); l'ange soulève presque Jacob, en saisissant sa cuisse droite d'un geste à la déhancher (1).

Dans le Vat. grec 746 ce n'est plus une lutte, et la scène iconographique séparée du texte pourrait passer pour une image d'un tout autre sens, représentant l'entretien de deux personnages. Ici Jacob lève la main droite avec le geste du discours, et pose l'autre amicalement sur l'épaule de l'ange. Celui répond en levant la main gauche; du bout des doigts de l'autre main il effleure la cuisse droite de Jacob. C'est là cependant l'interprétation iconographique la plus fidèle du texte de la Genèse, car c'est d'un simple attouchement que l'ange rendit boiteux son adversaire. Néanmoins bien que l'interprétation de la lutte soit différente, on reconnaît dans cette image l'influence de la Genèse de Vienne, prototype lointain. On remarquera cette influence en examinant la miniature du fol. 55r du Vat. grec 747. Là c'est encore la lutte; l'ange empoigne la cuisse et Jacob cherche à l'arrêter; mais la main gauche de l'ange fait le même geste de bénédiction que dans le ms. 746. La disposition de la scène, les lutteurs tournés l'un vers l'autre, est celle de la Genèse de Vienne; mais les images des Octateuques n'expriment plus l'ardeur d'une lutte; dans le plus ancien



Fig. 288. — La vision de Jacob. Jacob va chez Laban. Pentateuque d'Ashburnam (d'après GEBHARDT).

(1) «Jacob ringt mit dem Engel, welcher, mit am oberen Ende goldenen Purpurschwingen, übermächtig und gewaltig, ihm ein Bein sehr stark emporhebt, wodurch das Verrenken der Hüfte sehr anschaulich gemacht ist». WAAGEN, op. cit., p. 210.

c'est un groupe discourant ; dans le second, c'est une lutte, mais très pacifique. La dépendance d'un Octateuque de l'autre est évidente, à considérer la main gauche de l'ange ; mais si dans le 746 l'ensemble de la scène est harmonisé, dans le 747 les détails sont discordants, car le miniaturiste s'inspire de deux conceptions opposées : la conception purement réaliste de la lutte, empruntée à la Genèse de Vienne ; la conception spiritualiste d'un conflit mystérieux achevé en une bénédiction, dérivée du Vat. grec 746.



Fig. 289. — Jacob lutte avec l'ange. Jacob béni par l'ange.
Genèse de Vienne (d'après HARTEL-WICKHOFF).

Dans la Genèse de Vienne la lutte de Jacob est dans le même cadre que le retour de la Mésopotamie de Jacob avec sa famille et à côté de la lutte figure la bénédiction, (Gen. XXXII). Dans le ms. 510 la lutte est réunie dans le même cadre que le songe, et même avant celui-ci contrairement au récit biblique. Dans le Vat. grec 746, le même cadre contient la lutte avec l'ange et la rencontre avec Esau. Dans l'église de Ste-Marie Antique, la lutte occupe un cadre entier, dans l'esprit du récit de la Genèse, selon lequel Jacob était resté seul en arrière (Genèse XXXII, 24) ;

elle est placée dans l'ordre chronologique des faits. Mais, comme nous l'avons vu, le moment est différent, et c'est la bénédiction et non la lutte qui est représentée. Une particularité iconographique unique et intéressante est la présence dans l'angle du cadre à droite, d'un motif d'architecture, mur crénelé, tour et porte entr'ouverte ; c'est sans doute la fortification du gué du Jabbock près duquel se place la scène.

LE CYCLE DE JOSEPH. — Dans la série iconographique de l'Ancien Testament, l'histoire de Joseph occupe une place à part. Elle est souvent détachée en cycle isolé, et présente les meilleurs exemples que l'art médiéval nous ait laissés du genre passionné et émouvant. Certains épisodes, dont la première expression artistique est du haut moyen âge, ne cessèrent jamais de hanter l'imagination des peintres, et les traits généraux de tableaux tels que la chasteté de Joseph se retrouvent jusqu'à la Renaissance et au delà. La prédilection des iconographes pour l'histoire de Joseph s'explique non seulement par la valeur esthétique des épisodes, mais aussi par la raison dogmatique que ce patriarche est une des figures du Christ dans l'Ancien Testament et peut-être la plus fréquemment commentée dans la littérature ecclésiastique.

Le matériel comparatif est très riche : la Genèse de Vienne, la Bible de Cotton, le Pentateuque d'Ashburnham, les tissus coptes, le ms. 510, les Octateuques de la Vaticane, jusqu'aux mosaïques de St-Marc de Venise. Le cycle est plus ou moins étendu et complet, mais les documents même qui fournissent le plus de scènes, tels que la Bible de Cotton, le Pentateuque d'Ashburnham, les Octateuques et les mosaïques de Venise, peuvent être complétés tantôt par des tableaux isolés, tantôt par les autres séries. L'art de l'Égypte à cette même époque, s'occupe avec une prédilection assez naturelle de cette histoire ; outre la chaire de Maximien, il faut citer plusieurs tissus coptes (1).

La Genèse de Vienne ne contient aujourd'hui que 22 tableaux.

1. Le don que fait le vieux Jacob à son favori Joseph d'un vêtement vergé (fol. 14, H.-W., Pl. XXVII). Suivent : 2. a) le premier songe de Joseph, b) Joseph raconte son songe à ses frères

(1) Voir AINALOFF *Ellenistitscheskia osnovy*, p. 113 ss.; STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 113-114.

(fol. 14, H. W., Pl. XXVIII); 3. *a*) le deuxième songe de Joseph, *b*) Joseph raconte ses songes à son père, sa mère et ses frères, *c*) les frères de Joseph avec leurs troupeaux à Sichem (fol. 15, H.-W., Pl. XXIX); 4. *a*) Joseph est envoyé par Jacob chez ses frères à Sichem, *b*) Joseph guidé par un ange entreprend son voyage et le petit Benjamin le regarde partir, *c*) Joseph parle avec l'homme qui lui montre le chemin, *d*) Joseph trouve ses frères (fol. 15, H.-W., Pl. XXX); 5. *a*) Joseph fuit de chez la femme de Putiphar, *b*) Joseph devant la porte de la chambre de la femme de Putiphar, à côté de lui une fileuse et une autre femme courbée au dessus d'un berceau où l'on aperçoit un enfant, *c*) scène d'intérieur dans la maison de Putiphar (fol. 16, H.-W., Pl. XXXI); 6. Joseph accusé (trois épisodes continus) (fol. 16, H.-W., Pl. XXXII); 7. Joseph dans la prison (fol. 17, H.-W., Pl. XXXIII); 8. *a*) le festin de Pharaon, *b*) le panetier pendu (fol. 17, H.-W., Pl. XXXIV); 9. *a*) les songes de Pharaon, *b*) Joseph chez le Pharaon (fol. 18, H.-W. Pl. XXXV); 10. Joseph interprète au Pharaon ses songes (fol. 18, H.-W., Pl. XXXVI); 11. *a*) les frères de Joseph en Egypte; il fait saisir Siméon, *b*) Joseph se retire pour pleurer (fol. 19, H.-W., Pl. XXXVII); 12. *a*) le voyage des frères, *b*) le retour de Jacob (fol. 19, H.-W. Pl. XXXVIII); 13. les frères de Joseph retrouvent dans leurs sacs les deniers (fol. 20, H.-W., Pl. XXXIX); 14. Ruben réclame à Jacob son dernier fils Benjamin (fol. 20, H.-W., Pl. LX); 15. Judas réclame à Jacob Benjamin (fol. 21, H.-W., Pl. LXI); 16. Jacob se décide à laisser partir Benjamin (fol. 21, H.-W. Pl. LXII); 17. *a*) le voyage des frères avec Benjamin en Egypte, *b*) les frères se présentent une autre fois à Joseph (fol. 22, H.-W., Pl. LXIII); 18. les frères parlent avec le major-dome de Joseph (fol. 22, H.-W., Pl. LXIV); 19. Jacob bénit Ephraïm et Manassé (fol. 23, H.-W., Pl. LXV); 20. Jacob appelle tous ses fils (fol. 23, H.-W., Pl. LXVI); 21. les prophéties de Jacob (fol. 24, H.-W., Pl. LXVII); 22. *a*) la mort de Jacob, *b*) enterrement de Jacob (fol. 24, H.W., Pl. LXVIII).

Dans la Bible de Cotton sur les feuillets carbonisés on voit :

1. Le repas des frères de Joseph et l'arrivée des marchands Ismaélites (fol. 73v); 2. Joseph tiré de la citerne (fol. 74r); 3. l'arrivée en Egypte (74v); 4. la femme de Putiphar sollicite Joseph (80v); 5. Joseph fuit la femme de Putiphar (81r); 6. Putiphar envoie Joseph en prison (82r); 7. l'interprétation des songes de l'échanson et du panetier est dans les *Vetusta Monumenta*; 8. l'échanson rentre en grâce (85r); 9. le songe de Pharaon (85v); 10. l'échanson parle de Joseph à Pharaon (87r); 11. Joseph tiré de prison (87v); 12. Joseph fait recueillir la moisson des bonnes années (90v); 13. Joseph distribue le blé (91r); 14. Jacob envoie ses fils en Egypte (91v); 15. les frères de Joseph (92v); 16. Joseph se détourne et pleure (94v); 17. les frères de Joseph ouvrent leur sac (95r); 18. le festin de Joseph à ses frères (97v) (1).

Le Pentateuque d'Ashburnham n'a plus de l'histoire de Joseph que les scènes de sa vie à la cour du Pharaon; mais elles sont traitées avec force détails: on y voit: 1. Joseph, honoré par le Pharaon, parcourant la ville sur un quadrigé; 2. Joseph surveillant les moissons; 3. les fils de Jacob retournant d'Egypte; 4. les fils de Jacob revenant en Egypte; 5. Joseph fêtant ses frères; 6. le festin; 7. Joseph se retirant pour pleurer; 8. Joseph et Benjamin; 9. la coupe de Joseph dissimulée dans le sac; 10. les fils de Jacob ramenés vers Joseph; 11. bénédiction de Jacob; 12. le Pharaon permet à Joseph d'aller ensevelir son père; 13. funérailles de Jacob; 14. les frères de Joseph implorèrent son pardon.

Le ms. grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris (fol. 69v OMONT, Pl. XXVI), contient quatorze moments développés dans une série continuée en cinq bandes superposées. Première rangée: 1. Jacob fait des remontrances à Joseph à propos de ses songes; 2. Joseph se rend auprès de ses frères au paturage; 3. le repas des frères de Joseph.

(1) TIKKANEN, op. cit., p. 107 à 111.

Deuxième rangée: 4. Joseph mis dans la citerne; 5. la tunique est teinte de sang; 6. et présentée à Jacob.

Troisième rangée: 7. Joseph retiré de la citerne; 8. repas des frères et arrivée des Ismaélites.

Quatrième rangée: 9. Joseph vendu aux Ismaélites; 10. emmené sur un chameau.

Cinquième rangée: 11. Joseph vendu à Putiphar; 12. la chasteté de Joseph; 13. Joseph devant Pharaon; 14. Joseph sur le quadrigé dans les rues de la ville.

La chaire de l'évêque Maximien contient les sujets suivants:

1. a) Joseph mis dans la citerne, b) les frères tuent un agneau pour teindre de sang la tunique de Joseph (GARRUCCI, Pl. CDXX, 1); 2. Jacob déplore la mort de Joseph (Ibid., CDXX, 2); 3. Joseph vendu aux marchands ismaélites (Ibid., CDXX, 3); 4. a) les marchands ismaélites en Egypte, b) ils vendent Joseph à Putiphar (Ibid., CDXX, 4); 5. a) la femme de Putiphar cherche à séduire Joseph, b) Joseph conduit en prison (Ibid., CDXXI, 1); 6. le songe de Pharaon (Ibid. CDXXI, 2); 7. Joseph interprète le songe de Pharaon (Ibid., CDXXI, 3); 8. Joseph préside à la distribution des blés (Ibid., CDXXI, 4); 9. les frères de Joseph devant lui (Ibid. CDXXII, 1); 10. La rencontre de Jacob avec Joseph (Ibid., CDXXII, 2) (1).

Le tissu copte de la collection GOLENISCHÉV, publié par ce même savant (2), montre au milieu: 1. Les deux songes de Joseph réunis dans un seul moment; et autour de celle ci les scènes suivantes: 2. Jacob envoie Joseph vers ses frères; 3. Joseph arrive auprès de ses frères; 4. il est mis dans la citerne; 5. il est vendu; 6. Jacob déchire ses vêtements; 7. le voyage des marchands; 8. Joseph chez Putiphar.

L'Octateuque Vat. grec 746 contient les scènes que voici: 1. Joseph raconte ses songes à son père (fol. 115 v); 2. Joseph va rejoindre ses frères aux pâturages (fol. 116 r); 3. Joseph mis dans la citerne; 4. la tunique teinte de sang, 5. Joseph vendu aux Ismaélites; 6. Joseph sur le chameau (fol. 116 v en deux registres); 7. la tunique sanglante apportée à Jacob (fol. 119 v.); 8. Joseph arrive en Egypte; 9. il est vendu à Putiphar (dans le même cadre, fol. 120 v); la chasteté de Joseph, en deux épisodes; 10. la femme de Putiphar le saisit par sa tunique; 11. il s'enfuit nu (fol. 121 v); 12. Joseph en prison (fol. 122 v); 13. le festin de Pharaon et le panetier en croix (fol. 123 r); 14. le songe de Pharaon, etc.

Dans l'Octateuque Vat. grec 747 les mêmes scènes à peu près se retrouvent.

A St-Marc de Venise on réserva à l'histoire de Joseph trois coupoles et deux lunettes. Dans la première coupole (phot. ALINARI, 13730) on voit:

1. Le songe de Joseph; les deux songes des gerbes et des étoiles sont réunis dans un seul moment; 2. Joseph raconte ses songes à ses frères, et 3. à son père et à ses frères; 4. Joseph demande le chemin du paturage; 5. il rejoint ses frères; 6. il est mis dans la citerne; 7. les frères de Joseph prennent leur repas, et les Ismaélites arrivent; 8. Joseph est tiré de la citerne, et 9. vendu aux marchands ismaélites; 10. Les marchands emmènent Joseph; 11. Ruben trouve la citerne vide; 12. on montre à Jacob la tunique sanglante de Joseph.

Dans la deuxième coupole (phot. ALINARI 13732): 13. les deux marchands Ismaélites vendent Joseph à Putiphar; 14. Putiphar remet les clefs de sa maison à Joseph, devant sa femme; 15. la femme de Putiphar sollicite Joseph; 16. Joseph abandonne en fuyant son manteau dans les mains de la femme de Putiphar; 17. la femme de Putiphar montre à ses serviteurs le manteau de Joseph; 18. Putiphar fait saisir Joseph; 19. il le fait lier et conduire en prison; 20. songes de l'échanson et du panetier; 21. Joseph interprète ces songes.

(1) La série complète des photographies de la chaire de Maximien se trouve chez RICCI (N. 162-704) à Ravenne; certaines photographies font aussi partie de la collection ALINARI, N. 18093, 18094.

(2) *Résultats archéologiques d'un voyage en Egypte* (en russe), pl. V, 4. Voir STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, p. 113-114 fig. 44 et AINALOFF, *Ellenistitscheskia osnovy*, p. 113.

Dans les pendentifs (phot. ALINARI 13731) de cette coupole on voit: 22. l'échanson rentré en charge; 23. le panetier sur le gibet; 24. Pharaon voit en songe les vaches grasses et maigres; le Pharaon est dans l'un des pendentifs et les vaches dans l'autre.

Dans la lunette correspondante: 25. Pharaon voit en songe les épis pauvres et les épis florissants; 26. les sages d'Égypte sont incapables d'interpréter ces songes; 27. l'échanson parle de Joseph au Pharaon.

Dans la troisième coupole (phot. ALINARI 13735): 28. Joseph fait recueillir la moisson; 29. la famille de Joseph; naissance de son deuxième fils; 30. les Égyptiens demandent du pain; Pharaon les renvoie à Joseph; 31. Joseph vend le blé aux Égyptiens; 32. les frères de Joseph devant Jacob avant de partir pour l'Égypte; 33. Joseph menaçant ses frères comme espions; 34. Joseph se retire pour pleurer et ses frères se reprochent leur crime; 35. Siméon retenu en ôtage.

Les scènes qui occupent la lunette correspondante (phot. ALINARI 13734) font suite à la série de la troisième coupole: 36. les frères de Jacob retrouvent leur argent à l'ouverture de leur sac; 37. Jacob envoie Benjamin en Égypte; 38. Joseph accueille Benjamin avec ses frères.

Les différents moments des récits de la Genèse, et en particulier de la vie de Joseph sont rarement représentés chacun dans un cadre isolé; un tableau comprend généralement plusieurs scènes; on peut dire que chacun de ces tableaux est une tranche d'une série iconographique continue représentant le récit sans interruption, sur des bandes ou des rouleaux.

La distribution en bandes circulaires nous est conservée sur les tissus coptes et dans les coupoles de St-Marc de Venise; le centre est occupé par un petit cercle concentrique, contenant une image ou un motif ornemental; dans les « orbiculi » des tissus coptes les images sont disposées autour du motif central et toutes orientées dans le même plan que lui; dans les coupoles de St-Marc de Venise, les sujets destinés à être vus d'en bas, sont disposés suivant les rayons de façon à converger tous vers le centre.

En débitant par tranches une série iconographique continue, le peintre tâche de réunir dans le même cadre des sujets homogènes; cependant le choix n'est pas toujours heureux, ni les rapprochements toujours justifiés, ni le texte biblique toujours respecté. Avec le temps certaines combinaisons sont devenues stéréotypées, et ont été reproduites aveuglément d'après des traditions de métier dans l'iconographie du moyen âge.

Souvent l'espace donné contraignit le peintre à fondre certaines scènes et à réduire le développement, ou au contraire à l'élargir; dans le premier cas l'artiste élimine les personnages et les détails secondaires, dans le second il introduit des éléments nouveaux; l'une et l'autre opération ayant souvent pour résultat d'obscurcir l'image-mère. Les peintures de Ste-Marie-Antique contribuent à élucider les questions et à justifier les considérations qui précèdent.

Joseph raconte ses songes à son père (E. Sc. XXI-A. 9, pag. 107). Dans l'église Ste-Marie-Antique le premier tableau du cycle de Joseph comprend deux moments: a) les songes de Joseph; b) Joseph racontant ses songes à son père. C'est là une très ancienne tradition que nous retrouvons déjà dans la Genèse de Vienne (cfr. fig. 286) Seulement à Ste-Marie-Antique le peintre suivant sa méthode, a éliminé tous les moments intermédiaires. Comme sur les tissus coptes et à Saint-Marc de Venise, le songe des étoiles et celui des gerbes sont réunis dans une seule donnée iconographique; Joseph ne raconte plus le premier songe à ses frères, le second à toute sa famille réunie, comme dans la Genèse de Vienne; il parle à son père seul. L'unique scène si réduite de Ste-Marie-Antique doit sans doute synthétiser et rappeler au spectateur deux moments très différents: a) Joseph raconte ses songes à son père; b) Joseph reçoit l'ordre de son père d'aller rejoindre ses frères au pâturage.

Dans la Genèse de Vienne et dans le Vat. grec 746, fol. 116r, ce second moment est traité dans un cadre à part contenant en même temps le repas des frères à Sichem. C'est ce cadre qui

influença particulièrement le peintre de Sainte-Marie-Antique dans la représentation de Joseph devant son père ; cependant, dans les deux manuscrits en question, à côté de Joseph on voit le petit Benjamin.

Les scènes qui représentent le songe de Joseph, à la différence de la vision de Jacob le montrent d'ordinaire couché sur un lit, indiquant par là que la scène ne se passait pas à ciel ouvert.

Cependant le peintre de Ste-Marie-Antique représente Joseph étendu sur la terre nue sans doute dans la pose qu'a Jacob dans les miniatures des homélies du moine Jacques. Les étoiles étaient disposées probablement, comme semble l'exiger l'espace disponible, au dessus des gerbes, comme sur les tissus coptes et à St-Marc de Venise.

Ni la Bible de Cotton, ni la chaire de Maximien n'ont la scène du ou des songes de Joseph. Dans l'Octateuque 747 on ne voit pas le dormeur étendu ; sur le folio 115 v il raconte les songes à ses frères ; à côté de lui on voit le ciel avec



Fig. 290. — Joseph mis dans la citerne, Le repas des frères et l'arrivée des Marchands : Joseph tiré de la citerne. Mosaïque de St-Marc de Venise. (Phot. ALINARI).

le soleil, la lune et les étoiles, et au dessous du ciel une espèce de paysage avec les gerbes qui s'inclinent devant l'une d'elles debout. C'est là un abrégé iconographique destiné non à figurer le songe, mais à rendre intelligible la scène du récit de Joseph.

La Genèse de Vienne développe avec beaucoup de détails les faits intermédiaires entre les songes et la mise dans la citerne, omis par le peintre de Ste-Marie-Antique.

Joseph tiré de la citerne. (E. Ic. XXI-A., n. 9, pag. 107). — Cette scène manque malheureusement dans la Genèse de Vienne ; mais en revanche on la trouve dans la Bible de Cotton, sur la chaire de Maximien, le tissu copte, les Octateuques et ailleurs. Il y a deux moments qu'on peut être exposé à confondre ; la mise dans la citerne et l'extraction de la citerne. En général les imagiers ne différencient guère ces deux moments. Le deuxième, dans la Bible de Cotton, par une heureuse idée, est distinguée de la façon suivante : Joseph a déjà une jambe hors du puits et passée par dessus la margelle ; disposition qu'on voit dans la même scène sur les mosaïques de Venise (fig. 290) (1). Sur la chaire de Maximien (fig. 291) on trouve un mouvement devenu des plus communs ; Joseph est enfoncé à mi-corps, les bras légèrement écartés, attitude qui s'explique mieux dans l'extraction du puits. Le miniaturiste du ms. 510 (fig. 292) est plus expressif ; Joseph mis dans la citerne est enfoncé jusqu'à la poitrine, les bras levés presque verticalement ; la tunique semble quitter le corps ; Joseph tiré de la citerne, en est déjà hors jusqu'aux jambes ; les bras écartés et encore levés au dessus des épaules par le poids du corps sont néanmoins dans une attitude qui exprime le mouvement de bas en haut. Bref les deux moments sont bien observés et d'un réalisme assez heureux. Dans l'église Ste-Marie-Antique on peut dire avec probabilité que Joseph est tiré de la citerne ; il est encore enfoncé jusqu'à la poitrine, mais les trois frères à gauche le saisissent sous l'aisselle, un autre à droite tient l'avant-bras étendu ; le mouvement est assez nettement caractérisé comme effort musculaire de bas en haut. Un mouvement des plus gracieux se voit au folio 58 v du Vat. grec 747 ; les deux bras de Joseph sont étendus à angle droit ; une de ses mains repose sur l'épaule d'un de ses frères. Le fol. 116 v du Vat. grec 746 montre un mouvement semblable.

(1) Voir TIKKANEN, op. cit., p. 107.

Dans les mosaïques de St-Marc, Joseph mis dans la citerne a les bras collés au corps; tiré de la citerne, il a un bras écarté à angle droit.

Pour distinguer l'un de l'autre ces deux monuments, le criterium le plus sûr est la place qu'ils occupent dans la série; criterium d'ailleurs inapplicable dans les séries trop abrégées. Normalement quand la scène de la citerne, précède l'égorgement du chevreau, c'est que Joseph y est jeté; quand elle suit le repas des frères et l'arrivée des marchands, c'est que Joseph en est tiré. Dans les séries continues, le repas des frères se plaçait entre ces deux moments (mosaïque de Venise). Dans les cadres isolés à plusieurs scènes on unit

ordinairement au premier moment l'égorgement du chevreau (manuscrit grec 510 fol. 69 v, Vat. grec 746 fol. 116 v). Dans la chaire de Maximien l'égorgement est aussi dans le même cadre, mais il précède. Selon le récit biblique l'extraction de la citerne est provoquée par l'apparition des marchands ismaélites pendant le repas des frères; s'ensuit la vente et le départ pour l'Égypte. On considérera donc comme scène de l'extraction celle dans le cadre de laquelle on voit apparaître les chameaux des marchands. Dans le ms. grec 510, on voit dans la même bande l'extraction de la citerne, le repas des frères et l'arrivée des Ismaélites. Dans le Vat. grec 746 (fol. 116 v) on voit dans un seul cadre, le repas des frères, l'arrivée



Fig. 291. — L'immolation de l'agneau. Joseph mis dans la citerne. Chaire de l'évêque Maximien, Ravenne. (Phot. ALINARI).

des marchands, la vente de Joseph, le départ pour l'Égypte. Sur la chaire de Maximien la vente occupe un cadre à part. A Ste-Marie-Antique la scène est sommaire; les marchands apparaissent à l'horizon dans la scène de la citerne; il n'y a pas de repas. L'influence d'un même prototype dans la miniature du 746, dans la mosaïque de Venise et dans notre fresque est attestée par une particularité intéressante: partout la scène de l'arrivée des chameaux paraît coupée par la ligne d'une colline.

La forme de la citerne, ou plus précisément de la margelle, dénote un prototype commun à la fresque de Ste-Marie-Antique et à la chaire de Maximien. L'intention du sculpteur de l'ivoire est encore manifeste; il veut représenter une margelle cylindrique; mais la difficulté technique est trop grande, et ses efforts pour observer la perspective aboutissent à représenter ce cylindre aplati au premier plan; cette forme est particulièrement sensible dans la surface supérieure horizontale (1). Cet aspect a influencé le peintre de Ste-Marie-Antique, mais il s'est mépris sur la signification et a représenté franchement une citerne à margelle basse et demi-circulaire. En outre cette margelle ne laisse plus voir son appareil de pierres de tailles comme sur la chaire de Maximien et le tissu copte, mais, comme sur la croix de Latran, présente une surface de crépi poli.

Joseph ni Jacob ne reçoivent le nimbe; il faut y voir encore l'influence d'un prototype antique. Dans la Genèse de Vienne, la Bible de Cotton et les mosaïque de St-Marc qui en dérivent, dans le manuscrit grec 510, le nimbe n'entoure pas la tête de ces deux personnages; on ne le voit pas

(1) Le Colisée est représenté de la même façon sur certaines médailles de Titus. V. COHEN, p. 400.

non plus dans les ivoires de la chaire de Maximien, hors la scène de la mise dans la citerne. Dans ce cas, GARRUCCI (texte commentant la Pl. CDXX, 1) considère l'étoile fleuronée visible au dessus de la tête de Joseph comme un symbole messianique. La forme du nimbe n'est pas ici très caractérisée; la courbe semble une tige qui aboutit à la fleur et dont l'autre extrémité s'ouvre en trois feuilles.

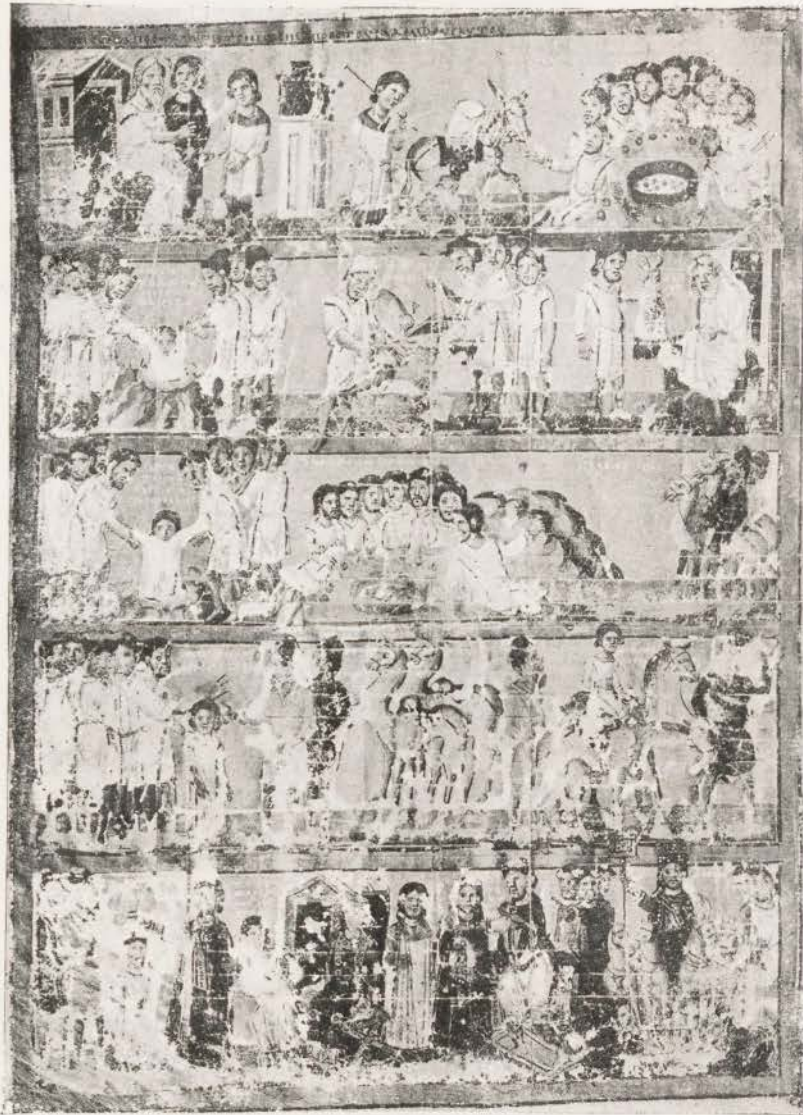


Fig. 292. — Histoire de Joseph. Miniature du ms. grec 510 de la Bibl. Nat. de Paris.

Dans la scène de la vente à Putiphar, on voit généralement deux marchands orientaux coiffés du turban, la peau hâlée (voir par exemple Vat. grec 746, fol. 120 v et mosaïque de Venise, photographie ALINARI 13732). Putiphar est debout ou assis sur un trône (Vat. grec 746, fol. 120 v). La caractéristique de cette scène est la petite taille de Joseph et l'attitude qu'on lui donne pendant le marché. A Ste-Marie-Antique le peintre a respecté la tradition sur ce point tout en simplifiant à son ordinaire: il n'y a plus qu'un marchand; Putiphar est à droite de Joseph, et non à gauche comme de coutume; le vêtement ni le teint du marchand n'ont rien d'oriental; les jambes nues et vêtu d'une tunique succincte, il ne porte plus le manteau rejeté sur l'épaule qu'il avait dans la scène précédente. Putiphar a le costume de haut dignitaire qu'on voit déjà au gouverneur Alexandre (Pl. Ic. XLII) et à divers « chlamydati » dans cette même église. L'unique distinctif

Une étoile fleuronée semblable apparaît dans la scène de l'adoration des Mages de la même chaire (photographie RICCI n. 178) et la signification est dans ce cas certaine.

Joseph vendu à Putiphar (Pl. Ic. XXI-A, 10, pag. 107). — Après l'extraction de Joseph en vue du marchand madianite le peintre de Ste-Marie-Antique passe sans transition (cfr. fig. 292 et 294) à la vente du jeune homme à Putiphar. Cette scène est dans le même cadre que la chasteté de Joseph; réunion qui se voit également dans la cinquième bande de la miniature du ms. 510.

Dans la Genèse de Vienne et dans les mss. 746 et 747 la chasteté de Joseph occupe un cadre spécial, ainsi que dans la Bible de Cotton; sur la chaire de Maximien elle est unie à la scène postérieure de l'emprisonnement, qui se voit ordinairement isolée. Entre la vente de Joseph et sa tentation, le peintre de Ste-Marie-Antique omet des scènes intermédiaires. La mosaïque de St-Marc de Venise, par exemple, introduit la remise des clefs à Joseph par Putiphar en présence de sa femme et le premier discours de celle-ci à Joseph.



Fig. 293. — Joseph vendu aux marchands Ismaélites. Chaire de l'évêque Maximien.
(Phot. ALINARI).



Fig. 294. — Joseph vendu aux marchands Ismaélites.
Joseph voyage en Egypte. Ruben ne trouve pas Joseph dans la citerne.
Mosaïque de St. Marc de Venise. (Phot. ALINARI).



Fig. 265. — Joseph arrive en Egypte; il est vendu a Putiphar.
Chaire de l'évêque Maximien. Ravenne. (Phot. ALINARI).

de Putiphar est l'« orbiculus » rouge sur l'épaule droite de la tunique. La miniature du ms. 510 et la mosaïque de Venise le montrent dans le même costume, seulement plus riche.

La chasteté de Joseph (Pl. Ic. XXI-A, 11, pag. 107). — Parmi les scènes de l'iconographie chrétienne qui ont exercé la plus grande influence sur la peinture de la Renaissance (1), il faut compter en première ligne la chasteté de Joseph.

Dans les séries iconographiques développées selon le récit biblique, cette scène se distingue en deux moments: 1. la femme de Putiphar cherche à séduire Joseph; 2. repoussée, elle tente d'empê-



Fig. 296. — Joseph vendu à Putiphar. Putiphar confie les clefs du palais à Joseph.
Mosaïque de St. Marc de Venise. (Phot. ALINARI).

cher la fuite du jeune homme; on trouve ces deux moments dans les mosaïques de St-Marc de Venise (fig. 298). Généralement cependant les peintres se sont arrêtés au second moment plus mouvementé et aussi plus décisif dans le récit, car à la suite le jeune Hébreu est conduit ou traîné en prison. La fuite de Joseph figure seule dans la Genèse de Vienne, sur la chaire de Maximien, dans le ms. grec 510, dans les Octateuques Vat. grecs 746 et 747, comme à Ste-Marie-Antique. La femme de Putiphar est debout dans la Bible de Cotton, les Octateuques et la mosaïque de Venise, assise sur le lit dans tous les autres monuments. La scène se déroule ordinairement devant une porte, une maison, ou devant un groupe architectural plus ou moins caractérisé comme une vue d'intérieur; l'artiste ne se préoccupe pas beaucoup de la vraisemblance et place le lit à l'extérieur; cependant la Genèse de Vienne cherche à représenter une chambre; mais pour qu'on voie ce qui s'y passe, le miniaturiste supprime une paroi et le toit; l'influence de cette disposition se retrouve dans les Octateuques de la Vaticane. Dans cette scène, on voit deux fois Joseph: d'abord cherchant à se dégager de la séductrice, puis hors de la chambre, fuyant, la tête tournée en arrière avec épouvante et dégoût vers la porte qu'il vient de franchir; ces deux moments se retrouvent aussi dans les Octateuques, mais autrement sentis et hardiment complétés.

A Ste-Marie-Antique tout mouvement passionné disparaît; le dessin est gauche et peu expressif; la femme assise, mais paraissant debout, ne s'efforce pas de retenir le jeune homme, mais pose sa

(1) AINALOFF dans les *Etudy po istorii iskusstva vosroschdenia* publiés dans le V^e volume des *Zapiski Klassitscheskago Oldielienia Imperatorskago Russkago Arheologitscheskago Obschestwa*, p. 214-252, relève les ressemblances entre plusieurs scènes de l'Ancien Testament des mosaïques de Ste-Marie-Majeure avec les scènes analogues traitées au bas moyen âge et à la Renaissance. TIKKANEN (op. cit., p. 71, n. 1), observe que dans la scène de la chasteté de Joseph des Loges de Raphaël on retrouve tous les éléments des compositions sur le même sujet exécutées dans le haut et le bas moyen âge.

main amicalement sur l'épaule de Joseph qui, dans une attitude d'étonnement, s'éloigne sans trop se presser de la femme importune. C'est un exemple particulièrement instructif d'interprétation gauche d'une scène d'ailleurs savamment ordonnée et interprétée du VI^e au XII^e siècle avec une riche variété d'invention.

Les artistes de la Genèse de Vienne, de la chaire de Maximien (fig. 297) et des Octateuques ont choisi chacun un moment un peu différent. Le premier a dessiné la scène la plus mouvementée; la lutte est terminée, Joseph s'enfuit précipitamment; la femme n'a pas eu le temps de se mettre debout



Fig. 297. — Joseph repousse la femme de Putiphar. Joseph conduit en prison.
Chaire de l'évêque Maximien, Ravenne. (Phot. ALINARI).

mais, le torse allongé et les bras tendus, elle saisit un pan du manteau de Joseph; ce vêtement se détache et va rester entre ses mains. L'ordonnance est savante; la scène n'a pas besoin de commentaire. Dans la chaire de Maximien, c'est le moment de la lutte: Joseph se débat, proteste, mais il ne s'est pas dégagé de la femme qui le tient par le bord de sa tunique; on ne peut encore dire qui l'emportera; ce n'est pas le moment décisif. Cette image ne doit rien à celle de la Genèse de Vienne. La miniature des Octateuques s'en rapproche davantage; ici l'effort de Joseph pour se libérer et toute son attitude sont particulièrement étudiés; mais l'attitude de la séductrice n'exprime pas le moment qu'elle traverse; debout et beaucoup plus grande que Joseph, la femme de Putiphar a l'air d'une bonne mère qui saisit par le bras son fils désobéissant; au fol. 121v du Vat. grec 746 elle lui tient le bras; au fol. 60r du 747 elle a saisi la manche de la tunique et la tire à elle de sorte que le vêtement cède, et l'on voit à côté, hors de la porte, Joseph s'enfuir presque nu, ou même dans le 747 complètement nu. Très heureux et profondément expressif est, dans le 747, le geste de Joseph fuyant; sa tête est tournée vers la porte derrière laquelle est restée la femme adultère; toute sa pose exprime l'indignation et l'élan de sa fuite; c'est le chaste Joseph dans tout son dégoût de celle qui attaque sa pudeur, et non plus comme dans la Genèse de Vienne, le Joseph pacifique vaguement troublé de ce qui lui arrive.

Le ms. grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris contient une composition aussi peu expressive: la femme de Putiphar assise avec calme sur un siège pliant touche l'épaule de Joseph qui se retire non moins tranquillement. C'est la même inspiration que dans notre fresque de Sainte-Marie-Antique; mais cette fresque contient des traces d'influences multiples et lointaines; la position des bras de Joseph se retrouve dans les mosaïques de St-Marc; le mouvement de la tête tournée dans

le sens opposé à la direction de sa fuite, est stéréotypique et se voit dans toutes les représentations de la fuite de Joseph; la main de la femme sur l'épaule du jeune homme est un trait du manuscrit 510.

Suivant la tradition plus récente, le peintre a placé la scène devant une maison; il y a même mis un lit dont le matelas relevé au sommet aboutit à la base du tympan de la façade; il n'essaie plus de représenter un intérieur, comme l'a tenté le miniaturiste de la Genèse de Vienne; la présence de la maison est le signe que la scène doit se placer à l'intérieur: indice caractéristique des procédés conventionnels auxquels recourait l'art médiéval, à mesure qu'il s'éloignait des écoles naturalistes. C'est là une remarque judicieuse de TIKKANEN: les peintres ne se hasardaient plus à représenter des intérieurs et des scènes d'intérieur; s'ils ne recouraient pas toujours à ce déterminatif, la maison, comme à Ste-Marie-Antique, ils en employaient quelque autre du même ordre, quelque particularité remarquable d'une chambre, comme un lit entre deux colonnes reliées par une transenne supportant une draperie, parfois une porte à côté du lit. Pour esquiver la difficulté de représenter la maison en perspective sur une surface, le peintre, nous l'avons vu, a fait disparaître la base derrière la ligne d'horizon: que ce soit là un principe bien arrêté à cette époque, la preuve en est que, sans compter l'arche coupée par la ligne des eaux, trois édifices sont ainsi représentés surgissant derrière la ligne d'horizon.



Fig. 298. — Joseph tenté par la femme de Putiphar.
Joseph fuit la femme de Putiphar.
Mosaïque de St. Marc de Venise. (Phot. ALINARI).

Caractéristique aussi est la position du matelas de ce lit: il est vu non pas en perspective ordinaire, mais d'en haut; nous avons vu (pag. 228-229) comment il faut expliquer ce phénomène, qui se renouvelle pour toutes les surfaces horizontales (1).

Joseph conduit en prison (Pl. Ic. XXI-A, 12, pag. 108). — La Genèse de Vienne et les mosaïques de Saint-Marc de Venise introduisent après la chasteté de Joseph la scène de l'accusation devant Putiphar; la Bible de Cotton, la chaire de Maximien et les autres monuments passent sans intermédiaire à l'emprisonnement.

A Ste-Marie-Antique la prison est une maisonnette au toit à deux versants, avec une petite fenêtre très haut placée sous le toit; le peintre suit un prototype commun avec la Bible de Cotton et la chaire de Maximien. Cependant dans ces deux monuments, un seul personnage regarde par cette fenêtre, au lieu des deux qu'on y voit à Ste-Marie-Antique; dans les deux premiers cas nous avons à faire à une image tirée d'une série analytique continuée, où l'on ne traite qu'une idée à la fois: un tableau montre Joseph conduit en prison; un second le montrera enfermé surveillé par un gardien à la porte. A Ste-Marie-Antique on fait figurer dans le tableau de l'emprisonnement l'échanson et le panetier qui regardent venir leur compagnon d'infortune. Cette image est synthétique et complète en elle-même.

La Genèse de Vienne (fig. 299) présente une rédaction tout à fait différente: on y voit Joseph, l'échanson et le panetier enfermés dans une enceinte placée sur un plan fuyant, formée de trois murs

(1) TIKKANEN (op. cit., p. 45, n. 3) a remarqué cette disposition du matelas dans les images du moyen âge; il y retrouve les influences de l'art archaïque et jusqu'à celles de l'art indien antique.

deux à angle obtus, le troisième en hémicycle reliant les deux premiers. Le miniaturiste a le souci d'illusionner et les prisonniers sont en partie cachés par le mur; mais le rapport entre la taille des prisonniers et la hauteur du mur sont tels qu'une enjambée de ceux-là suffirait à franchir celui-ci et à les libérer de l'enfantine prison.

Les Octateuques (Vat. grec 746, fol. 122 v et 747, fol. 60r) ont repris cette forme de prison en l'interprétant à leur façon et en supprimant toute perspective. Les miniaturistes imaginent, sous



Fig. 299. — Joseph en prison entre l'échanson et le panetier.
Genèse de Vienne, (d'après HARTEL-WICKHOFF).

l'influence de la muraille en hémicycle, une construction formée de deux pylônes de pierres de taille réunis par un arc surbaissé: on ne saurait dire si dans la pensée de l'artiste c'est une prison voutée ou une enceinte demi-circulaire; mais il est indéniable que la forme iconographique dérive d'une interprétation fautive ou d'une imitation maladroite de la Genèse de Vienne.

Comme dans la Genèse de Vienne, on voit trois personnes dans la prison des Octateuques: Joseph assis entre le panetier et l'échanson interprète leurs songes; pas de mur devant eux; ils paraissent debout; les pieds pris dans des ceps cependant font supposer que l'artiste voulait les représenter assis. La prison est gardée par un geôlier assis; dans la Genèse de Vienne, on voit en outre une femme qui parle au geôlier et la scène est entourée d'un paysage classique. Les Octateuques suppriment ce paysage; pour donner la raison de l'emprisonnement de Joseph ils placent symétriquement dans les angles supérieurs et séparés par la voûte, d'un côté la femme impudique qui tient le manteau de Joseph, de l'autre Putiphar.

Il est important de noter ici pour classer les types et leurs filiations que les compositions où la prison est une maisonnette comportent seules la scène de Joseph conduit en prison; Joseph déjà emprisonné l'est au contraire dans l'enceinte demi-circulaire.

Ici comme partout le peintre de Ste-Marie-Antique simplifie l'image qui l'inspire: il réduit à l'indispensable le nombre des personnages. Un officier plus grand de taille que Joseph le tient de la main droite par sa main gauche et le conduit à pas lents vers la prison qu'il désigne de son bras libre. Joseph n'a pas les mains liées; la scène n'a aucun caractère de violence. Elle n'a aussi

aucun caractère de réalisme et ne saurait nous instruire de la façon dont on procédait aux exécutions de justice à Rome au IX^e siècle. La chaire de Maximien, dans la scène de l'emprisonnement, reflète au contraire toute la brutalité des mœurs orientales. Les mains liées derrière le dos, Joseph courbé en deux est traîné en prison par les cheveux : cette image rappelle les temps pharaoniques et les brutalités des vainqueurs contre les vaincus (1). Dans la Bible de Cotton, Joseph était représenté probablement les mains liées derrière le dos et poussé par un garde vers la porte de la prison. C'est du moins ainsi que la mosaïque de St-Marc de Venise nous permet de reconstruire cette miniature.

Le peintre de Ste-Marie-Antique omet les scènes intermédiaires pour passer immédiatement au festin de Pharaon, scène qui comporte le retour en grâce de l'échanson et le supplice du panetier.

Le festin de Pharaon (Pl. Ic. XXI-A, 13, pag. 108). — Les tableaux de la Genèse de Vienne, de Ste-Marie-Antique, du Vat. grec 746 et la mosaïque de St-Marc présentent les meilleurs exemples de ce sujet et tous les

éléments nécessaires pour se rendre compte des modifications d'une idée-mère selon le goût de chaque peuple et de chaque époque.

De la Genèse de Vienne à la mosaïque de Venise s'écoulèrent au moins huit cents ans : on retrouve cependant encore intacte la trame originaire, lorsqu'on examine à fond la mosaïque ; on y voit le retour en grâce de l'échanson exprimé par le même trait caractéristique imaginé pour le prototype : le geste d'acceptation de la coupe que Pharaon reçoit de cet officier ; ce trait est devenu l'épisode central et indispensable de toutes les figurations postérieures du festin de Pharaon. Mais on y trouvera aussi la trace de l'apport du temps, les influences de mœurs diverses et d'autres exigences dans les cours.

A St-Marc le roi n'est plus couché, comme dans la Genèse de Vienne, mais assis seul, selon l'étiquette, devant une petite table ; un « stemma » royal au lieu d'un diadème de perles lui ceint le front. Il ne reçoit pas la coupe de la main nue de l'échanson, mais elle lui est présentée sur un plateau ; cependant la tradition ne perd pas ses droits et l'échanson soutenant le plateau du bras gauche tient de la main droite le pied de la coupe. La bouteille que l'échanson tient d'ordinaire dans la main gauche, figure ici sur le plateau, sous la forme caractérisée de verre de Venise. Suivant l'antique tradition la scène se passe devant un groupe architectural ; mais quelle différence dans les édifices ! On voit déjà une rosace romane, dans un tympan trifolié, de forme vulgairement appelée gothique.

Cependant, malgré ces rapprochements, la mosaïque de Venise est trop loin du prototype pour nous laisser apprécier les transformations progressives ; ce n'est pas cette mosaïque qui nous permettra de nous rendre compte du processus par lequel un détail qui avait à l'origine sa raison d'être,



Fig. 300. — Joseph condamné. Joseph conduit en prison.
Mosaïque de St. Marc de Venise, (phot. ALINARI).

(1) « Sur les monuments égyptiens et notamment sur les pylônes des temples, Pharaon est souvent représenté tenant assemblés par leurs cheveux un faisceau de princes barbares que d'un seul coup de sa massue il immole tous ensemble au dieu son père ». PH. VIREY, *La Religion de l'ancienne Egypte*, Paris, 1910, pag. 118.

devient parfois sous le pinceau d'un imitateur peu intelligent, un objet de sens tout différent, ou même sans aucun sens. Les images des époques de transition sont beaucoup plus instructives à ce point de vue; la fresque de Ste-Marie-Antique et la miniature du Vat. grec 746 seront l'objet de cette intéressante comparaison. Examinons d'abord la forme de la table du festin dans la Genèse de Vienne (fig. 301). C'est un demi-cercle, vu en perspective dans le sens de la longueur; la courbe rembourrée à l'antique, tournée vers l'extérieur du côté gauche, est occupée par les convives; l'autre côté est réservé pour le service. Le long de la courbe circule un ornement composé de demi-cercles accolés



Fig. 301. — Le festin de Pharaon. Le panetier pendu. Genèse de Vienne, (d'après HARTEL-WICKHOFF).

par les extrémités, du genre de ceux qui torment l'ornement dit « crête de toit » (Zinnenornament) ouvert du côté de l'intérieur de la table. Les convives ont l'attitude caractéristique du « decubitus » et s'appuient sur la partie rembourrée. Ces éléments ont eu leur influence dans les images postérieures, non par leur sens, mais par leur forme. Le « Codex Rossanensis » (fig. 302) fournit une image de l'époque de transition: elle représente la Cène. Nous trouvons pour la première fois dans cette miniature une interprétation du motif ornemental de la table dans la Genèse de Vienne, mais dans deux chaînons isolés. Ces deux demi-cercles sont aussi tournés vers l'intérieur de la table, plus éloignés du bord; leur courbe présente un renflement au milieu ou plutôt le miniaturiste a isolé de chaque côté deux chaînons qu'il a raccourcis au point de jonction. L'un de ces ornements est devant le Seigneur et l'autre devant St Pierre: l'intention est évidente; on a interprété le motif comme une forme particulière de pain, et on l'a réservé aux personnages les plus notables; nous verrons un pain très ressemblant à celui du « Codex Rossanensis » devant le Pharaon, distingué par un diadème sur ses cheveux gris, dans l'église Ste-Marie-Antique; un peu plus évolué, mais fort reconnaissable encore, ce même pain est devant le roi dans le Vat. grec 746, fol. 123 v (fig. 303). Ainsi le simple motif ornemental de la Genèse de Vienne, fut interprété avec une remarquable constance, dans un sens très différent. Le bord rembourré de la table a subi une évolution du même genre; la miniature du « Codex

Rossanensis » l'interprète encore avec exactitude; c'est le coussin typique prolongé le long de la courbe de la table, mais pas sur le côté rectiligne. A Ste-Marie-Antique cela devient le rebord élevé d'un large plateau demi-circulaire posé sur la table; ce rebord se prolonge sur le côté rectiligne; néanmoins il garde l'ornementation du coussin de la Genèse. Au milieu de la table, dans le « Codex » de Rossano, s'élève un large vase en forme de coupe, dans lequel Judas plonge la main. Un geste absolument pareil de l'un des convives se verra dans la fresque de Sainte-Marie-Antique.

La table de la Genèse de Vienne n'est pas servie; et l'on ne voit que le motif ornemental décrit plus haut; dans le « Codex Rossanensis » en dehors du plat central, il n'y a sur la table



Fig. 302. — La dernière Cène. « Codex Rossanensis ». (Phot. de l'auteur).

que les deux pains inspirés de ce motif; dans la fresque de Ste-Marie-Antique des tranches oblongues de pain sont disposées tout autour de la table même là où il n'y a pas de convives.

Dans le Vat. grec 746, le coussin circulaire disparaît tout à fait; la table du festin est ronde et portée sur des pieds dont trois sont visibles; à Ste-Marie-Antique la table est carrée et couverte d'une draperie qui retombe jusqu'au sol, mais le plateau, demi-circulaire, rectiligne du côté du spectateur, conserve l'aspect du triclinium antique. Cependant ici déjà les convives sont assis et non plus couchés; il en est de même dans les Octateuques où le Pharaon seul est sur un lit.

Le peintre de Ste-Marie-Antique, en représentant une bouteille excessivement longue dans la main gauche de l'échanson, montre qu'il a été surtout impressionné par la forme de ce vase dans son prototype. La même fidélité servile à ce prototype l'amène à placer des bâtisses derrière les convives.

Le sort funeste du panetier est partout réuni dans le même cadre, et dans la même scène que la rentrée en grâce de l'échanson (Genèse de Vienne, fresque de Ste-Marie-Antique, Vat. grec 746 et 747). Dans les deux premiers monuments le coupable est pendu à une « furca »; dans les deux autres, il est lié à la croix par les mains et les pieds au moyen de cordes et décapité; sa tête a roulé à côté de la croix. Cette scène largement développée dans la Genèse de Vienne est réduite à l'essentiel dans les Octateuques et à Ste-Marie-Antique. Au folio 123r du Vat. grec 746, ce festin n'a même que deux personnages, le Pharaon et l'échanson; la croix du panetier se dresse à côté.

Nous avons vu plus haut que le cycle historique de l'Ancien Testament ne se terminait pas là. Malheureusement il ne reste aucun vestige des scènes suivantes et nous sommes contraints d'arrêter ici la série de nos comparaisons stylistiques.

Nous n'avons pas l'intention d'aborder la question de la provenance des types des saints grecs et latins, peints sur le mur de gauche de la nef gauche; nous la traiterons dans le premier volume de nos *Etudes Comparatives*.

Cependant pour donner une idée de la différence stylistique entre ces images et les images analogues de l'époque de Jean VII nous reproduisons ici en grandeur naturelle la tête de St Clément (Pl. Ic. LXXIII) et, diminuée de 8 centimètres, celle de St Basile (Pl. Ic. LXXIV). On remarquera la



Fig. 303. — Le festin de Pharaon. Le panetier en croix. Le songe de Pharon.
Cod. Vat. grec. 746, fol. 123 v.

frontalité du regard, la minceur du nez, la longueur de l'arête nasale; les moustaches paraissent collées à la pointe du nez; le sillon typique du front à la forme d'un U lunaire; les oreilles perdent tout caractère d'exactitude anatomique; le « *tratteggio* » l'emporte sur la couleur. Toutes les barbes longues sont lancéolées, mais on trouve aussi la courte barbe arrondie (St Sabbas, St Valentin, St Silvestre, St Clément, St Jean Chrysostôme, St Pierre d'Alexandrie, St Nicolas); quelques saints sont imberbes, ou portent seulement la moustache. Le canon des proportions du corps varie de $6 \frac{1}{2}$ à 7 têtes en hauteur; dans le St Jean de la Crucifixion de la chapelle gauche la hauteur est de 8 têtes (1).

Quelques mots sur la technique. Avec une couleur à « *fresco* » (rouge brique) qui sert de base, le peintre esquissait le contour des cheveux et de la barbe en touches légères et uniformes; la même couleur remplit l'espace limité par les contours du visage; sur cette couleur le peintre appliquait un enduit glutineux de teinte trouble gris jaunâtre. S'il s'agissait d'un personnage jeune, les cheveux et la barbe étaient faits au noir de fumée. Le fond ainsi préparé, le peintre dessinait au rouge brique les contours des yeux, du nez, de la bouche, en deux valeurs, rouge foncé et rose;

(1) Les figures des églises de Sts-Cosme-et-Damien ont $6 \frac{1}{2}$ à 7 têtes, celles de St-Laurent-hors-les-murs $6 \frac{1}{2}$, au baptistère du Latran elles ont 8 têtes, au cimetière de Commodille 8, à St-Clément (église basse) $6 \frac{1}{2}$, à St-Sabbas $6 \frac{3}{4}$ à 7, à St-Valentin $6 \frac{1}{4}$, à Ste-Pudentienne $6 \frac{1}{4}$, dans la basilique de St-Marc de Venise, 8 à 9 têtes.

le rose était aussi employé pour le « *tratteggio* » des joues, ce qui à cette époque remplace les teintes plates et nuancées des pommettes; le rouge carminé ressort sous la teinte superposée pour caractériser les formes. Pour aviver l'expression, la ligne nasale et la courbe des yeux recevaient d'abord un empâtement plus clair; on contournait de jaune clair les lignes rouges et surtout les courbes au dessous des yeux. La prunelle est peinte à base de noir de fumée; la pupille est caractérisée par un point plus foncé entouré d'une ligne en rouge brique foncé. La figure en buste d'Abbacyr (fig. 75) et les peintures de la nef droite présentent la même technique et le même style. On y trouve la même opacité du coloris dans les parties éclairées; le modelé est très faible. Dans les peintures christologiques de la nef droite, on remarque la rotondité des têtes si caractéristique dans les tableaux de l'histoire de Joseph. On ne saurait trop regretter l'effritement des peintures de ce cycle de l'Enfance, inspirées du *Protévangile de Jacques*. L'intérêt de l'étude stylistique aurait été des plus grands à cause de la diffusion des images de ce cycle.



Fig. 304. — St. Christophe. Ste-Marie-Antique. XIII^e siècle.

VIII. PEINTURES DU XI^e-XIII^e SIECLE (I). — C'est une tâche délicate de dater les peintures que nous allons étudier maintenant. Des fragments incohérents, parsemés sur les murs, sauf deux tableaux suffisamment conservés, ne permettent qu'un examen sommaire et approximatif. Cependant les éléments qu'on y retrouve les distinguent nettement de toutes les autres peintures examinées jusqu'ici et laissent reconnaître les traits typiques de l'art au XI^e et XII^e siècles. Pour certains tableaux la paléographie des inscriptions semble indiquer plutôt le XIII^e siècle.

(1) Nous ne pouvons songer à énumérer ici toutes les peintures de cette époque de Rome et de la province. Ce matériel comparatif est d'une part trop considérable; d'autre part il n'a pu nous servir qu'à déterminer le caractère général de l'art du XI^e au XIII^e siècle. Les comparaisons stylistiques de détail n'ont pu être faites que sur une image: celle de Vallerano, la seule où nous ayons trouvé des détails identiques à ceux que nous avons relevés dans les rares peintures de cette époque conservées à Ste-Marie-Antique.

Les données iconographiques et paléographiques donnent lieu de grouper ces peintures en deux catégories. A la première appartiennent: le Sauveur entre Abbacyr et Jean (Pl. Ic. XV, 1, plan 27, pages 99-100), les « clypei » contenant des personnages (Pl. Ic. XV, 2, plan 24 et 25, pag. 98-99) et plusieurs autres fragments parsemés sur ce même mur. Nous la daterons du XI^e-XII^e siècle.

A la deuxième catégorie, (fin du XII^e ou XIII^e siècle) appartiennent la figure de St Antoine, celle de Sainte Marie l'Egyptienne (Pl. Ic. XIV, plan 13, pag. 94), les Saints Blaise, Basile, Laurent, Christophe et Benoît (fig. 303, plan 15, 16, pag. 94), les tentations de St Antoine (fig. 71 et 72, plan 20, pag. 96) et les draperies caractéristiques de cette même niche (Pl. Ic. XLIV, 1, 2, plan 20, 21), enfin les fragments qui se trouvent à l'extérieur du mur de droite de l'atrium (plan 16^{bis}).

Les images que nous reproduisons à la Pl. Ic. XV, 1-2 présentent un spécimen des plus typiques de l'iconographie du XI^e et XII^e siècle. La couleur de la chair revient au rose blanchâtre, mais les pénombres et les ombres portées manquent complètement; le long de la partie éclairée de la joue, le peintre trace une ombre bleu noirâtre; il marque sur la joue une pommette rouge encore légèrement nuancée sur les bords; c'est là une caractéristique spécifique du XII^e au XIII^e siècle. Sur de nombreuses peintures murales et sur les miniatures des « Exultet », on verra ces pommettes (1), mais comme de simples plaques rouges sans dégradation au bord. Pour caractériser les formes anatomiques, le sillon du cou par exemple, le peintre se sert d'une couleur rouge violâtre. Les vêtements sont rouges et le fond d'or. Le « pallium sacrum » à la forme de cette époque: c'est une bande mince qui descend obliquement des deux épaules et se réunit au milieu de la poitrine pour se prolonger en une seule bande verticale; les croix qui le décorent et dont on voit deux n'ont plus rien de commun avec celles des époques précédentes.

L'encadrement du « clypeus » à ornement dentelé qui dérive d'un ornement analogue, l'arc-en-ciel martelé du VI^e siècle, est aussi un trait du XII^e siècle.

L'image où l'on voit Cyr et Jean de chaque côté du Sauveur présente encore plus nettement les caractéristiques de cette époque. La couleur prédominante est le rouge violet, le bleu noir et l'ocre jaune. La couleur de la chair est jaune pâle, les ombres noires; mais les pénombres rouges ne s'y voient pas. Les nimbes jaunes ourlés de noir sont ornés de perles. Dans le fond on distingue une zone qui arrive des pieds aux épaules des personnages, et au dessus trois zones étroites superposées, la première bleuâtre, la seconde rougeâtre et la plus élevée de nouveau bleuâtre. Sur la première, dans l'intervalle entre les épaules des personnages on voit des nuages stylisés, ondulés au bord supérieur, horizontalement coupés et soulignés d'une bande au bord inférieur; ils sont jaunes ourlés de blanc sur la zone bleuâtre et bleuâtres ourlés de blanc sur la zone rougeâtre.

Bien qu'il faille chercher l'origine de cette étrange stylisation dans les nuages effilés et ondulés des mosaïques romaines du IV^e au IX^e siècle, sous la forme spéciale qu'ils ont ici, avec le bord inférieur coupé horizontalement et souligné et le bord supérieur ondulé, ils n'apparaissent qu'à l'époque et dans la peinture carolingienne.

Dans les peintures de Rome et de la province on ne les trouve pas antérieurement au X^e siècle. Ainsi l'art carolingien semble influencer l'art romain qui jusqu'au IX^e siècle dépendait de l'art oriental. Un exemple typique de ces nuages dans la peinture carolingienne est reproduit par ZEMP (op. cit.). Dans l'art de la province romaine on les trouve dans les grottes de Vallerano (2).

Ces peintures de Vallerano ont des similitudes surprenantes avec celles de Ste-Marie-Antique que nous étudions en ce moment. On y retrouve ces mêmes nuages stylisés sur les zones célestes

(1) On voit déjà ces pommettes, mais moins rondes et tracées moins régulièrement dans les mss. du VII^e et VIII^e siècles (fig. 213).

(2) BERTINI-CALOSSO, op. cit.

inférieures. La « Sancta Sufia » porte un vêtement orné d'un treillage ondulé, dont champ inclut une étoile fleuronée ; on retrouve ce dessin identique sur la « mandyas » de St Jean compagnon d'Abbacyr.

La fente palpébrale dessinée d'une seule ligne elliptique, de sorte que la paupière supérieure n'est caractérisée que d'un trait simple (fait qui ne s'observe nulle part dans les peintures de cette église des époques précédentes), la bouche, le nez et l'ovale du visage sont aussi tellement ressemblants dans les peintures de Vallerano et de Ste-Marie-Antique, qu'on est fortement tenté d'attribuer ces peintures non seulement à la même époque, mais encore à la même école, très probablement bénédictine.

Le nimbe bordé de noir et orné de perles n'a été trouvé dans aucune peinture de Ste-Marie-Antique du VI^e au IX^e siècle, mais il se voit sur le portrait de Justinien à Ravenne, du VI^e siècle (photographie ALINARI). Dans le cycle des peintures romaines il se rencontre fréquemment du X^e au XIII^e siècle. Le Christ, dans la communion des Apôtres des grottes de Vallerano, a ce nimbe.

Le « clypeus » dentelé n'est pas sans exemples ; on le trouvera sur le plafond de l'église basse de St-Martin-aux-Monts et à Vallerano où il contenait jadis le buste du Sauveur.

Jusqu'au IX^e siècle, l'ornementation dans l'église Ste-Marie-Antique se distingue par une grande sobriété ; les images occupent presque tout l'espace et ne laissent entre elles qu'une bordure de séparation, qui est un simple



Fig. 305. — Ornement à étoiles. Ste-Marie-Antique.
Fragment du XII^e siècle. (v. la reconstitution que nous donnons en tête du chapitre : Les procédés de la peinture, etc.)

champ non ornementé, mais colorié, limité par les filets noirs du cadre. Rarement on trouve entre les tableaux ou au dessous une bande ornementée ; même dans ces cas l'ornementation joue un rôle secondaire et n'entoure jamais. Le vrai rôle de la décoration était d'orner les panneaux qui se déroulent au dessous des images et les surfaces courbes, arcs et voûtes. La décoration de l'arc triomphal du temps du pape Jean VII s'est conservée encore fragmentairement ; c'était l'ornementation commune en cette place : une guirlande enrubannée suivant la courbe de l'arc, se détachant sur fond noir. Sur les voûtes en berceau de la chapelle de gauche, on distingue encore un ornement géométrique, un entrelac de cercles grands et petits rythmiquement disposés.

Dès le X^e siècle, un autre principe de décoration murale se fait valoir ; de larges bordures richement ornées entourent ou supportent les images : on les voit dans plusieurs églises de Rome, à St-Clément (église basse), à St-Chrysogone (église basse), à St-Paul-hors-les-murs et ailleurs. Autre nouveauté : de larges rubans blancs ou noirs, portant des légendes, apparaissent au dessous des images, ou au milieu des décorations.

Dans l'atrium de Ste-Marie-Antique on voit une ornementation géométrique formée d'une série d'étoiles inscrites dans des circonférences. Ces étoiles sont composées de dix losanges réunis par les pointes et tangents par leur moitié supérieure ; ils sont divisés dans le sens de la plus grande longueur par un rayon de la circonférence et les deux champs ainsi déterminés reçoivent une couleur différente, ce qui donne l'impression du relief, et forme cadence de couleurs, bleue, jaune, rouge et blanche (fig. 305). Une étoile semblable à onze pointes, cadencée des couleurs bleue, verte, jaune rouge, se voit au centre d'une voûte, dans la crypte d'Anagni (XII^e siècle).

Parmi les peintures de notre église du XI^e-XII^e siècle, on voit repris un ornement de cercles qui s'entrecourent, ornement très souvent employé qu'on trouve déjà dans l'art du VI^e siècle, dans le « Codex Rossanensis » et trois fois au IX^e siècle à Ste-Marie-Antique. Au XI^e siècle pourtant il a subi des modifications notables; les points où les circonférences se coupent sont réunis par une ligne ou une file de perles, et les deux segments ainsi déterminés sont diversement nuancés.

Le caractère des draperies simulées change aussi considérablement dans la décoration du XI^e siècle. Nous y avons vu au VIII^e et au IX^e siècle les ornements géométriques, les « as de pique » pour la flore stylisée, et pour la faune les colombes et les perroquets. Les rares fragments du XIII^e siècle qui subsistent encore, montrent au contraire trois spécimens de la faune où l'élément fabuleux domine avec la licorne et le gryphe (Pl. Ic. LXIV, 2); l'autre animal est un gallinacé, peut-être la poule de Pharaon, mais avec un coloris fantastique (Pl. Ic. LXIV, 1). Si l'on considère maintenant la place de ces draperies, on constatera une nouvelle différence; généralement les draperies simulées dans les maisons pompéiennes, aussi bien qu'à Ste-Marie-Antique, ont la même raison d'être que les panneaux décoratifs: éloigner les images du sol et les mettre à hauteur de vue. Mais dans le cas présent, les scènes étaient assez haut placées par elles-mêmes et le peintre n'a ajouté la draperie au dessous que parce qu'il a suivi aveuglément les modèles qu'il pouvait avoir vus où la draperie séparait les tableaux du sol.

XIII^e SIÈCLE. — Les peintures du XIII^e siècle (1) peut-être de la fin du XII^e, se distinguent en deux catégories selon l'exécution. Les unes relèvent d'un procédé un peu plus soigné, les autres sont d'une exécution sommaire et hâtive. Les premières sont celles exposées à la vue sur les murs de l'atrium, les secondes sont cachées soit dans l'étroit couloir latéral qui ouvre sur le temple d'Auguste, soit dans la profondeur d'une niche. On voit que dans ces cas le peintre épargne son art et songe avant tout à remplir l'espace à peindre.

A toutes les époques ces techniques hâtives ont existé parallèlement au grand art, limitant la tâche du peintre à exprimer l'idée avec le minimum de moyens. L'expression plus ou moins heureuses des caractéristiques, qui se fait au moyen de simples lignes, dépend toute de l'habileté personnelle du peintre. Ainsi dans l'art décoratif de Pompéi on verra des figurines d'une exécution très heureuse faites selon ces procédés rapides. La petite tête de la Vierge qu'on voit dans l'« orbiculus » de la draperie simulée à Ste-Marie-Antique garde encore bien vivante la tradition pompéienne, mais la figurine qui représente une ville personnifiée est moins réussie dans l'expression des caractéristiques par les lignes.

Mais tout à fait barbare est la schématisation qu'offrent les saints du couloir, et les scènes de la vie de St Antoine. Les têtes longues et plates n'ont aucune expression artistique; le front très bas, les oreilles énormes qui dépassent de beaucoup par en haut la ligne des sourcils, font songer à une face plus simiesque qu'humaine. Suivant la tradition de l'art schématique, les sourcils et les limites de l'arête nasale sont tracés d'un seul trait; les commissures des yeux largement ouverts sont schématisées en deux courbes; le tubercule lacrymal semble pénétrer dans l'arête nasale; la bouche en traits sans grâce ni expression complète cet ensemble. Pour les contours le peintre n'emploie généralement que la couleur noire; le ton des chairs est blanchâtre sans aucun modelé. Le fond est rouge brique et ocre jaune, avec une ornementation très sommaires en lignes rouges ondulées. Les plis des vêtements sont représentés en traits noirs; les cheveux de tous les personnages sont noirs. L'artiste à qui nous devons les peintures plus soignées de l'extérieur du mur droit de l'atrium et le St Antoine avec Ste Marie l'Egyptienne de l'intérieur semble bien être le même manœuvre et

(1) Pour cette date parle aussi le caractère épigraphique des légendes. Voir FEDERICI.

utilise les mêmes procédés. Seulement la gamme des couleurs est un peu plus riche; les sillons frontaux sont de couleur rouge légèrement dégradée. La même ornementation à flammes rouges et jaunes sur fond noir se retrouve et dans les peintures sommaires et dans les peintures plus soignées; elle ne se voit nulle part ailleurs dans cette église.

Avec les peintures du XIII^e siècle nous atteignons le terme de l'histoire artistique de l'insigne monument que nous avons étudié. Arrêtons-nous un instant à chercher l'inspiration qui a commandé l'ordonnance générale de cette décoration, à l'âge d'or de la vénérable diaconie. Autour de l'abside et du mur absidal, réservés l'une à la titulaire de l'église, l'autre à la glorification du Crucifié, les peintures du « presbyterium » se déroulent dans un développement où se coordonnent les formes et les idées. Les scènes évangéliques des deux côtés du « presbyterium » aboutissent à la Croix glorieuse. Les apôtres, les docteurs, les papes, semblent soutenir les fondements de l'édifice mystique qui s'achève aux Séraphins planant autour de la tête du Christ.

Des deux côtés de la chapelle majeure, où s'expriment toutes les croyances du Christianisme, s'ouvrent comme deux asiles de prière les chapelles latérales; celle de gauche est celle du jeune St Cyr, l'intercesseur que l'on venait prier pour la purification des âmes; dans celle de droite les fidèles trouvaient les protecteurs populaires, les Anargyres en particulier, et tous les Saints spécialement invoqués pour le soulagement des maux du corps et la protection dans les besoins temporels.

L'unité de l'inspiration qui a présidé à la décoration de la chapelle centrale et des deux chapelles latérales, suppose nécessairement une unité d'initiative qu'il faut rattacher à l'époque de Jean VII. S'il nous est permis d'y reconnaître une haute intelligence des croyances et de la vie chrétienne, cette constatation achève de rendre intéressante cette période jusqu'ici obscure, dans laquelle nous avons déjà reconnu l'âge d'or de la peinture du haut moyen âge romain. D'ailleurs toute cette époque nous laisse voir, du VI^e au IX^e siècle surtout, la floraison nettement nationale d'un art dont aucune manifestation n'est méprisable et qui nous rend intelligible l'origine et les principes de l'art giottesque.

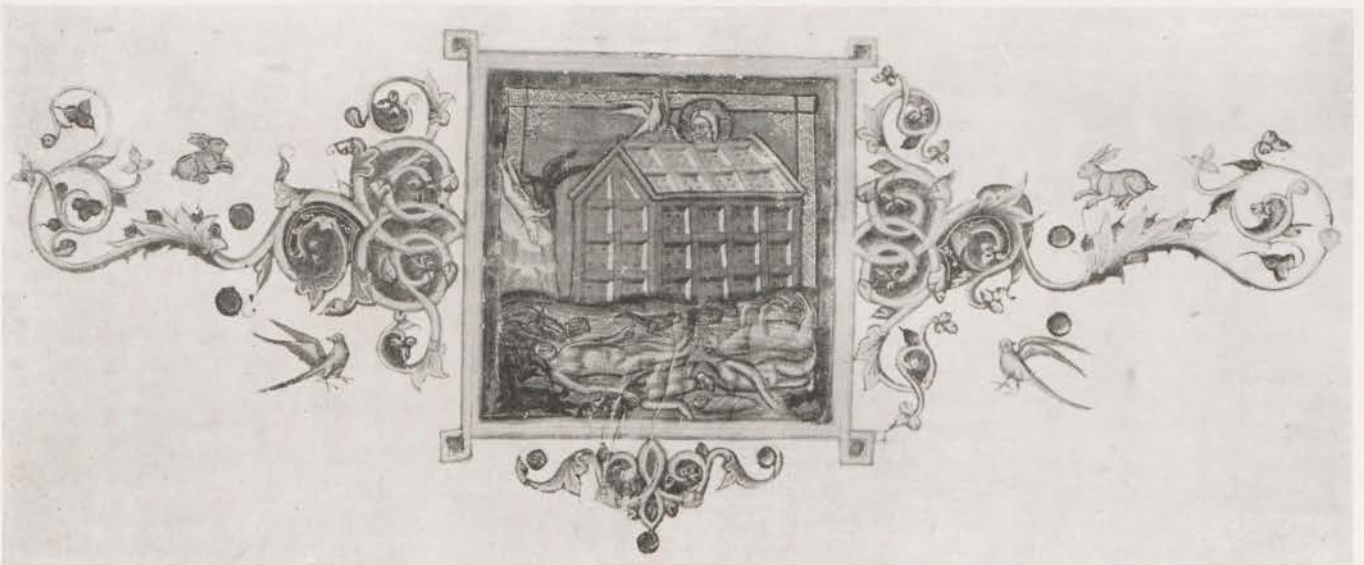


Fig. 306. — L'arche flottant sur les eaux. Bibliothèque Vaticane. Ms. latin, XIV^e siècle.

TABLE DES MATIÈRES

Seules les notions principales trouveront ici une détermination explicite; les autres mots seront précisés par les abréviations génériques suivantes: *A* = architecture, *B.* = basilique, *C.* = catacombes, *Ch.* = chapelle, *D.* = diaconie, *E.* = épigraphie, *Egl.* = église, *Ic.* = iconographie, *M.* = monastère, *M. Ch.* = monument chrétien, *Ms.* = manuscrit, *M. P.* = monument païen, *O.* = oratoire, *Sc.* = sculpture, *Sm.* = symbole, *S.M.A.* = Sainte-Marie-Antique, *T.* = topographie, *V.* = vêtements.

A

« Abaculi » (Tons clairs des) des mosaïques du V^e au VII^e s., 52.

Abel (Ensevelissement d') *Ic.*: 122; 133.

Abraham recevant les trois anges, *Ic.*: 122.

— (Sacrifice d'), *Ic.*: Ibid.

— et Melchisédech, *Ic.*: Ibid.

Acte d'offrande (Pose des personnages représentés en), 43.

Adam et Eve, *Ic.*, 122

Adamnan, 25 et n. 3.

— (Plan d'), 25.

Adauctus, 49.

Adoration des Mages, 59.

— — fragment de l'O. de Jean VII, fig. 234.

— — de l'Egl. S.-M.-A., 74, fig. 119.

— — composition de l'O. de Jean VII, 74 et n. 1.

— — de l'Egl. S.-M.-A. confrontée avec celle de l'O. de Jean VII, 74, 76.

— — du ms. grec 510, 74 et fig. 237.

— — sur la chaire de Maximien, 74, 76.

— — de Ferentillo, 75.

— — sur les sarcophages romains, 76, n. 1.

— — avec Joseph derrière le siège, 77 et n. 2.

— — sur la mosaïque de l'O. de Jean VII est antérieure à la fresque de S.-M.-A., 16.

— — dans le Ménologe Vatican, 76.

— — de la nef majeure de l'Egl. S.-M.-A., 116, 119; (Reconstitution de l') Ibid. fig. 282.

— — de Ste-Marie-Majeure, 100.

Adrien I, pape, 98.

Ἀειπάρενοι, 46, n. 1.

« Aer » (Personnification de) dans l'Evangélaire de Bamberg, 17 et n. 1.

Afrique du Nord, 37 et n. 2.

Agra (mont) près du Calvaire, 103.

Alexamène chrétien de Rome, 103; fig. 269.

Alexandre magistrat de l'empire romain, 98.

Alexandrie centre d'expansion de l'art chrétien, 37, n. 4.

Anagni, crypte, 159.

« Anastase » dans la « Peregrinatio Silviae », 24, n. 4.

« Anastasis » signalée par le pseudo Eucher, 24, n. 5.

— Monumentum, rotunda, *μνήμη μνημείον*, 25.

— église ronde dans Adamnan, 27, n. 3.

— dans l'Itinéraire d'Antonin de Plaisance, 25, n. 1.

— dans le « Breviarium de Hierosolyma », 24, n. 7.

Ancien Testament (Scènes de l'), 122.

— — groupé en cycles iconographiques n'apparaîtrait pas avant le IV^e s., 124 et n. 12.

— — (Genèse de Vienne et Bible de Cotton présentent les plus anciennes miniatures de l') 123, n. 4.

André de Crète, 51.

Anges, *Ic.*; 12, 49.

— placés dans les airs de chaque côté du Seigneur, 49.

— qui soulèvent les sphères célestes, 12.

— (Style des) de l'Egl. S.-M.-A., 49 et s.

— du ms. syriaque, Ibid.

— de l'Egl. Παναγία Ἀγγελόκτιστος, 52, 53.

— descendant du ciel, 131; fig. 262, 66.

Archange Gabriel dans la mosaïque de Chypre, 49, 50.

— — du VI^e et VII^e s. de l'Egl. S.-M.-A., 49 et suiv. et 52, 55.

— — dans la mosaïque de Jean VII, 67.

— — dans l'Adoration des Mages, 74-76.

Archanges représentés dans la pose des Rois Mages ou des Perses offrant leur tribut, 49.

— — présentent à l'Enfant Jésus les insignes royaux, 43, 49.

— — représentés avec la sphère et la baguette, 50.

— (types des) Gabriel et Michel, 50, 53.

— de S.-M.-A. comparés à ceux du ms. syriaque, 50; fig. 223, 224.

Anglo-Saxon, 37; Ms. 38.
 Anne (Ste.) portant dans ses bras la Vierge Marie qui tient la croix, 83 et n. 1.
 — — 100.
 Annonciation, 55, 59, 74.
 — de Parenzò en Istrie, 74.
 — de St.-Urbain, 74.
 — (anges de l') de l'O. Jean VII représentés devant la Vierge, 144.
 — de S.-M.-A. du temps du pape Jean VII, 82.
 — de l'O. de Jean VII semble du même auteur que celle de l'Egl. S.-M.-A., 89.
 « Ante crucem » est selon Silvia un lieu à ciel ouvert, 24, n. 4.
 Antinoë Ic., 51.
 Antioche centre d'expansion de l'art chrétien, 37, n. 4.
 Antoine (St), 158.
 Antonin de Plaisance, 25 et n. 1.
 Apocalypse de Gérone, ms. espagnol, 105.
 Apollinaire (St) Nuovo Egl., 101.
 Apparition de Jésus aux onze apôtres, 73, 81.
 — — près de la mer de Tibériade, 73, 81; fig. 117 et du ms. grec Qu 66; fig. 245.
 — — à Marie Madeleine, 81.
 Apsu, 18, n. 5.
 Architecture v. Constructions architecturales.
 Arbre de vie et de la science du bien et du mal, 18, n. 5.
 — — et les fruits vivifiants, 22.
 — — (Palmier symbolique chrétien tire son origine de l'), 21.
 — — qui symbolise la vie et la mort, Ibid.
 — de vie d'origine Assyrienne, 21.
 — — symbolise la croix, 21.
 — avec un feuillage qui imite encore la forme caractéristique de l'espèce ou de la famille de la plante, 22 et n. 4.
 Arbres (absence des) dans le paysage du moyen-âge romain, 22.
 — plus fréquents dans le paysage byzantin, 22.
 — et plantes stylisés dans le goût de l'Orient, 20.
 — dans l'espace aérien, 20.
 — comme renversés, Ibid.
 — avec le dragon, 21.
 — avec le serpent, Ibid.
 — sacré assyrien sort parfois des trois monticules superposés en triangle comme plus tard la croix, 21.
 Arche (entrée des animaux dans l') à S.-M.-A. Ic., 133, 134.
 — — de la Genèse de Vienne et de S.-M.-A., 133.
 — (forme de l') dans la Genèse de Vienne et le ms. 510 de Paris, Ibid.
 — — dans les Octateuques Vaticans, Pentateuque d'Ashburnham, mosaïque de Monreale etc, Ibid.
 — (personnages qui assistent à l'entrées des animaux dans l'), 133, 134.
 — flottant sur les eaux sur la peinture de S.-M.-A. fig. 90; dans la Genèse de Vienne fig. 285; dans le Pent. d'Ashburnham et les Octateuques; dans le ms. 510, 134, 135.
 — de Noé (forme de l') dans le ms. 510 et la Genèse de Vienne, 126.
 Arménie, 34.
 Art médiéval (Principes de l'), 1, 40.
 — — (Composition symétrique dans l'), 43.
 — — (Traditions hellénistiques de l'), 1, 2, 3, 40.

Art médiéval (Influences orientales sur l'), 1, 2, 33 et s.
 — — (Simplifications des formes artistiques dans l'), 1.
 — — (Signes et couleurs comme déterminatifs dans l'), 1, 38.
 — — (Conception orientale dans l'), 1.
 — — (Technique décorative monumentale de l'), 1.
 — — schématique à l'époque de Nicolas I, 40, 121 et s.
 — — naturaliste, 2.
 — — à l'époque du pape Jean VII, 40, 56 et s.
 — — (Raccourci dans l'), 2 et n. 2.
 — — du ve au ix^e s. (la marche de la simplification de l'), 2.
 — — Les personnages alignés dans un isolement complet, 2, 3 et n. 1.
 — — (La « frontalité » dans l'), 3 et n. 2, 43.
 — — (Perspective conventionnelle dans l'), 2, 28, p. inverse 27 et n. 3, 4.
 — — (Manque d'ombres portées dans l'), 3 et n. 3.
 — — (Principes rythmiques et décoratifs dans l'), 3. — (Décomposition de la complexité dans l'), Ibid. — (Fonds décoratifs et symboliques dans l'), Ibid.
 — — (Peinture illusionniste disparaît dans l') Ibid et 40.
 — — (Narration continuée dans l'), 3 et n. 4, 5, 4, n. 1.
 — — (Utilisation arbitraire de l'espace dans l'), 4.
 — — (Superposition rythmique des figures et des objets dans l'), Ibid. — (Objets planant sans appui dans l'), Ibid.
 — — Tradition artistique ininterrompue entre les pratiques de l'Orient antique et l'), 5, 6, 7.
 — — (Amalgame de principes opposés dans l'), 5.
 — — (Cartes paysages dans l'), 6, 9. — (Ciel dans l'), 9, 18. — (Formules conventionnelles dans la représentation de la terre dans l'), 19, 20; figg. 188, 207, 208.
 — — (La tradition classique de représenter les édifices dans leur complexité se perd dans l'), 23, 26.
 — — (Édifices représentés comme alignés dans l'), 26.
 — — (Coloration empruntée à la gamme des couleurs réelles dans l'), 28, 29.
 — — (Coloration décorative dans l'), Ibid. — (Coloration symbolique dans l'), Ibid.
 — — (Le naturel triomphe du stylisé dans le portrait et certaines représentations de la faune de l'), 29, 30.
 — — et l'amour de styliser et d'ornementer la forme naturelle, 32.
 — — (Ornementation zoomorphe, tétatologique, ornithoïdique, ichtyomorphe etc. dans l'), 33, 35.
 — — (Décoration hiberno-saxonne dans l'), 33 et n. 3, 34.
 — — (La pratique des motifs de l'antique art industriel se perpétue à travers l'art hellénique jusque dans l'), 33 et n. 4, 34.
 — — (Matériel comparatif des époques intermédiaires, hellénique et romaine indispensable pour évaluer l'), 34.
 — — (Principes orientaux décoratifs dans l'), 36.
 — — copte est allée plus loin de tout autre dans la simplification de la forme hellénique, 36.
 — — (Motif romain repris par l'), 35.
 — — et ses caractéristiques dès le ve s., Ibid.
 — — (Changement complet des principes et des buts dans l'), 39, 48.
 — romain (origine de l'), 37, n. 4.
 — chrétien (centres d'expansion de l'), 37, n. 4.
 — carolingien, 37 et n. 1.

- Art médiéval (Fonds linéaires dans l'), 39.
- — (Divers courants dans les représentations naturalistes de l'), 29.
 - Art byzantin (Origines asiatiques de l'), 37 n. 4.
 - (Caractéristique de l') copte, syrien, byzantin, romain etc, 36 et s.
 - oriental (Vitalité de l') grâce aux produits industriels et rustiques, 5.
 - — (Succès des compositions helléniques simplifiées par l'), 38.
 - — arrive à Rome par la voie de l'Italie méridionale, 38 et n. 3, 4, 5.
 - gréco oriental, 35.
 - occidental (Caractère spécifique de l'), 28 et n. 1, 29 et s.
 - industriel oriental commence à influencer l'art occidental dès le IV^e s., 37.
 - industriel (survivance des principes séculaires dans l'), 22.
 - alexandrin, 20.
 - industriel vient remplacer les arts individuels et constitue la planche de salut pour l'art aux époques de décadence, 37, 40.
 - décoratif et didactique dévie intentionnellement du naturel, 39.
 - du VI^e s. à l'Egl. S.-M.-A., 41, 54. - Art de l'époque de Jean VII (Observation naturaliste et nouvelle dans l'), 57, n. 1.
 - — (Méprise des savants sur), 57, n. 1.
 - — est représenté le mieux dans l'Egl. S.-M.-A., 58.
 - — d'après les fragments des mosaïques de l'antique oratoire, 58 et s.
 - — d'après les dessins de Grimaldi, Ibid.
 - — devient plus mouvementé et expressif, 82.
 - — (Procédés et caractéristiques de l') 86-88.
 - — (Image de St André, St Philippe, Ste Anne, St Pantaléon et des séraphins dans l'), 87.
 - — « Tratteggio » dans l'), 87.
 - — (Traditions hellénistiques dans l'), Ibid.
 - — (Contrastes violents de lumière et d'ombres dans l'), 87, 88. - Art de l'époque du pape St Zacharie, 88-115.
 - — (La série de peintures qui appartiennent à l'), *ibid.*
 - — (Passion de St Cyr et Ste Julitte dans l'), 88-100.
 - — (Portraits des contemporains dans l'), 88.
 - — (La Vierge à la croix dans l'), 100-103.
 - — (Crucifixion dans l'), 103-115). - Art de l'époque de Paul I^{er}, 115; Commence à décroître, *Ibid.*
 - Art de l'époque d'Adrien I^{er}, 115-116.
 - Art de l'époque de Nicolas I^{er}, 121-157.
 - — (Coloris aux teintes ternes dans l'), 121.
 - — (Epoque où le regard des personnages d'oblique devient frontal dans l'), *Ibid.*
 - — (Figures massives remplissant tout le cadre dans l'), 121.
 - — (Scènes de l'Ancien Testament dans l'), 122.
 - — (Proportions du corps humain dans l'iconographie dans l'), 156.
 - — (Qualificatifs de la face des Saints dans l'), *ibid.*
 - — (Technique dans l'), 156-157. - Art dans l'Egl. S.-M.-A. du XI^e au XIII^e s., 157-161.

- Art (kymation attico-ionien dans l'), 53.
- Artistes (Utilisation spontanée en dehors de la patrie des), 37, n. 5.
- Ascension, 49.
- As de pique, v. feuilles stylisées, 22.
- — dérive d'un arbre stylisé dans le goût de l'art oriental archaïque, *Ibid.*
- Asie Mineure, 36, 37.
- « Atrium ubi crucifixus est Dominus » dans le « Breviarius de Hierosolyma », 24, n. 7.
- Αύλη τῆς σκηνῆς, 5.
- « Aurea Roma », 27.
- Autel du patriarche près du Calvaire, 24, n. 6.
- d'Abraham et de Melchisédech dans l'Itinéraire d'Antonin de Plaisance, 25, n. 1.
- — dans Adamnan, 25, n. 3.

B

- Babel (Tour de), Ic.: 122.
- Bamberg (Bible d'Alcuin), 124, n. 14.
- Bancs = *σκαμνάλια*, 97, n. 1.
- Baouit, Ic.: 132.
- Barbe (Ste) avec le paon, 83.
- Basile (St), 158.
- Basilique Constantinienne du Calvaire dans l'Itinéraire d'Antonin de Plaisance, 25, n. 1.
- — de la résurrection sur l'« Itinerarium Burdigalense », 24, n. 3.
- — de Jérusalem sur la mosaïque de St-Georges-de-Salonique, 27.
- Benoît (St), Ic.: 158.
- Berlin (Musée de), 46, n. 3.
- Bethléem, 100.
- Bible d'Alcuin, 124, n. 14.
- Blaise (St), Ic.: 158.
- Bordeaux, Ic.: 39.
- Bouclier rond avec l'« umbo », 99.
- « Bracae » = *ἀναζυρίδες*, V, 98.
- Breviarius de Hierosolyma, 24, n. 7.
- Byzance, 34, 36, 37.
- tenace à maintenir la tradition hellénique, 36, n. 3.

C

- Calvaire, 24.
- (et les édifices du) selon Adamnan, 25, 3.
- avec le « Mons scissus ubi fuit crucifixus Dominus » dans Pierre Diacre, 25, n. 2.
- et ses monuments (imitation iconographique et architecturale du), 25-26.
- imité en architecture dans l'Egl. St-Etienne-de-Bologne, 26, n. 1; œuvre de St Pétrone, *ibid.*
- « Calvariae locus » au pied duquel Abraham offrit son sacrifice, 24, n. 6.
- Monticule auquel on accède par des degrés, *ibid.*
- Représentation iconographique de l'escalier à degrés, *Ibid.*

- Campagi, 94, n. 4.
 « Cancellae argenteae » dans le « Breviarius de Hierosolyma », 24, n. 7.
 « Capitis tegmina » des femmes de Palmyre, 130.
 Caractère national des fresques de S.-M.-A., 133.
 Cariatides (Figures frontales de Schou-Atlas soulevant le ciel, prototype des), 12-17, fig. 193 et 199.
 Cartes géographiques, 6.
 — paysages, Ibid.
 — — (Origine orientale des), Ibid.
 — — (Motifs des tapis orientaux conservent les traits principaux des), 3.
 — — au moyen âge, 6.
 — mosaïque de Madaba, 6, n. 4; 25.
 — de Ptolémée, 6; Schèmes topographiques de Cosme voyageur des Indes et des Octateuques, 6, n. 5.
 — paysages (Objets et figures attenants représentés comme renversés et conventionnellement disposés sur les), 5-6, fig. 184, 185, 188.
 — — (Exemple d'époque de transition des), 7, fig. 189.
 — — ninivites, fig. 190, du V^e s., 7-9; fig. 191 (Schemas de ville stylisée sur les), 23.
 Casque avec une jugulaire, 98, 99.
 « Cathedra in Golgotha post crucem », 25, n. 6.
 Caucase, Ic.: 54.
 Centaures, 32, n. 3.
 Chaire de Maximien, 54, 94, n. 7; 132.
 — — (Images de l'Ancien Testament sur la), 126.
 Charlemagne, 36, n. 5.
 Chasse de Huy, 75, n. 1.
 Cène (dernière), min. du « Codex Rossanensis », 154-155, fig. 302.
 Chemin du Calvaire, 73, v. aussi: Marche au C.
 — — de l'Egl. S.-M.-A., 80, 81.
 — — (Siméon le Cyrénéen dans la représentation du), 81.
 Chevelure du magistrat siégeant « pro tribunali », 98, fig. 255, 257.
 — de Childéric I^{er}, Ibid., n. 2.
 — des Lombards, 98, n. 3.
 — du juge Alexandre de la peinture dans l'Egl. S.-M.-A., 98.
 — des Romains distinguée de celle des Lombards, 98, n. 4.
 — des rois distinguée de celle des citoyens libres, Ibid., n. 5.
 Childéric I^{er} (roi), 98.
 Chlamyde porté par le magistrat, 94, n. 4.
 — distinguée par un tablion, Ibid.
 Clément (St) Egl. Rome, 101, 159.
 Classis (Civitas) sur la mosaïque de St-Apollinaire de Ravenne, 27.
 Christophe (St), Ic.: 158, fig. 304.
 Chrysogone (St) Egl. Rome, 155.
 Chypre, Ic.: 42, 52.
 Ciel conçu selon l'astronomie et les croyances orientales, 9 ss.
 — (Conception orientale sur la pluralité des), 9.
 — visible à l'œil; superposé invisible, Ibid.
 — porté par quatre montagnes fabuleuses, 9, n. 4.
 — dans la conception égyptienne, Ibid., n. 4.
 — selon Hérodote, Ibid., n. 4.
 — selon Ovide, Ibid., n. 4.
 — d'après Hésiode, 10.
 — porté par quatre poteaux, 9, 10, fig. 204; par la déesse Nouit (fig. 193) ou la vache sacrée, 10.
 Ciel soulevé par le dieu « Schou » (l'air), Ibid.
 — soutenu par l'Atlas ou Hercule, fig. 196, 199, 202.
 — helléno-chrétien se relie au type originaire égyptien, 10 n. 3.
 — médiéval-chrétien se relie au type hellénique, Ibid.
 — rectangulaire dans l'art hellénique et chrétien, 10-11, fig. 196, 197.
 — en segment étoilé dans l'art hellénique et chrétien, 11, fig. 199, 201.
 — velum, 11, n. 1.
 — figuré en sphère entière, Ibid.
 — (Zodiaque) dans l'art égyptien, grec et chrétien, 11, n. 2, 3; 12, 17 n. 4.
 — de Denderah, 11, n. 2, 3; 12, n. 1, 198.
 — égypto-hellénique se concrète à l'époque des Ptolémées, 11, n. 4.
 — conçu selon la tradition orientale adapté à la mythologie et à la forme hellénique, 11, n. 5.
 — soulevé par quatre déesses, 12, fig. 198; par quatre archanges, Ibid., n. 1, fig. 200.
 — « *κόλλοι* » (sphères du), 11, n. 5; 12.
 — à coupole; le monde d'après les Chaldéens, fig. 192.
 — rectangulaire d'après les Egyptiens, fig. 195.
 — trifforme (*τριγυρον*), 17.
 — (les « dodecatemoria du »), 17.
 — représentations allégoriques et mythologiques, Ibid.
 — théorique et astronomique n'apparaît qu'au IV^e s. 17 et n. 3.
 — (les trois royaumes du), 17.
 — Anu. 18, n. 25.
 — soutenu par quatre poteaux sur la miniature de Cosme voyageur des Indes, 18 et n. 7; fig. 204.
 — βασιλεία τῶν οὐρανῶν, 18 et n. 7; fig. 204.
 — (Pluralité des) dans la peinture occidentale arrive à Rome au V^e s. en traversant l'Italie méridionale, 38 et n. 2.
 Coffret de fiançailles de Projecta, 42; fig. 216.
 Coiffure des femmes de Palmyre et de l'impératrice Ariane, 130.
 Colisée sur les effigies de l'« Aurea Roma », 27 et n. 2.
 Coloration empruntée à la gamme des couleurs réelles, 28.
 — décorative, Ibid.
 — symbolique, 28, 29.
 — — dépend de quelque croyance religieuse ou de quelque tradition, Ibid.
 — — (origines orientales des), 29.
 — — des divinités égyptiennes, 29, n. 1.
 — — des anges, 29.
 — — dans la représentation du soleil et de la lune, Ibid.
 Commodille (fresques de) relèvent d'un même prototype que les min. des mss. syriaque et d'Etschmiadzin et que l'ivoire de Crawford, 49, 52.
 Compositions symétriques (origine des), 43.
 — de Jean VII dans l'interprétation des auteurs du XVII^e et XVIII^e s. 58, nn. 1, 2.
 — de l'O. de Jean VII selon Grimaldi, 59, 73.
 — de l'abside de la chapelle majeure de l'époque de Jean VII, 84 et n. 3, 85.
 Constantin, 37.
 — recevant des deux côtés des offrandes des peuples vaincus, 43, n. 2.
 Constantinople, 37.

Constructions architecturales, 23, 28.
— — sur les tableaux de Pompéi et de Rome, 23.
— — relevant les éléments caractéristiques de l'architecture gréco-romaine, 23.
— — sur les tableaux du moyen âge, Ibid.
— — qui tendent à garder au lieu l'aspect complexe de la réalité, 23, 28.
— — mosaïque de Ste. Pudentienne à Rome, 29 ss.
— — (caractère byzantin des), 27 et n. 1.
— — représentées en iconographie avec réalisme, 27 et n. 1.
— — génériques, 27.
— — schématisées dans le genre de celles qu'on voit sur les cartes géographiques, Ibid.
— — représentées en perspective inverse, 27 et nn. 3, 4.
— — sur un plan de perspective fuyante, 28.
— — aux verticales ramenées sur un plan, 28.
— — envahissant arbitrairement l'espace aérien, 28.
Coptes, Ic.: 35, 37.
— représentent l'élément autochtone dans l'Égypte romaine, byzantine et arabe 20 et n. 5.
— (tissus), 124.
— (l'art), 36, (simplification de la forme hellénique chez les), Ibid.
Cordelettes enroulées, (enroulement), 34, n. 5; 54.
Corne d'huile et anneau de Salomon conservés sur le Golgotha, 25, n. 2.
Cosmates, 53.
Cosme et Damien SS. B. Ic.: 51.
Costume des soldats qui assistent le magistrat, 98.
— des guerriers 98, 99.
Courroies des sandales (globule qui distingue les), 48.
Couronne (Position et forme de la), 50.
Croix considérée comme arbre de vie, 21.
— avec le rameau du péché, 21.
— avec le rameau d'où sort la tête du diable, Ibid.
— avec le dragon et le serpent, Ibid.
— (Sens symbolique du côté droit et gauche de la), 21.
— « coelo desuper patente », 25 et n. 5.
— (Adoration le Vendredi saint de la), 25, n. 6.
— (Commémoration de l'Invention de la), Ibid.
— du mont Golgotha (diversité des opinions sur la), Ibid.
— gemmée du Golgotha en iconographie, sur les ampoules, ivoires, etc., 26 et n. 3.
— (différentes interprétations de la « peregrinatio Silvae » sur la), 25, n. 6.
— inscrite dans le nimbe (Absence de la), 50.
— sur le front d'un enfant dans la scène des Mères de Bethléem devant le tribunal d'Hérode, 99, Pl. Ic. LXIII.
— sur le front d'un personnage représenté sur un verre cimétériel, 100 et n. 1.
— — de la Vierge dans la scène de la Visitation, 100.
— — symbolise le martyr, Ibid.
— — distingue le Christ et sa mère, Ibid.
— — aurait la même signification que le nimbe crucifère, 100.
— Dans la main de la Vierge, 100, 103.
Crucifixion (Lieu de la) sur l'« Itinerarium Burdigalense », 24, 3.
— 103, 115.
— devant un mur, 103; fig. 268.
— en pleine campagne, Ibid.
— de Ste. Sabine, 103; fig. 268; 114 et n. 1.

Crucifixion de l'évangélaire syriaque de la Bibl. Laurentienne de Florence, 103, Pl. Ic. LX, 1, 104, 105, 107 et n. 1, 113.
— de S.-M.-A. 103; Pl. Ic. XXXIX, 104, 106, 108, 109, 110, 112.
— (Localisation du bon larron à droite de la croix dans la représentation de la), 103.
— de la cat. de St. Valentin, 108-110, Pl. Ic. LXI; fig. 271, 272.
— de l'Église des SS. Jean et Paul, 108, 110 et fig. 274.
— de l'O. de Jean VII, 108, 110, Pl. Ic. LXVI, fig. 231, 231A, 273.
— du type byzantin, 110-113.
— du ms. grec, 510, 110-112; fig. 275.
— du ms. 510 (composition plus mouvementée et naturaliste dans la), 113.
— de S.-M.-A. (Caractère symbolique et décoratif de la), 106.
— (caractéristique de la), 106 et s.
— de l'Évangélaire syriaque, 56, 105 et s.
— (Composition de la) qui se développe sur un seul plan, Ibid.
— (Origine des compositions de la) qui se développent sur deux plans, 110; fig. 271-77; 112-113.
— du ms. 510 développée sur deux plans, 113.
— du ms. 510 (origine des compositions du type de la) 113; fig. 277.
— du Psautier Chloudow, 113.
— de la Bibl. Laurentienne de Florence, 113; fig. 276.
— de la Bibl. Royale de Berlin, 114; fig. 279.
— du mont Athos, 114; fig. 278.
— symbolique de St Pétrone de Bologne, 114; fig. 281.
Crucifixions (Caractéristiques des) avec le Sauveur vêtu du « Colobium », 107, nn. 1-5.
— (Distinction des figures selon la grandeur dans les), 107.
« Crux Domini » dans le « Breviarium de Hierosolyma », 24, n. 7.
— « de auro et gemmis ornata », Ibid.
Cuirasse orné d'ailettes, 99.
Culte d'Isis et de Mithra, 37, n. 4.

D

Décoration gréco-orientale, 35.
Dentelée, 35 et n. 5.
Déterminatifs d'astronomie et de chimie, etc., 20.
Diadème sur la chevelure du magistrat romain, 98.
Dimas (bon larron) 103, n. 2.
Diospolis (image de), 51.
Disciples d'Emmaüs, 73, 81.
Dragons, Ic.: 32.
— serpents, Ic.: 32 s.
Drôleries calligraphiques, 34.
— décoratives dans l'art du moyen-âge, 32.
Diptyque de la coll. Crawford, 42, n. 3.

E

Eau dans les paysages médiévaux, 20.
— représentée par une suite de lignes superposées brisées en zig-zag, 20 et n. 2.

Eau orageuse repr. en spirale enroulée, 20 et n. 3.
 — (ὕδωρ) et Océan (θάλασσα), dans les mss. byz. exprimés au moyen de déterminatifs égyptiens, 20.
 — représentée remplie d'animaux aquatiques, Ibid.
 Echiquier (damier) 34, 2. 5.
 Edifices sacrés sur les peintures de Pompéi et Rome, 23.
 Eglise du « Golgotha » à l'époque d'Adamnan, 25, n. 3.
 — victorieuse et Synagogue vaincue, 4 et n. 1.
 Egypte, 37. Ic. : 257. Haute-E. 36.
 Eleusicrates (monument à Athènes), 53.
 Eliézer et Rebecca, Ic. : 342.
 « Encolpion » de Capoue, 103; fig. 267.
 Enroulement, 54.
 Entrée à Jérusalem (fragment de l'O. de Jean VII; fig. 230.
 Entrelacs, 34, n. 5.
 Epaulière, 94, n. 3.
 Ephèse (Centre d'expansion de l'art chrétien), 37, n. 4.
 Espagne, 56.
 Esquilin (Coffret de Projecta trouvé sur l'), 42; fig. 216.
 Etendue céleste v. ciel.
 Etoiles dans l'étendue céleste, 18, 19.
 — à pointes et fleuronnées, 18 et n. 3.
 — dans la décoration murale de l'Egypte, 18, n. 3.
 — stylisées d'origine orientale, Ibid.
 — de Ninive, 18, n. 4.
 — de Maltaja, Ibid.
 — inscrites dans un cercle, 18, n. 4.
 — ornées aux extrémités de globules détachés, 18, n. 4.
 — babyloniennes, Ibid.
 — chrétiennes, Ibid.
 Etschmiadzin (Evangélaire), Ms. : 42 et n. 3, 49.
 Eucher-pseudo, 24 et n. 5.
 Eusèbe, 24, n. 4.
 Evangile apocryphe de Nicodème, 103, n. 2.
 Evangélaire syriaque, 49; fig. 222.
 — — (Innovation notable dans le groupement des figures de l'), Ibid.
 — d'Etschmiadzin, 49.
 Eve séduite par le serpent, 21.
 Exarchat de Ravenne v. Ravenne.
 Exèdre et les grandes reliques de la Passion, 25.

F

Faisceaux, 34, n. 5.
 Faune naturaliste dans l'art oriental archaïque, 29-30 et nn. 1-4.
 — dans l'art chrétien, 30 et nn. 5-7.
 — stylisée dans l'art décoratif et industriel, 30.
 — fabuleuse et ornementée de l'Orient antique, de la mythologie grecque et romaine et de l'art chrétien, 30, nn. 8, 9; 31, 32, nn. 1, 2, 3; 33, nn. 1, 2.
 — et flore dans l'iconographie ne présentent pas un élément décisif pour préciser la provenance d'un monument, 130 et n. 1.
 Farfa, Ic. : 125.
 — bible du XI^e s., Vat. lat., 57291, 145 et n. 1.
 Félix St. 1, Ic. : 48; 49.
 Fente palpébrale dans l'iconogr. chrétienne, 31.
 Ferentins (Crucifix aux yeux ouverts chez les), 97, n. 1.
 Ferrare (ms. 161 de la bibliothèque de), 1, 8, 109.

Figures placées sur les frontons latéraux triangulaires coordonnées à la composition centrale, 42, 43.
 — placées sous l'arcade centrale présenteraient une composition indépendante, Ibid.
 — Moyen artistique pour mettre la figure centrale représentée en « frontalité » en relation avec les figures latérales, Ibid.
 — (Origines des) placées dans un isolement complet, 42.
 — (Juxtaposition mécanique dans l'iconographie des), 43.
 — symétriquement groupées autour de la Vierge, Ibid.
 — des apôtres Pierre et Paul représentées dans la même pose que les Archanges de l'Egl. S.-M.-A., 50.
 Feuilles stylisées avec des herbes et des fleurs à la base du tronc, 20.
 — en forme de cœur, Ibid.
 — au tronc schématisé en un évasement, 21.
 — ou palmette en forme d'as de pique, 21; figg. 208-210.
 — en forme de grenade, 21.
 — de grappe de raisin et de pomme de pin, Ibid.
 — ornement commun dans les églises romaines du VIII^e au IX^e s., 22.
 — en « as de pique » principe décoratif absolument oriental et syriaque, 22.
 — arbre fleuri fréquent dans les palais de Ninive et le monastère de Baouit en Egypte, Ibid.
 — dans l'art franc du Nord et carolingien, Ibid.
 Firmament, 11, n. 5, v. aussi ciel.
 Fleurs et plantes stylisées, 6.
 — — des mss. grecs et leur origine, 22 et nn. 2, 3.
 — — d'après les principes de l'Orient antique, 20 et s., fig. 209.
 — — représentées sur les cartes-paysages, comme renversées et disposées en sens divers, 8, 9.
 — — telles qu'on les verrait si on les coupait en deux par une section verticale, 22 et n. 3.
 — de lis, 34, n. 5.
 Floraison artistique à l'époque du pape St. Martin, 55.
 Florence, Ic. : 51, ms. 55.
 Fonds linéaires à zones superposées (Origine des), 17; id. id. du ciel théorique médiéval, 18 et n. 1; id. id. (Mince ligne (στριζέωμα) introduite dans les), 18 et n. 2.
 — schématiques v. ciel.
 Fragments des mosaïques de l'O. de Jean VII de l'ancien M. de St.-Augustin et de la bibl. Angelica aujourd'hui perdus, 73, n. 1; id. id. de l'entrée à Jérusalem, de la Crucifixion, de la Vierge Impératrice, de l'adoration des Mages, de la Nativité, de St Pierre, fig. 230, 236.
 — de peintures de l'Egl. S.-M.-A. du VI^e s., 41 et s. du VII^e s. 55-56, du VIII^e au IX^e s. 57-157, du XI^e au XII^e s., 157-161.
 Frise en peinture du VI^e s. de S.-M.-A., 54.
 Frontons (Ornementation des), 53.
 — soutenus par des colonnettes renfermant des sujets iconographiques (Rôle spécial des), 41, 42, fig. 216.
 Fuite en Egypte, 73.
 — — de l'Egl. S.-M.-A., fig. 102; l'unique exemple du VIII^e s., 78-80.
 — — (Elément iconographique caractéristique de la), 78.
 — — des mss. Vat. grec. 1613, 1156, fig. 239; Laurentienne plut. VI Code 23; Bibl. Nat. de Paris, grec 74; suppl. grec 914, de la B. de St. Marc à Venise, de Palerme, de la châsse du musée du Vatican, de St.

- Urbain à la Cafarella, de l'Académie religieuse de St. Pétersbourg, du paliotto de Salerne, 78, fig. 242.
Fuite en Egypte, (Personnages qui figurent dans la), 78.
— — St. Jacques ou un personnage légendaire dans la, 78. n. 3; 79.
— — (Composition de la) influencée par les images du voyage à Bethléem, 79, 80, fig. 240, 241.

G

- Gabriel Archange, caractérisé par les sourcils réunis, 51, 52.
Gareb (mont) près du Calvaire, 163.
Gatien de Tours (St.) M., 131 et n. 2.
Gaulle romaine, 37, n. 2.
Genèse (Cycle de la) à S.-M.-A., 123.
— — à S. Marc de Venise, 123, 124 et n. 1.
— — de Vienne, 124.
— — sur les mosaïques de Palerme, de Monreale, à St. Angelo in Formis, à St. Paul, à Spolète, à Ste-Marie ad Cryptas à Fossa, 124, nn. 7, 13.
— — de l'abbaye de St. Pierre près de Ferentillo, 125.
— — de la crypte d'Anagni, Ibid.
— (Multitude de formes et de mouvements dans la), 125 et n. 2.
— (scènes de la) de l'Egl. S.-M.-A. et des Octateuques Vat. suivent des interprétations erronées de prototypes encore logiques, 125 et s.
— de Vienne et la Bible de Cotton influencent les images des époques postérieures, 125, 126.
Gestas (mauvais larron), 103, n. 2.
Geste du magistrat siégeant « pro tribunali », 97 et nn. 4, 8.
— des orateurs selon Quintilien et Apulée, 97.
— — interprétés comme signe de bénédiction, 97, n. 8.
— de l'accusé devant le tribunal, 98 et n. 1.
Golgotha dans le « Breviarius de Hierosolyma », 24, n. 7.
— signalé par le pseudo-Eucher, 24, n. 5.
— avec les degrés que le Seigneur a gravés pour être crucifié, dans l'Itinéraire d'Antonin de Plaisance, 25, n. 1.
Gondescal, 36, n. 4.
Gothique (influence), 34.
Grado (reliquaire de), 101, fig. 225.
Graduel de l'abbaye de Prum, 131.
Grégoire III pape, 98.
Gryphes, Ic. : 32.

H

- Hélice, 34, n. 3.
Herbages stylisées aux couleurs décoratives, 22.
Hérode siégeant « pro tribunali » dans la mosaïque de Ste.-Marie-Majeure, 99.
— représenté discourant avec une mère et l'enfant distingués par la croix sur le front, 99, n. 2.
Hiberno-saxon (style), 34.
Hippodrome de Byzance sur la fresque de Ste-Sophie de Kiev, 27 et n. 1.
ὕδωρ, v. eau.
ὑπεραγία, 46, n. 1.

I

- Illustration continuée (Continuierende Darstellung), 3 et n. 4; 132.
— à l'extérieur des temples égyptiens, Ibid. n. 5.
— sur les papyrus du « Livre des Morts », Ibid. n. 4.
— sur la frise de Télèphe, Ibid. n. 5.
— dans l'art bouddhique, 4, n. 1.
— dans les représentations de la Genèse, 143.
— sur les bandes circulaires, Ibid.
Image de l'ancienne B. de St. Pierre, 57; fig. 227.
Imbrications, 34, n. 5.
Incrédulité de Thomas, 73; 81.
— — dans le ms. grec Qu/66, fig. 244.
Influences artistiques (Chemin des), 34 et s.
— syro-égyptiennes, sassanides et arabes, Ibid.
— gothiques, Ibid.
— de l'antique Orient, 1; 2; 33; 35.
— gréco-orientale, Ibid.
— (La science moderne et la question des), 35 et n. 6.
— transitoires, séculaires, immédiates, étrangères et nationales, Ibid.
— helléniques à Byzance et dans l'Exarchat de Ravenne, 36 et nn. 3, 4.
Intaille du musée britannique, 103.
Italie méridionale, 37.
Italie, 36.
Itinerarium Burdigalense, 24 et n. 3.
Ivoire du musée britannique, 104; fig. 270; 108.
— — (Sauveur frappé du côté du cœur sur l'), Ibid.
— du musée de Berlin, 46 et n. 3; 53.
— de Crawford, 49 et n. 1.
Ivoires alexandrins et byzantins (Filets qui bordent les), 54.

J

- Jacob (Lutte de); images dans la Genèse de Vienne et des Octateuques, 126.
— — sur la peinture de S.-M.-A., 138-140, fig. 88.
— (Vision de), Ic. : 133.
— — sur la peinture de S.-M.-A., 136-138.
— — (variété des types des personnages endormis dans les images de la), 136.
— Parallélisme des compositions dans la vision de Joseph et dans le songe de), 136 et s.
— — dans le ms. 510, fig. 287; 137-138.
— — dans le Pentateuque d'Ashburnham, 138, fig. 288.
— — (Ange dans la), 138, fig. 287, 288.
— — dans le ms. Vat. grec 1162; dans le ms. grec 1208 de la Bibl. Nat. de Paris, dans une mosaïque de Monreale, sur la croix de St.-Jean-de-Latran, 138.
— (Lutte de) dans la Genèse de Vienne, 139-140, fig. 289.
— — dans le Vat. grec, 746 et 777; 139-140.
— — dans le 510, 138, 139, fig. 287.
— (Bénédictio de), Ic. : 122, sur la peinture de S.-M.-A., 139-140, fig. 88.
— — dans la Genèse de Vienne, 140.
Janvier St. de Naples, C. 53.
Jean Damascène St., 51.
Jean (St) vêtu d'une « mandyas », V. : 159.

- Jean VII, Ic.: 56.
 — (Corps supposé de) trouvé dans l'O. du même pontife, 59, n. 2.
 Jean et Paul SS. Egl., Ic.: 108.
 Jérusalem céleste, 23 et n. 4.
 Jésus devant Pilate, 73.
 Joseph (Emprisonnement de), 126.
 — (Vision de), Ic.: 133.
 — — sur la peinture de S.-M.-A., 143; 144.
 — mis dans (ou tiré de la) citerne, Ic.: 133.
 — (Vision de) de la Genèse de Vienne, 137; fig. 286.
 — (pose de) dans la vision de, 138.
 — (cycle de), 140-157.
 — — dans la Genèse de Vienne, 140-141; dans le Pent. d'Ashburnham, Ibid.; dans le ms. grec 510, Ibid.; sur la chaire de Maximien, 142; sur le tissu copte de la coll. Golenischew, 142; dans les Octateuques 746 et 747, 142; sur les mosaïques de St-Marc de Venise, 142-143.
 — raconte ses songes à son père sur la peinture de S.-M.-A. 143-144, fig. 89; cette scène de S.-M.-A. rappelle au spectateur deux moments différents, 143.
 — — dans la Genèse de Vienne, 143, fig. 286; du Ms. Vat. grec, 746.
 — tiré de la citerne, fresques de S.-M.-A., 144-146; Pl. Ic.: XXII, 2.
 — mis dans la citerne sur la chaire de Maximien, 144; 145; fig. 291.
 — mis dans et tiré de la citerne sur la bande du ms. 510, fig. 292; 144; 145; sur la mosaïque de St Marc de Venise, Ibid.; sur le Vat. grec 746 et 747, Ibid.
 — — criteriums de distinction, 145.
 — mis dans la citerne (Les marchands et les chameaux représentés dans la scène de), 145.
 — — (Forme de la margelle dans les scènes de).
 — et Jacob ne reçoivent pas le nimbe dans les représentations du haut moyen-âge, 145; 146.
 — (Étoile ou fleurs au-dessus de la tête de), 146.
 — vendu à Putiphar, fresques de S.-M.-A., Pl. Ic.: XXIII; 2 a. de la Genèse de Vienne, Bible de Cotton, chaire de Maximien; mss. 746 et 747, mosaïque de St. Marc de Venise, 146-149, fig. 292-295.
 — (Chasteté de), Ic. 133, fresques de S.-M.-A., Pl. Ic.: XXIII 2, b. 149-151; deux moments iconogr. de la, 149; dans la Genèse de Vienne, la chaire de Maximien, la Bible de Cotton, le ms. grec 510, les Octateuques, les mosaïques de St. Marc de Venise, 159-161.
 — (Différents moments dans la lutte de la femme de Putiphar avec), 150; — le passionnel dans la scène de la Genèse de Vienne et des Octateuques, 158, sur la chaire de Maximien le moment qui précède la lutte, Ibid.; lutte pacifique sur la fresque de S.-M.-A. et du ms. grec 510, Ibid.
 — — se représente dans un intérieur ou devant une porte ou une maison.
 — — (Lignes verticales des bâtisses ramenées selon la tradition égyptienne sur un seul plan dans la fresque de S.-M.-A. de la), 151.
 — conduit en prison, fresque de S.-M.-A., 151-153, fig. 90; min. de la Bible de Cotton, 151-153; Ivoire de la chaire de Maximien, Ibid., fig. 297; mosaïque de St. Marc de Venise, Ibid., fig. 300.

- Joseph en prison, min. de la Genèse de Vienne, 49, 50, fig. 299; des Octateuques, 152.
 — conduit en pr. et J. en pr. présentent deux traditions iconogr., 152.
 — — de la chaire de Maximien révèle un caractère spécifiquement national égyptien, 153.
 — — est représenté différemment, Ibid., fig. 90; 75; 78.
 — (Costume de) sur la chaire de Maximien, 132.
 Justinien empereur, 46.

K

- Kinnuri, 18,5.
 Kymation, 18, n. 5.

L

- Laurent St. Ic.: 158.
 Laurent évêque de Siponte demande des mosaïstes à l'empereur; 37 n. 5.
 Lettres de style zoomorphe dans l'art classique et du moyen-âge, 33 et n. 4.
 Libère pape, 100.
 Licornes, Ic.; 32 et n. 2.
 Lune, v. soleil.
 Lombards (Gestes des), 98.
 Londres (Bible d'Alcuin), 124 et n. 14.

M

- Madabâ (Carte en mosaïque de), 25.
 Maforium, V.: 46.
 Mages dans la « μέγχι προσαύνησις », 2 n. 3.
 — différenciés par leurs costumes et leurs « capitis tegmina », 106.
 — (Le premier des) différencié des autres par le costume byzantin, 129, 130; — selon l'interprétation du psaume LXXI, Ibid.
 Manuscrit de la Bibl. de Ferrare, n. 161, p. 1, 8; 109.
 Marche au Calvaire du Seigneur avec les deux larrons tous portant leur croix, 56, fig. 226.
 Marguerite à nombreux pétales, 34 n. 5.
 Maria Latina (Scā) Egl. 25, n. 3.
 Marie (Ste) l'Égyptienne Pl. Ic.: XIV; 158.
 Marie-Majeure (Ste), B. Ic.: 54.
 Martin (St). (L'art à l'époque du pape), 55-56).
 Martin (St) aux Monts, Egl. à Rome, 159.
 « Martyrium » signalé par le pseudo-Eucher, 24, n. 5.
 — dans la « Peregr. Silviae », 24, n. 4.
 — église Constantienne, 25; Idem d'après Adamnan, 25, n. 3.
 Massacre des Innocents (Scènes du) suivent l'ordonnance des compositions de jugement devant le tribunal, 93 et suiv.
 — — sur le sarcophage à St. Maximin, 93, fig. 257; 94, n. 4.
 — — du v^e au vii^e siècles, 93 et suiv.; figg. 257; 259; 260.

Massacre des Innocents (Figures du bourreau écrasant l'enfant contre terre sur les) du v^e au vii^e s., 94, n. 1.
 — — sur l'ivoire de la Bibl. Nat. de Paris, 94, n. 4; fig. 256; sur l'iv. de Berlin, Ibid., fig. 257; sur l'iv. de Milan, Ibid.
 — — du ms. syriaque, Ibid., fig. 259.
 Maximien (évêque), 46.
 Méandre, 35 et n. 5.
 Méditerranée (mer), 37.
 Mères de Bethléem devant Hérode, mosaïque de Ste Marie-Majeure, 99-100.
 — — nouvelle interprétation de la mosaïque de Ste-Marie-Majeure, 99.
 — — la croix sur le front d'un enfant dans la mosaïque de Ste-Marie-Majeure, 99, Pl. Ic.: LXIII.
 Milan (Importance de) pour l'expansion des formes artistiques, 39 et n. 1, 2.
 Miniatures: 1) *Bibl. Nat. de Paris*, Grec 510: 74; 113; 124; 126; 131; 132; 135; 137; 138; 139; fig. 237; 275; 287; 292. Grec 74: 78; Suppl. grec 914: 78. Lat. 9448: 79; 129; 131; fig. 240; Lat. 12048: 102; 131; fig. 266; 33 Fond syriaque 55.
 — 2) *Bibl. Vat. de Rome*. Grec 746 et 747. 126; 134; 135; 136; 137; 139; 143; 144; 145; 146; 152; 153; 154; Grec 746: fig. 181; 183; 187; 376. Grec 747: fig. 177; 179; 182. Grec 1613: 75; 78. Grec 1156: 78; fig. 239. Grec 699: 8; 17, n. 4; Grec 1162: 138; Lat. 5409: 109; fig. 271. Lat. 3225: 26. Lat. fig. 306. Barb. Lat. 587/30: 121.
 — 3) *Bibl. Laur. de Florence*. 56 syriaque: 3; 49; 50; 131; fig. 173; 222; 223; 259; Lat. Plut. XVII, 3: 113, fig. 276.
 — 4) *Bibl. Roy. de Berlin*. Qu/66: 81; 114; fig. 244; 245; 279.
 — 5) Ms. du Mont Athos, fig. 278.
 — 6) Ms. du Musée Condé (Chantilly), fig. 264.
 — 7) Bibl. de Smyrne, fig. 204, 212.
 — 8) Musée de Madrid. Cat. B. 31, fig. 208.
 — 9) Ms. de Würzburg, fig. 213.
 — 10) « Cod. Purpureus de Rossano », fig. 252; 302.
 — 11) Pentat. d'Ashburnham, fig. 284; 288.
 — 12) Genèse de Vienne, fig. 285; 286; 289; 299, 301.
 — 13) « Cod. purpureus » de Munich, 130; fig. 260.
 — 14) « Hortus deliciarum », 7, n. 1; 105.
 — 15) « Exultet » (des), 158.
 — 16) Paul (St) hors. les murs (Bible de), 130.
 — 17) Bible d'Alcuin, 124, n. 14.
 μυρμιδόν, 25.
 μνημνη, 25.
 Modelé dans l'art, 1. 3.
 « Mons scissus », 25, n. 2.
 Mont-Sinaï (bibliothèque), 33, n. 3.
 Monticulum Golgotha, 24, n. 3.
 « Monumentum », 25.
 « — Domini » dans l'Itinéraire d'Antonin, 25, n. 1.
 Mosaïque du Musée du Bardo, 26 et n. 2.
 — (Pavage en), 34, n. 5.
 — de la coupole de Ste Sophie de Salonique, 36, n. 4.
 Mosaïques grecques présentent plus de vie et de mouvement, celles de Rome sont plus schématiques, Ibid.
 Mosaïque (Vierge de Parenzo en), 44; fig. 217.
 — (Vierge de St. Apollinare Nuovo en), Ibid., fig. 218.
 — de St. Vitale, 46, 53.

Mosaïque de l'O. de Jean VII, 47; fig. 232; Pl. Ie. LXVIII, 1.
 — de SS. Cosme-et-Damien, 51.
 — de Chypre, 52.
 — de Salonique, 53.
 — de Ravenne, 54.

N

Naples (Musée de), 43.
 Nativité de Christ, 59.
 — — fragment de l'O. de Jean VII, fig. 234, 235.
 — — de l'Egl. S.-M.-A. et celle de l'O. de Jean VII, 77, 78.
 — — conservée à Orte, 77, 78; fig. 235.
 Natte, 34, n. 5.
 Nigiszida, maître de l'arbre de la droite, 18, n. 5.
 Noë (Pacte de) peinture de l'Egl. S.-M.-A.-E., Ic. XXI-A. 135, 136.
 — (—) dans la Genèse de Vienne, 136; dans le Pent. d'Ashburnham, Ibid.; dans les Octateuques, Ibid.; sur les mosaïques de Venise, Ibid.
 — (—) Compositions à coupole dans l'Egl. S.-M.-A., 135.
 — (—) (Sacrifice de Noë représenté dans le même cadre que le), 136.
 Nuages sur les mosaïques romaines du IV^e au VI^e s., 19.
 — stylisés dès le VII^e s., Ibid.; au X^e s. Ibid. et n. 1.
 — effilés et dentelés sur les peintures du XI^e et XII^e s., 158.
 Numidie, Ic., 39.

O

Octateuques de la Bibl. Vat. et du Sérail de Constantinople, 124.
 — de la Vat. subissent souvent l'influence de la Genèse de Vienne, 126.
 Odigitria, 83.
 Ombres portées, 66.
 Oratoire du pape Jean VII, Ic.: 53, 108, 109.
 — — démolit en 1606 sous le pontificat de Paul V, 59 et n. 2.
 « Orbis pictus » d'Auguste, 6 et n. 3.
 Origine de la juxtaposition mécanique des figures l'une à côté de l'autre, 43.
 Ornementation désignée sous les noms de: zoomorphe, tératologique, ornithoïdique, ichtyomorphe, etc., 33.
 — (Origine de cette), 33-35.
 — à motifs au compas, 33; fig. 214.
 — zoomorphe de l'industrie égyptienne, Ibid. et n. 1.
 — z. hiberno-saxonne, Ibid. et n. 3.
 — z. aux motifs archaïquement traditionnels dans l'art textile moderne, 34.
 — z. aux époques intermédiaires, 33, n. 4, 34.
 — z. aux époques différentes passe d'un pays à l'autre, 34 et nn. 2, 3, 4.
 — connue sous le nom de « guttae », 52.
 — imitant les pavages en mosaïque, 53.
 — des frontons, Ibid.
 — de l'Egl. S.-M.-A. du X^e au XI^e s., 159, 160.
 — de la couverture de l'Evangile sur une peinture du V^e s. de l'Egl. S.-M.-A., 50.

Ornithoïdique v. ornementation.
 « Ostia argentea » dans le « Breviarius de Hierosolyma »,
 24, n. 7.
 « — — » auro parata, Ibid.
 « Ostiola ex argento », 24, n. 7.
 Othon II (empereur). 100; fig. 264.
 Oves, 35 et n. 5.

P

Palais impérial qui avoisinait Ste-Sophie de Constanti-
 nople sur la châsse de la cathédrale de Trèves, 27.
 « Palatium » de Théodoric sur la mosaïque de St. Apollin-
 nare Nuovo à Ravenne, 26, 27.
 « Pallium sacrum » dans l'iconogr. du XI^e et XII^e s., 158.
 Palmette, 34 n. 5.
 Panagia ne désigne pas un type iconogr. spécial, 46 n. 1.
 = sanctissima = très-sainte Vierge, Ibid.
 Παναγία, 46, n. 1.
 — κανακαρία, 47 et n. 1, 52.
 — ἀγγελόκτιστος, 49, 52.
 Panetier dans le festin de Pharaon pendu à la furca,
 126, 155.
 — pendu sur la croix, 155; fig. 303.
 Panneau imitant l'ornementation en mosaïque, 53.
 — imitant les pavages dans la peinture pompéienne, 53
 et n. 1.
 — (dans l'art médiéval), 53 et n. 2.
 Parenzo en Istrie, 46, 52.
 Passion des saints dans l'iconogr. chrét., 88, 100; fig. 248-262;
 Pl. Ic. LXIII.
 — (Scènes chrét. de la) se relie aux scènes figurées du
 tribunal païen, 88 et s. n. 3.
 — (L'attitude du magistrat, de l'accusateur de l'assessor,
 du carnifex, et des autres personnages dans les scènes
 de la), 93 et n. 1.
 — (La plus ancienne figuration de la), 93 et n. 2.
 — (Les scènes des massacres des Innocents suivent les
 mêmes données que la), 93 et s.
 — (Epoque où apparaissent les scènes de la), 93, n. 2.
 — (Bibliographie sur la), 88, n. 3; 93, n. 2.
 — (groupement solennel et les rapports artificiels entre
 les figures caractéristiques au moyen-âge et les scènes
 de la), 94.
 — (« Narration continuée », l'envahissement de l'espace et
 les plans fuyants dans les scènes de la), 94.
 — (Siège du tribunal dans les scènes de la), 94, n. 3.
 — (Vêtements du magistrat dans les scènes de la), 94
 et n. 4.
 — (« Sella curulis » dans les scènes de la), 94, n. 5.
 — (Bâtiments qui s'étagent derrière le siège du tribunal
 dans les scènes de la), 94.
 — (« Solium » dans les scènes de la), Ibid., n. 6.
 — Diptyque de Rufinus Probianus, 94, nn. 2, 3; fig. 248, 249.
 — représentée devant un mur crénelé, 94, n. 3.
 — de St. Laurent sur la médaille de Sucessa, 94, n. 4;
 fig. 250, 251.
 — de St. Cyr (St. C. écrasé à terre dans la), 94, n. 1.
 — de St. Ménas sur la pyxide de Nesbit, 94, n. 7.
 — (Attitude des Chrétiens dans les scènes de la), 99,
 et n. 1.

Paul (St.) hors les-murs B. Rome, 159.
 Paris ms.: 55.
 Peinture illusioniste, 3.
 Peintures du VI^e s. à S.-M.-A., 41-54.
 — du VII^e s. à S.-M.-A., 55, 56.
 — de l'époque de Jean VII, 57-115.
 — — de Paul I, 115.
 — — d'Adrien I, 115, 116.
 — — de transition, 116-119.
 — — de Nicolas I, 121-157.
 — dans l'Egl. S.-M.-A. du XI^e et XII^e s., 158. Pl. Ic.:
 XI, 1, 2.
 — (Caractéristiques des) du XI^e-XII^e s., 158.
 — du XI^e-XII^e s. de S.-M.-A., appartiendraient à l'école
 bénédictine; leur ressemblance avec les peintures de
 Vallerano, 158, 159.
 — du XI^e-XII^e s. (Décoration dans les), 159; fig. 305.
 — du XI^e-XII^e s. (Ornementation caractéristique des dra-
 peries simulées dans la), 159, 160.
 — du XI^e-XII^e s. (Ornement de cercles qui s'entrecroisent
 dans la), 160.
 — du XI^e-XII^e s. (Nuages effilés et dentelés sur les), 158.
 — du XII^e-XIII^e s. dans S.-M.-A, 160, 161; 158; Pl. Ic.
 XIV; fig. 304; 71, 72; Pl. Ic. XLIV.
 du XII^e-XIII^e s. (Procédé hâtif et procédé soigné sur
 les), 160.
 — du XII^e-XIII^e s. (Schématisation barbare dans les), 160.
 Pentateuque d'Ashburnham, 126.
 — — (Epoque et prototype du), 123, n. 1.
 — — (Bibliographie sur le), Ibid., nn. 3-8.
 — — (Terre quadrangulaire dans le), 125, 130.
 — — (Opinion de Springer sur le), 125, 126.
 — — (O. de Strykowski), 126, 127.
 — — (Origine orientale du), 128.
 — — transformé sur le sol germanique ou franc, Ibid., —
 ou plus précisément à Tours, 131 et nn. 2, 3.
 — — (Prototype du) se concrétisa probablement en Mésopotamie,
 128, 129.
 — — (Toits en volutes d'origine syrienne dans le), 129;
 fig. 284.
 — — (Entassement désordonné des bâtisses de différents
 styles dans le), 129.
 — — (Faune orientale dans le), 130.
 — — Coiffure et « tegmina capitis » dans le), 130.
 — — (Origine du costume représenté dans le), 130, 131.
 — — (Epoque du), 131.
 — — (Anges descendant du ciel dans le), Ibid.
 « Peregrinatio Silviae », 24 et n. 4.
 Perles, 35 et n. 5.
 Perses apportant leur tribut sur le vase du Musée de Na-
 ples, 43.
 Perséphone avec Hades (du Musée Vat.) 102.
 Perspective inverse, 27 et nn. 3, 4,
 — fuyante, 4, n. 3; 26.
 — cavalière, 4, n. 4; 6, 7.
 — (Les surfaces des différents objets en), 7.
 aérienne, 9.
 Pétrone (Vie de St), 26, n. 1.
 Pharaon (Festin de), Ic.: 122, 126.
 — — fresque de S.-M.-A., 153-156, Pl. Ic. XXIV, 2.
 — — dans la Genèse de Vienne. 153, 154, 155, fig. 301.
 — — dans le ms. Vat. grec 747, Ibid., fig. 303.

Pharaon (Festin de) (Imitation iconogr. dans les détails depuis la Genèse de Vienne jusqu'à la fresque de S.-M.-A. dans la scène du), 154.

Pierre Diacre, 25, n. 2.

Pierre et Marcellin (Cat. des Sts), Ic.: 43.

Pierre (St) (Fragment en mosaïque de l'ancienne Bas. Vat.), fig. 236.

— et Paul (apôtres), 50.

Pierre (St) de Ferentillo (abbaye de), Ic.: 56.

Plans figuratifs, 4, 7.

Pompeï, Ic.: 51.

Porte-éponge appelé au moyen âge Steaton, Stefaton et parfois Calpurnius, 105.

Porte-lance représenté en légionnaire romain, 104.

— appelé Longin, Ibid., n. 3.

— occupe la place à droite du Crucifié, Ibid.

— frappe le Seigneur du côté droit, Ibid.

— vêtu du costume juif, Ibid., n. 2.

Portrait du moyen âge (Eléments naturaliste dans le), 29.

— du pape Jean VII, 58, fig. 228 et 229.

— — Zacharie, Pl. Ic. XXXVII, LXXIX.

— — Adrien I^{er}, fig. 69.

— de Théodotus le primicier, fig. 96, Pl. Ic. LXXVI.

— du fils de Théodotus, fig. 96, Pl. Ic. LXXVII.

— de la fille de Théodotus, fig. 96, Pl. Ic. LXXVIII.

— de Justinien à Ravenne, 159.

Post crucem: édifice désigné par Silvia, 24, n. 4.

Présentation de Notre Seigneur au temple dans l'Eglise S.-M.-A., 76, fig. 115.

— de l'O. de Jean VII, conservée sur les dessins de Grimaldi, 76.

— de la B. de Ste-Marie-Majeure, 76, 77.

— (Siméon, Joseph et Anne la Prophétesse dans les représentation de la), 76, 77.

— du ms. grec 510, 77.

— de l'Egl. Spasso-Neredizy, Ibid.

— en ivoire de Salerne, Ibid.

— de Ste-Marie-in-Trastevere, Ibid.

Principes artistiques basés sur les lignes horizontales et verticales perpendiculaires, 46.

Projecta (Coffret de fiancailles de Ste.), 42, fig. 216.

Pudentienne (Groupement d'édifices romains sur la mosaïque de Ste), 23.

— (Jérusalem céleste sur la mosaïque de), 23.

— (J. terrestre avec le Calvaire, la croix gemmée, la rotonde de l'« Anastasis », la petite basilique quadrangulaire de la Vierge, le « Martyrium » et l'exèdre sur la mosaïque de Ste.), 24, n. 1-7; 25, n. 1-5; 26, n. 1.

— (Restauration qu'a subi la mosaïque de Ste), 24, n. 1.

— (La grande croix « coelo desuper patente » sur la mosaïque de Ste.), 25.

Pupille (Place conventionnelle et anatomiquement anormale de la), 51.

— dans l'iconogr. chrét. du IV^e au XIII^e, Ibid.

Purification, 59, 73.

Pyxide publiée par Graeven, 42, n. 3.

— de Nesbit, 94, n. 7.

Q

Quarante Martyrs (Oratoire des), peintures du VII^e s., 55.

R

Raccourci dans l'art, 2, n. 2.

Raies de cœur, 53.

Raqiah = lamina = firmament = στερέωμα 11, n. 5; 18, n. 2.

Ravenne Sc., 34, n. 5, Ic.: 42, 46, 52.

— (Importance de) pour l'expansion des formes artistiques, 39, n. 1, 2.

— (Exarchat de) tenace à maintenir la tradition hellénique, 36, n. 3.

— (Chaire de Maximien), 54.

Reconstitutions et reconstructions des images de l'Eglise S.-M.-A.: 1) D'une composition géométrique, fig. 97. 2) Du mur du fond de la chapelle des Sts Cyr et Julitte, fig. 98. 3) De la Vierge trônante entre les Archanges, fig. 105 et 224. 4) Du mur absidal du pape Paul I^{er}, fig. 109. 5) De la draperie simulée et de la Nativité dans un « orbiculus » fig. 110 et 111. 6) Du paon de Ste Barbe, fig. 169. 7) De l'Adoration des Mages de la nef majeure, fig. 282.

— du « ciborium » du pape Jean VII, fig. 52.

Regina martyrurum, 102, fig. 267.

Rome, Ic.: 37, n. 2; 39, 42.

— avant l'époque carolingienne cultive les arts orientaux et sert d'intermédiaire aux pays barbares, 38.

— (Influence dominante de) dans la formation du style rustique et industriel, 39.

Rotunda, 25.

Russie, 34.

« Rupis... quae quondam ipsam crucem pertulit », 24, n. 5.

S

Sabine (Ste) Egl., 13, fig. 268.

Sacramentaire de l'abbaye de Gellone, 102.

Salomon (Anneau de), 25, n. 2.

Salone, Ic.: 39.

Sandales V.: 50.

Sauveur entre Abbacyr et Jean, Pl. Ic., XV, 1, 158.

— assis sur le globe, 48, fig. 221.

— trônant de l'Evangéliste syriaque, 49, fig. 222.

— frappé du côté du cœur, 104.

— (Première image du) avec les yeux fermés, 17, fig. 276.

— avec les yeux ouverts sur les images de l'Occident, Ibid., n. 1.

— aux yeux ouverts dans l'art oriental et occidental, 107, n. 1.

— (Guerriers qui jouent les vêtements du), 107.

— vêtu du « colobium » dans l'art romain du VIII^e et IX^e s., 108.

— devant Ponce Pilate, fragment de l'Egl. S.-M.-A., fig. 101, et de la mosaïque de l'Egl. St. Apollinaire Nuovo, fig. 241, p. 80.

— devant le tribunal, min. du « Codex Rossanensis », 94, n. 4; fig. 252.

— penché vers le côté droit (Traditions iconogr.), 103 et s.

Scènes de la Genèse (Différents costumes dans les), 131, 132.

— — (Proportions massives des figures dans les) à S.-M.-A., 131 et n. 1.

— — de l'Egl. S.-M.-A. (Caractère du paysage sur les), 132.

Sceptre à pommeau dans la main du magistrat, 97, n. 3 ;
fig. 250, 255.
— court tourné et ciselé, trouvé dans la tombe d'un chef
franc du V^e s., Ibid., n. 3.
Série des tableaux christologiques de l'Egl. S.-M.-A. dif-
férente de celle de l'O. de Jean VII, 59.
Sépulcre de Notre Seigneur, 26 et n. 3.
Serpent, 21.
Sicile, 37.
Sidoine Apollinaire, évêque, 98.
Signalement iconogr. des Images du V^e et VI^e s., 50.
« Silex in Monte Golgotha » dans le « Breviarium de Hie-
rosolyma, 24, n. 7.
Siméon le Blachernite (peintre du Ménologe), 76.
Sinaï, Ic., 42.
Sirènes, 30 et n. 9, 31 ; fig. 210-212.
— dans l'art égyptien représentaient les âmes du défunt,
30, n. 9.
— dans l'art gréco-égyptien, Ibid., en Grèce, Ibid., dans
le cycle indien, Ibid., dans l'art Mahométan, Ibid.,
dans l'art du moyen-âge, 30 et n. 9, 31.
Soleil et lune disposés symboliquement, 18.
— — (antique croyance égyptienne sur le) 18, n. 5.
— placé à droite, lune à gauche, Ibid.
— — dans la mythologie grecque et romaine, 18 et n. 6.
— — et les deux arbres babyloniens, 18, n. 5.
— — sur les images de la Crucifixion, Ibid., 105.
— — symbolisent la vie et la mort, 18, n. 5.
— — dans le mythe d'Adapa, Ibid.
— — sur les haut-reliefs païens, Ibid.
— — (Couleurs symboliques du). V. Coloration.
Sourcils (Ombre tracée dans l'espace entre les), 50.
— réunis, 50, n. 1.
— (Ombre entre les) sur la face du Sauveur à S.-M.-A. et
à Sts-Cosme-et-Damien, 51, fig. 215.
— (—) Caractéristique pour le visage de l'archange Gabriel, 51.
— réunis caractérist. de la Madone, 51, n. 1.
— — sur l'image de la Vierge de Diospolis et des Cat.
romaines, 51.
— — trait de réalisme, 51.
— — dans la peinture païenne, 51, n. 2.
Sphères célestes. V. Ciel.
Sphinx de l'Égypte dans l'art chrétien, 30, n. 8.
Στερέωμα, 11, n. 5 ; 18, n. 2.
Style des compositions de St-Vitale, 46, n. 2.
— ornemental de l'antique Orient, 35.
— zoomorphe, 34.
— nouveau inconnu dans les Cat. s'observe dans la pein-
ture dès le V^e s., 39, n. 4.
— monumental, Ibid.
« Subsolum, scabellum », 97, n. 2.
Sufia (Sancta) Ic. 159.
Symbolisme des côtés, 104 et s.
— — amène l'iconogr. chrét. à percer le Seigneur cru-
cifié du côté droit, Ibid.
— — selon St Augustin et St. Léon, 104, n. 1.
— — d'après St Thomas d'Aquin, Ibid.
Synagoge chassée par l'église chrét., 21, 104, n. 1.
Syrie, 37, n. 2.
Syrienne (Colonie) à Tours, 133, n. 3 — le Syrien Euphrone,
131, n. 3.
Syriens, Ic.: 258.

T

Θάλασσα. V. Eau.
Tammuz, maître de l'arbre de la gauche (l'arbre sinistre :
l'arbre de la mort), 18, 5.
— et Giszida sur le portail du ciel Anu, 18, n. 5.
Temple de Jérusalem, Ic.: 26, n. 3.
Téatologique. V. Ornementation.
Terre sur les peintures médiévales, 19, 20.
— représentée conventionnellement, 19.
— (Formule transmise par l'art oriental reprise dans la re-
présentation de la), Ibid.
— montagneuse, 19, n. 2.
— sous la forme d'un treillis d'imbrications, Ibid.
— sous la forme d'un champ de lignes ondulées, Ibid.
— à la base de différents motifs ornementaux.
— quadrangulaire dans le Pent. d'Ashburnham et dans
Cosme Voyageur des Indes, 125.
— sphérique sur les mosaïques de St-Marc-à-Venise, Ibid.
Textes bibliques au II^e et III^e s. (Deux versions latines
dans les), 37, n. 2.
Théodolinde (reine), 98.
Théodoric appelle à Ravenne les mosaïstes de Rome, 37,
n. 5.
Théodose, 24, n. 6.
« Traditio clavium » dans les Cat. de Commodille, 50,
fig. 221.
Tresse, 34, n. 5.
« Tugurium » étroit et rond qui contient le Saint Sépulcre
d'après Adamnan, 25 n. 3.

U

« Urbs », Ic.: 27.

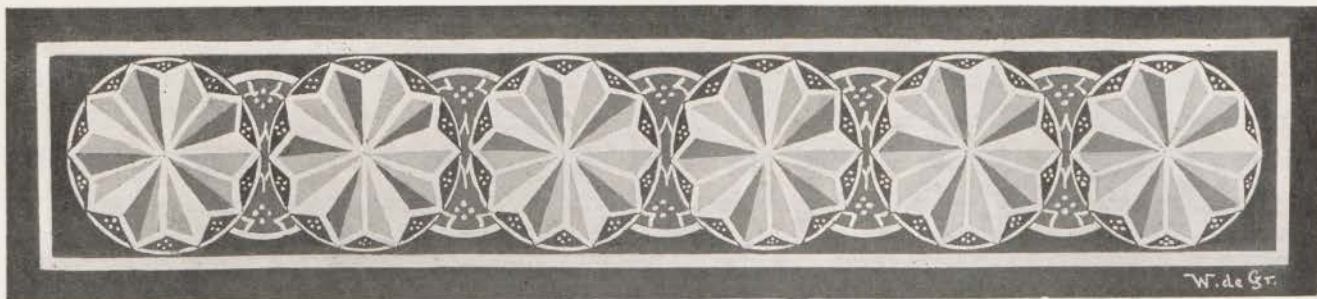
V

Valentin St. Cat., Ic.: 108.
Vallerano (Peintures de), 159.
Venance (St) au Latran (Oratoire), Ic.: 55.
Vases italiotes et grecs, 34.
Verre juif romains représentant le temple de Jérusalem,
7, fig. 189.
« Vicus Patricius », 23.
Vierge trônante des Cat. de Commodille, 44, Pl. Ic. LVIII.
46, 47, 48, 51.
— — de Parenzo en Istrie, Ibid., fig. 217.
— — (Groupements symétriques autour de la), 44.
— — avec l'Enfant Jésus représentée dans un complet ali-
gnement vertical, 45.
— (Type absidal des), Ibid.
— « Panagia » en orante avec un médaillon contenant l'En-
fant Jésus sur la poitrine, Ibid.
— « orante » debout avec le Sauveur, inconnue dans l'ico-
nographie romaine, Ibid.
— de San Vincenzo al Volturno, Ibid.
— du Sacro Speco à Subiaco, Ibid. et 46, fig. 220.
— dans l'Évangélaire d'Etschmiadzin, Ibid.
— avec le médaillon, de Baouit, Ibid.

- Vierge de Xyropotamos, 46, n. 1, 48.
— de St-Clément, 46, Pl. Ic. LIX.
— de St-Martin-aux-Monts, 46.
— de Ste-Marie-in-Domnica, Ibid.; de St-Urbain-à-la-Cafarella, Ibid., fig. 219; de Ste-Marie-in-Cosmedin, Ibid., V; des Cat. de Pierre et Marcellin, 43.
— en costume classique, Ibid.
— en impératrice, Ibid.
— façon dont elle embrasse l'Enfant, 47.
— de St-Apollinare-Nuovo, 44, 46, 47.
— de Chypre, 47, n. 1.
— du Musée de Berlin, 46, 47.
— (Position de la main de la), Ibid., 48.
— du reliquaire de Grado, 48, fig. 225.
— de Commodille et de S.-M.-A. révèlent la même facture, 48.
— impératrice entre deux anges (Origine de la), 54, n. 1.
— du VII^e s. de l'Egl. S.-M.-A., 55.
— de l'O. Jean VII, fig. 232.
— du type de la Madone de Ste-Marie-Majeure à S.-M.-A. du temps de Jean VII, 83, 84.
— représentée avec les mains croisées selon la conception de l'art classique, 84, n. 2.
— trônante assistée d'anges et de saints dans l'abside de Parenzo en Istrie et de Ste-Marie-in-Domnica à Rome, 84.
— — en Impératrice ou Reine apparaît après le concile d'Ephèse, 43, n. 1.
— — de l'Egl. S.-M.-A. du VI^e s., 41-53.
— du type de la Mère avec l'Enfant de la niche de S.-M.-A., 85, 86, fig. 76.
— du couvent des Quatre Sts Couronnés et dans l'iconogr. russe, 86, fig. 247.
— soutenue par une sainte femme, 110, n. 3.
— de S.-M.-A. de l'ambon de Salonique et de l'Évangélaire d'Etschmiadzin représentées dans un isolement iconogr. complet, 42.
— Type de la Vierge trônante de l'Egl. S.-M.-A., du VI^e s., 43.
- Vierge trônante (Figures trônantes de déesses, de dieux et figures allégoriques servent de prototype à la figure frontale de la), Ibid.
— à la croix, 100.
— — (Trois types de la), 100.
— — à S.-M.-A., 101, Pl. Ic. XXXVI, fig. 98.
— — sur le reliquaire de Grado, 101, fig. 225.
— — (Attitude païenne de la), Ibid., fig. 263.
— — hastée et la quenouille, 101, 102, fig. 265.
— — et l'encensoir, 102, fig. 266.
— avec l'encensoir selon un récit apocryphe, Ibid., n. 2.
— et l'Enfant avec la croix du martyr, Ibid., Pl. Ic. LIV.
— sur la croix, 103, fig. 267.
— Reine des martyrs, 102, 103.
— (Petite B. quadrangulaire de la), 25.
Villes stylisées sur les cartes géographiques, 23.
— — distinguées par quelque trait national de leur architecture, 23, n. 3.
— idéales, Ibid.
Villas de plaisance sur les peintures de Pompéï et de Rome, Ibid.
Viminal (Palais du), Ibid.
Vincent (St) au Volturno (Fresques de), fig. 262.
Visitation, 59, 100.
Voies d'infiltration des cultes et des arts, 36, n. 2; 37 et s.
Voyage à Bethléem sur le graduel de l'abbaye de Prum, 79, fig. 240.
— — sur la chaire de Maximien, 88.
— — sur la reliure de la Bible de la Bibl. Nat. de Paris, 78, 79, fig. 241.

Z

- Zénon, 37, n. 5.
Zone terrestre. V. Terre.
Zoomorphe. V. Ornementation.
Zurich (Bible d'Alcuin), 124.



SUR UNE ANNONCIATION DU TEMPS DU PAPE MARTIN I^{ER} RÉCEMMENT DÉGAGÉE DU STUC SUPÉRIEUR.

NOTE ADDITIONNELLE.



L'ANNONCIATION que nous décrivons ici se trouvait sous celle du pape Jean VII, étudiée à la page 304; on en voyait la légende grecque de la Salutation angélique (Pl. E.: V. 8), une partie du nimbe et de l'aile gauche de l'ange, l'extrémité du « baculus » et les doigts du pied gauche. M. VENTURINI-PAPARI a heureusement mené à bien la délicate opération du dédoublement des couches superposées de stuc.

Nous donnons l'Annonciation récemment découverte à la pl. XIX-A, de façon que les deux pl. XIX et XIX-A reproduisent exactement la disposition des deux peintures telles qu'elles étaient jusqu'à ces derniers jours.

Le dédoublement de stuc, qui nous rend deux interprétations du même sujet superposées à cinquante ans de distance, est d'une immense importance pour l'iconographie chrétienne et pour l'étude de l'évolution des formes artistiques.

L'Annonciation de la Pl. Ic. XIX-A doit être datée de l'époque du pape Martin I^{er} (1), de l'époque même, par conséquent, où la formule de l'ange annonciateur se concrétait, sur le mur absidal, dans la belle tête que nous donnons aux Pl. Ic. XLIX et XLIX-A.

La comparaison des Annonciations de Jean VII et de Martin I^{er} montre à l'évidence que le peintre du VIII^e siècle s'inspirait largement, pour l'ordonnance générale, des compositions dont son devancier avait orné l'église un demi-siècle auparavant. C'est ainsi que sur le mur absidal, dans les espaces étroits des deux côtés de l'abside, la composition de Jean VII, bien que plus développée, reprend le motif des Pères de l'Église. Dans la chapelle majeure, les scènes christologiques du VII^e siècle ont été repeintes de même en deux rangées et à peu près dans les mêmes dimensions.

La peinture de l'abside elle-même, apparue en 1910 sous celle de Paul I^{er}, s'inspira très probablement elle aussi, sous Jean VII, d'une composition pareille exécutée sous Martin I^{er} qui agrandit la niche absidale (pag. 136).

(1) Voir plus haut, pag. 102; 277-278; 410-411.

Mais le cas le plus typique de ces influences du VII^e siècle sur le VIII^e nous est fourni par les deux Annonciations superposées.

Celle du pape Martin mesure en hauteur 1 m. 68; la largeur s'est perdue, mais on peut la reconstituer d'après la largeur du pilier et de l'Annonciation supérieure qui est de 1 m. 74.

La partie supérieure de la Vierge, et le visage de l'Ange ont disparu; mais la figure entière de l'Ange est conservée à peu près intégralement, et avec une fraîcheur remarquable, due à ce que cette peinture, exposée aux influences atmosphériques pendant quelques cinquante ans seulement, a été protégée ensuite, et jusqu'à nos jours, par le stuc supérieur.

La composition se détache sur un fond clair à zones superposées: la zone terrestre est d'un rose trouble de teinte claire; la zone céleste supérieure, la plus large, est blanchâtre; la seconde d'un jaune trouble, la troisième du même ton, mais en plus clair. Sur ce fond lumineux se détachent admirablement les figures de l'Ange et de la Vierge.

L'Ange porte, selon la tradition, la tunique et le manteau blancs; la tunique nuancée de gris-bleu laisse voir de larges claves noirs et des doubles claves d'or. Le manteau, nuancé de jaune, est décoré de contre-claves pommettés. Les ailes, de teinte foncée, sont d'un brun jaunâtre, de même que les cheveux châtons et très fondus.

Le nimbe est jaune, bordé de noir, et ourlé à l'intérieur de blanc. Le « baculus », pommetté aux deux extrémités, est d'un rouge sombre. La chair, qu'on voit au cou, au bras et à la main, est d'un rose jaunâtre très tendre, contourné de rouge brique, suivant la même technique qu'on relève sur la tête de l'Ange annonciateur de l'abside (cfr. Pl. Ic. XLIX-A). La ligne qui circonscrit le bras est rouge foncé.

La Vierge, assise, est vêtue de pourpre et chaussée de « campagi » clos écarlates; on distingue un fragment du coussin de pourpre sur le siège. Le trône de teinte brun-jaunâtre est orné de perles et de pierres précieuses enchassées dans des alvéoles de couleur rouge pourpre. La surface supérieure du « suppedaneum » est jaune d'or; les surfaces latérales sont brunes bordées de rouge pourpre; elles sont décorées d'une tige de lierre ornementée, et aux angles d'un gros rubis.

La corbeille déposée à côté du trône de la Vierge est de couleur brune, treillagée de blanc jaunâtre; elle est remplie de pourpre selon la donnée bien connue du *Protévangile de Jacques*, X, et XI, 1.



Après un vol précipité l'Ange annonciateur vient de s'arrêter, raide, devant la Madone, effilé comme un cierge, le bras tendu vers la Vierge qui file la pourpre. Ses ailes sont encore déployées, son manteau agité par le vent de la course; sa tunique s'enroule étroitement autour de ses jambes rapprochées et se brise en plissures multiples qui évoquent vivement la rapidité de la marche brusquement arrêtée. Ces traits caractéristiques de mouvement s'harmonisent à merveille avec la figure ferme et majestueusement tranquille du divin Messager: une vraie « Νίκη ». Le poids du corps repose sur la jambe droite tendue comme une corde, tandis que le genou gauche est plié; le torse cède et s'incline légèrement, l'épaule droite abaissée et la tête penchée du même côté. Il y a là évidemment une lointaine influence hellénistique (1); nous avons ici une figure classique interprétée par un peintre chrétien.

Belle par l'impression d'ensemble, elle est défectueuse dans une particularité, par laquelle il apparaît que le peintre, sous l'impression vivement sentie de la ligne générale de son modèle, a

(1) DE GRÜNEISEN, *Degli influssi ellenistici nella formazione dell'angelo annunziante* dans les *Scritti*, etc., per le nozze FEDELE.

tâché d'en rendre l'essentiel en accommodant et interprétant le détail à sa façon et sans trop de scrupule. C'est seulement par là qu'on peut expliquer la direction étrange et anatomiquement fautive du tibia gauche qui devrait se trouver légèrement rejeté en arrière, avec la plante du pied non pas posée sur le sol et rapprochée de l'autre mais effleurant à peine la terre de la pointe des doigts. Mais en représentant l'Ange de cette façon, le peintre aurait élargi la figure à la base, alors qu'il voulait la peindre élancée comme une plante épanouie d'une tige. Le naturalisme d'un statuaire hellénique ne s'accordait pas avec le symbolisme du peintre chrétien, qui voyait son Ange posé comme un cierge devant la Madone assise. Cependant tout en poursuivant la réalisation de cette vision d'art, le peintre n'a pas pu redresser la jambe gauche; car c'est seulement en la repliant qu'il pouvait faire pencher naturellement et gracieusement le torse de son Messager, attitude qui donne un charme particulier aux figures qui se formèrent sous l'influence des traditions hellénistiques.

Quand le peintre du pape Jean VII fut chargé de recouvrir cette Annonciation pour en peindre une autre, il fut impressionné surtout, devant l'œuvre de son devancier, par une particularité non commune de son temps: il trouvait devant lui non pas un ange en marche (*ταχύδρομος*), mais une figure debout et dans l'attitude de la station. Il n'a pas saisi ni compris la finesse, le charme de l'attitude; il n'a vu que la position des pieds, et l'a copiée ensuite, de souvenir, au moment où il n'avait plus son modèle sous les yeux; tout en conservant à sa figure la pose commune des anges en marche, le torse et la tête en avant, il lui a donné en même temps les caractéristiques de la station de pied ferme: ailes immenses déjà reployées, plis du vêtement fluant perpendiculairement vers le sol. En somme, la composition du VIII^e siècle relève d'influences différentes et en quelque mesure opposées, et perd de sa valeur devant la figure originale, svelte et inspirée. Le peintre qui, confiant en son art, accepta la charge de badigeonner sans pitié cette image, la croyait à jamais ensevelie sous l'épaisse couche de stuc qu'il y étendait. Il ne se douta pas du service involontaire qu'il rendait à l'œuvre de son devancier destinée à revenir à la lumière pour figurer, après douze siècles, avec avantage à côté de son propre travail.

L'Annonciation de Martin I^{er} est donc un nouveau témoignage, et non des moindres, en faveur des vues que nous avons exposées dans cet ouvrage, sur la vitalité et l'originalité de l'art à Rome pendant les quelques cent années qui précèdent la définitive déchéance des forces helléniques et la lente invasion des influences barbares.



Vient de paraître

LE PREMIER OUVRAGE D'ENSEMBLE
SUR LE PLUS
IMPORTANT MONUMENT DE L'ART ROMAIN
À L'ÉPOQUE BYZANTINE:

· W · DE GRÜNEISEN ·



SAINTE

· MARIE · ANTIQUE ·

AVEC LE CONCOURS
DE

· HUELSEN · GIORGIS · FEDERICI ·
· DAVID ·



· MAX BRETSCHNEIDER ·
EDITEUR



· ROME · MCMXI ·

Un volume in folio de 631 pages avec 375 figures dans le texte, 86 planches iconographiques,
le plan de l'église et un album gr. in folio de 20 planches épigraphiques.

Le texte est relié en toile, l'album en demi-toile.

PRIX DE SOUSCRIPTION 250 frs. — À PARTIR DU 15 MARS 1911, 300 frs.

Dix exemplaires de luxe numérotés à la main reliés en chagrin à 400 frs.

LE PREMIER OUVRAGE D'ENSEMBLE
SUR LE PLUS
IMPORTANT MONUMENT DE L'ART ROMAIN
A L'EPOQUE BYZANTINE:

W. DE GRÜNEISEN

SAINTE

MARIE-ANTIQUE

AVEC LE CONCOURS

DE

MUSEEN GIORGI-FEDERICI

DAVINI



MAX DRETSCHNEIDER

EDITEUR

ROME-MCMXXI

Rome — Imprimerie de l'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45.

Un volume in folio de 651 pages avec 375 figures dans le texte, 66 planches hors-texte.
Le prix de l'édition en un exemplaire est de 30 francs (transport en plus).

Le texte est tiré en deux langues: l'italien et l'allemand.

PRIX DE SOUSCRIPTION 250 fr. — A PARTIR DU 15 MARS 1921, 300 fr.

Les souscriptions de deux numéros A la suite de la livraison de 200 fr.

PRÉFACE

L'HISTOIRE d'une œuvre de longue haleine, c'est l'histoire de la vie de l'auteur; c'est un ressouvenir de longues années de travaux, de voyages lointains, séduisants parfois, souvent pénibles, d'excursions dans les domaines de l'art, de constantes recherches avec leurs alternatives de réussites inespérées et de déceptions quotidiennes.

Au cours de ces années, on a dû s'exercer à la patience, s'habituer à voir d'un œil résigné des travaux sur le même sujet porter dans le domaine public des découvertes qu'on croyait à soi et auxquelles on tenait particulièrement. Les mêmes formes artistiques donnent lieu aux mêmes déductions; les mêmes études mènent souvent aux mêmes découvertes; dans le domaine de la science, l'axiôme de jurisprudence s'applique: « res nullius primo occupanti cedit ». Si d'ailleurs l'on éprouve d'abord quelque sentiment d'humeur, cet accord d'autres savants sur nos conclusions nous encourage dans notre tâche austère: quand divers travailleurs, poursuivant leurs recherches indépendamment les uns des autres, aboutissent aux mêmes résultats, c'est signe que la voie est bonne. L'inquiétude la plus pénible pour un auteur vient de l'obligation qui s'impose, en présence de nouveaux faits archéologiques apportés par d'infatigables savants, de contrôler d'après ces découvertes les conclusions d'hier, de reviser page à page, figure à figure, la partie déjà imprimée de l'ouvrage. Je crois n'avoir pas manqué à cette obligation.

Le lecteur trouvera souvent dans le corps de cet ouvrage les opinions des historiens et archéologues qui ont traité le même sujet; je les ai analysées avec soin, rapportées avec amour, heureux d'en enrichir mon œuvre; si je les ai parfois contestées, j'ai toujours été guidé par le seul souci de la vérité.

Mes devanciers ont éclairé mes premiers pas; mais j'ai voulu entrer dans une voie nouvelle, apprécier et grouper le matériel iconographique selon sa valeur stylistique, et le rattacher par voie d'examen comparatif aux autres monuments de l'art chrétien dans

le haut moyen âge. **Ce n'est pas une simple monographie d'église** que j'ai eu dessein d'entreprendre; à considérer mon ouvrage de ce point de vue, on pourrait me reprocher d'avoir à chaque instant débordé mon cadre.

Mais la vénérable basilique de Sainte-Marie-Antique se prêtait merveilleusement à l'étude d'ensemble à laquelle je me suis consacré au lendemain de sa découverte. Ce monument est avant tout un témoin: on y retrouve les traces de toutes les influences qui sont venues de l'Orient byzantin ou barbare, du vi^e au x^e siècle impressionner et modifier le génie romain, tout en respectant son originalité nationale; et ce témoin vaut pour l'histoire de l'art autant que pour l'histoire de la vie de l'Eglise. Ce monument est encore l'écrin précieux où se retrouve le plus riche ensemble d'œuvres d'art réparties sur une période dont les démolisseurs du bas moyen âge et les embellisseurs des époques suivantes nous ont laissé si peu de reliques. Grâce donc à la découverte de Ste-Marie-Antique, et c'est ce qui justifie le titre de cet ouvrage, **j'ai pu tenter d'écrire l'histoire de l'art romain et chrétien dans le haut moyen âge**, d'indiquer ses points d'attache, de caractériser les diverses périodes de son évolution, et de lui rendre sa place légitime dans l'histoire générale de l'Art.

De ce point de vue, le chapitre central de ce livre est celui que j'ai intitulé: « *Le caractère et le style des peintures de l'église Ste-Marie-Antique* ». Mais il convenait de le préparer et de le compléter par l'histoire du monument, de ses origines païennes jusqu'aux fouilles qui nous l'ont rendu, et de faire l'inventaire des œuvres d'art qui y subsistent. L'histoire du vêtement et des symboles a été écrite pour tâcher de combler une lacune dont se plaignent les historiens de l'art, et pour dater et comprendre avec plus de précision les scènes iconographiques; l'analyse des procédés artistiques répond au même besoin. La riche galerie épigraphique conservée dans ces murs, méritait une étude spéciale, dont les résultats sont appelés à contrôler ceux de l'analyse stylistique des peintures. Enfin, il a paru convenable pour rendre à notre église sa place dans l'histoire du culte, de tenter une reconstitution liturgique et hagiographique de ce sanctuaire, et de donner, pour chacun des saints qui y figurent, une brève notice sur les origines et l'état de leur culte à l'époque où ils y furent peints.

.....

W. DE GRÜNEISEN.

TABLE DES CHAPITRES

	Pag.	
Dédicace	1	
Préface	» 3	
Introduction	» 7	
Bibliographie	» 8	
Les Sources	» 13	
L'histoire des fouilles et le retour à la lumière du monument primitif.	» 31	
Le monument payen et la topographie du lieu. (Par CHRISTIAN HUELSEN)	» 61	
Plan de l'église Sainte-Marie-Antique et description de l'édifice dans son état actuel.	» 71	
Disposition iconographique et description des peintures de l'église Sainte-Marie-Antique.	» 93	
Les vêtements et le caractère du costume des personnages représentés sur les peintures de l'église Sainte-Marie-Antique.	» 167	
Les objets symboliques de foi et de profession.	» 211	
Le caractère et le style des peintures de l'église Sainte-Marie-Antique du VI ^e au XIII ^e siècle.	» 223	
Les procédés de la peinture à Sainte-Marie-Antique avec un résumé historique et critique sur la peinture portative et murale. (Analyses chimiques par GIOVANNI GIORGIS).	» 383	
Epigraphie de l'église Sainte-Marie-Antique (Par VINCENZO FEDERICI).	» 399	
L'église Sainte Marie-Antique dans son état originaire. Etude hagiographique et liturgique suivie d'un catalogue raisonné des saints de cette église. (Par JOSEPH DAVID).	» 449	
Sur une Annonciation du temps du pape Martin I ^{er} récemment dégagée du stuc supérieur (Note additionnelle)	» 561	
Table alphabétique des Matières	» 567	
Index du Vestiaire (français, latin, grec)	» 599	
Table des sources et des ouvrages cités	» 611	
Table des illustrations	» 621	
I. Figures contenues dans le texte	» 621	
II. Planches iconographiques.	» 628	
Addenda et corrigenda	» 630	

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Aquarelles et dessins de l'auteur ou de la propriété de l'auteur: Pl. Ic.: III, XXI-A, XXXIV, XXXIX, XLVI, XLIX-A, LVI. Fig.: 41, 46, 47, 52, 56-58, 62, 63, 71, 72, 74, 81-A, 83, 86, 94, 95, 97, 98, 101-103, 105, 106, 109-111, 127, 133, 155, 156, 158, 159, 162, 164, 165, 168. Frise décorative à la pag. 223; fig. 184, 186, 187, 196, 197, 199, 200, 205, 206, 209, 214, 224, 267, 271, 272, 274, 277, 282. Frise décorative à la pag. 383; fig. 308-310, 363, 364, 373. Cul de lampe à la pag. 563 d'après phot.: Girodon.

Photographies de la propriété de l'auteur: Pl. Ic.: I, II, VIII, X, XV, XXI, XXIV, XXXIII, XXXIII-A, XL, XLI, XLIV, LIX, LX, I, LXI-LXXIX. Frise décorative à la pag. 7. Cul de lampe à la pag. 12; fig. 11, 12, 35, 43, 45, 49, 50-A, 54, 63-A, 65, 66. Frise décorative à la pag. 93; fig. 77-82, 85, 87-89, 96, 112-118, 125, 126, 128, 129, 137, 144-151, 153, 157, 160, 161, 166, 170-172, 177, 179, 181-183, 185, 188, 215, 223, 226, 227, 229-231, 234, 236, 238-240, 246, 252, 259, 261, 266, 270, 276, 302, 303, 305-307, 375.

Alinari: Fig. 23, 34, 134, 152, 167, 203, 217, 218, 220, 225, 228, 232, 290, 291, 293-298, 300, 360, 365, 367, 368, 372. — **Anastasi:** Pl. Ic.: VI; fig. 32, 33. — **Anderson:** Pl. Ic.: VII, XII, XIII; fig. 18, 39, 268, 312, 366. — **Bertini-Calosso:** fig. 219. — **Brogi:** fig. 5, 18, 19, 61, 202, 263, 311. — **Commissione di archeol. sacra di Roma:** Pl. Ic.: LVIII; fig. 221. — **Dehio et Bezold:** fig. 358. — **Direction du Forum:** fig. 30, 31, 107, 108. — **Dössl:** fig. 248, 249. — **Federici:** fig. 313, 314, 316, 348; d'après les planches de l'auteur: fig. 315, 317-347, 349-353. — **Gargioli (Gabinetto fot. Min. Publ. Istr.):** Pl. Ic.: VI-A, IX, XIV, XVI-XX, XXII, XXIII, XXV-XXIX, XXXI, XXXII, XXXVII, XXXVIII, XLV, XLVII-XLIX, LI-LIV, LVII, LX, 2; fig. 44-A, 60, 64, 67-70, 73, 75, 76, 84, 90-93, 99, 100, 104, 119-124, 138-140, 235, 247, 262, 280, 283, 304, 369, 370. — **Gaukler:** fig. 191, 357. — **Gebhardt:** fig. 284, 288. — **Giraudon:** fig. 241. — **Graeven:** fig. 255, 258. — **Guesnon:** fig. 374. — **Hartel-Wickhoff:** fig. 285, 286, 289, 299, 301. — **Haseloff:** fig. 163, 208, 212, 256, 257, 265. — **Hautes-Études (Ecole des):** fig. 194, 222, 278. — **Huelsen:** fig. 1-3. — **Kondakow:** fig. 362. — **Lübke-Semrau:** fig. 207. — **Magrini:** fig. 63-A, 66, 166. — **Marucchi:** fig. 27-29, 361. — **Meester (de):** fig. 359. — **Morris:** fig. 25, 26. — **Moscioni:** Pl. Ic.: XI, XXX, XXXV, XXXVI-A, LV; fig. 55, 59, 142, 143, 233, 242, 269, 371. — **Musée Guimet:** fig. 154. — **Ninci:** fig. 12. — **Omont:** fig. 237, 275, 287, 292. — **Poppi (Emilia):** fig. 281. — **Ricci:** fig. 36, 243. — **Rive:** Pl. Ic.: IV, V. — **Rotografia (Soc.):** fig. 20-22. — **Tikkanen:** fig. 260. — **Vasari:** Pl. Ic.: XXXVI. — **Vente chez le gardien de S. Sabbas sur l'Aventin:** fig. 48.

I. — FIGURES CONTENUES DANS LE TEXTE.

Frise décorative	7	Fig. 14. Forum Romain et l'église Sainte-Marie-Libératrice en 1871	44
Cul-de-lampe	12	» 15. L'église Sainte-Marie-Libératrice et le Forum Romain après les fouilles (1871-1872), conduites par le chevalier Rosa	45
Fig. 1. Cod. Einsidlensis 81, 82.	14	» 16. Sainte-Marie-Libératrice et l'aspect du Forum après les fouilles de Giuseppe Fiorelli (1878-1880)	46
» 2. Idem 82, 83	15	» 17. L'église Sainte-Marie-Libératrice en 1881	47
» 3. Idem 83, 84	16	» 18. L'église Sainte-Marie-Libératrice et le Forum Romain pendant les fouilles dirigées par Lanciani (1882-1883)	47
» 4. Sainte-Marie-la-Neuve: Xylographie du XVI ^e siècle	30	» 19. Le Forum Romain après les fouilles dirigées par Lanciani.	47
» 5. Forum Romain, poétisé par Giampaolo Pannini? (1695-1768)	31	» 20. Le Forum Romain avant les fouilles de l'an 1898.	47
» 6. L'ensemble des monuments dans le voisinage de l'église Sainte-Marie-Libératrice, avec une vue sur le « Campo Vaccino », du XVIII ^e siècle	37	» 21. L'église Sainte-Marie-Libératrice et les maisons adjacentes vues de Sainte-Françoise-Romaine, avant la fin de l'an 1898	48
» 7. Sainte-Marie-Libératrice et le jardin Farnèse en 1750, vus de face (GIUSEPPE VASI)	38	» 22. L'église Sainte-Marie-Libératrice vue du côté de l'« Atrium Vestae » (fin de l'an 1898)	49
» 8. Sainte-Marie-Libératrice et le monastère des Oblates en 1739	39	» 23. Sainte-Marie-Libératrice adossée au temple « Divi Augusti » l'année de la démolition.	49
» 9. Sainte-Marie-Libératrice et le Forum en 1824	40	» 24. L'église Sainte-Marie-Libératrice (lundi 8 du mois de janvier de l'an 1900)	51
» 10. Face postérieure de l'église Sainte-Marie-Libératrice et le Forum (Second quart du XIX ^e siècle)	40		
» 11. L'église Sainte-Marie-Libératrice vue à travers les colonnes du temple de Vespasien (Phot. des années 1850-1860)	41		
» 12. Le Forum Romain après les fouilles de Canina (1848-1852)	43		
» 13. Forum Romain de l'an 1860	44		

Fig. 25. Sainte-Marie-Libératrice et les rues adjacentes (Phot. prise en ballon en 1900)	53	Fig. 61. Nef latérale de droite, avec l'entrée dans la chapelle des Saints « ἀνάργυροι »	87
» 26. Sainte-Marie-Libératrice, le « viridario » et les rues adjacentes (Phot. prise en ballon en 1900)	53	» 62. Pavage rudimentaire à ornements géométriques du IX ^e siècle.	88
» 27. Sainte-Marie-Antique pendant les fouilles: Nef majeure et sarcophage païen	54	» 63. Pavage en « opus Alexandrinum »	89
» 28. Idem: Nef latérale de gauche et le bloc de la voute	54	» 63-A. Pierre votive avec deux plantes de pieds	89
» 29. Idem: L'atrium et le pilier.	54	» 64. Chapelle majeure, vue sur le mur absidal.	90
» 30. Idem: Dalle de l'ambon du pape Jean VII	55	» 65. Pilastre ornementé avec des oiseaux stylisés	90
» 31. Idem: Idem	55	» 66. L'entrée de l'église Sainte-Marie-Antique, vue du côté de la fontaine de Juturne	91
» 32. Idem: La Rampe Palatine, deuxième degré	56	Frise décorative	93
» 33. Idem: La Rampe Palatine, dernier degré.	57	Fig. 67. Saintes Agnès et Cécile	94
» 34. Les ruines de l'église Sainte-Marie-Antique après les dernières fouilles.	58	» 68. Les trois Saints en chlamydes.	95
» 35. La nouvelle église du « Testaccio » consacrée à Sainte-Marie-Libératrice	59	» 69. « Maria Regina »	96
» 36. La famille d'Auguste, haut-relief du musée de Ravenne	61	» 70. Sauveur trônant entre deux anges	97
» 37. Monnaie de Caligula	62	» 71. Tentation de Saint Antoine.	97
» 38. Le temple « Divi Augusti », bas-relief de la Villa Medici.	63	» 72. Idem	98
» 39. Ruines du temple d'Auguste	65	» 73. L'abside de la femme agenouillée en adoration	99
» 40. La « Biblioteca templi Divi Augusti », coupe	67	» 74. Peinture fragmentaire d'une femme agenouillée en adoration avec deux cierges votifs	100
» 41. Brique « in situ » avec l'estampille: Cn. Domitii Amandi val. qui fec	68	» 75. Saint Abbacyrus l'« ἀνάργυρος »	101
» 42. Monnaie d'Antonin de l'an 159: « Templum Div(i) Aug(usti) rest(itutum) ».	70	» 76. « Ἡ ἁγία Μαριά » avec l'Enfant Jésus	102
» 43. L'archivolte du « ciborium » du pape Jean VII.	71	» 77. Un personnage vêtu d'une dalmatique royale marchant vers un trône.	103
» 44. Topographie du lieu, et rapports de l'église Sainte-Marie-Antique avec l'église démolie Sainte-Marie-Libératrice	72	» 78. Une sainte avec l'enfant	104
» 44-A. La Voie Sacrée et l'église Sainte-Françoise-Romaine	73	» 79. La « Δέησις »	105
» 45. Vestibule, ornements fragmentaires trouvés dans l'église Sainte-Marie-Antique	74	» 80. Judith avec la tête d'Holopherne revenue dans la ville de Béthulie assiégée	106
» 46. Pilastre ornementé de rinceaux (VIII ^e siècle)	74	» 81. Guérison de l'aveugle né	107
» 47. Coussinet à ornement divisé en cintre et symétriquement disposé (VIII ^e siècle)	75	» 81-A. Idem	107
» 48. Ornementation sur pierre de l'église basse de Saint-Sabbas sur l'Aventin	75	» 82. Nef majeure, vue sur l'ensemble iconographique du pilier postérieur à gauche	108
» 49. « Atrium », vue sur le mur du fond.	76	» 83. Ensemble iconographique: Mur de la nef droite	109
» 50. Sarcophage païen, vu de face	77	» 84. Les trois Saintes Mères	110
» 50-A. Idem, vue latérale	78	» 85. Les trois femmes en prison.	110
» 51. Sarcophage chrétien (III ^e ou IV ^e siècle)	79	» 86. Ensemble iconographique: Mur de la nef gauche	111
» 52. « Ciborium » du pape Jean VII (Reconstruction)	80	» 87. Le songe de Jacob.	112
» 53. « Ciborium » de l'église Saint-Apollinaire in Classe, de Ravenne	82	» 88. La lutte de Jacob avec l'ange.	112
» 54. « Sanctissimus Crucifixus ex aere qui erat in fastigio ciborii Vultus Sancti a Joanne VII PP. fabricatus »	83	» 89. Joseph raconte ses songes à son père	113
» 55. Nef majeure, vue frontale sur la nef gauche	84	» 90. L'Arche de Noé et Joseph conduit en prison	114
» 56-57. Légendes latine et grecque de l'ambon du pape Jean VII.	84	» 91. Saint Abundius et Saint Euthymius.	115
» 58. Dalle en marbre de l'ambon du pape Jean VII	85	» 92. Saint Athanase et Saint Nicolas	116
» 59. Nef majeure, vue sur la nef droite	86	» 93. Saint Erasme.	117
» 60. Nef latérale de gauche, avec l'entrée dans la chapelle des Saints Cyr et Julitte	87	» 94. Descente aux limbes	118
		» 95. La Vierge avec l'Enfant Jésus entre Saints Pierre et Paul?	118
		» 96. Theodotus le « primicerius » et sa famille	119
		» 97. Fragment d'une composition géométrique	120
		» 98. Ensemble iconographique (reconstitution): Chapelle des Saints Cyr et Julitte: Mur du fond	121
		» 99. Martyrs dont Dieu sait les noms	132
		» 100. « Sanctus Cuiricus supplicans pro nobis Dominum omnipotentem ».	133
		» 101. Ensemble iconographique: Chapelle majeure: Mur de gauche	134
		» 102. Idem: Idem: Mur de droite	135

Fig. 103. Ornement architectural imitant l'entablement d'un édifice classique 136

» 104. Superpositions de trois couches de peintures du VI^e au VIII^e siècle avec un panneau du VI^e siècle à entrelacs et enroulements 137

» 105. Vierge trônante entre les archanges Gabriel et Michel (reconstitution) 138

» 106. Mur absidal: Isolement de la couche supérieure des peintures du temps du pape Jean VII. 145

» 107. Pape Saint Martin et un autre pontife (Peinture du pape Jean VII) 146

» 108. Pape Jean VII et un autre pontife (Peinture du pape Jean VII). 147

» 109. Reconstitution de la composition de l'abside du temps du pape Paul I 149

» 110. Chapelle Majeure: Draperie simulée (reconstitution). 150

» 111. Reconstruction du panneau de la draperie simulée d'après la photographie. 151

» 112. Chapelle Majeure: Fragment d'un « orbiculus » de la draperie simulée, avec la représentation de la Nativité de Notre-Seigneur 152

» 113. Chapelle Majeure: Tête d'un perroquet enrubanné, fragment de l'ornementation de la draperie simulée 153

» 114. « Orbiculus », avec la représentation de la Nativité de Notre-Seigneur 155

» 115. La Purification. 158

» 116. Apparition de Jésus aux onze Apôtres 158

» 117. Apparition de Jésus près de la mer de Tibériade 159

» 118. Incrédulité de Thomas 159

» 119. L'Adoration des Mages. 160

» 120. Le chemin de la Croix 160

» 121. Saint Barthélemy 161

» 122. Saint Jean 161

» 123. Saint Paul 162

» 124. 1. Le combat de David et de Goliath -
2. Le roi Ezéchias mourant étendu sur son lit et le prophète Isaïe 162

» 125. Saint Cosme 163

» 126. Les Saints « Barcha », « Dometos », « Pan-telemon » et deux autres 163

» 127. Croix de victoire constantinienne 164

» 128. ✠ Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ et ✠ Ο ΑΓΙΟΣ ΚΕΛΣΟΣ 000

» 129. Saint Pantélémon 165

» 130-131. Tissu copte. 167

» 132. Type de tunique provenant des fouilles d'Antinoë. 170

» 133. Tunique sur une peinture trouvée à Rome près du Latran, de type oriental, avec « clavi » courts et « orbiculi ». 171

» 134. Dalmatique diagonale succincte (VI^e siècle) 178

» 135. L'écharpe à l'usage des laïques (Monument funéraire trouvé à Kom-el-Rahib) 180

» 136. Dalmatique (Moyen-Moutier) du VIII^e ou IX^e siècle. 181

» 137. « Κάνδυς » en peau de panthère (Vase dit des Perses, IV^e ou III^e siècle) 188

Fig. 138, 139 et 140. « Κάνδυς » de peau et d'étoffe à l'usage de l'armée, portée avec trois « capitum tegmina » différents (III^e siècle). 188

» 141. La « Κάνδυς » portée par un saint persan (Lampe du V^e ou VI^e siècle). 189

» 142-143. Constantin et ses dignitaires - La « mandyas » impériale et celle des dignitaires - Les Quatre Saints Couronnés (Oratoire dédié à Saint Sylvestre, Rome, XII^e au XIII^e siècle). 190

» 144. Manteau du type de la « mandyas » portée avec le « Τυμπάνιον » par les femmes à la Cour de Byzance (Ms. grec Bibl. Vat., Rome). 191

» 145. La « mandyas » portée par un Hébreu (Ms. grec 746, Bibl. Vat., Rome) 193

» 146. La « mandyas » du Grand Prêtre (Ms. grec « 1208 », Bibl. Nat. de Paris). 193

» 147. Bonnet hébreu (Sarcophage chrétien du musée de Latran). 194

» 148-149. « Pileus » de cuir (Vase Italote, Musée National de Naples) 195

» 150. Un Perses avec le bonnet conique (Vase des Perses, IV^e ou III^e siècle, Musée National de Naples). 196

» 151. Un Perses qui apporte son tribut (Vase des Perses, IV^e ou III^e siècle, Musée National de Naples). 197

» 152. Un Roi-Mage qui présente ses offrandes (VI^e siècle, Saint-Apollinare-Neuf, Ravenne). 197

» 153. Feuille lancéolée sur la tunique de la femme de « Theodotus primicerius » (Sainte-Marie-Antique, Rome). 199

» 154. Feuille lancéolée (« Ficus indica ») sur un châle provenant des fouilles d'Antinoë (Musée Guimet, Paris) 199

» 155. Sandales, tableau comparatif 200

» 156. Sandales sur les peintures et les mosaïques de Pompei 200

» 157. Saint-Sabbas sur l'Aventin: Fragment de la peinture absidale de l'église basse 202

» 158. « Campagi », tableau comparatif 207

» 159. « Campagi » et sandales de l'église basse de Saint-Sabbas sur l'Aventin 208

» 160. « Campagi » de l'église Sainte-Marie-Antique du VII^e au IX^e siècle 209

» 161. « Orbiculus », tissu du « Sancta Sanctorum » (Rome) 210

» 162. La fille du primicier Théodote (Sainte-Marie-Antique). 211

» 163. Galla Placidia (?), d'un feuillet du dyptique de Monza 211

» 164. Schéma comparatif des différentes façons de tenir les objets de culte ou de vénération 212

» 165. Fleur stylisée sur un vase de l'Italie méridionale (Musée Nat. de Naples) 214

» 166. Frise décorative de l'époque impériale de l'église Sainte-Marie-Antique 215

» 167. Adoration de la Croix, image en émail et

- or repoussé, sur un côté de l'autel majeur de la basilique Ambrosienne à Milan 216
- Fig. 168. Transmission solennelle du symbole de la vie 217
- » 169. Le paon attribut de Sainte-Barbe (Sainte-Marie-Antique). 220
- » 170. Offrande, bas-relief du Musée du Capitole, salle des philosophes L. 221
- » 171. Palmier symbolique stylisé d'après les principes de l'Orient antique (Sainte-Marie-Antique). 223
- » 172. Idem 223
- » 173. L'Ascension, composition hellénistique, avec les groupements latéraux coordonnés (Evangélaire de Rabula, Bibl. Laurentienne de Florence) 224
- » 174. L'Ascension, composition orientalisée, avec les groupements latéraux désagrégés et les personnages alignés. 225
- » 175. Carte-paysage ninivite: superposition des figures et des plantes sur un plan fuyant, mais sans décroître vers l'horizon 226
- » 176. Fragment d'un paysage ninivite: Arbre qui semble suspendu dans l'espace aérien. 227
- » 177. Miniature byzantine: arbustes dans l'espace aérien 227
- » 178. Fragment d'un paysage ninivite: Vignes qui paraissent suspendues dans l'espace aérien 227
- » 179. Miniature byzantine: Arbustes et tente dans l'espace aérien 227
- » 180. Paysage ninivite: Plan d'un château-fort sur une montagne (schématisation orientale). 228
- » 181. Miniature byzantine: Plan de l'enceinte du Tabernacle, envahissant l'espace aérien 229
- » 182. Miniature byzantine: Arbustes suspendus dans l'espace aérien 229
- » 183. Miniature byzantine: L'autel, avec un ciborium suspendu dans l'espace aérien 229
- » 184. Etang entouré d'arbres, schématisation égyptienne 230
- » 185. L'enceinte du Tabernacle, schématisation néo-orientale 230
- » 186. Une pièce d'eau entre deux rangs de palmiers 230
- » 187. Etang entourant des palmiers 230
- » 188. Carte-paysage: La «*Turris Argentaria*» avec le «*Mons Argentarius*» et «*Orbitella*», schématisation du bas moyen-âge. 231
- » 189. Verre juif, représentant le Temple de Jérusalem, schématisation d'une époque de transition 231
- » 190. Carte-paysage ninivite: Sac d'une ville, arbres comme renversés et disposés en sens divers 232
- » 191. Paysage à vol d'oiseaux du V^e siècle, arbre, flore et oiseaux comme renversés et disposés en sens divers (Mosaïque tombale de Thabarka 233
- Fig. 192. Ciel à coupole: Le Monde d'après la conception des Chaldéens 235
- » 193. Ciel à coupole: Figuration du mythe égyptien: Schou (air) soulevant Nouit (ciel) 235
- » 194. Ciel à coupole: La Pentecôte (Miniature de l'Evangélaire de Rabula, Bibl. Laurentienne de Florence) 000
- » 195. Ciel rectangulaire: Essai de reconstruction de l'Univers égyptien 235
- » 196. Ciel rectangulaire porté par Hercule, représentation sur un lécythe 235
- » 197. Ciel rectangulaire, schématisation d'après le «*Codex Rossanensis*» (V^e ou VI^e siècle). 235
- » 198. Zodiaque circulaire portée par quatre déesses 237
- » 199. Ciel segmenté porté par Atlas (air) (Vase italote, Musée National de Naples). 237
- » 200. Le Ciel suprême avec l'image du Sauveur porté par quatre archanges 237
- » 201. Un des quatre archanges [qui portent le Ciel avec l'image du Sauveur (Sainte-Praxède, Rome) 237
- » 202. Ciel zodiaque entier porté par Atlas (air) (Musée National de Naples) 237
- » 203. Ciel suprême en cercle, superposé à l'espace aérien en coupole (Panneau de la porte de l'église Sainte-Sabine à Rome) 237
- » 204. Les quatre poteaux traditionnels de l'Égypte soutiennent le Royaume céleste (*ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν*) chrétien; au dessous l'espace aérien à coupole (tradition chaldéenne) recouvrant la montagne terrestre (Miniature du Cosme Voyageur des Indes de la Bibl. de Smyrne) 240
- » 205-206. Le Monde d'après Cosme Voyageur des Indes 240
- » 207. Paysage assyrien: Terre montagneuse à imbrication 241
- » 208. Illustrations de l'Apocalypse: Montagne composée de monticules disposés à imbrication (Madrid, Musée). 241
- » 209. Tableau schématique: Fiore stylisée d'après les principes de l'Orient antique. 243
- » 210. La momie de Soutimosou serre son âme entre ses bras 253
- » 211. La sirène et Ulisse, fragment d'un lécythe attique 253
- » 212. La sirène dans un manuscrit byzantin 253
- » 213. Stylisation ornementale du Christ crucifié 254
- » 214. Motifs zoomorphes 255
- » 215. Le Sauveur, fragment de la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien (Rome). 263
- » 216. Un des côtés du coffret de Projecta (IV^e siècle). 264
- » 217. Vierge trônante, de l'abside de Parenzo en Istrie 266
- » 218. Vierge, de la nef majeure de Saint-Apollinaire-Neuf de Ravenne 266

Fig. 219. Vierge trônante, de la crypta de Saint-Urbain à la Caffarella (Rome)	267	se lave les mains (Ravenne, Saint-Apollinaire-Neuf)	303
» 220. Vierge trônante, du « Sacro Speco » (Subiaco)	267	Fig. 244. L'Incrédulité de Thomas (Bibl. Roy. de Berlin, ms. grec QU/66)	304
» 221. Sauveur sur le Globe entre Saint Pierre et Saint Paul (« traditio clavium »), reproduction partielle d'après la fresque des Catacombes de Commodille	269	» 245. L'Apparition sur le lac de Tibériade (Bibl. Roy. de Berlin, ms. grec QU/66)	304
» 222. Le Sauveur trônant, miniature du manuscrit syriaque 56 de la Bibliothèque Laurentienne de Florence	270	» 246. La Mère et l'Enfant, du type de la Madone de Sainte-Marie-Majeure (Sainte-Marie-Antique)	305
» 223. Ange, du manuscrit syriaque	273	» 247. La Mère et l'Enfant, du type de la Vierge de la petite-niche (fig. 76) (Sainte-Marie-Antique)	307
» 224. Ange, de Sainte-Marie-Antique	273	» 248-249. Magistrat à son tribunal, sculpture en ivoire (Diptyque du consul Probien, Musée de Berlin)	311
» 225. Vierge trônante, du reliquaire de Grado	276	» 250. La médaille de Sucessa: Passion de Saint-Laurent, face antérieure (Musée chrétien du Vatican)	311
» 226. La marche au Calvaire (Abbaye de Saint-Pierre près de Ferentillo)	278	» 251. La médaille de Sucessa, face postérieure	311
» 227. « Divi Petri Basilica Vaticana in Vaticano Colle a Constantino Imperatore excitata »	279	» 252. Le Christ devant le Tribunal (« Codex purpureus » de Rossano)	311
» 228. Jean VII, pape de 705 à 707 (Cryptes Vaticanes)	280	» 253. Le Jugement de Salomon, intaille antique orientale sur agate brune, provenant de la succession de Cuccio Cohen	311
» 229. Jean VII, d'après le dessin de Grimaldi	280	» 354. Le Massacre des Innocents, frise d'un sarcophage de Sainte-Marie-Madeleine à Saint-Maximin	311
» 230. Le Sauveur, fragment de l'Entrée à Jérusalem (Oratoire du pape Jean VII, Musée du Latran)	283	» 255. Saint Ménas devant le tribunal (Pyxide du « British Museum »)	313
» 231. La Vierge et Longin au pied de la Croix, fragment de la Crucifixion de l'Oratoire du pape Jean VII (Cryptes Vaticanes)	285	» 256. Le massacre des Innocents (Bibl. Nat. de Paris)	313
» 231-A. Crucifixion, de l'Oratoire du pape Jean VII	285	» 257. Le Massacre des Innocents (Musée de Berlin)	313
» 232. La Vierge, de l'Oratoire du pape Jean VII (Saint-Marc de Florence)	287	» 258. Le Massacre des Innocents (« South Kensington Museum »)	313
» 233. Adoration des Mages, fragment en mosaïque provenant de l'Oratoire du pape Jean VII (Sainte-Marie-in-Cosmedin, Rome)	289	» 259. Le Massacre des Innocents (Bibl. Laurent. de Florence)	313
» 233-A. Idem, idem, croquis de Grimaldi	289	» 260. Le Massacre des Innocents (« Codex Purpureus », Cim. 2 de Munich)	313
» 234. Sauveur dans la vasque, fragment de mosaïque, provenant de la Nativité de l'Oratoire du pape Jean VII (Musée du Latran, Rome)	291	» 261. Scènes de martyre (Campanile de Sainte-Praxède, Rome)	317
» 235. Madone, fragment en mosaïque, provenant de la Nativité de l'Oratoire du pape Jean VII (Orte, Cathédrale)	293	» 262. Passion de Saint Laurent (« San Vincenzo al Volturno », crypte souterraine)	319
» 236. Saint-Pierre, fragment en mosaïque de l'Histoire des Apôtres de l'ancienne basilique de Saint-Pierre (Grottes Vaticanes, Rome)	293	» 263. Peinture Pompéienne	323
» 237. Adoration des Mages (Bibl. Nat. de Paris grec 510)	296	» 264. Othon II, miniature du « Registrum Gregorii » (Musée Condé, Chantilly)	323
» 238. Adoration des Mages (Abbaye de Saint-Pierre près de Ferentillo)	297	» 265. Vierge trônante avec la croix hastée et la quenouille, ivoire	324
» 239. Fuite en Egypte (Ms. Vat. grec 1156)	300	» 266. Vierge avec la croix et l'encensoir (Sacramentaire de Gellone, Bibl. Nat. de Paris)	324
» 240. Voyage à Bethléem (Ms. de la Bibl. Nat. de Paris lat. 9448)	301	» 267. La Vierge sur la croix, encolpion du IX ^e siècle (Musée de Capoue)	325
» 241. Voyage à Bethléem, tablette d'ivoire de la reliure d'un Evangélaire de la Bibl. Nat. de Paris	302	» 268. Crucifixion devant une muraille, fragment de la porte de Sainte-Sabine à Rome (V ^e siècle)	326
» 242. Fuite en Egypte (Saint-Urbain « alla Caffarella », Rome, XI ^e siècle)	302	» 269. Crucifixion, blasphème du Palatin	327
» 243. Le Sauveur devant Pilate, et Pilate qui		» 270. Crucifixion, ivoire du Musée Britannique (V ^e siècle)	327
		» 271. Crucifixion de Saint Valentin sur la voie Flaminienne, d'après l'aquarelle de la Bibl. Vat. Lat. 5409	330

Fig. 272. Crucifixion de Saint Valentin sur la voie Flaminienne, d'après la gravure de BOSIO	330	Fig. 299. Joseph en prison entre l'échanson et le panetier (Genèse de Vienne)	372
» 273. Fragment de la Crucifixion de l'Oratoire du pape Jean VII, d'après la gravure d'ANGELO ROCCA	331	» 300. Joseph condamné - Joseph conduit en pri- son (Mosaïque de Saint-Marc de Venise)	373
» 274. Crucifixion (Eglise basse des Saints-Jean- et-Paul, Rome)	332	» 301. Le festin de Pharaon - Le panetier pendu (Genèse de Vienne)	374
» 275. Crucifixion (Ms. grec 510 de la Bibl. Nat. de Paris, IX ^e siècle)	333	» 302. La dernière Cène (« Cod. Rossanensis »)	375
» 276. Croix sur un plan isolé au X ^e siècle (Bibl. Laurent. de Florence)	333	» 303. Le festin de Pharaon - Le panetier en croix - Le songe de Pharaon (Vat. grec 746)	376
» 277. Compositions réduites à la croix placée sur un plan isolé et sans base d'ap- pui	333	» 304. Saint Christophe (Sainte-Marie-Antique)	377
» 278. Crucifixion: Mont-Athos (Coll. de l'Ecole des Hautes-Etudes)	333	» 305. Ornement à étoiles (Sainte-Marie-Antique)	379
» 279. Crucifixion (Bibl. Royale de Berlin, QU/66)	335	» 306. L'Arche flottant sur les eaux (Bibl. Vat., ms. lat., XIV ^e siècle)	381
» 280. Saint Euthyme (Sainte-Marie-Antique)	336	Frise décorative	383
» 281. Crucifixion, image symbolique dans l'église de Saint-Pétrone (Bologne)	337	Fig. 307. « Testaceum » des Romains (Sainte-Marie- Antique, Chapelle de gauche)	393
» 282. Adoration des Mages, reconstitution (Sainte- Marie-Antique)	339	» 308. Crépiment, section horizontale (agrandie 27 fois)	394
» 283. Saint Syxte (Eglise basse de Saint-Chry- sogone, Rome, IX ^e -X ^e siècle)	341	» 309. Crépiment, section verticale (agr. 27 fois)	394
» 284. Groupement d'édifices de style oriental (Pentateuque d'Ashburnham)	349	» 310. Exemple de peinture exécutée avec des couleurs mêlées à la chaux sur une sur- face humectée	395
» 285. L'arche au milieu des ondes (Genèse de Vienne)	354	» 311. Femme peintre, peinture pompéienne	397
» 286. Vision de Joseph: Joseph raconte ses songes (Genèse de Vienne)	357	» 312. Inscription fragmentaire de Jean VII aux Grottes Vaticanes (Phot. Anderson)	399
» 287. La lutte de Jacob avec l'ange - La vision de Jacob (Bibl. Nat. de Paris, 510)	358	» 313. Légende fragmentaire de « Ste Crescentia » dans l'atrium	400
» 288. La vision de Jacob - Jacob va trouver Laban (Pentateuque d'Ashburnham)	359	» 314. Pierre votive dans l'atrium de St.-Silvestre- in-Capite	403
» 289. Jacob lutte avec l'ange - Jacob béni par l'ange (Genèse de Vienne)	360	» 315. Alphabet des inscriptions grecques du I ^{er} temps de Martin I ^{er}	408
» 290. Joseph mis et tiré de la citerne, mosaïque de l'église Saint-Marc de Venise	364	» 316. Légende fragmentaire de St. Léon dans la chapelle majeure. mur absidal à gauche	408
» 291. L'Immolation de l'agneau - Joseph mis dans la citerne (Chaire de l'évêque Ma- ximien, Ravenne)	365	» 317. Croix et ponctuations des inscriptions grec- ques du temps de Martin I ^{er}	409
» 292. Histoire de Joseph, miniature du ms. grec 510 de la Bibl. Nat. de Paris	366	» 318. Lettres inscrites, ligatures et abréviations des inscriptions du temps de Martin I ^{er} .	410
» 293. Joseph vendu aux marchands Ismaélites (Chaire de l'évêque Maximien)	367	» 319. Estampille grecque sur une tuile trouvée au Forum près de Ste-Marie-Antique	412
» 294. Joseph vendu aux marchands Ismaélites - Joseph voyage en Egypte - Ruben ne trouve pas Joseph dans la citerne (Mo- saïque de Saint-Marc de Venise)	367	» 320. Alphabet des inscriptions grecques du temps de Jean VII	413
» 295. Joseph arrive en Egypte et vendu à Pu- tiphar (Chaire de l'évêque Maximien, Ravenne)	367	» 321. Croix et ponctuation des inscriptions grec- ques du temps de Jean VII	414
» 296. Joseph vendu à Putiphar - Putiphar confie les clefs du palais à Joseph (Mosaïque de Saint-Marc de Venise)	369	» 322. Abréviations et ponctuation des inscriptions grecques du temps de Jean VII.	414
» 297. Joseph repousse la femme de Putiphar - Joseph conduit en prison (Chaire de l'évêque Maximien)	370	» 323. Monogramme et abréviations des inscrip- tions grecques du temps de Jean VII.	414
» 298. Joseph tenté par la femme de Putiphar - Joseph fuit la femme de Putiphar (Mo- saïque de Saint-Marc de Venise)	371	» 324. Ligatures, lettres inscrites, monogrammes des inscriptions grecques du temps de Jean VII	414
		» 325. Alphabet des inscriptions latines du temps Jean VII	416
		» 326. Croix et ponctuation des inscriptions la- tines du temps de Jean VII	416
		» 327. Ligatures et lettres inscrites des inscrip- tions latines du temps de Jean VII	417
		» 328. Croix et abréviations des inscriptions la- tines du temps de Jean VII	417
		» 329. Alphabet de l'inscription grecque des re- staurations de Théodote	417

Fig. 330. Croix, ponctuation et abréviation de l'inscriptions grecques des restaurations de Théodote.	417	Fig. 350. Alphabets des inscriptions latines plus récentes (XI ^e -XII ^e siècle)	424
» 331. Alphabet des inscriptions latines des restaurations de Théodote	418	» 351. Ponctuation des inscriptions latines plus récentes (XI ^e -XII ^e siècle).	425
» 332. Ponctuation des inscriptions latines des restaurations de Théodote	419	» 352. Ligatures des inscriptions latines plus récentes (XI ^e -XII ^e siècle)	425
« 333. Ligatures et lettres inscrites des inscriptions latines des restaurations de Théodote.	419	» 353. Abréviations des inscriptions latines plus récentes (XI ^e -XII ^e siècle).	425
» 334. Abréviations des inscriptions latines des restaurations de Théodote.	419	» 354. Légende de l'inscription de St-Thomas-in-Parione de 1139	428
» 335. Alphabet de l'inscription latine du temps de Paul I ^{er}	420	» 355. Graffite grec du pilastre droit de l'atrium	438
» 336. Alphabet et monogramme des inscriptions grecques du temps d'Adrien I ^{er}	420	» 356. Signature dans l'inscription de St-Thomas-in-Parione de 1139	447
» 337. Alphabet des inscriptions latines du temps d'Adrien I ^{er}	420	» 357. L'Ecclesia Mater, mosaïque de Thabarca.	449
» 338. Alphabet des inscriptions grecques d'époque incertaine	420	» 358. « Atrium displuviatum ».	453
» 339. Croix, ponctuation et ligatures des inscriptions grecques d'époque incertaine	421	» 359. Plan-type d'une église monastique de l'Athos	459
» 340. Monogrammes de la chapelle droite du temps de Nicolas I ^{er}	421	» 360. Iconostase de Torcello.	460
» 341. Alphabet des inscriptions grecques du temps de Nicolas I ^{er}	421	» 361. Iconostase sur un marbre des Catacombes	464
» 342. Ponctuation des inscriptions grecques du temps de Nicolas I ^{er}	422	» 362. Iconostase de Vatopédi	467
» 343. Ligatures et abréviations des inscriptions grecques du temps de Nicolas I ^{er}	422	» 363. Iconostase de la prothèse à Ste-Marie-Antique	473
» 344. Alphabet des inscriptions latines du temps de Nicolas I ^{er}	422	» 364. Les niches-reliquaires à Ste-Marie-Antique	473
» 345. Ponctuation des inscriptions latines du temps de Nicolas I ^{er}	422	» 365. Reliquaire de Grado	475
» 346. Abréviations des inscriptions latines du temps de Nicolas I ^{er}	422	» 366. Mosaïque absidale de St-Marc à Rome	476
» 347. Ligatures et lettres inscrites des inscriptions latines du temps de Nicolas I ^{er}	422	» 367. La Visitation. Abside de Parenzo	477
» 348. Inscription fragmentaire sur un « loculus » sur le mur extérieur de l'atrium à droite de l'entrée de Ste.-Marie-Antique	423	» 368. L'Annonciation. Abside de Parenzo	478
» 349. Alphabet des inscriptions latines plus récentes (XI ^e -XII ^e siècle)	423	» 369. Vision d'Anne. Rencontre de Joachim et d'Anne sous la porte d'or.	490
		» 370. St Antoine et Ste Marie l'Egyptienne (Ste-Marie-Antique)	495
		» 371. St Benoît entre St Sébastien et St Zoticus, St-Sébastien au Palatin, Rome	497
		» 372. Chancel de Torcello.	498
		» 373. Les paons et l'arbre de vie, symbole de la vie céleste. Chancel en mosaïque de Thabarca.	499
		» 374. Crucifixion avec la guérison ^m de Longin	539
		» 375. Chapiteaux creusés en bénitier: 1) Ste-Marie-Antique; 2 et 3) Ravenne.	559

II. — PLANCHES ICONOGRAPHIQUES.

- I. — Parchemin du Tabularium de l'église Sainte-Marie-la-Neuve.
- II. — 1) BALDASSARE PERUZZI. Plan du monastère de l'église Sainte-Marie-Libératrice.
2) GIOVAN SALVESTRO dit SALUSTIO PERUZZI.
- III. — Aquarelle du « Diario » de l'abbé Francesco Valesio.
- IV. — {
V. — { Vues du « Forum » des années 1870 à 1875.
- VI. — {
VI A. — { Sainte-Marie-Antique pendant les fouilles.
- VII. — Rampe Palatine, premier degré. Avec trois portes dont une ouvre sur l'atrium et les deux autres sur la nef gauche.
- VIII. — Atrium, mur d'entrée, vue interne.
- IX. — Atrium, mur à droite en entrant.
- X. — Atrium, mur à gauche en entrant.
- XI. — Sarcophage païen, décoré de victoires ailées.
- XII. — Le « narthex » avec l'architrave du « ciborium ».
- XIII. — Le « presbyterium » et la nef majeure vus de la chapelle centrale.
- XIV. — Saint Antoine l'ermite encapuchonné, d'une cagoule et Sainte Marie l'Égyptienne.
- XV. — 1) Le Christ bénissant entre St Abbacyrus vieillard et le jeune St Jean.
2) Fragment d'un « clypeus » avec l'image d'un personnage distingué par le « pallium sacrum ».
- XVI. — Guerrier montant un cheval richement harnaché.
- XVII. — Salomoné mère des Machabées avec ses fils.
- XVIII. — Sainte Barbe avec le paon.
- XIX. — Annonciation du VIII^e siècle.
- XIX A. — Annonciation du VII^e siècle.
- XX. — Saint Démétrius.
- XXI. — Peintures de la nef de droite.
- XXI A. — Peintures de la nef de gauche.
- XXII. — 1) Ensevelissement d'Abel.
2) Joseph tiré de la citerne et vendu aux Ismaélites.
- XXIII. — 1) L'entrée des animaux dans l'arche de Noé.
2) a) Joseph présenté par le marchand à Putiphar.
b) Chasteté de Joseph.
- XXIV. — 1) La sortie de l'arche et le Sacrifice de Noé.
2) Le festin de Pharaon et le grand échanson rétabli dans son office.
3) Le panetier pendu.
- XXV. — 1) Saint Clément.
2) Le Sauveur.
- XXVI. — 1) Saint Léon le Grand.
2) Saint Silvestre.
- XXVII. — 1) Saint Valentin.
2) Saint Alexandre.
- XXVIII. — 1) Saint Serge.
2) Saint Sabbas.
- XXIX. — Saint Bacchus.
2) Saint Grégoire le Grand.
- XXX. — 1) Saint Silvestre.
2) Saint Clément.
3) Le Sauveur.
4) Saint Jean Chrysostome.
5) Saint Grégoire de Nazianze.
- XXXI. — 1) Saint Basile.
2) Saint Pierre d'Alexandrie.
- XXXII. — 1) Saint Cyrille d'Alexandrie.
2) Saint Epiphane.
- XXXIII. — 1) Les deux premiers des Quarante Martyrs de Sébaste.
2) Une ville personnifiée.
- XXXIII A. — Fol. 123v du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Turin, A. 436. Passion de Sts Cyr et Julitte.
- XXXIV. — Peintures de la chapelle de gauche.
- XXXV. — Théodote le primicier agenouillé devant Saint Cyr et Sainte Julitte.
- XXXVI. — Peintures de la chapelle de gauche, mur du fond.
- XXXVIA. — Idem.
- XXXVII. — Le Pape Saint Zacharie.
- XXXVIII. — Théodote le primicier.
- XXXIX. — Crucifixion.
- XL. — Fragment de la crucifixion.
- XLI. — 1) Sainte Julitte devant le tribunal.
2) Saint Cyr devant le tribunal et Saint Cyr se déclare chrétien.
- XLII. — 1) A. Le premier supplice de Saint Cyr.
B. Saint Cyr parle la langue coupée.
C. Saint Cyr et Sainte Julitte en prison.
D. Saint Cyr et Sainte Julitte dans la chaudière (cacabus).
2) E. Saint Cyr et Sainte Julitte dans une poêle carrée (sartago).
F. Saint Cyr et trois bourreaux (passio cleavorum).
G. L'exécution devant le tribunal.
- XLIII. — 1) Saint André.
2) Saint Paul.
3) Frise en plâtre de l'époque impériale continuée en peinture au VIII^e siècle.

- XLIV. — { Superposition des trois couches de peintures
- XLV. — { du vi^e au viii^e siècle.
- XLVI. — Vierge trônante du vi^e siècle.
- XLVII. — Fragments superposés du vi^e, vii^e et viii^e s.
- XLVIII. — Ange de l'annonciation du vii^e siècle.
- XLIX. — { Tête de l'Ange de l'annonciation du vii^e
- XLIX A. } siècle.
- L. — Reconstitution des peintures du mur absidal de l'époque de Jean VII.
- LI. — Deux séraphins et groupe d'anges.
- LIA. — Tête d'un séraphin.
- LII. — Groupe d'anges.
- LIII. — St André.
- LIV. — Ste Anne.
- LV. — Ezéchias sur son lit de douleur.
- LVI. — Tête de St Pantélémon.
- LVII. — Les croix de la chapelle des XL Martyrs.
- LVIII. — Fresque des Catacombes de Commodille. Rome.
- LIX. — Vierge trônante avec l'enfant Jésus. Eglise basse de St-Clément.
- LX. — 1) Miniature de l'Evangélaire de Rabula : la Crucifixion et la Résurrection.
2) Crucifixion de l'église Ste-Marie-Antique, chapelle de gauche.

- LXI. — St Jean l'Evangéliste. Fragment de la Crucifixion au cimetière de St Valentin sur la voie Flaminienne.
- LXII. — Scènes du tribunal païen, décoration murale de la Farnésine, Musée des Thermes, Rome.
- LXIII. — Les mères de Bethléem devant Hérode, mosaïque de l'arc triomphal de Ste-Marie-Majeure.
- LXIV. — Ornementation de l'église Ste-Marie-Antique.
- LXV. — { Dessins et aquarelles de GRIMALDI.
- LXVI. — {
- LXVII. — { Dessins de GRIMALDI.
- LXVIII. — {
- LXIX. — Tête de Ste Anne.
- LXX. — Tête de l'Enfant Jésus du vi^e siècle.
- LXXI. — Tête de St André.
- LXXII. — Tête de St Barthélemy.
- LXXIII. — Tête de St Clément.
- LXXIV. — Tête de St Basile.
- LXXV. — Tête de St Serge.
- LXXVI. — Tête du primicier Théodote.
- LXXVII. — Tête du fils de Théodote.
- LXXVIII. — Tête de la fille de Théodote.
- LXXIX. — Tête du pape Zacharie.



Extraits du même ouvrage:

W. DE GRÜNEISEN

SAINTE-MARIE-ANTIQUE

LE CARACTÈRE ET LE STYLE
DES PEINTURES DU VI^E AU XIII^E SIÈCLE

Volume de IV-179 pages avec 135 figures dans le texte. Relié en demi-toile

25 Frs.

PORTEFEUILLE

DE PLANCHES ICONOGRAPHIQUES

DE

SAINTE-MARIE-ANTIQUE

Contenant une liste chronologique des peintures, 55 figures et 72 planches avec feuilles de garde explicatives

120 Frs.

J. DAVID

SAINTE-MARIE-ANTIQUE

ÉTUDE LITURGIQUE ET HAGIOGRAPHIQUE

Volume de IV-120 pages avec figures et le plan de l'église

12 Frs.