

Les fresques de l'église de Montcherand et leurs sources d'inspiration

Autor(en): **Bach, Eugène**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **34 (1932)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les fresques de l'église de Montcherand et leurs sources d'inspiration.

Par le Dr. *Eugène Bach* (Lausanne).

Presqu'ignorée encore au début du XX^e siècle, la petite église de Montcherand a acquis, dans l'histoire de l'art de notre pays, une place primordiale depuis le jour où, en 1902, furent découvertes dans son abside des fresques qui comptent parmi les peintures murales les plus archaïques de Suisse et qui sont actuellement les plus vénérables de nos cantons romands¹⁾. Les fresques médiévales conservées en Suisse, ne remontent pas au-delà de l'époque romane; signalons les plus anciennes, le remarquable ensemble de Münster (Grisons) du IX^e siècle, quelques débris de têtes, du XI^e ou du XII^e siècle, à l'église San Lorenzo de Lugano, des peintures à Santa Maria di Torello (Tessin), à Zillis (Grisons), toutes deux du XII^e siècle, et d'autres, de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e, dans les sanctuaires tessinois de Rovio, Prugiasco, Biasca. C'est également au XII^e siècle qu'appartiennent les fresques de Montcherand.

Le village de Montcherand faisait partie autrefois de la terre des Clées; il dépendait du prieuré de Baulmes, déjà avant la réunion de ce prieuré au monastère de Payerne au XI^e siècle. Nous savons, en effet, que Sainte-Marie de Baulmes détenait, en 966, des biens à Orbe et c'est à cette date, au plus tard, que nous pouvons faire remonter ses droits de propriété sur l'église paroissiale Saint-Germain d'Orbe, sur le hameau de Moncherand et sur la dime de Boscéaz. En 1013, Baulmes possède encore une terre à Champvent et d'autres biens à Orbe. Puis, après une éclipse d'un siècle, les noms de Baulmes et de l'église d'Orbe reparaissent, en 1123, parmi les dépendances du couvent de Payerne placé lui-même sous l'obédience de Cluny. Montcherand relevait donc indirectement de la grand abbaye bourguignonne, dès le XI^e siècle probablement.

La situation du village était des plus misérable au moyen âge et ses habitants devaient la taille à miséricorde au monastère de Payerne, encore en 1362. Ils en furent affranchis en 1369 par le prieur Guillaume de Cossonay. En 1453, la paroisse ne comptait que six feux, soit une cinquantaine d'habitants²⁾.

¹⁾ On ne saurait donner le nom de fresques aux quelques médaillons presque effacés, (du X^e? siècle) qui décorent encore le narthex de Romainmôtier et représentent des animaux fantastiques.

²⁾ Pour l'histoire de Montcherand, voir: Mottaz, *Dictionnaire historique, géographique et statistique du canton de Vaud*; tome I, Lausanne 1914, article Baulmes; tome II, Lausanne 1921, article Montcherand.

L'église de Montcherand est très ancienne. Sa partie la plus intéressante, son chœur, remonte au XI^e siècle. La nef serait même antérieure, mais elle a subi des transformations si nombreuses qu'il est difficile de la dater avec certitude. Il y a une trentaine d'années l'édifice était fort délabré et la commune se proposait de le faire réparer et de le repeindre intérieurement. Les travaux allaient débiter, lorsque M. Moreillon-de Watteville, inspecteur forestier résidant alors à Montcherand, crut apercevoir, sous le badigeon qui s'écaillait, des ombres révélatrices et qu'il eut l'heureuse inspiration d'en avertir le Service vaudois des Monuments historiques. Une exploration archéologique fut ordonnée; ses résultats dépassèrent toute attente puisqu'elle amena la découverte d'un ensemble de peintures remarquables qui furent restaurées en 1903 et décrites par M. Victor Bourgeois dans sa *Peinture décorative dans le canton de Vaud* ¹⁾.

Le sujet de ces fresques (fig. 1, 2 et 3) est souvent reproduit dans les peintures et les sculptures des sanctuaires de l'art roman; il illustre la seconde vision de saint Jean, la vision smaragdine, décrite aux chapitres IV et V de l'Apocalypse: «*Et ecce sedes posita erat in caelo, et super sedem sedens. Et qui sedebat similis erat aspectui lapidis, jaspidis et sardinis; et iris erat in circuitu sedis, similis visioni smaragdinae . . .*» Dans cette vision, faut-il le rappeler, Dieu est dépeint en majesté assis sur un trône dans le ciel; il est entouré d'un arc-en-ciel et près de lui se tiennent les quatre animaux du tétramorphe, symboles des évangélistes, l'homme ailé ou Matthieu, le lion ou Marc, l'aigle ou Jean, le taureau ou Luc, ainsi que les vingt-quatre vieillards prosternés. Dans sa main droite il porte le Livre de vie fermé de sept sceaux que l'Agneau immolé va ouvrir.

Cette scène est sculptée sur un grand nombre de portails et peinte dans plusieurs sanctuaires du XII^e siècle. Elle est inspirée d'un document vénérable, le *Commentaire de l'Apocalypse*, composé, à la fin du VIII^e siècle, par Béatus, abbé de Liébana en Espagne, dont le plus ancien exemplaire, l'*Apocalypse de Saint-Sever*, enluminé en Gascogne, entre 1028 et 1072, est conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. Autant que le texte, d'admirables miniatures contribuèrent au succès du livre; du X^e au commencement du XIII^e siècle, elles furent sans cesse reproduites ²⁾.

Dans l'art monumental, la vision de saint Jean figure, pour la première fois au tympan de l'église de Moissac (Tarn-et-Garonne), du début du XII^e siècle, puis elle est reproduite dans toute la France et même au-delà des Pyrénées,

¹⁾ Bourgeois (Victor-H.) *La peinture décorative dans le canton de Vaud dès l'époque romaine jusqu'au XVIII^e siècle*, Lausanne 1910, p. 8 et s. et Pl. IV et V. Voir aussi: Escher (Konrad), *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 71), Strassburg 1906, p. 34, 57 à 58, 109, 112. (Dans le même ouvrage on trouve un répertoire de toutes les fresques de la Suisse, du IX^e au XVI^e siècle, avec bibliographie, p. 132 à 153). Voir aussi pour Montcherand: *Indicateur d'antiquités suisses*, années 1902/03, p. 111.

²⁾ Voir: Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, p. 1 à 17.

à Carennac (Lot), à Chartres, au Mans, à Bourges, à Arles, au Portail de gloire de Saint-Jacques de Compostelle, pour ne citer que les tympan principaux. Elle est peinte dans de nombreuses églises, entre autres à Saint-Savin-sur-Gartempe et à Montmorillon (Vienne), à Montoire (Loir-et-Cher), à Vic (Indre), à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire), dans la cathédrale de Nevers; elle décorait jadis les voûtes de la grande abbatale de Cluny ¹⁾.

Mais, fait étrange, presque toujours, le groupe des apôtres complète la composition. Comment expliquer cette présence anormale, contraire au récit évangélique? Par les enseignements des docteurs, comme toujours. Ainsi, suivant le Commentaire de l'Apocalypse du maître d'Abélard, Anselme de Laon, les vingt-quatre vieillards ne sont autres que les douze apôtres accompagnés de douze héros de l'Ancienne Loi. Or, douze est obtenu en multipliant trois, le chiffre de la Trinité, par quatre, le chiffre de la Terre. Le nombre douze et le nombre vingt-quatre symbolisent donc l'Eglise annonçant la vérité au monde. Parfois même les vieillards manquent et, seuls, les apôtres subsistent, comme aux tympan du Mans, de Bourges, d'Arles, dans bon nombre de fresques. Dans d'autres monuments, la Vierge apparaît au milieu des douze, ainsi au porche de Charlieu (Loire) et dans les peintures de Lavaudieu, près Brioude (Haute-Loire). C'est aussi le cas dans l'église de Montcherand et dans celle de Rovio.

Que restait-il, en 1903, des fresques de Montcherand? Fort peu de chose (fig. 4). Une fenêtre percée au centre de l'abside, au XVII^e ou XVIII^e siècle probablement, avait détruit six personnages de la frise des apôtres. La voûte avait été réparée à une époque inconnue et de la vision smaragdine il ne subsistait que le taureau de Luc, la partie inférieure de la gloire entourant le trône de majesté, le marchepied et une partie de ce trône ainsi que le pied droit de Dieu. L'Agneau immolé était à peine perceptible, et, sous le mortier dégradé, apparaissaient, par place, des moëllons de la muraille. Les éléments décoratifs, galons, rinceaux, bordures, un peu plus épargnés, étaient aussi dans un triste état. M. Auguste Schmid, l'artiste appelé à restaurer les peintures, s'acquitta de sa tâche avec prudence et habileté. Les ornements, certains personnages ou accessoires, détruits partiellement, furent reconstitués en fac-similés d'après leurs vestiges conservés et l'on remplaça, par des esquisses au trait, ce qui avait disparu sans retour, en s'inspirant de peintures existantes dans des églises françaises du XII^e siècle. Il est donc aisé de reconnaître, à première vue, les parties authentiques des parties fac-similées, bordées d'un petit liseré blanc et portant l'indication F. S. 1903, et les parties librement reconstituées, (marquées R. 1903).

Les fresques de Montcherand occupent l'abside de l'église et une partie de la paroi orientale de la nef. Le haut de cette paroi est traversé par une large frise décorative formée de petites palmettes très typiques que l'on rencontre dans plusieurs sanctuaires romans de la France, notamment à Montoire (Loir-

¹⁾ Voir: Mâle, *loc. cit.* p. 377 à 397.



Fig. 1. Eglise de Montcherand.
Fresques de l'abside: ensemble d'après un relevé d'Aug. Schmid.

et-Cher), à Poncé (Sarthe), à Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire). Au centre de cette frise, entouré d'une gloire circulaire, se profile l'Agneau de Dieu les pieds posés sur le Livre de Vie. Fait intéressant, à quelques détails près, il est presque calqué sur l'Agneau peint au sommet du doubleau qui précède le chœur de l'église de Montoire¹). L'arc triomphal est souligné, du côté de la nef, par une bordure composée de trois galons alternativement bruns et jaune.

La voûte en cul-de-four de l'abside est occupée par la vision apocalyptique et sa rotonde par le groupe des apôtres. Ce tableau est encadré d'une belle frise, ornée d'éléments triangulaires rappelant un corolle ouverte, qui suit la

¹) L'Agneau de Dieu nimbé et entouré d'une gloire circulaire figure dans plusieurs anciens sanctuaires de Rome, notamment sur une mosaïque de la chapelle de Jean-Baptiste au Baptistère de Latran (V^e siècle; la gloire circulaire y est remplacée par une couronne de fleurs), sur des peintures qui décorent la basilique Saint-Silvestre et Saint-Martin de Tours (IX^e siècle), dans une des chapelles de la basilique Sainte-Pudentienne (XI^e siècle) et dans la basilique Santa Maria Maggiore (XIII^e siècle). A Ravenne l'Agneau de Dieu existe sur une mosaïque de la chapelle archiépiscopale (V^e siècle). (Cf. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1917, Bd. III, Tafel 86, 87, 90/2; Bd. IV, Tafel 208/3, 235/2, 270/1).

baie de l'arc triomphal et par une bordure plus simple, à trois galons unis, s'étendant sous le groupe des apôtres.

De la scène décrite par saint Jean, seul le taureau de Luc subsistait dans son intégrité. Mais quelques vestiges, relativement importants, ont permis à M. Schmid de reconstituer, d'une manière fidèle, la gloire entourant le Dieu de majesté ainsi que son trône. Pour Dieu lui-même, l'artiste a été obligé de trouver des modèles dans des fresques d'églises romanes de France. Il s'inspira du Christ bénissant du vestibule de l'église de Saint-Savin. Je regrette ce choix incompatible avec la tradition iconographique. A Saint-Savin, le Christ du vestibule est entouré d'anges porteurs des instruments de la Passion; c'est un Christ «bénissant» et non pas un Dieu de majesté de l'Apocalypse, tenant en main le livre. Il eût été préférable, me semble-t-il, de reproduire à Montcherand, le Dieu de l'Apocalypse de la crypte de Saint-Savin. M. Schmid a eu d'ailleurs recours à cette fresque pour esquisser l'homme ailé de Matthieu et l'aigle de Jean.

Une magnifique frise sépare la vision smaragdine du groupe apostolique. Constituée par deux galons brunâtres que sépare un élégant rinceau, elle rappelle une frise analogue de l'église de Saint-Savin ¹⁾. Le galon inférieur porte une inscription tirée du chapitre XIX de l'évangile de Matthieu (versets 27 et 28). Elle est très dégradée, mais elle a pu être reconstituée de la manière suivante:

ECCE NOS
RELINQVIMVS OMNIA ET SICVTI SVMVS TE
QVID ERGO ERIT NOBIS
 VOS QVI SICVTI ESTIS ME IN REGENERACIONE
 QVVM SEDEBITIS ETIAM SVPER TRONOS DVODECIM

(«Voici, nous avons tout quitté et nous t'avons suivi; qu'en sera-t-il pour nous? ... Je vous le dis en vérité ... au renouvellement de toutes choses, vous qui m'avez suivi, vous serez assis sur douze trônes ...» Les lettres soulignées sont authentiques).

Les compagnons du Christ sont représentés debout, abrités chacun sous une petite arcature (il y en a même une treizième dont nous parlerons à l'instant). Groupés deux par deux, ils discutent l'un avec l'autre. Leur exécution artistique est très maladroite et archaïque. L'attitude et le geste sont stéréotypés: tous sont dressés sur la pointe des pieds, tous ont un bras collé au corps et l'autre élevé en un geste emphatique, tous ont des visages identiques, à l'exception de Jean, imberbe selon la tradition. Les attributs manquent et les per-

¹⁾ Pour la peinture décorative en France, au XII^e siècle, consulter Gélis, Didot et Laffilée, *La peinture décorative en France du XI^e au XII^e siècle*, Paris s. d.; Mâle, *La peinture murale en France* (in Histoire de l'art d'André Michel, tome I, 2^{me} partie, Paris 1921, p. 756 à 781); Robert de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2^{me} édition revue et augmentée par Marcel Aubert, Paris 1929, p. 546 à 558; 809 et 810.

sonnages ne pourraient être identifiés s'ils n'étaient accompagnés de leurs noms, inscrits en capitales superposées et non pas rangées sur une ligne horizontale, disposition qui se retrouve d'ailleurs dans plusieurs sanctuaires romans du XII^e siècle et déjà au VI^e siècle dans les catacombes de Lucine, à Rome, et plus tard dans un certain nombre de basiliques romaines, entre autres à Santa Maria Antiqua (VII^e et VIII^e siècles), à Santa Maria in Via Lata (VIII^e et IX^e siècles), à San Chrisogono (VIII^e siècle), à Sainte Pudentielle (IX^e siècle), à San Urbano alla Caffarella (X^e siècle), à San Giovanni e Paolo (XI^e au XIII^e siècle). La nature de ces caractères et notamment les petits renflements qui agrémentent la partie moyenne des hastes verticales de certains d'entre eux, nous permettent de les classer parmi les documents épigraphiques du XI^e siècle.

Des douze apôtres de Montcherand, sept seulement sont encore conservés, les deux personnages de gauche, Thaddée (ou Jude) et Matthieu, et les cinq personnages de droite (en allant de gauche à droite) : Jean, André, Jacques, Mathias et Philippe. Tous les autres ont disparu à l'exception de quelques vestiges de nimbes, de la partie droite et de l'inscription de Paul. Ils ont été simplement esquissés au trait par M. Schmid dans l'ordre suivant : Barthélemy, Thomas, Simon, Pierre, Paul ; cet ordre est artificiel, sauf pour Pierre qui est toujours le comparse de Paul. Relevons ici une singularité iconographique. Au début du moyen âge, Paul remplace presque toujours Judas l'Ischariote ; au XV^e et au XVI^e siècle, les artistes donnent souvent la préférence à Mathias, ainsi dans nos belles stalles romandes de la cathédrale de Lausanne, de celle de Fribourg, de l'abbaye de Hauterive, d'Estavayer, de Romont, de Saint-Étienne de Moudon. La présence de Paul et de Mathias est une rareté dont je ne connais pas d'autre exemple, car, à Montcherand, les inscriptions accompagnant ces apôtres sont authentiques et non pas des reconstitutions.

Pour réserver une place à l'apôtre des Gentils et au successeur de Judas, le traître, l'artiste a donc été dans l'obligation de supprimer un des compagnons authentiques du Christ. S'abritait-il sous la treizième arcature, sous l'arcature centrale ? Sa présence à cet endroit serait contraire à toutes nos connaissances de l'iconographie chrétienne. L'existence simultanée de Paul et de Mathias est suffisamment insolite pour que nous n'aillions pas rechercher une autre singularité et je crois pouvoir affirmer que la Vierge se dressait au centre de l'abside de Montcherand et que la reconstitution de M. Schmid est correcte au point de vue iconographique. Il existe d'ailleurs deux exemples authentiques où Marie s'insinue au milieu du groupe apostolique complément de l'évocation apocalyptique : le portail du prieuré Saint-Fortunat de Charlieu et les fresques de l'abbaye de Lavaudieu. Il en subsiste d'autres encore, et combien plus vénérables, dont j'aurai l'occasion de parler. Plusieurs documents sans doute ont été détruits, mais ceux qui nous restent sont tellement démonstratifs qu'ils doivent nous suffire.

Avant de quitter l'église de Montcherand et ses peintures pour rechercher leurs sources d'inspiration, il convient encore de les étudier au point de vue artistique et de s'efforcer à leur assigner une date.

La naïveté du dessin des apôtres de Montcherand, la monotonie et le caractère conventionnel de leurs attitudes, les draperies collées au corps au point de le faire paraître parfois nu, les longues tuniques qui adhèrent aux cuisses et ne s'épanouissent que par le bas pour former une sorte de cloche rigide, nous obligent à ranger ces peintures parmi les manifestations d'un art des plus primitifs, rappelant celui des manuscrits carolingiens.

Sa technique nous est connue par un curieux «*Traité des divers arts, — Diversarum artium schedula*», écrit, au XII^e siècle, par un moine allemand du nom de Théophile ¹⁾. Les procédés sont, pour la plupart, empruntés aux Byzantins et la gamme des couleurs est singulièrement restreinte. Les ocres rouge et jaune dominant avec le blanc. Le bleu, plus cher, est employé avec parcimonie et réservé aux fonds de la gloire du Christ et de l'Agneau de Dieu. Point de modelé ou de demi-teintes. La «couleur de chair» utilisée pour les figures est rehaussée par place de «ton de lumière» et de «ton d'ombre» verdâtre (le fameux *posch* de Théophile); les visages présenteraient un aspect cadavérique, si les lèvres n'étaient pas marquées d'un peu de rose, de couleur chair réchauffée par une pointe de vermillon.

Dans une remarquable étude de la peinture murale romane en France, Monsieur Émile Mâle ²⁾ a groupé les fresques du XII^e siècle en deux grandes écoles. L'une, celle du Berry, de la Touraine, du Poitou, du Vendômois, profile ses personnages sur des fonds clairs; le bleu lui est presque inconnu. L'autre, formée par la Bourgogne, le Dauphiné, le Velay, fait valoir ses figures sur un fond bleu sombre en général. A part la gloire du Dieu de majesté, dont le fond bleu rappelle celui sur lequel se détache le Dieu de la petite église bourguignonne de Berzé-la-Ville, entre Mâcon et Cluny, les fresques de Montcherand s'apparenteraient plutôt à celles du premier groupe; (remarquons toutefois que M. Mâle lui-même n'attache pas à sa classification une valeur définitive).

A quelle époque ces fresques peuvent-elles appartenir. Si l'on ne tenait compte que du caractère épigraphique des inscriptions accompagnant les apôtres et le symbole de Luc, elles pourraient remonter au XI^e siècle. Cependant il me semble préférable de ne pas être trop affirmatif. Nous ne possédons aucun texte se rapportant à l'origine de l'église de Montcherand et si nous comparons ses peintures avec celles qui décorent les sanctuaires romans du XII^e siècle de la France, je serais tenté de les rajeunir. Les analogies sont trop frappantes entre les deux écoles pour ne pas rattacher la décoration de l'abside vaudoise aux premières années du XII^e siècle. N'oublions pas, qu'au point de vue artistique, notre pays reculé retarde en général sur son époque, autre argument favorable à mon hypothèse.

Après cette longue étude historique et descriptive, le moment me semble arrivé de rechercher les sources d'inspiration du peintre de Montcherand. Si nous

¹⁾ Theophili *Diversarum artium schedula*, édit. Lescalopier, Paris 1843.

²⁾ Mâle, in André Michel, *loc. cit.*, p. 780 et 781.

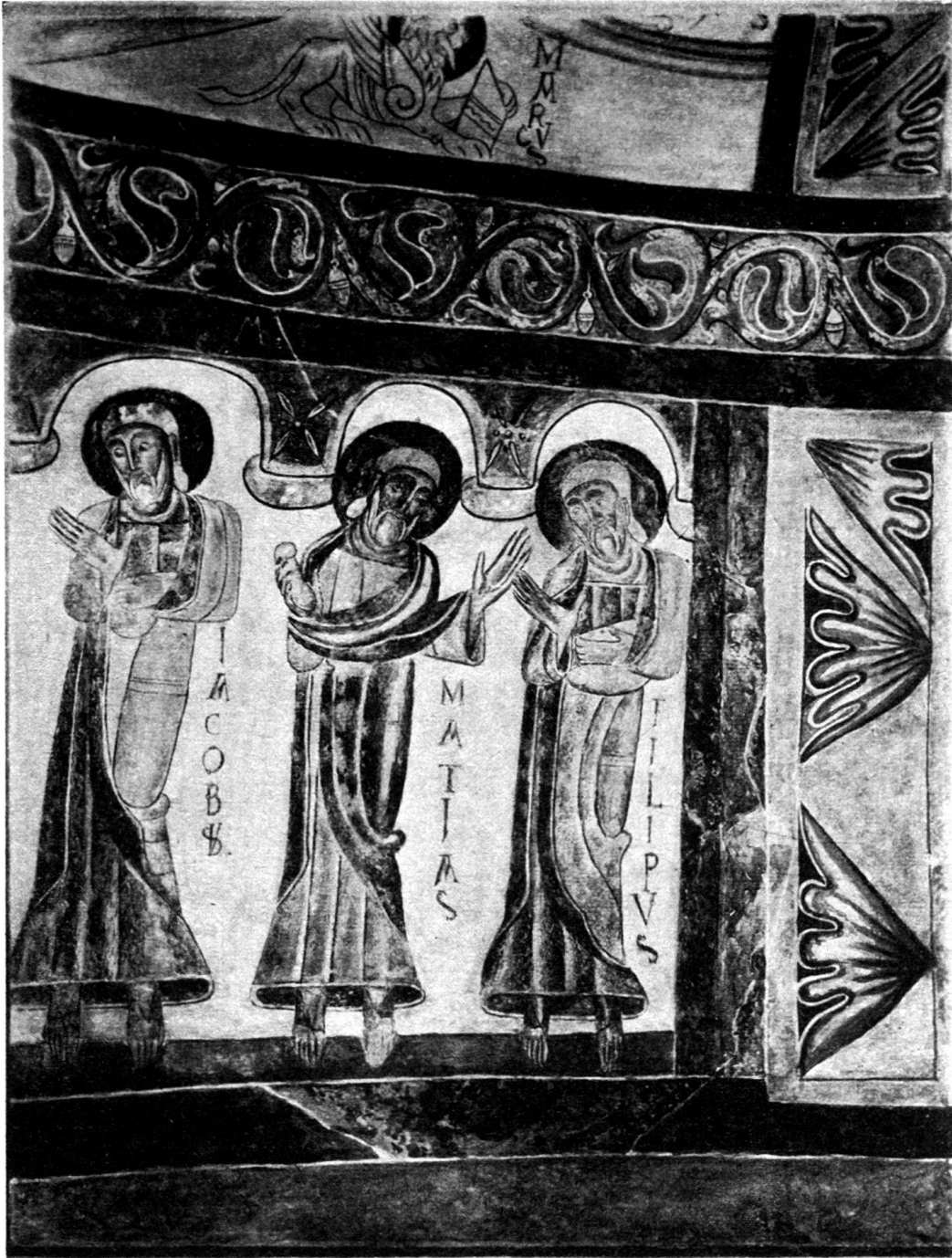


Fig. 3. Eglise de Montcherand.
Fresques de l'abside.
Trois apôtres d'après un relevé d'Aug. Schmid.

comparons le chœur de cette église aux nombreux édifices romans de France, un rapprochement s'impose: le porche du prieuré Saint-Fortunat de Charlieu (fig. 5). La similitude avec notre église est saisissante: le Dieu de majesté dans sa gloire, les animaux du tétramorphe, les douze apôtres encadrant la Vierge,

l'Agneau immolé dominant le tout, rien ne manque dans les deux compositions. Montcherand, peut-être, est moins «angélique» que Charlieu car on n'y rencontre pas, comme au prieuré Saint-Fortunat, les deux anges soutenant la mandorle de Dieu le Père et les deux anges encadrant la mère du Christ. Encore n'est-il pas certain que les deux premiers n'aient pas existé à Montcherand; l'homme ailé de Matthieu et l'aigle de Jean sont, ne l'oublions pas, des reconstitutions libres et modernes. Le taureau de Luc, seul authentique, occupe un espace bien moins considérable. Si les quatre animaux étaient à son échelle, deux anges auraient pu partager avec eux l'espace disponible de la voûte.

M. Emile Mâle rapproche le porche de Charlieu de la fresque de Lavaudieu. Il y retrouve tous les personnages de Charlieu disposés de la même manière; à peine remarque-t-on qu'à Lavaudieu les apôtres sont debout au lieu d'être assis comme à Charlieu et que les anges volant autour de la mandorle manquent. Il n'existait pourtant aucun rapport entre Lavaudieu et Charlieu. Charlieu était un prieuré d'hommes qui dépendait de Cluny; Lavaudieu une abbaye de femmes, fondée par saint Robert et relevant par conséquent de la Chaise-Dieu. Mais il apparaît clairement que leur inspiration est commune. Où faut-il la chercher? Cette création magnifique qui semble être française et appartenir au XII^e siècle, était alors vieille de près de cinq ou six cents ans. Pour la retrouver, franchissons la Méditerranée, remontons la vallée du Nil et arrêtons-nous en pleine Thébaïde, au monastère copte de Apa-Apollô, à Baouît, situé au nord d'Assiût, aux confins du désert Lybique.

Ce couvent consiste en un enchevêtrement de pièces, parfois à deux étages, de couloirs et de cours, chaque partie communiquant avec ses voisines par des portes à vantaux de bois. Les fouilles, entreprises de 1902 à 1916, ont mis au jour une trentaine de salles d'intérêt inégal. A plusieurs de ces salles ont été ajoutées, postérieurement en général, des absides ornées de fresques du plus haut intérêt. Dans l'une de ces absides (fig. 6) est peinte une scène en tous points analogue à celle de Montcherand, de Lavaudieu et de Charlieu: Dieu plâne en majesté entre les quatre animaux, deux anges l'accompagnent, et, au-dessous, les apôtres debout s'alignent des deux côtés de la Vierge assise sur son trône et soutenant l'Enfant. C'est la Mère de Dieu, la *Θεοτόκος* dont le concile d'Ephèse avait proclamé la grandeur, que les peintres coptes d'Egypte ont voulu célébrer. A Montcherand, la Vierge paraît avoir été peinte debout (l'arcature sous laquelle elle s'abrite à la même hauteur et la même largeur que celles des apôtres), probablement dans l'attitude de l'orante. Qu'à cela ne tienne; dans une des autres absides de Baouît (fig. 7), d'une disposition presque identique à la première, la Vierge est debout, dans l'attitude de l'orante au milieu des apôtres et de quelques autres personnages représentant des saints locaux. Remarquons enfin que dans les deux peintures de Baouît et dans celle de Montcherand, la Vierge n'est pas accostée d'anges, comme à Charlieu et à Lavaudieu: elle est célébrée pour elle-même, comme la plus sainte des créatures. La similitude entre l'abside copte et l'abside vaudoise n'est donc que plus parfaite.

Allons plus avant. Jadis, l'abbatiale de Cluny était précédée d'un narthex grand comme une église et au fond de ce narthex s'ouvrait un magnifique portail sculpté peu avant 1130. Quelques mauvais dessins et une description confuse de la fin du XVIII^e siècle nous en laissent deviner la disposition. Dieu était assis en majesté entre les quatre animaux et au linteau on voyait, dit la description, «vingt-trois figures de saints presque entassées, tant elles étaient proches l'une de l'autre». C'étaient, à n'en pas douter, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse qui, faute de place, n'avaient pu être figurés au complet ¹⁾. Une des voussures de ce portail était décorée de vingt-cinq médaillons reliés par un cordon de roses; dans chacun de ces petits cadres apparaissait une tête vue de profil, probablement celle d'un saint. Ces vingt-cinq médaillons circulaires sont reproduits sur une des archivoltas du porche de Charlieu, mais les profils de personnages y sont remplacés par des rosaces quadrifoliées. Or, que voyons-nous sur l'arc triomphal d'une des deux absides de Thébaïde: quatorze médaillons circulaires ornés de figures humaines vues de face, allégories d'une vertu.

A ceux qui ne verraient là que de simples coïncidences, je donnerai un autre exemple plus probant encore. L'église d'Anzy-le-Duc, à une vingtaine de kilomètres au nord-ouest de Charlieu avait trois tympans, dont l'un a été transporté au Hiéron, au Musée eucharistique de Paray-le-Monial. «Il présente avec les fresques de Baouît une ressemblance plus surprenante encore. Audessous du Dieu de majesté, c'est la Vierge portant l'Enfant sur ses genoux que nous voyons cette fois et comme dans une fresque de Baouît, elle s'apprête à lui donner le sein. L'analogie serait complète, si les apôtres, qui sont debout à droite de la Vierge, reparaissaient à sa gauche; mais ils y sont remplacés par quatre figures de saintes ²⁾.» Cette Vierge allaitant que les œuvres moins anciennes que celles de Baouît, appellent *γαλακτοτροφοῦσα* se rencontre encore en deux endroits du couvent Saint-Jérémie de Memphis (Égypte) ³⁾.

Entre les peintures de Baouît, le portail de Charlieu, les fresques de Lavaudieu et de Montcherand il y a eu, cela est certain, plus d'un intermédiaire. Mais il est indéniable que Charlieu, Lavaudieu et Montcherand dérivent d'un prototype. Ce même prototype a inspiré l'artiste chargé de décorer l'abside de l'église San Vigilio de Rovio (Tessin) dont je n'ai pas parlé jusqu'ici parce que les monuments romans tessinois relèvent de l'école lombarde et ont un rapport beaucoup plus lointain avec les édifices français que ceux de nos cantons romands. Mais, si à Rovio, l'exécution et l'apparence des personnages diffèrent de ceux

¹⁾ Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 386.

²⁾ *Ibid.* p. 36.

³⁾ Pour la description du portail de Charlieu, de la fresque de Lavaudieu et leurs rapports avec les peintures de Baouît, voir: Mâle, *loc. cit.* p. 32 à 36. Pour la description du monastère de Baouît, voir: Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît* (in Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, tome XII), 3 vol. Le Caire 1904 à 1916; (voir en particulier vol. II, p. 75 et 76 et pl. XLI à XLIV pour la première abside). — Maspéro, *Rapport sur les fouilles entreprises à Baouît*, (in Comptes rendus de l'Académie des inscriptions, Paris, année 1913, p. 287 et s. avec planche (deuxième abside).

de Montcherand, la disposition est la même: dans la voûte de l'abside, le Dieu de majesté entouré d'une mandorle se dresse entre les quatre animaux du tétramorphe; au-dessous, au fond du chœur, nous apercevons les apôtres (trois ont été détruits par l'ouverture postérieure de petites fenêtres) entourant la Vierge, debout, dans l'attitude de l'orante, coiffée d'un diadème orné de perles et vêtue d'une robe bleue et d'un voile rouge. D'autres analogies avec les peintures de Montcherand peuvent être signalées encore à Rovio, ainsi la couleur bleue du fond de la gloire du Dieu de l'Apocalypse et la disposition verticale des lettres des inscriptions. Les apôtres de Rovio cependant ont plus de vie, plus de personnalité, que ceux de Montcherand et la palette du peintre tessinois est plus riche que celle de son collègue. Comme Montcherand, San Vigilio de Rovio rappelle la seconde abside de Baouît ¹⁾.

Ce prototype, employé deux fois en France et deux fois en Suisse (et encore ailleurs probablement, car je ne prétends pas connaître toutes les églises qui dérivent de lui), où devons-nous le chercher? Sans doute, comme le suggère M. Emile Mâle ²⁾, dans un manuscrit illustré qui perpétuait, en Occident, une tradition orientale vieille alors de cinq ou six cents ans. Où trouver les anneaux de cette immense chaîne tendue jadis au travers de la Méditerranée? Hélas! la Bibliothèque de Cluny, où tant de questions auraient pu trouver leur réponse, a été presque entièrement détruite. En 1562, les Huguenots en commencèrent le pillage, et, des manuscrits qu'elle put découvrir, la populace de Cluny fit, en 1793, un feu de joie. Quelques exemplaires, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque nationale à Paris, seuls, ont pu échapper à ce double désastre. Nous ne découvrirons donc probablement jamais le manuscrit établissant les rapports existants entre la petite abside de Thébaïde et les sanctuaires de France et de Suisse; mais il nous est toutefois possible de trouver cette filiation dans l'étude des origines mêmes de l'iconographie chrétienne. C'est cette étude que je me propose d'aborder en terminant.

Les divergences, fort sensibles, des caractères de l'iconographie de la période romane du XII^e siècle et de ceux de l'iconographie gothique du siècle suivant, frappent tous ceux qui étudient l'art chrétien du moyen âge. Au XIII^e siècle, l'art est le serviteur du dogme, de la doctrine de l'époque et cette doctrine est unique, en France du moins; d'où simplicité, logique, clarté, uniformité remarquables. Bizarrerie, incohérence, contradictions au XII^e siècle. Des œuvres presque contemporaines semblent séparées par des centaines d'années; point d'unité: les mêmes scènes sont représentées de façon tout à fait différentes. M. Emile Mâle, dans son ouvrage magistral, *L'art religieux du XII^e siècle en France* ³⁾, a exposé ces divergences. «La plupart des grandes scènes de l'évangile, écrit-il,

¹⁾ Pour la description des peintures de Rovio, voir: Indicateur d'antiquités suisses, 1892, p. 212, et Rahn, *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz* (in *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, Bd. XXI, Heft 1, Zürich 1881, p. 8 et 9 et pl. II).

²⁾ Mâle, *loc. cit.* p. 36.

³⁾ *Ibid.* chapitres I et II.

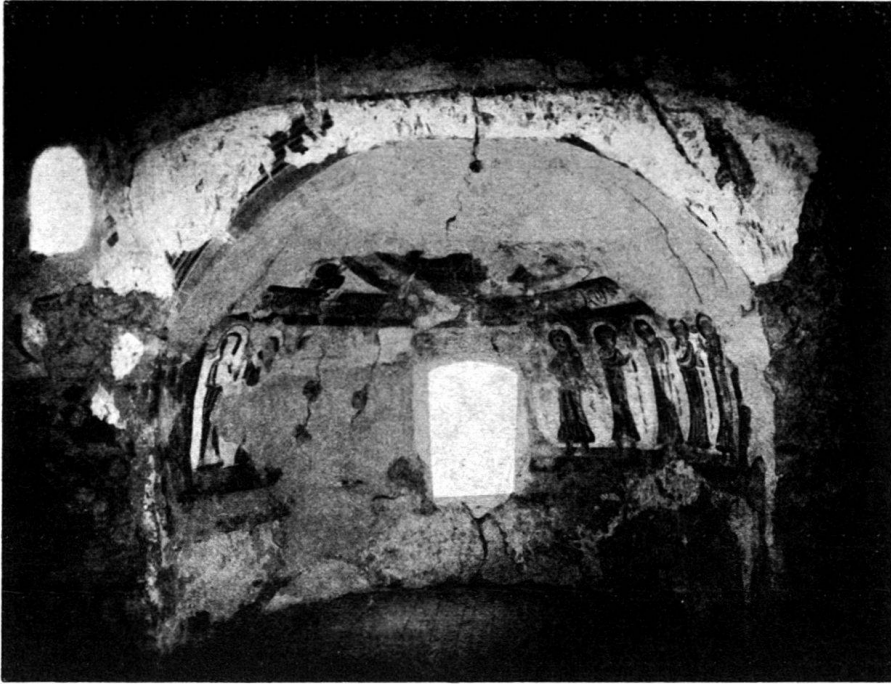


Fig. 4. Eglise de Montcherand.
Fresques de l'abside avant la restauration.



Fig. 5. Eglise Saint-Fortunat de Charlieu (Loire). Tympan du porche.
L'Agneau de Dieu, le Dieu de majesté, la Vierge et les apôtres.

n'appartenaient pas en propre aux artistes romans: ils les reproduisaient comme ils les voyaient dans les manuscrits qu'ils avaient sous les yeux. Si tous les manuscrits que possédaient des abbayes comme Moissac, Saint-Gilles, Cluny ou Vézelay s'étaient fidèlement conservés, nous y trouverions sans doute les prototypes de beaucoup de bas-reliefs — et de peintures — du XII^e siècle ¹⁾.» Je ne veux pas dire par là que les artistes médiévaux de cette époque n'aient rien inventé, mais je constate qu'ils ont beaucoup reçu et que leur travail est surtout une œuvre d'adaptation.

Depuis trente ans, le problème des origines de l'art chrétien s'est beaucoup éclairci. Une vérité capitale est apparue: au IV^e, au V^e et au VI^e siècle, l'art chrétien fut double; «il y eut l'art chrétien des grandes villes grecques de l'Orient: Alexandrie, Antioche, Ephèse, et il eut l'art chrétien de Jérusalem et des régions syriennes. Ils se développèrent d'abord sans se connaître, puis ils se rapprochèrent, se firent des emprunts et donnèrent naissance à des types mixtes. Pourtant, ils gardèrent longtemps quelque chose de leur physionomie propre puisqu'on peut la reconnaître encore au XII^e siècle ²⁾.»

Des découvertes récentes et des investigations portées dans les monuments du Levant ont infligé un démenti à la doctrine déjà ancienne, mais logique, qui attribuait à Rome, à la Ville éternelle la paternité de tout art chrétien. En 1901, dans un ouvrage retentissant, *Orient oder Rom*, un érudit de Graz, M. Strzygowski, «revendiquait pour l'Orient le rôle jusque là attribué à Rome. Par une série d'exemples, il prouvait que, durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne, il existait en Orient, en Egypte, en Syrie, en Asie Mineure, un art chrétien original, indépendant de toute influence romaine ³⁾. Dans la suite il alla plus loin, trop loin même, et posant le problème sous une forme nouvelle: Hellénisme ou Orient, il finit par écarter l'hellénisme, attribuant la part essentielle à la Mésopotamie sémitique et à la Perse iranienne. «Ce que l'Hellade a été pour l'antiquité, écrit-il, l'Iran le devient dans l'art plastique pour le monde chrétien naissant ⁴⁾.» Comme le pense M. Diehl, dans son *Manuel d'art byzantin* ⁵⁾, Strzygowski était plus près de la réalité quand il affirmait, au début de sa carrière scientifique: «Ce sont les grands centres hellénistiques de l'Orient qui ont préparé la naissance du nouvel art mondial. L'arrière-pays égyptien, syrien, anatolien, ne joue, en comparaison d'eux, qu'un rôle secondaire ⁶⁾.»

Quels sont les caractères de ces deux écoles artistiques; l'école hellénistique d'Alexandrie, d'Antioche, d'Ephèse et l'école syrienne et de Palestine? M. Émile Mâle les a esquissés d'une façon parfaite dans un petit volume paru récemment: *Art et artistes du moyen âge* ⁷⁾.

¹⁾ Mâle, *loc. cit.* p. 45 et 46.

²⁾ *Ibid.* p. 48.

³⁾ Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925, tome I, p. 16.

⁴⁾ Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Leipzig 1920, p. 18.

⁵⁾ Diehl, *loc. cit.*, p. 19.

⁶⁾ Strzygowski, *Kleinasien; Hellas in des Orients Umarmung*, Munich 1902, p. 183.

⁷⁾ Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, Paris 1927, chap. I.



Fig. 6. Monastère de Baouît (Haute-Egypte).
Première abside.

Le Dieu de majesté, la Vierge et les apôtres, médaillons de vertus,
d'après une photographie de Clédât.

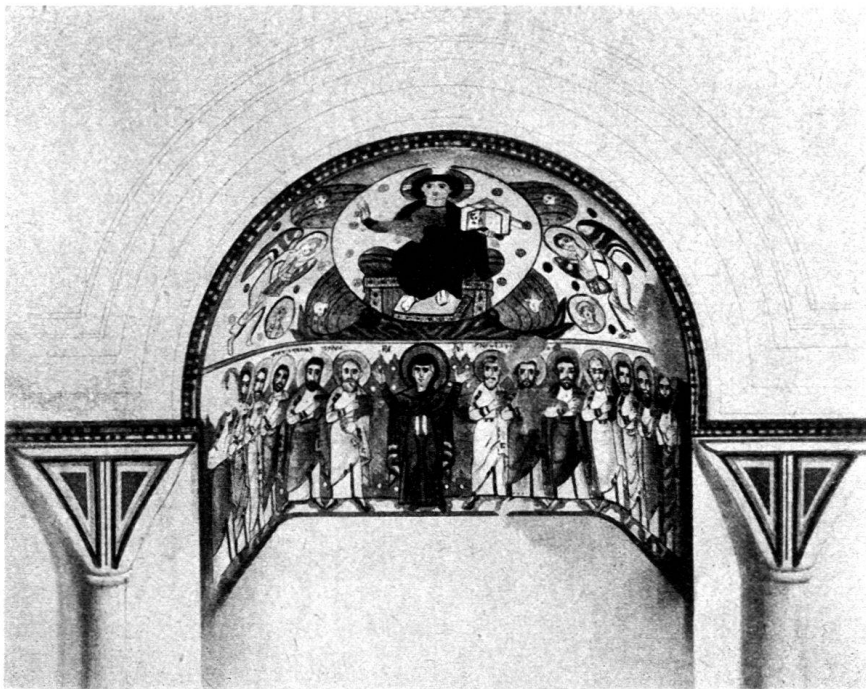


Fig. 7. Monastère de Baouît.
Seconde abside.

Le Dieu de majesté, la Vierge et les apôtres avec saints locaux,
d'après un relevé de Clédât.

Les créateurs de l'art hellénistique «ont le cœur chrétien et l'imagination païenne». Leur Christ est un adolescent imberbe qui porte la tunique grecque et ressemble à un jeune héros sorti de l'Olympe. Des personnages de la mythologie sont introduits dans les scènes bibliques, tel ce dieu du Jourdain assistant au Baptême du Christ. Les épisodes de la Passion ont une noblesse sereine car il répugne au Grec d'humilier son Dieu. Le sépulcre est représenté par un monument alexandrin, richement sculpté et recouvert de lierre.

Evocations charmantes, mais sans réalité historique, offrant un violent contraste avec l'art oriental de Syrie et de Palestine. Celui-ci est tout imprégné de réalisme et de couleur locale; il s'inspire des mosaïques qui décoraient les basiliques dressées par Constantin dans les lieux sanctifiés par l'évangile, au Calvaire, au Mont des Oliviers, au Mont de Sion, à Bethléem, à Nazareth, au bord du Jourdain et dont les sujets nous ont été transmis par les ampoules de Monza exécutées au VI^e siècle en Palestine. Toute fantaisie en est bannie: Christ est un Hébreu, aux cheveux lisses et à la barbe noire; le voile des filles de Nazareth couvre les cheveux de la Vierge. Certains détails précis sont empruntés à la topographie locale, ainsi la grotte de la Nativité, image fidèle de la caverne montrée aux pèlerins sous l'église de Bethléem, ou le ciborium entouré d'un grille reproduisant le Saint-Sépulcre dans la rotonde de Constantin.

«L'art de la Palestine fut donc infiniment plus attaché à la réalité que l'art hellénistique; il fut moins noble mais plus vrai ¹⁾.»

Quoique distincts, l'art hellénistique et l'art syrien se rencontrèrent parfois; il y eu de bonne heure des œuvres qui participèrent de l'un et de l'autre. C'est en particulier le cas de l'art byzantin et de l'art copte de la Haute-Égypte. «L'art copte, selon M. Strzygowski ²⁾, groupe trois éléments divers: il est égyptien par son esprit et sa technique; par ses sujets et leur réalisation plastique, il est surtout grec; il est enfin nettement syrien par ses motifs ornementaux. Rome et Byzance n'exercent aucune influence sur lui. Il se rattache à l'Orient et à l'Hellade, mais il plonge ses racines dans le sol de l'Égypte.»

Capitale de l'hellénisme, Alexandrie fut aussi de bonne heure une des capitales du christianisme. Avec Clément, à la fin du II^e siècle, avec Origène au III^e, elle fut une des patries de l'apologétique. Plus tard, dès le IV^e siècle, elle devint le théâtre des disputes théologiques les plus passionnées. Berceau de l'arianisme et du monophysisme, le christianisme égyptien devait y prendre un aspect particulier. En face de l'hellénisme envahissant, il fut comme une manifestation de l'esprit national, des traditions indigènes, qui, dans le vieux pays de la vallée du Nil, n'avaient jamais entièrement abdiqué. L'hérésie n'y fut pas autre chose qu'une forme de séparatisme. Alexandrie avait beau être une des places fortes de l'hellénisme, elle avait pu même étendre son influence dans l'arrière-pays, une grande partie de la contrée était restée autochtone ou

¹⁾ Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, Paris 1927, p. 8.

²⁾ Strzygowski, *Koptische Kunst*, (in Catalogue général des antiquités du Musée du Caire, Vienne 1904, Introduction, p. XVI).

l'était vite redevenue, et, dès le III^e siècle, un art national, l'art copte, naquit, se développa et grandit. A la fin du IV^e et au commencement du V^e siècle le conflit s'exacerba; il se termina par le meurtre d'Hypatie et par la destruction du Sérapéum, du grand sanctuaire païen. Lutte épique et sans merci dans laquelle les moines se distinguèrent par leur fanatisme, leur chef surtout, un homme à l'esprit étroit, violent et dur: Schnoudi d'Atripé.

Le vieux sol d'Égypte devient alors, comme sa voisine la Syrie, la métropole du monachisme, la patrie des fondateurs de la vie cénobitique: Antoine, Pacôme, Schnoudi, Sérapion. D'immenses monastères s'élèvent dans les sables (Schnoudi n'avait-il pas sous sa main deux mille deux cents moines et dix-huit cents femmes en religion); aux IV^e et au V^e siècle ce sont Saint-Ménas, à l'ouest d'Alexandrie, Deir-el-Ahmar, ou Couvent Rouge et Deir-Anba-Schenoùda (Saint-Schnoudi), fondés par Schnoudi lui-même, près de Sohag en Thébaïde, Deir-Anba-Samaân (Saint-Siméon), sur la rive gauche du Nil, en face d'Assouan. Au VI^e et au VII^e siècle sont construits les couvents de Saint-Jérémie à Saqqarah, d'Apa-Apollô, à Baouît, le groupe des monastères de Negadah, au nord de Louqsor, dont le plus important est le Couvent des Anges (Deir-el-Melak), les quatre couvents de la vallée d'Ouadi Natroun, dans le désert de Nitrie sanctifié par saint Macaire: Deir-Abou-Makar (Saint-Macaire), Deir-Baramoûs, Deir-Anba-Bischaï ou Saint-Esaïe, Deir-Souriani, le Couvent des Syriens. De cette époque aussi datent les églises du Vieux-Caire, Abou-Sargah (Saint-Serge), el-Moallakha (la suspendue), Mâri-Girgis (Saint-Georges), Sitti-Burbara (Sainte-Barbe), dont il ne reste presque plus rien tant elles ont été reconstruites et restaurées. Des milliers de solitaires peuplent les sables du désert Lybique, du «désert des saints», et dans la ville d'Alexandrie, le patriarche qui aspire, au V^e siècle, à devenir le pape de l'Église d'Orient, semble le véritable et le tout-puissant successeur des pharaons.

Cette contrée chrétienne est en rapports ininterrompus avec l'Occident pendant tout le haut moyen âge. Du IV^e au VII^e siècle, des navigateurs, que les vieilles chroniques dénomment «syriens» mais qui sont en réalité des Syriens et d'autres Orientaux, sillonnent la Méditerranée. Ils s'établissent dans les grands ports, à Naples, à Ravenne, à Carthage, à Nice, à Marseille, à Narbonne, à Tarragone. Ils remontent jusqu'à Bordeaux, et, par Arles, Vienne et Lyon, parviennent jusqu'à Tours, Paris et même Trèves. Dans ces villes leur situation est considérable: le trône épiscopal n'est-il pas occupé pendant plusieurs années par des Syriens à Ravenne et à Paris? Ces marchands transportent les produits d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure, mais ils apportent aussi, dans la Gaule mérovingienne, des manuscrits, des ivoires, des émaux, de l'orfèvrerie et des étoffes brodées. Dès avant les Croisades, les chrétiens d'Occident partent pour la Palestine, pour le pays sanctifié par la vie et la mort du Christ. En rentrant chez eux, ces pèlerins rapportent de même des manuscrits, des ivoires, des pièces d'orfèvrerie, des reliques de saints enveloppées dans des tissus orientaux. Terres du monachisme, l'Égypte et la Syrie attirent encore d'autres voyageurs; les fondateurs d'ordres y cherchent leur initiation à la vie cénobitique; à leur retour

en Europe, ils ramènent avec eux des trésors artistiques, des procédés de construction, un idéal et une technique qu'ils cherchent à répandre dans leur pays d'origine. Plus tard, lorsque les flottes arabes auront ruiné le commerce des Syriens et que les relations transméditerranéennes seront devenue périlleuses et difficiles, Byzance, l'Italie et la Dalmatie byzantine serviront d'intermédiaires; mais les pèlerinages en Terre sainte n'étant pas suspendus, l'importation des manuscrits et des étoffes ne subira guère d'arrêt ¹⁾.

Ainsi s'explique la diffusion rapide et continue de l'idéal et de l'iconographie des pays du Levant vers les pays d'Europe. Le contact du vieux génie de l'Orient, berceau de la religion chrétienne, ne pouvait rester stérile et l'on comprendra sans peine que des monuments séparés par des milliers de lieues aient pu avoir une origine commune.

Quoi qu'en pensent nos artistes modernes qui, par vanité et dans une recherche excessive d'originalité, ignorent systématiquement les œuvres de leurs prédécesseurs, il n'y a pas, pour l'homme, de création *ex nihilo* ²⁾.

Juin 1931.

Note additionnelle.

Dans un traité récent (*Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. I, Buch I, § 16, Freiburg i. Br. 1928), un professeur de l'Université de Fribourg en Brisgau, le Dr Karl Künstle, combat énergiquement l'hypothèse des origines orientales de l'art chrétien, en particulier les théories de Strzygowski qui font remonter cet art aux monuments de la Perse iranienne, berceau du mazdéisme et du manichéisme. Pour M. Künstle, il n'existe pas d'art spécifiquement manichéen ou mazdéen et la prétention de Strzygowski de chercher dans les éléments purements décoratifs de la Perse des cycles iconographiques consacrés à la mythologie des disciples de Zarathoustra, repose sur une erreur manifeste (en quoi M. Künstle me paraît avoir grandement raison). Le professeur fribourgeois s'oppose aussi aux opinions exposées par M. Emile Mâle dans son «*Art religieux du XII^e siècle en France*» attribuant les sources d'origine de l'iconographie chrétienne à l'Orient hellénistique et à l'Orient syrien; il se refuse à croire avec M. Mâle que les principaux thèmes iconographiques du XIII^e siècle soient inspirés des écrits de Vincent de Beauvais et des sermons d'Honorius d'Autun.

Je ne saurais prétendre à prendre position dans ce débat. Cependant j'ai peine à admettre que des œuvres aussi semblables que le tympan de Charlieu, les fresques de Lavaudieu et de Montcherand et celles des absides de Baouît n'aient pas un prototype commun, en l'occurrence un manuscrit, d'origine

¹⁾ Pour les rapports entre l'Orient et la Gaule, voir: Ebersolt, *Orient et Occident; recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades*, Paris, 1928, et Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, (in *Byzantinische Zeitschrift* 1903). Ces travaux sont résumés dans R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, seconde édition revue et augmentée par Marcel Aubert, Paris 1929, p. 752.

²⁾ Voir note additionnelle.

orientale. Ce prototype encore ignoré, nous ne le connaissons probablement jamais; il ne saurait être cherché dans les monuments de la Rome chrétienne. Le Dieu de majesté entouré des animaux du tétramorphe est fréquemment représenté dans les absides romaines, mais je n'ai pas trouvé un seul exemple dans le monumental ouvrage de Wilpert (Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1917) où il est accompagné des apôtres et de la Vierge groupés comme à Charlieu, Lavaudieu, Montcherand ou Baouît. Le simple fait, signalé par M. Künstle, qu'en Occident, aussi bien qu'en Orient, et cela dès le V^e siècle, les personnages du Christ, de la Vierge et des apôtres jouaient un rôle assez important dans le culte chrétien pour inspirer des cycles iconographiques autonomes, ne suffit pas, me semble-t-il, à expliquer des similitudes aussi étranges que celles qui nous intéressent ici. Notons enfin la conclusion que M. Künstle lui-même ne peut s'empêcher de formuler: «Gewiss entnahm die abendländische Kunst im frühen Mittelalter eine Reihe von Motiven dem Osten; aber das geschah bei weitem nicht in dem Umfang, wie Mâle uns glauben machen will.» (Künstle, *loc. cit.*, p. 54.)

Août 1931.



Fig. 2. Eglise de Montcherand.

Fresques de l'abside.

L'Agneau de Dieu, le Dieu majesté, la Vierge et les apôtres d'après un relevé
d'Aug. Schmid.