Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/lartbyzantinlexp00muno

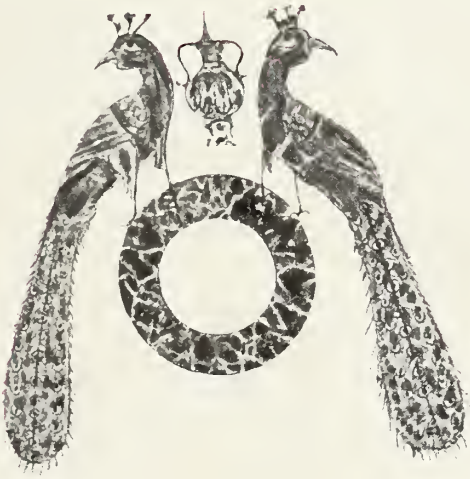
L'ART BYZANTIN A L'EXPOSITION DE GROTTAFERRATA

ANTOINE MUÑOZ

L'ART BYZANTIN

A

L'EXPOSITION DE GROTTAFERRATA



ROME
DANESI, EDITEUR
M . CM . VI

TOUS DROITS RÉSERVÉS

Imprimerie de l' « Unione Tipografica Cooperativa » Pérouse (Italie).

A M. LE BARON

MICHEL LAZZARONI

HOMMAGE RECONNAISSANT

DE L'AUTEUR.

PRÉFACE

L'Exposition italo-byzantine de Grottaferrata, ouverte au mois d'avril de 1905, à l'occasion du centenaire de la fondation de l'abbaye, qui est un des plus vénérables monuments monastiques de l'Italie et qui fut, à travers les siècles, un centre d'hellénisme en terre latine, est digne de toute l'attention des savants. L'Exposition n'a pas pu, naturellement, rassembler un nombre considérable d'objets; mais, parmi ceux qui y ont été envoyés par les musées publics et les collections privées, il en est quelques-uns de la plus grande importance à côté d'autres d'une valeur secondaire, et nous avons cru utile de signaler les premiers, dont beaucoup n'étaient pas encore bien connus. Il va de soi que, comme il s'agit d'objets réunis plutôt par le hasard que par une idée directrice, notre travail ne peut pas se présenter comme un tout organique. Nous l'avons divisé selon la nature des objets: tableaux peints, étoffes, ivoires, orfèvrerie; mais dans chacune de ces sections se trouvent des objets de caractères et d'époques si disparates, qu'il est impossible de les relier entre eux d'une manière méthodique. Malgré cela, nous avons pensé être agréable au public et surtout aux travailleurs en reproduisant par des photographies, toutes expressément faites à cette intention, les objets principaux de l'Exposition, en les accompagnant d'un bref commentaire.

Nous adressons nos plus vifs remerciements à tous ceux qui nous ont aidé dans notre tâche et nous l'ont rendue plus facile: aux aimables exposants qui nous ont permis de reproduire les objets de leurs collections, à M. le baron Rodolfo Kanzler, le savant directeur du Musée chrétien du Vatican, au Révérendissime Père Abbé de Grottaferrata le P. Arsenio Pellegrini, à M. le baron Michel Lazzaroni, à M. le Prof. Nicodème Kondakoff. Nous leur adressons à tous l'expression de notre plus vive reconnaissance.

A. M.

I.

LA PEINTURE

Moscou, Église de la Vierge Géorgienne. — Trois saints évêques. S. Ouchakoff).

Les peintures sur bois forment, au point de vue du nombre, le noyau principal de l' Exposition de Grottaferrata, mais elles sont pour la plupart d' une époque plutôt tardive. Toutefois elles présentent un grand intérêt, parce qu' elles reproduisent des motifs et des formes plus anciens et sont par conséquent fort utiles pour l' interprétation iconographique des oeuvres antérieures. En outre de la valeur que les peintures byzantines ont pour l' explication de compositions exécutées à des périodes plus anciennes, elles ont aussi de l' importance par elles-mêmes en tant qu' expression spontanée d' un état d' esprit qui nous est assez mal connu.

Nous croyons donc que l' étude de ces oeuvres n' est pas sans importance, et nous saisissons volontiers l' occasion qui nous est offerte d' étudier brièvement, à propos des tablettes peintes de Grottaferrata, tout le développement de la peinture orientale après le XIVe siècle. Les savants occidentaux ont généralement négligé tout à fait ces oeuvres; mais pourtant, étant donné qu' elles se trouvent en grand nombre même dans les collections européennes, où elles reçoivent de fantastiques attributions, il serait bon de leur accorder un peu d' attention.

Seuls les savants russes, qui sont le plus directement intéressés à ces recherches, ont depuis longtemps dirigé leurs investigations vers ce genre artistique que l' on peut justement appeler, en traduisant le mot russe, « icôno-peinture ». Les excellents travaux de Bouslaïeff, de Philimonoff, de Rovinsky, de Kondakoff, de Pokrovsky, ont fort bien éclairé le champ,

auparavant ténébreux, de l'histoire de la peinture byzantine et russe des temps modernes; c'est donc des résultats de leurs investigations que nous tirerons les principaux renseignements nécessaires à notre étude.

* * *

La plupart des tablettes byzantines exposées à Grottaferrata appartiennent au Musée chrétien de la Bibliothèque Vati-

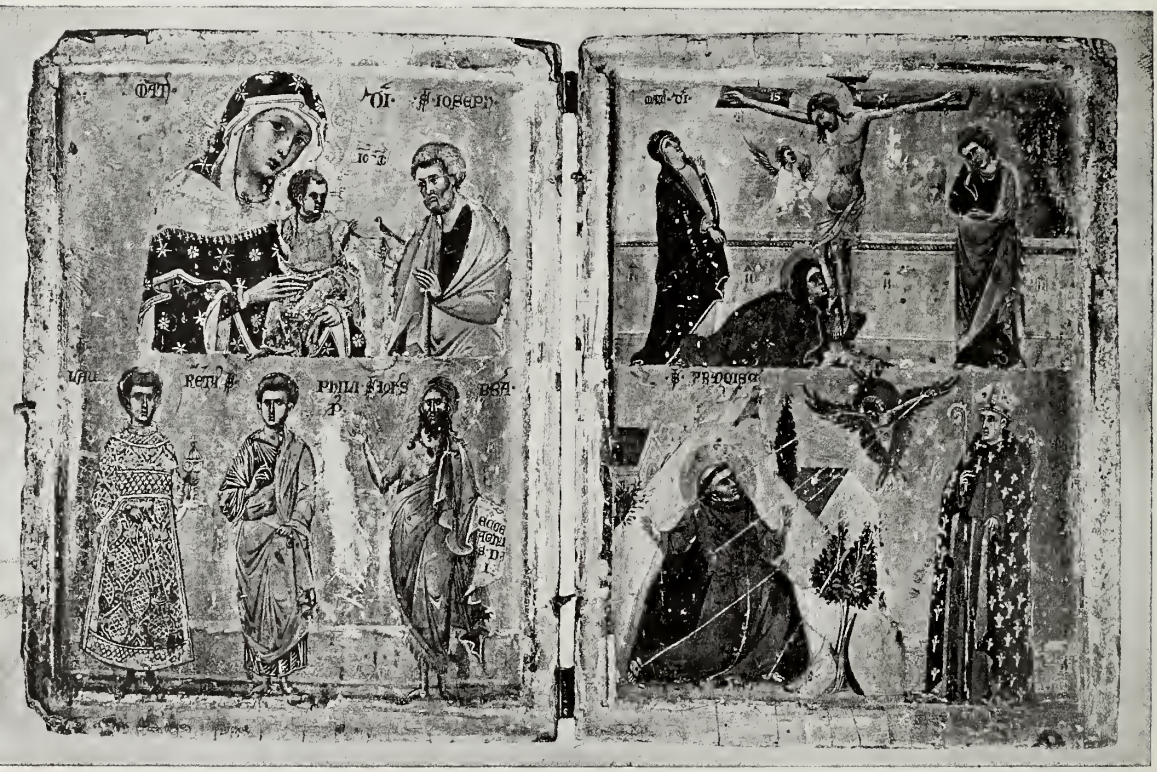


Fig. 1. — *Rome, Collection Sterbini.* — Diptyque toscan du XIIIe siècle. (Grottaferrata).

cane; un autre groupe important est formé par celles de la collection du comm. Sterbini, de Rome; d'autres appartiennent à l'abbaye ou à des particuliers.

Mais avant d'étudier les icônes orientales, il faut examiner deux petits tableaux toscans, dont l'un appartient à la collection Sterbini, et l'autre au Musée du Vatican. Le tableau du comm. Sterbini est un petit diptyque joliment conservé (Fig. 1). À gauche, en haut, est réprésentée la Vierge vêtue d'un man-

teau bleu à étoiles et rosettes d'or, avec une doublure rose. Sous le manteau qui couvre la tête de la Vierge s'étend un voile retombant sur les épaules et tout couvert de petites étoiles et de roses brodées. L'Enfant, qui est sur les genoux de sa mère, tient un fil rose attaché à la patte d'un chardonneret que saint Joseph tient dans sa main. Ce dernier porte une tunique bleue et un manteau violet; il a la barbe et les cheveux blancs. La Vierge a le type et l'attitude ordinaire aux Vierges du XIIIe siècle en Italie [1], comme par exemple dans les tableaux de Duccio, dans celui de Santa Maria Novella autrefois attribué à Cimabue sur la foi de Vasari, donné ensuite par la critique moderne à Duccio di Boninsegna, et tout récemment par M. Suida à un maître dont le nom est encore inconnu et qu'il propose d'appeler « le maître de la Madone Rucellai » [2]. C'est aussi à ce peintre que M. Suida voudrait attribuer un crucifix de l'église de San Stefano à Paternò, près Bagno à Ripoli, une Vierge de l'église de Crevole (province de Sienne), et un crucifix conservé à la sacristie de Santa Maria del Carmine à Florence.

Dans la partie inférieure du volet gauche du diptyque Sterbini, on voit les figures de saint Laurent, de saint Philippe et de saint Jean-Baptiste, toutes trois inspirées d'oeuvres byzantines. Saint Laurent porte un manteau d'or avec des ornements tout à fait propres aux costumes orientaux; saint Philippe a l'attitude réservée aux prophètes dans les miniatures byzantines; il porte un rouleau dans la main gauche, et sa main droite est levée dans un geste de bénédiction; il est vêtu d'un manteau rose et d'une tunique bleue à rayons d'or, à l'imitation des émaux byzantins. Saint Jean-Baptiste, avec ses longs cheveux en désordre, ses formes maigres, son manteau vert clair éclairé de blanc, semble tiré des feuillets d'un manuscrit oriental. L'autre volet du diptyque est aussi divisé en deux parties; en haut se trouve la Crucifixion, où l'on voit le Christ attaché à la croix, la tête retombant sur l'épaule; en bas, à gauche, est la Madone, qui a les yeux fixés sur la croix; le visage défait par la douleur, elle lève une de ses mains dans un geste dou-

[1] Voy. A. Muñoz, *Iconografia della Madonna*, Firenze, 1905.

[2] W. Suida, *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs vom Duecento ins Trecento*, Jahrb. d. k. preusz. Kunstsamml. 1905, p. 28-39.

loureux et laisse retomber l'autre; elle porte une tunique rose et un manteau bleu ourlé d'or. Au pied de la croix, on voit la Madeleine en manteau rouge, agenouillée, baisant les pieds du Maître; à droite, faisant pendant à la Madone, se trouve saint Jean, vêtu d'un manteau rose et d'une tunique bleue; il appuie sa tête sur sa main, selon le traditionnel geste de douleur. Un ange, en manteau d'or, visible jusqu'à la ceinture, recueille dans un vase le sang qui sort du flanc du Christ; l'une de ses ailes est étendue et l'autre abaissée selon la manière byzantine: de l'autre côté, il y avait aussi un ange analogue dont il ne reste que peu de traces. Derrière la scène s'étend un petit mur peint en vert, avec de très petites fenêtres, autre motif qui dérive des miniatures byzantines, où l'on voit toujours ce mur bas qui sert de fond et unit entre elles les sveltes et maigres constructions qui s'élevent des deux côtés des scènes représentées [1]. Dans la partie inférieure de ce volet du diptyque, on voit saint François agenouillé au seuil d'une grotte; ses mains sont ouvertes et reçoivent, ainsi que ses pieds et son flanc, les rayons partant du Christ crucifié qui est en haut, avec des ailes à grandes plumes comme celles d'un chérubin. Des deux côtés de la roche s'élèvent deux maisonnettes aux toits recouverts de tuiles rouges, aux murs violets ornés de lignes blanches, à la porte très haute et très étroite, tous détails qui paraissent directement empruntés aux miniatures byzantines. Au même genre appartiennent les constructions dont nous avons parlé un peu plus haut et qui se voient des deux côtés des miniatures, reliées entre elles par un petit mur bas. Autour du rocher sont de petits lauriers; à droite et au bas, la majestueuse figure de saint Louis avec un pluvial semé de lis d'or qui recouvre la robe franciscaine, une mitre ornée de pierres précieuses, et le bâton pastoral.

Pour cette très importante peinture on a mis en avant deux grands noms. M. Richter a proposé celui de Duccio; M. Venturi, celui de Cimabue, puis celui d'un des ses élèves qui aurait travaillé aux fresques de la basilique supérieure de Saint François à Assise. Nous ne croyons pas que l'on puisse accepter

[1] Ce motif est si commun dans la miniature byzantine, que nous croyons inutile d'en citer des exemples.

aucune des deux attributions; car il est trop difficile de distinguer les personnalités artistiques à une époque où tant de questions restent encore obscures pour nous. Le peintre du diptyque

Fig. 2. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — La Vierge avec l'Enfant. (Grottaferrata).

Sterbini avait certainement étudié les miniatures byzantines du Xe-XIe siècle, comme Duccio de Sienne, et l'on pourrait croire qu'il se rattache à l'école siennoise, si d'autres détails,

comme la représentation de saint François recevant les stigmates, qui appartient exclusivement à l'art florentin (par ex. dans le tableau de Giotto conservé au Louvre), ne faisaient plutôt penser à un artiste qui aurait travaillé à Florence. Quoi qu'il en soit, le diptyque Sterbini reste une des plus belles créations de l'art italien de la fin du XIIIe siècle, lorsqu'il commence à s'écarter des règles byzantines, qui s'y reflètent pourtant encore dans ce que leurs formes ont de plus artistique.

C'est au Musée chrétien du Vatican qu'appartient un charmant petit tableau (Fig. 2), également d'art toscan, du XIVe siècle, mais qui malheureusement est endommagé, au point d'avoir perdu tout éclat et toute fraîcheur de coloris. Sur un trône gothique, la Vierge est assise avec l'Enfant; toute enveloppée dans son manteau, elle cherche de sa main, assez malhabilement dessinée, la petite main de son fils. Les formes sont un peu rondes et un peu épaisses, mais elles ne manquent pas de grâce.

Ces deux petits tableaux, et d'autres qu'il n'est pas indispensable de mentionner, sont les seules oeuvres italiennes exposées; les autres sont orientaux. Presque tous ont reçu des dates absolument fantastiques; car, nous le répétons, les peintures byzantines d'époque tardive reproduisent parfois avec une telle fidelité les motifs même extrêmement anciens, qu'un observateur peu habile peut facilement s'y tromper.

Nous chercherons à classer le mieux possible les icônes de Grottaferrata et nous joindrons aux descriptions particulières quelques observations générales sur le développement de la peinture gréco-byzantine et slave.

* * *

Il nous est impossible de nous faire de la peinture d'icônes byzantine une idée suffisamment claire, parce que nous manquons de renseignements exacts et sûrs avant une certaine période. Tout le monde sait combien est mal connue la peinture sur bois gréco-byzantine, ou icôno-peinture, comme nous proposons de l'appeler. Ce défaut de renseignements provient de plusieurs raisons, dont la principale est la rareté des monuments, qui étaient si facilement exposés à la destruction par le

feu ou par l'humidité, et surtout par la main de l'homme durant la période des iconoclastes (726-824). Mais l'insuffisance de nos connaissances dérive aussi de la difficulté que trouvent les chercheurs à étudier les anciennes icônes jalousement conservées dans les trésors des églises orientales et recouvertes par de grands encadrements ou par la poussière des siècles. Presque tous les renseignements que l'on reproduit toujours au sujet de la peinture sur bois dans l'art oriental primitif, sont extraits de témoignages d'auteurs anciens, tandis que les renseignements directs sont extrêmement limités. Très important pour l'histoire de la peinture d'icônes byzantine est un passage de saint Jean Chrysostôme, qui montre que la peinture sur bois est dérivée de l'art du portrait, et que les portraits étaient exécutés sur bois et peints à l'encaustique (καρόχυτος γραφή). Cette circonstance est d'autant plus significative pour l'histoire de l'icôno-peinture orientale — écrit M. Kondakoff — (et aussi pour l'icôno-peinture occidentale qui, jusqu'au XIVe siècle, n'est qu'une reproduction de celle de l'Orient) que la récente découverte de portraits dans les tombeaux des anciens Égyptiens et des Coptes chrétiens indique en partie la source de ce type et peut-être aussi de ce genre de peinture. Le naturalisme qui caractérise cet art hellénistique, peut suffisamment expliquer la tendance première de la peinture dans l'église gréco-orientale, et peut-être aussi expliquer les lignes des plus importantes d'entre les plus anciennes productions de la peinture.

Mais si les premières icônes ne furent que des portraits conventionnels, particulièrement destinés à être portés sur la poitrine comme des médaillons, avec la représentation des personnages sacrés du Nouveau Testament, bientôt cette règle se modifia avec l'importance acquise par l'Église chrétienne dans l'Europe méridionale et par sa nouvelle signification dans l'Empire. Au fond, ici encore, les représentations des premiers Pères de l'Église furent des portraits; mais l'image de la Vierge apparaissait déjà sur les icônes au commencement du Ve siècle, et une légende en attribuait la paternité à la main de l'évangéliste saint Luc. Les icônes peintes sur bois furent bientôt employées à l'ornement des églises, de la même manière que l'on employa des voiles peints pour décorer les portes du palais impérial.

Nous trouvons tout cela dans des sources historiques; quant aux monuments. nous n'en avons que peu ou point. D'excellents

Fig. 3. — *Kieff, Musée de l'Académie ecclésiastique.* — Icône du VIIe siècle.

matériaux pour la reconstitution de l'histoire de la très ancienne peinture orientale ont été fournis par le célèbre évêque russe Porphyre Ouspensky, qui au cours de ses voyages avait réuni

une collection, assez peu nombreuse, mais très importante, d'icônes prises au mont Sinaï. Deux d'entre elles ont déjà été publiées par M. Strzygowski, d'autres par MM. Aïnaloff et Kondakoff; mais nous croyons cependant utile d'en donner ici des reproductions, d'autant plus que les ouvrages des deux savants russes sont presque inconnus aux savants européens.

Ces icônes sont aujourd'hui conservées au Musée de l'Académie ecclésiastique de Kieff. De celles que M. Strzygowski a publiées, l'une représente deux bustes de saints, l'un masculin, l'autre féminin [1]; et l'autre, les figures des saints Serge et Bacchus [2].

Fig. 4. — *Kieff, Musée de l'Académie ecclésiastique.* — Les saints Serge et Bacchus.

Toutes deux (Fig. 3-4) sont attribuées au VIIe siècle et ont une importance vraiment capitale, en ce qu'elles prouvent le prolongement de la tradition hellénistique dans l'art chrétien oriental. Ces deux icônes nous montrent clairement le progrès historique de la formation de la peinture d'icônes sortie des portraits communs qui se trouvent en Égypte; mais les icônes ne peuvent être comprises dans la même série; car si les détails

[1] *Byzantinische Denkmaeler*, I, Pl. VIII.

[2] I. Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 124. M. Strzygowski n'a reproduit la première icône que d'après un dessin, tandis que notre gravure a été faite d'après une photographie directe.

Fig. 5. — *Kieff, Musée de l'Académie ecclésiastique.* — La Vierge avec l'Enfant. (VIe siècle).

techniques correspondent, les types ne sont plus égyptiens, mais ont déjà le caractère byzantin. Une autre icône très importante se trouve dans la même collection de l'Académie ecclésiastique de Kieff, et M. Koudakoff l'attribue au VIe siècle (Fig. 5).

Fig. 6. — *Rome, Musée egyptien du Vatican.* — Peinture sur toile, du IVe siècle. Détail d'une momie d'Antinoë.

Elle représente la Vierge qui tient l'Enfant sur ses bras, et a un tel caractère de naturalisme, que « si le nimbe n'était pas figuré autour de la tête de la Vierge, on n'y verrait aucune

différence avec les portraits hellénistiques des tombeaux égyptiens » qui sont aujourd'hui conservés dans diverses collections d'Europe. Nous reproduisons, précisément pour montrer cette analogie, la figure d'une tête de femme, peinte sur la toile qui enveloppe une momie chétienne (Fig. 6). Elle a été trouvé en 1899-1900 par M. Gayet dans une nécropole d'Antinoë, et à présent appartient au Musée égyptien du Vatican, auquel elle a été donnée par M. Émile Guimet, de Paris, et remonte environ au IVe siècle de notre ère [1].

La coiffure de cette momie chrétienne, ainsi que celle de l'autre du Musée Guimet que l'on appelle la femme à la croix dorée ressemble beaucoup à celles des icônes de Kieff; M. Aïnaloff a justement rapprochée la première icône au médaillon du Musée de Brescia avec les portraits de Galla Placidia, Valentinien III et Honoria, qui présente précisement la même coiffure féminine [2].

On conserve aussi à Kieff deux autres icônes, dont l'une représente un prophète, et l'autre saint Pantéleimon. Cette dernière est, selon M. Kondakoff qui l'attribue au IXe-Xe siècle, une nouvelle preuve de sa théorie prétendant que la peinture d'icônes est sortie de la peinture de portraits [3].

Jusqu'au XIe-XIIe siècle, époque à laquelle remontent les premiers inventaires qui nous soient parvenus, nous ne possédons aucun document sur les icônes à Byzance: sujets, topographie et dénominations des divers types, ornements, provenances, tout nous échappe. Par les inventaires, nous savons qu'au XIe siècle, il y avait de très nombreuses icônes dans les églises, jusqu'à quatre-vingt-dix dans certaines d'entre elles, et qu'elles étaient ornées de croix et de revêtements métalliques avec des pierres précieuses et des médaillons émaillés.

Des icônes de cette époque sont conservées dans les couvents de l'Athos; mais nous ne pouvons nous arrêter plus longtemps à l'histoire de la peinture byzantine antérieure au XIVe siè-

---

[1] M. Strzygowski a reproduit une partie de la même momie dans son étude: *Eine alexandrinische Weltchronik*, Wien, 1905, fig. 21, p. 164.

[2] D. Aïnaloff, *Icônes du Sinaï à l'encaustique*, Vizantysky Vremennik, 1902, fasc. 3 et 4.

[3] N. Kondakoff, *Les monuments de l'art chrétien sur le mont Athos*, St. Pétersbourg, 1902.

cle, parce que l'Exposition de Grottaferrata ne renferme aucune oeuvre antérieure à cette date.

* * *

La plupart des peintures exposées à Grottaferrata portent des inscriptions slaves; d'autres, qui sont munies de légendes grecques ou sont anépigraphes, proviennent évidemment, d'après leur style, de pays slaves, particulièrement de la Russie; les moins nombreuses sont grecques, et quelques-unes sont dûes à des maîtres grecs qui vivaient en Italie.

Dans le fond byzantin qui est son point de départ, l'art russe introduit des éléments nouveaux, soit nationaux, soit empruntés à l'Europe occidentale, et rien en vérité n'est plus caractéristique que ce mélange d'ancien et de moderne, des créations de la pensée médiévale et des idées des temps nouveaux. Aux époques les plus rapprochées de nous, la technique ancienne est remplacée par la peinture à l'huile, les motifs d'architecture se développent selon les règles du XVIIe siècle, les lignes rigides s'arrondissent, les ornements géométriques se courbent et s'enroulent, les saints guerriers adoptent l'uniforme des soldats modernes, les théologiens déroulent les rouleaux sacrés assis sur des chaires de style baroque; à travers les raides lignes byzantines le capricieux XVIIe siècle tente de se faire jour, de se trouver une expression quelconque; mais ces anachronismes n'apportent pas le désordre, ces combinaisons ne détonent pas; bien au contraire, aux yeux d'un observateur instruit, elles ont un très bel aspect.

Dans les temps les plus anciens, l'art fut exercé en Russie par des maîtres grecs. Un annaliste de 986, parlant de la construction de l'église Notre-Dame de Kieff, dûe à saint Wladimir, note que le fondateur appela des maîtres grecs pour l'exécution de l'édifice et aussi qu'il emprunta à la Chersonèse quelques icônes pour en orner le nouveau sanctuaire. Ainsi pénétrèrent en Russie et des images et des maîtres grecs, qui se fixèrent non seulement à Kieff, mais encore à Novgorod, et, à la même époque, à Wladimir et à Moscou. C'est des Grecs que les Russes apprirent l'art de peindre: un moine de Kieff, Alimpy, est mentionné au XIe siècle comme un excellent artiste qui peignait

des icônes sur bois; à Kieff aussi, on connaît un peintre du nom de Grégoire; mais, par malheur, nous ne savons absolument rien de leurs oeuvres. Dans les réponses canoniques du métropolite Jean II (1080-1089), il est conseillé de restaurer les anciennes icônes et, dans le cas où il serait impossible de continuer à s'en servir, de les enterrer dans des lieux appropriés.

A Novgorod, les chroniques mentionnent le grec Pétrovic, qui peignait en 1196 l'église Notre-Dame, et les grecs Isaïe, Théophane, et d'autres encore.

Au XIIe siècle, on orna de nombreuses icônes l'église Notre-Dame de Wladimir, et on y plaça une image de la Vierge, provenant de Kieff et que l'on croyait dûe au pinceau de saint Luc. Au XIIe et au XIIIe siècle, dans le monastère Petchersky de Kieff, dans les monastères de Saint-George et de Saint-Antoine de Novgorod et dans la résidence de l'archevêque de cette dernière ville, il y avait déjà de véritables ateliers de peinture, où Grecs et Russes travaillaient ensemble. Les premiers étaient, en général, plus habiles que les seconds; mais il y avait parfois, parmi les Russes, des maîtres supérieurs aux Grecs. Les uns et les autres se ressemblaient en ce qu'ils peignaient les icônes par tradition et selon les meilleurs modèles grecs; et c'est pour cette raison que les icônes russes primitives se distinguèrent forcément par l'uniformité des sujets et de la composition.

La technique de la peinture d'icônes russe est différente, en beaucoup de ses détails, de celle des Grecs, au point que, dans le célèbre traité de peinture du mont Athos que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer au cours de notre travail, il se trouve un bref chapitre consacré aux procédés employés par les peintres russes dans leurs peintures sur bois. Voici le passage en question:

« Comment travaillent les Moscovites: Lorsque vous aurez « dessiné le saint sur le tableau, dorez d'abord le nimbe. Puis « vous ferez le fond de la manière suivante. Prenez du fard; « broyez-le avec de l'indigo, jusqu'à ce que ce fard ait disparu. « Au lieu d'indigo, vous pouvez employer le bleu de Perse, ou « du tzingiari et un peu d'oeuf. Enduisez-le légèrement de « proplasme: ensuite, vous pouvez faire les reflets avec de l'or « moulu, et éclaircir les parties saillantes. Vous achèverez en

« donnant du lustre avec l'os. Vous ferez les lettres du saint « avec de l'or, ainsi que les fleurs et les ornements sur le fond « du tableau, et vous leur donnerez du poli comme nous avons « dit plus haut. C'est ainsi que les Russes travaillent » [1].

Les recherches des savants russes, tels que Sakaroff, Sneghireff et Rovinsky, nous permettent de nous faire une idée nette de la technique de l'ancienne peinture d'icônes; mais nous ne pouvons nous arrêter ici à des détails trop minutieux. La tablette employée était de bois de cyprès, de platane, de chêne ou de tilleul, et presque toujours, de forme carrée; la partie centrale, destinée à recevoir la représentation, était plus creusée. Le fond du tableau était constitué par un enduit composé de substances diverses, selon les temps; on y dessinait d'abord la représentation, puis on la coloriait. De même que la différence de l'enduit, de même celle des couleurs employées est un précieux indice pour dater les tablettes peintes russes; car, au début, on se servit de couleurs plus simples, et au contraire, aux XVIe et XVIIe siècles, époque du plus grand épanouissement de la peinture russe, on introduisit des teintes et des couleurs employées dans d'autres pays.

Quand l'icône était peinte, on la couvrait d'huile; et à la suite de cette opération, les couleurs jaunissaient rapidement. Dans les anciennes icônes, les couleurs sont très solides, elles adhèrent si fortement à la tablette, qu'elles subsistent encore même après de nombreuses et maladroites restaurations; d'où la possibilité de ramener à leur état primitif les icônes mêmes qui ont été repeintes.

Les peintres se divisaient en plusieurs groupes selon leur tâche spéciale. Certains s'occupaient du dessin de l'icône et recevaient le nom de « figurateurs »; c'étaient les plus importants, puisqu'ils exécutaient la première et principale opération, qui exigeait du talent et la connaissance du dessin et de l'iconographie. D'autres peignaient seulement les têtes et les visages, et on leur donnait un nom qui pourrait se traduire par « visagiers »; d'autres encore peignaient le reste du corps, sauf le tête, et se dénommaient « peintres de personnes »; les derniers étaient chargés de finir le tableau : ils peignaient les arbres, les archi-

[1] Didron et Durand, *Manuel d'iconographie*, Paris, MDCCCXLV, p. 51.

tectures, les plantes, et on les désignait par le nom de « plantistes ». L'or était appliqué sur les icônes par les doreurs, l'enduit par les préparateurs, etc.; de sorte qu'une seule et même icône, avant d'être achevée, devait passer par les mains de plusieurs peintres, dont chacun avait ses attributions spéciales. Ce fait, exclusivement propre à l'Orient, place les écoles de peinture russes dans une condition particulière vis-à-vis de celles de tous les autres pays: la collaboration interdit toute originalité; seul le « figuriste », qui exécute le dessin général, peut avoir la conception de l'ensemble; les autres ne remplissent guère qu'une fonction mécanique. D'ailleurs les « figuristes » eux-mêmes travaillaient tous exclusivement suivant la tradition; d'où il résulte que les différences que l'on peut établir entre les diverses écoles de peinture russes ne sont que des différences de coloris et de technique. Dans l'Europe occidentale, les différentes écoles artistiques avaient chacune un différent idéal esthétique, elles avaient des buts différents, elles partaient d'idées différentes; si bien que, dans ces pays, on peut parler d'écoles réaliste, naturaliste, etc. En Russie, comme le fait justement observer M. Pokrovsky[1], rien de tout cela: ce qui domine et règle toutes les manifestations de l'art, c'est la *tradition*. D'ailleurs, cet état de choses, qui persiste en Russie jusqu'au XVIIe siècle, est commun à tous les arts religieux où le but principal est d'exprimer l'idée et où les formes n'ont qu'une importance secondaire; l'artiste perd alors toute originalité et doit soumettre son imagination et son inspiration aux règles et aux canons établis. Jusqu'à la fin du XVe siècle, les peintres italiens ne suivent-ils pas aussi, dans la disposition générale des figures de leurs tableaux de caractère religieux, beacoup plus que leur inspiration personelle, la tradition reçue? Les artistes occidentaux, même ceux qui furent de hardis novateurs, continuèrent très longtemps encore, en pleine Renaissance, à se mouvoir sous le joug pesant de la tradition: la technique a progressé, les formes sont souples et libres, mais les lignes générales de la composition ne changent pas, et il se passera encore bien des

[1] N. Pokrovsky, *Essais sur les monuments de l'iconographie et de l'art chrétien* (en russe), St. Pétersbourg, 1900, p. 386.

années avant que les artistes parviennent à s'affranchir de certaines habitudes de composition, à briser certaines symétries.

Lorsque ces changements sont devenus possibles, c'est-à-dire avec le début du XVIe siècle, le véritable art religieux est presque mort.

Dans l'art byzantin et russe, au contraire, la tradition fut beaucoup plus forte; le mouvement général de la culture resta très en retard dans les pays orientaux, et c'est là ce qui explique la continuité de certains motifs à travers les siècles. Naturellement, l'immobilité n'est pas absolue; il y a des détails qui se perfectionnent, s'affinent, se transforment; certaines idées tombent en décadence, certains conventions dans l'abandon; mais ces faits ne se produisent qu'avec la longue série des années.

Nous avons dit que ce qui distingue les différentes écoles de peinture russes, c'est uniquement la technique, le coloris et les formes des figures, tandis que l'iconographie persiste toujours identique à elle-même.

Dans l'école de Novgorod, par exemple, selon Rovinsky, le dessin est dur, les lignes sont allongées, les visages longs, l'expression des figures sévère et en même temps imposante et calme; les vêtements sont presque toujours de deux couleurs; les parties claires de la barbe et des cheveux sont blanches; le coloris général de la peinture est sombre (Fig. 7). Comparées aux anciennes icônes grecques, celles de Novgorod sont très inférieures; elles présentent, il est vrai, la même iconographie, mais non point la hardiesse de touche et la liberté de dessin qui caractérisent les premières; les couleurs, elles n'ont plus cette lumière et cette transparence que savaient obtenir les artistes grecs.

Parmi les peintres de Novgorod, c'est-à-dire de la ville qui se glorifie d'avoir eu la plus ancienne école de peinture, on mentionne tout d'abord, au XIIIe siècle, Venceslas, qui peignait en 1227 l'église des Quarante-Martyrs de Novgorod; puis Alexandre Pétroff, qui peignit, en 1294, une icône de saint Nicolas au monastère Lipensky. Au XIVe siècle, on cite un peintre du nom d'Ivan, et les annalistes écrivent qu'en ce même siècle, le métropolite de Novgorod s'occupait lui-même de la peinture d'icônes; et si l'on en croit la tradition, il aurait peint une icône

de l'Annonciation à Gorodische, et une autre encore, où l'on voyait les saints Boris et Glèbe.

Au XVe siècle, les annales de Novgorod parlent seulement d'icônes dorées dont le métropolite Euthymios fit orner l'église du Sauveur, mais les noms des peintres n'y figurent pas.

Au XVIIe siècle, l'archevêque Macarios peignait, si l'on ajoute foi aux chroniques, plusieurs saintes icônes et les vies

Fig. 7. — *Moscou, Oratoire du cimitière « Preobrajensky ».*
Le Christ (XVIe siècle).

des saints Pères; à la même époque vivaient les peintres Andreas Lavrentieff, Ivan Dermoïartseff, Gregorios Stephanoff, le diacre Nicephoros Greblenoy, Eutropios Stephanoff, Isac Jakovleff, etc. Avec le XVIIe siècle, la peinture de Novgorod perd peu à peu son caractère, et tombe en décadence.

L'école de peinture de Moscou compte deux périodes principales. Dans la première, les icônes rappellent de très près cel-

les de Novgorod, ce qui s'explique par le fait que des artistes de Novgorod travaillaient aussi à Moscou; nous y retrouvons le même coloris sombre ou jaunâtre et les mêmes particularité techniques.

Mais dans les icônes de la période la plus avancée, l'école moscovite offre déjà des caractères qui la distinguent de celle de Novgorod [1]. Tandis que dans les icônes de Novgorod les

Fig. 8. — *Moscou, Monastère de Saint Nicolas « Edinovietchersky ».* — Le Christ.

visages des saintes figures présentent une sévérité et une austérité très grandes, ils ont, dans celles de Moscou, plus de douceur : c'est dans les premières la gravité, dans les secondes la grâce, qui domine. Le coloris n'est point assourdi comme dans les icônes de Novgorod : il devient lumineux et transparent (Fig. 8).

A Moscou florissait aussi, aux XVIe et XVIIe siècles, une

[1] Voy. Pokrovsky, *Essais*, p. 387.

école distincte : l'école impériale. Les artistes qui appartenaient à cette école étaient à la disposition du tsar ; sur ses ordres, ils décoraient les églises, les monastères, les palais de Moscou ; quand les membres de la corporation n'étaient pas en nombre suffisant pour exécuter tout le travail, on appelait, de différentes parties de la Russie, des artistes auxiliaires, qui, la tâche une fois terminée, retournaient dans leurs foyers.

Mais le sens artistique de ces peintres n'était pas très grand : c'étaient de simples iconographes qui peignaient d'après des modèles préparés à l'avance ; et pour l'admission à l'école impériale, on exigeait plutôt des qualités morales que des talents artistiques : les peintres devaient promettre de ne pas s'enivrer, de ne pas se livrer au désordre et de remplir leurs devoirs avec une scrupuleuse honnêtété.

Ce n'est que dans la seconde moitié du XVIIe siècle que l'on rencontre, parmi ces médiocres maîtres, quelques artistes de valeur, qui introduisent une étincelle de vie dans ce qui était auparavant pure convention : nous voulons parler de l'école impériale du temps du tsar Alexis Micaïlovitch, qui avait pour chef le bon peintre Simon Ouchakoff.

Dans l'histoire de la peinture russe, on parle d'une autre école de peinture moscovite : l'école dite « stroganovskaïa », parce qu'elle fut organisée et protégée par l'ancienne et noble famille des Stroganoff ; mais quelques savants ont nié l'existence de cette école, et, entre autres, Philimonoff la rejette d'une façon décisive. Il écrit que les Stroganoff purent bien construire des églises, les faire décorer et commander pour leur propre compte de nombreuses icônes, mais qu'ils n'eurent jamais une école qui leur fût particulière, et que les documents nous prouvent que les peintres dont on veut faire des membres de cette école avaient au contraire une tout autre origine et faisaient partie de l'école impériale.

À Grottaferrata on voit un tableau (Fig. 9) peint dans la manière de l'école des Stroganoff, qui répresente l'entrée du Christ à Jérusalem et qu'une inscription italienne placée à l'arrière attribue à un certain « Meguerditsek, dit le Beato Angelico de la Russie ». Mais ce peintre est absolument inconnu dans l'histoire de l'art russe, et le tableau est certainement une falsification du commencement du XIXe siècle. Le

tableau appartenait à la collection du cardinal Fesch; Meguerditsek était probablement le nom du falsificateur.

Fig. 9. — *Rome, Collection Sterbini.* — L'entrée du Christ à Jérusalem. Grottaferrata).

Simon Ouchakoff, artiste plein de talent et d'activité, nous a laissé de très nombreuses icônes qui ornent les églises et les

couvents dans diverses régions de la Russie (Fig. 10)[1]. Caractérisant l'époque où se déploya l'activité de ce maître, voici ce qu'en

Fig. 10. — *Moscou, Monastère « Novodievitch »*. — Le Christ (Simon Ouchakoff).

écrit Philimonoff, son savant biographe : « Au XVIIe siècle se produisirent de notables changements. Le cercle de l'activité de

[1] Voy. le savant travail de G. Philomonoff, *Simon Ouchakoff et la peinture russe de son temps* (Moscou, 1873) ; et D. Trenieff, *Les icônes de Simon Ouchakoff dans le monastère « Novodievitch » à Moscou*, Moscou, 1901 (en russe).

l'art s'élargit considérablement. Sous l'influence de l'Occident qui envoyait à Moscou ses maîtres et ses oeuvres, la compréhension de l'art se modifie. On commence à regarder la peinture avec plus d'intelligence, et on ne la considère plus comme un art isolé. On recontre à Moscou des artistes de toutes les parties de la Russie, et outre les maîtres impériaux, il s'ouvre, chez les nobles, chez les princes et chez les riches marchands, des fabriques d'icônes. La concurrence devenait assez sérieuse. S'il est parvenu jusqu'à nous une aussi grande quantité d'icônes du XVIe et surtout du XVIIe siècle, ce fait n'est pas dû seulement à la proximité des temps, mais au grand nombre des artistes ».

Simon Ouchakoff se trouva vivre à cette époque, et dans ce cercle d'artistes médiocres, et au milieu d'une telle médiocrité, il fut grand: c'est un vrai novateur dans le domaine de la peinture russe. Nous ne pouvons pas nous arrêter longuement ici sur ce peintre si personnel et si étrange, et nous nous bornerons à rappeler quelques-unes de ses oeuvres les plus importantes, en attirant particulièrement l'attention sur l'icône de l'Annonciation et sur celle de la Vierge Wladimirskaïa, toutes deux dans l'église géorgienne de la Vierge, à Moscou. La première de ces peintures doit être placée parmi les premières productions du maître. Au centre est représentée l'Annonciation, et les côtés sont ornés de douze représentations tirées de l'hymne ἀκάθιστος de la Vierge. Le peintre fait preuve d'une imagination et d'une originalité tout à fait nouvelles dans l'histoire de la peinture russe; il met en oeuvre tous les motifs que l'art antérieur avait utilisés, mais il les rassemble avec une extraordinaire habileté. Dans la scène centrale de l'Annonciation, à laquelle les autres ne servent que de cadre, Ouchakoff prodigue tout son talent décoratif dans les architectures fantastiques, avec d'infinis et riches ornements, dans les détails, dans les meubles, dans les vêtements: en outre, la correction du dessin, le naturel des figures font de l'icône de Moscou une des oeuvres plus importantes de l'ancien art russe. Au haut du ciel se tient le Père Eternel parmi les têtes des chérubins; au fond et sur les côtés s'élèvent de grands palais aux centaines de fenêtres et aux lignes fantastiques; au premier plan, l'ange ceint de ses grandes ailes déployées apparaît, bénissant Marie qui se lève de son

trône, toute enveloppée dans son manteau précieux, imposante comme une reine et en même temps pleine de douceur. Cette précieuse icône porte la signature du peintre et la date de 1659 : l'auteur, né en 1626, avait donc alors 33 ans. L'artiste ne s'est cependant pas encore complètement délivré des règles traditionnelles qui dominaient dans l'école impériale ; il obéit encore à certains principes consacrés depuis des siècles, comme celui de la symétrie, mais il donne à toutes les figures un caractère personnel, original, et montre qu'il possède à un haut degré la science du groupement.

L'autre icône, celle de la Vierge Wladimirskaïa, qui est aussi tout entière de la main de Simon, contient, au centre de sa partie inférieure, une église à cinq coupoles du milieu de laquelle sort un grand arbre. Au dessus de l'arbre, dans un grand ovale, est représentée la Vierge avec l'Enfant sur les genoux ; deux rameaux, s'étendant sur les côtés et jusqu'en haut du tableau, forment un certain nombre de cercles où se trouvent les figures des saints patrons de Moscou. Au sommet de l'icône on voit une représentation originale du Sauveur, qui d'une main tient un manteau et de l'autre une couronne royale ; tout près se tiennent deux anges, dont l'un saisit une partie du manteau et l'autre avance les mains pour en recevoir l'autre extrémité. Le manteau royal et la couronne se rapportent à la figure du tsar Alexis qui se trouve en bas, de l'un des côtés du temple, tandis que, de l'autre, on voit la tsarine Marie avec ses fils Alexis et Théodore. Devant l'église se tiennent le métropolite Pierre et le duc Jean Danilovitch. L'icône porte la date de 7176, c'est-à-dire de l'an 1668 de l'ère chrétienne. « Dans toute l'icôno-peinture russe — écrit Philomonoff — jamais la Vierge ne fut plus heureusement représentée que dans l'icône d'Ouchakoff ». Et vraiment le très doux visage de la Vierge Wladimirskaïa, avec ses grands yeux suaves et pleins de mystère, est un de ces types de beauté idéale qui ne naissent que sous la main d'un grand artiste.

Simon Ouchakoff mourut en 1686, à l'âge de soixante ans.

* * *

La peinture d'icônes byzantine proprement dite, c'est-à-dire celle qui se développa en Grèce, en Asie Mineure et dans toutes les régions de l'ancien Empire d'Orient, n'offre point de différences essentielles, au point de vue iconographique et technique, avec la peinture russe.

Pourtant, en Orient, nous nous trouvons en face d'une différence considérable, due au fait qu'après la chute de l'Empire, l'art chrétien ne jouissait plus de la liberté nécessaire à un nouveau développement de formes; et c'est là une des principales causes de la stagnation de l'art byzantin. L'art ne fait plus partie de la vie politique, il perd l'appui des empereurs qui l'avaient tenu en honneur dans leur cour fastueuse, il est réduit à vivre dans les couvents et dans les endroits de moindre importance. La plupart des oeuvres tardives de l'art byzantin sont précisément conservées dans les monastères de l'Orient, particulièrement dans ceux du mont Athos; mais jusqu'à présent nous possédons pas sur elles de renseignements suffisants, parce que l'attention des archéologues ne s'y est pas fixée aussi fortement que l'exigent l'importance et la difficulté du sujet. Ici encore, nous nous trouvons en présence des mêmes formes que celle de l'art russe, des mêmes changements, des mêmes mélanges bizarres et des mêmes étranges superpositions de motifs d'époques diverses confondus ensemble.

On sait la très grande valeur du Manuel des peintres, composé en 1474 sur le mont Athos par le moine Dionysios de Phourna, pour l'explication des l'iconographie tardive de l'art byzantin. Ce traité, dont l'heureuse découverte est due à Didron, qui en a publié avec Durand une traduction française [1], est trop connu pour que nous insistions ici sur son importance. Nous préférons nous arrêter ici aux oeuvres ou aux répertoires qui ont avec lui quelque analogie, et qui se trouvent, en nombre assez notable, dans les couvents russes: nous voulons parler des « podlinnik », manuels qui remplissaient le même rôle que l'ἑρμηνεία τῶν Ζωγράφων, chez les Grecs.

[1] Didron et Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, MDCCCXLV. De ce manuel nous préparons une édition critique italienne.

Ces manuels peuvent se diviser en deux groupes principaux : manuels illustrés et manuels théoriques. Les premfers sont des recueils de dessins originaux ; les seconds ne renferment que la description des représentations et aussi des notions techniques, mais ils ne contiennent pas de figures. On connaît de nombreux « podlinnik » illustrés, mais tous n'offrent point des matériaux iconographiques très abondants ; les meilleurs sont celui du monastère de Saint-Antoine (sur le fleuve Siïa, dans le gouvernement d'Arkangel), connu sous le nom de « Siïsky », et celui des Stroganoff. Ce dernier fut composé au XVIIe siècle ; les figures n'y sont pas très grandes ; elles sont disposées dans l'ordre du calendrier. Beaucoup plus important est l'autre « podlinnik », dont se servirent les maîtres du monastère du Siïa. À la fin du XVIIe siècle, les cahiers séparés de ce manuel, appartenant à divers auteurs, furent réunis et mis dans un ordre systématique ; ce travail est dû à un peintre du couvent, Nicodème, très habile dans l'art des icônes. Il rassembla des dessins d'icônes célèbres appartenant à des maîtres de toutes les contrées et de tous les temps ; dans son « podlinnik » on trouve des esquisses d'icônes attribuées à saint Luc, au métropolite Pierre, au tsar Manuel, à Simon Ouchakoff et

Fig. 11. — *Podlinnik du Siïa.* — Les saints George et Démètre.

à de nombreux autres peintres d'icônes, Basile Marmontoff, Térence Siline, Basile Kondakoff. Les dessins représentent le Christ, la Vierge, les apôtres, les saints, et aussi les symboles les plus ordinaires (Fig. 11-13); les figures de saints russes, qui se rencontrent rarement dans la pratique iconographique, y ont une particulière importance. Le « podlinnik » de Saint-Antoine du Siïa, aujourd'hui conservé à la bibliothèque de la Société Impériale des amateurs de la littérature ancienne, constitue donc l'un des monuments les plus considérables de l'art russe de la seconde moitié du XVIIe siècle, et la valeur en est d'autant plus grande, si on la compare à celle des autres monuments du même genre, qu'il est l'oeuvre de plusieurs artistes d'écoles et de manières différentes. De même que les miniatures du célèbre Ménologe du Vatican, dû à différents peintres, permettent de juger toutes les diverses tendances de l'art byzantin au Xe siècle, les illustrations du « podlinnik » du Siïa nous font connaître tous les caractères de l'iconographie russe au XVIIe siècle. Naturellement, elles n'ont qu'une valeur purement iconographique, et il serait inutile de vouloir chercher aussi des particularités techniques dans ces croquis où la main du copiste a interprété à sa manière les formes et le dessin [1].

Fig. 12. — *Podlinnik du Siïa.* — La Trinité.

Le monastère de Saint-Antoine du Siïa dut certainement

[1] Voy. la belle étude de Pokrovsky sur les « podlinnik » dans le volume intitulé : *Essais sur les monuments de l'iconographie et de l'art chrétien* (en russe), St. Pétersbourg, 1900, p. 440 et suiv.

être un important centre de peinture, puisque le fondateur du couvent s'occupait lui-même à peindre des icônes et qu'il y existait un second « podlinnik », également du XVIIe siècle, qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque du Séminaire ecclésiastique d'Arkangel.

Les « podlinnik » illustrés qui nous sont parvenus ne remontent pas au delà du XVIIe siècle. Nous possédons, au contraire, quelques « podlinnik » théoriques du XVIe siècle; mais, bien qu'ils offrent aussi de très intéressantes indications, il serait trop long de les étudier ici. Il suffira de dire que l'on en conserve un nombre assez considérable et qu'ils présentent de très notables variantes.

Fig. 13. — *Podlinnik du Siïa.* — La grande Déésis.

* * *

L'Exposition de Grottaferrata offre de belles oeuvres de ces diverses écoles byzantines et russes, et ces oeuvres renferment des renseignements iconographiques très variés. Dans les icônes grecques et slaves des XVIe et XVIIe siècles, on voit représentées presque toutes les scènes les plus ordinaires de l'Évangile et de l'Ancien Testament, et on y trouve réunis tous les saints du calendrier oriental, les apôtres, les disciples, les évêques, les diacres, les anargyres, les solitaires, les stylites, les poètes, les justes, les mirrhophores. Saint Nicolas distribue l'argent aux filles pauvres, délivre de la mort les innocents, apparaît en songe à Constantin; saint Georges tue le dragon, boit le poison, ressuscite les morts en présence de l'empereur; saint Antoine chasse les démons et confond les philosophes; sur les fonds d'or se des-

sinent les rigides figures des saints Serge et Bacchus, jeunes et imberbes, de saint Démétrius, avec ses grandes moustaches,

Fig. 14. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — L'enterrement de S. Éphrem. (Grottaferrata).

de saint Basile, vieillard vénérable, de saint Cyprien, à la barbe taillée en rond, des saints Cosme et Damien, Athanase, Éphrem,

Clément, Siméon, et des saintes Anastasie, Catherine, Paraseve.

Parmi les tablettes qui ont été exposées par le Musée chrétien de la Bibliothèque Vaticane, il en est une qui appelle particulièrement l'attention. Elle représente l'enterrement de saint Éphrem le Syrien (Fig. 14). Au premier plan est figuré le défunt, étendu sur une table de marbre de couleur rouge; autour de lui se tiennent les ermites, ses compagnons, dans l'attitude de la douleur; quelques-uns d'entre eux portent de riches vêtements sacerdotaux, d'autres un simple manteau, et d'autres encore une peau de bête. De toutes parts arrivent d'autres moines pour rendre les derniers hommages à leur compagnon: l'un est sur sa monture, un autre se dresse sur ses béquilles, un troisième chevauche sur un lion apprivoisé, un quatrième se traîne sur le sol, un autre est monté sur le dos d'un de ses frères. Sur les deux côtés du fond s'élèvent deux rochers où sont creusées de nombreuses grottes, habîtées par des ermites qui discutent entre eux, prient, lisent, fabriquent des corbeilles de paille et des cuillers de bois; dans chacune des grottes est suspendue une petite icône. Au milieu court une rivière, au bord de laquelle se dresse une colonne où se tient un stylite qui se fait envoyer sa nourriture dans une corbeille. En haut, un ange emporte l'âme du défunt sous la forme d'un enfant; la petite portion du fond qui n'est pas recouverte par les rochers est dorée, et porte au centre la légende suivante:

ἡ τοῦ ἁγίου Ἐφραίμ Σύρου Κοίμεσις

Sur la partie anterieure de la table de marbre où est déposé le saint, le peintre a mis son nom:

Ἐμμανουήλου τοῦ Τζανφουρνάρι Χείρ

Le cadre, du XVIIe siècle, porte cette inscription: « Peinture d'Emmanuel Zanfournari rapportée de Grèce par Squarcione maître de Mantegna » [1]. La tableau a joui jusqu'ici d'une grande célébrité. Bottari l'a publié en une planche hors texte, comme frontispice du troisième volume de sa *Roma sotterranea* et lui

[1] « Pittura di Emanuele Zanfurnari portata dalla Grecia dallo Squarcione maestro del Mantegna ».

a consacré un long appendice, où il l'attribue au Xe siècle. D'Agincourt l'a cru du XIe siècle. Pour les modernes, tous en font mention, et récemment encore, on l'a pompeusement publié comme une oeuvre ancienne[1]. Mais si l'on examine attentivement le tableau (qui d'ailleurs est peint à l'huile!), on s'aperçoit facilement qu'il ne peut être aussi ancien, et qu'il est impossible de le croire antérieur au XVIe siècle. Une fois de plus, les archéologues se sont laissé tromper par l'apparence extérieure, sans prendre garde à tous les détails de style et de technique qui rendent indubitable l'attribution au XVIe siècle. Si les figures allongées des ermites, les rochers teintés de blanc et coupés, à leur sommes, par des plans verticaux, si la petite maison, à droite, avec son étroite et très haute porte, et le toit à tuiles rouges rappellent encore des types anciens, comme par exemple les miniatures du ms. de Jean Climaque conservé au Vatican, les détails de la technique, les costumes de certaines figures, le procédé d'éclairage, les couleurs employées appartiennent au XVIe siècle. Ainsi tombe naturellement aussi l'indication qui prétend que le tableau a appartenu au Squarcione, puisque la peinture est postérieure d'un siècle au maître padouan. Toutefois, cette indication peut nous éclairer sur la provenance du tableau, qui fut probablement exécuté dans la région vénitienne; ce qui serait confirmé par le fait que Veludo mentionne un peintre nommé Emmanuel Zanfournari, qui travaillait à Venise au XVIe siècle et dont la communauté grecque de cette ville possède encore aujourd'hui quelques oeuvres[2]. La représentation de la déposition de saint Éphrem le Syrien devait être fréquente vers la fin du XVe et le commencement du XVIe siècle; car nous trouvons la description d'une oeuvre analogue dans un écrivain du milieu du XVe siècle, Johannes Eugénicos, rhéteur byzantin.

On sait quel succès eut dans la littérature byzantine un genre qui se retrouve rarement dans les autres littératures: l'ἔκφρασις ou description de paysages, de lieux géographiques, d'oeuvres d'art, en prose et en vers. Depuis les temps primitifs

---

[1] W. Kallab, *Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung*, Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXI, 1900, Pl. VI.

[2] I. Βελούδου, Ἡ ἐν Βενετίᾳ ἑλληνικὴ ἀποικία, Venise, 1893, p. 144.

de la littérature grecque chrétienne jusqu'à sa décadence au XVe siècle. l'ἔκφρασις est extrêmement commune chez les écrivains. Quelques-uns d'entre eux en font une composition particulière, d'autres l'introduisent comme ornement dans les romans ou dans les écrits religieux. Ce genre littéraire, qui eut une si brillante fortune, fut une création des écrivains chrétiens, mais il dérivait directement de l'antiquité classique, où nous en trouvons de très nombreux exemples; dans les anciennes écoles de rhétorique, les ἐκφράσεις de paysages, de villes, de statues, de tableaux étaient un des sujets favoris des exercices d'école, et c'est d'elles que dérivèrent les descriptions de paysages qui forment un des plus gracieux ornements du roman grec. Le lien qui unit ces descriptions, particulièrement celles d'oeuvres d'art, à l'intrigue principale de l'ouvrage, est souvent très léger, parfois même il n'existe point du tout; et même dans le premier cas, la description apparaît toujours, avec évidence, comme un embellissement introduit par l'auteur dans le seul but de satisfaire son goût pour la rhétorique. Le modèle de l'antiquité classique que les écrivains de l'époque chrétienne eurent le plus souvent sous les yeux, fut le célèbre recueil des Εἰκόνες de Philostrate l'ancien. Comme on sait, les érudits ne sont pas d'accord sur cet ouvrage: les descriptions des soixante-quatre tableaux que Philostrate dit avoir vus dans une galerie de Naples s'appliquent-elles à de réelles oeuvres d'art? ou plutôt l'artiste n'a-t-il pas voulu promener son lecteur à travers une collection imaginaire dûe à sa seule fantaisie? *Adhuc sub judice lis est.* Le même doute peut être soulevé au sujet des ἐκφράσεις des écrivains chrétiens, d'autant plus que chez eux l'imitation de Philostrate est plus ou moins évidente, non seulement pour la langue et le style, mais encore pour les principes selon lesquels sont jugés les oeuvres et le but de l'art en général, ainsi que dans la manière de traiter la description où l'on fait ressortir certains détails en indiquant à peine les autres. Ce doute légitime ne diminue en rien l'importance des descriptions au point de vue littéraire; mais il est aisé de comprendre qu'il diminue beaucoup leur valeur au point de vue de l'histoire de l'art, car il n'est pas facile d'établir quels sont les éléments empruntés à des monuments artistiques réels et quels sont ceux qui ont été introduits par l'imagination de

l'auteur. Nous avons déjà fourni quelques indications sur cette question [1], dont le savant historien de la litérature byzantine, M. Karl Krumbacher, avait montré la grande importance; mais pour la résoudre, il faudrait pouvoir comparer les oeuvres d'art qui nous sont parvenues et les descriptions qui les concernent, et c'est là un cas qui, naturellement, ne se présente pas très souvent. Mais nous croyons qu'il s'est heureusementr réalisé pour le tableau d'Emmanuel Zanfornari. On attribue à Marcos Eugénicos, métropolite d'Éphèse, qui prit part au concile de Florence pour l'union des deux Églises (1439), six ἐκφράσεις, que nous croyons avoir prouvé appartenir plutôt à son frère Jean Eugénicos, et qui contiennent la description de la nativité du Christ, du martyre de saint Démétrius, de la ville de Corinthe, de l'ensevelissement de Saint Éphrem le Syrien, etc. Ces ἐκφράσεις ont été publiées pour la première fois par Kayser [2], et nous avons trouvé de celle qui concerne l'ensevelissement de saint Éphrem un autre texte, contenu dans un recueil de la Bibliothèque Vaticane (Cod. Urb., gr. 134, f. 164, XVe siècle) et qui présente quelques variantes d'importance secondaire. Nous ne

Fig. 15. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* Le Christ et la Samaritaine. (Grottaferrata).

[1] A. Muñoz, *Alcune fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina — Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, 1904; et *Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino del secolo XIV — Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1904, p. 390.

[2] C. L. Kayser, *Philostratei libri de gymnastica quae supersunt — Accedunt Marci Eugenici imagines et epistolae nondum editae*, Heidelbergae, MDCCCXL.

pouvons reporter ici toute la longue ἔκφρασις de Marcos Eugénicos, qui décrit le tableau de l'ensevelissement de saint Éphrem dans tous les moindres détails; nous nous bornerons donc à observer que la description corresponde parfaitement avec la peinture.

Fig. 16. — *Rome, Collection Sterbini.* — La transfiguration de J. Ch. (XIVe siècle). (Grottaferrata).

Comme nous avons dit déjà, le tableau de Zanfournari provient probablement de Venise.

C'est probablement aussi à Venise que fut exécuté un petit tableau (Fig. 15) représentant le Christ et la Samaritaine; le puits de marbre à petites têtes ailées qui soutiennent des festons, rappelle les « vere » des palais vénitiens.

La plupart des tablettes exposées à Grottaferrata présentant plus d'intérêt pour l'iconographie que pour l'art, nous nous bornerons à passer en revue les plus importantes, dont nous donnons aussi la reproduction; leurs représentations correspondent presque toujours exactement au Manuel de la peinture. L'état actuel de la science pour ce qui regarde la peinture orientale de basse époque ne nous permet pas de classer les

Fig. 17. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Le Christ (XVIe siècle). (Grottaferrata).

oeuvres avec une sûreté absolue, et les dates, par conséquent, seront presque toutes approximatives.

Nous divisons les tablettes de Grottaferrata en deux grands groupes: les grecques et les slaves. Parmi les grecques remonte au XIVe siècle une tablette de la collection Sterbini qui représente la transfiguration de Jésus Christ (Fig. 16); au XVIe une très petite tablette avec le buste du Christ au nimbe crucifère, certainement imité d'une figure monumentale en mosaïque

(Fig. 17). Du XVe siècle est aussi un autre tableau de M. Sterbini avec la nativité de Jésus (Fig. 18); au XVIe siècle peuvent remonter deux figures de saints, Antoine et Éphrem, peintes sur une petite tablette creusée au centre, à fond d'or (Fig. 19);

Fig. 18. — *Rome, Collection Sterbini.* — La Nativité de Jésus Christ. (Grottaferrata).

une grande figure de saint Jean l'évangéliste, représenté, comme dans les miniatures, dans l'attitude de la méditation et tenant sur sa poitrine le volume sur lequel il doit écrire les paroles sacrées (Fig. 20). Les couleurs sont sourdes, l'or est très foncé, avec des reflets de cuivre; les chairs sont couleur

Fig. 19. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Les saints Éphrem et Antoine. — (Grottaferrata).

de terre avec de grandes touches blanches sur le front, sur les joues et sur le nez; les doigts sont d'une longueur inusitée; les plis des vêtements marqués par de très profonds sillons qui

Fig. 20. — *Rome, Collection particulière.* — S. Jean l'évangeliste (XVIe siècle). (Grottaferrata).

pénètrent dans l'étoffe et y forment de véritables canaux rectilignes. En somme, ce tableau est un exemple caractéristique de la stylisation à laquelle était arrivé l'art byzantin au XVIe siè-

cle. La figure principale se retrouve identique, en ses plus petits détails et jusque dans les touches blanches, dans un tableau du couvent de Vatopédi sus le mont Athos, qui sert de cadre à une image sculptée de la Vierge à l'Enfant. Avec saint Jean, on y voit représentés, tous à mi-buste, les autres apôtres, et la peinture est attribuée par Kondakoff au XV-XVIe siècle. L'ἑρμηνεία indique en ces termes le type de saint Jean le théologien : « vieillard chauve, grande barbe peu épaisse. Il tient l'Évangile ». Dans les miniatures des évangéliaires, saint Jean

Fig. 21. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Triptyque grec. (Grottaferrata).

présente aussi le même type de vieillard chauve à barbe blanche. Au contraire, dans un triptyque exposé à Grottaferrata (Fig. 21), il porte extraordinairement de longs cheveux blancs. Au centre du triptyque est figurée la Déésis ; sur le volet de gauche, saint Georges à cheval, tuant le dragon ; à droite, saint Jean assis, avec le livre sur les genoux et, devant lui, un pupitre sur lequel sont placés d'autres feuillets. Cette dernière partie du triptyque est la copie exacte de la miniature d'un évangéliaire.

Un petit triptyque du Musée du Vatican (Fig. 22), où revivent des formes iconographiques anciennes, mais qui pourtant n'est pas antérieur au XVIe siècle, porte au milieu le Christ

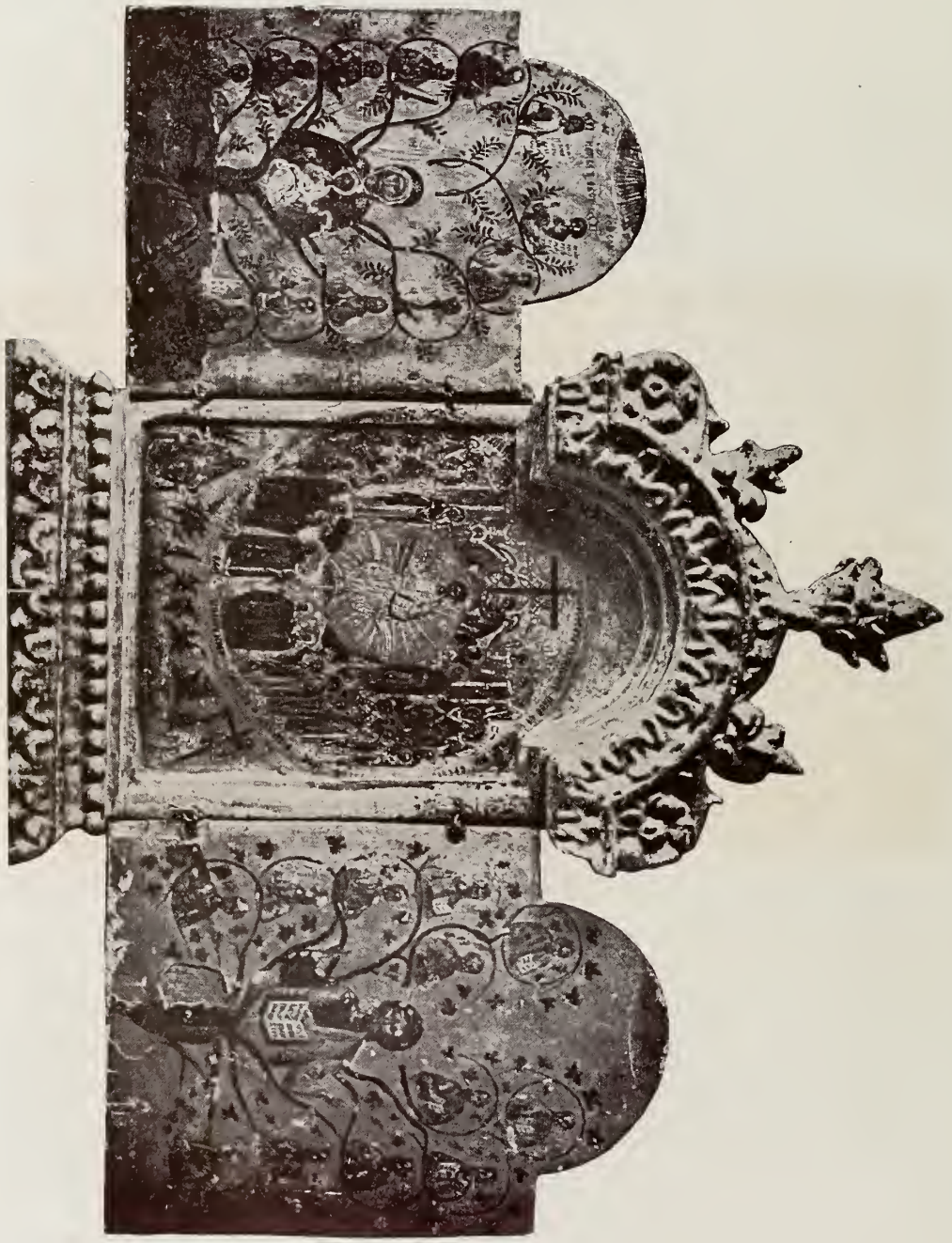


Fig. 22. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Triptyque du XVIe siècle. (Grottaferrata).

entouré des saints; dans les volets l'arbre de Jessé et la vigne de Jésus Christ.

La dormition de la Vierge, sujet très commun dans l'art byzantin, est figurée sur une petite tablette du XVIIe siècle (Fig. 23). Au XVIIe siècle remonte aussi une très belle figure de sainte Catherine (Fig. 24), assise sur un trône en bois richement sculpté, vêtue de manteau royal, avec la plume et le crucifix dans la main gauche et portant la droite sur la poitrine. Sur le fond doré on lit en haut: Ἡ ἅγια αἰκατερίνα; en bas au dessus du trône le peintre a mis son nom: Ἰω Μόσχου Χεῖρ. Il s'agit évidemment d'un peintre grec Jean Moscos, et non pas d'un russe de Moscou comme on a pensé: les caractères de la peinture sont tout à fait grecs, et nous n'avons pas besoin d'aller loin pour faire des confrontations parce que à Grottaferrata nous trouvons dans un diptyque grec contemporain (Fig. 25) la même figure de sainte Catherine, qui correspond exactement à l'autre de Jean Moscos.

Fig. 23. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* La dormition de la Vierge. (Grottaferrata).

M. Sterbini a exposé aussi quatre tablettes offrant l'histoire de Joseph; oeuvre d'un peintre du XVIIIe siècle, nommé Théodore Poulaki, qui a signé l'une d'elles: θεοδώρου πουλάκη. On y remarque une certaine ampleur de composition et une forme degagée plutôt rare dans les oeuvres d'une époque aussi basse: évidemment Poulaki imitait les gravures de l'école de Durer. Les tablettes répresentent le rêve de Joseph (Fig. 26); Joseph

Fig. 24. — *Rome, Collection Sterbini.* — S. Catherine, peinture de Jean Moscos. (Grottaferrata).

Fig. 25. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Diptyque grec.
(Grottaferrata).

qui explique les rêves de Pharaon (Fig. 27); Joseph et ses frères agenouillés (Fig. 28); Jacob qui bénit les fils de Joseph (Fig. 29).

De très basse époque, et par conséquent d'importance secondaire, sont une tablette où sont représentés les saints Cosme et

Fig. 26. — *Rome, Collection Sterbini.* — Théodore Poulaki. Histoire de Joseph. (Grottaferrata)

Damien bénis par Jésus Christ (Fig. 30), et une autre, à fond d'or (Fig. 31), avec les figures des saints Athanase, Basile, Jean Climaque, Grégoire le théologien et Cyrille.

Le Musée chrétien de la Bibliothèque Vaticane, auquel appartiennent presque toutes les oeuvres que nous venons de mentionner, a aussi exposé un carton liturgique très important.

D'un côté, on y voit un saint en costume de moine, avec une longue barbe et un rouleau dans la main gauche; à ses côtés se tiennent deux jeunes gens richement vêtus (Fig. 32), de l'autre côté, déjà reproduit par Kraus[1], la Pentecôte (Fig. 33). Au centre

Fig. 27. — *Rome, Collection Sterbini.* — Théodore Poulaki. Histoire de Joseph. (Grottaferrata).

d'un local clos est assise sur un trône la Vierge, aux côtés de laquelle se tiennent les douze apôtres; du haut pleuvent des rayons lumineux. Au centre, sous une voûte, se trouve la figure traditionnelle du Kosmos, représenté sous l'aspect d'un roi. Le

[1] F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, II, p. 357.

Manuel de la peinture du mont Athos décrit la scène dans les termes suivants :

« Une maison. Les douzes apôtres assis en cercle. Au-dessous d'eux, une petite voûte au milieu de laquelle un homme

Fig. 28. — *Rome, Collection Sterbini.* — Théodore Poulaki. Histoire de Joseph. (Grottaferrata).

âgé tient à deux mains, devant lui, une nappe dans laquelle il y a douze cartels roulés; il porte une couronne sur la tête. Au-dessus de lui, cette inscription : Le Monde. Dans le haut de la maison, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe; tout autour, une grande lumière. Douze langues de feu s'échappent de cette colombe et se reposent sur chacun des apôtres ».

Cette personnification du Monde dans la figure d'un roi couronné qui tient les douze rouleaux de la prédication, est un motif exclusivement propre aux Byzantins et qui est resté inconnu à l'art occidental. Le Monde est figuré dans la repré-

Fig. 29. — *Rome, Collection Sterbini.* — Théodore Poulaki. Histoire de Joseph. (Grottaferrata).

sentation de la descente du Saint-Esprit afin d'indiquer que les apôtres se disperseront dans toute la terre pour enseigner et convertir les peuples. Les douze rouleaux sont les rouleaux de la prédication de l'Évangile, écrite en douze langues différentes, et dont chacun des apôtres prendra celui qui lui est destiné.

Cette représentation est une des plus intéressantes qu'offre l'art byzantin, et elle mérite que nous nous arrêtions un instant pour en examiner le développement. Son histoire iconographique ne commence pas avant le VIe siècle, où nous la rencontrons dans le manuscrit syriaque de la Bibliothèque Laurentienne. Au centre d'un triclinium en forme de voûte hémisphérique, est placé le groupe des apôtres, avec la Vierge au milieu d'eux. En haut, au milieu, se voit la colombe, qui envoie ses rayons sur la Vierge. Cette représentation rappelle plutôt celles de l'Occident; en Orient, les apôtres sont toujours assis dans un triclinium hémisphérique, comme par exemple dans un évangéliaire de la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg (n.° 21), du X-XIe siècle, dans un autre de la Bibliothèque nationale de Paris (Suppl. gr. 27), dans un autre encore du couvent de Vatopédi sur le mont Athos (n.° 101). Très souvent, dans la chambre hémisphérique fermée par les stalles des apôtres se voient des personnages qui conversent entre eux: d'un côté, les femmes; de l'autre, les hommes. C'est là la forme sous laquelle la représentation apparaît le plus communément dans les miniatures. Souvent aussi, dans l'espace limité par les stalles, se trouve, parmi la foule, une figure de roi couronné, et souvent encore cette figure est seule. Dans la « pala d'oro » de Saint-Marc de Venise, le peuple est divisé en deux groupes, dans l'un desquels se tient le roi; la même disposition s'observe dans une tablette d'ivoire de la Kunstkammer de Berlin, du

Fig. 30. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* Les saints Cosme et Damien. (Grottaferrata).

X-XIe siècle, et sur la porte de Saint-Paul à Rome. Dans un diptyque byzantin du XIe siècle, qui est conservé au département médiéval de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, la foule et le roi sont absents, de même que dans une fresque du monastère de Sainte-Sophie à Kieff et dans le mosaïques de Monreale. Dans les mosaïques du Baptistère de Florence, au lieu du peuple, il n'y a que le roi seul, comme dans toutes les peintures by-

Fig. 31. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Cinq saints évêques (XVIIIe siècle). (Grottaferrata).

zantines du XVIe au XVIIIe siècle, et sur le personnage on lit l'inscription : ὁ κόσμος. Nous ne nous arrêterons pas à citer les exemples de cette dernière disposition, car on les trouve en très grand nombre dans les églises et les couvents du mont Athos, d'Athènes et de toutes les villes de la Grèce. Quant aux icônes grecques et russes, on peut, à ce point de vue, les diviser en deux groupes. Dans l'un, les apôtres sont assis sur les escabeaux placés en demi-cercle ; en haut, on voit le ciel, parfois orné d'étoiles ; au dessus des têtes des apôtres s'arrêtent des langues de feu. Au centre se trouve la figure du roi couronné, dans ses mains une étoffe où sont les douze rouleaux ; dans les icônes

grecques, il porte la légende Κόσμος; dans les icônes russes: *tout le monde*, ou bien Κόσμος en caractères russes, comme c'est pré-

Fig. 32. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Carton liturgique. (Grottaferrata).

cisément le cas de notre carton liturgique. Dans le second groupe, il manque le triclinium hémisphérique, qui est remplacé

par un trône placé au centre et sur lequel est assise la Vierge, tandis que sur les côtés sont les apôtres, chacun sur son siége. Le carton du Vatican appartient à ce second groupe ; quant à la date de son exécution, par comparaison avec une icône du

Fig. 33. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Carton liturgique. (Grottaferrata).

Musée de l'Académie des Arts de Pétersbourg, nous croyons devoir la fixer au XVIIe siècle.

L'Exposition de Grottaferrata offre aussi des tableaux slaves antérieurs à ce carton liturgique, et, parmi les plus anciens,

Fig. 34. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Les douze fêtes de l' Église. (Grottaferrata).

Fig. 35. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — S. Nicolas. (Grottaferrata).

nous en noterons un du XVe siècle qui représente les douze fêtes (Fig. 34). Les douze scènes s'y suivent dans l'ordre suivant: Marie au temple, l'Annonciation, la Nativité, le baptême du

Fig. 36. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — S. Nicolas et les épisodes de sa vie. (Grottaferrata).

Christ, la résurrection de Lazare, l'entrée du Christ à Jérusalem, la Crucifixion, la Resurrection, la Pentecôte, l'Ascension, la Transfiguration, la mort de la Vierge. Ce tableau est très important

Fig. 37. — *Rome, Collection Sterbini.* — La fontaine de la vie. (Grottaferrata).

au point de vue iconographique, à cause de la variété des représentations, parmi lesquelles nous notons tout de suite celle de la Pentecôte dont nous avons parlé plus haut.

Le tableau a une extraordinaire vivacité de coloris ; le

Fig. 38. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — S. Jean le précurseur. (Grottaferrata).

fond des diverses scènes est doré, et tout le reste est peint des plus vives couleurs. Les vêtements sont de préférence d'un rouge écarlate, ou jaunes, ou bleu foncé ; le Christ est souvent revêtu d'une très brillante tunique blanche ; les maisons sont

peintes en vert, en rouge, en blanc. Cet usage de colorier les architectures est fréquent dans l'art byzantin, et on l'observe parfois aussi en Occident, par exemple chez Benozzo Gozzoli, qui donne souvent aux édifices une couleur verdâtre; mais on trouve rarement des couleurs aussi vives que dans notre tableau.

Il faut noter aussi une petite icône (Fig. 35) représentant saint Nicolas, qui tient dans sa main droite une épée et dans sa main gauche une ville; en haut se trouvent les deux bustes du Christ et de la Vierge; le fond est formé d'une tente peinte de diverses couleurs. Assez ancienne (XVIe siècle) est aussi une icône recouverte d'un riche cadre en métal, qui porte au centre une figure de saint Nicolas et, tout autour, seize épisodes de sa vie (Fig. 36): c'est un bel exemple de la manière dont sont constituées les icônes russes, parfois recouvertes de riches plaques en métal ornées de bordures et de sculptures. Une inscription placée derrière l'icône nous fait savoir qu'elle a étée peinte au temps des Godounoff.

Fig. 39. — *Podlinnik du Siïa.* — S. Jean le précurseur.

Nous ne rappelons qu'en passant les icônes, parce que, mis à part leur intérêt iconographique dont le lecteur pourra se rendre compte par les reproductions, elles n'ont qu'une très mince valeur artistique. Toute l'importance de la peinture byzantine et russe réside plus dans le sujet, que dans la forme, et l'icône a une signification que n'ont point les peintures occidentales. Cette différence essentielle dans la signification religieuse de l'icône orientale et du tableau occidental, explique

aussi la nature des manuels de peinture, des répertoires ou « podlinnik » dont nous avons parlé, et qui donnent particulièrement des indications iconographiques. Il existe aussi en Occi-

Fig. 40. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — S. Jean Baptiste. (Grottaferrata).

dent des manuels à l'usage des artistes, mais ils ont un caractère tout à fait différent; au XIIIe siècle, nous avons celui du moine Théophile; au XIVe, celui de Cennino Cennini; plus tard, le *Trattato della Pittura* de Léonard de Vinci. Mais tous ces

ouvrages et beaucoup d'autres dont nous ne nous souvenons pas en ce moment, parlent uniquement de la technique de la peinture, ou d'esthétique : ils donnent des renseignements sur la manière de préparer les couleurs et de les dissoudre, de peindre à la détrempe, à fresque, à l'huile, sur les diverses ma-

Fig. 41. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — La Déesis. (Grottaferrata).

tières où l'on peut peindre, bois, métal, verre, etc. ; ou bien ils contiennent des divagations esthétiques et philosophiques ; mais ils ne s'occupent jamais de la partie iconographique des peintures. Les manuels occidentaux ont donc un caractère absolument différent de celui des manuels orientaux ; l'Église catholique eut toujours un penchant pour l'art et considéra les

belles formes comme un guide qui conduit à la religion ; dans l'Église orientale, au contraire, l'icône est avant tout considérée comme une idée exprimée par une forme, et l'artiste est un théologien. Dès lors, laisser au peintre une complète liberté, ce serait proprement lui laisser la liberté de faire de la théologie

Fig. 42. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — La Vierge et l'Enfant. (Grottaferrata).

et de prendre ainsi la place du prêtre. Il est donc clair que tous les peintres ne seraient pas capables de jouer un pareil rôle sans qu'il sortît de là des confusions nuisibles à la religion ; les artistes, par conséquent, doivent s'astreindre étroitement aux règles établies par les répertoires iconographiques, et nous pouvons, en comparant ces textes aux peintures, nous as-

surer qu'ils ne prenaient jamais aucune liberté avec eux [1]. Par exemple, à l'Exposition de Grottaferrata, se trouve une petite tablette de la collection de M. Sterbini, portant la représentation à laquelle le Manuel du mont Athos donne le nom de

Fig. 43. — *Rome, Collection Sterbini.* — Le Iugement dernier. (Grottaferrata).

« fontaine de la vie » (Fig. 37). Voici comment le Manuel décrit cette représentation :

« Une fontaine tout en or. Au milieu, la mère de Dieu, les mains élevées en l'air. Devant elle le Christ, bénissant des deux côtés, et l'Évangile sur la poitrine, avec ces mots : « Je

[1] Voir l'ouvrage citée de Pokrovsky.

suis l'eau vivante ». Deux anges supportent d'une main une couronne au-dessus de la tête de la sainte Vierge, de l'autre deux cartels; l'un avec ces mots: « Salut, fontaine de pureté et de vie! », l'autre avec ceux-ci: « Salut, source pure de la divinité! ». Au-dessous de la fontaine un grand bassin rempli d'eau avec des poissons. De chaque côté, des patriarches, des rois, des reines, des princes et des princesses se purifient et

Fig. 44. — *Moscou, Monastère de S. Nicolas « Edinovietchersky ».*
Le Jugement dernier (XVIIe siècle).

boivent de l'eau puisée avec des vases et des coupes. Un grand nombre d'autres personnages, des malades, des paralysés aux pieds ou aux mains en font autant; un prêtre tient une croix et les sanctifie. Devant eux on amène un possédé du démon; devant eux aussi est le capitaine de vaisseau versant de l'eau sur un Thessalien ressuscité ».

L'artiste qui a peint l'icône s'en est tenu, avec une absolue fidélité, à la description, n'en supprimant que quelques

Fig. 45. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Volet de triptyque du XVIIIe siècle. (Grottaferrata).

Fig. 46. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Volet de triptyque du XVIIIe siècle. (Grottaferrata).

Fig. 47. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Volet de triptyque du XVIIIe siècle. (Grottaferrata).

détails, comme celui du capitaine de vaisseau qui verse l'eau sur le Thessalien ressuscité; mais il n'a rien ajouté du sien. La fontaine est d'or; la Vierge lève les mains vers le ciel et tient devant elle l'Enfant, qui bénit des deux mains, mais n'a pas l'Évangile sur la poitrine. Sur les côtés se tiennent les deux anges avec les cartouches à inscriptions; en bas, dans le grand bassin où nagent des poissons, sont les malades et les paralytiques qui puisent de l'eau dans des vases; une femme jette de l'eau sur un démoniaque, et l'on voit le petit démon sortir de la bouche de ce dernier et s'envoler en l'air. La peinture est de date très récente, et il suffit, pour s'en convaincre, d'observer le calice qui soutient la fontaine: il est tout en or et chargé d'ornements de style baroque. Le type de la Vierge, au contraire, semble inspiré d'anciens modèles de l'art chrétien primitif.

Toutes les autres tablettes exposées à Grottaferrata, et dont nous ne donnons que la simple indication, correspondent plus ou moins aux modèles décrits dans les manuels de peinture.

Il y en a une (Fig. 38) qui représente saint Jean-Baptiste tenant dans sa main gauche un plat avec sa tête; il a de grandes ailes, comme dans le « podlinnik » du monastère de Siïa (Fig. 39); à terre, près d'un arbre, est déposée la hachette de la décollation. Le saint porte les ailes aux épaules parce que dans l'Évangile de saint Mathieu on attribue à lui la prophétie de Malachie (III, 1): « *Οὗτός ἐστιν περὶ οὗ γέγραπται· ἰδοὺ ἐγὼ ἀποστέλλω τὸν ἄγγελόν μου πρὸ προσώπου σου, ὃς κατασκευάσει τὴν ὁδόν σου ἔμπροσθέν σου* » (Math. XI, 10).

Un autre saint Jean-Baptiste (Fig. 40) tient dans sa main un rouleau; à terre gît la hachette et, non loin, un agneau. Le tableau remonte à la fin du XVIIe siècle, et l'on voit très clairement que le peintre a imité l'art français contemporain. Une grande Déésis (Fig. 41), où, derrière le trône du Christ, on voit aussi deux anges et les quatre évangélistes, se retrouve également dans un dessin du premier « podlinnik ».

On peut signaler aussi une icône avec la Vierge à l'Enfant sur un trône (Fig. 42); une tablette de M. Sterbini représentant le Jugement dernier, scène qui, dans l'art russe de basse époque, est d'une extraordinaire complexité (Fig. 43). Déjà dans l'art byzantin du XIIe siècle le Jugement dernier est une

des représentations dont l'iconographie est des plus compliquées; l'art russe reproduit dans les icônes, même dans celles de très petite dimension, avec une très grande fidélité, les anciennes représentations en peinture ou en mosaïque qui étaient ordinairement placées sur la paroi intérieure des églises. Mais le tableau de M. Sterbini n'est pas ancien, et bien qu'on le croie d'une grande antiquité, il remonte à la première moitié du XIXe siècle (1830-1840); et présente des grandes analogies avec une tablette du monastère de Saint-Nicolas à Moscou, du XVIIe siècle (Fig. 44). Le Jugement dernier est aussi représenté, avec la Passion, sur trois tablettes du Musée chrétien du Vatican de manière grecque du XVIIIe siècle, qui devaient autrefois former un seul et même triptyque (Fig. 45-47).

La peinture byzantine de basse époque présente, comme nous l'avons vu par de nombreux exemples, l'étrange phénomène d'une résurrection de très anciennes formes créées et développées au moyen âge, jusqu'à l'époque moderne. Ce phénomène artistique, vraiment extraordinaire et inconnu dans tous les autres pays, témoigne de la grande puissance de conservation de la pensée religieuse orientale qui s'est maintenue intacte à travers les siècles et a repoussé toutes les invasions de l'extérieur. Il serait donc faux et injuste de considérer l'art byzantin et russe de l'époque voisine de nous comme une froide et morte répétition de motifs anciens; si les formes qui exprimaient la pensée religieuse de dix siècles plus tôt se répètent jusqu'au XVIIIe siècle, c'est que cette pensée est encore vivante dans la conscience du peuple.

II.

LA MINIATURE

LES ORIGINES ORIENTALES DE LA MINIATURE DE L'ITALIE MÉRIDIONALE

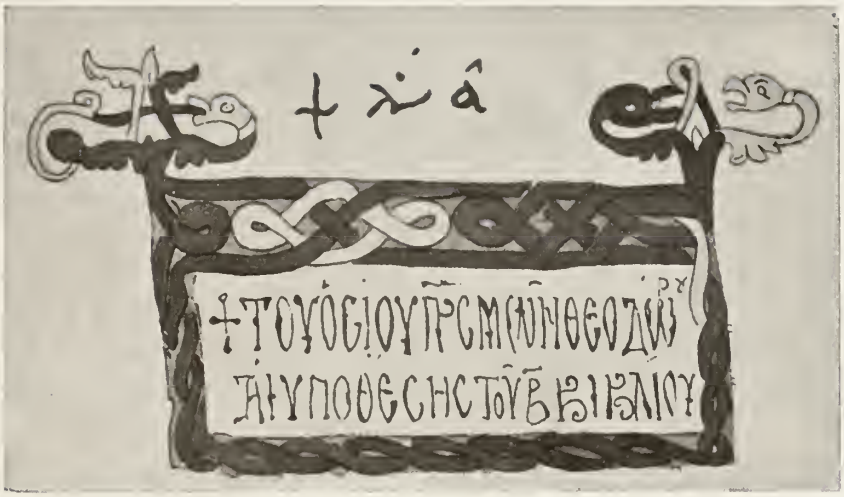


Fig. 48. — *Bibliothèque du mont Sinaï* — Ornement d'un manuscrit du Xe-XIe siècle.

La miniature n'est pas assez largement représentée à l'Exposition de Grottaferrata pour rendre possible une étude méthodique, et, d'autre part, quelques-uns des manuscrits exposés sont déjà universellement connus des érudits et du public, de sorte que nous croyons pas nécessaire d'en parler longuement ici [1]. Outre un évangéliaire du XIIe siècle, orné de quatre peintures représentant les figures des évangélistes, on y remarque particulièrement un manuscrit patristique du XIe-XIIe siècle, appartenant à l'abbaye du Mont-Cassin, et un autre évangéliaire, sur papier, de la Bibliothèque de Grottaferrata. L'évangéliaire sur parchemin porte la cote A . α . II. Il se compose de 337 feuillets et mesure en hauteur 0.23, en longueur 0.16. Il contient le texte intégral des quatre Évangiles de Mathieu, Marc, Luc et Jean [2]: chaque Évangile était précédé de l'image de l'évangéliste; mais, par malheur, à une époque que nous croyons assez récente, on a jugé bon de couper et d'enlever du volume les

[1] Nous voulons parler des trois rouleaux d'Exultet de la cathédrale de Gaète qui sont amplement étudiés dans l'ouvrage de M. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904. Quant au célèbre manuscrit pourpré de Rossano, également exposé à Grottaferrata, nous en préparons en ce moment une nouvelle édition en couleurs, accompagnée d'une étude critique, qui paraîtra sous peu chez l'éditeur Danesi.

[2] A. Rocchi, *Codices Cryptenses* (Tusculani, 1883), p. 2-4.

trois pages peintes représentant saint Marc, saint Mathieu et saint Luc, pour les encadrer et les exposer dans les salles de la Bibliothèque. Sur le second plat de la reliure du manuscrit, on lit: « *Codex iste e Corcyra delatus, XI ut putatur saeculi, a Rmo P. D. Josepho Schirò Ord. S. P. N. Basilii, Hieromonacho Sac. Congr. de Propaganda Fide Vicario Apostolico, Bibliothecae Cryptoferratensi dono datus MDCCCXXIX* ». Les figures des évangélistes occupent toute la page et sont peintes sur le verso du feuillet qui précède le commencement de l'Évangile. Au point de vue iconographique, elles n'offrent rien de nouveau; elles sont très fidèlement exécutées selon les règles ordinaires. Mais au point de vue artistique, elles sont importantes parce qu'elles présentent une richesse de décoration qui, si l'on ne peut la dire absolument rare, n'est pas non plus très commune dans l'illustration des Évangiles. Saint Mathieu (Fig. 49) est assis sur un siége sans dossier et tient dans ses mains le rouleau sur lequel il s'apprête à écrire le saint Évangile; il a déposé son calame et semble méditer en regardant le parchemin blanc qu'il va avoir à remplir, ou peut-être relit les mots qu'il y a déjà écrits. Généralement, c'est Jean qui est représenté pensif, le menton appuyé sur la main, ou bien se caressant la barbe, geste habituel de l'homme qui a l'esprit occupé de pensées graves; mais pour Mathieu, le cas ne se présente pas très fréquemment. Au fond de la page s'élèvent des architectures très fines, délicates, exécutées avec une grande régularité, sous la forme d'un portique avec des colonnes de marbres de diverses couleurs soutenant une loggia au centre de laquelle s'élève une petite maison avec toit à imbrications; des deux côtés, deux autres édifices extrêmement légers. Au fond du portique, un mur où s'ouvrent de très étroites fenêtres.

Au même style, à la même inspiration appartient la seconde miniature, qui offre la figure de saint Marc (Fig. 50) représenté dans une attitude assez peu fréquente: il a déposé le volume sur le pupitre et, à l'aide d'un couteau, il affile la pointe de sa plume. Au fond, une haute muraille derrière laquelle, à droite, on voit poindre la cime d'un petit arbre; au delà du mur, à droite et à gauche, surgissent de riches architectures.

La peinture de Marc et celle de Mathieu présentent, l'une et l'autre, une extraordinaire finesse de dessin et de coloris:

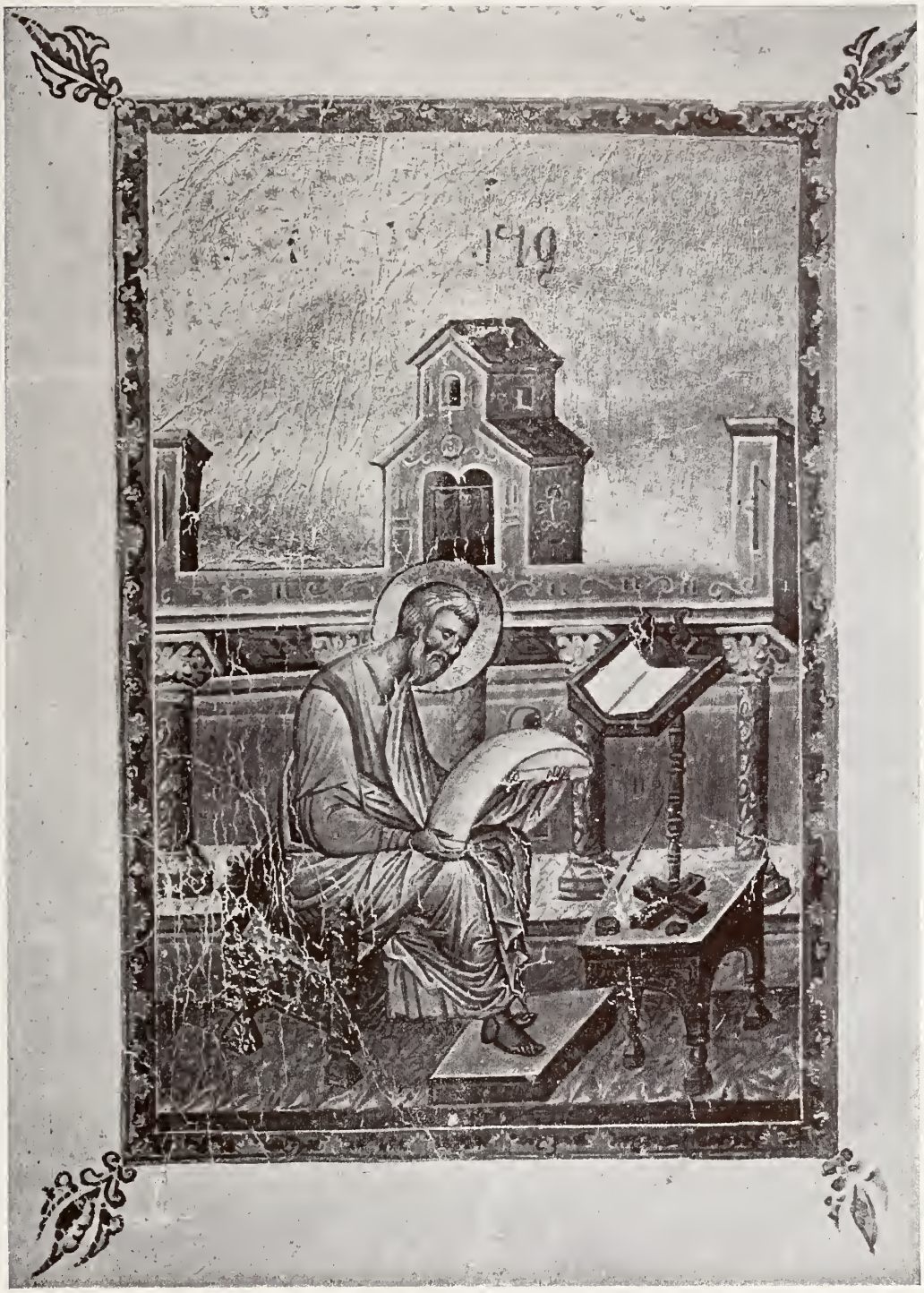


Fig. 49. — *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye. - Évangéliaire* (A. z. II). — S. Mathieu. (Grottaferrata).

Fig. 50. — *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye. - Évangéliaire* (A. z. II). — S. Marc. (Grottaferrata).

les couleurs sont claires, légères comme en une aquarelle, les contours sont fins, les lumières harmoniques; ce qui prédomine surtout, c'est le bleu, dont sont teints les manteaux, le ciel, les architectures.

Les deux autres miniatures de Luc et de Jean (Fig. 51-52) diffèrent notablement des précédentes, de sorte que, même au seul examen d'une photographie, on reconnaît facilement qu'elles sont d'une autre main. Ici, tout est plus rude et plus superficiel; la finesse des lignes a disparu et les contours sont épais et criards, les figures courtaudes et courtes, les plis incorrects; les visages ont les chairs sombres, sillonnées de rides profondes ressemblant à des fibres ligneuses; les manteaux et les tuniques sont comme gonflés. On remarque dans tous les détails un essai d'imiter les deux miniatures précédentes de Mathieu et de Marc, une tentative d'affiner les figures, l'effort d'une main inhabile qui cherche à se plier à des formes délicates et légères.

Le manuscrit remonte au XIIe siècle, et c'est certainement à la même époque que remontent les quatre miniatures.

L'autre évangéliaire de la Bibliothèque de Grottaferrata porte la cote A . α . 1, est formé de 386 feuillets bombycins (haut. 0.29; larg. 0.21). Il contient tout le Nouveau Testament dans l'ordre suivant: les quatre Évangiles, les Actes des apôtres, les Épîtres et l'Apocalypse. Des quatre miniatures représentant les apôtres qui devaient orner le volume, et peut-être de beaucoup d'autres dont le souvenir existe encore[1], il ne reste plus aujourd'hui que celle de saint Marc (Fig. 53). Sous une grande arcade soutenue par deux sveltes colonnettes, le saint est assis dans une chaire richement ornée; il tient le rouleau déroulé sur son genou gauche et porte sa main droite à son menton, geste propre de la méditation et qui, comme nous l'avons déjà dit, caractérise plutôt, dans les évangéliaires byzantins, saint Jean le théologien. Les couleurs ne sont pas très vives, mais tendent toutes à prendre une teinte sombre; la tunique et le manteau du saint, la chaire, les arcs, sont très foncés, et, en général, les couleurs employées manquent de vivacité, sauf pour le jaune qui entre dans la décoration d'une bande en zigzag disposée sur le bord inférieur de l'arcade.

[1] Rocchi, ouvrage cité, p. 2.

Fig. 51. — *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye.* - *Évangéliaire* (A. α. II). — S. Luc. (Grottaferrata).

Fig. 52. — *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye. - Évangéliaire* (A. z. II). - S. Jean. (Grottaferrata).

Fig. 53. — *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye. - Évangéliaire* (A. α. I). — S. Marc. (Grottaferrata).

Ce manuscrit n'est certainement pas antérieur à la fin du XIIIe siècle, il doit même plutôt dater des premières années du XIVe; et nous croyons pouvoir émettre l'hypothèse qu'il a été exécuté dans l'Italie méridionale. On sait comment pendant plusieurs siècles la langue grecque fleurit dans les monastères basiliens du Midi, et comment, par suite, l'on y exécuta des manuscrits liturgiques en langue grecque. Déjà Montfaucon notait, dans sa *Palaeographia*, les caractères spéciaux des manuscrits grecs de l'Italie méridionale; Rocchi, dans son ouvrage sur l'abbaye de Grottaferrata [1], s'étend longuement sur les particularités de l'écriture italo-grecque et donne un abondant catalogue de manuscrits grecs exécutés en Calabre, en Sicile et à Grottaferrata, la plupart d'entre eux par des moines basiliens, et conservés aujourd'hui en partie dans la Bibliothèque de l'abbaye et, en plus grand nombre, à la Bibliothèque Vaticane. Un groupe important de manuscrits italo-grecs actuellement au Vatican, provient de la Bibliothèque du Patir, couvent basilien de Rossano en Calabre; il a été étudié et mis en lumière par M. l'abbé Batiffol [2].

Le style de la miniature de saint Marc dans l'évangéliaire de Grottaferrata, nous rappelle les manuscrits syriaques, et très probablement le peintre basilien copiait un original provenant de la Syrie.

À l'Exposition de Grottaferrata figure un important manuscrit patristique italo-grec contenant la Doctrina S. Dorothei (79 feuillets, haut. 0.24, larg. 0.18), appartenant à l'abbaye du Mont-Cassin, et orné de miniatures. Au Mont-Cassin, il porte le n.° gr. 431, et il est l'oeuvre du moine calligraphe Arsenios, comme nous l'apprend une note. Montfaucon, qui parle de ce volume, ne s'éloigne pas trop de la vérité en l'attribuant au XIe siècle; il date probablement du commencement du XIIe. Dans toute l'étendue du texte, les initiales peintes sont très abondantes, ainsi que les décors en forme de cordes tressées, peints de très vives couleurs et souvent composés de motifs zoomorphiques. Les deux dernières pages (Fig. 54-55) sont encore plus richement décorées, l'une (78^v) porte un cercle

[1] A. Rocchi, *De coenobio cryptoferratensi*, Tusculi, MDCCCXCIII, p. 245.
[2] P. Batiffol, *L'abbaye de Rossano*, Paris, 1891.

Fig. 54. — *Mont-Cassin, Bibliothèque de l'abbaye.*
Doctrina S. Dorothei (Ms. n. 431). — Miniature.
(Grottaferrata).

orné de cordes tressées et qui porte, à l'extérieur et à son sommet, une croix de chaque côté de laquelle se tiennent deux paons; en bas, et toujours à l'extérieur du cercle, deux autres croix formées d'entrelacs. À l'intérieur du cercle se trouve une croix sur les bras de laquelle se lit l'inscription suivante:

Η
Ν
Ε
Λ
Ε
Υ Θ Ε Θ Κ Δ Υ Ρ Ε Μ Α
Ο
Θ
Η

que Montfaucon explique ainsi: Ἑλένη ἐκ θεοῦ οὔρεμα ἐδόθη, parce que le texte qui suit contient l'ouvrage d'Hélène sur les jours fastes et néfastes[1]. L'autre page (79v) porte deux arcs en fer à cheval soutenus par des pilastres ornés de cordes tressées. Du sommet des arcs descendent deux mains, forme habituelle de la représentation de Dieu; de l'architrave qui unit les pilastres pendent à gauche deux lampes, à droite un flabellum; en bas se trouvent deux animaux fantastiques; en haut, entre les deux arcs, le bust du Christ bénissant, avec le nimbe crucifère.

Arsenios, le calligraphe et probablement le miniaturiste de notre manuscrit, s'il n'était pas grec d'origine, l'était certainement d'éducation. Pourtant l'art que révèlent les ornements des deux pages peintes et des nombreuses initiales et bordures parsemées dans le manuscrit n'a pas le caractère de la miniature byzantine; il nous rappelle plutôt les types orientaux, et plus particulièrement ceux des manuscrits syriaques où des grecs écrits en Syrie. Si l'on compare par exemple les lettres initiales de notre manuscrit, avec celles tirées des manuscrits de la Bibliothèque du mont Sinaï, publiées par Kondakoff[2] (Fig. 48

[1] Montfaucon, p. 373.

[2] N. P. Kondakoff, *Les initiales zoomorphiques des manuscrits grecs et glagolithiques du Xe-XIe siècle dans la Bibliothèque du monastère du Sinaï*, 1903. Avec VIII planches en couleurs.

et 56). l'on retrouve les mêmes motifs empruntés au règne animal, les mêmes entrelacs, les mêmes ornements, les mêmes couleurs très vives où dominent le rouge et le jaune. Pourtant

Fig. 55. — *Mont-Cassin, Bibliothèque de l'abbaye.*
Doctrina S. Dorothei (Ms. n. 431). — Miniature.
(Grottaferrata).

si le texte de notre codex n'était pas grec on pourrait bien attribuer les miniatures qui le décorent à l'école bénédictine, parce qu'elles n'ont pas des caractères spécifiques qui les

Fig. 56. — *Bibliothèque du mont Sinaï.* — Ornements de manuscrits du Xe-XIe siècle.

distinguent beaucoup de l'art des monastères bénédictins. Examinons par exemple la miniature d'un bréviaire bénédictin de la Bibliothèque Chigi de Rome (C. VI. 177) du XIe siècle, qui répresente le Christ bénissant assis sur le globe et entouré des

Fig. 57. — *Rome, Bibliothèque Chigi. — Bréviaire bénédictin.*
Le Christ et les symboles des évangélistes.

symboles des évangélistes (Fig. 57): la ressemblance est frappante. Nous n'avons cité qu'un seul exemple, mais on pourrait les multiplier à l'infini, parce que toutes les miniatures bénédictines présentent les caractères que nous venons de relever dans le manuscrit grec du Mont-Cassin. Et nous n'hésitons pas d'affir-

mer que *la miniature bénédictine dérive, comme la carolingienne, de l'art syriaque et oriental, que les moines basiliens ont importé en Italie*[1].

L'origine syriaque de la miniature de l'Italie méridionale est manifeste déjà dans les temps les plus anciens : par exemple dans un évangéliaire du British Museum (Add. Ms. 5463) du VIIIe siècle, où les arcades des tables canoniques sont tout à fait dans le style de la Syrie. Ce courant oriental fu importé en Italie, ainsi comme en France et dans les pays du Rhin, par le monachisme. Ce sont les moines qui portaient dans la *Magna Graecia* les manuscrits grecs et orientaux, peints en Syrie, en Palestine, en Asie Mineure ; et pour cette voie arriva en Calabre le célèbre évangéliaire pourpré de Rossano, probablement peu de temps après sa composition, c'est-à-dire au VIIe siècle environ. Dans la miniature bénédictine la presence d'elements anciens orientaux est évidente, les motifs ornementaux sont directement empruntés aux manuscrits syriaques et il en est de même des figures, des architectures, etc. Que l'on regarde, par exemple à la Vierge en trône avec l'Enfant et deux anges, dans le rouleau d'Exultet de la cathédrale de Salerno[2] : toute la composition dérive d'un ancien original

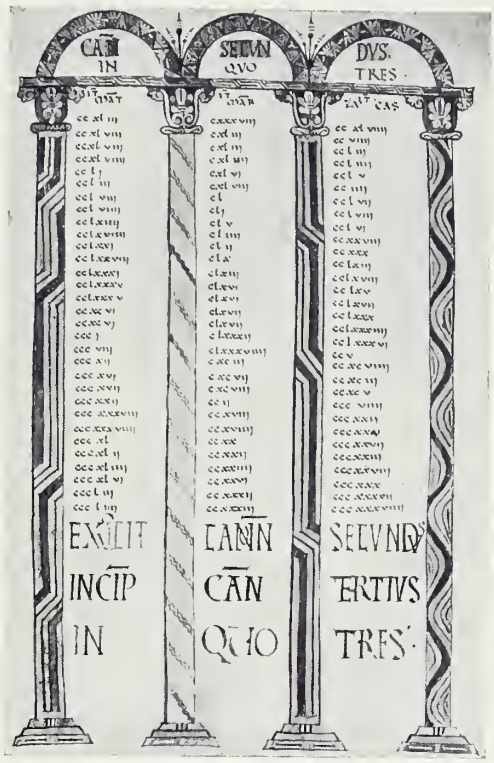


Fig. 58. — *Rome, Bibliothèque Vaticane.* — *Évangéliaire* (Lat. 3741). — Les canons.

[1] C'est une affirmation que nous croyons d'avoir pleinement prouvée dans une longue étude générale qui paraîtra sous peu : *La miniatura monastica dell' Italia meridionale.*

[2] Voir Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale.* — *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet,* Tableau II.

oriental. Un autre manuscrit dans lequel l'influence syriaque est évidente est l'évangéliaire latin n. 3741 de la Bibliothèque Vaticane, du XIe siècle. Les arcades des canons (Fig. 58-59) et la figure de la Vierge avec l'Enfant (Fig. 60) sont empruntées à un évangéliaire syriaque. Le type de l'Enfant, avec le front bas et large et les cheveux dressés, est non seulement caractéristique mais exclusif de la Syrie[1].

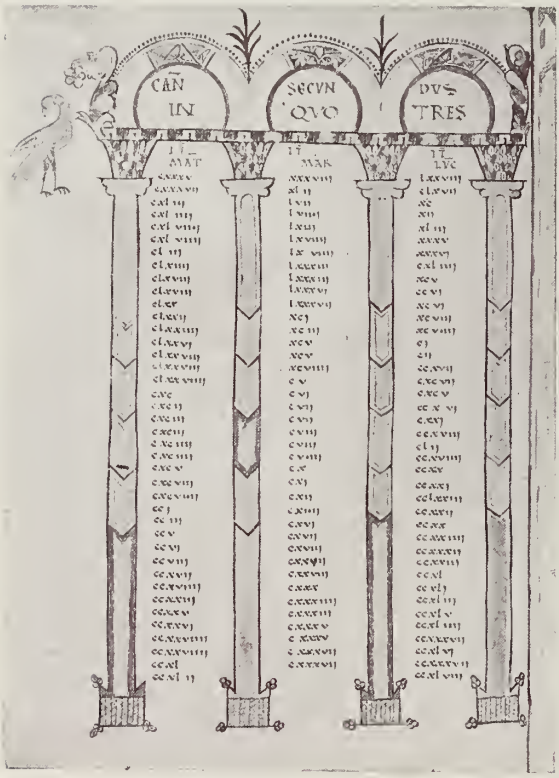


Fig. 59. — *Rome, Bibliothèque Vaticane. Évangéliaire* (Lat. 3741). — Les canons.

Le volume du Mont-Cassin avec l'évangéliaire de Grottaferrata, ne sont pas les seuls manuscrits italo-grecs que nous connaissons; nous pouvons citer deux autres échantillons de la miniature basilienne en Italie; mais il faudrait encore enrichir la liste, et ce serait une étude nouvelle de la plus grande importance que celle des miniatures grecques exécutées en Italie. M. Bertaux, dans son récent ouvrage sur l'art dans l'Italie méridionale[2], parle assez longuement de la peinture byzantine dans les cryptes basiliennes, mais il ne dit rien de la miniature qui certainement dut fleurir dans les *lavras* des moines grecs. Nous avons déjà touché cette question en commentant un évangéliaire

[1] L'influence syriaque en Italie n'est pas limitée aux provinces méridionales et à la miniature: la fresque du VIe siècle, avec la Vierge et l'Enfant, qu'on vient de découvrir à Rome dans la basilique de Commodille (voir notre *Iconografia della Madonna*, fig. 6) n'est-t-elle aussi une création syriaque analogue aux types de l'évangéliaire de Rabula à Florence, et à la Vierge en mosaïque de S. Apollinare à Ravenne?

[2] É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904.

Fig. 60. — *Rome, Bibliothèque Vaticane.*
Évangéliaire (Lat. 3741). — La Vierge avec l'Enfant.

de la Bibliothèque Casanatense de Rome [1]; saisissons aujourd'hui la nouvelle occasion qui s'offre à nous de reprendre brièvement cet intéressant sujet, sans naturellement espérer l'épuiser.

Le manuscrit de la Casanatense (n.° 165) est sur parchemin, palimpseste, mesure 28 × 21 cm., se compose de 171 feuillets; les miniatures des quatre évangélistes y figurent en tête de chaque Évangile et occupent la page entière. Saint Mathieu (fol. 2 v.°), sous un arc soutenu par deux colonnes cannelées

Fig. 61. — *Milan, Bibliothèque Ambrosienne. Évangéliaire* (D. 67 sup.). — L'adoration des Mages.

se détachant sur un fond rouge vif, est assis sur un trône muni d'un ample dossier rond, et il appuie ses pieds sur un escabeau à damier vert et rouge; il porte un manteau vert clair par dessus sa tunique bleue, tient sa main droite sur son genou, et de la gauche ouvre un tiroir de la crédence qui se trouve devant lui. Saint Marc (fol. 48 v.°), dont la figure est aussi placée sous un arc sur fond rouge, est assis dans une chaire à grand dossier

[1] A. Muñoz, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, Firenze, 1905, p. 81, et pl. 17-18.

carré, orné d'un damier et de petites croix rouges, avec un coussin de même couleur; il est vêtu d'un manteau vert clair qui laisse libre toute l'épaule droite, montrant ainsi la tunique bleue. De la main gauche il tient un manuscrit et, de la droite, la plume qu'il trempe dans l'encrier placé sur le pupitre; il s'appuye les pieds sur un coussin.

Cette décoration d'origine orientale des meubles et des étoffes à échecs colorés se rencontre fréquemment dans les manuscrits de l'Italie méridionale, et nous pouvons l'indiquer comme une des particularités de la miniature basilienne et bénédictine.

D'une attitude très semblable à la figure de saint Marc est celle de saint Luc (fol. 81 v.°); semblables aussi sont le trône et le costume de l'évangéliste, qui tient dans sa main gauche un rouleau ouvert sur lequel il est occupé à écrire.

Saint Jean (fol. 131 v.°) est assis sous un arc semblable aux précédents, sur un siége muni d'un dossier à damier; il est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge et tient de ses deux mains le livre sacré.

Toutes les miniatures présent une clarté de ton qui ne se rencontre jamais dans l'art byzantin. Les couleurs à l'aquarelle sont adoucies et non pas épaisses et brillantes; très souvent, elles ne font qu'accompagner et raviver le fond du parchemin conservé tel quel, sans aucune preparation destinée à fixer les couleurs comme cela s'est généralement fait dans la miniature byzantine.

Ces particularités se retrouvent encore dans l'évangéliaire de Grottaferrata.

Un autre manuscrit, que nous croyons aussi exécuté dans l'Italie méridionale, est l'évangéliaire de l'Ambrosienne D. 67 *sup.*: il se compose de 138 feuillets de parchemin (28 × 20 cm.), et il abonde en dessins à la plume coloriés, tracés avec beaucoup de rapidité et de désinvolture, mais d'un art plutôt grossier: ce sont des représentations de scènes empruntées au Nouveau Testament. Le style est voisin de celui du manuscrit de la Casanatense; l'iconographie et les costumes, fort beaux, sont orientaux. Nous reproduisons ici quelques dessins de l'évangéliaire de l'Ambrosienne: l'adoration des Mages et l'annonciation aux bergers (fol. 120 r.°; fig. 61), la dormition de la Vierge

(fol. 137 r.°; fig. 62), la figure de saint Marc en train d'écrire (fol. 55 r.°; fig. 63), très analogue aux quatre images des évangélistes qui se voient dans le manuscrit de la Casanatense. À

Fig. 62. — *Milan, Bibliothèque Ambrosienne.*
Évangéliaire (D. 67 sup.). — La dormition de la Vierge.

noter, dans ce dernier dessin, la particularité du siége à ornements en damier.

Les ornements qui se trouvent en tête des chapitres, toujours avec les mêmes cordes tressées, peintes de couleurs très claires et adoucies comme dans une aquarelle, rappellent les décorations des manuscrits italo-grecs de Grottaferrata et du

Vatican (cfr. le ms. Vat. gr. 2001). D'une grande richesse sont les initiales zoomorphiques et les petites figures décoratives d'animaux qui se voient dans les marges; notons au fol. 62 v.°

Fig. 63. — *Milan, Bibliothèque Ambrosienne. Évangéliaire* (D. 67 sup.). — S. Marc.

un T composé d'un oiseau qui, debout, avec son long col levé en l'air, forme la haste verticale de la lettre, tandis que la

haste horizontale est formée par un chien en pleine course que l'oiseau serre dans son bec. Sur le même feuillet, un H est formé de deux renards qui attaquent un mouton à coups de dents. Ces particularités sont propres de l'art oriental; et aussi les miniatures de l'évangéliaire ambrosien rappellent les types orientaux, qu'on voit ordinairement dans les manuscrits syriaques et arméniens; on peat par exemple bien les confronter avec les miniatures marginales de l'évangéliaire arménien du X° siècle de la Bibliothèque d'Etchmiadsin publié par M. Strzygowski [1]. Voilà donc une autre preuve de notre théorie sur l'origine orientale de la miniature monastique de l'Italie méridionale.

De nombreux manuscrits grecs de la Bibliothèque Vaticane, provenant de couvents basiliens, quelques volumes des Bibliothèques de Messine et de Palerme, offrent des ornements à cordes tressées, des initiales zoomorphiques de couleurs très claires; et, par leurs caractères paléographiques ainsi que, souvent, par des notes de calligraphe, ils se révèlent à nous comme exécutés dans l'Italie méridionale; mais les ornements et les initiales rappellent à s'y méprendre, celles des manuscrits syriaques, arméniens et coptes.

[1] *Byzantinische Denkmäler*, I, p. 21-23.

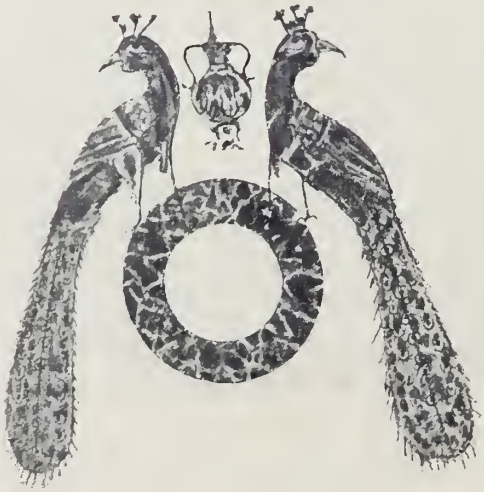


Fig. 64. — *Rome, Bibliothèque Chigi. Bréviaire bénédictin* (C. VI. 177).

III.

LES IVOIRES ET LES STÉATITES

Fig. 65. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Détail d'un triptyque.

Les ivoires et les pâtes de verre exposés à Grottaferrata appartiennent tous à deux collections seulement, celle du Musée Vatican et celle du Musée Municipal de Bologne. À l'exception de quelques stéatites, tous les ivoires sont déjà connus : ceux du Vatican sont reproduits dans le grand ouvrage de M. Kanzler[1], et ceux de Bologne ont été plusieurs fois publiés, par M. Graeven, par M. Schlumberger et par d'autres.

Cependant nous ne croyons pas inutile de les reproduire ici, dans un livre plus accessible aux travailleurs, que la publication de la Bibliothèque Vaticane, en les accompagnant aussi de quelques brefs commentaires.

Parmi les ivoires du Vatican on remarque la capselle reliquaire de forme cylindrique, qui offre des représentations tirées des miracles de Jésus, la guérison de l'aveugle-né, le paralytique, la résurrection de Lazare (Fig. 66-69). La surface au long de laquelle se déroulent les représentations est divisée, mais non dans toute son étendue, par une série de petits arcs à peine tracés sur l'ivoire, et devant lesquels se tiennent les diverses figures : disposition analogue à celle des sarcophages chrétiens primitifs. Le Christ est représenté sous la figure d'un jeune homme, avec une épaisse chevelure et sans barbe ; il tient dans sa main, comme signe de reconnaissance, une haste, au sommet de laquelle est placée une croix. Dans la scène de

[1] *Gli avorî vaticani*, édition Danesi, Rome, 1903 (avec 45 planches).

la guérison de l'aveugle-né, le Christ, la croix dans la main gauche, vêtu d'une tunique et d'un manteau, élève la main droite pour toucher les yeux de l'enfant qui s'avance en s'appuyant sur un bâton; derrière l'enfant sont deux apôtres imber-

Fig. 66. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Pyxide en ivoire (VIe siècle). (Grottaferrata).

bes qui tiennent dans leur main gauche un rouleau fermé, et élèvent la main droite en signe d'émerveillement. Suit la figure du paralytique qui porte son lit sur ses épaules; ici, aucun autre personnage ne prend part à la scène, le Christ manque et les apôtres aussi. La scène de la résurrection de Lazare montre le

Christ qui soulève la croix et l'incline vers le défunt; celui-ci est tout enveloppé dans ses bandelettes et, la tête découverte, se tient immobile sous une édicule. Derrière le Christ on voit deux personnages dont le premier saisit le Maître par le manteau; le

Fig. 67. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Pyxide en ivoire (VIe siècle). (Grottaferrata).

second lève sa main droite et tient un livre dans sa main gauche. La pyxide présente de remarquables analogies avec des monuments d'origine orientale. La figure du Christ, par exemple, peut se rapprocher de la tablette d'ivoire bien connue du Musée de Ravenne, autrefois conservée à Murano, dont personne aujour-

d'hui ne révoque en doute la provenance orientale et, plus précisement, syro-égyptienne. Iconographiquement, la correspondance est exacte entre les représentations de la pyxide du Vatican et les trois scènes de la tablette de Ravenne. celle de

Fig. 68. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Pyxide en ivoire (VIe siècle). (Grottaferrata).

l'aveugle. celle du paralytique et celle de Lazare. À la pyxide il manque la figure du Christ dans le miracle du paralytique, parce que l'espace ne permettait pas de l'y introduire. On observera aussi la parfaite identité de forme de l'édicule où se tient Lazare, dans la pyxide et dans la tablette. Cette dernière

remonte au VIe siècle, et c'est du même temps que l'on doit dater la pyxide du Vatican.

Arrivons maintenant à une tablette d'ivoire (Fig. 65 et 70-71) bien connue et dont la date est très discutée, c'est-à-dire le tripty-

Fig. 69. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Pyxide en ivoire (VIe siècle). (Grottaferrata).

que présentant, d'un côté, les figures de la Déésis et de vingt-quatre saints, et, sur la partie extérieure, les figures de six autre saints et une croix gemmée; triptyque qui offre une remarquable ressemblance avec celui d'Harbaville, au Louvre. Le triptyque de Rome est de couleur très claire, non rendue dans la planche

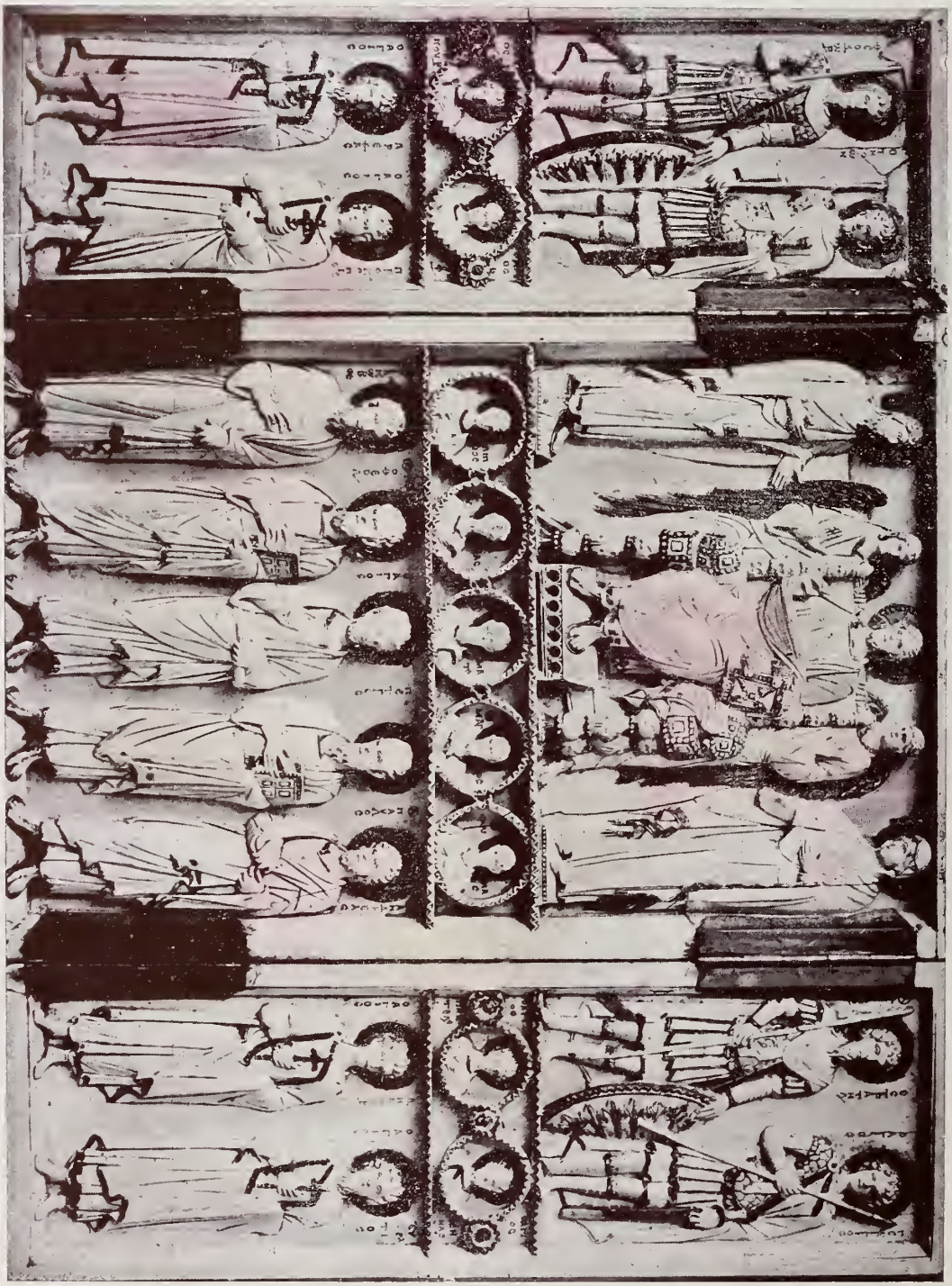


Fig. 70. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Triptyque en ivoire (Intérieur). (Grottaferrata).

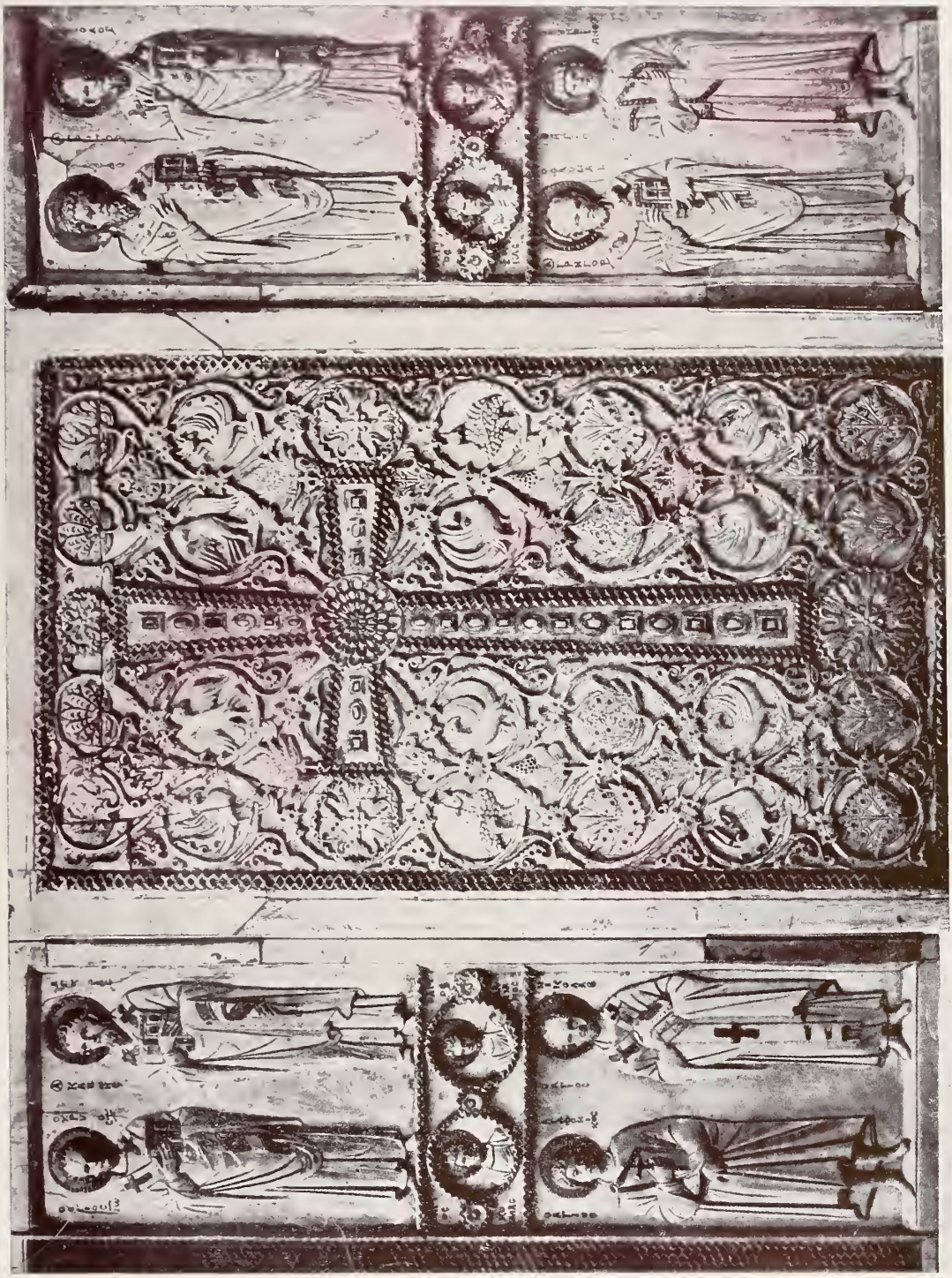


Fig. 71. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* – Triptyque en ivoire (Extérieur). (Grottaferrata).

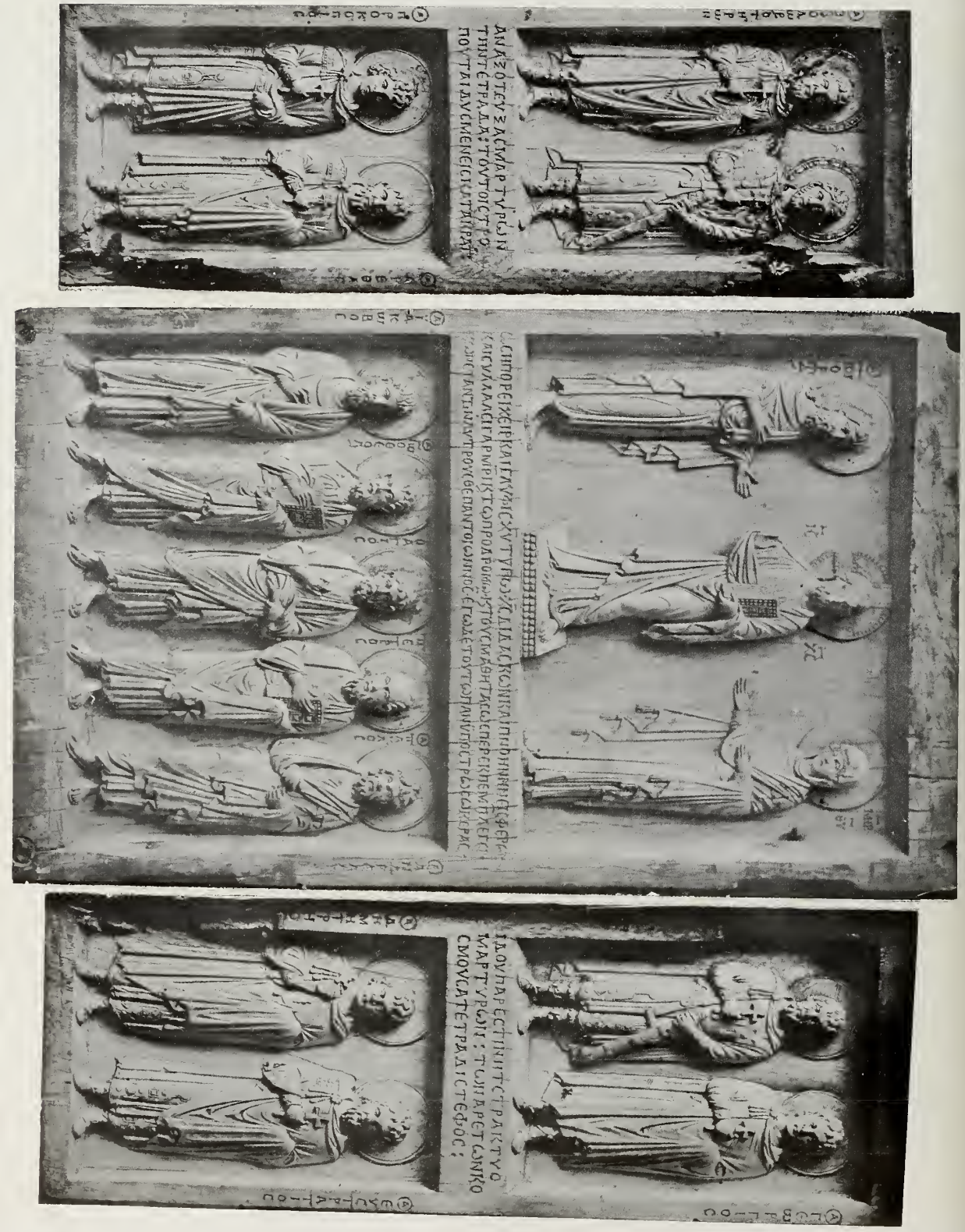


Fig. 72. — *Rome, Bibliothèque Casanatense.* — Triptyque en ivoire.

de l'édition du Vatican où au contraire il paraît jaune. À l'intérieur, chacun des volets est divisé, en son milieu, par une bande horizontale où se trouvent deux médaillons ornés de bustes de saints. Dans la partie supérieure du volet central est représentée la Déésis. Le Christ est représenté sur un trône, avec un escabeau, un coussin et un dossier; il lève sa main droite qui bénit à la grecque et tient dans sa main gauche le livre fermé; autour de sa tête se voit le nimbe crucifère. Derrière le trône, sur les côtés, se tiennent deux anges; à droite, sur le devant, est la Vierge, à gauche, saint Jean, tous deux dans l'attitude de la prière. Dans les médaillons de la bande horizontale sont les bustes des saints Philippe, Luc, Mathieu, Marc, Thomas; dans la partie inférieure, cinq figures entières de saints, au centre saint Pierre avec un rouleau fermé dans sa main, sur les côtés saint Jean le théologien et saint Paul tenant à la main un livre fermé, aux deux angles saint Jacques et saint André. Sur le volet gauche du triptyque, dans la partie inférieure, sont les deux saints guer-

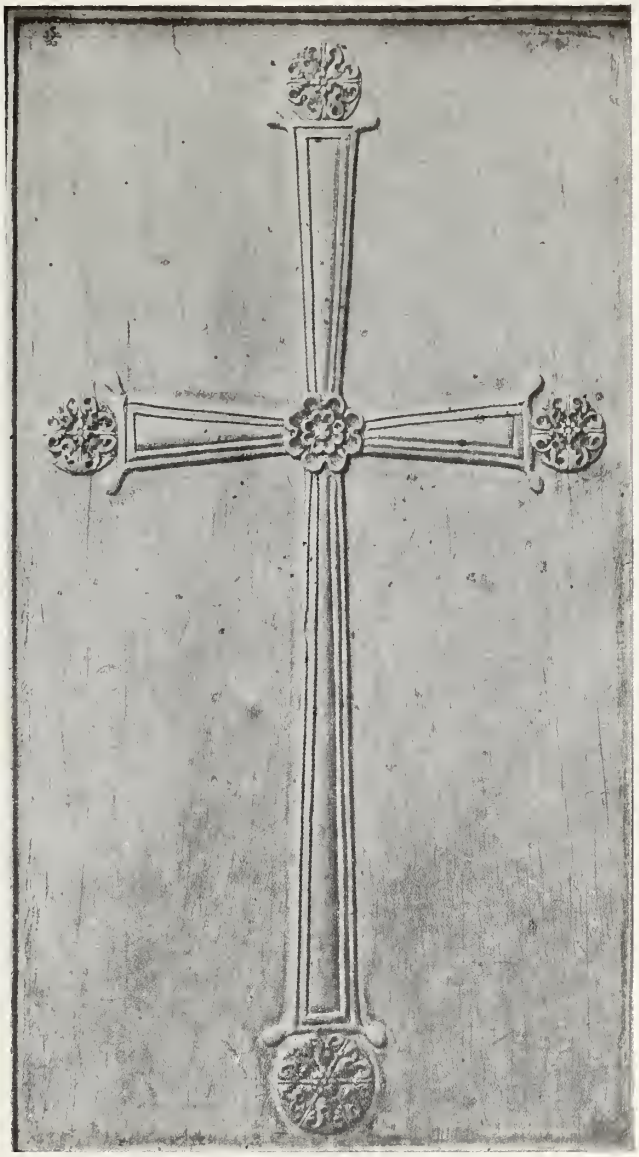


Fig. 73. — *Rome, Bibliothèque Casanatense.*
Triptyque en ivoire. — Volet central extérieur.

riers Théodore Tyron et Eustathe; sur la bande horizontale, les bustes des saints Mercure et Étienne, dans le registre inférieur les saints Aréthas et Procope. Sur le volet droit, nous avons en haut saint Théodore Stratelatès et saint Georges, sur la bande

Fig. 74. — *Rome, Bibliothèque Casanatense.* — Triptyque en ivoire. Volets extérieurs.

horizontale les bustes des saints Pantéleimon et Ménas, dans la partie inférieure saint Démétrius et saint Eustrate. Sur le volet central du triptyque, à l'extérieur, se détache une grande croix gemmée sur un magnifique fond orné de rameaux for-

mant volutes où sont disposés des feuillages et des oiseaux. Sur le volet gauche, en haut, saint Jean Chrysostôme et saint Clément d'Ancyre; dans les médaillons, les saints Cosme et Damien; en bas, les saints Agathonicos et Nicolas. Sur le volet de droite, en haut, saint Basile et saint Grégoire le théologien, dans les médaillons saint Phocas et saint Blaise, en bas saint Grégoire le thaumaturge et saint Sévérien.

Dans le triptyque d'Harbaville, au Musée du Louvre, nous trouvons la même disposition, sauf à l'intérieur du volet central où manquent les médaillons contenant les bustes de saints. Il y a aussi quelques autres petites variantes: dans la scène de la Déésis, les deux anges ne sont pas représentés en figure entière comme dans le triptyque du Vatican, mais il y a, au dessus du trône du Christ, deux médaillons contenant deux têtes ailées; de même, on peut encore noter quelques légères différences dans l'ordre où sont rangés les saints. Ces différences s'accusent encore plus dans la partie extérieure du monument: le milieu du volet central présente bien la croix, mais elle n'est pas gemmée comme dans l'ivoire du Vatican; de plus, le fond n'offre pas ces entrelacs de rameaux: en haut, il est parsemé d'étoiles, et, en bas, il est représenté un champ orné de fleurs d'où s'élèvent deux cyprès aux troncs desquels s'enlace une vigne. Le triptyque d'Harbaville est de la fin du Xe siècle, tandis que celui du Vatican, qui en derive certainement, est d'une époque postérieure, quoique moins basse que ne le veut M. Émile Molinier. Cet éminent archéologue rapproche d'une manière étrange l'ivoire du Vatican d'un autre ivoire dont les parties, séparées les unes des autres, sont conservées à la Bibliothèque Casanatense de Rome (Fig. 72-74).

Sur le volet central de cet ivoire, à l'intérieur, se trouve, comme dans les autres, la représentation de la Déésis; mais le Christ, au lieu d'être assis sur un trône, se tient debout sur un escabeau, et il n'y a pas d'anges à ses côtés. Il y manque aussi les médaillons enclos dans un encadrement qui, dans les ivoires du Louvre et du Vatican, séparent les volets du triptyque: ici, au contraire, sur la bande de séparation se lit une longue inscription dont voici le texte:

Ὡς ἀπορεῖ χεῖρ καὶ γλυρὶς $\overline{\text{ΧΥ}}$ *τ'πῳ* $\overline{\text{ΧΟ}}$ *διδάσκων καὶ πνοὴν ἣν εἰσφέρω(ν)* - Κ*αὶ συλλαλεῖ γὰρ μ(ητ)ρὶ κ(αι) τῷ προδρ'μῳ* - Κ(*αι*) *τοὺς μαθητάς*

ὅσπερ ἐκπέμπ(η) λέγει - Κωνστάν(τινο)ν λυτρ(ο)ῦσθε παντοίων νόσ(ων) - Ἐγὼ δὲ τοῦτῳ πᾶν ὑποστρώσω κέρας.

L'ordre dans lequel sont rangés les saints de l'ivoire de la Casanatense se rapproche plus du triptyque d'Harbaville que de celui du Vatican; le volet central, à l'extérieur, ne porte qu'une croix sur fond uni. Les figures sont beaucoup plus raccourcies, les plis des vêtements plus gros, les visages plats, tout paraît alourdi en comparaison du triptyque de Paris. Dans ce dernier, ainsi que dans de nombreuses autres tablettes dispersées dans les musées d'Europe et qui offrent avec lui des affinités de style, on remarque surtout la forme particulière des visages qui ont une tendance à former un angle solide dont l'arête est représentée par une ligne verticale passant, à travers le front, par le nez jusqu'à la bouche. Cette tendance est encore très manifeste dans le triptyque du Vatican, et c'est là une nouvelle preuve de l'affinité vraiment plus grande qui le relie à celui de Paris, tandis que dans l'ivoire de la Casanatense la même tendance est déjà très limitée, et l'on pourrait même dire, dans certaines figures, entièrement disparue.

Nous ne parvenons donc pas à comprendre comment M. Molinier a pu réunir en une même appréciation deux ivoires qui, bien qu'iconographiquement dérivés d'un même modèle, ne présentent pas entre eux des rapports de style très étroits. Charles de Linas fut le premier — suivant le conseil de M. de' Rossi — à attribuer ces deux triptyques au XVe siècle[1]: « L'attribution au XVe siècle du triptyque de la Minerve — écrit M. de Linas — ne me semble pas douteuse; il peut même à la rigueur sortir du même atelier que l'hagiothyride vaticane; je n'oserais toutefois l'affirmer tant le parti pris est différent. L'ivoirier du Vatican est un simple pasticheur, travaillant probablement pour la vente accidentelle. Au contraire, le sculpteur de la Minerve, chargé d'une commande spéciale, s'est appliqué à varier un thème banal, et il y a introduit divers éléments empruntés à son époque. Pour l'action de la Renaissance, c'est-à-dire du retour vers les anciens types, signalé

[1] Ch. de Linas, *Le triptyques byzantins conservés au Musée du Vatican et à la Bibliothèque du couvent de la Minerve à Rome.* — *Revue de l'art chrétien*, 1886.

chez les byzantins par M. de' Rossi à propos de l'hagiothyride vaticane, elle semblerait encore se faire mieux sentir à la Minerve. Si le monument que nous venons de soumettre à

Fig. 75. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Ivoire du Xe siècle. (Grottaferrata).

une minutieuse investigation est un ex-voto impérial dépouillé de sa garniture, il ne saurait (d'après l'inscription qui l'accompagne) émaner que de Constantin Paléologue, dit Dragasès (1448-1453), dernier empereur d'Orient. Néanmoins, l'omission

du titre Δεσπότης avant le nom du propriétaire induirait à la négative ».

M. Molinier accepte, lui aussi, cette conclusion ; mais, nous

Fig. 76. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Ivoire du XIIe siècle. (Grottaferrata).

le répétons, bien qu'elle soit comme consacrée depuis longtemps déjà, nous ne pouvons nullement y souscrire. L'idée, tant de fois répétée mal à propos, de l'esprit conservateur de l'art byzantin, a paru à tout le monde un argument décisif pour con-

damner l'ivoire du Vatican, sans prendre garde que, si dans l'art byzantin les formes iconographiques restèrent identiques, l'esprit qui les animait changea, de même que la technique qui les exprimait et la manière de comprendre les figures et les choses. Et nous qui, dans ce travail même, avons dû plus d'une fois rajeunir de plusieurs siècles la plupart des monuments exposés à Grottaferrata, nous sommes heureux d'affirmer qu'il faut, au contraire, restituer au triptyque du Vatican la gloire d'une antiquité vénérable.

Quant aux autres ivoires, nous nous bornerons à les passer rapidement en revue.

(Fig. 75) — Tablette divisée en deux registres (haut. cm. 15.9; larg. 10 cm.). Dans le registre supérieur est représenté le Christ apparaissant aux femmes près du sépulcre, et non point la transfiguration, comme l'écrit M. Kanzler; dans le registre inférieur, la naissance du Christ. C'est un ivoire carolingien du Xe siècle environ, pour lequel nous renvoyons le lecteur à un récent travail de M. Goldschmidt [1].

(Fig. 76) — Tablette (haut. 0.146; larg. 0.114) représentant la Nativité. Au centre, sur un lit de la forme habituelle à l'art byzantin, la Vierge est couchée. Derrière le lit est étendu l'Enfant, adoré par trois anges; dans le bas, deux femmes lavent le nouveau-né, et Joseph est assis tout pensif. Le long du côté gauche de la tablette se trouve la représentation de l'annonciation aux bergers. Dans l'angle de droite, en haut, est écrit H ΓÉΝΝΗCIC. Cette belle tablette, dont les figures sont d'une élégance pour ainsi dire classique, remonte au XIIe siècle; on peut bien la rapprocher d'une autre tablette du British Museum, avec la même répresentation, presque identique [2].

(Fig. 77) — Tablette (haut. 0.223; larg. 0.115) représentant le Christ sur un trône, bénissant de la main droite et tenant le livre de la main gauche. Il est dans une auréole soutenue en bas par un ange aux côtés duquel sont les deux saints Gervais et Protais. En haut, un chérubin et un séraphin. C'est un travail d'art occidental du XIIe siècle.

---

[1] A. Goldschmidt, *Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Grossen* (*Jahrb. d. Königl. preuss. Kunstsmlg.*), 1905.

[2] Dalton, *Catalogue of early Christ. antiq. of the British Museum*, London, 1901, Pl. XI, 300.

Fig. 77. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Ivoire du XIIe siècle. (Grottaferrata).

(Fig. 78) — Tablette fragmentaire (haut. 0.127; larg. 0.104) représentant l'Ascension. Elle devait avoir la même disposition iconographique qu'un ivoire de la Kunstkammer de Stuttgart, où l'on voit en bas les apôtres et la Vierge, au dessus desquels

Fig. 78. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Ivoire du XIIIe-XIVe siècle. (Grottaferrata).

s'étendent les ombrages d'arbres feuillus, et en haut, à une grande distance, le Christ, dans une auréole, porté par quatre anges. L'ivoire du Vatican a perdu toute sa partie supérieure. On l'a attribué au VIe siècle, tandis qu'il date certainement du XIIIe-XIVe siècle, comme on peut le voir en le rapprochant

d'une tablette de la collection Stroganoff, du même style et de la même époque, qui représente également l'Ascension [1].

(Fig. 79-82) — Panagia d'ivoire (haut. 0.116). À l'intérieur des volets, d'un côté, au centre, la Vierge avec l'Enfant, et, tout autour, dans de petits médaillons, des prophètes tenant des

Fig. 79. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Panagia russe. Volet gauche (Intérieur). (Grottaferrata).

rouleaux; de l'autre côté, la Trinité, et, dans les médaillons, des scènes de l'Évangile. À l'extérieur, d'un côté, figures et

[1] H. Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke aus Sammlungen in Italien*, N. 70.

bustes de saints; de l'autre, la Crucifixion et des bustes de saints. Art russe de la fin du XVIIe siècle ou du commencement du XVIIIe.

(Fig. 83-84) — Petite panagia d'ivoire (0.07 de diamètre) avec armature en argent doré et gemmes. Elle porte les mêmes

Fig. 80. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Panagia russe. Volet de droite (Intérieur). (Grottaferrata).

représentations que la précédente et appartient aussi à la Russie et à la même époque.

L'origine des « panagia », non pour servir d'encolpe comme ce dernier ivoire du Vatican, mais pour recevoir le pain, est très ancienne dans l'art oriental chrétien, et il n'y a que très

peu de temps que, grâce à M. Koudakoff, les archéologues ont prêté leur attention à ce genre de monuments [1].

* * *

Passons maintenant aux stéatites exposées à Grottaferrata et qui appartiennent au Musée chrétien du Vatican. Nous note-

Fig. 81. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Panagia russe. Volet gauche (Extérieur). (Grottaferrata).

rons, entre autres, une tablette de couleur vert pâle portant la figure de saint Théodore Stratelatès [2]. Le saint est debout sous un arc en forme de ciboire dont la partie supérieure a disparu, et

[1] N. Kondakoff, *Les monuments de l'art chrétien sur l'Athos*, (en russe), St. Pétersbourg, 1902, p. 225.

[2] R. Kanzler, *Gli avorii vaticani*, Pl. XI, 7.

se tourne vers la gauche, élevant les deux mains pour implorer l'aide divine. Il a les cheveux bouclés et la barbe longue, en pointe; il présente l'ancien type byzantin du saint guerrier, qui lui est commun avec saint Georges; il porte la lance et l'écu, avec l'armure et la longue clamyde. Au point de vue du style, cette figure ressemble beaucoup à une représentation de saint

Fig. 82. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Panagia russe. Volet de droite (Extérieur). (Grottaferrata).

Georges conservée au monastère de Vatopédi (mont Athos), où le saint apparaît de face, avec les cheveux bouclés, exactement comme dans notre saint Théodore: il appuie sa main gauche sur l'écu, et de la main droite il tient sa lance; au dessus de lui s'élève un arc très analogue à celui de la tablette du Vatican et soutenu par deux très légères colonnettes géminées où

l'on remarque aussi le détail caractéristique du noeud formé par les deux fûts de la colonne. L'icône du mont Athos remonte, comme celle du Vatican, au XIe-XIIe siècle. Elles proviennent certainement du même lieu, dérivent d'un même courant d'art, et elles rappellent, pour la chevelure bouclée et pour le type, une icône représentant les saints Georges et Démétrius, trouvée en Chersonèse, et d'autres icônes métalliques des couvents de la Géorgie, publiées par Kondakoff[1].

Fig. 83. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Panagia russe (Intérieur). (Grottaferrata).

Un autre monument très important est une tablette de bois en forme de petit autel portatif, creusée en son milieu, et dans le champ de laquelle sont fixées des stéatites et des petits bas-reliefs d'ivoire, tandis que les parties du bois restées libres ont été peintes. Au centre, la plaquette la plus grande, de stéatite verte, représente un saint nimbé, de face, qui tient dans la main gauche un instrument en forme de calame taillé en pointe et dans la main droite un objet qui n'est plus facile à distinguer.

[1] N. Kondakoff, *Inventaire des monuments anciens de quelques églises et monastères de la Géorgie* (en russe), St. Pétersbourg, 1890, fig. 48, 51 et 52.

parce qu'une partie de la pâte a disparu, mais qui était probablement un petit meuble ou récipient destiné à des objets de pharmacie. Le saint doit être saint Pantéleimon, avec ses instruments de chirurgie. Les cinq plaquettes fixées dans la partie supérieure portent les bustes du Christ, de deux anges, de saint Jean et de la Vierge, qui composent dans leur ensemble la représentation bien connue de la Déésis. Les plaquettes inférieures offrent des scènes de la vie de sainte Marie l'égyptienne

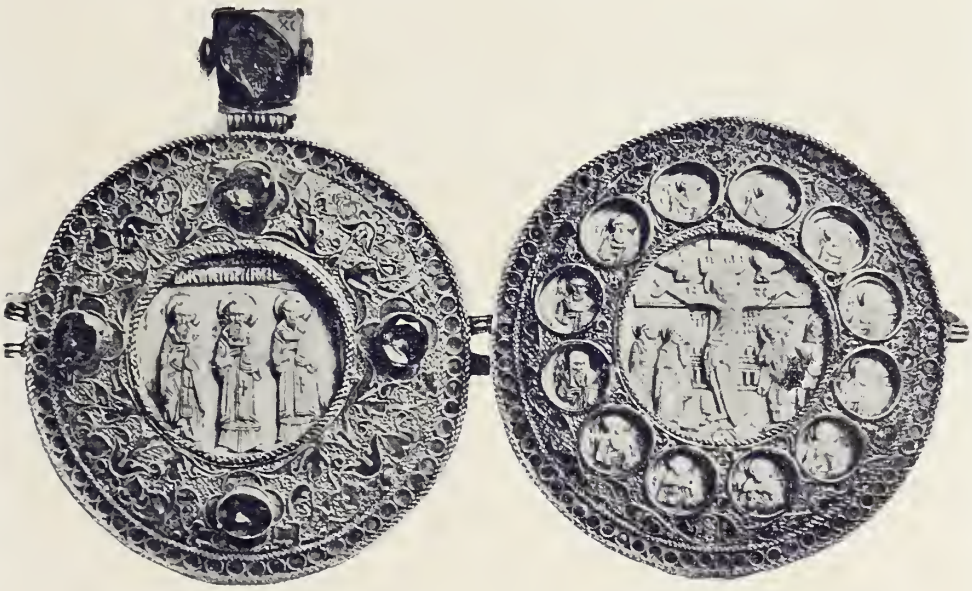


Fig. 84. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Panagia russe (Extérieur). (Grottaferrata).

et d'autres saints. Cette figure de saint Pantéleimon appartient certainement à l'Orient, et elle nous apparaît précisément sous la forme consacrée qu'elle revêtait dans l'art byzantin depuis les temps les plus anciens : une icône peinte, du IXe-Xe siècle, conservée au Musée de l'Académie ecclésiastique de Kieff et provenant du mont Sinaï, représente déjà le saint de la même manière : il est aussi de face, la main droite devant la poitrine et tenant un instrument de chirurgie, et la main gauche munie d'un rouleau. Quant aux plaquettes d'ivoire plus petites, elles appartiennent probablement à l'Italie méridionale, région à laquelle, suivant nous, l'on doit attribuer la composition de cette petite icône. Dans les pinacles de l'arc formé par la partie creusée

Fig. 85. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Icône du XIe-XIIe siècle. (Grottaferrata).

de la table, est peinte l'Annonciation; à droite, l'ange, avec une de ses ailes soulevée et l'autre abaissée, lève la main droite vers la Vierge qui, de l'autre côté, également debout, fait de la main droite un geste de surprise. Au bas de l'icône sont peintes sainte Marie l'égyptienne et la Madeleine, toutes deux nimbées. Les couleurs des quatre figures sont très claires, comme dans une aquarelle; le jaune et le vert-clair abondent; la facture et la technique rappellent l'art des miniaturistes de l'Italie

Fig. 86. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Icônes en stéatite. (Grottaferrata).

méridionale. La provenance de cette petite icône, qui devait aussi avoir deux petites portes latérales, est absolument inconnue; elle est récemment entrée au Musée chrétien du Vatican après avoir été trouvée dans les appartements pontificaux lors de la mort de Léon XIII. Nous croyons pouvoir mettre en avant l'hypothèse que cette tablette a été fabriquée dans quelque couvent basilien de l'Italie méridionale à l'aide de fragments provenant d'Orient. L'origine orientale de la figure de saint Panteleimon ne fait aucun doute; elle présente d'étroites analogies avec les figures de l'icône des saints Georges et Démetrius dont nous avons déjà parlé et qui a été trouvée en Chersonèse.

Le Musée chrétien du Vatican a exposé aussi d'autres petites icônes en stéatite dont quelquesunes ont été déjà publiées par Garrucci et par d'autres. On y voit répresentées (Fig. 86) la naissance de Jésus Christ, la deposition de la croix, le buste du Christ bénissant, la Pentecôte; dans une autre (Fig. 87) d'un côté les saints Georges et Théodore Tyron; de l'autre l'archange Michel, et Daniel.

Fig. 87. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Icône en stéatite. (Grottaferrata).

IV.

LES ETOFFES

Fig. 88. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment d'étoffe copte. (Grottaferrata).

Le groupe principal des étoffes réunies à Grottaferrata est formé par les tissus coptes appartenant au Musée chrétien du Vatican. Ils proviennent des fouilles de tombes égyptiennes, particulièrement de la nécropole d'Akmin, et ont été donnés au Vatican par les missions franciscaines d'Égypte. Bien qu'une seule de ces pièces (Fig. 89) ait des ornements à figure humaine et que toutes les autres ne présentent que de simples décors, nous croyons intéressant de les reproduire, parce qu'elles complètent la série des autres étoffes déjà connues du même genre, conservées dans presque tous les musées d'Europe et publiées par Forrer, Gerspach, Gayet et de Bock. Ce sont les habituels *segmenta* et *clavi* qui servaient à orner les tuniques; fragments de châles, de tapis, linges d'autel, en soie et en coton (Fig. 88 et 90-99). Nous le répétons, les étoffes du Vatican sont très inférieurs à d'autres qui se trouvent dans les musées étrangers, par exemple à celles de Berlin qui offrent des représentations chrétiennes: Daniel dans la fosse aux lions, Moïse, saint Pierre, la guérison de l'hydropique, l'histoire de Joseph [1]. Ces étoffes ont une très grande importance, pour la raison suivante: tandis que pour beaucoup d'autres objets orientaux il est impossible d'établir

[1] Tout récemment le P. Grisar a trouvé un grand nombre de tissus de provenance orientale dans le trésor de la chapelle de Sancta Sanctorum à Rome.

le lieu d'origine, nous sommes sûrs, au contraire, pour les étoffes, qu'elles appartiennent à l'Égypte. Tous les écrivains antiques mentionnent cette industrie comme propre à l'Égypte; Strabon dit que le pays d'Akmin est celèbre par son commerce de toile peinte; Pline décrit longuement le procédé de coloration

Fig. 89. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Étoffe copte. (Grottaferrata).

des étoffes usité en Égypte; et nous sommes autorisés à affirmer que la fabrication des voiles et des vêtements coloriés et ornés de figures était déjà, dans l'antiquité payenne et dans les premiers temps du christianisme, une spécialité de l'Égypte. Toutes ces étoffes présentent des motifs d'ornementation propres

à l'art syriaque; M. Strzygowski va même jusqu'à émettre, à ce propos, une hypothèse très hardie: il institue des comparaisons entre les étoffes égyptiennes et de très anciens tissus chinois, et il part de là pour établir qu'il y avait des relations

Fig. 90. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Étoffe copte. (Grottaferrata).

commerciales entre la Chine, la Perse et la Syrie [1], et que dans les tissus égyptiens on peut bien reconnaître l'influence chinoise.

[1] J. Strzygowski, *Seidenstoffe aus Ægypten im K. F. Museum*, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, 1903, p. 147.

* * *

Deux fragments carrés d'étoffe (Pl. I-II), avec figures brodées appartenant à l'église collégiale de Castell'Arquato (province de Plaisance), ont une importance singulière. À quel usage ont-ils anciennement servi? Nous ne saurions le dire avec

Fig. 91. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Étoffe copte. (Grottaferrata).

certitude; aujourd'hui, ils servent d'ornement à un petit devant d'autel; on sait, par les documents des archives de la collégiale, qu'ils avaient été offerts à cette église par Ottobono Robario de' Feliciani, patriarche d'Aquilée, mort en 1314. Ils représentent la communion des apôtres sous les espèces du pain et du vin. Le fond est formé de soie rouge à broderies d'or et de fil bleu, avec un encadrement en entrelacs, bleu, vert et azur.

Dans le premier fragment, le Christ, debout derrière l'autel, distribue le pain à six apôtres qui s'avancent l'un derrière l'autre, les mains jointes. Un ange, portant un éventail liturgique orné de la croix, garde le vase où le Christ prend les

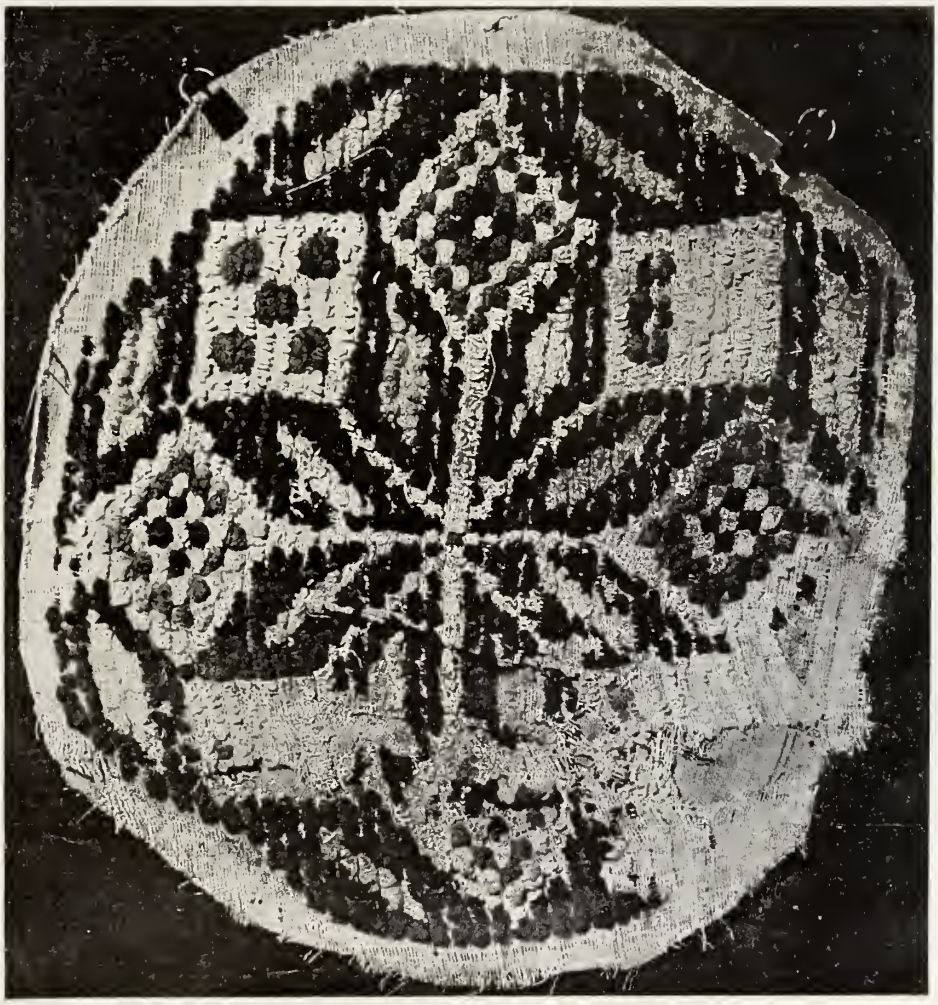


Fig. 92. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tapis copte. (Grottaferrata).

pains. Sur le fond s'élèvent des architectures cuspidées. En lettres d'or brodées se détache, sur le fond rouge, l'inscription emprunté à l'Évangile : « *Λάβετε, φάγετε, τοῦτό ἐστιν τὸ σῶμά μου* » etc. L'autre fragment, qui représente la distribution du vin aux six autres apôtres, est presque entièrement semblable au précédent,

sauf quelques variantes dans les architectures du fond; et porte l'inscription suivante: « πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες. τοῦτό ἐστιν τὸ αἷμά μου » etc. À en juger par le style, les deux étoffes sont de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe.

Au point de vue iconographique elles sont importantes, parce qu'elles représentent la Cène sous la forme propre à l'art byzantin, c'est-à-dire le Christ non assis parmi les apôtres,

Fig. 93 — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tapis copte. (Grottaferrata).

mais comme un prêtre, au moment d'administrer les espèces eucharistiques.

La dernière Cène a été représentée à deux moments différents: celui du banquet, où le Christ est assis à table avec les apôtres, ou celui de la distribution du pain et du vin. De ces deux formes, l'une est historique et l'autre liturgique. La première se rencontre dans tous les monuments de l'art chrétien primitif, tant en Occident qu'en Orient; la seconde, au contraire, ne se trouve que dans l'art oriental, et nous allons en parler

brièvement[1] afin de mettre en lumière la signification iconographique de l'étoffe de Castell'Arquato.

La représentation liturgique de la Cène se voit déjà au VIe siècle dans l'évangéliaire syriaque da la Bibliothèque Lau-

Fig. 94. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tapisserie copte. (Grottaferrata).

rentienne, qui est de l'an 586[2], mais elle n'est pas encore aussi complète que nous la trouverons plus tard dans l'art

[1] Voir Pokrovsky, *L'Évangile dans les monuments iconographiques spécialement byzantins et russes*, St. Pétersbourg, 1892 (en russe), p. 267-295.

[2] Nous sommes heureux d'annoncer que la Bibliothèque Laurentienne prépare une reproduction en couleurs de son évangéliaire syriaque, qui sera précédée d'une introduction rédigée par nous.

byzantin : le Christ, tête nimbée, est debout, le calice dans sa main gauche ; il se penche et tend de la main droite le pain eucharistique à l'un des apôtres. Dans le manuscrit de Rossano, également du VIe siècle, la scène n'est pas très différente, et elle y est divisée en deux parties ; dans l'une,

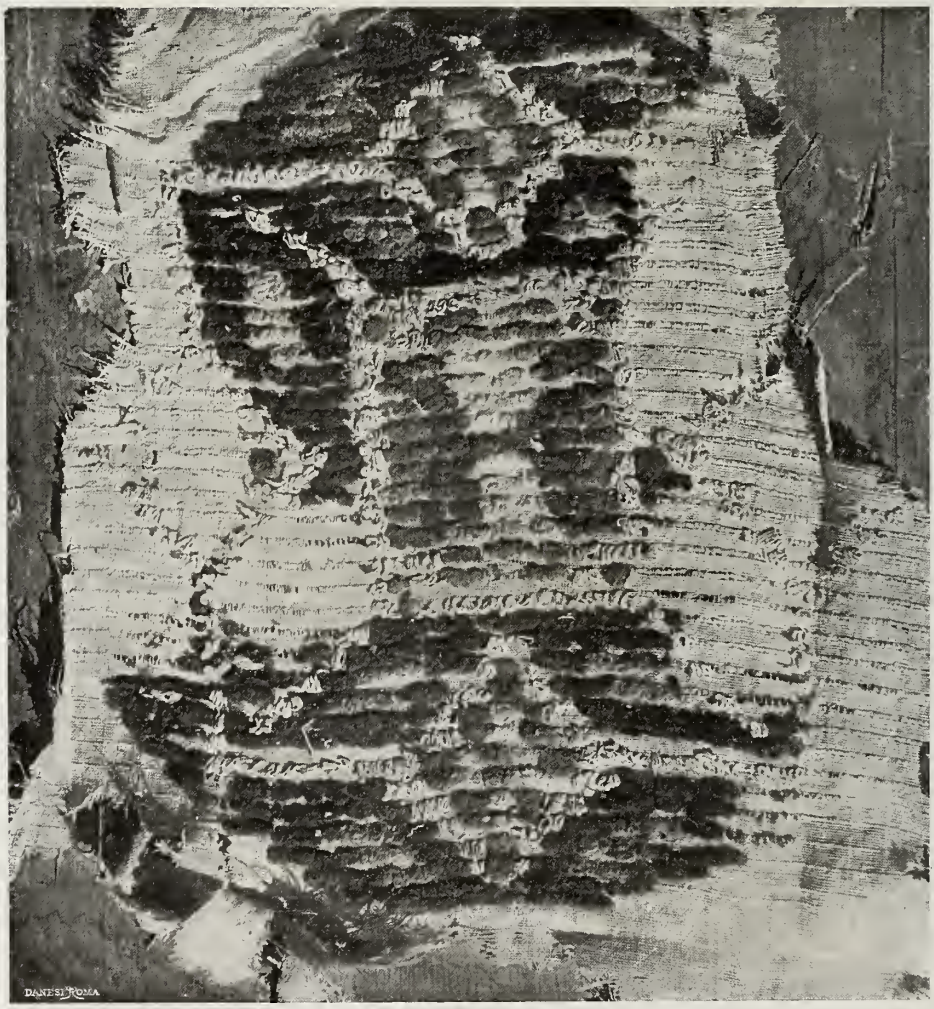


Fig. 95. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tapis copte. (Grottaferrata).

le Christ donne le pain à six des apôtres, et dans la seconde, il offre le vin aux six autres [1]. Les apôtres se présentent

[1] HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis*, Pl. VI-VII. Nous préparons aussi du manuscrit de Rossano une reproduction en couleurs, accompagnée d'une ample étude critique, et qui sera publiée par la maison Danesi.

l'un derrière l'autre, tandis que, dans le manuscrit syriaque, ils sont réunis en un groupe ; et la division de la scène correspond bien au récit de l'Évangile qui indique les deux actes du Christ comme séparés. Dans le manuscrit de Rossano, les apôtres sont au nombre de douze, tandis que dans le

Fig. 96. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tunique copte. (Grottaferrata).

manuscrit de la Laurentienne il n'y en a que onze, Judas en ayant été exclu. Dans les deux peintures, le Christ est déjà dans l'attitude du prêtre qui administre le sacrement, mais il y manque l'autel et ses accessoires : ce n'est donc pas encore la représentation liturgique complète. Dans un psautier grec, du IXe siècle, de l'église Saint-Nicolas de Moscou, la scène est

complétée par un autel couvert du ciboire byzantin devant lequel se tient debout le Christ, tenant de la main gauche le pain et donnant de sa main droite une parcelle à un apôtre, peut-être Pierre, qui est à la tête du groupe formé par ses compagnons; à droite, on voit un autre groupe d'apôtres, dont

Fig. 97. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tunique copte. (Grottaferrata).

le premier tient dans ses mains le calice et boit. L'artiste n'a pas cru devoir placer dans les mains du Christ à la fois le pain et le calice, et il a mis ce dernier dans la main d'un apôtre. Il a cependant fait à la représentation une addition originale: se conformant aux paroles du psaume: « Tu es prêtre dans l'éternité, selon l'ordre de Melchisédech », l'artiste a figuré,

à côté de la scène de l'Eucharistie. Melchisédech en costume de grand-prêtre, la cruche à la main, et, de l'autre côté, David, avec un costume d'empereur byzantin. Le lien entre le Christ et Melchisédech avait déjà été établi par l'apôtre Paul,

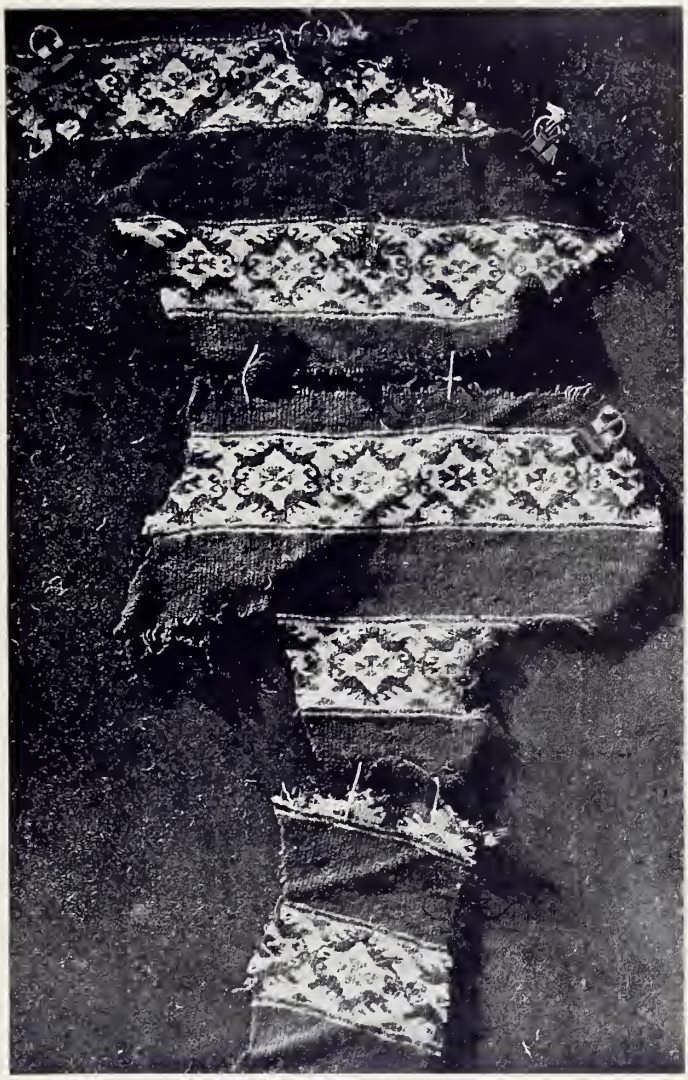


Fig. 98 — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Fragment de tunique copte. (Grottaferrata).

dans l'épître aux Hébreux (VII), où il parle du sacerdoce du Christ, et, plus tard, par Athanase d'Alexandrie et Jean Chrysostôme. Dans un psautier du couvent de Pantocrator sur le mont Athos, on voit aussi les apôtres, dans la représentation

de la Cène, divisés en deux groupes; là aussi apparaît le ciboire, en forme de baldaquin à architraves, d'où pendent trois lam-

Fig. 99. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Nappe d'autel copte. (Grottaferrata).

pes; mais Melchisédech et David manquent. Dans le psautier de la Bibliothèque Barberini, aujourd'hui au Vatican, l'autel

est recouvert d'une étoffe dorée, et au-dessus s'élève un ciboire sur deux colonnes de marbre à chapiteaux byzantins, avec une coupole polysphérique sur laquelle se dresse la croix. Derrière l'autel, le Christ est debout, vêtu d'une tunique bleue et d'un himation de pourpre, avec un nimbe d'or crucifère, le rouleau dans la main gauche; de la main droite il donne le pain aux apôtres, et, de l'autre côté, comme dans le psautier de Moscou, l'un des apôtres tient dans sa main le calice et y boit. À gauche, derrière les apôtres, on voit David debout, avec une barbe de médiocre longueur, dans le costume des empereurs byzantins, à droite, derrière le second groupe d'apôtres, se tient le vieux Melchisédech, barbu, avec de courts cheveux blancs, vêtu d'une tunique rouge; il tient la cruche d'or sur un plat également doré. Dans tous ces psautiers, l'Eucharistie illustre le psaume 109; dans les psautiers slaves et russes, elle se rapporte aux paroles du psaume 144: « Les yeux de tous espèrent en toi, et tu leur donnes la nourriture à son temps ».

Quant à l'art monumental, il a aussi représenté la scène de l'Eucharistie, et c'est particulièrement dans les ouvrages de peinture qu'on la rencontre beaucoup plus souvent que dans tous les autres genres de monuments. À la Laure de Saint-Athanase sur le mont Athos, on voit l'Eucharistie liturgique dans une fresque du XVIe siècle; à Kieff, elle se trouve dans une mosaïque du monastère de Sainte-Sophie, du XIe siècle. Au centre de cette mosaïque est figuré l'autel, recouvert d'une étoffe pourprée, sur laquelle sont placés une croix et le plat chargé des pains; sur les côtés de l'autel, se tiennent deux anges qui tiennent des éventails ornés de pierres précieuses, indiquant ainsi clairement qu'ils font l'office de diacres. Près d'eux est représenté deux fois le Sauveur, vêtu d'une tunique d'or et d'un manteau bleu, avec un nimbe orné de perles; à gauche, il distribue le pain à six apôtres qui s'inclinent devant lui, les mains tendues en avant; à droite, le Christ lui-même, dans une position parfaitement symétrique à sa première image, tient dans sa main le calice et le tend aux six autres apôtres qui s'avancent vers lui. La même forme de représentation se voit aussi à Kieff dans une mosaïque du monastère de Saint-Michel; cependant, là, l'autel est entouré d'une balustrade basse. Quant à des exemples de l'Eucharistie dans les peintures à fresques, on

Fig. 100. — *Grottaferrata, Abbaye.* — Omophorion du XVIIe siècle.

en trouve dans l'église du Sauveur à Nereditz, près de Novgorod (XIIe-XIIIe siècle); au monastère de Saint-Cyrille, à Kieff; dans l'église de Saint-Georges, à Staraïa Ladoga; au couvent de Ghelat, dans le Caucase; dans l'église de Saint-André, à Athènes et en de très nombreux autres endroits. Très communément, on voit aussi apparaître l'Eucharistie dans les icônes; dans les étoffes, nous la rencontrons dans la célèbre dalmatique du Vatican dite de Charlemagne, où le Christ est debout devant l'autel et présente le pain à six apôtres, et aux six autres le calice et le vin. Elle se rencontre fréquemment aussi dans beaucoup d'étoffes liturgiques des monastères du mont Athos, et nous en avons un exemple dans une étoffe conservée dans la sacristie du couvent de Saint-Pantéleimon: c'est un ouvrage du XVe siècle [1]. Le Christ, vêtu d'un manteau d'or, avec le nimbe d'or crucifère, présente à Pierre la sainte espèce, de la main droite, et tient dans la gauche un rouleau; près de lui se tient un ange, portant le sticharion d'argent des diacres et l'horarion doré. Sur l'autel, on voit le vase d'or contenant le vin; en haut, s'élève le ciboire; sur le devant de l'autel est une croix d'or, et autour de la croix, l'inscription: « IC XC NIKA » et les initiales des paroles: « φῶς χριστοῦ φαίνει πᾶσι ». À la partie supérieure de l'étoffe, on lit: « Η ΜΕΤΑΔΟΣΙΣ » dans le cadre se trouve une pieuse inscription slave. Il n'est pas improbable que cette étoffe, de même que celle de Castell'Arquato, ait servi de nappe à l'autel pendant l'administration de l'Eucharistie.

Si l'étoffe de Castell'Arquato ne s'éloigne pas sensiblement de celle de l'Athos au point de vue iconographique, elle s'en rapproche également assez au point de vue chronologique. On l'a crue plus ancienne, mais nous pensons qu'elle a été exécutée à l'époque même où elle a été offerte par le patriarche d'Aquilée, c'est-à-dire au commencement du XIVe siècle.

Parlons maintenant d'un objet qui, dans les différentes expositions où il a figuré, a joui d'un honneur plus grand qu'il ne le mérite, et auquel, malgré l'opinion de nombreux archéologues, nous serons, cette fois encore, obligés d'enlever

[1] N. Kondakoff, *Les monuments d'art chrétien du mont Athos*, St. Pétersbourg, 1902, figure à p. 249.

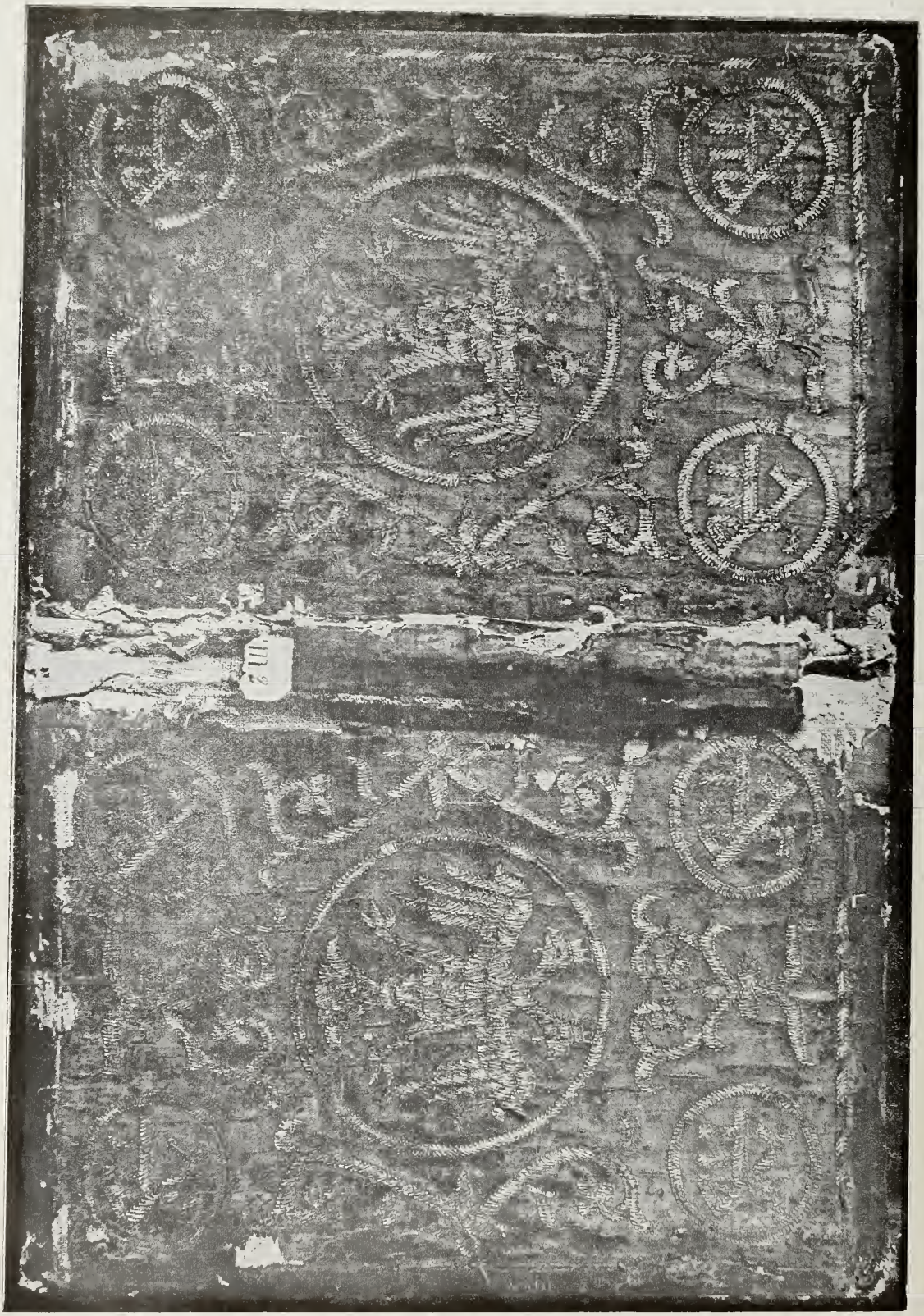


Fig. 101. — *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye.*
Couverture de manuscrit (XVe siècle).

plusieurs siècles d'existence : nous voulons dire le fameux *omophorion* qui appartient à l'abbaye de Grottaferrata elle-même (Fig. 100). Cet *omophorion*, vêtement liturgique qui correspond au *pallium* de l'Église latine, est sur un fond de soie blanche, orné de quatre grandes croix, toutes ornées de représentations en broderie, et, en outre, d'une petite figure de Jésus Christ en costume royal placée dans l'intérieur d'une étoile, qui tombait, lorsque l'*omophorion* était porté, sur l'épaule gauche du prêtre. Vers les extrémités se trouvent, de plus, quatre bandes, également en broderie, avec des figures de chérubins ; à l'extrémité des bords, on lit l'inscription suivante, d'un côté :

✠ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΩΜΟΦΟΡΙΟΝ ΥΠΑΡΧΕΙ ΤΟΥ ΠΑΝΙ
ΕΡΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΠΑΛΑΙΩΝ ΠΑΤΡΩΝ

et de l'autre côté :

ΥΠΕΡΤΙΜΟΥ ΚΑΙ ΕΞΑΡΧΟΥ ΠΑΣΗΣ ΑΧΑΪΑΣ
ΚΥΡΟΥ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΕΤΟΥΣ ΖΡΚϹ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟϹ
| ά ΑΠΡΙΛ...ΤΟΥ ΧΡΙϹΤΟΥ 1618.

c'est-à-dire : « Cet omophorion appartient au très saint métropolite de l'antique Patras, très vénérable et exarque de toute l'Achaïe, le seigneur Théophane, en l'année 7126, indiction première, avril ..... de Christ 1618 ». Cette inscription, qui concerne le possesseur de l'omophorion, a été considérée comme beaucoup plus récente que l'objet lui-même ; jusqu'ici, on s'est unanimement accordé à attribuer le précieux tissu à une époque très ancienne, en se fondant particulièrement sur des observations iconographiques très superficielles, sans entrer, comme il le fallait, dans l'examen des moindres détails. Les scènes du Nouveau Testament représentées dans les quatre croix peuvent très bien se rencontrer dans des monuments du XIIIe siècle[1], ou même plus anciens, avec des lignes générales identiques ; mais les détails du costume, les particularités de la technique ne permettent absolument pas de croire que cet omophorion remonte au delà de la fin du XVIe siècle, si même il n'est pas tout simplement contemporain de l'inscription de 1618. Les

[1] C'est à cette époque que Grisar attribue l'omophorion dans la *Civiltà Cattolica*, 1897, p. 220.

comparaisons avec les très nombreuses étoffes, toutes datées avec certitude, qui sont conservées dans les monastères du mont Athos et qui ont été publiées par Kondakoff[1], ne laissent pas le moindre doute à ce sujet.

Dans l'une des croix, en haut et à droite, est représentée la Nativité du Christ, qui occupe le centre de la croix; sur les bras de cette même croix, on voit l'Annonciation et le Baptême du Christ. Chacune de ces scènes est respectivement accompagnée des inscriptions suivantes: « Η ΛΥ ΓΕΝΕ (ΣΙΣ) ». « Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ». « Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ ». Dans l'autre croix du haut sont figurés, au centre tous les saints, « ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΑΝΤΕΣ », en haut la Transfiguration, « Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩ(ΣΙΣ) », et l'Entrée à Jérusalem avec la procession des palmes, « Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ ». La troisième croix porte au centre la Crucifixion, « ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ », en haut la Présentation au temple, « Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ », en bas la Dormition de la Vierge, « Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ». Enfin, dans la quatrième croix, on voit au centre la Résurrection, « ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ », en haut l'Ascension, « ΑΝΑΛΗΨΙΣ », et en bas la Pentecôte, « ΠΕΝΤΕΚΟ(ΣΤΗ) ». Si l'on adoptait le système de deux d'entre ceux qui ont étudié l'omophorion[1] et qui l'ont comparé avec des monuments byzantins de caractère très différent, on pourrait très bien l'attribuer à une époque très reculée; mais, nous le répétons, le gros volume que M. Farabulini a consacré à ce monument et où s'il est perdu dans des rapprochements que l'on pourrait multiplier à l'infini, constitue d'un bout à l'autre, une erreur de méthode[2].

Terminons ce chapitre sur les étoffes en signalant une importante couverture de manuscrit (Fig. 101) en soie bleue, décorée de dessins d'ornement et d'une aigle à deux têtes, des deux côtés, en fil d'argent. Des deux côtés aussi et également en fil d'argent, on a tissé la sigle des empereurs Paléologues dans quatre cercles, aux quatre angles. Le manuscrit, qui date du XVe siècle et appartient à l'abbaye de Grottaferrata, porte la cote Z . δ . I: il est composé de 88 feuilles en parchemin

[1] Kondakoff, *Les monuments d'art chrétien du mont Athos*, St. Pétersbourg, 1902 (en russe), Pl. XXXIX-XLV, et fig. 92-96.

[2] Farabulini, *Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco conservato nella badia di Grottaferrata* (Rome, 1883); — Grisar, *Civiltà Cattolica*, loc. cit.

(haut. 0.22; larg. 0.16) et renferme quelques traités de l'empereur Emmanuel Paléologue (1381-1425). Les sigles impériales nous avertissent que le volume appartenait autrefois à la Bibliothèque impériale de Constantinople et qu'il a dû être exécuté immédiatement après la mort d'Emmanuel, sous le règne de Jean. Il a ensuite passé dans la collection du cardinal Bessarion, comme le prouve l'inscription du fol. 2 v.°: « ✠ Ἐκ τῶν Βησσαρίωνος καρδηνάλεως κατ' ἀξίαν τὸ γένος ἕλληνος ». Rocchi[1] a supposé, non sans vraisemblance, que Jean Paléologue avait offert ce manuscrit à Bessarion à l'occasion du concile de 1439; son exécution devrait alors être placée entre 1425, date de la mort d'Emmanuel, et 1439. Quoi qu'il en soit, il remonte sûrement au second quart du XVe siècle; et son genre de reliure, dont nous ne saurions citer aucun autre exemple, le rend digne de la plus grande considération.

[1] Rocchi, *Codices Cryptenses*, p. 501.

V.

L'ORFÉVRERIE

Fig. 102. — Icône métallique russe du XVIIe siècle.

Le groupe des objets d'orfévrerie, reliquaires, plats, croix, mosaïques portatives, émaux, de l'Exposition de Grottaferrata, se compose de pièces de caractères si variés et d'époques si diverses, qu'il est absolument impossible d'en faire une étude suivie et reliée par un lien logique. Nous prenons donc le parti de parler brièvement, dans l'ordre chronologique, des objets les plus importants, en les divisant suivant leur nature plats, boîtes, reliquaires, croix, encolpes, etc.

* * *

Un plat liturgique, déjà très connu des archéologues, mais qui n'a pas encore été assez exactement daté, est ce plat d'argent qui appartient au comte G. Stroganoff et qui a été trouvé en 1867 dans les îles de Bérézoff en Sibérie (Fig. 103). Des deux côtés d'une croix gemmée, fixée sur un globe semé d'étoiles, se tiennent deux anges nimbés, le sceptre dans la main gauche, la main droite levée et tendue en avant dans le signe d'adoration si caractéristique de l'art chrétien primitif. Quatre fleuves coulent, en bas, dans une prairie émaillée de fleurs, et indiquent que la scène est au Paradis. En haut, près du sommet de la croix, se voient des signes gravés au trait qui restent inexpliqués. Ce plat a été attribué au IXe siècle : De Rossi le croyait

du VIIe [1]; mais, à défaut de termes de comparaison bien sûrs, il est impossible de se prononcer avec certitude sur la date de cet intéressant monument, quoiqu'en se basant sur l'impression pure et simple, il paraisse naturel de le croire du VIe-VIIe siècle plutôt que du IXe. Le seul genre de monuments avec lequel

Fig. 103. — *Rome, Collection du comte G. Stroganoff.* — Plat en argent trouvé en Sibérie. (Grottaferrata).

on peut instituer quelque comparaison, sont les mosaïques; mais on sait combien il est hasardeux de se fonder sur une comparaison entre des monuments de nature aussi différente. Au point de vue iconographique également, le plat d'argent donnerait à

[1] *Bullettino di Archeologia Cristiana*, 1871, p. 153. — KONDAKOFF, TOLSTOÏ, et REINACH, *Antiquités de la Russie méridionale*, Paris, 1891, p. 433 et 438.

croire qu'il est plus antique. La croix gemmée, reproduction de celle qui se trouve figurée dès les premiers siècles sur la montagne du Golgotha, se rencontre dans des mosaïques antiques : à San Stefano Rotondo à Rome, dans la mosaïque du VIIe siècle ; à Sant'Apollinare in Classe de Ravenne (VIe s.). Très probablement, selon l'ingénieuse hypothèse de Kondakoff[1], elle se voyait

Fig. 104. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Plat liturgique du XIIIe siècle. Grottaferrata).

aussi dans la mosaïque primitive de l'abside de Saint-Jean-de-Latran. Mais ces monuments n'ont pas une valeur exclusive pour la fixation de la date du plat Stroganoff, et il serait beaucoup plus important, peut-être, de le comparer aux oeuvres de l'art sassanide, parce que, à coup sûr, le style des figures est

[1] N. Kondakoff, *Voyage archéologique en Syrie et en Palestine*, St. Pétersbourg, 1904 (en russe), p. 285-301.

le style caractéristique des types sassanides et persans, et parce que certaines particularités du costume se retrouvent précisément dans les nombreux plats de travail sassanide et indo-persan.

Fig. 105. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* Capselle-reliquaire de Carthage. (Grottaferrata).

Un autre plat liturgique de l'Exposition de Grottaferrata, et qui n'a rien à voir avec le premier, appartient à l'art limousin du XIIIe siècle (Fig. 104). Au centre et dans les médaillons dont il est orné tout à l'entour, sont figurés des bustes d'anges ailés.

Parmi les boîtes-reliquaires, signalons en passant celle en argent, du Ve-VIe siècle, qui provient de Carthage (Fig. 105-107) et qui a été largement commentée par De Rossi [1]. Le visage du saint figuré sur le couvercle nous conduirait à y reconnaître volontiers une influence syriaque; la représentation des quatre fleuves est sûrement d'origine palestinienne; les ornements des cordons, le long du couvercle et en bas, composés de deux feuilles de palmier réunies par leurs tiges inférieures, se retrouvent aussi dans l'art syriaque, par exemple dans le vase d'argent du Musée du Louvre (Salle des bijoux) qui provient d'Émèse (Syrie), et dans les bor-

[1] G. B. De-Rossi, *La capsella argentea africana*, Roma, 1889.

dures des miniatures. Des ornements identiques se voient également dans la boîte-reliquaire d'argent du Louvre trouvée à

Fig. 106. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Capselle-reliquaire de Carthage. (Grottaferrata).

Fig. 107. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Capselle-reliquaire de Carthage. (Grottaferrata).

Brianza (Castello di Brivio), qui offre les scènes de l'Adoration des Mages et de la Résurrection de Lazare, et dont beaucoup de détails de style et de costume indiquent une provenance

orientale. Tout récemment le P. Grisar a trouvé, dans le trésor de la chapelle de Sancta Sanctorum à Rome, une autre boîte-reliquaire d'argent qui ressemble beaucoup à celle de Carthage.

Au XIIe siècle remonte une boîte en argent qui contient les reliques des saints Théopompe et Sénésius et qui appartient

Fig. 108. — *Nonantola, Trésor de l'abbaye.* — Boîte-reliquaire. (Grottaferrata).

à l'abbaye de Nonantola (province de Modène); sur le couvercle (Fig. 108), elle présente, sous des arcs soutenus par des colonnes, deux figures d'archanges et les symboles des évangélistes Luc et Jean; sur la face antérieure (Fig. 109), un autre archange et les symboles de Marc et de Mathieu; sur les faces latérales (Fig. 110), des combats d'hommes et de lions.

Fig. 109. — *Nonantola, Trésor de l'abbaye.* — Boîte-reliquaire. — (Grottaferrata)

Un groupe de coffrets limousins du Musée chrétien du Vatican (Fig. 111-113) ne manque point d'intérêt, non plus qu'un beau coffret émaillé, de l'abbaye du Mont-Cassin (Figures 114-118). Ce dernier est un ouvrage allemand de la seconde moitié du XIIe siècle, et se rattache à l'école dont on croit que Darmstadt était le centre. Le Musée Kirchérien à Rome renferme des fragments d'un coffret du même style.

Fig. 110. — *Nonantola, Trésor de l'abbaye.* — Boîte-reliquaire. (Grottaferrata).

Parmi les croix domine la croix émaillée de la cathédrale de Cosenza en Calabre (Fig. 119-120), du XIe siècle. C'est un des plus beaux monuments de l'émaillerie byzantine. Les émaux sont placés dans des médaillons, aux quatre extrémités des bras et dans le noeud de la croix ; sur la face antérieure, le long des bras de la croix, est représenté le Christ crucifié ; sur les faces latérales, dans les médaillons, saint Jean-Baptiste et la Vierge ; en haut, l'archange Michel ; en bas, l'« étimasie » du trône ; sur la face postérieure, au centre, le Christ sur son trône, avec le livre saint, et les quatre évangélistes.

À la cathédrale de Gaète appartient la petite croix émaillée (Fig. 121-122) qui porte, au droit, le crucifié ; sur les côtés,

les bustes de Jean et de la Vierge; en haut, celui de l'archange Michel; sur la face postérieure, au centre, la Vierge priant, et dans les angles, les bustes des saints Théodore, Démétrius,

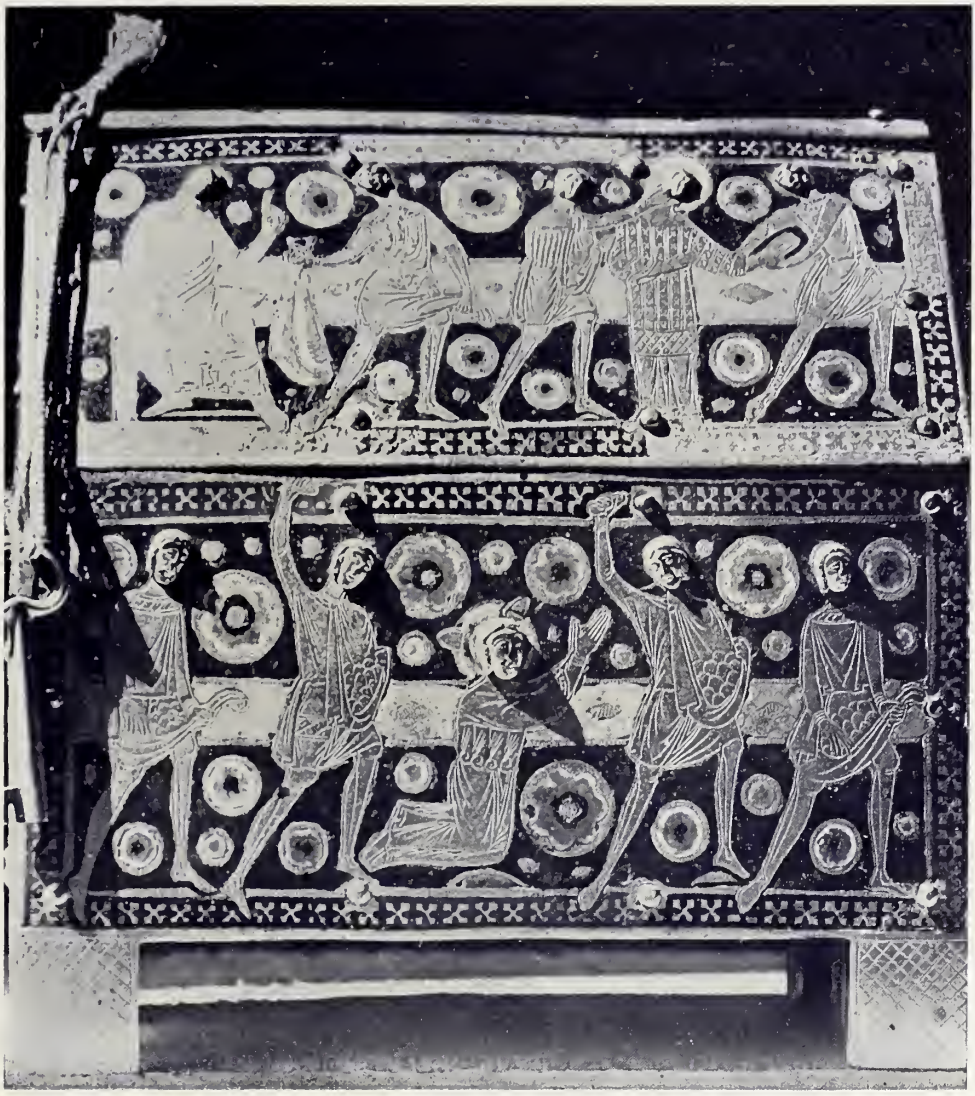


Fig. 111. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Coffret limousin. (Grottaferrata).

Georges et Jean-Baptiste. La croix porte cette inscription: « O ΚΕ βοηθητο δουλος βασιλ. ».

Le Musée chrétien du Vatican a exposé un grand nombre de croix-encolpes, déjà connues d'ailleurs, mais dont il est utile de donner de bonnes reproductions.

Il y en a une petite (Fig. 123) qui montre, au centre, le Christ crucifié, et aux extrémités les figures des évangélistes; elle a été publiée par Garrucci Elle trouve son très beaux pendant dans une autre croix, également exposée à Grottaferrata par S. E. Nélidoff, et qui présente des figures identiques (dans la fig. 132). Toutes deux appartiennent au VIIIe siècle. De la

Fig. 112. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Coffret limousin. (Grottaferrata).

même époque est l'autre croix du Vatican, qui est aussi en or (Fig. 124) et montre, d'un côté, le Christ crucifié et aux extrémités du bras horizontal, les figures de Marie et de Jean debout, dans de minuscules proportions: sur la face postérieure la Vierge debout avec l'Enfant dans les bras, « Ἡ ἅγια θεοτόκος », et aux extrémités, dans les médaillons, les bustes des quatre évangélistes accompagnés de leurs noms. Au pied de la croix se voit la tête de mort, et, en haut, le soleil et la lune.

Des représentations analogues, avec l'addition de deux archanges sur la face antérieure, et sans l'Enfant sur la face postérieure, ornent une autre croix de bronze, d'époque beaucoup plus récente (Fig. 125). Cette croix a été trouvée dans une boîte-reliquaire de bois sous le maître-autel de S. Stefano près

Fig. 113. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Couvercle de coffret limousin. (Grottaferrata).

Fig. 114. — *Mont-Cassin, Abbaye.* — Coffret allemand (Couvercle). (Grottaferrata).

Fig. 115. — *Mont-Cassin, Abbaye.* — Coffret allemand. (Grottaferrata).

Fig. 116 et 117. — *Mont-Cassin, Abbaye.* — Coffret allemand. (Grottaferrata).

Fiano (province de Rome). Dans la même boîte a été trouvée une autre croix également de bronze (Fig. 126), qui présente d'un côté la figure d'un saint en prière « ΓΕΟΡΓΙΟC », et sur la face postérieure une croix formée de quatre feuilles avec l'inscription « ΠΑΒΛΟC ». Une dernière croix (Fig. 127), décorée d'émaux d'une manière différente de celle des émaux byzantins

Fig. 118. — *Mont-Cassin, Abbaye.* — Coffret allemand. (Grottaferrata).

ordinaires, représente, d'un côté, dans des cercles, les bustes du Christ, de saint Jean, de la Vierge, de deux anges; de l'autre côté, les bustes des évangélistes.

Ce groupe est complété par une grosse croix abyssine du XVIIe siècle (Fig. 128-129), portant les figures du Christ en croix entre Marie et Jean, de la Vierge avec l'Enfant, de saint Georges tuant le dragon, et d'autres saints: étrange réviviscence de très anciens types, qui trouve son pendant

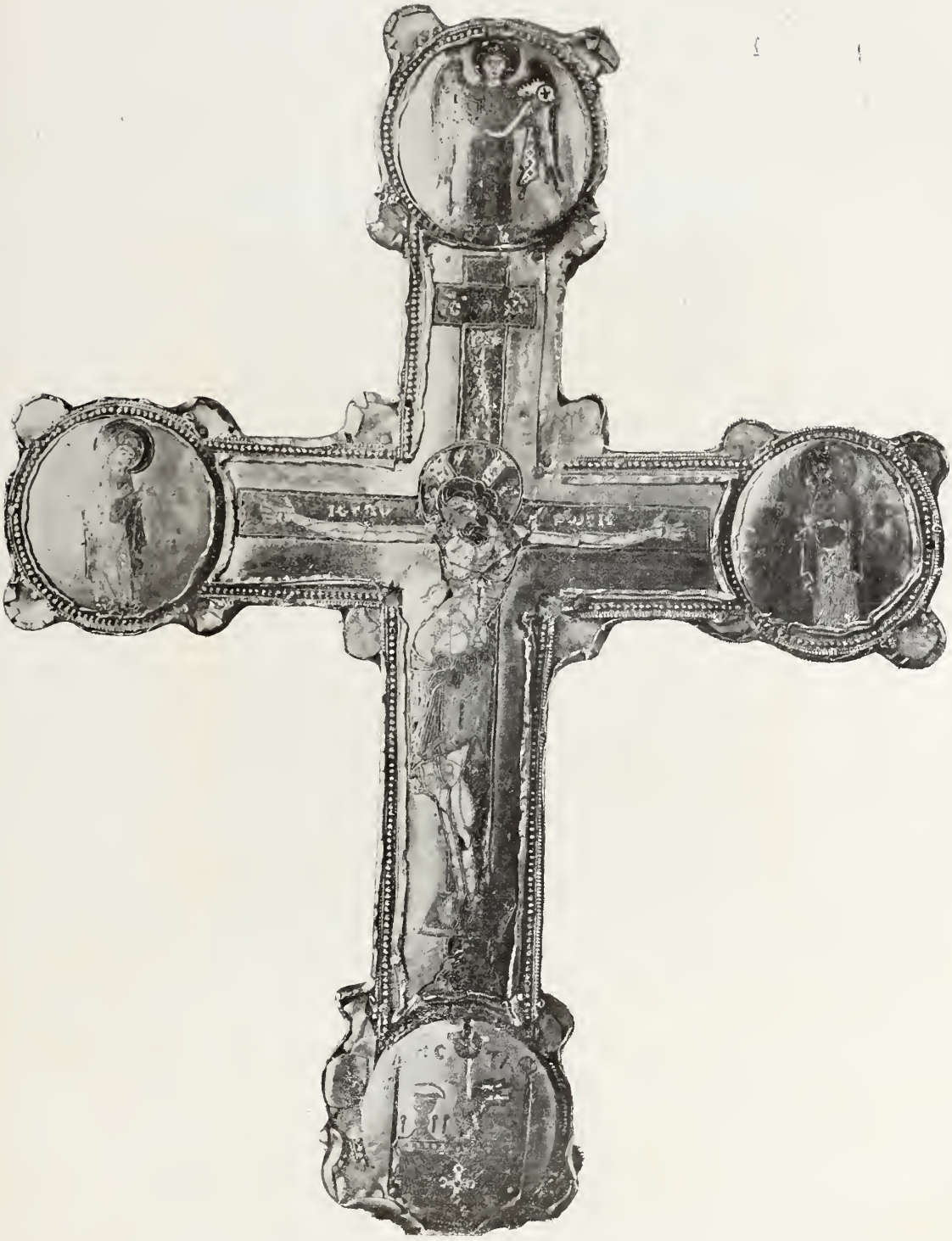


Fig. 119. — *Cosenza, Cathédrale.* — Croix émaillée (XIe siècle). (Grottaferrata).

Fig. 120. — *Cosenza, Cathédrale.* — Croix émaillée (XIe siècle). (Grottaferrata).

dans une autre croix abyssine, émaillée, du British Museum (Fig. 130).

Une croix russe moderne, n'ayant que des ornements le long des bras, n'a que peu de valeur (Fig. 131).

Fig. 121. — *Gaète, Cathédrale.* — Croix émaillée. (Grottaferrata).

* * *

Passant aux autres objets d'orfévrerie, nous noterons les collections de pendants d'oreilles, de pendeloques, de fibules, de colliers appartenant à S. E. Nélidoff (Fig. 132-133), et qui d'ailleurs ne nous paraissent pas anciens, exception faite pour

la croix déjà mentionnée, pour les deux pendants d'oreilles placés dans la figure sous la croix précédente, avec des paons affrontés de chaque côté de deux vases, qui rappellent l'art sassanide, et aussi pour les anneaux à pierres gravées. Les colliers et les pendants d'oreilles peuvent vraiment être de date

Fig. 122. — *Gaète, Cathédrale.* — Croix émaillée. (Grottaferrata).

Fig. 123. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix du VIIIe siècle. — (Grottaferrata).

très récente. Nous ne nous arrêterons pas à tous les autres menus objets d'orfévrerie, encolpes, coffrets, patènes, exposés à Grottaferrata; citons seulement, parce que c'est un très bel exemple de la permanance des formes anciennes dans l'art russe, un triptyque du XVIIe siècle, orné de la Déésis (Fig. 102), en

Fig. 124. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix encolpe du VIIIe siècle. (Grottaferrata).

Fig. 125. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix de bronze. (Grottaferrata).

Fig. 126. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix de bronze. (Grottaferrata).

Fig. 127. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix émaillée. (Grottaferrata).

métal à fond émaillé de blanc et de bleu; il appartient à M. Modestoff.

On doit encore signaler deux plaques métalliques qui proviennent d'une porte d'église, et où sont figurés le martyre de saint Paul et la crucifixion de saint Pierre (Fig. 134-135): les traits des figures sont gravés dans le métal, tandis que les

Fig. 128. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix abyssine. (Grottaferrata).

visages, les bras et les jambes sont faits d'émaux qui offrent beaucoup la couleur des chairs. Les deux plaques, exemple caractéristique de technique dont nous ne saurions citer d'autres exemples, se rattachent probablement à l'art d'un pays des Balkans et remontent au XVIe siècle.

Mentionnons enfin les deux mosaïques portatives du Musée Vatican et de la collection de Nélidoff. La première (Fig. 136) représente saint Théodore Stratelatès debout, avec la lance et

l'écu; elle date du XIIe siècle, mais elle est dans un très mauvais état de conservation, et, en beaucoup d'endroits, les pièces de mosaïque tombées ont été remplacées par une peinture moderne. La seconde (Pl. III) figure saint Jean Chrysostome et est d'une grande importance, non seulement à cause de sa parfaite conservation, mais aussi parce que la provenance en

Fig. 129. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix abyssine. (Grottaferrata).

est connue: elle vient du couvent de Vatopédi, sur le mont Athos[1] et remonte au XIIe siècle. À ces deux mosaïques nous en ajouterons une troisième (Fig. 139), qui représente saint Nicolas; attribuée au XIIIe siècle[2]; autrefois au Musée de Vich

[1] D. Aïnaloff, *Monuments byzantins de l'Athos*, Vizantysky Vremennik, 1899.
[2] E. Roulin, *Tableau byzantin inédit*, Monuments Piot., 1900, p. 95.

en Espagne, elle y a été volée en même temps qu'une tablette en ivoire[1] sans que l'on en ait jamais retrouvé la trace.

Comme l'a prouvé M. Kondakoff, ces icônes appartenaient aux iconostases des maisons, où on les conservait pour le vénérer au jour de la fête du saint : Constantin Porphyrogénète en fait mention. La mosaïque de M. de Nélidoff, qui doit être

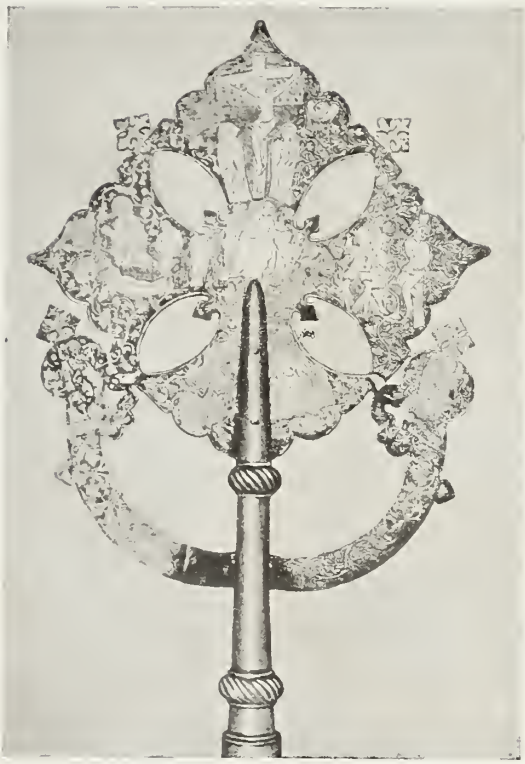


Fig. 130. — *Londres, British Museum.* Croix abyssine.

Fig. 131. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Croix russe. (Grottaferrata).

ajoutée à la série publiée par Eugène Müntz[2], est un des plus beaux exemplaires des icônes aujourd'hui très rares : le saint, nimbé, vêtu de la tunique et de l'omophorion, est de face et tient dans la main gauche le livre sacré, tandis que sa droite fait un geste de bénédiction.

[1] A. Muñoz, *Un avorio bizantino già nel Museo di Vich*, Byzantinische Zeitschrift, 1905, p. 575.

[2] E. Müntz, *Mosaïques byzantines portatives*, Paris, 1886.

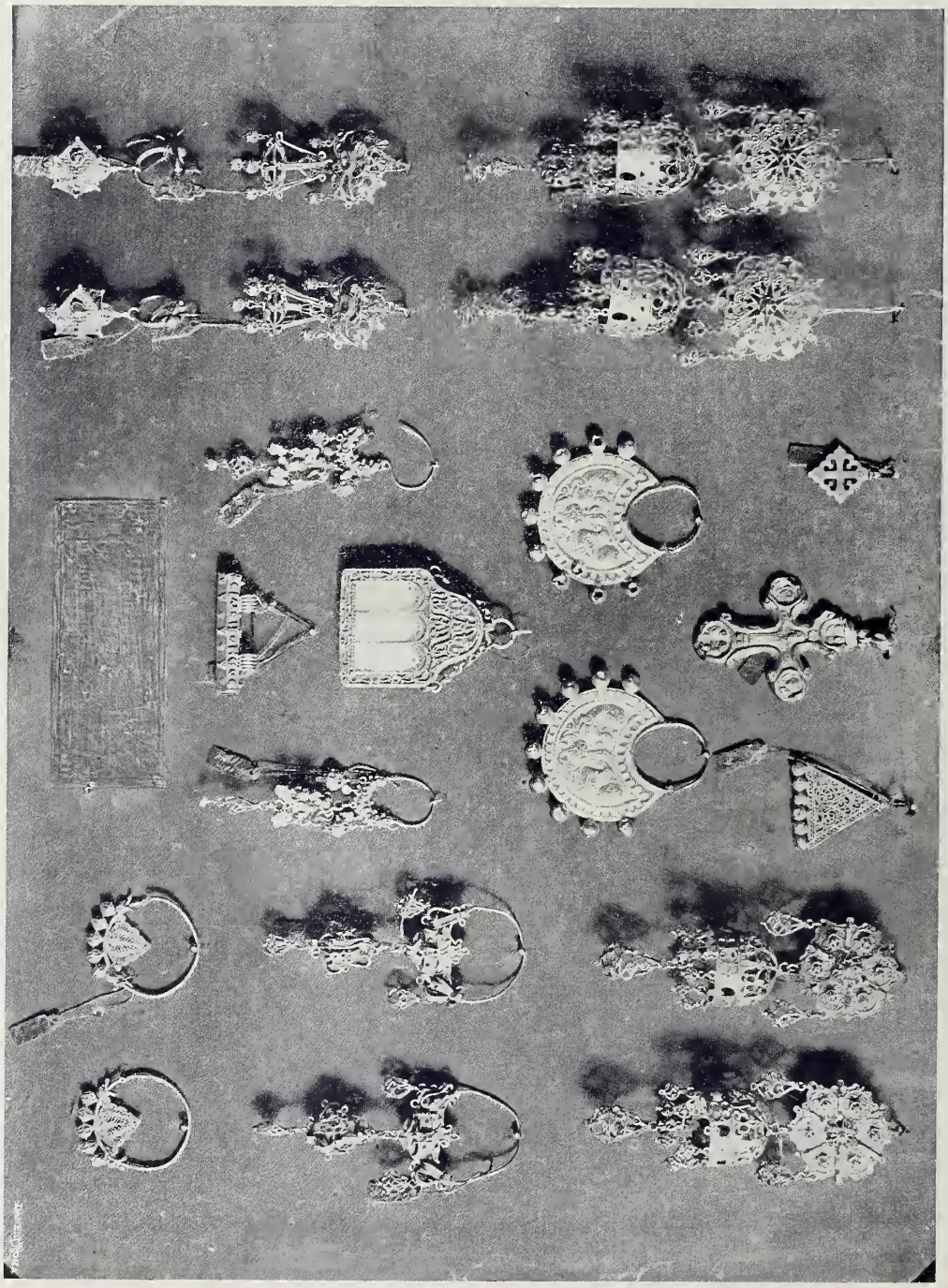


Fig. 132. — *Paris, Collection de S. E. Nélidoff.* — Objets d'orfévrerie. (Grottaferrata).

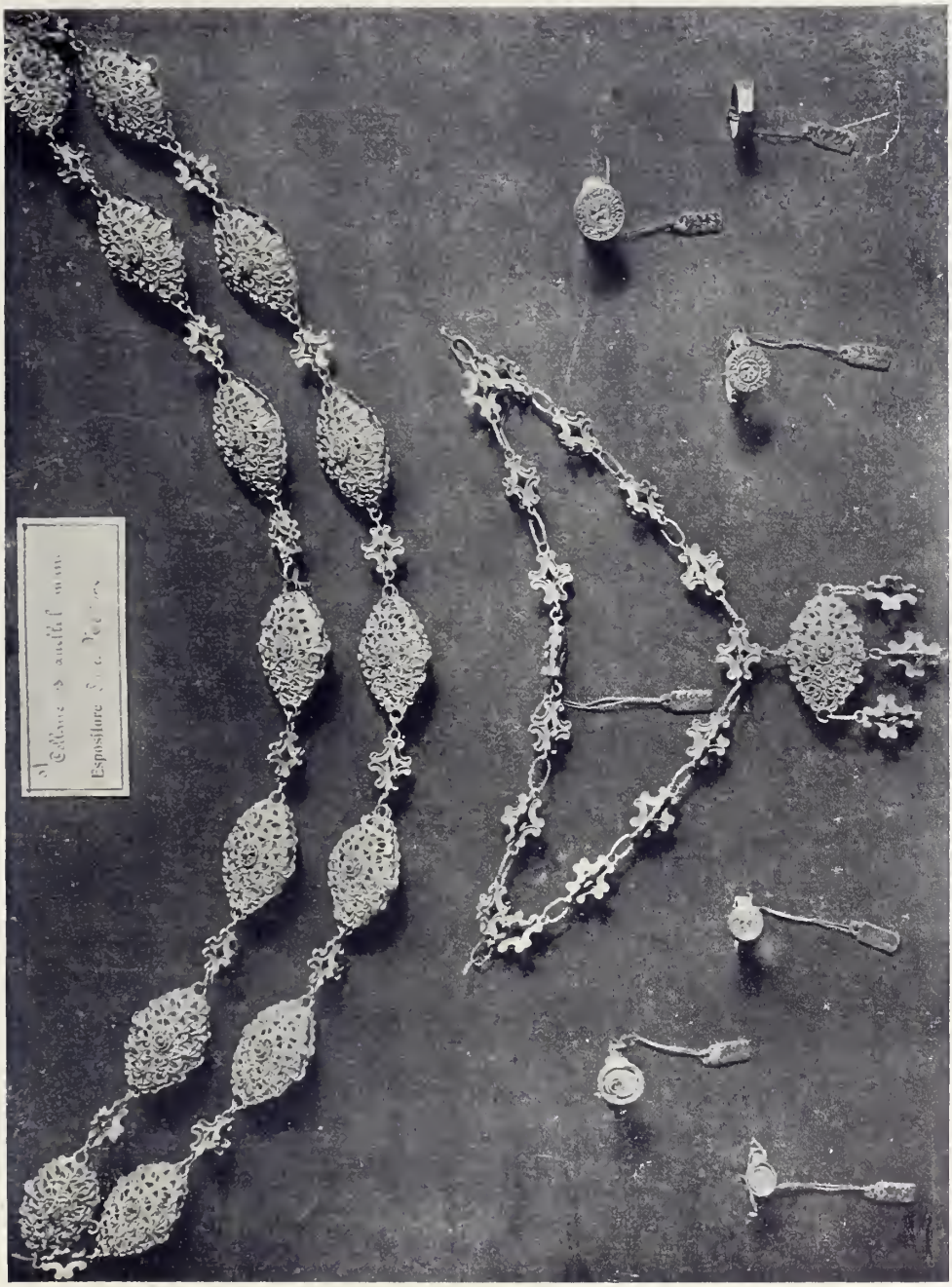


Fig. 133. — *Paris, Collection de S. E. Nélidoff.* — Objets d'orfévrerie. Grottaferrata).

Fig. 134. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Plaque en bronze du XVIe siècle. (Grottaferrata).

Fig. 135. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Plaque en bronze du XVIe siècle. (Grottaferrata).

Le Musée chrétien du Vatican a exposé deux plâtres (Fig. 137-138) qui reproduisent des plaques d'orfévrerie byzan-

Fig. 136. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Mosaïque du XIIe siècle. (Grottaferrata).

tine, et que M. Graeven avait reconnus comme reproductions d'un diptyque en argent aujourd'hui perdu, ayant appartenu au baptistère de Saint Jean à Florence [1]. Mais pour le moment

[1] Voir G. Schlumberger, *L'épopée byzantine*, III, Paris, 1905, Pl. VI et VII.

Fig. 137 et 138. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.*
Plâtres des feuillets d'un diptyque byzantin aujourd'hui perdu.
(Grottaferrata).

nous ne sommes pas en gré de connaître par quelle voie le savant allemand, dont le monde scientifique déplore la perte, était arrivé à cette conclusion.

Fig. 139. — Mosaïque byzantine portative, ayant appartenu au *Musée de Vich*.

VI.

LA SCULPTURE SUR BOIS

Fig. 140. — *Ocride* (Macédoine). — Détail d'une porte en bois.

L'Exposition de Grottaferrata n'est pas très riche en sculptures sur bois; ce sont, pour la majeure partie, des croix avec figurines minuscules qui appartiennent au Musée du Vatican, aux Méchitaristes de San Lazzaro de Venise et à d'autres collections privées. Aucune de ces croix n'est antérieure au XVIIe siècle, et nous n'en donnons pas ici de reproduction, à cause des trop petites dimensions des figures. Ces croix, très communes dans les couvents d'Orient et d'Occident, mériteraient pourtant d'être étudiées et classées dans l'ordre chronologique : les plus anciennes peuvent remonter jusqu'au XIIIe siècle.

À propos de la sculpture minuscule sur bois, il est intéressant de rappeler ici une longue description ou ἔκφρασις du XVe siècle, due à Jean Eugénicos [1], l'auteur de la description de l'ensevelissement de saint Éphrem de Syrie, dont nous avons parlé dans notre chapitre consacré à la peinture. Dans cette sculpture minuscule en bois, on voit une plaine au milieu de laquelle s'élève un platane, et sur les côtés, de petites collines fleuries. La plaine est remplie d'un très grand nombre d'animaux : un chien a rejoint et mis en pièces un lièvre dont il lèche le sang, pendant qu'un autre lièvre, épouvanté, se réfugie dans un buisson ; un lion mord le dos d'un cerf, et, à cette vue, un singe grimpe dans le platane, tandis qu'une grue s'envole

[1] Éd. Kayser, Heidelbergae, MDCCCXL, p. 163.

Fig. 141. — *Terracine, Cathédrale.* — Caisse en bois sculptée (Face antérieure).
(Grottaferrata).

effrayée. Sur le platane, en pleine végétation, planté dans un bon terrain et près d'une source, il y a toutes sortes d'oiseaux, alouettes, passereaux, hirondelles, rossignols, perdrix, perroquets, pies, faisans, paons et l'aigle royal qui, placé plus en haut, domine la scène de son regard souverain. Dans un nid de tour-

Fig. 142. — *Terracine, Cathédrale.* — Caisse en bois sculptée (Face latérale). (Grottaferrata).

terelles, la mère donne la becquée à ses petits, tandis qu'une paire de colombes prend son vol et qu'un rat rongeur monte le long du tronc pour dévorer le nid.

Cette sculpture sur bois devait appartenir à l'empereur Jean Paléologue (1425-1448), auquel est adressée la description d'Eugénicos. L'art oriental, à cette époque, se plaisait à ces ouvrages où il y avait plus de virtuosité technique que d'art

véritable; c'est là une caractéristique de tous les arts de décadence. Jean Eugénicos dit expressément, en effet: « Toutes les oeuvres d'art que soit à l'aide de couleurs, soit sur des bois précieux les artistes peignent et sculptent, plus elles sont faciles à faire, moins elles sont dignes d'être admirées ». Et il ajoute que « l'art de sculpter des reproductions aussi nettes des choses

Fig. 143. — *Terracine, Cathédrale.* — Caisse en bois sculptée (Face latérale). (Grottaferrata).

sur une petite surface, de sorte que l'on ne sait plus ce que l'on doit admirer davantage, de l'extraordinaire finesse du travail ou du soin avec lequel se trouve rendue la nature de chaque chose, devra sûrement paraître un très grand raffinement qui n'est pas étranger à l'art ».

* * *

La plus importante sculpture sur bois de Grottaferrata est

la célèbre caisse de Terracine. Nous n'entreprenons pas de la décrire ici, parce qu'elle est trop connue et que les reprodu-

Fig. 141. — *Oeride* (Macédoine). — Porte en bois sculptée.

ctions que nous en donnons montrent très clairement les figures qui y sont sculptées en bas-relief, sur la face antérieure (Fig. 141)

et sur les deux faces latérales (Fig. 142-143). L'âge de ce monument et le pays auquel il appartient ont donné lieu aux jugements les plus disparates: Baldoria[1] l'attribuait au VIIIe-IXe siècle et c'était pour lui une copie locale d'un objet fabriqué en Orient; pour Zimmermann, elle est du XIe siècle; Molinier la rattache avec réserve au Xe siècle ou à la période romane. Quant à nous, nous sommes arrivés à la conclusion qu'elle soit du XIIIe siècle et executée en Orient. M. Kondakoff nous fait noter l'analogie qui passe entre les sculptures de la caisse de Terracina et celles d'une porte en bois de l'église de Ocride en Macédoine, qui remonte probablement au XIIIe siècle (Fig. 140 et 144)[2]. Cette porte est divisée en seize plaques qui portent en relief les figures de deux saints guerriers à cheval, probablement les saints Georges et Théodore Stratelatès, repetés trois fois; dans les autres plaques on voit des aigles, des paons, des serpents, des poissons, un centaure, en bas à gauche Daniel dans la fosse aux lions. Les ornements à cordes tressées, à étoiles, à rosettes, indiquent dans notre porte la presence d'anciens motifs orientaux que l'art du XIIIe siècle, comme dans la caisse de Terracina, faisait revivre dans ses productions bizarres, où l'ancien paraît à côté du moderne, et la mithologie païenne donne la main aux légendes du moyen-âge chrétien.

Fig. 145. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* La Vierge avec l'Enfant. (Grottaferrata).

M. Strzygowski au contraire vient nous suggérer l'idée que la caisse de Terracina soit copte[3]. Dans une telle incerti-

[1] N. Baldoria, *La cassa di Terracina*, Archivio storico dell'arte, II.

[2] Nous devons la photographie à l'obligeance de M. le professeur Kondakoff auquel nous adressons nos remerciments.

[3] Byzantinische Zeitschrift, 1906, p. 427.

tude, nous préferons laisser ouverte une question dont la solution nous paraît bien difficile.

D'autres sculptures sur bois, de très mince valeur, telles qu'une très petite tablette avec la Vierge à l'Enfant (Fig. 145), qui reproduit les types des anciennes icônes peintes, et un saint Georges tuant le dragon (Fig. 146), qui peut bien, par ses petites proportions se rattacher à la sculpture minuscule dont nous venons de parler, appartiennent à l'art russe du XVIIe siècle.

Fig. 146. — *Rome, Musée chrétien du Vatican.* — Saint Georges. (Grottaferrata).

TABLES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pages

A. *Moscou, Église de la Vierge Géorgienne* — Trois saints évêques . . . . . » 5
1. *Rome, Collection Sterbini* — Diptyque toscan du XIIIe siècle . . . . . » 6
2. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — La Vierge avec l'Enfant . . . . . » 9
3. *Kieff, Musée de l'Académie ecclésiastique* — Icône du VIIe siècle . . . . . » 12
4. *Kieff, Musée de l'Académie ecclésiastique* — Les saints Serge et Bacchus . . . . . » 13
5. *Kieff, Musée de l'Académie ecclésiastique* — La Vierge avec l'Enfant . . . . . » 14
6. *Rome, Musée égyptien du Vatican* — Peinture sur toile, du IVe siècle . . . . . » 15
7. *Moscou, Oratoire du cimitière « Preobrajensky »* — Le Christ (XVIe siècle) . . . . » 22
8. *Moscou, Monastère de Saint Nicolas « Edinovietchersky »* — Le Christ . . . . . » 23
9. *Rome, Collection Sterbini.* — L'entrée du Christ à Jérusalem . . . . . » 25
10. *Moscou, Monastère « Norodievitch »* — Le Christ . . . . . » 26
11. *St. Pétersbourg,* Podlinnik du Sïna — Les saints George et Démétre . . . . . » 30
12. *St. Pétersbourg,* Podlinnik du Sïna — La Trinité . . . . . » 31
13. *St. Pétersbourg,* Podlinnik du Sïna — La grande Déésis . . . . . » 32
14. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — L'enterrement de S. Éphrem . . . . . » 33
15. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Le Christ et la Samaritaine . . . . . » 37
16. *Rome, Collection Sterbini* — La transfiguration de J. Ch. (XIVe siècle) . . . . . » 38
17. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Le Christ (XVIe siècle) . . . . . » 39
18. *Rome, Collection Sterbini* — La Nativité de Jésus Christ . . . . . » 40
19. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Les saints Éphrem et Antoine . . . . . » 41
20. *Rome, Collection particulière* — S. Jean l'évangeliste (XVIe siècle) . . . . . » 42
21. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Triptyque grec . . . . . » 43
22. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Triptyque du XVIe siècle . . . . . » 44
23. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — La dormition de la Vierge . . . . . » 45
24. *Rome, Collection Sterbini* — S. Catherine, peinture de Jean Moscos . . . . . » 46
25. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Diptyque grec . . . . . » 47
26. *Rome, Collection Sterbini* — Théodore Poulaki - Histoire de Joseph . . . . . » 48
27. *Rome, Collection Sterbini* — Théodore Poulaki - Histoire de Joseph . . . . . » 49
28. *Rome, Collection Sterbini* — Théodore Poulaki - Histoire de Joseph . . . . . » 50
29. *Rome, Collection Sterbini* — Théodore Poulaki - Histoire de Joseph . . . . . » 51
30. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Les saints Cosme et Damien . . . . . » 52
31. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Cinq saints évêques (XVIIIe siècle) . . . . . » 53
32. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Carton liturgique . . . . . » 54
33. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Carton liturgique . . . . . » 55
34. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Les douze fêtes de l'Église . . . . . » 56
35. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — S. Nicolas . . . . . » 57
36. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — S. Nicolas et les épisodes de sa vie . . . . . » 58
37. *Rome, Collection Sterbini* — La fontaine de la vie . . . . . » 59
38. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — S. Jean le précurseur . . . . . » 60
39. *St. Pétersbourg,* Podlinnik du Sïna — S. Jean le précurseur . . . . . » 61
40. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — S. Jean Baptiste . . . . . » 62
41. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — La Déésis . . . . . » 63
42. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — La Vierge et l'Enfant . . . . . » 64
43. *Rome, Collection Sterbini* — Le Jugement dernier . . . . . » 65
44. *Moscou, Monastère de S. Nicolas « Edinovietchersky »* — Le Jugement dernier (XVIIe siècle) » 66
45. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Volet de triptyque du XVIIIe siècle . . . . . » 67

Pages
46. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Volet de triptyque du XVIIIe siècle . . . . . » 68
47. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Volet de triptyque du XVIIIe siècle . . . . . » 69
48. *Sinaï (Mont), Bibliothèque* — Ornement d'un manuscrit du Xe-XIe siècle . . . . . » 75
49. *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye* — Évangéliaire - S. Mathieu . . . . . » 77
50. *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye* — Évangéliaire - S. Marc . . . . . » 78
51. *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye* — Évangéliaire - S. Luc . . . . . » 80
52. *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye* — Évangéliaire - S. Jean . . . . . » 81
53. *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye* — Évangéliaire - S. Marc . . . . . » 82
54. *Mont-Cassin, Bibliothèque de l'abbaye* — Doctrina S. Dorothei - Miniature . . . . » 84
55. *Mont-Cassin, Bibliothèque de l'abbaye* — Doctrina S. Dorothei - Miniature . . . . » 86
56. *Sinaï (Mont) Bibliothèque* — Ornements de manuscrits du Xe-XIe siècle . . . . . » 87
57. *Rome, Bibliothèque Chigi* — Bréviaire bénédictin - Miniature . . . . . » 88
58. *Rome, Bibliothèque Vaticane* — Évangéliaire - Les canons . . . . . » 89
59. *Rome, Bibliothèque Vaticane* — Évangéliaire - Les canons . . . . . » 90
60. *Rome, Bibliothèque Vaticane* — Évangéliaire - La Vierge avec l'Enfant . . . . . » 91
61. *Milan, Bibliothèque Ambrosienne* — Évangéliaire - L'adoration des Mages . . . . . » 92
62. *Milan, Bibliothèque Ambrosienne* — Évangéliaire - La dormition de la Vierge . . . . » 94
63. *Milan, Bibliothèque Ambrosienne* — Évangéliaire - S. Marc . . . . . » 95
64. *Rome, Bibliothèque Chigi* — Bréviaire bénédictin - Ornement . . . . . » 96
65. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Détail d'un triptyque . . . . . » 99
66. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Pyxide en ivoire (VIe siècle) . . . . . » 100
67. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Pyxide en ivoire (VIe siècle) . . . . . » 101
68. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Pyxide en ivoire (VIe siècle) . . . . . » 102
69. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Pyxide en ivoire (VIe siècle) . . . . . » 103
70. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Triptyque en ivoire (Intérieur) . . . . . » 104
71. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Triptyque en ivoire (Extérieur) . . . . . » 105
72. *Rome, Bibliothèque Casanatense* — Triptyque en ivoire . . . . . » 106
73. *Rome, Bibliothèque Casanatense* — Triptyque en ivoire. Volet central extérieur . . . » 107
74. *Rome, Bibliothèque Casanatense* — Triptyque en ivoire. Volets extérieurs . . . . . » 108
75. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Ivoire du Xe siècle. . . . . » 111
76. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Ivoire du XIIe siècle . . . . . » 112
77. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Ivoire du XIIe siècle . . . . . » 114
78. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Ivoire du XIIIe-XIVe siècle . . . . . » 115
79. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Panagia russe. Volet gauche (Intérieur) . . . . » 116
80. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Panagia russe. Volet de droite (Intérieur) . . . » 117
81. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Panagia russe. Volet gauche (Extérieur) . . . . » 118
82. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Panagia russe. Volet de droite (Extérieur) . . . » 119
83. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Panagia russe (Intérieur) . . . . . » 120
84. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Panagia russe (Extérieur) . . . . . » 121
85. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Icône du XIe-XIIe siècle . . . . . » 122
86. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Icônes en stéatite . . . . . » 123
87. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Icône en stéatite . . . . . » 124
88. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment d'étoffe copte . . . . . » 127
89. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Étoffe copte . . . . . » 128
90. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Étoffe copte . . . . . » 129
91. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Étoffe copte . . . . . » 130
92. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tapis copte . . . . . » 131
93. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tapis copte . . . . . » 132
94. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tapisserie copte . . . . . » 133
95. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tapis copte . . . . . » 134
96. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tunique copte . . . . . » 135
97. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tunique copte . . . . . » 136
98. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Fragment de tunique copte . . . . . » 137
99. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Nappe d'autel copte . . . . . » 138
100. *Grottaferrata, Abbaye* — Omophorion du XVIIe siècle . . . . . » 140
101. *Grottaferrata, Bibliothèque de l'abbaye* — Couverture de manuscrit (XVe siècle) . . . » 142
102. *Rome, Collection Modestoff* — Icône métallique russe du XVIIe siècle . . . . . » 149
103. *Rome, Collection du comte G. Stroganoff* — Plat en argent trouvé en Sibérie . . . . » 150
104. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Plat liturgique du XIIIe siècle . . . . . » 151
105. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Capselle-reliquaire de Carthage . . . . . » 152

Pages

106. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Capselle-reliquaire de Carthage . . . . . » 153
107. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Capselle-reliquaire de Carthage . . . . . » 153
108. *Nonantola, Trésor de l'abbaye* — Boîte-reliquaire . . . . . » 154
109. *Nonantola, Trésor de l'abbaye* — Boîte-reliquaire . . . . . » 155
110. *Nonantola, Trésor de l'abbaye* — Boîte-reliquaire . . . . . » 156
111. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Coffret limousin . . . . . » 157
112. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Coffret limousin . . . . . » 158
113. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Couvercle de coffret limousin . . . . . » 159
114. *Mont-Cassin, Abbaye* — Coffret allemand (Couvercle) . . . . . » 160
115. *Mont-Cassin, Abbaye* — Coffret allemand . . . . . » 160
116-117. *Mont-Cassin, Abbaye* — Coffret allemand . . . . . » 161
118. *Mont-Cassin, Abbaye* — Coffret allemand . . . . . » 162
119. *Cosenza, Cathédrale* — Croix émaillée (XIe siècle) . . . . . » 163
120. *Cosenza, Cathédrale* — Croix émaillée (XIe siècle) . . . . . » 164
121. *Gaète, Cathédrale* — Croix émaillée . . . . . » 165
122. *Gaète, Cathédrale* — Croix émaillée . . . . . » 166
123. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix du VIIIe siècle . . . . . » 166
124. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix encolpe du VIIIe siècle . . . . . » 167
125. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix de bronze . . . . . » 167
126. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix de bronze . . . . . » 168
127. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix émaillée . . . . . » 168
128. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix abyssine . . . . . » 169
129. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix abyssine . . . . . » 170
130. *Londres, British Museum* — Croix abyssine . . . . . » 171
131. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Croix russe . . . . . » 171
132. *Paris, Collection de S. E. Nélidoff* — Objets d'orfèvrerie . . . . . » 172
133. *Paris, Collection de S. E. Nélidoff* — Objets d'orfèvrerie . . . . . » 173
134. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Plaque en bronze du XVIe siècle . . . . . » 174
135. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Plaque en bronze du XVIe siècle . . . . . » 175
136. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Mosaïque du XIIe siècle . . . . . » 176
137-138. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Plâtres des feuillets d'un diptyque byzantin aujourd'hui perdu . . . . . » 177
139. Mosaïque byzantine portative, ayant appartenu au *Musée de Vich* . . . . . » 178
140. *Ocride* (Macédoine) — Détail d'une porte en bois . . . . . » 181
141. *Terracine, Cathédrale* — Caisse en bois sculptée (Face antérieure) . . . . . » 182
142. *Terracine, Cathédrale* — Caisse en bois sculptée (Face latérale) . . . . . » 183
143. *Terracine, Cathédrale* — Caisse en bois sculptée (Face latérale) . . . . . » 184
144. *Ocride* (Macédoine) — Porte en bois sculptée . . . . . » 185
145. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — La Vierge avec l'Enfant . . . . . » 186
146. *Rome, Musée chrétien du Vatican* — Saint Georges . . . . . » 187

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE 1

CHAPITRE PREMIER : La peinture. 5

CHAPITRE II : La miniature. Les origines orientales de la miniature de l'Italie méridionale 73

CHAPITRE III : Les ivoires et les stéatites 97

CHAPITRE IV : Les étoffes 125

CHAPITRE V : L'orfévrerie 147

CHAPITRE VI : La sculpture sur bois 179

TABLE DES ILLUSTRATIONS 189

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01096 5636