

LOUIS RÉAU

Membre de l'Institut

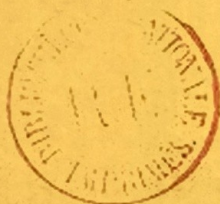
ICONOGRAPHIE
DE
L'ART CHRÉTIEN

TOME PREMIER

INTRODUCTION GÉNÉRALE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE



PRÉFACE

Quelques mots suffiront pour indiquer la raison d'être de cet ouvrage, l'esprit dans lequel il a été conçu, le plan suivant lequel il a été réalisé.

Nous n'avons rien d'analogue en langue française aux Répertoires d'iconographie chrétienne publiés en allemand par Delzel et Künstle. L'ouvrage déjà ancien du P. Cahier sur les Caractéristiques des saints rend encore aujourd'hui service puisqu'il n'a pas été remplacé. Mais la conception que ce Jésuite combatif se faisait de l'iconographie n'est plus la nôtre : il la croit faite pour donner des règles à l'art religieux, maintenir la tradition dans l'imagerie pieuse, recommander les sujets, les attributs conformes aux décisions des Conciles. Au surplus, il ne traite que de l'iconographie des saints et laisse entièrement de côté celle de l'Ancien et du Nouveau Testament.

La tétralogie consacrée par Émile Mâle à L'art religieux depuis le haut Moyen-âge jusqu'à la Contre-Réforme, le lumineux exposé d'ensemble de Louis Bréhier sur L'art chrétien et son développement iconographique des origines jusqu'à nos jours sont d'excellentes études historiques, riches de faits et d'idées, mais ne se présentent pas sous forme de répertoire.

Il y a donc place, à côté d'ouvrages de cette nature, pour un corpus d'iconographie chrétienne où tous les thèmes seraient classés dans un ordre variable : chronologique, alphabétique ou didactique suivant les cas, mais toujours méthodique de façon à permettre une information rapide.



L'esprit dans lequel est conçu cet essai est strictement scientifique : j'entends par là que l'iconographie chrétienne y sera étudiée avec autant d'objectivité que s'il s'agissait par exemple de la mythologie grecque ou de l'iconographie bouddhique. Notre tâche consiste à fournir aux historiens d'art un instrument de travail qui leur manque. Qu'on ne s'attende donc pas à trouver ici un traité d'apologétique chrétienne ou un examen critique des dogmes et des croyances. Nous exposerons les points de vue divergents ou contradictoires de la théologie orthodoxe et du rationalisme en nous interdisant de prendre parti dans le débat et en nous abstenant aussi bien des plaidoyers édifiants que des polémiques agressives où l'iconographie n'a rien à gagner. Cette attitude scientifique n'exclut nullement la croyance intime : mais ce sont deux plans différents de la vie spirituelle qu'il y a intérêt à séparer.

Ce n'est pas à nous qu'il appartient de discuter l'historicité des traditions chré-

liennes : c'est l'affaire des théologiens et des historiens des religions. L'iconographie met la légende sur le même plan que l'histoire : peu lui importe qu'un thème soit mythique ou réel, orthodoxe ou hétérodoxe, pourvu qu'il ait été artistiquement fécond et qu'il ait produit une riche moisson d'images.

Il ne nous appartient pas davantage de prescrire ou de proscrire tel ou tel motif au nom de l'orthodoxie. L'iconographie n'est pas, comme l'éthique ou l'esthétique, une science normative. Elle peut rappeler utilement aux artistes quelle a été la tradition, mais elle leur enseigne en même temps que tous les thèmes ont évolué au cours des siècles. Son rôle n'est donc point, comme on le croyait jadis, de proposer et encore moins d'imposer des règles qui risqueraient d'asservir l'art chrétien moderne sous prétexte de le discipliner. Le présent ouvrage n'est ni un catéchisme ni un code artistique, mais plus modestement un essai d'explication suivi d'un répertoire.

Dénombrer et classer les thèmes, légendaires ou historiques, qui ont inspiré l'art chrétien au cours des âges, indiquer leurs variantes, leur évolution : tel est l'objet que nous nous proposons. Nous remontons pour commencer à la source scripturaire ou hagiographique de chaque thème. Nous indiquons la signification symbolique que lui ont attribué les théologiens du Moyen-âge. Nous donnerons pour finir une liste, qui n'a pas la prétention d'être exhaustive, des principales œuvres d'art qui illustrent ces sujets.

Les exemples sont empruntés non seulement à la peinture et à la sculpture, mais aux arts décoratifs : tapisseries, vitraux, émaux.

La plupart des traités d'iconographie parus jusqu'à présent ne tiennent compte que de l'art médiéval de l'Occident : nous avons cru devoir intégrer dans notre enquête l'art chrétien d'Orient et l'art d'Occident postmédiéval : ou en d'autres termes l'art byzantin et l'iconographie réformée du Concile de Trente.

Si étendu que soit notre programme, on nous reprochera sans doute d'être incomplet et on aura raison de relever certaines lacunes inévitables. Mais qu'on ne croie pas que toutes sont involontaires. Répétons une fois de plus, pour éviter tout malentendu, qu'un traité d'iconographie n'a rien de commun avec un index de la Bible et une nomenclature de tous les saints du calendrier. Nous n'avons retenu dans la Bible que les personnages ou les scènes présentant un intérêt iconographique, dans la Légende dorée que les saints « iconogéniques », c'est-à-dire ayant engendré des œuvres plastiques.

Une illustration abondante est le complément indispensable d'un ouvrage de ce genre. Toutefois pour qu'il reste maniable et que son prix le rende accessible aux érudits et aux étudiants auxquels il est principalement destiné, force est de réduire à l'essentiel le nombre des images. J'ai éliminé rigoureusement toutes celles qui sont dépourvues de valeur documentaire ou artistique.

Si j'ai pu rectifier quelques erreurs de mes devanciers, je ne doute pas d'en avoir laissé échapper plus d'une à mon tour : je remercie à l'avance ceux de mes lecteurs qui voudront bien me les signaler. Mon unique ambition est d'avoir écrit un livre de bonne foi, sans parti-pris confessionnel, avec un souci constant de vérité et de précision. Je m'estimerai suffisamment payé de ma peine si cet ouvrage peut réveiller en France, qui a la gloire d'en être le berceau, le goût des études d'iconographie chrétienne et contribuer à leur avancement.

AVANT-PROPOS

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITION ET APPLICATIONS DE L'ICONOGRAPHIE

Bien qu'il soit passé dans la langue courante, le terme un peu rébarbatif d'*iconographie*, qui apparaît seulement au début du XVIII^e siècle (1), n'éveille pas toujours, même dans les esprits cultivés, des idées très nettes. Il est donc nécessaire de le définir avec précision et de délimiter le domaine propre de cette science aux applications multiples.

Au sens étymologique, l'iconographie est, comme l'indiquent les deux mots grecs qui entrent dans sa composition : *eikôn*, image et *graphein*, décrire, la description des images. Peut-être le mot *iconologie* qui s'est spécialisé dans l'acception de science des allégories, mais qui signifie en réalité *science des images* serait-il mieux approprié : car l'iconographe ne se borne point à décrire les monuments figurés. Son ambition est plus haute : il vise à les classer et à les interpréter.

Si cette notion demeure assez confuse, c'est que le même terme d'iconographie s'applique à des recherches d'un caractère assez disparate.

On peut les ramener *grosso modo* à trois variétés principales : l'objet des recherches iconographiques est tantôt un *individu*, tantôt une *époque*, tantôt une *religion*.

- I. — *L'iconographie d'un individu* a pour but de rassembler et de ramener à des prototypes toutes les représentations graphiques (peintures, gravures, médailles, etc.), qui se rapportent à un personnage historique : Louis XIV ou Napoléon par exemple. Dans un sens plus large, ce genre de recherches peut s'étendre à une catégorie d'individus appartenant à la même famille, à la même dynastie (Iconographie des Rois de France) ou ayant exercé les mêmes charges (Iconographie des maréchaux de France).
- II. — *L'iconographie d'une époque* groupe tous les monuments figurés illustrant telle ou telle période de l'histoire : Siècle de Louis XIV, Révolution française.

(1) On le trouve enregistré pour la première fois en 1701 dans le *Dictionnaire* de FURETIÈRE

III. — *L'iconographie d'une religion* consiste à répertorier, à identifier et à interpréter les thèmes religieux qui ont pu inspirer les artistes au cours des siècles.

Notons en passant que toutes les religions ne se prêtent pas à ce genre d'études : car il en est qui proscrivent plus ou moins strictement la figure humaine et, étant *aniconiques*, elles sont forcément *aniconographiques*. Alors que l'iconographie chrétienne ou bouddhique est extrêmement riche, on peut dire, malgré quelques exceptions, comme les fresques récemment découvertes de la synagogue de Doura-Europos et les miniatures persanes, que l'iconographie juive ou musulmane est à peu près inexistante.

I

Mais pour délimiter le champ des recherches iconographiques, le mieux est de tracer une démarcation aussi précise que possible entre l'iconographie et les sciences connexes : l'*archéologie* et l'*histoire de l'Art* qui la regardent, parfois non sans dédain, comme une simple auxiliaire et dont elle est plus exactement la collaboratrice.

L'*archéologie*, dont le nom dérive du grec *arkhaios*, ancien, est la science des monuments figurés de l'antiquité ou, pour reprendre la formule de Salomon Reinach, l'explication du passé par les monuments. Elle se distingue par là de la philologie qui est l'explication du passé par les textes. Suivant qu'elle s'applique à des monuments d'un caractère spécial : monnaies, sceaux, blasons, l'archéologie prend le nom de *numismatique*, *sigillographie*, *héraldique*.

Ses deux principaux domaines sont l'Antiquité orientale et gréco-romaine et le Moyen-âge auxquels s'est ajoutée plus récemment la Préhistoire. Elle s'arrête en principe à la Renaissance qui marque le début des temps modernes. A vrai dire cette limite est flottante et tend de plus en plus à être dépassée pour la raison bien simple qu'à mesure que les siècles s'écoulent, ce qui paraissait moderne à nos ancêtres s'enfonce dans le passé. Il y aura bientôt une archéologie du *xviii^e* et du *xix^e* siècles et déjà nous voyons la *Société Française d'Archéologie*, qui naguère écartait systématiquement du programme de ses Congrès tout ce qui dépassait le *xvi^e* siècle, s'annexer timidement et comme à la dérochée l'architecture de style baroque.

Malgré l'extension progressive de son domaine et en dépit de ces empiètements, d'ailleurs légitimes, il n'en reste pas moins que l'archéologie se borne par définition à l'étude des monuments considérés comme anciens tandis que l'iconographie n'est pas limitée dans le temps. L'imagerie contemporaine est aussi bien de son ressort que les peintures rupestres de l'époque quaternaire.

La démarcation entre l'iconographie et l'*histoire de l'art* paraît encore plus nette. L'histoire de l'art étudie les monuments au point de vue de la *forme*, dans le sens le plus large de ce mot en y englobant tout ce qui relève de la composition, du dessin, de la couleur. L'iconographe, lui, ne se préoccupe que du contenu ou, si l'on préfère, du *sujet*.

De là deux conséquences très importantes. Son domaine est à la fois beaucoup plus restreint et beaucoup plus large que celui de l'historien de l'art.

Il est plus restreint puisque l'iconographie ne s'occupe que des monuments où intervient la figure humaine. L'architecture, la sculpture d'ornement et la plupart des arts décoratifs où prédomine le décor géométrique ou végétal sont en dehors de son programme. Et comme certains peuples sémitiques tels que les Juifs et les Arabes, auxquels leur religion strictement monothéiste interdit toute représentation humaine, n'ont pratiqué que l'architecture et l'ornement, il s'ensuit que des races et des religions, qui jouent un rôle important dans l'histoire de l'art, ne tiennent aucune place dans l'iconographie (1).

En revanche, du fait que l'iconographie n'a pas à connaître de la valeur esthétique des monuments, son domaine embrasse quantité d'œuvres dont se désintéresse l'histoire de l'art. Du point de vue iconographique, l'œuvre d'un médiocre artisan peut présenter autant ou même plus d'intérêt que la création d'un artiste de génie. S'agit-il d'un thème religieux ? L'iconographe s'attachera autant à ses états embryonnaires, même si ce sont des ébauches presque informes, qu'à sa formule définitive. S'agit-il d'un portrait ? La ressemblance prime toutes les autres qualités et un masque de plâtre, une photographie auront plus de valeur à ses yeux que l'interprétation d'un artiste trop personnel qui « s'ajoute » à son modèle. Par cette indifférence aux valeurs plastiques, l'iconographie se rapproche davantage de l'archéologie que de l'histoire de l'art.

Si elle se différencie de ces deux sciences par des caractères que nous avons essayé de préciser, elle garde cependant avec elles un point commun du fait qu'elle est, comme elles, essentiellement *descriptive*. Elle s'éloigne bien plus des sciences *normatives* telles que la théologie, la morale ou l'esthétique : car son rôle n'est pas de formuler des jugements de valeur, de prescrire ni de proscrire tel ou tel sujet.

La grande erreur des anciens iconographes de la génération du P. Cahier a été de croire que la mission de la science iconographique consistait à *codifier* l'art religieux, à lui imposer des règles strictes, une sorte de Credo comme si en pareille matière il y avait des hérésies. Ils ont conçu l'iconographie comme un *catéchisme*. Éclairer les peintres religieux en leur rappelant la tradition, rien de mieux ; mais de là à leur interdire toute innovation sous prétexte qu'il n'y a pas de « précédent », il y a loin.

Le point de vue auquel doit se placer l'iconographe concorde bien davantage avec celui de l'ethnographe, du folkloriste qui attachent autant d'intérêt aux superstitions populaires, aux survivances du paganisme qu'aux croyances professées officiellement par l'Église. De même pour l'iconographe les légendes apocryphes n'ont pas moins de valeur que les représentations conformes aux textes canoniques, pour peu qu'elles aient engendré des images.

Tout en ayant son objet propre et son domaine, l'iconographie est inséparable des disciplines avec lesquelles elle a de nombreux points de contact et se trouve

(1) On s'était trop avancé en affirmant l'absence totale d'une peinture juive. La découverte de  *synagogue de Doura-Europos, en Syrie, a prouvé l'existence au III^e siècle d'une iconographie israélite de la Bible.*

constamment appelée à collaborer. Rien ne serait plus fâcheux, rien d'ailleurs n'est plus impraticable que d'élever une barrière entre l'iconographie et l'histoire de l'art.

Il est de mode dans certains milieux de considérer dédaigneusement les recherches iconographiques comme étrangères à l'histoire de l'art ou en marge de cette science et d'affecter de croire qu'elles sont dénuées de toute importance pour l'intelligence des œuvres plastiques. La *forme* seule serait l'élément proprement artistique qu'il s'agit d'étudier indépendamment du sujet. Mais peut-on isoler autrement que par un artifice de dialectique deux éléments qui en fait se fondent en un alliage indissoluble ? L'œuvre d'art n'est pas seulement une combinaison de formes, de surfaces et de couleurs, mais l'illustration d'une pensée. Forme et contenu sont un tout qu'on ne saurait dissocier sans le rendre inintelligible. Pour prendre un exemple frappant (1), supposez qu'on veuille analyser la Cène de Léonard de Vinci sans savoir que c'est le dernier repas pris par le Christ avec ses disciples et le moment où il annonce la trahison de l'un d'eux, il n'en resterait que la représentation d'un banquet banal dénué de toute signification. Tout le tragique du sujet s'évanouirait comme par enchantement.

Au surplus il y a loin de la théorie à la pratique. Les historiens de l'art qui croient se borner à la pure analyse des formes se font illusion et ils ne peuvent s'empêcher d'y mêler inconsciemment l'exégèse du sujet.

La prétention d'éliminer l'iconographie de l'histoire de l'art est particulièrement absurde lorsqu'il s'agit du Moyen-âge. Passe encore pour le Cubisme et l'Art abstrait modernes qui visent à une peinture « asémantique ». Mais l'art religieux du Moyen-âge a au contraire un caractère essentiellement *didactique* et *catéchétique* : son but n'est pas la délectation, mais l'enseignement des vérités professées par l'Eglise. L'édification des fidèles passe avant le souci des valeurs esthétiques (2). L'idée prime la forme ; le contenu importe plus que l'expression. C'est donc par l'iconographie, comme l'ont montré les beaux travaux d'Émile Mâle, beaucoup plus que par la stylistique, qu'on peut accéder à l'intelligence de l'art médiéval dont le symbole est le *Christ enseignant*, le « Beau Dieu » d'Amiens. Faute d'avoir constamment présent à l'esprit ce fait essentiel, on risque de fausser complètement la notion d'un art qui n'a jamais placé au premier rang de ses préoccupations les problèmes de pure forme et qu'il convient de juger d'après l'idéal qu'il s'est proposé.

II

La connaissance de l'iconographie chrétienne, cette « théologie monumentale », est donc pour l'archéologue médiéviste une aide aussi indispensable que la connais-

(1) Erwin PANOFKY, *Herkules am Scheidewege*, 1930.

(2) Les textes qui prouvent que tel était bien l'objet de l'art médiéval abondent. L'évêque Gebhard de Constance fait décorer à la fin du x^e siècle le couvent de Petershausen de peintures typologiques « ad aedificationem intuentium ». Plus tard, saint Thomas d'Aquin motive l'introduction des images peintes ou sculptées dans les églises par le fait qu'elles servent « ad excitandum devotionis affectus qui ex visis efficacius excitantur quam ex auditis ». L'art est conçu comme un complément et un adjuvant de la prédication.

sance de la mythologie pour un historien de la sculpture grecque. Quels services peut-elle lui rendre ?

L'iconographie permet non seulement d'identifier le sujet des œuvres d'art, mais encore de les localiser et de dater leur exécution, parfois avec une précision rigoureuse, toujours avec une approximation suffisante pour faciliter leur attribution.

Identification des sujets

L'identification du sujet est loin d'être indifférente (1). Il arrive trop souvent que les conservateurs de Musées, faute de s'être familiarisés avec les attributs traditionnels des saints, ne sachent pas reconnaître le véritable sens des peintures qu'ils ont mission de cataloguer. C'est ainsi que dans l'Album du Musée de Berlin, publication officielle éditée en 1929, une *Sainte Barbe* de l'École de Cranach, aisément reconnaissable à son calice surmonté d'une hostie, est baptisée sainte Madeleine. A la Pinacothèque de Munich, un tableau de Bernard van Orley est intitulé : Prédication de saint Ambroise alors qu'il s'agit incontestablement de la *Conversion de saint Augustin*, comme le prouve la scène de l'arrière-plan où l'on voit Augustin en pleurs couché sous le figuier et entendant, comme il le raconte dans ses *Confessions*, l'appel d'un ange qui apparaît avec une banderole sur laquelle s'inscrivent les mots : Tolle, lege.

Localisation des provenances

Les problèmes d'attribution ont peut-être une importance encore plus grande et, à ce point de vue, la connaissance de l'iconographie est d'un précieux secours en aidant à localiser les œuvres d'art et par suite à préciser leur appartenance à telle ou telle École.

Les saints qui figurent sur un tableau d'autel sont un indice qui ne trompe guère. Il existe, en effet, à côté des saints universels qui appartiennent à toute la Chrétienté, quantité de saints nationaux, provinciaux, municipaux dont la présence est un certificat d'origine.

On s'est demandé par exemple si les admirables chapes, dalmatiques et chasubles brodées qui constituaient la « chapelle » de l'Ordre de la Toison d'Or et qui sont aujourd'hui un des plus précieux trésors du Musée de Vienne avaient été tissées en France ou dans les Pays-Bas. La proportion des saints essentiellement français et parisiens tels que saint Louis, saint Denis, sainte Geneviève constitue à tout le moins une présomption en faveur de la France du nord.

Semblablement une peinture où l'on reconnaît saint Liévin ou saint Willibrord ne peut être que flamande ou hollandaise ; un volet de retable représentant saint

(1) Le récent catalogue de la Galerie Thyssen, à Lugano, nous offre un exemple amusant des bécues auxquelles peut entraîner l'ignorance de l'iconographie. Aux pieds d'une Madone bourguignonne du xv^e siècle, Moïse est agenouillé devant le Buisson ardent, symbole bien connu de la Maternité virginale de Marie. Mais le rédacteur du catalogue n'a pas compris le sens des souliers déposés derrière lui par Moïse qui s'était déchaussé par respect devant l'Apparition divine, et il explique naïvement que c'est sans doute la preuve que cette statue avait été commandée par une corporation de cordonniers.

Othmar ou saint Théodule affirme par là même sa provenance suisse. L'iconographie permet même des localisations encore plus précises. Il y a bien des chances qu'un saint Bavon ou un saint Liévin ait été peint à Gand (ou pour une église de Gand), un saint Willibrord à Utrecht et un saint Théodule à Sion en Valais.

Outre les saints locaux il y a ceux qui appartiennent à tel ou tel *Ordre religieux*. Si l'on trouve groupés sur un retable des moines de l'Ordre des Frères Prêcheurs tels que saint Thomas d'Aquin et saint Pierre Martyr de Vérone, on peut être sûr qu'il était destiné à une église dominicaine de même qu'un retable où sont glorifiés saint François d'Assise, saint Antoine de Padoue, saint Bernardin de Sienne et sainte Claire ne peut avoir été exécuté que pour une église franciscaine.

Le prénom des donateurs agenouillés devant la Madone nous est révélé avec une quasi-certitude (1) par les saints qui les assistent. Cette indication complète celle que nous fournissent les armoiries. C'est ainsi que dans le triptyque colonais de Joos van Clève, appelé jadis le *Maitre de la Mort de Marie*, le donateur Nicaise Hacqueney est désigné clairement par la tête de « haquenée » qui lui sert d'armes parlantes et par la présence de son patron saint Nicaise, tenant à la main, d'après une fausse légende accréditée par une statue de la cathédrale de Reims, sa calotte cranienne sciée par les bourreaux. L'iconographie collabore ici avec l'héraldique : les armes parlantes nous révèlent le nom et l'iconographie le prénom du donateur.

Parfois le prénom du donateur est révélé non par la figure de son saint patron, mais simplement par son attribut. C'est ainsi que la roue de sainte Catherine permet de reconnaître dans le tableau du Titien la reine de Chypre Catherine Cornaro.

Cette méthode de localisation des œuvres d'art par l'iconographie a donné des résultats particulièrement remarquables dans l'étude des missels enluminés dont la provenance est souvent énigmatique. Il suffit, comme l'a fait si souvent l'abbé Leroquis avec une extrême ingéniosité (2), de scruter avec soin le *Propre des saints* ou *Sanctoral*, c'est-à-dire la liste des messes en l'honneur des saints qui contient toujours, à côté des saints universels, des noms de saints diocésains ou locaux pour être fixé sur l'origine ou la destination d'un manuscrit. Un missel où figurent saint Landry, saint Marcel, sainte Geneviève, patrons de Paris, ne peut avoir été exécuté qu'à l'usage de l'Église de Paris ; un Livre d'Heures où sont mentionnés saint Nizier et saint Pothin se situe par là même dans le diocèse de Lyon.

Datation par l'iconographie

L'iconographie n'apporte pas une aide moins utile pour la *datation* des œuvres d'art. En confirmant ou en complétant les données que l'on peut tirer de la chronologie du costume et de l'armement, elle conduit souvent à des résultats plus sûrs que l'analyse minutieuse du style.

(1) Ce n'est pas une règle absolue. Ainsi le duc de Bourgogne Philippe le Hardi est présenté à la façade de la Chartreuse de Champmol-les-Dijon non par saint Philippe, son patron éponyme, mais par saint Jean-Baptiste, patron des Chartreux. Sur un volet du *Buisson ardent* de Nicolas FROMENT, le roi René d'Anjou se fait recommander à la Vierge par sainte Madeleine, patronne de la Provence et saint Maurice, patron de la cathédrale d'Angers.

(2) *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris, 1924.

Les opinions les plus contradictoires avaient cours sur la date qu'il faut assigner aux colonnes historiées du *ciborium* de Saint-Marc de Venise. Les archéologues hésitaient entre cinq siècles différents : les uns tenaient pour le v^e ou vi^e siècle, les autres pour le xi^e, xii^e ou xiii^e. En soumettant à une analyse iconographique approfondie l'une des colonnes du *ciborium* qui représente des scènes de la Passion, Élisabeth Lucchesi Palli (1) a réussi à démontrer que ce monument énigmatique avait été exécuté en majeure partie au xiii^e siècle, non en Syrie ou à Byzance, comme on l'avait supposé, mais très probablement à Venise.

De même l'iconographie des Vertus et des Vices permet de préciser la chronologie des *porches latéraux de la cathédrale de Chartres*. En effet, ce thème est traité différemment dans les deux porches. Au porche nord les Vertus debout transpercent les Vices avec leurs lances : c'est la formule archaïque des *Psychomachies* romanes. Au contraire, au porche méridional, règne une nouvelle formule empruntée à Notre-Dame de Paris : les Vertus assises portent un écu emblématique ; au-dessous le Vice correspondant est représenté en action. Cette comparaison suffit à prouver l'antériorité des sculptures du porche nord.

Il est utile de savoir que certains motifs iconographiques n'apparaissent qu'à une époque bien déterminée à la fin du Moyen-âge : par exemple la Sainte Face couronnée d'épines, la Vierge du Rosaire, la Vierge aux sept glaives dont il n'y a pas d'exemple antérieur au xv^e siècle.

Dans une fresque romane de la crypte de Notre-Dame de Montmorillon, on a cru découvrir le premier exemple du *Mariage mystique de sainte Catherine* : un iconographe peut aisément prouver que cette interprétation est erronée en rappelant que cette légende, inconnue à la première rédaction de la Légende dorée, est relatée pour la première fois en 1438 et que les peintres ne s'en sont emparés que dans la seconde moitié du xv^e siècle.

En outre, dans les peintures où figure un saint nimbé, la date de sa canonisation fournit un « terminus post quem » qui ne saurait être mis en doute. C'est ainsi qu'à la Chapelle Bardi, dans l'église Santa Croce de Florence, l'image nimbée de saint Louis de Toulouse est la meilleure preuve que les fresques de Giotto ne peuvent se placer avant 1317, année de la canonisation de ce saint.

Inversement les méprises iconographiques peuvent entraîner des erreurs grossières de chronologie. Le chanoine allemand Bock avait cru reconnaître sur une plaque d'ivoire du Musée de Budapest saint François d'Assise prêchant aux poissons et il l'avait datée en conséquence du xiv^e siècle. Or, le sujet véritable est la Création des poissons par Dieu et on s'est aperçu que cette plaque provenait du paliotto en ivoire de la cathédrale de Salerne qui remonte au xi^e siècle. Cette erreur iconographique avait donc induit à postdater l'objet en question d'environ trois cents ans.

(1) *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prague, 1942.

III

Si l'iconographie n'était que l'humble servante de l'archéologie, de l'histoire de l'art et de l'esthétique, elle ne mériterait qu'un rang inférieur dans la hiérarchie des disciplines scientifiques.

Mais elle ne sert pas seulement à identifier le sujet des œuvres d'art, à fixer leur origine et leur date ; elle mène à des conclusions d'une bien plus grande portée.

L'iconographie chrétienne intéresse non seulement l'histoire de l'art, mais l'histoire de la civilisation en général, de la pensée humaine et plus particulièrement du sentiment religieux. Elle reflète comme un miroir fidèle tous les progrès de la pensée, toutes les nuances de la sensibilité : de même qu'un mot peut avoir plusieurs acceptions simultanées ou successives, une image peut éveiller suivant les époques des idées très différentes ou même diamétralement opposées.

L'évolution iconographique d'un thème nous éclaire sur les variations des croyances, sur la tension ou le relâchement du sentiment religieux. Il existe une *sémantique iconique* qui mérite dans la hiérarchie des sciences historiques une place analogue à celle qu'occupe la *sémantique verbale* dans le domaine des sciences philologiques.

Sans pousser à fond des recherches qui seraient aussi instructives qu'attachantes, nous nous contenterons de donner ici, à titre d'indication, quelques exemples de ces mutations sémantiques.

Prenons l'histoire de la *Chaste Suzanne* qui est dans l'Ancien Testament le pendant féminin du *Chaste Joseph*. Dans l'art paléochrétien des Catacombes, l'innocente faussement accusée par les deux vieillards libidineux et finalement justifiée est un des symboles de l'*âme sauvée*. Les tapisseries du *xv^e siècle* en tirent un *Exemple de Justice* pour la décoration des tribunaux.

Les peintres du *xviii^e siècle* (Santerre, de Troy), ne se soucient pas plus du salut de l'âme que du triomphe de la Justice : ils ne voient dans ce thème érotique de la *Baigneuse surprise* par deux barbons lubriques qu'une piquante scène de bain. Ainsi nous pouvons suivre pas à pas, d'après la courbe d'un motif iconographique choisi au hasard, le déclin du sentiment religieux au cours des siècles.

L'interprétation du *Châtiment d'Héliodore*, chassé miraculeusement par des anges du Temple de Jérusalem dont il voulait razzier le trésor, a passé également par des phases diverses. Les Juifs n'y voyaient que la punition exemplaire d'un sacrilège. Pour les clercs du Moyen-âge, c'est un *avertissement* aux spoliateurs des biens d'église qu'il s'agit d'intimider en les menaçant de l'intervention de gendarmes célestes. Les papes de la Renaissance y reconnaissent la préfigure de l'*expulsion des étrangers* qui avaient envahi l'Italie, saccagé Rome et occupé les États du Saint-Siège.

Est-il besoin de dire qu'en reprenant le même thème dans la Chapelle des Saints Anges à l'église Saint-Sulpice, Delacroix pensait à tout autre chose. Le cavalier ailé qui fustige Héliodore et le jette hors du temple devient dans sa pensée le *génie de l'Art* qui expulse ignominieusement du sanctuaire sacro-saint de la

Beauté la tourbe ignare des profanes. La signification religieuse, cléricale ou sacerdotale de cet épisode s'efface pour céder la place à un symbole purement esthétique.

D'autres thèmes, christologiques ou mariologiques, empruntés au cycle du Nouveau Testament, prêteraient à des observations analogues. Dans la scène de la *Crucifixion* que l'art chrétien évita longtemps de représenter autrement que sous le voile du symbole, la croix ignominieuse se transforme après l'ère des persécutions en emblème triomphal. Le Christ couronné est cloué vivant sur la croix comme s'il ignorait la souffrance et défiait la mort. L'art réaliste et pathétique de la fin du Moyen-âge le représentera au contraire en victime expiatoire, contracté par les affres de l'agonie, ruisselant de sang, les yeux clos, mort et même putréfié, comme dans le retable de Colmar. Dans ces évocations successives du drame de la Passion, toutes les variations du sentiment religieux s'inscrivent fidèlement comme sur un graphique.

Veut-on mesurer comme avec un thermomètre extrêmement sensible la ferveur croissante de la dévotion à la Vierge ? Il n'est que d'observer l'évolution iconographique du thème du *Couronnement* qui devient de rigueur à partir de la fin du xiii^e siècle dans les tympans des cathédrales dédiées à Notre-Dame. La Vierge de Majesté des sculpteurs romans n'était que le siège (*Sedes Sapientiae*) ou le trône vivant de l'Enfant Jésus. A Notre-Dame de Paris, elle est couronnée par un *Ange* ; dans le gâble du portail central de Reims, c'est le *Christ* lui-même qui couronne sa mère ; plus tard encore elle sera couronnée par la *Trinité* et au xv^e siècle dans le célèbre tableau d'Enguerrand Quarton à l'Hospice de Villeneuve-lez-Avignon, elle prendra place dans la Triade divine entre Dieu le Père et Dieu le Fils sous les ailes de la colombe du Saint-Esprit : la Vierge devient pour ainsi dire la quatrième personne de la Trinité élargie en *Quaternité*.

L'iconographie ne reflète pas seulement les croyances : il arrive souvent qu'elle les crée. Combien de légendes de saints doivent leur naissance à des images parfois mal comprises et interprétées à contre sens. A l'origine du Mariage mystique de sainte Catherine il y a peut-être une petite roue prise pour un anneau et le martyre horrifique de saint Erasme dont on aurait ouvert le ventre pour dévider les intestins n'a d'autre origine qu'une méprise sur son attribut de patron des marins : un cabestan autour duquel étaient enroulés des cordages.

IV

Nous n'avons considéré jusqu'à présent l'iconographie que dans ses applications comme une *auxiliaire* de l'histoire de l'art des religions, des civilisations. Mais elle mérite aussi d'être étudiée *en soi*, indépendamment des services qu'elle peut rendre à d'autres sciences connexes.

Rien de plus attachant que de suivre la naissance, la vie et la mort des thèmes iconographiques : car les images, qui sont une forme du langage, vivent et meurent comme les mots. De même que le linguiste Arsène Darmesteter avait consacré un petit traité de sémantique à *La Vie des Mots*, un historien d'art, Louis

Hourticq, a intitulé un de ses ouvrages les plus suggestifs : *La Vie des Images*.

Les thèmes plastiques sont soumis en effet, comme tous les êtres vivants à la loi de la concurrence, du « struggle for life ». Il arrive qu'ils soient étouffés au berceau, presque dès leur naissance, parce qu'ils ne se distinguent pas suffisamment de thèmes plus vivaces avec lesquels ils font double emploi ; c'est par exemple le cas de la scène de Joseph conduisant la Vierge enceinte de Nazareth à Bethléem qui ressemblait trop à la *Fuite en Égypte*, de la première Dérision du Christ dans la maison de Caïphe éliminée par le *Couronnement d'épines*, de la Mort de la Vierge à laquelle on substitue sa *Résurrection* (1), puis son *Assomption*.

Il advient aussi que certains motifs, depuis longtemps populaires, sont pourchassés et proscrits par l'autorité ecclésiastique pour des raisons de dogme, de convenance ou simplement d'opportunité. C'est ce qui s'est passé à l'époque de la Contre-Réforme. La papauté s'élève contre la monstrueuse *Trinité à trois têtes* que d'irrévérencieux humanistes comparaient à Cerbère, le chien de garde des Enfers ; elle condamne même la juxtaposition des trois personnes divines, suspecte de favoriser l'hérésie du trithéisme. De peur de fournir des armes à la polémique des Réformateurs, le Concile de Trente purge le répertoire traditionnel de l'art catholique de certains thèmes scabreux tels que les Reproches de Joseph à la Vierge enceinte, l'Épreuve des eaux amères ou Les Doutes de la sage-femme qui, forte de son expérience professionnelle, se refuse à croire au miracle d'une Maternité virginale.

Survivances de l'iconographie chrétienne dans l'art profane

Pendant que la vie se retire de certains thèmes religieux qui s'étiolent, s'abâtardissent et finissent par disparaître, d'autres plus favorisés ne cessent de s'enrichir. Il en est dont la vitalité est si tenace qu'ils se refusent à mourir et se survivent, sous une forme larvée, dans l'art profane. Les historiens de l'art ont attiré depuis longtemps l'attention sur la persistance de nombreux thèmes païens dans l'iconographie chrétienne ; mais comment ne pas être frappé aussi de la survivance des thèmes religieux dans l'art profane de la Renaissance et de l'époque moderne ? L'Église s'était jadis approprié, en les « baptisant », les inventions plastiques de l'Orient, de la Grèce et de Rome. L'art moderne, non moins traditionnaliste, s'est souvent contenté de « laïciser » des sujets religieux plus ou moins démodés.

Nombreux sont les peintres qui « remploient » plus ou moins inconsciemment, en les détournant de leur sens, les schémas popularisés par une longue tradition d'art religieux. L'autoportrait frontal et hiératique d'Albert Dürer à la Pinacothèque de Munich dérive visiblement des images du *Salvator Mundi* : c'est une transposition de la Sainte Face. Le portrait de famille, genre nouveau qui apparaît au xvi^e siècle, procède directement des groupes de la *Parenté de sainte Anne* (Heilige Sippe), si populaire dans l'art flamand et allemand de la fin du Moyen-âge : la preuve en est que, dans les portraits de famille de l'empereur

(1) Au tympan de Senlis, la Mort et la Résurrection sont juxtaposées sur le même linteau ; à Notre-Dame de Paris les deux scènes trop semblables sont fusionnées en une seule.

Maximilien par Bernard Strigel, les différents personnages portent le nom des trois époux et des trois filles de sainte Anne qui d'après la légende aurait été « trinuba et tripara ».

Il est vrai que cet art allemand du début du *xvi^e* siècle est encore très engagé dans la tradition du Moyen-âge. Mais les démarquages de thèmes religieux ne sont guère moins fréquents dans l'art des *xvii^e*, *xviii^e* et *xix^e* siècles.

Pour prendre quelques exemples dans la peinture française, on a observé très justement que Poussin dans son tableau mythologique du Louvre inspiré des Métamorphoses d'Ovide : *Narcisse pleuré par la nymphe Echo et Cupidon* a purement et simplement paganisé le thème de la Déploration du Christ détaché de la croix (1).

Lorsque Rubens veut peindre l'*Éducation de Marie de Médicis* apprenant à lire sur les genoux de Minerve, il revient invinciblement au prototype de l'Éducation de la Vierge, épelant l'alphabet sur les genoux de sainte Anne. La même observation vaut pour le *Mariage par procuration de Marie de Médicis* dont le groupe central à trois personnages est calqué sur les représentations du Mariage de la Vierge, dont la plus célèbre est le Sposalizio de Raphaël.

La *Leçon d'anatomie* de Rembrandt n'est autre chose que la transposition dans un amphithéâtre de dissection des Mises au tombeau des Saints Sépulcres (2). Un peintre aussi peu religieux que Greuze démarque dans ses voluptueuses et sentimentales têtes d'expression les Madeleines extatiques ou repenties de l'art chrétien. Enfin n'y a-t-il pas dans les *Pestiférés de Jaffa* où Gros évoque un Bonaparte thaumaturge touchant de sa main nue les bubons d'un cadavre vivant, tandis qu'un des assistants se bouche prudemment le nez (jam foetet), comme un lointain souvenir de la Résurrection de Lazare ?



Ainsi l'iconographie n'est pas seulement une amusette de dilettante ni même une science *auxiliaire* ou *ancillaire* (*ancilla scientiae*), mais une science indépendante par son objet comme par ses méthodes, qui, tout en rendant service à l'archéologie et à l'histoire de l'art, ouvre des vues sur l'histoire générale de la civilisation, sur l'évolution de la pensée et du sentiment religieux et qui contribue, autant que la stylistique, à l'intelligence de la vie profonde des images.

(1) Dora PANOFKY, *Narcissus and Echo*, *The Art Bulletin*, juin 1949.

(2) C'est, comme l'a montré Schrade, « eine säkularisierte Grablegung ».

CHAPITRE II

ORIGINES ET PROGRÈS DE LA SCIENCE ICONOGRAPHIQUE

I

Si nombreuses et si importantes que soient ses applications, l'iconographie est, parmi les sciences historiques, une des dernières nées. Ses origines ne remontent guère au delà du xvii^e siècle. Encore faut-il avouer que les recherches entreprises à cette époque relèvent plutôt de l'hagiographie.

Un des principaux initiateurs a été le Jésuite wallon Jean Bolland, dit Bollandus, né à Tirlemont en 1596 (1). C'est lui qui inaugura en 1643 la publication d'un recueil monumental de Vies de saints sous le titre d'*Acta Sanctorum*. Les saints étaient rangés non par ordre alphabétique, mais dans l'ordre de leurs fêtes, de leurs *natalices* qui, contrairement à une erreur très répandue et d'ailleurs très explicable, ne désignent pas l'anniversaire de leur naissance, mais au contraire celui de leur mort considéré comme le jour de leur naissance à la vie éternelle.

Bolland fit paraître en 1643 les saints de janvier, en 1658 ceux de Février ; quand il mourut en 1665, il en était aux saints honorés en Mars. Son œuvre fut continuée par les Jésuites d'Anvers qui prirent le nom de *Bollandistes* : c'est à leur opiniâtre labeur que nous devons la précieuse collection des *Acta Sanctorum quolquol toto orbe coluntur* publiée à Anvers jusqu'en 1794 et qui formait déjà à cette époque une imposante bibliothèque de 53 volumes in-folio.

Fixés à partir du xix^e siècle à Bruxelles, les savants Jésuites qui, au lieu de militer par la prédication et l'activité missionnaire, préférèrent se vouer à la recherche scientifique et qu'on pourrait appeler les *Bénédictins de la Société de Jésus*, ont fait faire d'immenses progrès à l'hagiographie critique.

Parmi les précurseurs de la science iconographique figurent en bonne place, avec les Jésuites, les Bénédictins de la Congrégation de saint Maur et notamment Dom Bernard de Montfaucon, l'ami de l'érudit lexicographe Du Cange : ses *Monuments de la Monarchie française*, publiés vers 1730, nous ont conservé l'aspect de nombreux monuments du Moyen-âge détruits par la Révolution.

(1) Il avait été précédé par un autre Belge Jean Lheureux (Macarius), mort à Rome en 1614, qui tenta, dans ses *Hagioglypta*, la première interprétation des fresques qu'on venait de découvrir dans les Catacombes. Mais son ouvrage, resté manuscrit, ne fut publié qu'en 1856 par le P. Garrucci. Cf. H. DELEHAYE, *L'œuvre des Bollandistes (1615-1915)*, Bruxelles, 1920. PEETERS, *L'œuvre des Bollandistes*, 1942. — René AIGRAIN, *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Paris, 1953.

On peut encore citer un Bénédictin laïque Roger de Gaignières (1642-1714) qui légua à Louis XIV ses portefeuilles de calques et de dessins partagés aujourd'hui entre la Bibliothèque Nationale de Paris et la Bodléienne d'Oxford (1).

II

Quel que soit le mérite de ces travaux d'approche, on peut dire qu'en fait la science iconographique ne date que de la première moitié du XIX^e siècle et plus précisément du Romantisme qui, par réaction contre le *retour à l'Antique* préconisé par les Classiques, prêche le *retour au Moyen-âge*.

De même que l'archéologie préhistorique née à peu près à la même époque, l'iconographie chrétienne est une création authentiquement *française*. Les savants étrangers sont unanimes à reconnaître notre priorité dans ce domaine et dans l'introduction qu'il consacre aux origines et aux progrès de cette science, l'auteur du plus récent *Manuel d'Iconographie de l'art chrétien*, l'Allemand Karl Künstle, déclare explicitement que « la science iconographique a été fondée dans le milieu des Romantiques français » (2).

Les dates suffisent d'ailleurs à prouver, sans contestation possible, que les premiers ouvrages, les premiers périodiques consacrés à l'iconographie ont paru en France. Seroux d'Agincourt, le Winckelmann de l'art chrétien, publie de 1809 à 1823 son *Histoire de l'art par les monuments*. C'est en 1843 qu'Adolphe-Napoléon Didron (3), qui avait conçu le plan d'un ample Manuel d'iconographie chrétienne, edita la première partie sous le titre d'*Histoire de Dieu* : il s'arrêta, comme le Créateur, après l'œuvre des six jours : de sorte que son grand ouvrage n'est qu'une amorce. L'année suivante, il fondait avec la collaboration d'un Jésuite : le P. Cahier, la plus ancienne des revues d'iconographie : les *Annales archéologiques*. A ce titre Didron mérite d'être considéré comme le fondateur de l'iconographie chrétienne. Son imagination romantique, à la Hugo, égare parfois son érudition ; mais il a communiqué sa flamme à toute une génération d'archéologues et a eu le grand mérite d'être le premier à utiliser pour sa documentation les monuments byzantins qu'il était allié étudier sur place dans les couvents grecs du Mont Athos et des Météores.

L'œuvre de Didron a été poursuivie par deux ecclésiastiques : l'abbé Crosnier qui publia à Caen en 1848 le premier manuel systématique d'iconographie chrétienne et le P. Charles Cahier (1807-1882), Jésuite militant, aussi combatif qu'un moine ligueur (4), dont le *Dictionnaire des caractéristiques des saints dans l'art populaire*, encombré ou plutôt hérissé de polémiques, parfois piquantes, mais souvent oiseuses, inaugure en 1867 la série des ouvrages consacrés spécialement aux

(1) Ces portefeuilles ont été publiés par Joseph Guibert, conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. La série des dessins de tombeaux comprend à elle seule 13 albums.

(2) *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, p. 8. « Begründet wurde die ikonographische Wissenschaft in den Kreisen der französischen Romantiker, »

(3) Il était né en 1806 : ce qui explique son second prénom.

(4) Sur l'œuvre du P. Cahier, on consultera l'article un peu trop acerbe de Dom LECLERCQ, dans le t. II du *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*.

attributs des saints. En collaboration avec le P. Arthur Martin, excellent dessinateur, il avait publié précédemment une monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges.

A cette première génération d'iconographes français appartient un érudit dont les travaux ont fait époque : Edmond Le Blant, directeur de l'École française de Rome, qui, dans sa mémorable *Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles* parue en 1878, puis dans *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (1886), a prouvé que le répertoire de l'art des Catacombes est emprunté à la liturgie funéraire de l'*Ordo Commendationis animae* : il engageait ainsi la recherche iconographique dans une voie neuve et la dotait d'une méthode dont l'efficacité n'est pas épuisée.

En même temps que lui, mais sur un plan inférieur, travaillaient de nombreux compilateurs, souvent trop ambitieux, dont les ouvrages, très appréciés à leur époque, ont beaucoup vieilli. Guénébault, dont le *Dictionnaire iconographique* forme un des tomes de l'Encyclopédie de l'abbé Migne, Grimouard de Saint-Laurent, auteur superficiel d'un *Guide de l'art chrétien* en six volumes (1872), qui propose des conseils pratiques pour la décoration des églises, l'abbé Corblet qui avait fondé en 1857 la *Revue de l'art chrétien* et publié en 1877 un *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*, Mgr Barbier de Montault dont le *Traité d'iconographie chrétienne* (1890) : sorte de catéchisme iconographique, était destiné aux séminaristes, et enfin Rohault de Fleury dont les laborieuses recherches ont abouti à un ouvrage sur la *Vierge dans les arts* et à un recueil monumental en 12 volumes sur les *Saints de la Messe et leurs monuments* (1893-1900).

Il est juste de mentionner ici une femme-archéologue qui eut son heure de notoriété : Félicie d'Ayzac (1801-1882), sous-maitresse à la Maison d'éducation de la Légion d'Honneur à Saint-Denis, bien que ses ingénieux mémoires sur le symbolisme de l'art chrétien aient discrédité par un manque absolu d'esprit critique la cause à laquelle elle s'était vouée. Elle a passé sa vie, écrit É. Mâle, qui l'a rencontrée sur son chemin en se gardant bien de la prendre pour guide, « à chercher les symboles les plus compliqués dans les œuvres d'art les plus simples » (1). *Le Traité de symbolique* où elle voulait enfermer sa doctrine est resté inachevé : peut-être vaut-il mieux pour sa mémoire qu'il soit resté dans les limbes, car il aurait semé plus d'erreurs que de vérités.

Si la priorité appartient à ces initiateurs français, la contribution des savants étrangers à cette science encore balbutiante est loin d'être négligeable.

En Italie l'illustre Jean-Baptiste de Rossi (1822-1894) fonde en 1861 le *Bollettino di Archeologia cristiana* et publie de 1864 à 1877 sa *Roma sotterranea cristiana* (2) qui révèle les peintures des Catacombes dont l'étude a été reprise depuis par son disciple Mgr Wilpert.

L'Allemagne, venue tardivement à ces études, ne leur a apporté aucune contribution importante avant les *Ikonographische Studien* d'Anton Springer qui ont paru à Vienne en 1860, près de vingt ans après l'*Histoire de Dieu* de

(1) *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 47.

(2) Le titre est emprunté à l'ouvrage posthume de son précurseur Antoine Bosio, publié en 1834. Cf. l'article de Dom H. LECLERCQ dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, 1949.

Didron (1). Mais ce livre, fondamental pour l'élaboration de la méthode, en a suscité beaucoup d'autres. Parmi ceux qui ont exercé le plus d'influence dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il faut citer les travaux d'un professeur à l'Université catholique de Fribourg-en-Brisgau, Franz-Xaver Kraus : la *Realenzyklopädie der christlichen Altertümer* (1882) et la *Geschichte der christlichen Kunst* (1896). Sous une forme qui nous paraît aujourd'hui démodée, mais qui marquait un progrès certain sur les ouvrages similaires des abbés Crosnier et Corblet, Heinrich Detzel publia en 1894 sous le titre de *Christliche Ikonographie* un dictionnaire en deux volumes d'Iconographie chrétienne.

En Angleterre, c'est à une femme, Mrs. Anna Jameson, émule plus raisonnable de la romantique Félicie d'Ayzac, que revient le mérite d'avoir popularisé dans son pays ce genre de recherches grâce à un ouvrage, publié en 1848 et souvent réédité depuis (1857, 1863), intitulé *Sacred and Legendary Art*.

Les Russes se sont naturellement attachés à l'étude de l'iconographie byzantine dont ils sont les héritiers. L'ouvrage le plus approfondi paru dans leur langue est celui de Nicolas Pokrovski sur l'*Iconographie byzantine des Évangiles* (1892).

Le défaut de la plupart de ces ouvrages est de considérer l'iconographie comme une science *normative*, appelée à formuler des règles, à énoncer sur les œuvres d'art des jugements de valeur, à signaler les fautes commises par les artistes. Cette conception est aujourd'hui périmée.

III

Le XX^e siècle a vu l'iconographie chrétienne se renouveler entièrement grâce à la découverte de l'Orient ancien. Les fouilles entreprises en Égypte, en Chaldée, en Syrie ont fait passer au second plan les explorations de la Rome souterraine en projetant une lumière toute nouvelle sur les origines des principaux thèmes iconographiques de l'art chrétien.

La question posée avec fracas par le byzantinologue viennois Strzygowski sous forme de dilemme : *Orient oder Rom* intéressait l'iconographie non moins que l'archéologie et entraînait des révisions d'idées dont on suit la trace dans l'admirable trilogie qu'Émile Mâle (1862-1954), reprenant et développant le plan encyclopédique tracé par Didron, a consacré à l'*Art religieux du Moyen-âge*.

C'est à l'ouvrage d'É. Mâle, devenu immédiatement classique et traduit dans les principales langues de l'Europe, que la France doit surtout d'avoir conservé sa primauté dans ce domaine (2). Sa trilogie devenue tétralogie par l'adjonction d'un 4^e volume sur l'*Art religieux après le Concile de Trente*, qui a eu le mérite d'annexer l'art baroque à l'iconographie chrétienne, est non seulement un monument d'érudition, mais un chef-d'œuvre littéraire qui, par la clarté toute française de l'exposition et la poésie qui l'anime, est assuré de survivre. Certaines thèses trop radicales

(1) Signalons cependant un ouvrage encore lisible, sinon toujours valable, de F. PIPER, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar, 1847-1851.

(2) Les trois volumes se sont succédé dans l'ordre suivant : I. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1898 ; II. *L'art religieux de la fin du Moyen-âge*, 1918 ; III. *L'art religieux du XII^e siècle*, 1922. Ils ont été plusieurs fois réédités. Cf. L. RÉAU, Émile Mâle, « in memoriam », *Rev. de l'Académie d'architecture*, 1955. — Élie LAMBERT, Émile Mâle, *Annales de l'Université de Paris*, 1954.

sur la sujétion de l'art médiéval aux programmes théologiques, sur l'influence déterminante de la mise en scène des Mystères, sur la disparition de l'art chrétien après le Moyen-âge, ont provoqué des critiques et nécessité des atténuations ou des mises au point ; mais l'essentiel demeure et on ne saurait souhaiter une initiation plus séduisante à une science réputée à tort austère et rébarbative.

Si É. Mâle a contribué plus que personne par son rare talent d'écrivain à familiariser le grand public cultivé avec des questions qui, avant lui, ne passionnaient guère que les spécialistes, d'autres grands érudits, formés pour la plupart aux méthodes de l'archéologie gréco-romaine ou byzantine, ont réussi à maintenir très haut le renom de l'École française d'iconographie.

Les trois savants « laïques » qui ont fait le plus honneur à la science française dans cet ordre de recherches sont Gabriel Millet, Louis Bréhier et Paul Perdrizet. Les deux premiers sont des byzantinistes, le dernier était un helléniste que son insatiable curiosité d'esprit avait doublé d'un médiéviste.

La thèse soutenue en 1916 par G. Millet sur l'*Iconographie de l'Évangile dans l'art byzantin* a mis à la disposition des chercheurs une immense documentation, en grande partie inédite, puisée aux sources les plus sûres.

Parmi les nombreux travaux de Louis Bréhier dont aucun n'est indifférent, nous rappellerons seulement l'étude d'ensemble qu'il a publiée en 1918 sur l'*Art chrétien et son développement iconographique des origines à nos jours*.

Paul Perdrizet qui avait débuté par de pénétrantes études sur le *Speculum Humanae Salvationis* et le thème de la *Vierge de Miséricorde* (1908) a consacré les dernières années de sa vie à l'annotation minutieuse de deux calendriers : *Le Calendrier parisien à la fin du Moyen-âge* (1933) et le *Calendrier de la Nation d'Allemagne à l'ancienne Université de Paris* (1937) ; publications d'apparence micrographique, mais qui donnent beaucoup plus que ne semble promettre le titre. On lui a reproché dans les milieux ecclésiastiques une certaine tendance, qu'il avait peine à réprimer, à faire de l'hagiographie à la manière de Voltaire en assaisonnant son érudition d'une pointe de persiflage. Il était naturellement mordant et excellait à découvrir chez ses adversaires, morts ou vifs, le défaut de la cuirasse. Il a dégonflé ainsi, sans avoir l'air d'y toucher, beaucoup d'idées toutes faites, de réputations usurpées. Avec son profil incisif, en lame de couteau, ses yeux pétillants de malice, ce Huguenot de Montbéliard, humaniste complet, aussi à son aise dans l'antiquité classique que dans la théologie du Moyen-âge, ressemblait étrangement à un Érasme redivivus.

La part des hommes d'Église dans les progrès de l'iconographie chrétienne continue, comme de juste, à être de première importance. Parmi les iconographes en soutane, il en est un qui, par son aspect physique et son esprit à l'emporte-pièce, n'était pas sans faire penser, lui aussi, à Érasme et à Voltaire. Breton plus critique que mystique, disciple du sceptique saint Thomas presque autant que du Christ, Mgr Duchesne a laissé la réputation d'un redoutable *dénicheur de saints* et il a dévoilé en souriant plus d'une de ces fraudes pieuses, de ces falsifications d'archives que les moines hagiographes du Moyen-âge ne se faisaient aucun scrupule de commettre pour reculer la fondation de leur abbaye jusqu'aux temps apostoliques,

concurrencer un Ordre rival ou achalander un pèlerinage. La légende de sainte Madeleine, forgée par les moines de Vézelay, a été « démontée » par lui de main de maître, avec cette supériorité que lui assurait sur ses confrères laïques sa formation professionnelle de théologien et de liturgiste. Dans son grand ouvrage sur les *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*, Mgr Duchesne a séparé l'ivraie du bon grain, l'histoire de la légende et contribué efficacement par cet examen critique à donner une base solide aux études hagiographiques.

Parmi les érudits dont les travaux font honneur à l'École d'iconographie française, il serait impardonnable d'omettre, même dans une revue sommaire, les noms de Dom Henri Leclercq, du chanoine Leroquais et du P. de Jerphanion.

C'est à la collaboration de deux savants bénédictins Dom Cabrol et Dom Leclercq que nous devons un monumental *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*. A vrai dire Dom Leclercq, qui avait publié en 1907 un *Manuel d'Archéologie chrétienne* depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle, a rédigé à lui seul presque tous les articles du *Dictionnaire* (1). Cet énorme labeur n'a d'égal que celui du chanoine Leroquais qui, jusqu'à sa mort en 1946, a catalogué et commenté sans répit les Sacramentaires, les Psautiers et les Livres d'Heures enluminés dont la connaissance est indispensable pour l'étude de l'iconographie du Moyen-âge. Quant au P. de Jerphanion, son nom restera attaché à l'exploration scientifique de la Cappadoce : terre neuve de l'histoire de l'art dont il nous a révélé les églises rupestres avec leurs fresques si instructives au point de vue de l'art populaire byzantin (2).

La Belgique tient une place importante dans les publications iconographiques en langue française. L'œuvre séculaire des Bollandistes d'Anvers, interrompue par la Révolution, a été reprise à Bruxelles où paraissent régulièrement depuis 1882 les *Analecta Bollandiana*, bulletin trimestriel qui est à la fois une glane de documents n'ayant pu trouver place dans les *Acta Sanctorum* et une bibliographie critique des ouvrages en toutes langues consacrés à l'iconographie. L'un des principaux collaborateurs de ce recueil était le P. Hippolyte Delehaye (1859-1941), le plus illustre des Bollandistes, auteur d'ouvrages remarquables sur les *Légendes hagiographiques* et les *Légendes grecques des saints militaires*, auquel a succédé le R. P. Paul Peeters qui a publié en 1950, à la veille de sa mort, un livre intitulé *Le Tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine* (3). Parmi les iconographes laïques, le mieux informé est Guy de Tervarent, auteur d'une excellente monographie sur la *Légende de sainte Ursule*.

Enfin l'iconographie continue à intéresser, après Félicie d'Ayzac et Mrs. Jameson, quelques femmes archéologues parmi lesquelles il convient surtout de

(1) Dom Henri LECLERCQ, qui a passé presque toute sa vie en Angleterre, est mort en 1945 après avoir achevé l'œuvre à laquelle il avait consacré sa vie. Le dernier volume de son *Dictionnaire* a paru en 1953, sous la direction d'Henri Marrou.

(2) L'ouvrage capital du P. Guillaume DE JERPHANION est intitulé : *Une nouvelle province de l'art byzantin : les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1936.

(3) Paul PEETERS, *Le R. P. Hippolyte Delehaye, 1942* (extrait des *Analecta*, t. LX). P. DEVOS, *Le R. P. Paul Peeters (1870-1950). Son œuvre et sa personnalité de Bollandiste* (*Anal. Boll.*, 1951). — Henri GRÉGOIRE, *Notice sur la vie et les travaux du R. P. Paul Peeters. Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1952.

rendre hommage à la meilleure élève d'André Michel, Louise Lefrançois-Pillon qui dans de nombreux volumes ou articles de revues, a éclairci l'iconographie des portails de Rouen, les légendes de saint Jérôme et de saint Thibault de Provins.

Si importante que soit la contribution de la science française, il faut reconnaître que l'iconographie n'est plus son monopole, son fief exclusif comme elle l'était il y a cent ans et que de nombreux savants étrangers rivalisent aujourd'hui sur ce terrain avec les nôtres.

Après les recherches de Jean-Baptiste de Rossi sur les peintures des Catacombes, l'Italie a produit les beaux travaux d'Adolfo Venturi, l'infatigable auteur de la *Storia dell'Arte italiana* auquel nous devons une monographie de la *Madone* parue en 1900, les études érudites de Franchi de'Cavalieri (1) sans compter de nombreux ouvrages de vulgarisation tels que l'élégant et superficiel répertoire de *Mille Santi nell'Arte* publié avec une copieuse illustration par Elisa Ricci.

Parmi les travaux publiés en Hollande, l'un des plus remarquables est l'*Iconographie de la Contre-Réforme dans les Pays-Bas* publiée en 1940 par J. B. Knipping.

L'Angleterre n'est pas restée inactive et les États-Unis apportent aujourd'hui un appoint de plus en plus important aux publications scientifiques en langue anglaise. Citons par exemple les études de Miss Arnold Forster et de Francis Bond sur les *Dedications of english churches*, la monographie de Tancred Borenius sur *saint Thomas Becket* et surtout l'*Iconographic Index of Christian Art* entrepris par l'Université américaine de Princeton avec les ressources illimitées mises à sa disposition par la Fondation Rockefeller.

Commencé en 1917, *The Index of Christian Art* se bornait à l'origine à enregistrer les œuvres de l'Art chrétien primitif jusqu'en 700. Son programme s'est progressivement étendu à tout l'art médiéval jusqu'en 1400.

Il en existe deux copies aux États-Unis dans la bibliothèque de Recherches de l'Université de Harvard à Dumbarton Oaks (Washington) et dans la bibliothèque du Metropolitan Museum de New York. Pour l'Europe une seule copie a été accordée jusqu'à présent à la Bibliothèque Vaticane de Rome. C'est la base des travaux récents de George Kaftal sur *l'Iconographie des saints dans la Peinture toscane*, de Dorothy C. Shorr sur *l'Enfant Jésus dans l'art italien du XIV^e siècle*.

L'Université de Yale a subventionné les fouilles de Doura-Europos en Syrie dirigées par le Russe émigré Rostovseff (2).

La Russie a trouvé un successeur à Pokrovski en la personne du grand byzantiniste Nicolas Kondakoff qui a rassemblé les éléments de l'Iconographie du Christ (1905) et de la Vierge (1914).

Un érudit finlandais Tikkanen a publié des travaux très remarquables sur *l'Illustration du Psautier au Mogen-âge et les Mosaïques de la Genèse à Saint-Marc-de-Venise*.

Mais la part prépondérante appartient sans conteste à la science allemande qui a réussi dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, à rattraper son retard initial par un effort méthodique et tenace. Parmi les travaux individuels les plus

(1) PIO FRANCHI DE'CAVALIERI, *Note agiografiche*, Città del Vaticano, 1953.

(2) ROSTOVSEFF, *Dura and its art*, Oxford, 1938.

remarquables comptent ceux de Mgr Wilpert, disciple de Rossi, sur les *fresques des Catacombes* (1) et les *mosaïques des basiliques de Rome* (2), le livre de Hans von der Gabelentz intitulé *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter* (1907) qui dépasse les promesses de son titre, les monographies de saints ou de thèmes iconographiques signées par Wilhelm Neuss qui a étudié l'illustration des *Bibles catalanes*, par Fr. Stadler, Beda Kleinschmidt, Hubert Schrade. L'organisation du travail collectif, pour lequel les savants français ont toujours montré peu de goût, a donné d'excellents résultats dans les séminaires des Universités catholiques de Fribourg-en-Brissgau, de Bonn, de Marburg et de Münster. Par contre la vague antisémitique a chassé de Hambourg l'Institut Warburg qui a dû émigrer avec sa bibliothèque à Londres où il continue son activité en liaison avec l'Institut Courtauld, tandis qu'un de ses principaux collaborateurs Erwin Panofsky se fixait aux États-Unis.

Les résultats des recherches récentes ont été condensés sous forme de manuel dans un ouvrage en deux volumes de Karl Künstle : *Ikongraphie der christlichen Kunst* (1926-1928) dont l'information est malheureusement exclusivement allemande de même que celle de P. J. Braun qui vient de publier, à la veille de sa mort, un important ouvrage sur le *Costume et les attributs des saints dans l'art allemand*.

Plus récemment a paru à Fribourg, sous la direction de Mgr Buchberger, évêque de Ratisbonne, l'excellent *Lexikon für Theologie und Kirche* qui rivalise avec les Dictionnaires français de Dom Leclercq et du cardinal Baudrillart.

On voit par cette revue succincte les progrès réalisés par l'iconographie chrétienne depuis les temps héroïques du Romantisme. C'est une science aujourd'hui parfaitement outillée qui a mis au point ses méthodes d'investigation, créé ses organes spéciaux, qui recrute dans le monde entier un nombre croissant d'adeptes et trouve une audience de plus en plus large.

C'est pourquoi il paraît difficile d'admettre comme valable l'opinion dédaigneuse exprimée avec assurance par un historien « encyclopédique », qui trop embrasse pour bien étreindre, sur « l'hagiographie, discipline bien en retard, en France notamment » (3).

Ce qui « retarde », c'est ce jugement sommaire trahissant une méconnaissance totale des travaux qui, en France comme à l'étranger, se sont multipliés dans ce domaine et n'ont certes rien à redouter de la comparaison avec les publications des historiens spécialisés dans l'histoire économique ou sociale.

(1) *Le Pitture delle Catacombe romane*, 1903.

(2) *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Fribourg, 1917.

(3) Lucien FEBVRE, *Annales*, 1931, p. 507.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I. — Histoire des Religions

- Max MÜLLER. *Essais sur la mythologie comparée*, Paris, 1873.
M. BRÉAL. *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris, 1878.
A. RÉVILLE. *Les religions des peuples non civilisés*, Paris, 1883.
P. D. CHANTEPIE DE LA SAUSSAYE. *Manuel d'Histoire des religions*, trad. franç. par Henri HUBERT et Isidore LÉVY, Paris, 1904.
Salomon REINACH. *Cultes, mythes et religions*, Paris, 1896.
— *Omphalos*, Paris, 1909; nouv. éd., 1933.
James FRAZER. *The golden Bough (Le Rameau d'or)*, 12 vol., Londres, 1906-1915; édition abrégée en français, Paris, 1924.
Richard KREGLINGER. *Études sur l'origine et le développement de la vie religieuse*, Bruxelles, 1919.
Nathan SÖDERBLOM. *Manuel d'Histoire des religions*, Paris, 1925.
Carl CLEMEN. *Religionsgeschichte Europas*, Heidelberg, 1926; trad. franç. Les Religions du Monde, Paris, 1930.
Paul-Louis CERCIGNON. *Théophile ou l'étudiant des religions*, Paris, 1928.
P. W. SCHMIDT. *Handbuch der vergleichenden Religionsgeschichte*, 1930.
Félicien CHAILLAYE. *Petite Histoire des grandes religions*, Paris, 1940.
Maxime GÖRGE et Raoul MORTIER. *Histoire générale des religions*, 5 vol., Paris, éd. Quillet, 1944-1953.

II. — Dictionnaires d'Antiquités chrétiennes

- Abbé MARTIGNY. *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* (1), Paris, 1865; 3^e éd., 1889.
FR. X. KRAUS. *Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer*, Fribourg, 1882-1886.
F. VIGOUROU. *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 5 vol., 1893-1912.
Dom CABROL et Dom H. LECLERCQ. *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, Paris, 1937-1953.
C'est Dom Leclercq qui a signé presque tous les articles. Le dernier volume posthume a été publié par les soins d'H. Marrou.
BRICOURT et JACQUEMET. *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*, Paris, 1900.
Herders *Konversations-Lexikon (Der grosse Herder)*, 4^e éd., 12 vol., Fribourg, 1931-1935.
James HASTINGS. *Dictionary of the Bible*, 5 vol., Edimbourg, 1878-1906.
— *Encyclopaedia of the Ethics and Religion*.
Heinrich GUNKEL. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 5 vol., Tübingen, 1927-1931.
Michael BUCHHEIMER. *Lexikon für Theologie und Kirche*, 10 vol., Fribourg, 1930-1938.
Alfred BAUDRILLART. *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, Paris-Louvain.
Otto SCHMITT. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937.

(1) Ce travail était destiné dans le principe à être incorporé dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio. Ses dimensions ont nécessité une publication à part.

Encyclopaedia Judaica, Berlin, 1928-34.

Encyclopedia Cattolica, 12 vol., Città del Vaticano, 1948-1954.

Theodor KLAUSER. *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1950.

III. — Traités d'iconographie chrétienne

SEROUX D'AGINCOURT. *Histoire de l'Art par les monuments*, Paris, 1809-1823.

DIDRON et DURAND. *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845.

GARRUCCI. *La Storia dell'Arte cristiana*, 6 vol., Prato, 1876-1881.

BARBIER DE MONTAULT. *Traité d'iconographie chrétienne*, 2 vol., Paris, 1890.

L. CLOQUET. *Éléments d'iconographie chrétienne*, Lille, 1890.

H. DETZEL. *Christliche Ikonographie*, Fribourg-en-Brisgau, 1894.

FR. W. KRAUS. *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg, 1890-1908.

— *Die Bibel in der Kunst*, Mayence, 1905.

É. MÂLE. *L'Art religieux en France*, 4 vol., Paris, 1898-1922.

POKROVSKI. *Otcherki pamiatnikov khristianskoï ikonographii*, Pétersbourg, 1900.

DOM H. LECLERCQ. *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1907 et sqq.

P. SIXTE SCAGLIA. *Notiones Archaeologiae christianae*, 4 vol., Rome, 1908-1911.

— *Manuel d'archéologie chrétienne*, Turin, 1916.

KAUFMANN. *Handbuch der christlichen Archaeologie*, Paderborn, 1913 ; 3^e éd., 1922.

E. BALDWIN SMITH. *Early Christian Iconography*, Princeton, 1918.

LOUIS BRÉHIER. *L'Art chrétien. Son développement iconographique*, Paris, 1918.

GAZIO MARUCCI. *Manuale di Archeologia cristiana*, Rome, 1923 ; 4^e éd., 1933.

KARL KÜNSTLE. *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2 vol., Fribourg-en-Brisgau, 1928.

J. B. KNIPPING. *De Iconografie van de Contrareformatie in de Nederlanden*, Hilversum, 1940.

SANCHEZ CANTÓN. *Cristo en el Evangelio* (Los grandes Temas del Arte cristiano en España), Madrid, 1951.

MARCEL PACAUT. *L'Iconographie chrétienne* (Coll. « Que sais-je ? »), Paris, 1952.

RENÉ AIGRAIN. *L'Hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Paris, 1953.

IV. — Folklore (1) religieux

SÉBILOT. *Le Folklore de France*, Paris, 1904-1907.

SIR JAMES FRAZER. *Folklore in the Old Testament*, Londres, 1918 ; trad. franç., Paris, 1924.

BÄCHTOLD-STÄUBLI. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 6 vol., Berlin, 1927.

P. SAINTYVES. *Manuel de Folklore*, Paris, 1937.

ARNOLD VAN GENNEP. *Manuel de Folklore français*, Paris, 1937-1953.

— *Monographies provinciales sur le Folklore du Dauphiné, des Basses-Alpes, de Bourgogne, de la Flandre française, de l'Auvergne et du Velay*, 1934.

J.-M. ROUGÉ. *Le Folklore de la Touraine*, Tours, 1931.

PONCELET. *Le Folklore du Dauphiné*, 2 vol., Paris, 1932.

ERICH JUNG. *Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit*, 1922.

KARL VON SPIESS. *Werke der Volkskunst*, Vienne, 1914.

A. SPAMER. *Die deutsche Volkskunde*, Leipzig, 1935.

B. ANDREE. *Votive und Weihgaben des katholischen Volkes in Süd-Deutschland*.

R. KRISS. *Die religiöse Volkskunde Altbayerns*, 1933.

MAXIME GORCE et RAOUL MORTIER. *Histoire générale des religions* (éd. Quillet), t. V, Paris, 1952.

(1) Ce terme anglais n'a été forgé qu'en 1846 pour remplacer par une appellation plus brève et plus euphonique l'expression jusqu'alors courante de *Popular Antiquities* qui correspond en français à *Traditions populaires*. On dit en allemand *Volkskunde*.

RÉPERTOIRES DE DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES

En dehors des ouvrages consacrés spécialement à l'iconographie chrétienne, nous croyons utile de signaler quelques ouvrages d'histoire de l'Art dont l'illustration fournit aux iconographes une documentation particulièrement abondante.

I. — Répertoires généraux

- Salomon REINACH. *Répertoire des peintures du Moyen-âge et de la Renaissance*, 6 vol., gravures au trait, Paris, 1905.
 ANDRÉ-MICHEL. *Histoire de l'Art*, Paris, 1905-1929. Index détaillé dressé par Mme LEFRANÇOIS-PILLON.
 F. WINTER et G. DEHIO. *Kunstgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1899.

II. — Sculpture

- Paul VITRY et Gaston BRIÈRE. *Documents de sculpture du Moyen-âge*, Paris, 1904.
 É. HOUVET. *La cathédrale de Chartres*, 6 albums de photographies, Chartres, 1920.
 Kingsley PORTER. *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage roads*, 10 vol., Boston, 1923.
 A. GARDNER. *Handbook of english medieval sculpture*, Cambridge, 1934.
 F. VON REBER et Ad. BAYERSDORFER. *Klassischer Sculpturenschatz*, 4 vol., Munich, 1900.
 G. DEHIO et VON BEZOLD. *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*, Berlin, 1905.
 Georg WEISE. *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, 1925-1930.
 André MALRAUX. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. Le Monde chrétien*, Paris, 1954.

Petite sculpture en ivoire

- Hans GRAEVER. *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*, Rome, 1900.
 Ad. GOLDSCHMIDT. *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914.
 Raymond KÖEHLIN. *Les ivoires gothiques*, 3 vol., Paris, 1924.

III. — Peinture

1. Miniature

- Henri OMONT. *Fac-similes des miniatures de la Bibliothèque Nationale de Paris*, 1900 et sqq.
 Chanoine V. LEROQUAIS. *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques de France*, Paris, 1924.
 — *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 3 vol., Paris, 1927.
 — *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, 6 vol., Paris, 1934.
 J. ÉBERSOLT. *La Miniature byzantine*, Paris, 1926.
 A. ROINET. *La Miniature carolingienne*, Paris, 1913.
 Henry MARTIN. *La Miniature française du XIII^e siècle au XV^e siècle*, Paris, 1924.
 Comte Paul DURRIEU. *La Miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, Paris, 1921 ; 2^e éd., 1927.
 Louis RÉAU. *Histoire de la Peinture au Moyen-âge. I. La Miniature*, Melun, 1947.

2. Peinture murale

A) Mosaïques.

- WILPERT. *Die Römischen Mosaiken*, Fribourg, 1924.
 Marguerite VAN BERCHEM et Étienne CLOUZOT. *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924.

J. RICHTER et A. CAMERON TAYLOR. *The golden Age of classic Christian Art. A study of S. Maria Maggiore*, Londres, 1913.

J. KURTH. *Die Wandmosaikien von Ravenna*, Munich, 1912.

ONGANIA. *La Basilica di San Marco a Venezia*, Venise, 1878-1893.

Gabriel MILLET. *Le Monastère de Daphni*, Paris, 1899.

Feodor SCHMITT. *Les Mosaïques de Kahrié-Djami*, 1902.

B) Fresques.

WILPERT. *Pittura delle Catacombe romane*, Rome, 1903.

Gabriel MILLET. *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910.

— *Monuments de l'Athos*, Paris, 1927.

GÉLIS-DIDOT et LAFFILÉE. *La Peinture décorative en France*, Paris, 1900.

Henri FOCILLON. *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938.

Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT. *La Peinture murale en France. I. L'époque romane*, Paris, 1951.

BORMANN. *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, Berlin, 1898-1928.

Paul CLEMEN. *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916.

Otto RYDBECK. *Fresques du Moyen-âge en Suède*, Lund, 1904.

C) Vitrail.

CAHIER et MARTIN. *Vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges*, Paris, 1844.

YVES DELAPORTE et HOUVET. *Les Vitraux de la cathédrale de Chartres*, 1926.

SAINT et ARNOLD. *Stained glass of the Middle Ages in England and France*, 1913.

OLDTMANN. *Die rheinische Glasmalerei*, 1912.

HANS WENTZEL. *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin, 1951.

D) Tapisserie.

Heinrich GÖBEL. *Wandteppiche*, Leipzig, 1923-1928.

Betty KURTH. *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, Munich, 1928.

— *Deutsche Bildteppiche*, Vienne.

Francis SALET. *La Tapisserie française du Moyen-âge à nos jours*, Paris, 1947.

3. Peinture sur panneau

Catalogues illustrés de la National Gallery de Londres, du Kaiser Friedrich Museum de Berlin.

Adolfo VENTURI. *Storia dell'arte italiana*, Milan, 1901.

Raymond VAN MARLE. *The Development of the Italian Schools of Painting*, 16 vol., La Haye, 1923-1937.

B. BERENSON. *Les Peintres italiens de la Renaissance* (trad. Louis GILLET).

Louis RÉAU. *La Peinture française du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939 : éd. en anglais.

French Painting in the XIVth, XVth and XVIth Century, Londres, 1939.

A. L. MAYER. *Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig, 1922.

Chandler POST. *A History of Spanish Painting*, 5 vol., Cambridge (Mass.), 1901.

Max J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*, Berlin, 1924.

G. J. HOOGEWERF. *De Noord-Nederlandske Schilderkunst*, La Haye, 1937.

G. GLASER. *Die altdutsche Malerei*, Munich, 1924.

Hans TITZEL. *Meisterwerke europäischer Malerei in Amerika*, Vienne, 1935.

André MALRAUX. *Le musée idéal de la peinture*, Paris, 1954.

4. Gravure et Imagerie populaire

Fr. COURBOIN. *Histoire illustrée de la gravure en France*, Paris, 1924.

W. L. SCHREIBER. *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV Jahrhunderts*, 3 vol., Leipzig, 1926-1930.

Max LEHR. *Geschichte des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert*, Vienne, 1910.

- LEON L. LOUIS DUCHARTRE et RENE SAULNIER. *L'Imagerie populaire française du XV^e siècle au Second Empire*, Paris, 1925.
 — *L'Imagerie parisienne*, Paris, 1944.
 ACHILLE BERTARELLI. *L'Imagerie populaire italienne*.
 E. VAN HEURCK et G. J. BAEKENOOGEN. *L'Imagerie populaire des Pays-Bas*.
 ROVINSKY. *Rousskia narodnaya kartinki* (Estampes populaires russes), 4 vol., Pétersbourg, 1881.

Revue (1)

1. En français

- Annales d'Archéologie chrétienne* (fondées par DIDRON), 1844-1881.
Bulletin monumental (fondé par ARCISSÉ DE CAUMONT). Organe de la Société française d'Archéologie, paraissant depuis 1838.
Bulletin et Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France.
Échos d'Orient, 1897-1911.
Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1859-1939 ; New York (depuis 1940).
Genava, revue paraissant à Genève depuis 1924.
Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'École française de Rome depuis 1880.
Notes d'Art et d'Archéologie, organe de la Société Saint-Jean depuis 1896.
Revue Archéologique.
Revue de l'Art ancien et moderne (1897-1919).
Revue d'Art chrétien (fondée par l'abbé CORBLET, série in-8°, 1857-1882 ; série in-4°, 1883-1914).
Revue biblique (depuis 1882).
Revue des Études juives (depuis 1880).
Revue d'Histoire de l'Église de France.
Revue d'Histoire et de Littérature religieuse (fondée par l'abbé LOISY en 1896).
Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse (publiée par la Faculté de Théologie protestante de Strasbourg).
Revue d'Histoire ecclésiastique, organe de l'Université catholique de Louvain.
Revue Mabillon (Archives de la France monastique), depuis 1905.
La Vie et les Arts liturgiques (depuis 1914).
Revue des Traditions populaires (1886-1918).
Revue de Folklore français (1932-1945).

2. En allemand

- Archiv für christliche Kunst*.
Archiv für Religionswissenschaft.
Forschungen zur Volkskunde, Düsseldorf, depuis 1930.
Jahrbuch der österreichischen Kunstsammlungen.
Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.
Jahrbuch für protestantische Theologie.
Die christliche Kunst, depuis 1903.
Der Kunstfreund.
Monatshefte für Kunstwissenschaft.
Monatshefte für Gottesdienst und kirchliche Kunst.
Pantheon, depuis 1927.
Repertorium für Kunstwissenschaft.
Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, depuis 1887.
 Revue trimestrielle, organe du Collège romain du Campo santo Teutonico.
Zeitschrift für Volkskunde.

1. Nous les classons pour plus de commodité par langues et dans l'ordre alphabétique.

Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf depuis 1888.

Volk und Volkstum, Jahrbuch für Volkskunde. Annuaire publié par G. SCHREIBER à Munich depuis 1936.

3. En anglais

American Journal of Archeology.

Apollo, Londres depuis 1925.

Archæologia.

Art Studies, New York.

The Burlington Magazine, Londres depuis 1903.

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Londres.

Speculum, revue d'études médiévales publiée par la Mediaeval Academy of America.

4. En espagnol

Bulletino de la Sociedad de Excursiones.

Razon y Fe.

5. En italien

Archivio per lo studio delle Tradizioni popolari.

L'Arte (depuis 1898).

Bollettino d'Arte (depuis 1907).

Bollettino di Archeologia cristiana (fondé par J. B. DE ROSSI), 1861-1895.

Dedalo.

Fede e Arte, Revue internationale d'Art sacré publiée par la Pontificia Commissione per l'Arte sacra in Italia. Città del Vaticano, 1953.

Rassegna d'Arte.

Rivista di Archeologia cristiana, organe de l'Institut pontifical d'Archéologie chrétienne fondé en 1925, Città del Vaticano.
