

Regina Cœli Les images de la Vierge et le culte des reliques. Tableaux-reliquaires polonais à l'époque médiévale

Par Anna Maria MIGDAL

Thèse de doctorat de Langues, Histoire et civilisation des mondes anciens
Sous la direction de Nicolas REVEYRON
Présentée et soutenue publiquement le 14 juin 2010

Membres du jury : Nicolas REVEYRON, Professeur des universités, Université Lyon 2 Jean WIRTH, Professeur d'université, Université de Genève Jean-Claude SCHMITT, Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales Éric PALAZZO, Professeur des universités, Université de Poitiers

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	5
Avertissement au lecteur . . .	6
Avant-propos . . .	7
Introduction . . .	8
I. Présentation de l'objet d'étude . . .	8
II. État des recherches . . .	8
III. Méthodologie de l'étude . . .	10
a) Analyse de la réciprocité : image – reliques . . .	11
b) Approche herméneutique : image – texte . . .	13
c) Tableaux-reliquaires polonais dans l'histoire de l'art . . .	13
IV. Schéma-cadre . . .	14
Première partie Image de piété et culte des reliques . . .	16
Chapitre premier Les images de dévotion mariales au Moyen Âge . . .	16
1. Vocabulaire des représentations incrustées de reliques . . .	16
2. Les plus anciens tableaux mariaux dans l'espace chrétien . . .	18
3. Le renouveau des images portatives mariales d'Occident : XIII ^e et XIV ^e siècles . . .	27
4. Les tableaux de la <i>Vierge à l'Enfant</i> sur les territoires des Slaves d'Occident entre le XIV ^e et le XV ^e siècle . . .	48
5. Pérennité des icônes dans l'art européen et dans le rituel de l'Église latine . . .	69
Chapitre II <i>L'image</i> dans la pensée médiévale . . .	71
1. Les images de piété et leurs origines . . .	71
2. Fonctions rituelle et sociale des tableaux dits <i>authentiques</i> . . .	97
3. La théorie des images dans l'Église latine . . .	102
Chapitre III <i>Reliquiae Sanctorum</i> – l'image de l'invisible telle une source d'intercession . . .	111
1. Fonction des reliques dans la visualisation de la sainteté . . .	112
2. Le miracle iconique des images pieuses . . .	122
Deuxième partie Images incrustées de reliques : entre l'orient et l'occident . . .	126
Chapitre IV L'origine des images incrustées de reliques . . .	126
1. Territoires du Levant . . .	126
2. Byzance . . .	127
Chapitre V <i>Tableaux-reliquaires</i> dans l'art médiéval d'Occident . . .	130
1. De la statue-reliquaire au tableau incrusté de reliques . . .	130
2. Image composée avec des reliques : techniques artistiques . . .	134
3. Les tableaux-reliquaires mariaux dans la peinture italienne . . .	141
4. Peintures incrustées de reliques en Bohême et sur les territoires du Saint-Empire romain germanique . . .	147
Troisième partie Tableaux-reliquaires polonais . . .	151
Chapitre VI <i>Tableaux-reliquaires</i> dans la production artistique et dans les rites religieux en Pologne médiévale . . .	151

1. Commanditaires des tableaux-reliquaires dans la société médiévale polonaise . . .	151
2. Artistes-créateurs des tableaux-reliquaires et leur atelier . . .	157
3. Typologie, analyse formelle et stylistique . . .	161
4. Iconographie . . .	166
5. Tableau-reliquaire : transposition sémantique et destination fonctionnelle initiale de l'objet . . .	179
Chapitre VII Les images-reliquaires mariales en Pologne et en Europe : les voies de transmission et de réception du modèle . . .	184
1. Tableaux-reliquaires polonais dans l'art médiéval . . .	184
2. Les images incrustées de reliques au-delà du Moyen Âge . . .	187
Conclusion . . .	192
Catalogue : Tableaux-reliquaires Europe – Byzance Entre 1330 et 1540 . . .	196
Catalogue . . .	196
I. Le Monde Occidental . . .	196
Italie - Le Trecento . . .	196
Italie - Le Quattrocento . . .	211
Nederland . . .	216
Royaume de Hongrie . . .	218
Saint Empire Romain Germanique . . .	220
II. Le Monde Oriental . . .	224
Thessalie . . .	224
III. Tableaux-Reliquaires Polonais . . .	226
A. Catalogue des œuvres conservées . . .	226
B. Catalogue des œuvres citées dans des documents d'archives . . .	250
IV. Tableaux ayant fonction de reliquaire incertaine à l'époque médiévale . . .	253
Royaume de Hongrie . . .	253
Royaume de Pologne . . .	255
Cartes géographiques : Europe 1400-1500 . . .	262
Annexes et Bibliographie . . .	269
Annexe I . . .	269
Archives : Reliques et images saintes dans l'Église latine . . .	269
Annexe II . . .	278
Glossaire des principaux termes ¹⁵¹² . . .	278
Bibliographie . . .	281
Abréviations . . .	281
Dictionnaires et Lexiques . . .	282
Sources électroniques : . . .	283
Sources . . .	283
Publications . . .	285
Planches . . .	328
Illustrations . . .	353

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification** » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Avertissement au lecteur

Le présent travail se compose de quatre volumes :

VOLUME I contient le texte intégral de notre recherche

VOLUME II du catalogue constitue la partie intégrante de cette étude et rassemble les œuvres concernées avec leur description précise

VOLUME III des annexes en rapport avec le texte, suivies de la bibliographie

VOLUME IV des illustrations (planches et figures)

Avant-propos

En 2001, encouragée par Jerzy Gadomski et Helena Ma#kiewicz, nous avons entrepris, auprès de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université Jagellon, l'étude des *tableaux-reliquaires* médiévaux polonais. Un tel sujet jamais traité jusqu'à présent sur le plan européen, très peu abordé en Pologne même, méritait d'après Nicolas Reveyron une recherche approfondie. Ayant repris notre travail en 2003 au sein de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, nous avons décidé de nous concentrer tout spécialement sur la question des tableaux mariaux, tels les *Vierges à l'Enfant*, incrustés de reliques. Ceux-ci étant les plus nombreux dans notre corpus d'œuvres, mené à son terme en 2008, nous avons l'intention de les présenter dans un large contexte socioculturel. La recherche de leurs origines nous avait conduite, entre les années 2007 et 2008, à l'École française de Rome et notamment aux Archives et à la Bibliothèque du Vatican, où nous espérions trouver des sources historiques importantes. Des conversations avec Marc Bayard de l'Académie de France, nous ont par la suite rassurée sur le choix de notre travail. Et, Jean-François Chauvard de l'École française nous a sensibilisée pour ce qui était du vocabulaire employé. Ainsi sont apparues quelques nouvelles expressions, des néologismes qui nous semblaient pertinents par rapport à la terminologie ici appropriée.

Le problème majeur relevait pourtant de la pluralité du contenu des œuvres concernées, et donc de la manière d'aborder et de construire leur étude. Notre participation au colloque international des médiévistes (historiens – hagiographes, historiens de l'art) qui s'est tenu à Poitiers en 2008 sous la direction d'Édina Bozóky¹, et des entretiens avec Guy Philippart et Jean-Marie Sansterre nous ont alors poussée à nous plonger dans la recherche interdisciplinaire. De fait, le travail de l'historien de l'art médiéviste participe – et cela dans bien des cas –, à celui de l'historien et du liturgiste. Dans les pages qui suivent, nous présentons la méthodologie qui nous servira à cerner l'ensemble de la problématique des tableaux-reliquaires au Moyen Âge.

¹ Colloque international, *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge (L'écriture de la sainteté, instrument politique)*, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 11-14 septembre 2008, organisé par Édina BOZÓKY, avec la collaboration de Patrick HENRIET.

Introduction

I. Présentation de l'objet d'étude

Les tableaux-reliquaires polonais, dont la singularité attire notre attention, se définissent sur le plan artistique comme des compositions complexes. Il s'agit des peintures sur panneau de bois (sauf certaines exceptions) ayant fonction de porte-reliques, décorées parfois de pierres précieuses ou bien semi-précieuses. L'expansion de ce type de tableau a été particulièrement notée du début du XV^e siècle jusqu'aux premières décennies du siècle suivant, sur les territoires de la Pologne du sud – une région officiellement appelée la Petite-Pologne². Mais, malgré leur existence bien réelle, ces tableaux ont été à peine présentés dans l'histoire de l'art. Ils n'apparaissent que sporadiquement dans certains articles, et n'ont suscité aucun traitement général concernant leur fonction de reliquaire. C'est pourquoi, nous souhaitons les joindre au groupe des créations similaires connues dans l'art chrétien. Dans cette optique, il serait également intéressant de s'interroger sur la continuité de tels objets au-delà de l'époque médiévale.

II. État des recherches

La question des tableaux-reliquaires mariaux, introduite par Miklós Csánky dans un article de la première moitié du XX^e siècle³, n'a jamais été vraiment approfondie. Le corpus d'œuvres portant sur les relations image – reliques oscille, en règle générale, autour des représentations sculptées répandues dans les pays de l'Europe occidentale, sans qu'on puisse distinguer précisément les peintures. Dagmar Preising a dernièrement présenté, dans un contexte plus large, l'essor et la fonction des panneaux et de petits autels gothiques dotés de reliques⁴. Néanmoins, quelques questions se posent toujours à propos de ce travail. C'est tout d'abord le sujet des tableaux-reliquaires confectionnés en Europe centrale qui reste peu connu, car il n'a pas encore été étudié en détail, et par rapport aux objets semblables provenant du monde byzantin et de territoires italiens. Cela concerne notamment les œuvres qu'on a retrouvées en Pologne, aux alentours de Zips et d'Orava (deux régions historiques, géographiques et ethnographiques situées au Moyen Âge aux confins des royaumes de Pologne et de Hongrie)⁵, de même qu'en Bohême. Il convient

² A. MIGDAŁ, *Polские образы, дыптыки и трыптыки в рамках реликвиарзовых з лат 1430-1540*, Kraków 2002 (texte dactylographié d'après nos recherches menées à l'Université Jagellon, sous la direction de M. le Prof. Jerzy Gadomski).

³ M. CSÁNKY, *Das bartfelder Madonnen-Bild. Entwicklungsgeschichtliche Studie*, „Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyvei”, 10 : 1940 (Budapest 1941), p. 47-98.

⁴ D. PREISING, *Bild und Reliquie. Gestalt und Funktion gotischer Reliquientafeln und -altärchen*, „Aachener Kunstblätter”, 61 : 1995-1997, p. 13-84.

⁵ Les territoires de Zips (lat. *Scepusium*, all. *Zips*, en hongrois *Szepesség* ou *Szepes*, en slovaque *Spiš*, en polonais *Spisz*) s'étendent dans les Carpates centrales et occidentales. Orava (lat. *Arva*, all. *Arwa*, en slovaque *Orava*, en hongrois *Árva*, en polonais *Orawa*)

d'ajouter ici que l'attribution de certaines œuvres, citées par Preising, s'avère erronée⁶. En bref, les tableaux-reliquaires polonais et leur fonctionnement auprès de la société médiévale, ont été longtemps ignorés dans la littérature spécialisée.

Miklós Csánky, a le premier remarqué sept tableaux-reliquaires, dont trois effigies de la *Vierge à l'Enfant* particulièrement similaires⁷. Il a mis l'accent non seulement sur leur unité formelle, mais aussi sur leur fonction. A la fin des années 80 du XX^e siècle, Jerzy Gadomski a de nouveau soulevé la question de tels tableaux gothiques, ayant augmenté leur corpus à une douzaine d'œuvres conservées ou bien citées dans des sources historiques⁸. Quelques mentions relevées dans des documents d'archives lui ont servi pour établir une hypothèse sur leur usage dans la société polonaise, au crépuscule du Moyen Âge⁹. Cependant, Kinga Szczepkowska-Naliwajek a constaté que sur les territoires de Petite-Pologne et de Grande Pologne existent toujours onze panneaux gothiques entourés de cadres incrustés de reliques¹⁰. Elle a succinctement exposé son hypothèse quant à la provenance de leur modèle formel. Enfin, Grażyna Jurkowlaniec a dernièrement abordé ce sujet dans un bref article¹¹, où elle a cité des œuvres étudiées au préalable par Gadomski¹², et que nous avons rassemblées en 2002, dans notre travail de recherche mené à Cracovie¹³. Jurkowlaniec a présenté quatorze tableaux subsistants, accompagnés de six mentions issues de sources historiques concernant d'autres œuvres qui ne nous sont pas parvenues¹⁴. Pourtant nous savons qu'il y en a beaucoup plus, il en résulte que la question des tableaux peu connus dans l'histoire de l'art reste toujours posée.

Dans notre étude précédente nous avons mis en relief l'importance, dans le courant du bas Moyen Âge, des tableaux polonais ayant une fonction de reliquaires¹⁵. Nous avons rassemblé vingt et un panneaux uniques, diptyques et triptyques incrustés de reliques. De surcroît, nous disposons d'un groupe considérable de tableaux-reliquaires qui sont cités dans des archives cracoviennes entre le XV^e et le XVII^e siècle. Nombre d'entre eux sont énumérés dans des registres de biens ecclésiastiques établis au cours de

prend sa désignation du nom de la rivière, dans le bassin de laquelle elle se déploie. Ces régions se situent actuellement en majeure partie en Slovaquie avec une petite partie en Pologne. Voir A.-J. KILIAN, Ch. PICQUET (éd.), *Dictionnaire géographique universel*, Paris 1823, t. I, p. 433 et 1833, t. X, p. 675 ; En dernier lieu, voir J. RADZI-SZEWSKA, *Studia spiskie*, Katowice 1985 ; T.-M. TRAJDOS (éd.), *Spisz i Orawa : w 75 rocznicę powrotu do Polski północnych części obu ziem. Zbiór artykułów*, Kraków 1995 ; R. GŁADKIEWICZ, M. HOMZA(éd.), *Terra Scepusiensis. Stan badań nad dziejami Spiszu, Lewocza-Wrocław* 2003 ; Voir notamment H. RUCIŃSKI, *Dzieje polityczne Spiszu do końca XV w.*, (dans) *Ibid.*, p. 275-302.

⁶ PREISING, *op. cit.*, en particulier p. 68, n° 53 ; Cf. *infra* chap. VI, § 3.c).

⁷ CSÁNKY, *op. cit.*, p. 62, ill. 1-3 p. 75.

⁸ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988, p. 110-111, 145-146, 175.

⁹ *Ibid.*, p. 110, note n° 15-17.

¹⁰ K. SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, formy i techniki wykonania*, Warszawa 1996, p. 188.

¹¹ G. JURKOWLANIEC, *Małopolskie obrazy relikwiarzowe w XV i XVI wieku*, (dans :) *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2007, t. II, p. 127-134.

¹² GADOMSKI, *loc. cit.*

¹³ MIGDAŁ 2002, *passim*.

¹⁴ JURKOWLANIEC, *op. cit.*, p. 132-134.

¹⁵ MIGDAŁ, *op. cit.*, *passim*.

Visitations apostoliques à l'époque moderne. Identifiées dans dix-huit églises, mais hélas non conservées jusqu'à nos jours, ces œuvres font bien sûr partie intégrante de ce travail.

A ce propos, il nous semble intéressant de remarquer que nos recherches ont été suivies d'une découverte inattendue. Un tableau médiéval noté pour la dernière fois vers 1940, et depuis considéré par des chercheurs comme disparu à jamais, a été retrouvé¹⁶. Ayant examiné des publications spécialisées par rapport à des textes anciens, nous avons pu constater qu'une des images, déposées dans le département de la peinture européenne du Musée des beaux-arts de Boston, constituait jadis la partie centrale d'un triptyque polonais. Mais, la provenance du tableau demeurait jusqu'alors erronée¹⁷. Dans ce cas, nous avons décidé de transmettre la documentation rassemblée autour de cette œuvre au Musée de Boston¹⁸. Par la suite, l'équipe du Musée a entrepris les démarches nécessaires afin de rendre ledit tableau aux propriétaires légitimes. Néanmoins, c'est seulement en 2004 qu'il est retourné en Pologne¹⁹. Nous avons l'intention de nous attacher spécialement à l'histoire dudit triptyque et de présenter, dans le cadre de cette étude, le procédé qui nous a conduit à retrouver l'un des trois panneaux.

III. Méthodologie de l'étude

Pour examiner la problématique posée, différentes méthodes s'offrent à nous. Ainsi, avant de cerner de plus près la caractéristique des tableaux-reliquaires mariaux en Pologne, nous commencerons par circonscrire le champ terminologique du sujet. Cela s'applique en premier lieu à notre étude des sources historiques. Étant donné que des documents d'archives font mention soit d'*imago*, soit de *tabula cum reliquiis sanctorum*, on doit dans de tels cas apporter des précisions. S'agit-il toujours des peintures sur panneau ? D'autre part, les définitions d'*image-relique* et de *tableau-reliquaire* doivent également être distinguées du point de vue formel.

En procédant de cette manière, on suit la voie qui nous permettra de *reconstituer le processus évolutif*²⁰ des tableaux-reliquaires tout au long de l'époque médiévale, et jusqu'à l'aube de la Renaissance. A partir des éléments constituant leur message visuel et leur système de signification, nous essayons de démontrer leur originalité tant dans le contexte artistique que culturel. C'est la raison pour laquelle, nous revenons sur les principes de chacune de leurs trois composantes : une effigie (représentant l'invisible), des reliques (particules tangibles de la sainteté) et enfin une prière interprétée soit sous la forme écrite (gravée, estampée en relief ou bien peinte dans un tableau), soit sous la forme verbale (des paroles prononcées pendant un office). Afin de saisir cette conjonction – aussi bien formelle

¹⁶ *Ibid.*, note n° 5, 32. Voir *infra* Catalogue : III.A, n° 13.

¹⁷ A.-R. MURPHY, *European Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston 1985, p. 181 ; PREI-SING, *op. cit.*, p. 29, cat. n° 53.

¹⁸ L'échange de courrier avec Mme Catherine EAST (Executive Assistant to the Director) et Mme Kathleen K. DRE (Research Assistant, Art of Europe), *Museum of Fine Arts*, Boston, entre 2002 et 2003.

¹⁹ Le courrier que nous avons reçu du Musée national de Cracovie, datant du mois de janvier 2005. Cf. aussi des informations sur le site Internet du Musée des beaux-arts de Boston (Museum of Fine Arts, Boston) : <http://www.mfa.org> *WWII Provenance Research Project*.

²⁰ Terme repris d'après Bernard DELOCHE, voir *Id.*, *Museologica. Contradiction et logique du Musée*, (Science-Histoire-Philosophie, Publication de l'Institut Interdisciplinaire d'Études Épistémologiques) Lyon 1985, p. 15.

que sémantique –, entre image, reliques et texte (voir ci-dessous, la trame méthodologique pour l'organisation du contenu), il nous faut désigner leur fonctionnement complémentaire.

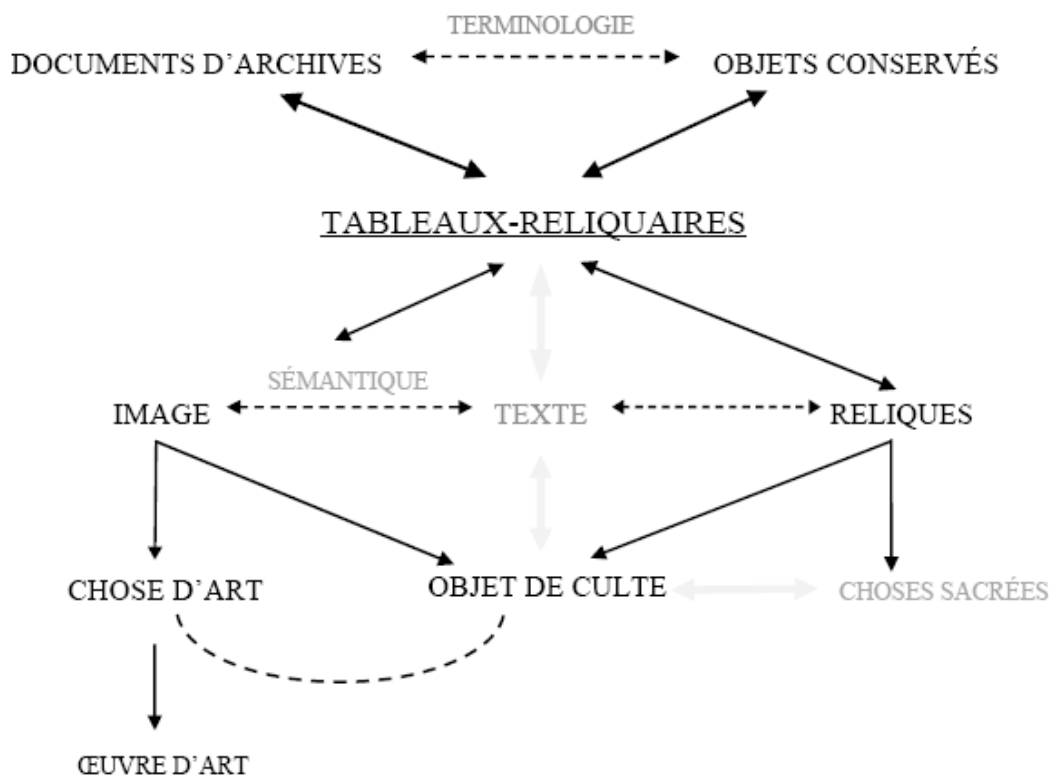


Schéma I.

a) Analyse de la réciprocité : image – reliques

Image et *reliques* – comme ces termes-clés sont inhérents à notre sujet de recherche, il convient de reprendre leur définition, de même que la question de leur interaction réciproque. Parmi les chercheurs qui se sont intéressés à cette problématique, André Grabar et Ernst Kitzinger furent les premiers, nous devons citer tout particulièrement Hans Belting, Anton Legner et Jean-Claude Schmitt²¹.

²¹ Cf. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946 ; *Id.*, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, London 1969 ; *Id.*, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*, Paris 1979 (1994) ; E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers”, 8 : 1954, p. 83-150 ; H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 ; A. LEGNER, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen*

Tel qu'il est défini, le champ d'investigation s'étend sur le domaine du culte, duquel relève l'existence même des objets concernés. D'après Grabar, la dévotion pour les reliques correspondait en Occident à celle due aux icônes qui s'est développée en Orient chrétien²². Remarquons cependant, par référence aux études d'Hellmut Hager et de Kurt Weitzmann, un véritable ascendant de l'icône sur la peinture européenne à partir du haut Moyen Âge, prenant de l'ampleur pendant le Moyen Âge central²³.

Il est avéré que la reprise constante de certains modèles picturaux rendait leurs répliques fréquentes dans les deux Églises, grecque et latine. Par conséquent, nous abordons la question des effigies cultuelles d'Occident les plus estimées, l'objet d'étude notamment de Gerhard Wolf²⁴. Dans la même optique, on s'intéresse spécialement à la justification théologique des images religieuses. Comme introduction à leur théorie – longtemps discutée par les ecclésiastiques –, les travaux de Daniel Menozzi, Jean Wirth et dernièrement celui d'Olivier Boulnois sont fortement recommandés²⁵.

Notre méthode appliquée ainsi, des recherches en histoire et en hagiographie nous rendent, sans aucun doute, de bons services. Afin de s'orienter sur le rôle des saints et de leurs reliques dans la société médiévale, nous proposons la lecture des ouvrages de Peter Brown, André Vauchez et d'Arnold Angenendt²⁶. Par ailleurs, les dernières études menées respectivement par Michele Bacci et Jean-Marie Sansterre, nous permettent de cerner la notion d'*image-relique* compte tenu des tableaux-reliquaires²⁷.

Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995 ; J.-C. SCHMITT, *Imago : de l'image à l'imaginaire*, (dans :) J. Baschet, J.-C. Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana - Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992 (coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5), Paris 1996, p. 29-37 ; *Id.*, *Les reliques et les images*, (dans :) E. Bozóky, A.-M. Helvétius (éd.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque international de l'Université du Littoral - Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4 - 6 septembre 1997, Turnhout 1999, p. 145-159 ; *Id.*, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002.

²² Cit. en dernier lieu par M.-G. MUZJ, *Un maître pour l'art chrétien : André Grabar. Iconographie et théophanie*, Paris 2005, p. 28, (voir GRABAR 1946).

²³ H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962 ; *Id.*, *Rückgewonnene Marienikonen des frühen Mittelalters in Rom*, „Römische Quartalschrift”, LXI : 1966, p. 209-216 ; K. WEITZMANN, *Various Aspects of the Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*, DOP, 20 : 1966, p. 1-24 ; *Id.*, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, *Ibid.*, p. 49-83.

²⁴ G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990. En dernier lieu, voir E. THUNØ, G. WOLF (éd.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Actes du colloque tenu à Rome du 31 mai au 2 juin 2003, Rome 2004.

²⁵ D. MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris 1991 ; J. WIRTH, *L'Apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge*, (dans :) F. Durand, J.-M. Spieser, J. Wirth (dir.), *L'Image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II. Groupe „Théorie et pratique de l'image”, Paris 1991, p. 139-164 ; *Id.*, *Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin*, (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 38-57 ; *Id.*, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999 ; *Id.*, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris 2008 ; O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e – XVI^e siècle)*, Paris 2008.

²⁶ P. BROWN, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris (1981) 1984 ; A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Paris 1981 ; A. ANGENENDT, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994 ; *Id.*, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997.

²⁷ M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998 ; *Id.*, *The Legacy of the Hodegetria : Holy icons and Legends between East and West*, (dans :) M. Vassilaki (éd.), *Images of the Mother of God : Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, p. 321-336 ; J.-M. SANSTERRE, *Variations d'une légende et genèse d'un culte entre*

Vue sous cet angle, l'image n'apparaît que comme une *chose d'art* – d'après ce qui a été déjà remarqué par Hans Sedlmayr et Otto Pächt²⁸ –, sa valeur artistique n'ayant joué qu'un rôle subalterne. Associée à des reliques, telles *choses sacrées*, elle est d'abord considérée en tant qu'*image-objet* au service des rites²⁹. Autrement dit, elle aurait été alors utilisée comme canal afin de transmettre des prières. C'est à la suite de certains processus historiques qu'une *chose d'art*, faisant partie d'un certain phénomène artistique, devient une *œuvre d'art réelle*³⁰.

b) Approche herméneutique : image – texte

L'image de dévotion, en fonction de ce que nous venons de dire, est d'abord perçue – certes, non seulement à l'époque médiévale –, de par son interprétation anagogique, relevant des récits aussi bien scripturaires que fabuleux. Nous devons donc prêter attention à l'approche herméneutique initialement appliquée, ce que signale Éric Palazzo, aux relations établies entre image et textes théologiques³¹.

De surcroît, certaines représentations sont composées avec un texte, tel une phrase ou bien des mots singuliers tirés d'un passage évangélique ou d'une prière. On trouve ainsi l'extrait d'une antienne mariale introduit dans les quelques peintures incrustées de reliques. Cela dit, en reliant dans un ensemble image et paroles, nous tentons de traduire la sémantique de leur message visuel.

c) Tableaux-reliquaires polonais dans l'histoire de l'art

L'étude des tableaux mariaux ayant une fonction de reliquaire devrait, bien sûr, tenir compte d'importants travaux au sujet de la peinture médiévale sur panneau. Cela concerne tout particulièrement les recherches menées sur la contiguïté des représentations de la *Vierge à l'Enfant* de type byzantin avec celles provenant des pays transalpins et de l'Europe du Centre-Est. Afin de donner une orientation plus rapide sur le prestige des icônes – en tant qu'objets d'art et de culte –, mentionnons ici des textes de différents chercheurs réunis dernièrement par Maria Vassilaki³². Dans une bibliographie abondante, relative à la question de l'influence du modèle d'icône sur les ateliers italiens, nous retenons les noms d'auteurs cités plus haut comme Ernst Kitzinger, Kurt Weitzmann et Hans Belting³³. Il ne faut

la Jérusalem des origines, Rome et l'Occident : quelques jalons de l'histoire de Véronique et de la Veronica jusqu'à la fin du XIII^e siècle, (dans :) J. Ducos et P. Henriet (éd.), *Passages. Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident médiéval*, (à paraître).

²⁸ Voir H. SEDLMAYR, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, (dans :) *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. I, Berlin 1932, p. 7, 13 ; O. PÄCHT, *Questions de méthode en histoire de l'art*, (München 1977) Paris 1994, p. 12.

²⁹ Le terme *image-objet* introduit par Jean-Claude BONNE, voir *Id., Représentation médiévale et lieu sacré*, (dans :) S. Boesch-Gajano, L. Scaraffia (éd.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino 1990, p. 566 ; a été repris par Jérôme BASCHET, *Id., Introduction : L'image-objet* (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 7-25 ; *Id., L'iconographie médiévale*, Paris 2008, p. 33-64.

³⁰ Cf. PÄCHT, *loc. cit.*

³¹ Cf. É. PALAZZO, *La liturgie et la société au Moyen Âge*, Paris 2000, p. 152.

³² M. VASSILAKI (éd.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milan 2000 ; *Eadem* (éd.), *Images of the Mother of God...*, 2005.

³³ E. KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the XIIth and XIIIth Centuries*, DOP, 20 : 1966, p. 25-47 ; WEITZMANN 1966, *passim* ; *Id., Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London 1982 ; H. BELTING, *Icons and*

pourtant pas oublier les publications déjà anciennes d'Adolfo Venturi, de même que celles d'Edward B. Garrison et plusieurs autres évoquées dans le chapitre qui suit³⁴. En abordant la problématique de telles images sur le territoire de Bohême, l'ouvrage d'Antonin Matějček et Jaroslav Pešina, et ces dernières années les travaux de Milena Bartlová et de Jan Royt sont les principales références³⁵. Pour ce qui est de la peinture sur bois en Pologne, et notamment de l'origine des portraits mariaux répandus aux alentours de Cracovie, l'apport des études de Jerzy Gadomski reste toujours majeur³⁶.

A partir de cet aperçu général, nous allons lier l'existence des tableaux-reliquaires à l'expansion de l'icône dans le monde occidental, et par conséquent au développement d'un nouveau support pictural, tel que le retable gothique. La typologie des œuvres subsistantes, la question de leurs commanditaires et des ateliers de provenance, et avec cela l'explication du contenu iconographique et des rapports stylistiques apporteront la réponse sur leurs origines et leur fonctionnement dans la société médiévale. Par ailleurs, l'analyse du mode de production démontrera les aspects spécifiques aux créations byzantines, occidentales et à celles des pays slaves d'Europe centrale. A ce propos, nous prenons en considération les œuvres du même type formel confectionnées dans l'art de l'orfèvrerie, peintes sur panneau de bois et sur verre, ou bien sculptées en bas-relief. Or, c'est la technique de l'*églomisation* (verre églomisé) qui est intéressante, surtout s'il s'agit des tableaux polonais ; au nombre des œuvres retrouvées en Pologne existent deux reliquaires en verre, dont les études ne sont toujours pas commencées.

IV. Schéma-cadre

Le présent travail sur les tableaux-reliquaires se compose de trois parties qui résultent des principales questions qu'il implique. En premier lieu, nous établissons l'étude analytique de l'origine des images de dévotion – telles les effigies mariales et christiques –, et de leur théorie. Celle-ci est présentée par rapport au culte antérieur des reliques, et par référence aux textes regroupés dans les *Archives*³⁷. Ensuite, nous abordons le sujet général portant sur les images incrustées de reliques, connues en Orient et répandues dans le monde latin à partir du Moyen Âge central jusqu'au début du XVI^e siècle. Le *Catalogue d'œuvres* que nous avons dressé est destiné à une étude comparative ; l'objectif étant de définir la ressemblance constitutive des peintures ayant une fonction de porte-reliques³⁸. Enfin, l'étude principale

Roman Society in the Twelfth Century, (dans :) W. Tronzo (éd.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Bologna 1989, p. 27-41 ; *Id.*, *Bild und Kult...*, *passim*.

³⁴ Voir notamment A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907, t. V ; E.-B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949 ; *Id.*, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 vol., Florence 1953-1963.

³⁵ A. MATĚJČEK, J. PEŠINA, *Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350-1450*, Prag 1955 ; M. BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy. Deskové malířství i v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001 ; J. ROYT, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002.

³⁶ En particulier J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981 ; *Idem* 1988 ; *Id.*, *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskich Hodegetrii z wieku XV*, „Folia Historiae Artium”, Nouvelle série, 4 : 1998, p. 217-224 ; *Id.*, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, (dans :) *Ars Graeca, Ars Latina. Studia dedykowane Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, p. 323-33.

³⁷ Voir Annexe I ci-jointe

³⁸ Voir Catalogue : Tableaux-reliquaires, ci-joint.

de synthèse présente les tableaux-reliquaires identifiés sur le territoire de la Pologne. Ces œuvres sont rassemblées dans deux catalogues : *Catalogue des œuvres conservées* et *Catalogue des œuvres citées dans des documents d'archives* (ce dernier fait référence aux tableaux mentionnés dans des sources historiques, mais disparus au cours des siècles passés)³⁹. Les catalogues sont suivis d'une documentation photographique.

³⁹ *Ibid.*, III.A-B.

Première partie Image de piété et culte des reliques

Chapitre premier Les images de dévotion mariales au Moyen Âge

1. Vocabulaire des représentations incrustées de reliques

Avant d'aborder le sujet principal des effigies mariales incrustées de reliques, il est nécessaire de circonscrire l'acception du mot latin *ymago*, à ce qui touche véritablement l'objet de notre étude. Précisons que des traductions – *image* (fr. = ang.), *immagine* (it.), *Bild* (all.) et *obraz* (pl.) –, ont des sens variés résultant de leur interprétation⁴⁰. Autrement dit, la polysémie du mot est aussi vaste que ses catégories sémantiques⁴¹. Car la définition de l'image dépend des domaines aussi différents que les arts plastiques, et ne s'adresse pas uniquement aux représentations bidimensionnelles⁴². En parlant d'*image-reliquaire*, on peut donc sous-entendre une statue, un bas-relief ou bien une peinture sur bois enchâssant des reliques. Nous nous intéresserons ici spécialement au panneau, tel *tabula depicta*, dont le modèle se répandra en Occident médiéval avec l'arrivée des icônes⁴³. Il s'agit des images projetées sur un seul plan séquence, peintes à l'encaustique ou à la détrempe sur bois, qui au contraire des grands déploiements de la peinture murale peuvent être déplacées, ou emportées avec soi grâce à leurs petites dimensions⁴⁴.

D'après ce qu'on vient d'écrire, la problématique des images cultuelles chrétiennes ne peut pas être traitée sans connaissance du principe du panneau oriental, vu que *l'icône est* – citons Wladimir Weidlé – *l'hôte de l'Occident*⁴⁵. L'essor de l'icône sur le plan artistique constitue, en réalité, le pivot de la peinture médiévale européenne. Otto Demus est l'un des historiens d'art qui ont insisté sur une forte influence byzantine en Italie dès le XII^e

⁴⁰ Voir A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1939 (4^e éd., 2001), p. 416 ; Cf. Dictionnaire du laboratoire CRISCO, l'Université de Caen, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/image> ; T. DE MAURO, M. MANCINI, *Dizionario etimologico*, Milano 2000 ; F. KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin (24^e éd., 2002) ; *Słownik języka polskiego*, [en ligne] <http://sjp.pwn.pl> ; Voir aussi *Das große Kunstlexikon von P.-W. Hartmann*, [en ligne], http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a.html ; V. PEKTAŞ, *Mystique et philosophie : Grunt, abgrunt et Ungrund chez Maître Eckhart et Jacob Böhme*, Amsterdam 2006, p. 107 note n° 192.

⁴¹ Cf. J. WIRTH, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e – XV^e siècle)*, Paris 1989, p. 11 ; *Idem* 1999 (a), p. 28 s.

⁴² BOULNOIS 2008, p. 13 ss.

⁴³ Voir *infra* § 3.

⁴⁴ Cf. A. CHASTEL, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999, p. 14 s.

⁴⁵ W. WEIDLÉ, *L'icône : image et symbole*, texte russe dans „Вестник” (Vestnik), 55 : 1969, article [en ligne] disponiblesur http://www.myriobiblos.gr/texts/french/contacts_weidle_symbole.html .

siècle, où l'icône devient tableau d'autel⁴⁶. Plus tard ce dernier évolua vers un genre nouveau qui prendrait, au cours des siècles, une position principale dans l'art occidental, le tableau de chevalet⁴⁷. Néanmoins, le mot *eikôn* (du grec εἰκών) – de même que son équivalent latin *imago* –, n'est pas retenu exclusivement sur panneau peint. Il peut renvoyer à n'importe quelle image, y compris la peinture murale, la mosaïque ou les œuvres créées en métaux précieux (comme bronze, argent, or), en ivoire, en marbre et en émail⁴⁸. Les deux termes étant introduits dans cette étude, soulignons pourtant qu'une icône ne peut plus être considérée comme telle dans le rite latin ; dans des conditions occidentales, sans aucun recours à l'orthodoxie, elle revêt la notion d'image.

Cette notion de l'image médiévale diffère toutefois, selon Jean Wirth, de celle qui est actuellement répandue⁴⁹. *Image* était considérée, au Moyen Âge, *comme un objet signifiant un autre en raison des traits similaires qu'il portait* ; c'est pourquoi l'on parle d'un aspect figuratif en tant que signe qui évoque n'importe quel type d'objet, que ce soit un tableau ou une statue⁵⁰. Mais, outre les images matérielles – *imagines*, Jean-Claude Schmitt présente deux autres définitions du mot *imago* relatives au concept médiéval de représentation : image mentale – *imaginatio* et celle qui relève de la théologie, et s'appuie sur la création de l'homme à l'image de Dieu – *ad imaginem et similitudinem Dei*⁵¹. Dans les chapitres qui suivent, nous citons aussi une autre idée de l'image qui s'applique à la ressemblance divine. Il s'agit des effigies déclarées *achéiropoïètes*, c'est-à-dire « non faites de main d'homme »⁵², car créées d'après la tradition chrétienne par l'intermédiaire d'un pouvoir surnaturel⁵³.

Nous commençons par examiner de plus près l'aspect matériel de l'*image-archétype*, un objet en elle-même. Quel rôle jouait, dans le contexte de sa sémantique et de son message iconique, le choix des moyens formels ?⁵⁴ Comment cette perception matérielle se traduit-elle dans la spiritualité médiévale d'Occident ?⁵⁵ D'autres interrogations, posées plus loin, conduiront à prouver la pluralité du contenu des tableaux dotés d'une fonction de reliquaire⁵⁶.

⁴⁶ O. DEMUS, *L'art byzantin dans le cadre de l'art européen*, (dans :) *L'Art Byzantin - Art Européen*, (cat. de l'expo) Palais du Zappeion à Athènes, du 1^{er} avril au 15 juin 1964, Athènes 1964, p. 95.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ J. KOLLWITZ, « *Bild III (christlich)* », *Reallexikon für Antike und Christentum*, (éd.) Th. Klauser, Stuttgart 1954, vol. II, p. 318-341.

⁴⁹ J. WIRTH, *Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente*, (dans :) C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (éd.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, (cat. de l'expo.) Musée d'Histoire de Berne, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg, du 1^{er} novembre 2000 au 16 avril 2001, Paris 2001, p. 28 ; *Idem* 2008, p. 35 ss.

⁵⁰ *Ibid.* ; Cf. aussi *Idem* 1996, p. 39 s.

⁵¹ J.-C. SCHMITT, *La culture de l'imago*, „Annales. Histoire, Sciences Sociales”, 51/1 : 1996, p. 3-36 ; *Idem* 2002, p. 53.

⁵² Annexe II : Glossaire des principaux termes.

⁵³ Chap. II, § 1.2.3.

⁵⁴ Chap. I, § 2.2, 3.3.

⁵⁵ Chap. II.

⁵⁶ Chap. V-VII.

A la recherche des origines de telles *images-objets*, nous évoquons des créations antérieures d'un autre genre que sont les *Majestés*, statues-reliquaires⁵⁷. Est-il plausible que celles-ci aient, d'une certaine manière, inspiré des peintures incrustées de reliques ? Nous avons donc à comparer, d'une part, des images telles que statues et peintures ayant fonction de reliquaires. D'autre part, existent toujours des images sans reliques, qui sont toutefois considérées comme reliques elles-mêmes. Dans cette optique, nous allons exposer leur statut privilégié demeurant dans des sociétés chrétiennes des temps médiévaux jusqu'à nos jours⁵⁸. Or, avec un fort développement de la piété populaire envers les effigies mariales⁵⁹, on voit se répandre de nouveaux objets cultuels, et les tableaux-reliquaires en faisaient partie⁶⁰.

L'anthropologie des images, sur laquelle nous allons brièvement nous arrêter, permettra d'esquisser le processus d'émergence et de déploiement des tableaux mariaux dans le monde occidental. Il est notoire que les anciens modèles iconiques, remontant d'après la tradition à l'Église primitive⁶¹, connaissent un succès affirmé sur le plan artistique et font l'objet de la plus grande dévotion⁶².

2. Les plus anciens tableaux mariaux dans l'espace chrétien

L'étude des tableaux-reliquaires mariaux nous fait revenir sur la question des premières effigies de la Vierge peintes sur bois. Essayons d'indiquer d'abord le moment approximatif de leur arrivée en Occident. De quels motifs socioculturels et religieux relèverait, par la suite, leur notoriété ? Il se peut que la provenance (plus légendaire qu'historique) d'une image puisse déterminer son fonctionnement auprès de la société, et ceci n'est pas sans conséquence pour la création artistique. C'est la raison pour laquelle nous souhaitons nous pencher sur les quelques représentations réputées miraculeuses, exposées toujours à la vénération dans l'Église. Des citations issues de document d'archives (tels que des actes de visitations des églises mariales les plus importantes) que nous avons rassemblées, nous seront utiles dans ce travail sur les origines des *images-reliques* et des *tableaux-reliquaires*⁶³.

2.1. L'image portative de la Vierge – origines des exemples les plus anciens conservés dans l'Église latine

Les tableaux mariaux, connus dans l'Église au cours du haut Moyen Âge, restent encore peu répandus dans cette première période, comme le démontrent le corpus d'œuvres et la synthèse des études qui ont été menées⁶⁴. Les principales représentations qu'étaient les *portraits de la Vierge* attribués à saint Luc⁶⁵ furent, vraisemblablement, transportées

⁵⁷ Chap. V, § 1.

⁵⁸ Chap. I, § 5.

⁵⁹ Chap. II, § 2.

⁶⁰ Chap. VI, § 1, 5.2.

⁶¹ Cf. M. VLOBERG, *La Vierge notre médiatrice*, Grenoble 1938, p. 11 ss.

⁶² Voir *infra* § 2-3.

⁶³ Annexe I : Q1.

⁶⁴ En dernier lieu, voir VASSILAKI 2005, *passim*.

⁶⁵ Chap. II, § 1.2.2.

de Constantinople ou de la Terre Sainte⁶⁶. Considérées comme des icônes originelles, elles s'inscrivirent de façon durable dans la tradition chrétienne et allaient inspirer les peintures occidentales. Leur aura de sainteté qui prenait sa source dans la croyance en leur authenticité était, sans doute, le principal attrait exercé sur l'esprit des fidèles. Mais, à quel moment de l'histoire et où exactement apparaissent ces images saintes d'Occident ? Pour répondre à cette question, il nous faut bien évidemment remonter aux sources anciennes qui portent sur les plus célèbres tableaux subsistants⁶⁷.

On admet que le tableau provenant de *Santa Maria Antiqua* (Sainte-Marie-Antique), et gardé actuellement à *Santa Francesca Romana* (Sainte-Françoise-Romaine), connue jadis comme *Santa Maria Nova* sur le Forum Romain (fig. 1)⁶⁸, est l'un des plus anciens panneaux du même type pictural de la *Vierge à l'Enfant*, d'où son importance⁶⁹. Cette image aurait été importée à Rome par des souverains occidentaux en 439 (?)⁷⁰. A ce moment-là, le sanctuaire romain aurait reçu le titre *Santa Maria Antiqua*, grâce au privilège qui était le sien de posséder la plus ancienne image (icône) mariale⁷¹. L'ancienneté du tableau reste toutefois difficile à déterminer ; sa datation oscille entre le V^e et le VII^e siècle⁷². En outre, il faut prendre en considération des repeints que la peinture avait subis au cours des siècles, et qui changèrent son aspect originel, ce dont parle notamment Kitzinger et d'autres chercheurs après lui⁷³ ; il est prouvé que seulement les parties des visages furent

⁶⁶ G. GHERARDI, *Madonne dipinte*, (dans :) B. Borghi, *Un Passamano per San Luca, Pellegrinaggi protetti solidarietà civiche e realizzazioni architettoniche sulle vie della fede*, Bologna 2004, p. 49-68, article [en ligne] disponible sur <http://www.passamanopersanluca.it/icona2.htm>. Voir *infra*, *passim* et notamment § 3.1-3.2.

⁶⁷ Cf. notamment G. WOLF, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome*, (dans :) Vassilaki 2005, p. 23 ss.

⁶⁸ P. CELLINI, *Una Madonna molto antica*, „Proporzioni”, III : 1950, p. 1 ss. ; G. ANSALDI, *Una antica icone della Vergine*, Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 1953, vol. II, p. 63 ss ; E. KITZINGER, *On some Icons of Seventh Century*, (dans :) *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton 1955, p. 132 ss. ; HAGER 1966, p. 209 ss, pl. 1 ; E. KITZINGER, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington-London 1976, p. 233 ss. ; En dernier lieu, voir WOLF, *op. cit.*, p. 27-28.

⁶⁹ Nous allons parler de types iconographiques ultérieurement, voir *infra* § 2.2.a).

⁷⁰ D'après M. SENSI, *I santuari mariani*, (dans :) C. Leonardi, A. Degl'Innocenti (dir.), *Maria Vergine Madre Regina. Le miniature medievali e rinascimentali*, (cat. de l'expo.) Roma Biblioteca Vallicelliana, dicembre 2000 - febbraio 2001, Milano 2000, p. 101.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma 1965, vol. I., p. 154, fig. 100 ; WOLF 1990, p. 11, 55, 143, fig. 3 ; P. SKUBISZEWSKI, *L'Art du haut Moyen Âge. L'Art européen du VI^e au IX^e siècle*, Paris 1998, p. 74 ; BELTING 1990, p. 142 ; *Id.*, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris 1998, p. 168 ; GHERARDI, *loc. cit.* ; SENSI, *loc. cit.* ; Voir notice (dans :) ICCD *immagini*, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali, Fototeca Nazionale, [en ligne] <http://immagini.iccd.beniculturali.it/>, n°E34111 - E34113, E28263. En dernier lieu, voir L. NEES, *Early medieval art*, Oxford-New York 2002, p. 143.

⁷³ C'était, d'après KITZINGER, une image peinte à l'encaustique sur toile (pourtant, une notice dans la *Fototeca Nazionale*, cf. note *supra*, précise qu'il s'agit d'une peinture sur panneau) dont seulement les visages de la Vierge et du Christ sont conservés. Les deux fragments de l'image avaient été incorporés dans un panneau du haut XIII^e siècle (probablement après un incendie, auquel l'ancien tableau fut exposé à l'époque). C'est à la fin des années 1940 que ce tableau du XIII^e siècle a été restauré. La peinture originale est attribuée à la première moitié du VII^e siècle. Cf. notamment E. KITZINGER, *Studies in the Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, vol. II, (éd.) London 2003, p. 946, note n° 52. Selon KITZINGER, l'attribution du tableau à la fin du VI^e siècle, proposée par BERTELLI, est moins évidente : C. BERTELLI, *Icone di Roma* (dans :) *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, I, Berlin 1967, p. 100 ss. ; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, London 1977, p. 151 s. ; M. ANDALORO suit BERTELLI en ce qui

peintes à la haute époque médiévale⁷⁴. D'autres tableaux auraient été transportés de l'Orient durant la période de l'iconoclasme⁷⁵. On suppose que c'était le cas de la représentation de *Santa Maria Maggiore* (Sainte-Marie-Majeure), appelée *Salus Populi Romani* – *Salut du peuple romain* (fig. 2)⁷⁶. En ce qui concerne son origine, André de Crète (VIII^e siècle) serait l'un des premiers à parler de sa provenance byzantine⁷⁷. L'état actuel de ce tableau créé autour du VI^e siècle (?) – la datation proposée par différents chercheurs s'étend approximativement du V^e au XIII^e siècle⁷⁸ –, révèle cependant diverses interventions artistiques qui transformèrent l'image originelle⁷⁹.

De la même période (début du VII^e siècle) provient vraisemblablement l'image de *Santa Maria ad Martyres*– Panthéon (fig. 3)⁸⁰. L'origine du tableau n'est toujours pas précisée. On sait qu'au moment de la consécration du Panthéon à la Vierge et à tous les martyrs en 609, on y plaça cette image accordant la protection de la patronne ; et l'église, comme les basiliques patriarcales de Rome, jouit désormais du droit d'asile⁸¹. Il reste pourtant à savoir si l'effigie fut confectionnée à Rome spécialement pour cette occasion. A cet égard, se pose inmanquablement la question de sa provenance orientale ; sans exclure la probabilité contraire que ce soit une production romaine. Signalons que Tania Velmans a fixé la datation du tableau à la charnière des VIII^e et IX^e siècles⁸². Cette hypothèse semble toutefois sujette à discussion. Étant donné son introduction dans l'église romaine déjà à l'époque de sa

concerne la datation du tableau de S. Maria Nova, cf. *Eadem, La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, „Rivista dell' Instituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell'Arte”, XIX-XX : 1972-1973, (éd.) 1975, p. 139 ss, 190 s. ; Voir aussi G. DUMEIGE, *Nicée II*, (dans :) *Id.* (éd.), *Histoire des conciles œcuméniques*, Paris 1977, p. 80 ; BELTING 1998, p. 167 (éd. 1990, p. 142).

⁷⁴ CELLINI, *loc. cit.* ; Voir note *supra* KITZINGER, BELTING ; En dernier lieu, voir WOLF 2005, p. 27.

⁷⁵ R. PISANI, *Maria nell'arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di cristianismo*, Roma 2000, p. 33.

⁷⁶ P. AMATO (dir.), *De Vera Effigie Mariae. Antiche icone romane*, (cat. de l'expo.) Roma, Basilica di S. Maria Maggiore, 18 giugno - 3 luglio 1988, Milano-Roma 1988, p. 52-60 ; M. ANDALORO, *L'icona della Vergine « Salus Populi Romani »*, (dans :) C. Pietrangeli, *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze 1987, p. 124-129. Sur la problématique concernant cette image et d'autres images romaines voir surtout WOLF 1990, *passim* ; *Id.*, *Salus populi romani. Die Geschichte Romischer Kultbilder im Mittelalter*, „ *The Burlington Magazine*”, vol. 135, n° 1086 : 1993, p. 644 ; PISANI, *loc. cit.* ; WOLF 2005, p. 31-37.

⁷⁷ SENSI 2000, p. 99.

⁷⁸ Cf. WOLF 1990, fig. 2, p. 93 ss, *passim* ; SENSI, *loc. cit.* ; M. STROLL a indiqué le V^e siècle, cf. *Eadem, Maria Regina : Papal Symbol*, (dans :) A.-J. Duggan (éd.), *Queens and queenship in medieval Europe : Actes de conférence tenue à King's College de Londres*, avril 1995, London 1997, p. 174. En dernier lieu, voir WOLF 2005, p. 31, note n° 45.

⁷⁹ Cf. BELTING 1990, p. 82. ; *Idem* 1998, p. 99 ; WOLF 2005, p. 31-32. Voir *infra* § 2.2.a).

⁸⁰ C. BERTELLI, *La Madonna del Pantheon*, „Boll'Arte”, 46 : 1961, p. 24-32 ; HAGER 1962, p. 44, note n° 131 ; MATTHIAE 1965, p. 155, p. 98 ; WOLF 1990, p. 11, 168, fig. 4 ; SKUBISZEWSKI, *loc. cit.* ; BELTING 1998, p. 15, 166 ; M. ANDALORO (éd.), *Arte e iconografia a Roma*, Milano 2000, p. 661.

⁸¹ BELTING, *loc. cit.* ; STROLL 1997, p. 176 ; M. WEBB, *The churches and catacombs of early Christian Rome : a comprehensive guide*, Brighton 2001, p. 151 ; NEES 2002, p. 143 ; WOLF 2005, p. 28 ss. ; T.-F.X. NOBLE, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009, p. 148.

⁸² T. VELMANS, *Les premières icônes*, (dans :) *Eadem, Le grand livre des icônes. Des origines à la chute de Byzance*, (éd. fr.) Milan 2002, p. 20.

consécration, et le rapprochement formel avec les images de Sainte-Marie-Majeure (fig. 2) et du Musée du Kiev (fig. 4), la datation aux environs du VII^e siècle paraît tout à fait légitime⁸³.

Le problème de datation et de provenance est aussi lié à l'image de *Santa Maria del Rosario*, dite la *Madone de S. Sisto* (de Saint-Sixte) ; son nom étant le toponyme du lieu où elle avait été conservée le plus longtemps, et où elle fut installée en 1221 (fig. 8)⁸⁴. Bertelli a présenté une hypothèse selon laquelle on aurait, dans ce cas, affaire à une « icône pré-iconoclaste »⁸⁵. D'après Belting, il est possible qu'elle soit le seul ancien tableau de Rome importé en réalité de l'Orient⁸⁶. De fait, il se prononce sur sa datation vers le VI^e siècle, par une comparaison formelle avec l'image du Panthéon (fig. 3) et l'effigie provenant de S. *Silvestro* conservée au Vatican (fig. 53)⁸⁷ ; cette dernière sera présentée plus loin, à propos des images miraculeuses christiques⁸⁸. En ce qui concerne l'analyse comparative proposée par Belting, il n'est pas indispensable de s'y attarder ici, car cette question n'est pas l'objet principal de notre recherche. La datation de ce tableau suggérée dans la littérature spécialisée soit entre le VI^e et le VIII^e siècle, soit entre le VIII^e et le IX^e siècle paraît donc discutable⁸⁹.

Par contre, la représentation conservée à l'*Aracœli* (fig. 9), similaire à ladite *Madone de S. Sisto*, semble avoir été confectionnée beaucoup plus tard⁹⁰. Mais, ce tableau a été considéré par des chercheurs de la première moitié du XX^e siècle comme une création du haut Moyen Âge⁹¹. Matthiae a retenu la datation du X^e siècle proposée autrefois par

⁸³ Voir *infra* § 2.2.a).

⁸⁴ WIRTH 1999 (a), p. 437 ; M. ANDALORO, *Icona con Haghiosoritissa detta anche del „ Monasterium Tempuli ”* (dans :) S. Ensoli, E. La Rocca (éd.), *Aurea Roma : dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, cat. n° 378, p. 663.

⁸⁵ C. BERTELLI, *Pour une évolution positive de la crise iconoclaste byzantine*, „Revue de l'Art”, 80 : 1988, p. 9-16.

⁸⁶ BELTING 1990, p. 353 s. ; *Idem* 1998, p. 426 s.

⁸⁷ *Ibid.*, fig. 15.

⁸⁸ Chap. II, § 1.2.3.B et III, § 2.

⁸⁹ C. BERTELLI, *L'immagine del „ Monasterium Tempuli ” dopo il restauro*, (dans :) „Archivum Fratrum Praedicatorum”, XXXI : 1961, p. 82-111 ; HAGER 1962, p. 47, note n° 168 ; P. AMATO, *L'Oriente cristiano*, (dans :) *Imago Mariae. Tesori d'Arte della Civiltà Cristiana*, (cat. de l'expo.) Palazzo Venezia, Roma, 20 Giugno - 2 Ottobre 1988, p. 8-9 fig. 3 ; SKUBISZEWSKI, *loc. cit.* ; ANDALORO, *op. cit.*, p. 663 ; WOLF 2005, p. 40.

⁹⁰ WOLF 1990, p. 229-235, fig. 113 ; BACCI 1998, p. 263 ss. En dernier lieu, voir C. BOLGIA, *The Felici Icon Tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli, Reconstructed : Lay Patronage, Sculpture and Marian Devotion in Trecento Rome*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, LXVIII : 2005, p. 29, note n° 7. Selon A. CHASTEL cette image mariale, qu'il date du VI^e siècle, est une Madone byzantine proche des icônes coptes, voir *Idem* 1999, p. 146. Nous pensons cependant que cette hypothèse, relevant des études déjà anciennes, est sans fondement. Après la restauration du tableau en 1937 par prof. LAVAGNINO, on avait proposé une datation aux environs du VIII^e siècle. E. LAVA- GNINO, *La Madonna dell'Aracoeli ed il suo restauro*, „Bollettino d'Arte”, 1938, p. 529 ss. Cf. B. PESCI, *Il problema cronologico della Madonna dell'Aracoeli alla luce delle fonti*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, XVIII : 1941, p. 51-64. Selon L. GRASSI, il s'agissait du tableau du VI^e siècle ; *Id.*, *La Madona di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico*, „Rivista Archeologia Cristiana”, XVIII : 1941, p. 76 ss. E.-B. GARRISON a approuvé cette hypothèse ; *Id.*, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, p. 69, note n° 143. Voir aussi (dans :) P. RISSO, *Un apostolo del nostro secolo : p. Giocondo Lorgna, fondatore delle Suore domenicane della Beata Imelda*, (2^e éd.) Bologna 1993, p. 160 ss.

⁹¹ J. WILPERT a indiqué le X^e siècle, *Id.*, *Die Mosaiken und Malereien der römisch. Kirchenbauten*, Freiburg im Breisgau 1917, t. II, p. 1143, ill. 226 ; Cf. LAVAGNINO, PESCI, GRASSI, note *supra*.

Wilpert, à la place de celle située autour du milieu du siècle suivant⁹². L'état actuel des recherches démontre pourtant que ce tableau, peint apparemment entre le XI^e et le XII^e siècle, n'est qu'une réplique de l'effigie provenant de Saint-Sixte⁹³. A ce propos, nous allons citer quelques sources écrites pouvant confirmer l'apparition de l'image d'*Arac œ li* au cours du Moyen Âge central⁹⁴.

Enfin, les Transtévérins considéraient leur basilique comme le principal sanctuaire de Rome en raison de l'image qui y était gardée (fig. 6)⁹⁵. D'après une tradition citée par Mario Sensi, mais *non confirmée* par des documents, c'est après le pape saint Calixte – le fondateur de la première église –, qu'on aurait fait venir (entre 221 et 227) de la Grèce une icône appelée plus tard la *Madone de la Clémence*⁹⁶. Cependant, cette *Vierge à l'Enfant trônant entre deux anges* ne serait pas antérieure au VII^e, voire au VIII^e siècle⁹⁷. Il semble que le pape figuré en proskynèse⁹⁸ aux pieds de la Reine soit Jean VII (d'origine grecque, sur le Saint-Siège entre 705 et 707)⁹⁹. Le tableau fut pourtant repeint au cours du XIII^e siècle, et ce n'est que la dernière restauration qui a découvert son aspect originel¹⁰⁰.

Pour résumer, l'existence même desdits tableaux mariaux relève des inspirations (voire des influences) byzantines. L'implantation de ce genre d'image dévotionnelle en Occident commence à Rome, ce que confirme l'état des œuvres conservées. Dans ce contexte la remarque de Daniel Russo, selon laquelle les Grecs étaient de plus en plus nombreux dans cette ville dès le VII^e siècle¹⁰¹, pourrait expliquer la provenance de certaines représentations romaines, et par la suite l'essor du modèle pictural italo-byzantin sur le territoire européen¹⁰².

⁹² MATTHIAE 1965, p. 246. Par la suite, l'auteur d'une notice dans la *Fototeca Nazionale* date ce tableau du X^e siècle (avec une spécification entre 940 et 960), voir *ICCD immagini, Fototeca Nazionale, op. cit.*, n° E15446 - E22140, en se référant à MATTHIAE (2^e éd. 1987, p. 290).

⁹³ Cf. HAGER 1962, p. 47 ; WOLF 1990, *loc. cit.* ; BELTING, *op. cit.*, p. 103 ; BACCI, *loc. cit.* ; BOLGIA, *loc. cit.* ; WOLF 2005, p. 41.

⁹⁴ Chap. II, § 2.

⁹⁵ En dernier lieu, voir WOLF 2005, p. 37-39, références bibliographiques *Ibid.*, note n° 68.

⁹⁶ SENSI, *op. cit.*, p. 99 s.

⁹⁷ C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia - Iconografia - Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma 1961 ; M. ANDALORO, *La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere*, „*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*”, 19/20 : 1972-1973, p. 135-215 ; E. RUSSO, *L'affresco di Turtura nel cimitero di Comodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madona a Roma*, „*Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano*”, 88 : 1979, p. 35-85, et 89, aussi 1980-1981, p. 71-150 ; STROLL 1997, p. 176 s., note n° 20 ; E. THUNØ, *Image and relic : mediating the sacred in Early Medieval Rome*, Rome 2002, p. 34. Cf. WOLF 1990, p. 120-122, note n° 153 ; *Idem* 2005, p. 38, 39.

⁹⁸ Annexe II : Glossaire.

⁹⁹ MATTHIAE 1965, p. 155, fig. 99, 101 ; BELTING 1990, p. 143 ; *Idem* 1998, p. 169, 425 ; V. PACE, *Between East and West*, (dans :) Vassilaki 2000, p. 425 ; VELMANS, *loc. cit.* ; WOLF 2005, p. 37 ; NOBLE 2009, p. 131.

¹⁰⁰ Cf. BELTING 1990, p. 143.

¹⁰¹ D. RUSSO, *Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique*, (dans :) D. Iogna-Prat, É. Palazzo, D. Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, p. 204.

¹⁰² Voir *infra* § 3.3.2.

En réalité, des communautés monastiques d'Orient opposées au monothélisme¹⁰³ affluaient à partir de la fin du VI^e siècle, pour s'installer à Rome¹⁰⁴. Russo signale qu'au VIII^e siècle elles possédaient déjà huit à dix monastères sur le total de trente-huit, que comptait la ville¹⁰⁵. D'après Kurt Weitzmann, des relations artistiques établies entre l'Orient et l'Occident pourraient reposer sur le fait qu'au cours du haut Moyen Âge, particulièrement entre le VII^e et le VIII^e siècle, au moins treize papes étaient d'origine grecque ou syrienne¹⁰⁶. On peut donc supposer que certains pontifes avaient eu de l'influence sur l'afflux des tendances orientales en direction de l'Europe¹⁰⁷. En revanche, Hans Georg Thümmel considère comme peu probable le transfert des traditions orientales par l'intermédiaire des papes d'origine grecque¹⁰⁸. Il importe pourtant de souligner que la proximité de Ravenne, appartenant alors à l'Empire byzantin, avait sans doute un retentissement considérable sur l'art occidental. Ensuite, les VIII^e et IX^e siècles sont la période d'une arrivée massive des Orientaux exilés à cause de la crise iconoclaste¹⁰⁹. A cette époque, les artistes grecs se dispersent dans le monde occidental. Le courant byzantinisant s'impose dans l'art européen, jouant un rôle de premier plan jusqu'au XII^e siècle, nous allons en parler dans les lignes qui suivent¹¹⁰.

L'ensemble de ces processus stimule, en conséquence, le développement de divers domaines artistiques, dont la peinture est la représentante principale dans le cadre de cette étude. C'est la question de la transmission du vocabulaire formel des portraits mariaux sur laquelle va se focaliser toute notre attention¹¹¹. Une analyse typologique va ensuite mettre l'accent sur ce qui les caractérise.

¹⁰³ On sait que le *monothélisme* était une hérésie de ceux qui attribuaient à Jésus-Christ une seule volonté, la volonté divine. Voir (dans :) V. DE PERRODIL, *Dictionnaire des hérésies, des erreurs et des schismes (...)*, Paris 1845, vol. II, p. 196 ; Ch. LAGIER, *L'Orient chrétien*, Paris 1935, p. 377 ss. ; Ch. POULET, L. GAILLARD, *Histoire de l'Église*, Paris 1959, vol. I, p. 148 s. ; J.-R. PALANQUE, *De Constantin à Charlemagne : à travers le chaos barbare*, Paris 1962, p. 41 ; J. JARRY, *Hérésies et factions dans l'empire byzantin du IV^e au VII^e siècle*, (thèse de doctorat, Paris 1965), Le Caire 1968 (Institut français d'archéologie orientale), p. 517 ; J.-H. LEDIT, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976, p. 151, 361 ; T.-C. LOUNGHIS, *Les ambassades byzantines en occident depuis la fondation des états barbares jusqu'aux croisades (407-1096)*, Athènes 1980, p. 108 s. ; P. CHRISTOPH, *L'Église dans l'histoire des hommes : des origines au XV^e siècle*, Limoges 1982, p. 188 ss. ; A. VAUCHEZ, C. VINCENT (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris 1997, p. 1025 ; C. MORRISSON (dir.) *Le monde byzantin. L'empire romain d'Orient : 330-641*, Paris 2004, t. I, p. XXVI, 46, 70.

¹⁰⁴ J.-M. SANSTERRE, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu VI^e - fin IX^e siècle)*, (dans :) *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, (3-9 aprile 1986, CISAM. XXXIV Settimana), Spoleto 1988, p. 701-746.

¹⁰⁵ RUSSO, *loc. cit.*

¹⁰⁶ WEITZMANN, *Various Aspects...*, p. 6.

¹⁰⁷ C. MANGO, *La culture grecque et l'Occident au VIII^e siècle*, (dans :) *I Problemi dell'Occidente nel secolo VIII*, (CISAM. XX Settimana), Spoleto, 1973 Spoleto 1973, II, p. 683-721 ; J. IRIGOIN, *La culture grecque dans l'Occident latin du VII^e au XI^e siècle*, Spoleto 1975 ; E. KITZINGER, *On the Interpretation of Stylistic Change in Late Antique Art*, (dans :) *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington 1976, p. 32 et ss.

¹⁰⁸ H.-G. THÜMMELE, *Die Stellung des Westens zum byzantinischen Bilderstreit des 8./9. Jahrhunderts*, (dans :) O. Christin, D. Gamboni (éd.), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris 1999, p. 56.

¹⁰⁹ Chap. II, § 1.1.1.

¹¹⁰ Voir *maniera graeca*, ci-dessous § 3.3.

¹¹¹ Cf. § 3 ci-après.

2.2. Les images-types et leur stylistique

Depuis le haut Moyen Âge certaines représentations mariales prédominent parmi d'autres peintures religieuses. En effet, cinq types picturaux d'origine byzantine sont devenus les références pour des effigies répandues dans le monde chrétien¹¹². Mais, trois modèles iconiques : la *Vierge à l'Enfant*, la *Vierge d'intercession* et la *Vierge en majesté* ont justement connu un vaste essor en Occident ; et cela sous l'impulsion d'ensemble d'idées particulières. Leur prestige dans les sociétés européennes serait dû à leur ancienneté¹¹³, la croyance en leur authenticité¹¹⁴, leur contenu idéal et dogmatique¹¹⁵, et à leur soi-disant efficacité dévotionnelle aux yeux des fidèles¹¹⁶.

a) Hodighitria

Cette représentation, autour de laquelle toute une légende fut tissée, est l'une des plus anciennes et des plus fréquentes dans l'Église¹¹⁷. Une véritable profusion de tels tableaux figurant la *Vierge à l'Enfant* (connus dans de nombreuses interprétations stylistiques tant en Orient qu'en Occident) confirmerait l'importance qu'on y attachait. Ce type répandu dès le XIII^e siècle dans le monde chrétien¹¹⁸, n'est pourtant pas inventé au Moyen Âge. Il s'agit plutôt d'un concept iconographique dont la transmission eut lieu au cours des siècles, à partir de l'Antiquité tardive¹¹⁹.

A ce propos, Belting et Wolf démontrent dans leurs études respectives les traits semblables des effigies les plus anciennes, juxtaposant ainsi l'icône du Sinaï (fig. 4) avec les deux tableaux romains cités plus haut : *Salus Populi Romani* (fig. 2) et la *Vierge du Panthéon* (fig. 3)¹²⁰. Une influence directe de l'icône sinaïenne sur les peintures postérieures amène cependant à se poser des questions¹²¹. Cette image, datée en général du VI^e siècle¹²², appartient au groupe d'œuvres pré-iconoclastes qui évitèrent la destruction. Constituée d'éléments stylistiques remontant à la basse Antiquité, elle diffère des icônes-modèles répandues à Byzance après l'iconoclasme. Ce qui nous frappe dans ce tableau, c'est la disposition des figures : la Vierge tient l'Enfant sur son bras gauche, à l'instar de l'*Hodighitria constantinopolitaine*¹²³. Aurait-il vraiment inspiré des images médiévales conservées en

¹¹² Annexe II : Glossaire, cf. *Théotocos*.

¹¹³ Voir *supra* § 2.1, ensuite chap. II, § 1.2.

¹¹⁴ Chap. II, § 1.2.3.

¹¹⁵ *Ibid.*, § 1.1, 3.

¹¹⁶ *Ibid.*, § 1.3.2, 2.

¹¹⁷ *Ibid.*, § 1.2.2, 1.3 ; Annexe II : Glossaire. Cf. entre autres VELMANS 2002, p. 179 s. ; R. CORMACK, *Icons*, Cambridge 2007, p. 14.

¹¹⁸ Voir *infra* § 3. Cf. D. MOURIKI, *Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons*, „Cahiers Archéologiques”, 39 : 1991, p. 153-182.

¹¹⁹ BELTING 1990, p. 82-83 ; *Idem* 1998, p. 99 s.

¹²⁰ BELTING, *loc. cit.* ; WOLF 2005, p. 32.

¹²¹ Cf. K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, p. 32-35.

¹²² D'après BELTING cette image serait du V^e siècle (?), cf. *Idem, loc. cit.*

¹²³ GRABAR a accepté l'hypothèse de KONDAKOV, selon laquelle cette représentation convient à une scène d'adoration des Mages. Cf. GRABAR 1979 (1994), p. 268. L'adaptation de ladite image à une scène narrative paraît effectivement vraisemblable. Voir

Occident ? Il est indéniable que lesdites représentations comportent des caractéristiques similaires du point de vue iconographique et formel. Mais d'après ce que nous avons souligné plus haut, le tableau de Sainte-Marie-Majeure, daté approximativement du VI^e siècle, fut plusieurs fois repeint et son état actuel n'est que le résultat des transformations stylistiques effectuées entre le VIII^e et le XIII^e siècle¹²⁴. A son tour, l'effigie du Panthéon dévoile un dualisme stylistique. Cette peinture comporte toujours un caractère antique qui semble s'effacer simultanément au profit des traits linéaires, accentuant ainsi l'immobilité hiératiquement figée de la composition. Malgré certaines analogies avec une autre icône du Sinaï (fig. 5), Weitzmann suit l'hypothèse de Bertelli, selon laquelle l'image du Panthéon est la création d'un artiste romain qui imita le modèle constantinopolitain¹²⁵. Signalons enfin, en nous appuyant sur les propos de Mario Sensi, que la *Salus Populi Romani* avait été identifiée par Guiducci avec le tableau provenant de Sainte-Marie-Antique, et non avec celui de Sainte-Marie-Majeure¹²⁶. D'après son hypothèse, cette peinture peut être considérée comme *une copie fidèle exécutée directement à partir d'un modèle d'Hodighitria transporté de Constantinople ; c'est pourquoi l'Enfant est présenté sur le bras droit de la Vierge* (au contraire de ce que nous venons de dire ci-dessus)¹²⁷. Or, il n'est pas négligeable que cette image, d'un format relativement grand, fut créée pour l'ancienne église des Grecs¹²⁸.

b) *Advocata Nostra*

Autrement dit, la *Vierge d'intercession* est une représentation de la Vierge en prière. Ce type iconographique faisait souvent, dans l'art byzantin, partie d'une composition de *Déisis* (gr. Δέσις)¹²⁹. En Occident, la plus ancienne image distincte, exécutée d'après ce modèle, est connue dans le tableau romain provenant de Saint-Sixte (fig. 8) ; lequel semble correspondre à une effigie constantinopolitaine¹³⁰. Néanmoins, selon Velmans rien ne justifie l'hypothèse de son origine de Constantinople et de son rapprochement avec l'icône de la *Haghia Soros* proposée par Bertelli¹³¹. Le tableau de Saint-Sixte est, sans aucun doute, singulier en raison de la rareté d'une telle figuration dans une œuvre indépendante, datant d'avant le X^e siècle¹³². En effet, plusieurs répliques de cette image-type sont connues

RUSSO 1996, p. 178 s. Néanmoins, étant donné l'élaboration formelle de ce panneau, on peut également présumer que c'était un des modèles initiaux impliquant le type *imago dimidiata* (image en buste). Voir A. CHASTEL, *Medietas imaginis. Le prestige durable de l'icône en Occident*, CA, 36 : 1988, p. 99 s.

¹²⁴ Cf. *supra* § 2.1. La datation du tableau chez HAGER 1962, p. 44 ; BELTING 1990, p. 79 et ss. ; *Idem* 1998, p. 95-102 ;

WOLF 2005, p. 31 ss.

¹²⁵ BERTELLI, *La Madonna del Pantheon*, op. cit., p. 24-32 ; WEITZMANN, *Various Aspects...*, op. cit., p. 7-8.

¹²⁶ SENSI 2000, p. 101, cite une thèse de Romana Guarducci (?). Cf. Margherita GUARDUCCI, *La più antica icone di Maria*.

Un prodigioso vincolo fra Oriente e Occidente, Roma 1989.

¹²⁷ SENSI, *loc. cit.*

¹²⁸ BELTING 1998, p. 167 ; THÜMMEL, *loc. cit.* ; PACE, *loc. cit.*

¹²⁹ Annexe II : Glossaire.

¹³⁰ BERTELLI, *L'immagine del „ Monasterium Tempuli”...*, p. 82-111 ; HAGER 1962, p. 47 ; AMATO, *loc. cit.* ; SKUBISZEWSKI, *loc. cit.* ; ANDALORO, *loc. cit.*

¹³¹ Cf. VELMANS 2002, p. 20 avec C. BERTELLI, *Pittura in Italia durante iconoclasmo : le icône*, „Arte Cristiana”, 75 : 1988, p. 45 ss. ; *Id.*, *Pour une évolution...*, 1988, cit. par BACCI 1998, p. 255, note n° 64 ; Voir aussi WOLF 2005, note n° 81.

¹³² En dernier lieu, voir WIRTH 1999 (a), p. 439.

en Occident plus tard, au cours du Moyen Âge central, tout particulièrement dans la région du Latium. Mais, il se peut que ce soit la copie de *Santa Maria in Aracœli* (fig. 9)¹³³ qui servit de modèle aux tableaux provenant de *San Lorenzo in Damaso*, de *Santa Maria in via Lata* (fig. 10) et à beaucoup d'autres répandus entre le XII^e et le XIII^e siècle dans la péninsule italienne (fig. 11)¹³⁴.

c) Vierge en majesté

Le schéma pictural de la *Vierge à l'Enfant* en tant que *Reine trônant entre les anges* dérive d'un concept oriental répondant de manière suggestive à l'icône du monastère Sainte-Catherine du Mont Sinaï (fig. 5)¹³⁵. Cette icône du VI^e siècle, de provenance vraisemblablement constantinopolitaine¹³⁶, contient des caractéristiques que l'on retrouve dans la représentation de Sainte-Marie-au-Trastévère (fig. 6) et dans une fresque des catacombes de Commodilla datée, elle aussi, du VI^e siècle (fig. 7) ; une composition hiératique reflète l'aspect officiel de l'image et lui donne une réalité intemporelle, gardant toujours certains traits du style antique qui tendent à distinguer la spiritualité de l'existence physique¹³⁷. Il semble pourtant que la *Madone de la Clémence* soit une création romaine¹³⁸. Malgré la ressemblance avec l'icône sinaïenne, elle ne correspond à aucun type oriental précis. Pour cette raison, il est difficile de croire qu'elle puisse se rapporter directement à une icône byzantine du palais impérial que le pape aurait fait reproduire, ce que suggère Belting ; une telle réplique impliquant toutefois des motifs occidentaux¹³⁹. On dirait plutôt qu'il s'agit, dans ce cas, de la transposition des composantes iconographiques répandues entre l'Orient et l'Occident dans différentes techniques picturales. Le schéma de ce tableau reste, sans doute, en rapport avec la peinture monumentale¹⁴⁰. Velmans soutient, par ailleurs, que le thème de la *Vierge Impératrice* (c'est-à-dire, habillée en costume impérial et couronnée) n'apparaît pas à Byzance avant le XIV^e siècle ; par contre, il est connu dans la peinture murale italienne des siècles précédents¹⁴¹. La question de la provenance orientale de ce

¹³³ Cf. GRASSI, *loc. cit.* ; WIRTH, *op. cit.*, p. 437 ; WOLF 2005, p. 41.

¹³⁴ Voir ICCD *immagini*, *Fototeca Nazionale*, *op. cit.*, n° E15446 - E22140, E62568 - E65159, E21486 - F20461. Aussi le tableau du XII^e/XIII^e siècle (école romaine) coll. de la *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini*, Rome <http://www.galleriaborghese.it/barberini/it/madavv.htm>.

¹³⁵ BELTING 1998, p. 175 ss. ; Cf. T.-F. MATHEWS, N. MULLER, *Isis and Mary in early icons*, (dans :) Vassilaki 2005, p. 3 ss.

¹³⁶ WEITZMANN a réfuté l'hypothèse des SOTIRIOU portant sur la provenance syrienne ou palestinienne de l'icône du Sinaï ; comme KITZINGER, il l'avait placée dans la région de Constantinople, sinon dans la capitale même. G. et M. SOTIRIOU, *Icones du Mont Sinaï, I* : Athènes 1956, fig. 4-7 ; II : Athènes 1958, texte p. 21 s. ; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, (dans :) *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München 1958, IV, I, p. 30, fig. 24 ; WEITZMANN, *Various Aspects...*, p. 7 ; *Idem* 1976, p. 18-21. MATHEWS et MULLER, *loc. cit.*, ont dernièrement relié cette icône avec Alexandrie et le monde égyptien.

¹³⁷ Voir KITZINGER, *op. cit.*, p. 47-48 ; K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MITAJEV, S. RADOJČIĆ, *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien-München 1965, pl. 1 ; WEITZMANN 1976, p. 18, n° B3, ill. 4-6 ; AMATO, *op. cit.*, p. 7 ; BELTING, *loc. cit.* ; VELMANS 2002, p. 14, 20, 42, ill. 10, 20.

¹³⁸ SKUBISZEWSKI, *loc. cit.* ; VELMANS, *loc. cit.* ; Cf. WOLF 2005, p. 37 s.

¹³⁹ BELTING 1990, p. 143 ; *Idem* 1998, p. 169.

¹⁴⁰ BELTING, *loc. cit.* ; A. CHASTEL, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris 1993, p. 66 ; WOLF, *loc. cit.*

¹⁴¹ VELMANS, *op. cit.*, p. 14.

type iconographique qui aurait dérivé d'une icône perdue, n'ayant pas connu le succès à Byzance, demeure cependant. Enfin, Velmans constate que le tableau du Trastévère est la création d'un peintre local qui l'aurait confectionnée à la commande du Saint-Siège (ajoutons encore que Rome fut alors « byzantine »)¹⁴².

Valentino Pace remarque que le concept de représentation royale ne fut jamais accepté sur les territoires de l'Église orthodoxe, au contraire de ce qui se passa en Italie méridionale¹⁴³. Car, l'interprétation sociologique de l'essor des images de la Vierge revêt chez les Latins un sens particulier. Le message de royauté mariale répondait, en Occident, à l'identification symbolique de l'Église elle-même ; la présence de la *Vierge* en tant que *Vierge Reine* était supposée renforcer le pouvoir des pontifes¹⁴⁴. Selon Bertelli, la représentation du Trastévère prouve l'autonomie du Saint-Siège envers l'empereur byzantin, dont témoigne la figuration du pape soumis « uniquement à l'impératrice divine et au Christ »¹⁴⁵. Pour conclure, Russo souligne que cette formule triomphale se manifestait notamment à Rome entre le milieu du VII^e et le milieu du VIII^e siècle, et ensuite dans la deuxième moitié du XII^e siècle¹⁴⁶.

L'Église romaine reprendra donc les principaux modèles orientaux de l'image cultuelle, particulièrement appréciés en raison de leur caractère archétypique. Par conséquent, les représentations déclarées achéropoïètes¹⁴⁷, autrement dit les images *per se factae* (faites par elles-mêmes) trouveront une place centrale dans l'imaginaire populaire et dans le rite des Occidentaux. C'est pourquoi, nous allons revenir sur la question de leur insertion dans le système religieux des Latins, et par suite sur celle de l'évolution de la peinture sur bois en Europe médiévale.

3. Le renouveau des images portatives mariales d'Occident : XIII^e et XIV^e siècles

L'un des objectifs de cette approche analytique est de déterminer le rôle des anciens types picturaux dans la formation du modèle du tableau d'autel (notamment de la *pala* italienne) et des tableaux mobiles de dévotion, y compris des tableaux-reliquaires¹⁴⁸. Il s'avère que la peinture sur panneau est introduite, dans un premier temps, pour décorer l'*antependium* (le devant d'autel)¹⁴⁹. En revanche, le XIII^e siècle voit le développement du retable (du

¹⁴² *Ibid.*, p. 20.

¹⁴³ PACE 2000, p. 425.

¹⁴⁴ *Ibid.* Cf. U. NILGEN, *Maria Regina - ein politischer Kultbildtypus*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 19 : 1981,

p. 3 ss.

¹⁴⁵ BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, *op. cit.* ; Cf. WOLF, *loc. cit.*

¹⁴⁶ RUSSO 1996, p. 203 et s. Cf. M. VLOBERG, *Le type romain de la Vierge Reine*, „L'Art sacré” : juin 1938.

¹⁴⁷ Chap. II, § 1.2.3.

¹⁴⁸ Voir *infra* § 3.3.1.

¹⁴⁹ Cf. V. FUCHS, *Das Altarensemble : eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999, *passim* ; J.-P. CAILLET, *L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^e -XIV^e siècle)*, „Hortus Artium Medievalium”, 11 : 2005, p. 139-147 ; *Id.*, *De l'antependium au retable : la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident*, „Cahiers de Civilisation Médiévale”, 49 : 2006, p. 3-20 ; En dernier lieu, voir BASCHET 2008, p. 12.

lat. *tabula de retro* ou *retro tabulam*, derrière l'autel)¹⁵⁰. Pourtant, la désignation *retabulum* attribuée aux panneaux posés sur la *mensa*¹⁵¹ apparaît déjà en 1094, comme l'a remarqué Jacques Bousquet¹⁵². Dans ce contexte, Caillet ne limite pas ses recherches à l'aire de la Péninsule, mais insiste sur une longue genèse de la formule de retable, à partir des temps carolingiens¹⁵³. On devrait à ce propos tenir compte des panneaux figuratifs élaborés en divers matériaux comme la pierre (un retable fixe), les métaux précieux (or, argent, cuivre – repoussés et émaillés) ou enfin le bois (peint ou sculpté)¹⁵⁴. Nous prêtons ici attention aux éléments de la structure et à la décoration des retables mobiles ; ceux-ci présentés sur l'autel à l'occasion des fêtes solennelles et des offices particuliers¹⁵⁵.

Peut-on admettre que l'essor des retables d'autel ait entraîné l'accroissement de petits retables domestiques et des tableaux portatifs, ou bien au contraire ? Ne faudrait-il pas prendre, toujours et tout d'abord, en considération l'influence directe du modèle d'icône peinte sur bois que l'on accrochait sur le mur ou plaçait sur la table même de l'autel ? Or, l'arrivée de l'icône en Occident aurait été le facteur qui amena à l'adoption du tableau de piété individuelle sur la péninsule italienne dès la fin du XII^e siècle, ce dont parle notamment Bacci¹⁵⁶. Parallèlement, on voit se répandre la création du tableau d'autel, tel ladite *pala* – retable à panneau unique qui prend en Europe, au cours des siècles suivants, la forme d'armoire comme un triptyque ou bien un polyptyque peint et sculpté¹⁵⁷. Notons cependant, après Jean-Pierre Caillet, que l'évolution du retable médiéval connut des cheminements distincts, résultant autant du type de support matériel que de la technique artistique à partir desquels il était élaboré (en tant qu'œuvre d'orfèvrerie, sculpture ou bien comme une peinture sur bois)¹⁵⁸.

¹⁵⁰ Voir C. RESSORT et al., *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, (Musée du Louvre. Les dossiers du département des peintures, 16) Paris 1978 ; D. RUSSO, « Altarpiece, retable » (dans : *Encyclopedia of the Middle Ages*, (dir.) A. Vauchez, (éd.) 2001, p. 48 s. (éd. fr., *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris 1997) ; BASCHET, *loc. cit.*

¹⁵¹ La table d'autel « mensa » est « la table sur laquelle se fait la consécration » : d'après Guillaume DURAND, *Rationale des divins offices (Rationale divinarum officiorum, nunc recens utilissimis ad notationibus illustratum)*, 1284, livr. 1, chap. 6, 32. (éd. lat.) 1676, p. 29, (éd. fr.) 1854, t. 1, p. 95-97. Voir D. DURET, *Mobilier, vases, objets et vêtements liturgiques. Étude historique*. Paris 1932, p. 8 ; J. PERRIN, *L'autel : fonctions, formes et éléments*, „In situ”, 1 : 2001, notes n° 140-144.

¹⁵² J. BOUSQUET, *Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement*, „Cahiers de St-Michel de Cuxa”, 13 : 1982, p. 201-232.

¹⁵³ CAILLET, *loc. cit.*

¹⁵⁴ Cf. E.-E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris 1868, p. 232 ss. ; L. RÉAU, *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*, Paris 1953, vol. I, p. 232 ; Voir M. OTTO-MICHAŁOWSKA, *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1982, p. 6.

¹⁵⁵ Cf. G. FREULER et C. DUPEUX (dans :) Dupeux, Jezler, Wirth 2001, p. 147, 217.

¹⁵⁶ M. BACCI, *Pisa e l'icona*, (dans :) M. Burrelli, A. Caleca (éd.), *Cimabue a Pisa : la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, (cat. de l'expo.) Pisa, Museo nazionale di San Matteo lungarno Mediceo, 25 marzo - 25 giugno 2005, Pisa 2005, p. 59.

¹⁵⁷ Cf. M. BOSKOVITS, *Appunti per una storia della tavola d'altare : le origini*, AC,80 : 1992, p. 422-438 ; M. LACLOTTE, Ch. CLÉMENT (éd.), *Polyptyques : le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, (cat. de l'expo.) Paris, Musée du Louvre, 27 mars - 23 juillet 1990, Paris 1990 ; *Les premiers retables (XII^e – début du XV^e siècle) - Une mise en scène du sacré*, (cat. de l'expo.) Paris Musée du Louvre, du 10 avril 2009 au 6 juillet 2009, commissaire P.-Y. Le Pogam.

¹⁵⁸ CAILLET 2006, p. 20.

La question du renouveau de la peinture d'Occident ayant été soulevée, nous allons brièvement l'aborder sous l'angle historique, et par rapport à la causalité sociologique. D'abord, il importe de s'attarder sur des conséquences de l'invasion de la Méditerranée orientale par les Vénitiens et les Latins¹⁵⁹. L'attrait pour l'Orient, dépendant tantôt d'intérêts politiques ou mercantiles, tantôt de sentiments religieux était à l'origine de la conquête du Levant (et donc de la Terre Sainte). Cela conduisit à l'intensification du commerce¹⁶⁰, à l'afflux des artistes (ou artisans, du lat. *artifex*, *opifex*¹⁶¹) et au transfert des œuvres vers l'Europe¹⁶². En réalité, l'élargissement des contacts avec le monde grec stimule, entre le XII^e et le XIV^e siècle, la floraison de l'art occidental¹⁶³. L'importation des icônes, l'apprentissage des peintres occidentaux acquis en Terre Sainte, de même que l'arrivée des artistes byzantins semblent alors avoir un impact essentiel sur la création des retables peints et sur l'expansion des tableaux dévotionnels¹⁶⁴. Nous allons parler de *l'influence* que l'icône exerça sur la peinture médiévale, celle-ci étant comprise comme un moyen de présentification du sacré. C'est l'icône qui joue, selon Daniel Sahas, *un rôle intégrateur entre le sacré et l'art, lui-même*¹⁶⁵. Introduite dans le monde latin elle constitue, ce que constate en dernier lieu Belting, *la branche principale, sinon unique, de la peinture sur bois en Europe pendant presque un millénaire*¹⁶⁶.

Remarquons enfin que le XIII^e siècle est un des moments charnières du développement des sociétés d'Occident¹⁶⁷. L'épanouissement des villes et avec elles la naissance d'une

¹⁵⁹ Voir *infra* § 3.1.

¹⁶⁰ Cf. G.-B. DEPPING, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe depuis les croisades jusqu'à la fondation des colonies d'Amérique*, Paris 1830 (2009), t. I, p. 14, 89 ss.

¹⁶¹ Voir J.-F. BOINVILLIERS, *Dictionnaire des commençants, latin-français*, Paris 1846, p. 24, 177 ; A. ERNOUT, A. MEILLET, J. ANDRÉ, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris 1985, p. 48, 172.

¹⁶² Voir *infra* § 3.2.

¹⁶³ W. KOEHLER, *Byzantine Art in the West*, DOP, 1/1 : 1941, p. 63-87 ; H.-E. BARNES, *A Survey of Western Civilization*, New York 1947, p. 257 ; KITZINGER 1966, p. 25-47 ; G.-A. MANSUELLI, *Les Civilisations de l'Europe ancienne*, Paris 1967, p. 358 s. ; O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970 ; C.-R. DODWELL, *Painting in Europe : 800 to 1200*, London 1971, p. 177 ; D.-J. GEANAKOPOLOS, *Byzantine East and Latine West : two worlds of christendom in Middle Ages and Renaissance. Studies in ecclesiastical and cultural history*, Hamden 1976, p. 46 ; C.-R. DODWELL, *The pictorial arts of the West, 800-1200*, London 1993, p. 433 ; *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges*, Actes de trois séances du XX^e Congrès international des Études byzantines, Paris, 19-25 août 2001, sous la direction de M. Balard, E. Malamut, J.-M. Spieser, Paris 2005.

¹⁶⁴ H. BELTING, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, (dans :) *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale della Storia dell'Arte, Bologna 1979 (1982), p. 35-53 ; K. WEITZMANN, *Crusader Icons and Maniera Greca*, (dans :) I. Hutter, (éd.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, Wien 1984, p. 143-170.

¹⁶⁵ D. SAHAS, *icône et anthropologie chrétienne. La pensée de Nicée II* (dans :) F. Boespflug, N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II, tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, Paris 1987, p. 438.

¹⁶⁶ BELTING 1998, p. 40.

¹⁶⁷ Voir (dans :) H. PIRENNE, G. COHEN, H. FOCILLON, *La civilisation occidentale au moyen âge du XI^e au milieu du XV^e siècle*, Paris 1933, *passim* ; L. DUBIEF, *Europe médiévale (XIII^e -XV^e siècle)*, Lausanne 1967, *passim* ; J. LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris 1985 (2000), p. 73 ss., *passim* ; *Id.*, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris 1997, *passim* ; A.-J. GOUREVITCH, *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris 1997, *passim*.

nouvelle classe sociale, comme les intellectuels ; le rôle croissant de l'Église latine, l'apparition de nouveaux ordres et de grands théologiens, tous ces facteurs favorisent l'émergence d'une nouvelle mentalité chrétienne, et dans ce contexte la multiplication des objets servant la piété¹⁶⁸. De la sorte, la production des tableaux portatifs, inspirés des icônes, s'inscrit véritablement dans la peinture italienne à partir du *Duecento*, et par conséquent dans l'art médiéval européen durant les deux siècles suivant.

3.1. Venise – le point de rencontre entre l'Orient et l'Occident

Attachée dès sa naissance à l'Empire byzantin, Venise fut un des principaux intermédiaires qui assuraient la communication entre l'Orient et le monde occidental pendant un temps relativement long, en particulier du IX^e jusqu'au début du XIII^e siècle¹⁶⁹. Ces relations se font plus étroites à la fin du XI^e siècle ; en 1082 la ville a obtenu un quartier de Constantinople et la liberté de commercer avec la plupart des ports de l'Empire¹⁷⁰. En tant que lieu d'embarquement des voyageurs en route vers le Levant, Venise est devenue le point de confluence des traditions chrétiennes, grecque et latine¹⁷¹. Des échanges culturels étaient donc stimulés par les va-et-vient tant des ambassadeurs ou des fidèles partis en pèlerinage, que des marchands qui se dirigeaient vers l'Orient pour faire du négoce d'objets parfois assez surprenants, comme des reliques¹⁷². En outre, la circulation des navires dans le bassin de la lagune vénitienne assurait le transit non seulement des produits de consommation, mais aussi des objets de l'art byzantin, notamment des icônes, des orfèvreries et des miniatures¹⁷³. La marchandise était, bien sûr, acheminée vers d'autres villes italiennes, comme Pavie ou Rome¹⁷⁴. Sinon, elle était réceptionnée dans des entrepôts allemands, hongrois ou bohémiens, et envoyée sur des territoires du Nord¹⁷⁵. Quant à la ville de Venise, elle-même devint un endroit remarquable où s'accumulèrent divers objets d'origine orientale. On y transférait des reliques enchâssées dans des reliquaires de *différentes formes et d'autres* mobiliers liturgiques, y compris des images sacrées¹⁷⁶. Signalons ici que posséder de telles images était censé apporter une sorte de protection supranaturelle, et de plus un prestige certain pour la société locale. Ainsi, la basilique

¹⁶⁸ Selon J. BASCHET l'expansion des images relève non seulement de la « dynamique générale » des sociétés d'Occident, mais aussi de la position dominante de l'Église. Ainsi, l'image est devenue l'un des « éléments constitutifs du système ecclésial ». Voir BASCHET 2008, p. 14.

¹⁶⁹ A. RAMBAUD, *Empire grec au dixième siècle. Constantin Porphyrogénète*, Paris 1870 (2001), p. 441 s. ; M.-E. MARTIN, *The venetians in the Byzantine Empire before 1204*, „Byzantinische Forschungen”, XIII : 1988, p. 201-214 ; S. BETTINI, *Venise : naissance d'une ville*, Paris 2006, p. 141 s.

¹⁷⁰ DEPPING, *op. cit.*, p. 150 ; BETTINI, *loc. cit.*

¹⁷¹ BETTINI, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷² Cf. entre autres J. GUIRAUD, *Le commerce des reliques au commencement du IX^e siècle*, (dans :) *Mélanges G.B. Rossi*, Paris 1892, p. 79-95 ; P.-J. GEARY, *Le vol des reliques au Moyen Âge. Furta Sacra*, Paris 1993, p. 72-90.

¹⁷³ BETTINI, *op. cit.*, p. 143.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 253 ss.

de Saint-Marc contenait de riches objets d'art et des décorations byzantines¹⁷⁷. Certaines œuvres avaient été commandées auprès des artistes grecs, d'autres y arrivèrent par l'intermédiaire des ambassadeurs, ou furent prises en butin au cours des pillages des territoires orientaux au début du XIII^e siècle¹⁷⁸.

C'est à la suite d'une bataille, en 1203, que les Vénitiens rapportèrent une icône mariale, dite *Nicopeia* (Victorieuse)¹⁷⁹. Elle fut placée à Saint-Marc et passa à Venise pour une image authentique peinte par saint Luc (fig. 13)¹⁸⁰. Cette représentation, datée entre le XI^e et le XII^e siècle, était honorée en tant que patronne et protectrice de la ville¹⁸¹. Or, remarquons ici que l'encadrement du tableau contient des éléments analogues à la facture des tableaux-reliquaires conservés en Europe, sujet principal de cette étude. On peut évoquer, dans ce contexte, l'exemple moins tardif du tableau-reliquaire des Météores et le diptyque de Cuenca, sur lesquels nous reviendrons ; où les figurations de saints, accompagnées des cavités à reliques, entourent la représentation principale¹⁸². Ladite *Vierge à l'Enfant – Nicopeia*, est également enchâssée dans le cadre qui comporte des représentations picturales de saints (en pied ou à mi-corps) en alternance avec des incrustations de pierres précieuses. Un tel schéma d'encadrement, typiquement byzantin, est repris dans des interprétations de la peinture italienne du *Duecento*¹⁸³, et aux environs de 1400 dans la peinture tchèque¹⁸⁴.

En réalité, l'essor artistique de Venise interfère avec le byzantinisme, dont nous allons parler un peu plus loin¹⁸⁵, qui stimule sa créativité tout au long du Moyen Âge, et jusqu'à l'époque moderne¹⁸⁶. Les Vénitiens, *dans un premier temps protégés de Byzance, puis ses protecteurs et ses alliés, enfin ses rivaux et ses maîtres* – ce que remarque Bettini¹⁸⁷,

¹⁷⁷ A. PASINI, *Il tesoro di San Marco in Venezia*, Venezia 1885-1887 ; R.-H. HAHNLOSER, *Il Tesoro di San Marco. Il tesoro e il museo*, Firenze 1971 ; R. CASSANELLI, *Furti d'arte. Il Tesoro di San Marco de Bisanzio a Venezia*, (dans :) R. Cassanelli (éd.), *Il Mediterraneo e l'Arte nel Medioevo*, Milano 2000, p. 219-235.

¹⁷⁸ BELTING 1998, p. 262 s.

¹⁷⁹ Voir Ch. BAYET, *L'art Byzantin*, Paris 1883, p. 149 ; G. MUSOLINO, *Culto Mariano*, (dans :) S. Tramontin (dir.), *Culto dei santi a Venezia*, Venezia 1965, p. 245-246 ; A. RIZZI, *Un'icona costanti-nopolitana del XII secolo a Venezia : La Madonna Nicopeia*, „Θησαυρίσματα” („Thesaurismata”), 17 : 1980, p. 290-306 ; H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, p. 42, note n° 31 ; *Idem* 1990, p. 14, 229, 315 ; J.-S. LANGDON (éd.), *To Hellenikon : studies in honor of Speros Vryonis Jr.*, New Rochelle N.Y. 1993, p. 49, 55 s. ; A. WEYL CARR, *The Mother of God in Public*, (dans :) Vassilaki, *op. cit.*, p. 331, ill. 208, p. 334 ; J. HARRIS, *Constantinople : Capital of Byzantium*, London 2007, p. 42.

¹⁸⁰ BELTING, *loc. cit.*

¹⁸¹ *Ibid.* Cf. réf. biblio. *supra* note n° 140.

¹⁸² Catalogue :II, n° 1-2.

¹⁸³ Cf. V.-M. SCHMIDT (éd.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Actes du colloque de l'Instituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florence, 5 - 6 juin 1998, National Gallery of Art, Washington, 16 octobre 1998, Washington 2002, *passim*.

¹⁸⁴ Chap. V, § 4.

¹⁸⁵ Cf. *infra* § 3.3.1.c), § 5.

¹⁸⁶ P. POIRIER, *La peinture vénitienne*, Paris 1953, p. 21, 289 ; M. BRION, *La grande aventure de la peinture religieuse : le sacré et sa représentation*, Paris 1968, p. 67 ; *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Actes du colloque international, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1 - 5 giugno 1968, (dir.) A. Pertusi, Firenze 1973-1974.

¹⁸⁷ BETTINI, *op. cit.*, p. 142.

avaient une vraie prédilection pour la culture orientale, et c'est elle qui devint la première source de leur inspiration¹⁸⁸. Il en va de même pour certains rites religieux, tels que le culte liturgique des reliques, la création des confréries, l'exposition des images saintes aux pèlerins en procession et leur usage au cours des offices, pratiques similaires aux pratiques byzantines¹⁸⁹. En fin de compte, Venise était un lieu important de l'échange culturel entre Byzance, les pays transalpins et l'Europe du Centre-Est. Mais, c'est la pénétration du monde oriental par les Croisés qui va provoquer, en effet, l'expansion des peintures culturelles dans l'art européen médiéval¹⁹⁰.

3.2. Le rôle des Croisés dans les relations avec l'Orient

Le déploiement de la culture byzantine vers l'Europe semble relever, en particulier, des changements socioculturels initiés par des événements qui eurent lieu pendant le XI^e siècle. D'abord, le nombre des pèlerins en Terre Sainte augmenta de manière considérable après la conversion de la Hongrie au christianisme¹⁹¹. Ensuite, la reconquête byzantine des Balkans suscita, signale Steven Runciman, l'ouverture d'une voie plus facile à partir de l'Allemagne vers l'Orient¹⁹². Mais, l'attrait pour les lieux saints fut réveillé chez les Occidentaux, plus que jamais, au cours des croisades. L'an 1095, où le pape Urbain II appelle les chrétiens d'Occident à sauver Jérusalem, est l'une des dates significatives¹⁹³. Aussitôt les Croisés, installés sur les territoires orientaux, répandent leur activité dans divers domaines. La circulation des voyageurs entre l'Orient et l'Occident causa l'intensification des relations commerciales et le renforcement des *échanges sur le plan culturel*¹⁹⁴.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 252 s.

¹⁸⁹ Cf. P. MOLMENTI, *La vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la république*, Venise 1882, p. 82 ; F. THIRIET, *Histoire de Venise*, Paris 1952, p. 91 ; R. JANIN, *Les processions religieuses à Byzance*, „Revue des Études Byzantines”, 24 : 1966, p. 69-88 ; L. SBRIZIOLO, *Les confraternite veneziane di devozione*, „Rivista di Storia della Chiesa in Italia”, 21 : 1967, p. 167-197 ; J. PARGOIRE, *L'Église byzantine de 527 à 847*, New York 1971, p. 73 s. ; V. KRAVARI, J. LEFORT, C. MORRISSON (éd.), *Hommes et richesses dans l'empire byzantin, VIIIe-XVe siècles*, Paris 1991, vol. II, p. 155 ss. ; E. CROUZET-PAVAN, « *Sopra le acque salse* » : espaces, pouvoir et société à Venise à la fin du Moyen Âge, Paris 1991, p. 548 ; BELTING 1998, p. 276 ; H. MARTIN, *Mentalités médiévales : XI^e -XV^e siècle*, Paris 1998, p. 42 ; H.-D. SAFFREY, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles : études iconologiques et bibliographiques*, Paris 2003, p. 41 ; J.-C. CHEYNET (éd.), *Le monde byzantin. L'empire byzantin : 641-1204*, Paris 2006, t. II, p. 268 s., 328.

¹⁹⁰ BETTINI, *op. cit.*, p. 253.

¹⁹¹ Voir F. MICHEAU, *Les itinéraires maritimes et continentaux des pèlerinages vers Jérusalem*, (dans :) *L'Orient et l'Occident au X^e siècle*, Actes du IX^e congrès de la société des médiévistes de l'enseignement supérieur, Paris 1979, p. 79-104 ; J. RICHARD, *Le pouvoir franc en Méditerranée orientale*, (dans :) I. Malkin (éd.), *La France et la Méditerranée : vingt-sept siècles d'interdépendance*, Leiden 1990, p. 79 ; B. ROMHÁNYI, *L'implantation du christianisme en Hongrie aux X^e et XI^e siècles*, (dans :) ESTMA III : actes du III^e Colloque européen des professeurs d'archéologie médiévale, Université de Caen, Centre Michel de Boüard, CRAM, 11-15 septembre 1996, Caen 1999, p. 159-164.

¹⁹² S. RUNCIMAN, *Byzance et la civilisation occidentale*, (dans :) *L'Art Byzantin - Art Européen*, *op. cit.*, p. 72 s.

¹⁹³ Voir entre autres M. BALARD, *Les croisades*, Paris 1988 ; J. HEERS, *La première croisade. Libérer Jérusalem : 1095-1107*, Paris 1995 ; Foucher de Chartres, *Histoire de la croisade : le récit d'un témoin de la première croisade 1095-1106*, présentation de J. Ménard, Paris 2001 ; C. LEBÉDEL, *Les croisades – Origines et conséquences*, Rennes 2004 ; A. DEMURGER, *Croisades et croisées au Moyen-Âge*, Paris 2006.

¹⁹⁴ Voir J. DURAND, *Les croisades*, „Dossier de l'Art”, 116 : 2005, p. 11 ss.

Les événements décisifs, provoquant l'importation massive des objets d'art religieux sur les territoires d'Europe, surviennent dès le début du XIII^e siècle. En 1204 les Latins et les Vénitiens ayant brisé l'unité byzantine, on érigea l'Empire latin – un état éphémère qui dura jusqu'en 1261 ; la fin définitive des États latins eut lieu en 1291, après la chute d'Antioche et de Saint-Jean-d'Acre¹⁹⁵. En conséquence, le monde oriental fut exposé, pendant ce temps-là, aux invasions incessantes des Occidentaux¹⁹⁶. Après la prise de Constantinople, les Croisés effectuèrent un pillage surprenant de la ville¹⁹⁷. Cela fut apparemment un des principaux facteurs de l'évolution de l'art européen médiéval¹⁹⁸. Un grand nombre de toutes sortes d'objets dévotionnels, comme divers types de reliquaires, d'ustensiles liturgiques et de panneaux portatifs furent rapportés en Europe après ce saccage¹⁹⁹. L'afflux important des icônes incita dès lors à la production des images similaires en Italie²⁰⁰. D'après Runciman, le fait que les Italiens émerveillés par la culture byzantine aient continué à s'approprier ses œuvres d'art se faisait au profit de l'Italie, elle-même²⁰¹. Effectivement, on ne peut pas contester que la peinture italienne doive beaucoup à Byzance.

Kurt Weitzmann a pourtant constaté que peu d'originaux furent importés directement sur la Péninsule. Il semble que leur style se soit plutôt transmis par l'intermédiaire de leurs répliques²⁰². De fait, la plupart des représentations dites à la *maniera graeca* répandues dans le monde occidental sont considérées comme des créations d'artistes européens – dans un premier temps de ceux qui voyagèrent en Terre Sainte –, imitant le vocabulaire formel de la peinture d'icônes²⁰³. L'apport des ateliers que les Croisés possédaient au

¹⁹⁵ D.-E. QUELLER, *The Fourth Crusade : the Conquest of Constantinople, 1201–1204*, Philadelphia 1997 ; J. RICHARD, *The Crusades, c.1071-c.1291*, Cambridge 1999 ; P. MERIENNE, *Atlas mondial du Moyen Âge*, Rennes 2001, p. 18 et s. ; J. CHÉLINI, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Paris 1991 (2003), p. 454 et ss. ; M. ANGOLD, *The fourth crusade : event and context*, New York-Paris 2003 ; G. ORTALLI, G. RAVEGNANI, P. SCHREINER, *Quarta crociata : Venezia, Bisanzio, impero latino*, Venezia (Istituto veneto di scienze, lettere ed arti) 2006.

¹⁹⁶ Voir Z. HUNYADI, J. LASZLOVSZKY (éd.), *The Crusades and the Military Orders : Expanding the Frontiers of Medieval Latin Christianity ; in memoriam Sir Steven Runciman (1903-2000)*, Budapest 2001, *passim* ; F. MENANT, *L'Italie des communes 1100-1350*, Paris 2005, *passim* ; M. BALARD, *Les Latins en Orient, X^e -XV^e siècle*, Paris 2006, *passim*.

¹⁹⁷ F. GABRIELI, *Chroniques arabes des Croisades*, Paris 1977, p. 396 ; A. PAUPHILET, E. POGNON (éd.), *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge : Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines*, Paris 1979, p. 13 ; A. GUILLOU, *La Civilisation byzantine*, Paris 1990, p. 26, 122 ; *Byzance en Europe*, Actes du XX^e Congrès international des études byzantines, Paris 2001 (dir.) M.-F. Auzépy, Paris 2003 ; A. LAIOU (éd.), *Urbs capta : the fourth Crusade and its consequences – Urbs capta , la IV^e croisade et ses conséquences*, (coll. « Réalités byzantines », n° 10), Paris 2005.

¹⁹⁸ RUNCIMAN, *loc. cit.*

¹⁹⁹ KITZINGER 1966, p. 33, note n° 23. Voir aussi J. DURAND, *Reliques et reliquaires arrachés à l'Orient et à Byzance au temps des croisades*, (dans :) M. Rey-Delque (éd.), *Les croisades , l'Orient et l'Occident d'Urbain II à saint Louis, 1096-1270*, Milan 1997, p. 378-389.

²⁰⁰ BELTING, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhundert...*, p. 43 s. ; RUNCIMAN, *op. cit.*, p. 73 ; BELTING 1990, p. 369-390 ; CHASTEL 1999, p. 20 ss.

²⁰¹ RUNCIMAN, *op. cit.*, p. 77 ss.

²⁰² WEITZMANN, *Various Aspects...*, p. 20.

²⁰³ *Id.*, *Icon Painting...*, p. 75.

Royaume de Jérusalem ne doit pas dans ce cas être omis²⁰⁴. Weitzmann démontre que les créateurs de différentes nationalités et formations travaillaient ensemble reproduisant, de manière la plus stricte possible, les modèles byzantins²⁰⁵. Notons également, à propos de la transmission de tels modèles, qu'il existait des rapports entre la peinture sur panneau et les miniatures, car d'après ce chercheur les ateliers de peintres collaboraient avec les scriptoria de Jérusalem et d'Acre²⁰⁶. Par conséquent, on prend en considération la diffusion des principaux schémas iconographiques par l'intermédiaire de manuscrits byzantins ou de livres-modèles²⁰⁷, dont témoigneraient par exemple deux miniatures présentées ci-dessous (fig. 15 a-b)²⁰⁸.

Les icônes créées par les Croisés étaient, en règle générale, destinées aux églises de Jérusalem, sinon à d'autres villes en Palestine et en Syrie dont les Occidentaux s'étaient emparés²⁰⁹. Après la chute d'Acre, certaines peintures furent transportées à Chypre, où la production artistique continuait à prospérer²¹⁰. Des icônes remarquables, confectionnées par des Croisés de Jérusalem et d'Acre, sont actuellement conservées dans le monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinai. Weitzmann présume que nombre d'entre elles furent peintes d'après les modèles byzantins, par des artistes français et vénitiens²¹¹. Cette hypothèse paraît fort probable, surtout du point de vue de l'analyse stylistique qu'il avait proposée.

Mais avant tout, nous devons nous concentrer sur la présence des icônes mariales dans la peinture italienne. On ne dispose pas d'exemples aussi nombreux et importants dans l'art médiéval français. Ce type d'image ne s'était pas pour autant répandu en France, qui conserve vraiment peu de tableaux à caractère byzantin²¹². De ce fait, nous établissons l'étude comparative des œuvres similaires italiennes et de celles qui sont connues dans l'art gothique des Slaves occidentaux, surtout en Bohême et en Pologne²¹³. On y observe le processus de transformation de l'ancien type oriental en sa nouvelle interprétation, élaborée dans la peinture européenne entre le *Duecento* italien et le XV^e siècle au nord des Alpes. Les modèles picturaux apportés à l'époque des croisades seraient donc à l'origine des images de dévotion popularisées en Europe jusqu'au bas Moyen Âge.

²⁰⁴ Cf. J. FOLDA, *Crusader art in the Holy Land : from the Third Crusade to the fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge-New York 2005, p. 305 ss.

²⁰⁵ WEITZMANN, *Icon Painting...*, p. 69.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 56, 74 ; Voir aussi J. FOLDA, *Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton 1976 ; *Idem* 2005, p. 408.

²⁰⁷ Voir R.-W. SCHELLER, *Exemplum : model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995, *passim* ; CHASTEL 1999, p. 58, note n° 14 ; FOLDA 2005, p. 282 ss.

²⁰⁸ Nous ne sommes pourtant pas certains du lieu de conservation de la miniature de Messine ; celle-ci est présentée sur le site <http://www.mariaoggi.it/messinaminiaturasecXII.htm>.

²⁰⁹ WEITZMANN, *loc. cit.* ; FOLDA, *op. cit.*, p. 14 s.

²¹⁰ Voir (dans :) A. PAPAGEÖRGIIOU, *Icônes de Chypre*, Paris-Genève-Munich 1969, *passim* ; A. NICOLAOU-KONNARI, Ch. SCHABEL (éd.), *Cyprus : society and culture 1191-1374*, Leiden-Boston 2005 ; FOLDA, *op. cit.*, p. 8 ss., 14 s., 222, 309 s.

²¹¹ WEITZMANN, *op. cit.*, p. 57, 61 ss.

²¹² Cf. *infra* § 3.4.

²¹³ Cf. *infra* § 4.

Pour résumer notre propos sur la présence des Occidentaux en Orient, surtout au XIII^e siècle, les artistes italiens formaient un groupe important parmi les Croisés. D'ailleurs, il n'est pas négligeable de rappeler ici que les grandes puissances maritimes telles Pise, Gênes et bien sûr Venise avaient leurs représentants au Royaume latin²¹⁴. Or, la République de Venise gardait un contact vraiment étroit avec le monde byzantin et sa culture, dont nous avons parlé plus haut²¹⁵. Cette influence orientale est également bien visible dans l'art toscan, spécialement pour ce qui est des peintures mariales sur panneau²¹⁶. La raison en est qu'on ne peut pas omettre le rôle que détenaient des peintres croisés dans le déploiement des formes artistiques byzantines sur les territoires européens²¹⁷.

Il est intéressant de faire remarquer que l'effigie mariale du diptyque du monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï (fig. 16) est reliée, dans la littérature spécialisée, avec un tableau-reliquaire conservé en Pologne et avec une autre image provenant de Bohême, auxquels nous allons revenir plus loin²¹⁸. Le panneau du Sinaï, originaire de Chypre, est attribué à un artiste vénitien travaillant en Terre Sainte, à Jérusalem²¹⁹. Cette *Vierge à l'Enfant* serait une réplique de la fameuse image chypriote du monastère de Kykkos (gr. *Ιερά Μοιμή Κύκκου*), un des portraits estimés authentiques et attribués à saint Luc – voilé depuis au moins sept siècles, l'analyse comparative est limitée, voire impossible²²⁰. On dispose ainsi d'un exemple appréciable qui témoigne de la transmission du schéma pictural de l'Orient vers l'Europe, vraisemblablement par l'entremise des Croisés. L'étude de Marie-Madeleine Gauthier et celle d'Hans Belting, concernant l'apport oriental au développement artistique de l'Occident désignent l'une et l'autre le XIII^e siècle comme le moment significatif d'importation des icônes et de différents reliquaires²²¹. Il est possible que le modèle d'image – icône incrustée de reliques ait été connu grâce aux Croisés. Leur activité marquante dans le transfert des objets dévotionnels permet de présumer que les tableaux-reliquaires en faisaient aussi partie. Certains exemples présentés par Dagmar Preisling pourraient, du reste, confirmer cette hypothèse²²². Néanmoins, d'après notre corpus d'œuvres, les

²¹⁴ Voir (dans :) J. RICHARD, *Le Royaume latin de Jérusalem*, Paris 1953 ; J. PRAWER, *Historie du Royaume latin de Jérusalem*, Paris 1969-1970 ; J. RICHARD, *Croisades et états latins d'Orient : points de vue et documents*, Aldershot 1992, *passim*.

²¹⁵ Voir *supra* § 3.1. Et aussi, *infra* § 3.3.1.c).

²¹⁶ Voir *infra* § 3.3.1.b).

²¹⁷ WEITZMANN, *loc. cit.*

²¹⁸ I. KOŘÁN, Z. JAKUBOWSKI, *Łaskawa Madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czeskiej Roudnicy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37 : 1975, p. 7, 9. Voir *infra* § 4.1.2.

²¹⁹ WEITZMANN, *op. cit.*, 66-69 ; T. VELMANS, *La presenza dei crociati nell'Oriente bizantino e le conseguenze sulla pittura*, (dans :) *Il Mediterraneo e l'Arte nel Medioevo*, (dir.) R. Cassanelli, Milano 2000, p. 169-172 ; M. ASPRA-VARDAKIS (dans :) Vassilaki 2000, n° 71, p. 444 s. ; J. FOLDA, *The Freiburg Leaf : crusader art and Loca Sancta around the year 1200*, (dans :) P. Edbury, J. Phillips (éd.), *The experience of crusading*, col. 2, *Defining the Crusader Kingdom*, Cambridge-New York 2003, p. 126 ; *Idem* 2005, *op. cit.*, p. 442 ss. ; A. WEYL CARR, *Art*, (dans :) *Cyprus : society and culture*, *op. cit.* p.322 ss.

²²⁰ A. WEYL CARR, *The « Virgin Veiled by God » : The Presentation of an Icon of Cyprus*, (dans :) E. Sears, T.-K. Thomas, I.-H. Forsyth (éd.), *Reading Medieval Images : The Art Historian and the Object*, Ann Arbor Mich. 2002, p. 216 ss ; *Eadem*, *Art*, *op. cit.*, p. 306.

²²¹ M.-M. GAUTHIER, *Reliquaires du XIII^e siècle entre le proche Orient et l'Occident latin*, (dans :) *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale della Storia dell'Arte, Bologna 1979 (1982), p. 55-69 ; BELTING, *Die Reaktion der Kunst...*, (dans :) *Ibid.*, p. 35 ss.

²²² PREISING 1995-1997, p. 17. Voir *infra* chap. V, § 2.1.

reliquaires mariaux (ceux en forme de petits retables peints, encadrés de reliques) ne se seraient répandus en Europe qu'à partir des premières décennies du XIV^e siècle²²³. Ce fait semble être lié à l'essor d'un nouvel élément du décor ecclésial, tel que le retable peint (it. *pala*), ainsi qu'à l'expansion des tableaux portatifs de dévotion individuelle.

3.3. La *maniera graeca* des tableaux mariaux et l'essor de la peinture italienne du XIII^e siècle

Nous avons noté ci-dessus que l'on trouve les premiers tableaux mariaux d'Occident à Rome à partir du haut Moyen Âge ; l'image de *Santa Maria Antiqua* serait, d'après la tradition, la plus ancienne des œuvres conservées (fig. 1)²²⁴. Tous les exemples présentés, encore peu nombreux dans cette première période, occupent une position prestigieuse auprès de la société romaine. C'est la provenance orientale, ayant recours à l'*image* – *archétype*, qui décide de leur originalité.

Les premières influences byzantines sur la peinture occidentale avaient, ce que suggère entre autres Weitzmann, commencé autour du VI^e siècle²²⁵. Ensuite, d'après Renato Pisanì, pendant la période de l'iconoclasme certaines icônes avaient été sauvées et envoyées en Italie, à Rome ou à Florence²²⁶. Et, ce sont ces icônes qui sont devenues les modèles d'une série d'images répétitives²²⁷. Enfin, beaucoup d'artistes occidentaux s'inspiraient, entre le XI^e et le XIV^e siècle de l'art byzantin²²⁸. D'ailleurs, l'étude déjà ancienne de Venturi démontre que la peinture italienne doit son essor à l'adaptation des formes byzantines²²⁹ ; c'est la représentation de l'*Hodigitria*²³⁰, répandue dans diverses variantes iconographiques, qui était entourée d'une vraie admiration. Selon Pietro Amato, le XIII^e siècle était un des moments les plus intéressants en ce qui concerne le développement de l'iconographie mariale²³¹. Avec les changements dans la liturgie et l'avènement d'une nouvelle spiritualité se développe la production des images peintes sur bois, similaires aux icônes, représentant dans la plupart des cas les *Vierges à l'Enfant* de types différents et les saints²³².

En réalité, un véritable apport artistique de Byzance dans l'évolution de la peinture occidentale sur panneau a eu lieu au Moyen Âge central. A cette époque, les effigies mariales inspirées des formes picturales byzantines se répandent de manière spectaculaire dans la région du Latium, avec Rome comme siège principal, et sur les territoires de Toscane et d'Ombrie. Les artistes introduisant dans leurs créations des traits stylistiques des icônes, l'ancienne peinture toscane et ombrienne est désignée, dès le temps de

²²³ Catalogue : I.

²²⁴ Voir *infra* § 2.

²²⁵ WEITZMANN, *Various Aspects...*, p. 3.

²²⁶ PISANI, *loc. cit.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ VENTURI 1907, p. 39 ss., 552, *passim*.

²³⁰ Cf. *supra* §2.2.a).

²³¹ AMATO, *L'orient cristiano, op. cit.*, p. 15 s.

²³² Voir chap. II, § 2, 3.

Vasari, comme la peinture de la *maniera graeca*²³³. Les icônes en buste dites *medietas imaginis*, dans les langues vernaculaires *demy-ymage* et *mezza figura*, dont parle Guillaume Durand, jouissaient de l'estime et d'une sorte d'affection exclusive des Occidentaux²³⁴. Et, c'est leur modèle qui serait à l'origine du tableau d'autel.

3.3.1. De la *pala* italienne au tableau de piété portatif

Il est prouvé que l'icône du type *medietas* inspira la création du retable occidental peint sur panneau de bois, tel que la *pala* italienne²³⁵. Mais, on ne connaît pas d'images d'autel avant le XI^e siècle, ce que constate André Chastel²³⁶. D'après Edmond Barbier, les reliquaires exposés sur l'autel seraient à l'origine du retable proprement dit²³⁷. Jean-Pierre Caillet est dernièrement revenu sur cette question et a démontré les liens qui existaient entre la valorisation des châsses-reliquaires, le positionnement du prêtre et l'introduction d'une image sur la table²³⁸. En esquissant la genèse du retable d'autel, le chercheur indique deux *Vierges à l'Enfant* provenant de Brescia²³⁹. Le caractère formel de ces figurations en relief, datées par Panazza du IX^e siècle, pourrait témoigner d'une pratique de placement des tableaux cultuels sur des autels dès l'époque carolingienne, comme le souligne Caillet²⁴⁰.

Ajoutons encore que la présence d'anciennes icônes suspendues au-dessus de l'autel, ou bien placées sur la *mensa*, serait aussi importante²⁴¹. L'arrangement de l'autel et de l'image est, selon Hellmut Hager, connu dans la décoration des chapelles dès le haut Moyen Âge ; de sorte qu'avec l'utilisation du *retabulum*, on expose désormais des icônes à la

²³³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (éd.) Firenze 1846, vol. II, p. 20, 24, 82 ; M. DENIS, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris 1935, p. 146 ; A. ALAZARD, *L'art italien*, Paris 1949, vol. I, p. 103 ; L. RÉAU, G. COHEN, *L'art du moyen âge : arts plastiques, art littéraire et la civilisation française*, Paris (1935) 1951, p. 252 ; WEITZMANN 1984, *passim* ; J. VON SCHLOSSER, *On the History of Art Historiography*, (dans :) G. Schiff (éd.), *German Essays on Art History*, New York 1988, p. 211 ss. ; H. BIERMANN, *Das „O“ Giotto. Anmerkungen zur Fama Giotto*, (dans :) K. Möseneder, A. Prater (éd.), *Aufsätze zur Kunstgeschichte : Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, Hildesheim-Zürich 1991, p. 109, 118 ss. ; P. LEE RUBIN, *Giorgio Vasari : Art and History*, New Haven 1995, p. 304 ; D. NORMAN, *Siena, Florence, and Padua : Art, Society, and Religion 1280-1400*, New Haven-London 1995, p. 222 ; H.-C. EVANS, W.-D. WIXOM (éd.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, (cat. de l'expo.) The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, p. 486 ss. ; E. PANOFSKY, *Deutschsprachige Aufsätze*, (éd.) K. Michels, M. Warnke, Berlin 1998, p. 877 ; P. EICHEL-LOJKINE, *Le siècle des grands hommes : les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits au XVI^e siècle*, Louvain-Paris 2001, p. 305 ; T.-D. KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago-London 2004, p. 28 ; FOLDA 2005, p. 516.

²³⁴ Voir CHASTEL 1988, p. 99 s. ; WIRTH 1999 (a), p. 55.

²³⁵ En dernier lieu, voir CHASTEL 1993, *passim* ; *Id.*, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento italiano*, Milano 2006, *passim*.

²³⁶ *Idem* 1993, p. 33.

²³⁷ E. BARBIER, *Les images, les reliques et la face supérieure de l'autel avant le XI^e siècle*, (dans :) *Synthronon : art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge* (recueil d'études par A. Grabar et un groupe de disciples), Paris 1968, p. 199-207.

²³⁸ CAILLET 2005, p. 145.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.* fig. 15 ; Cit. P.-F. PANAZZA, notice (dans :) C. Bertelli, G.-P. Brogiolo (éd.), *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, Brescia 2000, p. 493-494, n° 468.

²⁴¹ Cf. CHASTEL, *loc. cit.*

vénération dans l'Église latine²⁴². A partir du XIII^e siècle des icônes, qui étaient l'objet d'une dévotion particulière, sont en général introduites dans des retables²⁴³. Par la suite, naît le concept de grand panneau accumulant des figurations du Christ, de la Vierge et des saints sur un fond d'or. C'est ce que Chastel appelle le *tableau-tabernacle*, car un tel tableau semble devenir *le réceptacle de la puissance surnaturelle*²⁴⁴. Comme cela a été dit, la structure de *pala* conserve les caractéristiques des icônes et reste conforme aux petits panneaux de dévotion²⁴⁵. Ces derniers étaient souvent juxtaposés en diptyque : la Vierge – le Christ²⁴⁶ ; la même disposition sera connue dans des diptyques-reliquaires plus tardifs.

Les figurations à mi-corps, dites *figuræ dimidiatæ* présentées sur fond d'or étaient considérées dans le monde médiéval – aussi bien en Orient qu'en Occident –, comme les plus pieuses²⁴⁷. Cette appréciation des icônes aux yeux des Latins est notée autour de 1280 dans le *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand, ce que remarquent respectivement Jean-Claude Schmitt et André Chastel²⁴⁸. Ainsi, les tableaux dévotionnels de la chrétienté occidentale du XIII^e siècle, dont parle Chastel en utilisant le mot allemand *Gnadenbilder* (images de grâce)²⁴⁹, et ceux de la fin du Moyen Âge désignés – en règle générale, et dernièrement surtout par Ringbom²⁵⁰ – comme *Andachtsbilder* (images de piété), dérivent de l'adaptation du concept byzantin. Nous avons affirmé qu'en Italie leur abondance est due, d'une part, à leur importation qui s'est effectuée sur un temps relativement long ; d'autre part à leur production sur la Péninsule même soit par des artistes byzantins, soit par des artistes locaux qui copiaient soigneusement des peintures grecques.

²⁴² HAGER 1962, p. 45 s.

²⁴³ Cf. M. WARNKE, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, „München Jahrbuch der Bildenden Kunst“, XIX : 1968, p. 61-102.

²⁴⁴ CHASTEL, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁵ *Idem* 1988, p. 102, note n° 13.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 99, fig. 3, note n° 5 cit. O. PÄCHT, *The Avignon Diptych and its Eastern Ancestry*, (dans :) *De artibus opuscula XL* (Festschrift E. Panofsky), New York 1961, p. 402 s.

²⁴⁷ CHASTEL, *loc. cit.* ; *Idem* 1993, p. 76.

²⁴⁸ J.-C. SCHMITT, *L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle* (dans :) Boespflug, Lossky 1987, p. 298, note n° 68 ; CHASTEL 1988, note n° 3. Voir aussi *Guillaume Durand : évêque de Mende : v. 1230-1296 : canoniste, liturgiste et homme politique*, Actes de la table ronde du CNRS, Mende, 24-27 mai 1990, Institut de recherche et d'histoire des textes, (l'Unité associée 247 du Centre national de la recherche scientifique et l'Institut supérieur de liturgie de Paris), textes réunis par P.-M. Gy, Paris 1992, notamment p. 143 ; *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*, I-IV, (éd.) A. Davril, Turnhout 1995.

²⁴⁹ CHASTEL 1988, p. 99 ; Cf. E. WIEGAND, *Die Böhmisches Gnadenbilder*, (thèse) Würzburg 1936 ; Voir K. KOLB, *Typologie der Gnadenbilder*, (dans :) W. Beinert, H. Petri (éd.), *Handbuch der Marienkunde*, Regensburg 1984, p. 849 s. ; LdK, vol. II, p. 774-775 (avec des réf. bibliographiques).

²⁵⁰ S. RINGBOM, *Les images de dévotion (XII^e - XV^e siècle)*, Paris 1995, notamment p. 9, 65 ss. ; Sur la problématique d'*Andachtsbilder* et sur la mystique allemande voir par ex. R. BECKSMANN, U.-D. KORN, J. ZAHLTEN (éd.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters : Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, Berlin 1975, p. 79-103 ; BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter...*, *op. cit.*, p. 86 s. Cf. L. ROSS, *Medieval Art. A Topical Dictionary*, Westport 1996, p. 12 ; P. et L. MURRAY, *The Oxford companion to Christian art and architecture*, Oxford-New York 1996, p. 16. En dernier lieu, voir la question des images de piété médiévales à l'époque de la Réforme présentée par A. ANDRÉN, *Sind die Andachtsbilder mit der Reformation verschwunden ? Ein Vergleich mittelalterlicher Passionsbilder mit reformatorischen Passionalen und Gebetbücher*, (dans :) S. Kaspersen (éd.), *Images of cult and devotion : function and reception of Christian images of medieval and post-medieval Europe*, Copenhagen 2004, p. 273 ss. ; Aussi J. ELKINS, *Pictures and Tears : A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York 2004 (2001), p. 155.

a) Latium

Il semble que l'effigie mariale soit un des éléments essentiels du mobilier des églises romaines, entre le XII^e et le XIII^e siècle. Afin de confirmer cette hypothèse, mentionnons certaines représentations datées de cette période, telles que les tableaux de *Santa Maria in Via Lata*, de *Sant'Angelo in Pescheria*, de *Santa Maria del Popolo*, de *Santi Cosma e Damiano*, de *Santa Francesca Romana*²⁵¹. Celles-ci et de nombreuses autres images byzantines ou italo-byzantines²⁵², dont la problématique complexe n'entre pourtant pas dans le cadre de cette étude, étaient honorées à Rome et dans le Latium médiéval comme des objets sacrés²⁵³. Il est d'ailleurs intéressant qu'elles soient constamment entourées d'une piété populaire²⁵⁴.

b) Toscane

Les portraits de la *Madone* étaient très répandus dans la peinture toscane de Florence et de Sienne²⁵⁵. L'importation des icônes et par suite la production des panneaux similaires s'intensifient à partir du XII^e siècle par l'entremise du port pisan, où se croisaient les chemins des marchands traversant la Méditerranée²⁵⁶. Par conséquent, on retrouve à Pise

²⁵¹ Voir *Fototeca Nazionale*, ICCD déjà citée.

²⁵² Sur le type italo-byzantin voir ci-après § 3.3.2.

²⁵³ Cf. Annexe I : Q1, Q3. Voir aussi I. TOESCA, *L'Antica Madonna di S. Angelo in Pescheria a Roma*, „Paragone Arte”, 277 : 1969, p. 3-18 ; MATTHIAE 1965, p. 154 ss. ; W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, vol. III, Wien 1974, p. 133 ; C. PIETRANGELI, *Guide Rionali di Roma, Rione X-Campitelli*, vol. III, Roma 1979, p. 36.

²⁵⁴ Voir *infra* § 5. Cf. également J. WEIßENBERGER, *Römische Mariengnadenbilder 1473-1590 : Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*, dissertation à l'Université d'Heidelberg 2007 (Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main, sig. 2007 B 28791).

²⁵⁵ Voir notamment B. BERENSON, *Essays in the Study of Sieneese Painting*, New York 1918 ; O. SIRÉN, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922 ; G. SOULIER, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924 ; R. OFFNER, *Studies in Florentine Painting*, New York 1927 ; C.-H. WEIGELT, *Über die „mütterliche” Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, „Art Studies”, 1928, p. 195-220 ; P. TOESCA, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze 1929 ; C.-H. WEIGELT, *Sieneese Painting of the Trecento*, Firenze 1930 ; R. OFFNER, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York 1930 ; G.-H. EDGELL, *A History of Sieneese Painting*, New York 1932 ; E. SANDBERG-VAVALÀ, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena 1934 ; *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra Giottesca di Firenze del 1937*, (cat. de l'expo.) Firenze, aprile - ottobre 1937, (dir.) G. Sinibaldi, G. Brunetti, Firenze 1943 ; C.-I. RAGGHIANI, *Pittura del Duecento a Firenze*, Firenze 1955 ; E. CARLI, *Sieneese Painting*, New York 1956 ; J. CANADAY, *Sieneese Painting*, New York 1957 ; L. MARCUCCI, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma 1958 (1927) ; GARRISON 1953-1963 ; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. I, Dalle origini alla fine del XIII secolo*, Torino 1965 (1927) ; C.-H. WEIGELT, *Sieneese Painting of the Trecento*, New York 1974 (Florence 1930) ; S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500 una linea*, (dans :) *Storia dell'arte italiana*, III, Torino 1979, p. 173-270 ; B. COLE, *Sieneese Painting : From Its Origins to the Fifteenth Century*, New York 1980 ; A. TARTUFERI, *Pittura fiorentina del Duecento*, (dans :) E. Castelnovo (éd.), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, vol. I, p. 267-282 ; L.-C. MARQUES, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987 ; A. TARTUFERI, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990 ; H.-B.-J. MAGINNIS, *Painting in the Age of Giotto*, (éd.) 1997 ; *Id.*, *The World of the Early Sieneese Painter*, Pennsylvania 2001.

²⁵⁶ Voir (dans :) D. HERLIHY, *Pisa nel Duecento. Vita economica e sociale di una città italiana nel medioevo*, Pisa 1973 ; G. CICCONE, S. POLIZZI, *Porto Pisano e il Porto di Livorno nel Medioevo*, „Studi Livornesi”, II : 1987, p. 9-48 ; S. ORIGONE, *I Toscani nel Mediterraneo : l'area bizantina, il Mar Nero*, (dans :) S. Gensini, *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, Pisa 1988, p. 271-285 ; D. HERLIHY, *Pisa nel Duecento*, Pisa 1990 ; S. BORSARI, *Pisani a Bisanzio nel XII secolo*, (dans :) *Studi di storia pisana e toscana in onore del Prof. Cinzio violante*, Pisa 1991 (Biblioteca del „Bollettino Storico Pisano”, Collana storica, 38), p. 59-75 ;

des tableaux remarquables de type oriental²⁵⁷, comme celui de la *Madonna di Sotto gli organi*, daté aux environs de 1200 et conservé dans la cathédrale²⁵⁸ – attribué soit à un artiste grec, soit à Berlinghiero²⁵⁹ –, ou l'effigie mariale provenant de *San Frediano* – une création probablement pisane de la seconde moitié du XIII^e siècle, interprétant à la lettre les peintures byzantines²⁶⁰. Les sources d'inspiration provenaient, vraisemblablement, de Constantinople et du Levant²⁶¹ envahis à l'époque par les Latins dont nous avons déjà parlé plus haut ; et aussi de Chypre (entre 1192 et 1489 l'île forma un royaume latin, ensuite elle passa sous le contrôle de Venise) et de l'Est de la Méditerranée²⁶². Remarquons enfin qu'en 1111 les Pisans (comme c'était auparavant le cas des Vénitiens) avaient obtenu d'Alexis I^{er}

M.-L. CECCARELLI LEMUT, G. GARZELLE, *Pisani viri in insulis et transmarinis regionibus potentes*, Atti del Convegno internazionale di studi (Pisa, 22 - 24 ottobre 1998) ; *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, (cat. de l'expo.) Pisa 13 settembre - 9 dicembre 2003, (dir.) M. Tangheroni, Milano 2003 ; M.-L. CECCARELLI LEMUT, *Pisa nel Mediterraneo durante il XIII secolo*, „Bollettino Storico Pisano”, 75 : 2006, p. 1-21.

²⁵⁷ Voir A. PIETRI BELLINI, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1906 ; A. CALECA, *Il Museo Nazionale di San Matteo. Opere d'arte fino al XV secolo*, Pisa 1978 ; E. CARLI, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958 ; A. CALECA, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, (dans :) E. Castelnovo (éd.), *La Pittura in Italia, op. cit.*, p. 233-264 ; M. BURRESI, *A pintura en Pisa na primeira metade do sec. XV*, (dans :) *Alvaro Pires de Evora*, (cat. de l'expo.), Lisbona 1994 ; E. CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla „bella maniera”*, Pisa 1994 ; M. BURRESI, L. CARLETTI, C. GIOMETTI, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Pisa 2002 ; M. BURRESI, *Pittura e scultura al tempo della Repubblica*, (dans :) A. Zampieri (éd.), *Pisa nei secoli. Arte, storia e tradizione*, Pisa 2003, p. 97-155. ; M. BACCI, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, (dans :) *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bizanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Actes du colloque, Gênes 27 - 29 mai 2004, (dir.) A.-R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, p. 63-78 ; *Id.*, *Pisa e l'icona, op. cit.*, p. 59-64.

²⁵⁸ A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1787-1793, vol. II, p. 99-110 ; *Id.*, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, p. 449-455 ; R. PAPINI, *Pisa. Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia*, Roma 1912-1931, vol. I, p. 142 ; N. CATUREGLI, *La nostra Madonna*, (dans :) *Chiesa Primaziale Pisana. Solenne scoprimento della Madonna di Sotto gli Organi*, Pisa 1936, p. 13-23 ; E.-B. GARRISON, *Post-War Discoveries-III : Early Italian Paintings*, *BM*, 89 : 1947, p. 216, 274-279 ; *Idem* 1949, n° 644 ; M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine Painting. The Origin of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze 1993, vol. I, p. 49-50 ; CARLI 1994, p. 13-14 ; R.-P. NOVELLO, *La pittura dal XIII al XV secolo*, (dans :) A. Peroni (éd.), *Il Duomo di Pisa*, Modena 1995, p. 291-300, cat. n° 894 ; M. BACCI, *Due tavole della Vergine nelle Toscana occidentale del primo Duecento*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 4/2 : 1997, p. 1-59 ; F. BAGGINI, *La Madonna di sotto gli organi nella storia religiosa e civile di Pisa*, Pisa 1998 ; PACE, *loc. cit.* ; M. BACCI, (dans :) Vassilaki 2000, n° 69, p. 441 ; BURRESI, CARLETTI, GIOMETTI 2002, p. 26 ; BURRESI 2003, p. 115-116 ; *Cimabue a Pisa... op. cit.*, n° cat. 16, p. 130 (notice de L. Carletti).

²⁵⁹ Cf. BACCI, *Pisa e l'icona, op. cit.*, p. 59-60 ; CARLETTI (notice), *loc. cit.*

²⁶⁰ GARRISON 1949, n° 646 ; *Monstra del Restauro*, (cat. de l'expo.) Pisa 26 septembre - 5 novembre 1972, (dir.) A. Caleca, Pisa 1972 ; CARLI 1994, p. 21 ; *Cimabue a Pisa, op. cit.*, n° cat. 57 (L. Carletti).

²⁶¹ BACCI, *loc. cit.*

²⁶² Voir D. TALBOT-RICE, R. GUNNIS, T. TALBOT-RICE, *The Icons of Cyprus, London 1937, passim* ; PAPAGEÖRGIU 1969, *passim* ; D. MOURIKI *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus. „The Griffon”*, I-II : 1985-1986, p. 9-112 (rééd. dans *Eadem, Studies in Late Byzantine Painting*, London 1995) ; S. SOPHOKLEOUS, *Icones byzantines de Chypre XII^e -XIX^e siècle* (exposition organisée par la Municipalité de Limassol), Nicosie 1991 ; *Id.*, *Icons of Cyprus, op. cit.* ; M. ASPRA-VARDAKIS, *Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model*, (dans :) *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, (dir.) N. Patterson Šavčenko, Ch. Moss, Princeton 1999, p. 179-186 ; BACCI, *loc. cit.* ; A. WEYL CARR, *The Holy Icons : A Lusignan Asset ?* (dans :) D.-H. Weiss, L. Mahoney (éd.), *France and the Holy Land : Frankish culture at the end of the crusades*, Baltimore 2004, p. 313-337 ; *Eadem, Art*, (dans :) *Cyprus : society and culture... op. cit.*, p. 219-328.

Comnène l'autorisation d'administrer un des quartiers de Constantinople²⁶³ ; où il existait, du reste, deux églises pisanes²⁶⁴. Divers objets précieux (y compris des icônes) affluaient donc de l'Orient tout au long du XII^e et du XIII^e siècle, pour être déposés dans le trésor de la cathédrale comme des donations diplomatiques, ou bien pour servir à la dévotion privée²⁶⁵. De la sorte, la piété individuelle et collective envers des images d'origine byzantine se serait, d'après Michele Bacci, manifestée à Pise de manière précoce²⁶⁶.

A Sienne, les ateliers locaux détenaient une position non négligeable dans la création des tableaux dévotionnels à caractère grec, notamment en ce qui concerne les représentations de la *Vierge à l'Enfant*. Les Siennois allaient ainsi témoigner de leur attachement au culte marial qui revêtait une importance toute particulière²⁶⁷. Rappelons ici que la Vierge, en tant que *Domina Regina (Nostra)*, est devenue leur patronne²⁶⁸. C'est en 1260 que la ville, après avoir repoussé les Florentins, se confia à la sainte protectrice et prit dès lors l'appellation *Civitas Virginis*²⁶⁹. Ce fait poussa sûrement à la multiplication des images mariales, créées d'après des modèles archétypiques provenant de Byzance, ceux-ci considérés comme originels. La chronique de Niccolò di Giovanni Ventura, datée de 1442, comporte d'ailleurs une miniature (notée par Gerrit J. Schenk²⁷⁰) représentant la procession de 1260 et le cérémonial de la mise de la ville de Sienne sous la protection de la Vierge, où une icône mariale était portée sous un baldaquin (fig. 49)²⁷¹.

Les tableaux byzantins introduits dans le rituel des Latins étaient alors consacrés par la piété de la société locale comme des images miraculeuses. Dans ce contexte, la représentation de la cathédrale, appelée *Madonna del Voto* et datée vers 1261 (fig. 19) ; ou bien celle de l'église *del Carmine*, une petite image du XIII^e siècle également

²⁶³ P. MAGDALINO, *Constantinople médiévale : études sur l'évolution des structures urbaines*, Paris 1996, p. 52, 81 ; BACCI 2005, p. 59.

²⁶⁴ Cf. F.-A. BELIN, A. DE CHÂTEL, *Histoire de la Latinité de Constantinople*, Paris 1894, p. 64 ; W. VON HEYD, M. FUREY-RAYNAUD, *Histoire du commerce du Levant au Moyen-Âge*, Paris 1936, p. 213 ; R. JANIN, *Constantinople byzantine : développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1964, p. 249 s. ; *Id.*, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, p. 42 ; A. FAILLER, *L'église des Ancônitaïns à Constantinople*, *REB*, 44 : 1986, p. 253 ; LEFORT, MORRISSON 1991, p. 265 s.

²⁶⁵ BACCI, *loc. cit.*

²⁶⁶ *Ibid.* Cf. *Id.*, *La Vergine Oikokyra, Signora del Grande Palazzo. Lettura di un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei Greci*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, ser. IV, 3 : 1998, p. 261-279.

²⁶⁷ Voir H. VAN OS, *Sieneze Altarpieces 1215-1460 : Form, Content, Fonction*, Groningen 1988, vol. I, p. 12-16, *passim* ; MAGINNIS 2001, *passim* ; J.-T. WOLLESEN, *Pictures as Texts versus Pictures and Texts Around 1300*, (dans : L. Kuchenbuch, U. Kleine (éd.), *Textus im Mittelalter : Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2006, p. 406 s.

²⁶⁸ R. ARGENZIANO, *L'Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis : questioni liturgiche e iconografiche*, (dans : A. Benvenuti, M. Garzaniti (éd.), *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, Atti del IV Convegno di Studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia, Firenze, 26-28 ottobre 2000, Roma 2005, p. 161-209 ; MAGINNIS 2001, p. 29 ss.

²⁶⁹ RUSSO 1996, p. 263 ; CHASTEL 1999, p. 56 ; MAGINNIS, *loc. cit.*

²⁷⁰ G.-J. SCHENK, *Enter the emperor. Charles IV and Siena between politics, diplomacy, and ritual (1355 and 1368)*, „Renaissance Studies” 20 (2) : 2006, p. 169, fig. 5.

²⁷¹ Cf. Manuscrit, A IV 5, fol. 5 r, *Biblioteca Comunale degli Intronati*, Sienne. Cit. par SCHENK, *loc. cit.*

d'origine oriental et pour cette raison spécialement honorée, joueraient un rôle marquant²⁷². De telles effigies pieuses, considérées en tant qu'archétypes, allaient inspirer la création des peintures similaires composées des motifs italo-byzantins²⁷³. Cette prédilection pour les images mariales suscita parallèlement, selon Chastel, un certain provincialisme de la peinture siennoise du XIII^e siècle²⁷⁴. Enzo Carli avait pourtant trouvé, dans une série de tableaux de valeur artistique différente, des œuvres qui prouvaient l'importance du courant siennois dans l'expérience picturale italienne de l'époque médiévale²⁷⁵. Finalement, la *maniera graeca* persistait à Sienne (comme à Venise) jusqu'au XIV^e siècle, tandis que des artistes d'autres régions avaient plutôt tendance à l'abandonner, afin d'aller à la découverte de nouveaux moyens picturaux.

c) Venise

En ce qui concerne la tradition des images grecques à Venise, on peut toujours se référer aux anciens travaux de Sergio Bettini²⁷⁶. Chastel est dernièrement revenu sur la problématique de l'École dite *véneto-crétoise*, terme créé par Kondakov et repris dans la littérature spécialisée par Millet²⁷⁷. Cette question a été spécialement étudiée par Manolis Chatzidakis qui s'est intéressé au rapprochement formel des créations vénitiennes et crétoises²⁷⁸. L'activité artistique des Crétois jouait, apparemment, un rôle moteur dans la popularisation des modèles byzantins à partir de Venise. On suppose que des Grecs, qui s'y étaient réfugiés au XIV^e siècle, avaient produit des icônes non seulement pour cette ville, mais aussi pour des commanditaires des États du Nord²⁷⁹.

3.3.2. Les représentations mariales du type italo-byzantin

L'implantation des types picturaux byzantins dans la peinture italienne amena à l'apparition d'innombrables tableaux à caractère complexe italo-byzantin, ce que confirment les créations toscanes du *Duecento*. A ce propos, James H. Stubblebine a fait une remarque que chaque génération d'artistes italiens s'intéressait à différents problèmes artistiques,

²⁷² BELTING 1990, p. 439, ill. 237 ; *Idem* 1998, p. 460, tabl. VI.

²⁷³ Cf. J.-H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, Princeton, New Jersey 1964, p. 72-75 ; *Mostra di opere d'arte nelle provincie de Siena e Grosseto*, (cat. de l'expo.), Gênes 1979, p. 104, n° 38.

²⁷⁴ CHASTEL 1999, p. 57.

²⁷⁵ E. CARLI, *La peinture siennoise*, trad. J. Bertrand, Paris 1955, p. 14.

²⁷⁶ Voir S. BETTINI, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Padova 1933 ; *Id.*, *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940.

²⁷⁷ CHASTEL 1999, p. 155 ; *Ibid.* cit. G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

²⁷⁸ M. CHATZIDAKIS, *Essai sur l'école dite italo-grecque, précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, (dans :) A. Pertusi (éd.), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana..., Firenze 1974, vol. II, p. 69-124 ; *Id.*, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque*, (dans :) *Mnimnosynon Sophias Antoniadis*, Venezia 1974, p. 169-211 ; *Id.*, *icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise*, Venezia 1975 ; *Id.*, *La peinture des « Madonneri » ou « véneto-crétoise » et sa destination*, (dans :) H.-G. Beck, M. Manousakas, A. Pertusi (éd.), *Venezia - Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV-XVI) : Aspetti e Problemi*, Florence 1977, p. 673-690.

²⁷⁹ En dernier lieu, voir CHASTEL, *loc. cit.*

et s'appropriait différents éléments de l'art byzantin²⁸⁰. Il l'a démontré par l'analogie en comparant des tableaux italiens du XIII^e siècle avec des icônes des siècles précédents du Mont Sinai²⁸¹. Il faut pourtant constater que les artistes travaillant en *maniera graeca*, tels Berlinghiero, Coppo di Marcovaldo ou Cimabue (ce dernier, disciple des maîtres grecs²⁸²) ne copiaient pas aveuglement des modèles byzantins, mais allaient développer leur style individuel à partir de ceux-ci. Dans ce contexte, il s'agit donc d'une occidentalisation des motifs orientaux.

Au sujet de cette tradition italo-byzantine dans la production des tableaux-reliquaires, il convient d'évoquer une création de Coppo di Marcovaldo, la *Vierge à l'Enfant trônant* de Sainte-Marie-Majeure de Florence (fig. 14). Ce panneau, daté du troisième quart du XIII^e siècle, est l'une des interprétations des motifs byzantins dans l'art médiéval d'Occident, réalisée par une fusion des éléments picturaux et de la sculpture. Le tableau servait de porte-reliques, la tête de la Vierge comportant une châsse²⁸³. Cet exemple témoigne parfaitement de la capacité de l'artiste italien de créer une œuvre singulière à partir des anciennes formes. L'effigie mariale exécutée en relief polychrome est flanquée de deux anges peints sur panneau, et les douze représentations picturales des apôtres sont disposées sur l'encadrement à l'instar de ce qui se faisait dans la peinture orientale. Mais, on peut également voir dans cette figuration un certain recours au modèle occidental de *Majesté* (statue de la *Vierge trônant* incrustée de reliques)²⁸⁴.

Enfin, Alastair Smart aborde la question liée à d'autres tableaux mariaux confectionnés par Coppo, soulignant que c'est le type *Hodigitria* qui était le point de départ de l'essor des représentations de la *Madone* dans la peinture italienne²⁸⁵. Effectivement, les éminents peintres comme Berlinghiero cité plus haut (fig. 18), Cimabue, Duccio, Guido de Sienne et Simone Martini se référaient, dans un premier temps, au modèle byzantin de la *Vierge à l'Enfant*²⁸⁶. Néanmoins les créations italiennes, fondées à l'origine sur des composants (tant thématiques que formels) orientaux, tendaient progressivement à introduire de nouveaux

²⁸⁰ J.-H. STUBBLEBINE, *Byzantine Influence in Thirteenth - Century. Italian Panel Painting*, DOP, 20 : 1966, p. 87 s.

²⁸¹ *Ibid.*, *passim*.

²⁸² G. VASARI, *Le vite de più 'eccellenti pittori, scultori, ed architettori (1568)*, (éd.) G. Milanesi, Florence 1878-1907, vol. I, p. 249.

²⁸³ BELTING 1990, p. 434, fig. 234 ; BOSKOVITS 1993, p. 570-588 ; H. VAN OS, *Der Weg zum Himmel : Reliquienverehrung im Mittelalter*, Regensburg 2001, p. 106, fig. 121 ; M. CIATTI, C. FROSININI, *L'immagine antica della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore : studi e restauro*, (mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 15 aprile - 15 maggio 2002), Firenze 2002 ; M. CIATTI, *The Typology, Meaning, and Use of Some Panel Paintings from the Duecento and Trecento* (dans : V.-M. Schmidt (éd.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Washington 2002, p. 15-29 ; M. WILDE, *Das unbekannte Schlüsselwerk : Die Madonna del Bordone des Coppo di Marcovaldo in Siena*, Weimar 2004, p. 128.

²⁸⁴ Chap. V, § 1.

²⁸⁵ A. SMART, *The Dawn of Italian Painting, 1250-1400*, Oxford 1978, p. 12.

²⁸⁶ Voir SIRÉN 1922 ; G. SOULIER, *Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane à propos de la madone Gualino*, Paris 1929 ; C. BRANDI, *Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena*, „L'Arte”, XXXVI (I) : 1933, p. 13 ; Cf. Sienne, Pinacothèque Nationale n° 16, n° 587 ; C. BRANDI, *Duccio*, Florence 1951 ; CHASTEL, *op. cit.*, p. 58 ss. ; J. WHITE, *Duccio*, Londres 1979 ; L.-C. MARQUES, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987, p. 72 ss. ; E. AYER, *Thirteenth-century Imagery in Transition : The Berlinghiero Family of Lucca*, dissertation Rutgers University 1991 ; L. BELLOSI, *Cimabue*, Arles 1998 ; *Duccio di Buoninsegna alle origini delle pitture senese*, (cat. de l'expo.) 4 octobre 2003 - 14 mars 2004, Siena - Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera del Duomo ; *Duccios Madonna and Child*, (cat. de l'expo.) 21 décembre - 13 juin 2005, Metropolitan Museum of Art NY. Cf. aussi Ch. KLEINHENZ (éd.), *Medieval Italy : An Encyclopedia*, New York 2004, *passim*.

moyens de présentification. Dépourvues du contenu platonicien prédéfini²⁸⁷, les images occidentales cherchaient à s'approcher d'une réalité, grâce à l'élaboration des clairs-obscurs et en s'appuyant sur une transposition émotionnelle, mais avec toujours à la base le modèle stéréotypé byzantin.

L'histoire de la peinture des *Duecento* et *Trecento* était, d'après Smart, passée par diverses étapes de l'évolution stylistique : de la domination du byzantinisme, par la maturation des écoles toscanes et leur essor à la fin du XIII^e siècle, pour enfin entrer dans la période de transformations et d'innovations picturales du XIV^e siècle²⁸⁸. Le fait que les répliques de la fameuse *Hodighitria* fussent ainsi répandues aux XIII^e et XIV^e siècles dans l'art italien, n'est certainement pas sans incidence sur leur surgissement en Europe centrale. On devrait signaler ici l'avènement de ce type de *Madone* en Bohême dont avaient parlé Jaroslav Pešina, Antonin Matějček et Josef Myslivec²⁸⁹. Les relations établies entre Prague, Sienne et l'Italie centrale suscitérent apparemment l'expansion du motif de la *Vierge à l'Enfant* en buste dans la peinture tchèque dès la seconde moitié du XIV^e siècle²⁹⁰. Chastel revient d'ailleurs sur cette question du cheminement d'un type byzantin jusqu'à Prague par l'entremise du milieu siennois²⁹¹. Ringbom est du même avis ; il se réfère aux études d'Eberhard Wiegand et de Rolf Fritz, et maintient l'hypothèse de l'inspiration des tableaux mariaux tchèques du modèle de *Gnadenbild* du type italo-byzantin²⁹².

Or, Milena Bartlová a dernièrement exposé le caractère particulier des tableaux dévotionnels de provenance tchèque et morave²⁹³. Certaines de ces représentations, créées aux environs des années 1400-1460, sont enchâssées dans de larges cadres avec une décoration picturale (fig. 22.c), et parfois incrustées de reliques. C'est la raison pour laquelle on ne peut pas éviter de considérer leur existence par rapport à celle des tableaux-reliquaires polonais²⁹⁴. Mais, avant que d'examiner ceux-ci en détail, il est indispensable de présenter la tradition des images mariales de type byzantin connues dans la peinture médiévale en Pologne²⁹⁵. Nous nous référons, à ce sujet, aux études menées auparavant par Jerzy Gadomski. Le chercheur a supposé que les effigies de la *Vierge – Hodighitria* répandues en Petite-Pologne étaient directement inspirées d'une ou bien des images italo-

²⁸⁷ Chap. II, § 1.3.1.

²⁸⁸ SMART, *op. cit.*, p. 2 s.

²⁸⁹ Cf. A. MATĚJČEK, J. MYSLIVEC, *Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini*, „Bolletino Istituto storico Cecoslovacco”, 2 : 1946, p. 3 ss. ; J. PEŠINA, *Un motivo bizantino-italiano nella pittura boema verso la meta del XIV secolo*, „Acta Historiae Artium”, XXIV / 1-4 : 1978, p. 91-99 ; En dernier lieu, voir CHASTEL 1999, p. 152.

²⁹⁰ Voir § 4.1.1.

²⁹¹ CHASTEL, *loc. cit.*

²⁹² S. RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, Paris 1997, p. 30, note n° 42, cit. WIEGAND, *Die Böhmischen Gnadenbilder*, *op. cit.*, *passim* et R. FRITZ, *Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, 5 : 1951, p. 161 ss.

²⁹³ BARTLOVÁ 2001 (a).

²⁹⁴ Chap. V, § 4 et VI.

²⁹⁵ Voir *infra* § 4.2. Il semble qu'André CHASTEL, *loc. cit.*, ait ignoré l'existence des tableaux polonais confectionnés d'après le même modèle byzantin.

byzantines²⁹⁶. Cette hypothèse s'appuie sur l'analyse comparative découvrant des traits similaires des tableaux polonais avec des œuvres provenant d'Italie, telles que la *Vierge à l'Enfant* de Berlinghiero (fig. 18) et la *Madonna del Voto* (fig. 19), citées plus haut, sans compter d'autres peintures siennoises²⁹⁷. Il est notoire que l'avènement de l'*Hodigitria* en Pologne s'articule avec celui des tableaux-reliquaires. Et, plusieurs de ces reliquaires contiennent des interprétations de la *Vierge à l'Enfant*, ceci probablement en recourant à la tradition des images miraculeuses mariales²⁹⁸.

Trois questions principales se posent à ce propos. Est-ce que les représentations de l'*Hodigitria* (tant polonaises que tchèques) n'étaient inspirées que des effigies byzantines occidentalisées et apportées de l'Italie ?²⁹⁹ Ensuite, faut-il également voir dans les tableaux-reliquaires polonais l'interprétation du modèle italien ou bien italo-byzantin ? Enfin, est-on redevable à la cour de Prague de l'arrivée de ce modèle sur le territoire de l'Europe centrale ? Le questionnement sur les tableaux de dévotion mariaux ainsi défini, il se peut que leur expansion en Europe du Centre-Est s'effectue par l'intermédiaire de l'Italie, à partir de la ville de Sienne en particulier, et non directement de Byzance ou des pays russes. Le fait que la Pologne et la Bohême, soient attachées à la culture et aux rites religieux latins jouerait dans ce cas un rôle primordial – l'introduction des images au rituel n'étant approuvée que par l'Église romaine. C'est pourquoi, il faut prendre en considération les rapports des cours polonaise et tchèque, et des sièges épiscopaux avec l'Italie ; des visites des ambassadeurs ou des pèlerinages qui suscitaient vraisemblablement la diffusion des objets dévotionnels, dans ce monde médiéval imprégné d'une grande religiosité³⁰⁰. Reconnues et appréciées par l'Église comme très saintes, les effigies de la *Vierge à l'Enfant* et de la *Sainte Face* enflammaient la créativité des artistes occidentaux. Des enluminures incluses dans *De mulieribus claris* de Boccace, conservées actuellement à la Bibliothèque nationale de France peuvent d'ailleurs témoigner de la faveur dont elles jouissaient dans des ateliers européens à l'aube du XV^e siècle (fig. 29-31).

Au terme de ce bref parcours, il importe de réaffirmer que les images objets de la dévotion populaire étaient, en règle générale, les effigies d'origine byzantine ou bien leurs répliques occidentalisées. Par conséquent, la *maniera graeca* s'identifiait avec une représentation pieuse que nous allons dénommer *image d'affection*³⁰¹. A de telles images, présentées en buste sur fond d'or et ayant en outre une fonction de reliquaire, semble s'attacher une adoration affective des fidèles. Exposées à proximité du maître-autel, et donc associées au Saint Sacrement et aux reliques qui y étaient enfermés, les anciennes icônes inspirèrent le retable peint et d'emblée le tableau de dévotion personnelle d'Occident³⁰². L'essor de ces images dès la seconde moitié du XIII^e siècle, lié à l'évolution des pratiques

²⁹⁶ J. GADOMSKI, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Malopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, FHA, 22 : 1986, p. 43 s. ; *Idem*, FHA, Nouvelle série, 4 : 1998, p. 217-224.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Chap. II, § 1.2.3.A.

²⁹⁹ Cf. GADOMSKI, *op. cit.*, *passim* ; BARTLOVÁ, *op. cit.*, *passim*.

³⁰⁰ Voir *infra* § 4.1.1, 4.2.1.

³⁰¹ L'expression *image d'affection* avait surgi au cours de nos conversations avec M. Jean-François Chauvard (École française de Rome). Voir chap. II, § 1, 1.3.

³⁰² Cf. *supra* § 3.3.1.

cultuelles, suscitera à son tour la création de petits retables portatifs enfermant des reliques³⁰³.

Une profusion des tableaux mariaux, dans leur nouvelle conception formelle, aura lieu sur les territoires tchèques et en Pologne, à la fin du Moyen Âge³⁰⁴. Afin de pouvoir démontrer l'originalité des tableaux-reliquaires polonais sur le plan européen, il faut certainement avoir recours à la peinture médiévale italienne et à son rôle dans l'établissement des schémas picturaux italo-byzantins. Les Slaves occidentaux, qui ont toujours appartenu à l'Église latine, auraient puisé leur inspiration dans des représentations importées de l'Italie et non directement de l'Orient. Et comme conséquence de ceci, le modèle byzantin des portraits mariaux et christiques, transposé dans la peinture italienne des *Duecento* et *Trecento*, aurait son retentissement dans la création des ateliers au nord des Alpes, tout au long du XV^e siècle.

3.4. Tableaux mariaux italo-byzantins dans le milieu franco-néerlandais du Moyen Âge central

Moins nombreux que dans les pays transalpins, les tableaux de type byzantin figurant la Vierge et le Christ apparaissent également dans le Royaume de France. D'après les dernières études de Carolyn Marino Malone des effigies dévotionnelles peintes sur panneau doré, similaires à celles conservées à Rome, étaient connues dans le milieu clunisien autour de l'an mil ; par exemple, des tableaux cités comme *pueri Jesu [imago] quae depicta est in tabula aurata (...) Imago autem Dei Genitricis (...)*³⁰⁵. Car « miroir de Rome », Cluny détint une position particulière sur le plan européen par son union avec la papauté, laquelle s'intensifia au XI^e siècle³⁰⁶.

Mais, de telles peintures cultuelles ne se seraient répandues dans la sphère privée qu'à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. Dans un inventaire de mobilier établi sous Charles V, il est fait mention de panneaux de la *Vierge*, de l'*Homme de douleurs*, de diptyques et d'un triptyque³⁰⁷. Comme l'a déjà souligné Sixten Ringbom, l'inventaire de Jean duc de Berry contenait un groupe non négligeable d'images de piété, dont des tableaux byzantins ou bien italo-byzantins de la *Vierge à l'Enfant* et de l'*Homme de douleurs*³⁰⁸. La dévotion envers de telles images allait demeurer aussi bien dans le culte officiel que dans la piété individuelle

³⁰³ Chap. V, § 3.

³⁰⁴ Voir *infra* § 4 et chap. V, § 4.

³⁰⁵ C. MARINO MALONE, *Interprétation des pratiques liturgiques à Saint Bénigne de Dijon d'après ses coutumiers d'inspiration clunisienne*, (dans :), S. Boynton, I. Cochelin, *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny – Du cœur de la nuit à la fin du jour : les coutumes clunisiennes au Moyen Âge*, Turnhout 2005, p. 229, note n° 57, cit. BnF, coll. de Bourgogne, t. 11, ff. 86^v-87^r ; *Eadem, Saint-Bénigne de Dijon en l'an mil, «Totius Galliae basilicis mirabilior» Interprétation politique, liturgique et théologique*, Turnhout 2009, p. 179 ss.

³⁰⁶ Voir A. BAUD, *Cluny : un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, Paris 2003, p. 168 s. ; D. RICHE, *Cluny au miroir de Cluny. Regard des clunisiens sur leur histoire* (dans :) *Écrire son histoire : les communautés régulières face à leur passé*, Actes du 5^e colloque international du CERCOR, Saint-Étienne, 6-8 novembre 2002, (dir.) A. Bouter, Saint-Étienne 2005, p. 185-220.

³⁰⁷ *Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France*, (éd.) J. Labarte, Paris 1879, n° 891, 2020, 2140, 2278, 2309, 2380, 2769 ; L. DELISLE, *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris 1907.

³⁰⁸ RINGBOM 1997, p. 39, notes n° 28-30 ; Voir *Inventaire de Jean, Duc de Berry*, (éd.) J. Guiffrey, I-II, Paris 1894-1896, n° A61, A1106.

au cours du siècle suivant. Nous savons que les ducs de Bourgogne Charles le Téméraire et Philippe le Bon avaient, eux aussi, en leur possession certains tableaux élaborés à la « manière grecque »³⁰⁹. Enfin, d'après une transmission historique un ancien portrait de la *Sainte Vierge portant l'Enfant sur son bras* – l'un de ceux « peints par saint Luc » –, aurait été jadis conservé à Notre-Dame de Talant, près de Dijon en Bourgogne. Néanmoins, nous n'en avons retrouvé aucune trace matérielle, excepté une unique information datant du début du XIX^e siècle³¹⁰.

Sur les territoires néerlandais et dans le nord de la France, existent toujours deux images – pseudo-icônes mariales que nous devons obligatoirement invoquer. Considérées comme étant d'origine orientale et attribuées à saint Luc, elles présentent cependant des traits occidentaux : la *Vierge Hodighitria* du trésor de la cathédrale de Liège (fig. 26) et la *Vierge de Tendresse* dite *Éléousa*³¹¹ de la cathédrale de Cambrai (fig. 27)³¹². L'exemple de la *Notre-Dame de Grâce* de Cambrai est intéressant surtout du point de vue stylistique, ce qui peut indiquer sa provenance. D'après Hans Belting, cette image est une des créations siennoises du milieu d'Ambrogio Lorenzetti – datée du second quart du XIV^e siècle –, interprétant le modèle byzantin du portrait authentique marial³¹³. Déposé à la cathédrale en 1451, et dès lors jouissant d'une grande estime de la société locale, trois répliques de ce tableau furent commandées en 1453 au peintre Petrus Christus – *depinxit tres ymages / ad similitudinem illius ymaginis Beate Mariae*³¹⁴ ; l'année suivante, le chapitre capitulaire en commanda douze autres à Hayne de Bruxelles³¹⁵. Cela confirmerait le prestige des *Madones* attribuées à saint Luc, au XV^e siècle en Europe du Nord.

³⁰⁹ RINGBOM, *op. cit.*, notes n° 31-34, cit. *Les ducs de Bourgogne*, (éd.) L. de Laborde, 2^e partie *Preuves*, II, Paris 1851.

³¹⁰ G. PEIGNOT, A. CALMET, *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ, sur celle de Marie, sur les deux généalogies du Sauveur et sur sa famille*, Paris 1829, p. 178.

³¹¹ Annexe II : Glossaire.

³¹² Les représentations des cathédrales de Liège et de Cambrai sont attribuées à saint Luc, et leur provenance est traditionnellement liée à Constantinople. A) L'image de Liège est une des grandes reliques de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert ; elle aurait été donnée par Frédéric II (1194-1250). C'est un panneau de bois décoré d'une orfèvrerie du XIV^e siècle avec une peinture de la *Vierge à l'Enfant* (telle *Hodighitria*) aux traits occidentalisés, probablement à Liège au XV^e siècle, date à laquelle des écoinçons d'argent à l'effigie en buste de saint Lambert y ont été insérés. L'icône a participé à la grande exposition internationale sur Byzance à la fin du Moyen Âge organisée par le Metropolitan Museum de New York, *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, qui a eu lieu du 23 mars au 5 juillet 2004. Cf. aussi BELTING 1990, p. 490 ; *Idem* 1998, p. 592. B) L'image italo-byzantine de Cambrai fut apportée de Rome en 1440 par Fursy de Bruille, chanoine de Cambrai et archidiacre de Valenciennes. C'est une représentation de la *Vierge de Tendresse*, entourée d'une grande dévotion, et appelée d'après le grec *Glykophilousa*. Cf. A.-J.-M. HAMON, *Notre-Dame de France ou l'histoire du culte de la Sainte Vierge en France depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours*, Paris 1862, p. 383 s. ; J. HOUDON, *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*, Paris 1880, ch. 4 ; J.-E. DROCHON, *Histoire illustrée des pèlerinages français de la très sainte Vierge*, Paris 1890, p. 83 ; CHASTEL 1988, p. 107 s., fig. 12 ; BELTING, *loc. cit.* ; CHASTEL 1999, p. 154.

³¹³ BELTING, *loc. cit.* Sur la question de l'image authentique, voir *infra* chap. II, § 1.2.3.A.

³¹⁴ H. VAN DER VELDEN, *Petrus Christus' Our Lady of the Dry Tree*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 60 : 1997, p. 89-110.

³¹⁵ J. DUPONT, *Hayne à Bruxelles et la copie de Notre Dame de Grâce de Cambrai*, „L'Amour de l'art”, 16 : 1935, p. 363 ss. ; RINGBOM, *op. cit.*, p. 30 s., note n° 44 ; BELTING 1998, p. 594 ; En dernier lieu, voir S. URBACH, *Images ad Similitudinem. Copies after Miraculous Images (Gnadenkopien). The Abbenbroek painting: a case study*, (dans :) H. Verougstraete-Marcq, J. Couvert (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches*, Actes du colloque XV pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture (Bruges, 11-13 septembre 2003), Leuven 2006, p. 225.

Lesdites effigies occidentalisées ne comportent pourtant pas de caractéristiques semblables aux représentations répandues en Europe du Centre-Est ; ayant gardé le principe d'une composition byzantine, elles suivent leur propre tradition picturale (le tableau liégeois avec son encadrement, impliquant des traits du style international, serait lié à un artiste néerlandais ou bien à l'école de Cologne³¹⁶). Il est peu probable qu'elles aient joué un rôle quelconque dans la peinture médiévale polonaise ou tchèque. En Pologne et en Bohême, existe un ensemble des tableaux mariaux traduisant le modèle italo-byzantin dans un style considéré comme typique des ateliers locaux.

4. Les tableaux de la Vierge à l'Enfant sur les territoires des Slaves d'Occident entre le XIV^e et le XV^e siècle

Le sujet de notre étude portant particulièrement sur les représentations d'une *Vierge à l'Enfant*, notons que ce type iconographique bénéficiait d'une grande popularité dans deux pays des Slaves occidentaux : la Bohême et la Pologne. Nous pensons que les questions liées à l'existence même de ces effigies dans l'Église peuvent rendre compte des rapports socioculturels en Europe dès la seconde moitié du XIV^e et durant le XV^e siècle. C'est pourquoi, il est non seulement loisible, mais indispensable d'abstraire l'imaginaire des faits historiques relevant des comportements et des caractéristiques des sociétés desquelles elles sont issues. Afin de bien saisir le système d'interaction entre la créativité, la croyance, les changements socioculturels et l'essor des pays de l'Europe du Centre-Est au bas Moyen Âge, nous nous référons tout d'abord aux travaux de Jerzy Kłoczowski³¹⁷.

Il s'avère que le prestige du Royaume de Bohême, établi sous le règne de Charles IV de Luxembourg au XIV^e siècle, s'effondre au cours du siècle suivant. En revanche, la Pologne retrouve sa prospérité. Le premier rôle semble dès lors dévolu à la monarchie des Jagellons. Sans entrer dans les méandres de l'histoire, ce qui nous éloignerait de notre sujet principal, on doit pourtant signaler des divergences entre la Bohême des hussites et le traditionalisme polonais. En outre, remarquons que l'état réuni de Pologne et de Lituanie se trouva au carrefour des influences de la civilisation médiévale européenne et de celles provenant d'Orient. Il en résulte que, dans cette partie du continent, le processus d'occidentalisation s'établit parallèlement à l'implantation du byzantinisme. Par conséquent,

³¹⁶ Voir (dans :) J. PURAYE, *L'icône byzantine de la cathédrale Saint-Paul à Liège*, „Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art”, IX : 1939, p. 193-200 ; O. PÄCHT, *The Limburgs and Pisanello*, „Gazette des Beaux-Arts”, LXII : 1963, p. 115 ; A. BANK, *L'argenterie byzantine du X^e au XV^e siècle*, (dans :) *Atti del XVII Corso internazionale di cultura sull'arte ravennata e bizantina*, Ravenna 1970, p. 349 ; A. GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise 1975, n° 36, fig. 79-80 ; P. COLMAN, *Le trésor de la cathédrale Saint-Paul à Liège*, Liège 1981, p. 36-37 ; *Splendeur de Byzance / Europalia 82, Hellas-Grèce*, (cat. de l'expo.) du 2 octobre au 2 décembre 1982, (réd.) J. Lafontaine-Dosogne, Bruxelles 1982, p. 42, Ic. 7 ; BELTING 1990, p. 490. En dernier lieu, voir des remarques d'URBACH, *loc. cit.*, qui a mis en doute la provenance orientale du tableau.

³¹⁷ J. KŁOCZOWSKI, *Rozwój środkowowschodniej Europy w XIV wieku* (dans :) *Sztuka i ideologia XIV wieku*, Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 29-30 listopada 1973, (dir.) P. Skubiszewski, Warszawa 1975, p. 13-52 ; *Id.*, *Rozwój środkowowschodniej Europy w XV wieku*, (dans :) *Sztuka i ideologia XV wieku*, Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1-4 grudnia 1976 r., (sous la dir.) P. Skubiszewski, Warszawa 1978, p. 17 ss. ; *Id.*, *Europa Słowiańska w XIV-XV wieku*, Warszawa 1984, *passim* ; *Id.*, *La Pologne dans l'Église médiévale*, Aldershot 1993, *passim* ; *Id.*, *Młodsza Europa : Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*, Warszawa 1998, *passim* ; *Id.*, *Les pays d'Europe du Centre-Est, du XIV^e au XVII^e siècle*, (dans :) J. Kłoczowski, J. Delumeau, C. Lepelley (éd.), *Histoire de l'Europe du Centre-Est*, Paris 2004, p. 173-194.

d'après Kłoczowski il faut prendre en considération, sur le plan européen, l'importance des cultures indigènes de divers types qui sont à la base de l'épanouissement de la connaissance des cultures nationales³¹⁸. Dans cette optique, la réception de la culture occidentale était, bien évidemment, la conséquence de l'attachement à la chrétienté latine qui se cristallisa au XIII^e siècle, après le IV^e concile du Latran³¹⁹. Le fait que la majorité des évêques polonais ait été présente à Rome en 1215, pendant ce concile, aurait été un acte symbolique du rapprochement de la chrétienté polonaise avec le Saint-Siège, donc avec la chrétienté occidentale, sa culture et sa philosophie³²⁰.

C'est avec la scolastique que l'art gothique prit son essor chez les Slaves occidentaux, se déployant entre les centres culturels qu'étaient alors Prague et Cracovie³²¹. Par la suite, les relations entre l'Ouest et l'Est se développèrent de manière considérable. Et, l'Europe centrale dans son ensemble continua, au cours du XV^e siècle, d'évoluer malgré certains moments régressifs. Pour ce qui concerne la production artistique, la peinture gothique des ateliers tchèques et polonais se distingue sur le plan européen. Dans une opulence de formes plastiques, elle s'appuie sur des modèles tantôt occidentaux, tantôt byzantins, pour créer enfin une formule singulière des images dévotionnelles. Il s'agit de l'interprétation d'un ancien type pictural dans de nouvelles conditions socioculturelles. A ce propos, nous allons esquisser la problématique générale de la peinture sur panneau de bois, en mettant l'accent sur les tableaux mariaux répandus en Bohême et en Pologne à partir du XIV^e jusqu'aux deux premières décennies du XVI^e siècle.

4.1. La Bohême

Dès la seconde moitié du XIV^e siècle, la peinture tchèque occupe une place aussi importante, dans l'art européen, que celle des ateliers italiens ou flamands, comme le signale justement Jan Białostocki³²². Et, cette époque désignée, entre 1350 et 1400, sous le nom du « beau style » est représentée en Bohême par des artistes remarquables tels que le Maître de Vyšší Brod, le Maître de Třeboň et le Maître Théodoric. Ces peintres réussirent à traduire des modèles byzantins en motifs occidentaux, ce qui caractérise leur style propre³²³.

L'ouvrage de Matějček et Pešina, consacré à la peinture gothique tchèque, reste toujours une des principales sources de référence³²⁴. Il existe cependant de nombreux travaux au sujet des figurations mariales (picturales ou bien sculptées) confectionnées de

³¹⁸ *Idem* 1978, p. 17, 30, 47 s.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

³²⁰ J. DĄBROWSKI, *Dawne dziejopisarstwo polskie (do roku 1480)*, Wrocław 1964, p. 74 ; J. KŁO- CZOWSKI, *Les grandes lignes d'histoire de l'Église en Pologne*, (dans : *Instituzioni, Cultura e Società in Italia e in Polonia (secc. XIII-XIX)*, Atti del Convegno italo-polacco di Studi Storici (Lecce – Neapoli, 10-17 febbraio 1976), Galatina 1979, p. 113 ; *Id.*, *Chrześcijaństwo i historia : wokół nurtów reformy chrześcijańskiej VIII-XX w.*, Kraków 1990, p. 116.

³²¹ KŁOCZOWSKI 1978, p. 41 s., note n° 11.

³²² Cf. J. BAŁOSTOCKI, *L'art du XV^e siècle des Parler à Dürer*, Paris 1993, p. 36-38.

³²³ En dernier lieu, voir ROYT 2002.

³²⁴ MATĚJČEK, PEŠINA 1955.

manière spectaculaire autour de l'an 1400, c'est-à-dire la période des « belles Madones »³²⁵. Bartlová a démontré, dans son étude minutieuse concernant les tableaux tchèques du XV^e siècle, l'importance des images de la *Vierge à l'Enfant* dans les courants artistiques locaux³²⁶. Outre leur provenance et techniques de production, elle les avait examinées du point de vue iconographique et typologique, et avait insisté sur les deux principaux types : *Regina et Beata* (les représentations de la Vierge en buste ou en pied, portant une couronne ou avec la tête couverte d'un maphorion)³²⁷. Les tableaux mariaux incrustés de reliques sont également pris en considération ; et leur étude comparative avec des œuvres polonaises vise à découvrir, un peu plus loin, d'importantes similitudes³²⁸.

4.1.1. Le mécénat de Charles IV

La question des échanges d'idées et d'inspirations artistiques est liée aux relations très étroites que le Royaume de Bohême entretenait avec les cours européennes. Il s'agit surtout de l'avènement de Charles IV, dont le règne fut remarquable tant sur le plan politique que culturel³²⁹. Proclamé solennellement roi de Bohême, à la Diète en 1341, il accomplit l'œuvre de reconstruction du pays entreprise par son père Jean de Luxembourg³³⁰. Grâce à sa politique, la Bohême retrouva une position ferme en Europe. Il n'est pas sans importance qu'en 1346 Charles IV ait été élu roi des Romains (désigné en latin comme *Carolus Romanorum Rex semper Augustus et Boemiae Rex*)³³¹. Ensuite, au cours de l'année 1354-1355, il entreprit une expédition à Rome et, avec l'assentiment du pape Innocent VI,

³²⁵ Cf. W. PINDER, *Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 44 : 1923, p. 147-170 ; J. PEČÍRKA, *O krásných Madonách*, „Volné směry”, 37 : 1941-42, p. 14-26, 38-43 ; O. PÄTCH, *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache*, (dans :) *Europäische Kunst um 1400*, (cat. de l'expo.) Kunsthistorisches Museum Wien 1962, p. 52-65 ; J. PEŠINA, J. HOMOLKA, *K problematice evropského umění kolem roku 1400*, „Umění”, 11 : 1963, p. 161-203 ; A. KUTAL, *České gotické umění*, Praha 1972, p. 105-133 ; A. LEGNER (éd.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, (Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln), Köln 1978, vol. 1-3 ; G. SCHMIDT, *Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, (dans :) G. POCHAT, B. WAGNER (éd.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, (Kunsthistorisches Jahrbuch, 24), Graz 1991, p. 34-49. Voir aussi M. DEITERS, *Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums*, Berlin 2002, *passim*.

³²⁶ BARTLOVÁ, *Poctivé obrazy...*, 2001.

³²⁷ *Ibid.*, p. 78.

³²⁸ Voir chap. V, § 4 ; VI, § 3 ; VII, § 1.

³²⁹ En dernier lieu, voir J. FAJT, M. HÖRSCH (éd.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, Berlin-München 2006, *passim* ; J. FAJT, A. LANGER (éd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument : Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin 2009, *passim*.

³³⁰ Cf. J. CALMETTE, *Le Reich allemand au moyen âge*, Paris 1951 ; F. DVORNIK, *Les Slaves histoire, civilisation de l'Antiquité aux débuts de l'Époque contemporaine*, Paris 1970 ; J.-K. HOENSCH, *Histoire de la Bohême*, Paris 1995 ; P. BĚLINA, P. ČORNEJ, J. POKORNÝ, *Histoire des Pays tchèques*, Paris 1995 ; F. KAVKA, *Karel IV. Historie života velkého vladaře*, Praha 1998 ; J.-K. HOENSCH, *Die Luxemburger. Eine spätmittelalterliche Dynastie von gesamteuropäischer Bedeutung 1308-1437*, Stuttgart 2000, p. 105-192 ; F. SEIBT, *Karl IV. Ein Kaiser in Europa*, Frankfurt 2003 ; J. ČECHURA, *České země v letech 1310-1378. Lucemburkové na českém trůně*, Praha 2005.

³³¹ Voir réf. note *supra*. Cf. *Claudii Fleurii Historia Ecclesiastica*, Josephi Wolff (éd.) 1767, Bayerische Staatsbibliothek, München, t. XXIII, Lib. XCV, p. 593 ; *Codex Diplomaticus*, (dans :) *Nouveaux mémoires de l'Académie Royale des Belles-Lettres*, Bruxelles 1834, t. VIII, p. 268 n° 69. Voir également G. KLANICZAY, *Holy Rulers and Blessed Princesses : Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, Cambridge-New York 2002, p. 328.

se fit couronner empereur³³². Gerrit Jasper Schenk a dernièrement décrit les deux voyages effectués par Charles IV en 1355 et 1368 vers l'Italie³³³. En revenant sur ces événements, il faut souligner que la ville de Sienne était une halte obligatoire du cortège impérial précédant l'arrivée à Rome. Lors de l'entrée dans la ville, avant le couronnement, Luxembourgeois s'était pourtant heurté à une certaine hostilité des Siennois ; en 1368 il fut déjà accueilli avec toute la somptuosité et le cérémonial dus à un empereur³³⁴. Et, cette entrée du souverain en procession traditionnelle était comparée à l'entrée du Christ à Jérusalem, célébrée d'ailleurs spécialement par le peuple siennois dans la procession des Rameaux³³⁵. Ces va-et-vient entre la Bohême et l'Italie devaient sûrement avoir des répercussions non seulement sur le plan politique, mais aussi sur le rituel et l'art religieux tchèque.

En réalité, une grande partie des tableaux mariaux bohémiens comportent des caractéristiques italiennes, ou italo-byzantines. Et, l'apparition des plus anciennes représentations au rituel, tant en Bohême qu'en Pologne, est liée aux donations des souverains qui souhaitaient, d'après Belting, renforcer ainsi leur autorité³³⁶. A ce propos, il convient de mentionner qu'en 1356 Charles IV offrit une image byzantine à son frère Jan Jindřich (Jean-Henri), margrave de Moravie, à l'occasion de la fondation du couvent des augustins à Brno (fig. 20)³³⁷. Une des premières informations attestant la présence dudit tableau remonte à 1373 ; dans un acte en date du 20 août Jan IX, évêque d'Olomouc, accorde des indulgences de quarante jours à la célébration de l'office à l'autel doté de l'image mariale en l'église St-Thomas de Brno³³⁸. Ensuite, le tableau fut cité en 1376 et en 1403 par d'autres sources historiques³³⁹. Cette représentation du trésor des Premyslides, appelée couramment la *Vierge noire* (Černá Madona) et attribuée à saint Luc aurait été retrouvée, selon la tradition, par sainte Hélène et déposée à Constantinople. C'est l'évêque Eustorgius qui l'aurait apporté à Milan via Gênes. Le tableau aurait été ensuite pris comme butin après la conquête de la ville par l'empereur Frédéric Barberousse. Ce dernier l'aurait offert – comme récompense pour l'assistance à cette campagne militaire (1158-1162) –, au

³³² Cf. J. ŠUSTA, *Karel IV. Za císařskou korunou 1346-1355*, Praha 1948 ; R. FOLZ, *Le Souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval. Études sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire*, Genève 1973, p. 436 ; J.-M. JEEP, *Medieval Germany : An Encyclopedia*, New York 2001, p. 108 s. ; F. KAVKA, *5.4.1355 Korunovace Karla IV. císařem Svaté říše římské*, Praha 2002 ; R.-K. EMMERSON (éd.), *Key Figures In Medieval Europe : An Encyclopedia*, New York 2006, p. 124 ss. ; Voir (dans :) F. RAPP, *Svatá říše římská národa německého. Od Oty Velikého po Karla V*, Praha 2007.

³³³ SCHENK 2006, *passim*.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*, p. 177, note n° 79.

³³⁶ Cf. BELTING 1998, p. 451.

³³⁷ KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 6 ; BELTING, *loc. cit.* ; E. BEGG, *The cult of the Black Virgin*, London-New York 1996, p. 163 s., 236.

³³⁸ Le tableau déposé dans l'église St-Thomas jusqu'au XVIII^e siècle, les augustins de Brno reçurent du Saint-Siège, en 1727, l'autorisation de le couronner. Il fait actuellement partie de l'autel majeur de la basilique de l'Assomption de la Vierge de Brno. Il y fut placé en 1783, lorsque les augustins, qui le conservaient depuis le Moyen Âge dans une chapelle de l'église St-Thomas, s'installèrent dans le monastère cistercien désaffecté. Voir « Quelques informations sur l'histoire de l'abbaye » [en ligne], disponible sur http://www.opatbrno.cz/opat_hist_fr.htm .

³³⁹ Voir lien *supra*. Cf. aussi : *Gemma Moraviae Thaumaturga Brunansis*, Brunae 1736 ; A. PROKOP, *Die Markgrafschaft Mahren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, Wien 1904, t. I, p. 187 ; KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *loc. cit.* ; K. STEJSKAL, *Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Prag 1978, p. 91.

roi tchèque Ladislav qui l'aurait finalement emporté à Prague³⁴⁰. La juxtaposition de cette image avec le tableau siennois de la *Madonna del Voto* (fig. 19) et avec celui de Berlinghiero (fig. 18), cités ci-dessus, démontre qu'il s'agit dans ce cas d'une des plusieurs répliques du modèle byzantin répandu en Italie du XIII^e siècle. Nous sommes pourtant encline à la dater vers la charnière des XII^e et XIII^e siècles, par comparaison stylistique avec les deux peintures italiennes ; le mode de figuration de l'effigie mariale hiératiquement figée, la tête caractéristique de l'Enfant – allongée avec le front haut et développé –, et enfin l'utilisation même des moyens picturaux, relativement simplifiés, pourraient confirmer cette datation et son origine plutôt byzantine, qu'italo-byzantine ; cette hypothèse reste sujette à discussion. La question du reliquaire inclus dans le tableau sera présentée ultérieurement, car elle demande une analyse plus approfondie³⁴¹.

Enfin, il est intéressant que cette peinture possède des traits similaires avec une autre *Vierge dite noire* conservée au couvent paulinien de Częstochowa en Pologne (fig. 21)³⁴² ; elle aussi était considérée, selon une tradition, comme ayant été retrouvée par la mère de Constantin, sainte Hélène³⁴³. Or, nous essayerons d'expliquer, un peu plus loin, le pourquoi de la désignation « Vierge noire » par rapport aux tableaux ici présentés.

Quelle était, en réalité, la provenance de ces effigies mariales de type byzantin connues en Europe du Centre-Est ? D'après Antonin Matějček et Josef Myslivec les tableaux à caractère byzantin s'étaient répandus en Europe occidentale et centrale à partir de l'Italie, au cours des XIII^e et XIV^e siècles³⁴⁴. Ce point de vue a été adopté par Jaroslav Pešina³⁴⁵. Par contre, Hans Aurenhammer s'est prononcé sur l'afflux des icônes en Europe par l'intermédiaire de l'Église d'Orient³⁴⁶. Myslivec a également indiqué Chypre, comme lieu de provenance des modèles byzantins ; ce qui pourrait résulter de contacts entre Charles IV de Luxembourg, Casimir le Grand roi de Pologne, Louis d'Anjou roi de Hongrie et avec le roi de Chypre Pierre I^{er} de Lusignan³⁴⁷. La même question des rapports avec Chypre va donc se poser à propos des origines des images mariales en Pologne³⁴⁸.

Par contre, Ivo Kořán a présenté une hypothèse, selon laquelle les tableaux tchèques étaient inspirés des icônes byzantines importées de l'Orient déjà à l'époque des premières fondations des couvents en Bohême, c'est-à-dire à la fin du XI^e et au cours du XII^e siècle³⁴⁹. Par contre, Ewa Śnieżyńska-Stolot a démontré que les tableaux mariaux connus

³⁴⁰ Voir réf. note *supra*.

³⁴¹ Chap. V, § 4.

³⁴² Voir *infra* § 4.2.1.

³⁴³ KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *op. cit.*, note n° 7.

³⁴⁴ A. MATĚJČEK, J. MYSLIVEC, *České Madony gotické bizantských typů*, „Památky Archeologické. Nové Řady”, 4-5 : 1934-1935 (copie), p. 1 ss.

³⁴⁵ J. PEŠINA, *Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století*, „Umění”, 25 : 1977, p. 146.

³⁴⁶ H. AURENHAMMER, *Marienikone und Marienandachtsbild zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich des Alpen*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft”, 4 : 1955, p. 35.

³⁴⁷ J. MYSLIVEC, *Česka gotica a Byzanc*, „Umění”, 18 : 1970, p. 333.

³⁴⁸ Voir *infra* § 4.2.1.

³⁴⁹ I. KOŘÁN, *K českému v ý voji typu Madony doulebské*, „Umění”, 27/2 : 1979, p. 128.

en Bohême aux XIV^e et XV^e siècles présentait une nouvelle interprétation des motifs byzantins, liée à l'introduction d'éléments iconographiques occidentalises, discernés dans les peintures à caractère italo-byzantin³⁵⁰. En outre, elle a remarqué que les tableaux tchèques représentent, dans bien des cas, la Vierge à mi-corps avec la tête couverte d'un maphorion caractéristique (fig. 22). Ainsi, le fait que Charles IV ait apporté la relique du voile marial, pour la cathédrale de Saint-Guy à Prague en 1354, jouerait un rôle principal dans l'épanouissement de ce type iconographique en Bohême³⁵¹. Śnieżyńska-Stolot constate que tous les types de la *Vierge à mi-corps* étaient bien connus en Italie, et que c'était par cette voie qu'ils affluaient sur le territoire de l'Europe du Centre-Est. Ayant admis que la plupart de ces images s'y répandirent aux XII^e et XIII^e siècles, elle a réfuté l'hypothèse d'Aurenhammer et de Kořán sur l'inspiration directe de la peinture tchèque à partir des icônes apportées entre le XI^e et le XII^e siècle³⁵². Pour notre part, nous suggérons plutôt le XIII^e et le XIV^e siècle comme période d'un véritable ascendant des images italo-byzantines sur la création d'ateliers de l'Europe centrale. Les types des *Madones tchèques* transposent, en réalité, des motifs byzantins déjà interprétés dans la peinture du *Duecento* et du *Trecento* en Italie.

Il apparaît que des tableaux apportés de la péninsule italienne, au XIV^e siècle, étaient considérées comme des « images saintes » chargées du même pouvoir divin que le prototype³⁵³. C'est pourquoi ils sont devenus les modèles des peintures religieuses locales. Les rapports officiels de Charles IV avec l'Italie et ses voyages à Rome (décrits, entre autres, dans les chroniques de Giovanni Sercambi³⁵⁴), étaient vraisemblablement à l'origine de l'implantation en Bohême des copies des effigies vénérées dans l'Église romaine en tant qu'achéiropoïètes³⁵⁵. D'après Milena Bartlová, Charles IV connut durant ses séjours à Rome les représentations de *Santa Maria Maggiore* et d'*Aracœli* sur le Capitole ; par suite, il aurait influencé la création de leurs répliques tchèques³⁵⁶. Deux copies de la deuxième image sont toujours conservées dans le trésor de la cathédrale Saint-Guy et dans la collection de la Galerie nationale de Prague (fig. 12.a-b)³⁵⁷. En revanche, une copie du tableau de Sainte-Marie-Majeure aurait été offerte au couvent pragois des carmélites, dont l'église portait le même vocable de *Notre-Dame des Neiges* que la basilique de Rome³⁵⁸. Rappelons ici également deux passages de Charles IV par Sienne, « ville mariale », où la tradition des images de la Vierge se répandit au cours du XIII^e siècle³⁵⁹. Il est fort probable que

³⁵⁰ E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Kult italo-bizantyńskich obrazów Maryjnych w Europie Środkowej w wieku XIV*, „Studia Claromontana”, 5 : 1984, p. 17 s.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 18-19.

³⁵² *Ibid.*, p. 21.

³⁵³ *Ibid.*, p. 23.

³⁵⁴ Voir O. PUJMANOVÁ, *Italské pobyty Karola IV v kronikách Giovaniho Sercambiho*, „Umění”, XXXV : 1976, p. 498-506.

³⁵⁵ Cf. *supra* § 2, ensuite chap. II, § 2.

³⁵⁶ BARTLOVÁ 2001 (a), p. 77 ; Cf. KOŘÁN, *op. cit.*, p. 119-131.

³⁵⁷ Voir O. PUJMANOVÁ, *Studi sul culto della Madonna di Aracœli e della Veronica nella Boemia tardomedievale*, AC, LXXX : 1992, p. 243-262 ; BOLGIA 2005, p. 30, note n° 14.

³⁵⁸ BARTLOVÁ, *loc. cit.*

³⁵⁹ Voir *supra* § 3.3.1.b).

ces relations italiennes incitèrent à l'adoption des rites et à l'usage des objets de dévotion similaires dans le milieu bohémien.

Bartlová démontre que nombre de tableaux tchèques du XV^e siècle contient une inscription tirée d'un verset de l'antienne *Regina cœli laetare*³⁶⁰. La phrase introduite soit dans la peinture, soit sur l'encadrement était le recours à la tradition concernant la représentation de Sainte-Marie-Majeure (ou bien celle d'*Aracœli*)³⁶¹. D'après cette tradition, l'intercession de la Vierge par son image sacrée, portée en procession accompagnée du chant de ladite antienne, avait mis fin à la peste qui ravageait la ville de Rome³⁶². Il est remarquable que certaines représentations de la *Vierge à l'Enfant* conservées en Pologne, et ayant une fonction de reliquaire, comportent la même invocation empreinte, en règle générale, sur des encadrements³⁶³.

De fait, nous revenons constamment à diverses interprétations formelles des images déclarées porter un pouvoir miraculeux ; lequel pouvoir est attribué tantôt à une image-archétype considérée comme relique, tantôt à une prière d'origine soi-disant céleste qui l'accompagne, les deux intercédant pour les fidèles. Et, nous allons spécialement nous intéresser à cette interdépendance picturale et sémantique dans le contexte du tableau-reliquaire marial³⁶⁴.

Constatons enfin que le règne de Charles IV, qui fut une période de relations intenses avec d'autres pays de la chrétienté latine, stimula la prospérité du Royaume de Bohême à tous les égards. L'attachement de l'empereur au cérémonial, sa prédilection pour les images pieuses, les beaux objets et sa passion pour la collection de reliques se réalisèrent dans ses fondations dont la plus remarquable est le château de Karlštejn. Il s'agit, en premier lieu, de la décoration de la chapelle Sainte-Croix qui est, sans aucun doute, exceptionnelle à cause de la quantité des tableaux-reliquaires qui y sont rassemblés³⁶⁵.

4.1.2. Un modèle grec de l'image mariale en Europe du Centre-Est

Nous avons déjà noté, et ceci à plusieurs reprises, que les effigies de la Vierge de type byzantin occupaient une place principale dans l'Église latine. Leur multiplication servirait à la visualisation de la présence permanente d'un élément sacré tant dans le rituel qu'au-delà des offices liturgiques, dans la dévotion privée. Les modèles picturaux circulaient donc entre le monde grec et l'Occident. C'est le cas notamment de la *Madone* de Březnice (fig. 17.b). Le tableau semble être une réplique de la représentation de Roudnice considérée, à l'époque médiévale, comme le « portrait authentique peint par saint Luc »³⁶⁶ ; l'effigie originelle, notée dans les sources historiques en 1358, a hélas disparu³⁶⁷. La réplique de

³⁶⁰ BARTLOVÁ, *loc. cit.*

³⁶¹ Voir *infra* chap. II, § 1.3.2.

³⁶² BACCI, *op. cit.*, p. 262, 264. Voir *infra* chap. II, § 2.

³⁶³ Chap. VI, § 4.B.

³⁶⁴ Chap. VI, § 5.

³⁶⁵ Chap. V, § 4.

³⁶⁶ J. PEŠINA (dans :) Legner, *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400...*, vol. 2, p. 770.

³⁶⁷ J. EMLER, *Diplomatář kláštera blahoslavené Panny Marie řeholních kanovníků řádu sv. Augustina v Roudnici*, „Věstník Královské české společnosti nauk r. 1893”, Praha 1894, n° XVII, p. 19.

Březnice fut confectionnée en 1396, à l'instigation du roi Venceslas³⁶⁸. Cette image reflète, pourtant, des caractéristiques de la *Kykkotissa* transposée dans une copie conservée au couvent du Sinaï (fig. 17.a)³⁶⁹. *Étant donné que cette dernière provenait d'un atelier des Croisés*³⁷⁰, *il est possible qu'elle ait été le modèle du tableau commandé par Venceslas*³⁷¹.

De plus, une autre peinture médiévale, conservée en Pologne, présente des éléments iconographiques similaires aux deux tableaux précédents. Il est question d'une *Hodighitria* du trésor de l'église des chanoines réguliers de Cracovie (fig. 17.c)³⁷². Le tableau enchâssé dans un large cadre-reliquaire, sur lequel nous allons revenir un peu plus loin, aurait été peint autour de 1370 en Bohême³⁷³; il appartenait jadis au couvent de Roudnice³⁷⁴. On l'avait transporté dans le couvent cracovien, au cours des batailles avec les hussites, pour le préserver de la destruction. Ce n'est que vers les années 1430, que l'image fut repeinte à Cracovie³⁷⁵. Des radiographies du panneau, prises en 1945 par Rudolf Kozłowski, confirment d'ailleurs qu'en dessous de la peinture actuelle préexiste une autre, plus ancienne³⁷⁶. Il semble que l'encadrement ait également été créé dans un atelier cracovien; où il fut décoré de plaques d'argent et de pierres précieuses alternant avec des logettes-reliquaires³⁷⁷. Ivo Kořán et Zbigniew Jakubowski ont présenté une hypothèse (cf. schéma ci-dessous), selon laquelle la *Kykkotissa* chypriote était le modèle originel des représentations du Sinaï et de Roudnice. Les images de Březnice et de Cracovie seraient, à leur tour, les répliques de l'original de Roudnice (une autre copie, non identifiée, serait liée à la fondation de l'abbaye de Cracovie en 1405)³⁷⁸.

³⁶⁸ Une inscription sur le verso du tableau [*Haec*] *imago gloriose virginis marie depicta est procu [rente] Serenissimo principe et domine wencesslao Ro[mano]rum et Boemie illustrissimo Rege ad similitudinem [y] maginise habetur in Rudnycz quam sanctus lukas propria manu depinxit. Anno domini m° ccc° lxxx° sexto.* MYSLIVEC 1970, p. 337 et ss.; BARTLOVÁ, *op. cit.*, p. 119, note n° 21, a contesté l'hypothèse, réitérée d'ailleurs par BELTING (1990) 1998, p. 453, selon laquelle le tableau de Březnice, conservé actuellement, n'est qu'une réplique de la copie médiévale créée en 1396; cette opinion persistait jusqu'à sa restauration en 1947. Cf. MATĚJČEK, MYSLIVEC 1946, p. 6 s.; KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 6; J. HAMBURGER, *Prague : Crown of Bohemia*, BM, CXLVIII (1234) : 2006, p. 61.

³⁶⁹ MYSLIVEC, *loc. cit.*; KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *loc. cit.*; WEITZMANN, *Icon Painting...*, p. 66 et ss.; *Id.*, *Studies of the Art at Sinai*, Princeton University Press 1982, 2, p. 340-341; M. ASPRA-VARDAKIS, n°71, (dans :) Vassilaki, *op. cit.*, p. 444-446.

³⁷⁰ Cf. *supra* § 3.2.

³⁷¹ BELTING 1990, p. 375-378; *Idem* 1998, p. 453-456.

³⁷² Catalogue : III.A, n° 1.

³⁷³ KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *loc. cit.*

³⁷⁴ J.-A. BIESIEKIERSKI, *Krótko nauka o czci i poszanowaniu obrazów świętych*, Kraków 1624, p. 20, (copie dans la bibliothèque des chanoines réguliers de Cracovie).

³⁷⁵ Chap. VI, § 2.

³⁷⁶ Voir I. KOŘÁN, *Wkład kanoników regularnych w sztukę czeską XIV wieku*, (dans :) Z. Jakubowski (dir.), *Kanonicy regularni laterańscy w Polsce. Studia z dziejów kongregacji krakowskiej XV-XIX wieku*, Kraków 1975, p. 29-50; KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *Łaskawa Madonna...*, ill. 2 p. 5, p. 7; I. KOŘÁN, Z. JAKUBOWSKI, *Byzantské vlivy na poč á tky české malby gotické a Roudnická Madona v Krakově*, „Umění”, 24 : 1976, p. 218-242; I. KOŘÁN, *Kritické připomínky dr. Šniežyňské-Stolot k naši stati...*, „Umění”, 25/4 : 1977, p. 364; *Idem* 1979, p. 119-132; ŠNIEŽYŇSKA-STOLOT 1984, p. 20-21.

³⁷⁷ Chap. VI, § 2.

³⁷⁸ KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 12.

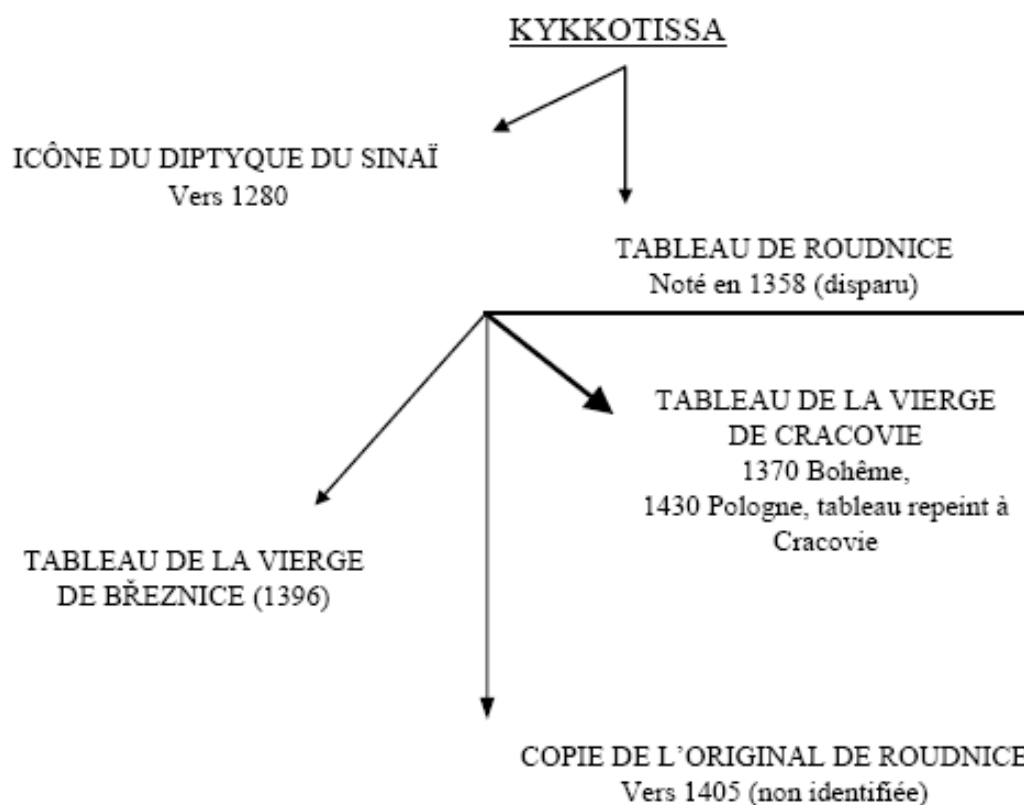


Schéma II : D'après Ivo Kořán et Zbigniew Jakubowski.

Les exemples présentés plus haut illustrent explicitement la transmission d'un modèle pictural de l'Orient sur le territoire européen. Néanmoins, nous devons prendre en considération que le mécanisme de reproduction des images byzantines, qui autorisait des transformations du modèle principal, ne s'effectuait que de façon progressive. Car, comme l'a constaté Anna Różycka-Bryzek, il s'agissait d'une certaine estime due au prototype³⁷⁹. La transposition du contenu iconographique de l'original à une copie devrait assurer, aussi dans le rite latin, la continuité des vertus qu'on lui attribuait. Cela n'empêchait pourtant pas les artistes occidentaux d'impliquer dans leur travail, d'une manière ou d'une autre, des éléments d'interprétation personnelle.

4.1.3. L'idéologie hussite et la question des images de piété

Étudier des objets d'art va de pair avec l'analyse des comportements socioculturels, ceux-ci étant en mesure de provoquer soit un développement, soit une régression de la création artistique. La raison en est qu'on ne peut pas omettre de parler des actions destructives menées par les hussites, au début du XV^e siècle, car elles ont eu des conséquences profondes sur l'existence même des images dans l'Église en Europe centrale. Revenons brièvement sur les idées maîtresses de ce mouvement qui a déjà fait l'objet de nombreuses études historiques. L'agitation provoquée par les partisans hussites fut à l'origine d'un sentiment national qui fit de la Bohême un centre d'hérésie³⁸⁰. Cependant, c'était plus qu'un

³⁷⁹ A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyńskim*, (dans :) *Oryginał, replika, kopia*, (Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki), Radziejowice 1971, p. 106-107.

³⁸⁰ CHÉLINI 2003, p. 529-531, 621-624.

soulèvement contre l'institution de l'Église ; c'était vraiment un mouvement à caractère social complexe qui appelait à des réformes politiques et religieuses³⁸¹. Le hussisme militait, dans ses principes, non seulement pour un renouvellement de la vie spirituelle, mais aussi pour des changements sur le plan socioéconomique et culturel. Un groupe important de prêcheurs, réformateurs, savants rassemblés autour de l'Université de Prague prépara une révolte qui éclata dans les années 1419-1420. La situation s'aggravait, ce qui provoqua des tensions et enfin une bataille fratricide. La ratification des *Compactata* en 1436 n'avait cependant pas résolu le conflit entre l'Église catholique et l'Église dite calixtine, qui s'identifiait alors avec l'État et la société tchèques³⁸².

Les propagateurs du hussisme s'infiltrèrent, par la suite, dans des territoires de Moravie, de Silésie et de Pologne³⁸³ ; mais, la majorité de ces populations étant catholique, ils ne réussirent pas à imposer leur idéologie, laquelle entraîna d'ailleurs des mesures extrêmes. La férocité des actes de dévastation, menés par des pillards hussites, causa la dispersion de nombreux trésors ecclésiastiques. Bien évidemment, au bout d'un certain temps, la situation commença à se calmer et la tolérance prit de plus en plus de place dans ces relations entre les partisans hussites et les catholiques. Enfin, la paix signée sous Ladislas II Jagellon, roi de Hongrie et de Bohême³⁸⁴, reconnaissait la coexistence des deux institutions ecclésiastiques (calixtine et catholique) qui gardaient leurs consistoires distincts à Prague³⁸⁵.

Le point de vue des hussites sur la production artistique constituait un des problèmes majeurs résultant des changements d'ordre culturel³⁸⁶. D'abord, le programme d'une réforme radicale de l'Église, lié entre autres à la sécularisation et à la confiscation de ses biens, soumettait entièrement l'organisation ecclésiastique au pouvoir des laïcs. Ensuite, il s'agissait de revenir à un mode de vie en conformité avec les préceptes de l'Évangile. Enfin, les partisans de cette nouvelle idéologie se prononçaient contre toutes les formes de représentations plastiques dans le rituel. L'utilisation des images à des fins culturelles n'était pour eux rien d'autre qu'une idolâtrie. La querelle des images surgit donc à nouveau et ce fut la répétition de ce qui avait eu lieu quelques siècles auparavant, à l'époque de l'iconoclasme byzantin. Refuser la figuration signifiait pour les hussites se tourner vers la simplicité et la pureté de la religion. Dans cette optique, ce n'est que l'Eucharistie qui devait être considérée comme l'unique et véritable représentation de la divinité, dont parlait notamment Jacques de Misa

³⁸¹ H. BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt 1975, p. 251 ss. ; Cf. F. ŠMAHEL, *La révolution hussite, une anomalie historique*, Paris 1985 ; *Id.*, *Husitská revoluce*, 1-4, Praha 1995-1996 ; *Id.*, *Husitské Čechy. Struktury, procesy, i deje*, Praha 2001 ; *Id.*, *Idea národa v husitských Čechách (The Idea of the Nation in Hussite Bohemia)*, Praha 2002 ; A. PANER, *Luksemburgowie w Czechach. Historia polityczna ziem czeskich w latach 1310-1437*, Gdańsk 2004.

³⁸² Cf. réf. note supra ; H. AGNEW, *The Czechs and the lands of the Bohemian crown*, Stanford 2004, p. 50.

³⁸³ R. HECK, *Śląsk w czasie powstania husyckiego*, (dans :) E. Maleczyńska(éd.), *Szkice z dziejów śląska*, Warszawa 1953, p. 154-174 ; E. MALECZYŃSKA, *Ruch husycki w Czechach i w Polsce*, Warszawa 1959 ; P. KRAS, *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998 ; A. PROCHASKA, *Czasy husyckie*, (2^e éd.) Kraków 1998 ; *Polskie echa husycyzmu*, Actes du colloque, Kłodzko 27-28 septembre 1996, (dir.) S. Bylina, R. Gładkiewicz, Warszawa 1999 ; D. GUZOWSKA, *Problem husycki w polsce I połowy XV wieku w świetle najnowszych badań*, „Studia Podlaskie”, 10 : 2000, p. 193-211 ; Voir Jan Długosz, *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego, księga jedenasta i dwunasta (1431-1444)*, (éd.) Warszawa 2004.

³⁸⁴ Cf. H. ŁOWMIAŃSKI, *Polityka Jagiellonów*, Poznań 1999, p. 284 s.

³⁸⁵ KŁOCZOWSKI 1978, p. 32. Cf. aussi l'ancien travail de F. KONECZNY, *Dzieje Ślązka*, (éd.) 1897, 5^e partie.

³⁸⁶ BREDEKAMP, *op. cit.*, p. 252-261.

(Jakoubek de Stříbro)³⁸⁷. Ce théologien et prédicateur hussite s'opposa au culte des images, car il contestait dans sa théorie d'un archétype divin l'utilité et la valeur même des créations artistiques³⁸⁸. Une vraie « iconophobie » se fit jour, ce qui eut de graves répercussions sur les images de dévotion. Du fait que les hussites refusaient le culte de la Vierge et des saints, leurs représentations figuratives, ainsi que leurs reliques (dont la vénération fut totalement condamnée) se trouvèrent menacées. Certains monastères mettaient leurs trésors à l'abri, déjà dans les années d'instabilité politique entre 1417 et 1418. Malgré ces précautions, le mouvement hussite causa la destruction de nombreuses œuvres médiévales d'une grande importance³⁸⁹. Plusieurs artistes et artisans émigrèrent, la société appauvrie par la guerre et les pillages se désintéressa à la création artistique. En conséquence, le développement de l'art tchèque subit une certaine stagnation³⁹⁰.

La Pologne, bien qu'exposée directement aux influences de ces mouvements réformateurs, resta à l'écart des révoltes tchèques. Et, le hussisme ne s'infiltra que dans les basses couches sociales, telles le clergé appauvri, la petite noblesse ou la bourgeoisie pauvre et la paysannerie. L'idéologie hussite fut donc limitée dans son expansion³⁹¹, sans avoir réussi à imposer la tendance iconoclaste³⁹². Par leur prise de position en faveur du conciliarisme³⁹³, les théologiens polonais soutenaient le pouvoir du Pontife romain³⁹⁴. Le catholicisme est devenu l'essence des aspirations nationales des Polonais, qui considéraient le Saint-Siège comme le défenseur de leur État³⁹⁵. En réalité, le clergé tchèque n'avait pas réussi à se donner une position dominante, comme c'était le cas en Pologne. Le mouvement national en Bohême s'étant fondé sur le désaccord avec l'Église, le pays devint au XV^e siècle le centre de la lutte contre Rome et le catholicisme³⁹⁶. La divergence des convictions idéologiques, politiques et enfin culturelles éloignait les sociétés chrétiennes tchèque et polonaise. La Pologne protégeait sa religiosité traditionnelle et ne permettait pas que lui soit imposées des réformes aussi radicales que lourdes de conséquences ; mais, malgré son attachement à Rome, elle n'alla pas jusqu'à participer à la croisade contre les hussites³⁹⁷. Ainsi, la piété mariale qui se manifestait sur le territoire de Pologne, surtout dans les milieux monastiques et pro-conciliaires, joua un rôle moteur

³⁸⁷ J.-C. POLET (éd.), *Patrimoine littéraire européen : anthologie en langue française. Prémices de l'humanisme : 1400-1515*, Bruxelles 1995, vol. VI, p. 103 s. ; BARTLOVÁ, *op. cit.*, p. 35-50, particulièrement p. 46-47.

³⁸⁸ J. LAVIČKA, *Anthologie hussite*, Paris 1985, p. 108-111.

³⁸⁹ BARTLOVÁ, *op. cit.*, p. 38.

³⁹⁰ J. LAVIČKA (dans :) *Patrimoine littéraire européen, loc. cit.*

³⁹¹ K. BACZKOWSKI, *Dzieje Polski późnośredniowiecznej (1370-1506)*, (dans :) S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórniak (éd.), *Wielka historia Polski*, Kraków 1999, t. III, p. 140.

³⁹² T. MROCZKO, *Idee protoreformacji a malarstwo w Polsce*, (dans :) M. Walicki (éd.), *Studia Renesansowe*, Wrocław 1964, t. 4, p. 470-482, 522-525.

³⁹³ J. BARDACH, *Historia państwa i prawa Polsk do połowy XV wieku*, Warszawa 1964, vol. I, p. 430.

³⁹⁴ KŁOCZOWSKI, *op. cit.*, p. 35.

³⁹⁵ J. DĄBROWSKI, *I rapporti fra l'Italia e la Polonia durante il Medio Evo*, (dans :) *Le relazioni fra l'Italia et la Polonia dall'età romana ai tempi nostri*, Biblioteca di Roma dell'Academia Polacca, conferenze tenute negli anni 1934 e 1935, Roma 1936, p. 42-43.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ J. KŁOCZOWSKI, *Il periodo del grande sviluppo (1320-1450)*, (dans :) J. Kłoczowski (dir.), *Storia del Cristianismo in Polonia*, (Centro studi Europa orientale), Bologna 1980, p. 118 s.

dans le combat idéologique contre les propagateurs de la doctrine hussite³⁹⁸. Cette dévotion allait se traduire dans diverses formules iconographiques, en prêtant à la Vierge plusieurs appellations³⁹⁹.

4.2. La Pologne

Les effigies de la Vierge connues sur les territoires de Bohême, de Hongrie et en Pologne semblent avoir la même provenance stylistique. Pourtant, Śnieżyńska-Stolot classe ces représentations en trois groupes : celles du type italo-byzantin, les tableaux italiens et ceux exécutés par des artistes locaux tchèques et polonais⁴⁰⁰.

Les ateliers de la Petite-Pologne auraient détenu une position importante, sinon dominante, dans la peinture gothique sur panneau, et tout particulièrement en ce qui concerne la confection des tableaux mariaux. Dans le sud du pays, sur les territoires de l'ancien diocèse de Cracovie et à ses alentours, Gadomski a noté une véritable profusion de représentations de la *Vierge à l'Enfant*⁴⁰¹. Répandues entre les années 1420 et 1520 environ, ces effigies inspirées du modèle italo-byzantin, mais impliquant des caractéristiques de la peinture locale, ont été désignées par lui comme du type cracovien⁴⁰². Nous nous interrogeons donc sur les rapports qui auraient existé entre lesdites *Madones cracoviennes* et les tableaux-reliquaires mariaux. Peut-on effectivement parler de l'originalité de ces créations polonaises dans l'art européen médiéval ?

4.2.1. La tradition des tableaux mariaux polonais

Il s'avère que les images de piété mariales étaient hautement appréciées dans le Royaume de Pologne à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. Prenons, à titre d'exemple, les tableaux offerts en 1367 par Louis d'Anjou et sa mère, la reine Élisabeth Lokietek, à la chapelle de Hongrie érigée dans la cathédrale d'Aix. Les images de cette donation royale représentaient la *Vierge à l'Enfant* (fig. 23) et le *Couronnement de la Vierge*. Leur fond était décoré d'argent, et leur cadre comportait les emblèmes émaillés de la Hongrie et de la Pologne⁴⁰³. Le rôle intermédiaire de la cour, pour ce qui est de l'implantation du

³⁹⁸ L'objectif de ces remarques est de retracer l'ambiance dans laquelle se développait la production des tableaux de dévotion polonais. Or, les hussites étant arrivés au pouvoir, la position pro-conciliaire des Polonais ne facilitait pas les relations avec la Bohême dans les premières décennies du XV^e siècle. L'évêque de Cracovie, le cardinal Zbigniew Oleśnicki, protecteur de l'Université et ardent propagateur du conciliarisme, fut un des premiers opposants au hussisme. Jan Długosz, chroniqueur de l'époque, attaché à l'Université de Cracovie et à Zbigniew Oleśnicki, mettait l'accent sur le rôle de l'Église en tant que principale institution du pays, liée étroitement à l'État et à la nation polonais. Ces sentiments patriotiques et religieux qui défendaient les principaux dogmes, s'appuyaient sur la primauté du Saint-Siège et restaient par conséquent hostiles aux réformes hussites, ces dernières étaient considérées comme des hérésies. Cf. entre autres KŁOCZOWSKI 1978, p. 34-37.

³⁹⁹ J. WOJNOWSKI, *Rozwój czci Matki Boskiej w Polsce*, „Homo Dei”, 26 : 1957, n° 6 (84), p. 847-855 ; GADOMSKI 1988, p. 47-48, 51-57.

⁴⁰⁰ ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 1984, p. 15.

⁴⁰¹ GADOMSKI 1986, 1988, 1995 (a), 1998.

⁴⁰² *Idem* 1998, p. 217 ss.

⁴⁰³ Voir notamment E. GRIMME, *Der Aachener Domschatz*, „Aachener Kunstblätter”, 42 : 1972, n° 82, ill. 96-98 ; E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Andegaweńskie dary złotnicze z herbami polskimi w kaplicy węgierskiej w Akwizgranie*, FHA, 11 : 1975, p. 21-36 ; M.-J. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, cat. 270 ; BELTING 1990, p. 453 ; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996 (b), p. 188 ; M. LIONNET, *Mise en image des rapports entre culte de la Vierge et pouvoir royale en Hongrie et la*

modèle italien de tableau dévotionnel en Pologne, se rapporterait à certains événements historiques. On ne peut pas omettre de parler, à ce propos, du pèlerinage de la reine Élisabeth⁴⁰⁴ à Rome en 1343, et d'autres déplacements en Italie qu'elle effectua plus tard pour le compte de son fils André⁴⁰⁵. Ces voyages devaient, d'une certaine manière, inspirer sa piété et sa dévotion envers les peintures religieuses, ces dernières faisant l'objet de ses donations⁴⁰⁶. On sait qu'elle s'était rendue à plusieurs reprises à Cracovie, avant que son fils Louis – roi angevin de Hongrie dès 1342, et le nouveau roi de Pologne dès 1370 –, lui ait laissé la régence du pays. D'après Śnieżyńska-Stolot, la reine Élisabeth, qui résidait à Cracovie dans les années 1370-1375, avait offert des tableaux de dévotion à certaines églises⁴⁰⁷.

Mais, selon Gadomski ces relations polono-hongroises, qui auraient stimulé l'essor des images mariales en Pologne à l'époque du règne de Louis le Grand et de sa mère Élisabeth, semblent trop précoces par rapport à la datation des œuvres subsistantes⁴⁰⁸. En revanche, il remarque que le culte de l'*Hodighitria* aurait été spécialement propagé par la reine Hedwige d'Anjou, épouse de Ladislas Jagellon⁴⁰⁹. Nous savons qu'elle offrit un tableau de la *Vierge* à l'église Notre-Dame de Cracovie, celui-ci noté dans les archives aux environs de 1397, et ensuite au XV^e siècle comme *Tabula imaginis sanctae Mariae per dominam Hedvigim Poloniae Reginam donata, satis pulchra, gemmis et preciosis lapidibus decorata*⁴¹⁰. Et, comme le présume Gadomski, une autre image mariale aurait été offerte par la reine à la cathédrale de Wawel, telle qu'elle fut notée dans un inventaire du XVI^e, et ensuite dans des actes de visitation du début du XVII^e siècle : *Tabula (...) imaginis Beatae Virginis cum Puero, laminis cum smalcz argenteis inauratis laminis** (ceci biffé) *ornata praeter imaginem, armis Regni Poloniae quattuordecim** (biffé et remplacé par *tredecim*) *per circulum eius*

fin du Moyen Âge : état de la question, (dans :) P. Nagy (éd.), *Identités hongroises, identités européennes du Moyen Âge à nos jours*, Rouen-le Havre 2006, p. 61 ss., note n° 40.

⁴⁰⁴ Fille de Ladislas de Pologne, veuve de Charles-Robert de Hongrie, mère du roi Louis de Hongrie, sœur de Casimir roi de Pologne. Voir, J. DĄBROWSKI, *Elżbieta Łokietkówna, 1305-1380*, Kraków (1914) 2007.

⁴⁰⁵ L'entrée de la reine dans la ville fut décrite par L.-A. MURATORIO, cf. *Historiae Romanae fragmenta ab. a. Ch. 1327 u. ad. a. 1354*, (dans :) *Id., Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Mediolani 1740, t. III, p. 312 ; K. SZAJNOCHA, *Siostra Kazimierza Wielkiego we Włoszech*, (dans :) *Id., Szkice Historyczne*, (XIX^e siècle), Biblioteka Słowa Polskiego, Lwów s.d., p. 135 (163-298) ; V. MEYSZTOWICZ, *Élisabeth de Pologne, Reine de Hongrie, pour le sixième centenaire de son pèlerinage à Rome 1343-1943*, Vatican 1943. Voir aussi M. SÁGHY, *Diplomatic Devotions : The Pilgrimages of Elizabeth Lokietek the Queen Mother*, (dans :) *Medieval and Early Modern Queens and Queenship : Questions of Income and Patronage*. An Interdisciplinary Workshop organized by the Department of Medieval Studies, Central European University, Budapest 13-16 October, 2004, s. p.

⁴⁰⁶ W.-E. SUIDA, *The Altarpiece of Elżbieta Łokietkówna*, „Gazette des Beaux-Arts”, 33 : 1948, p. 201 ss. ; E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Studies in Queen Elizabeth's Artistic Patronage*, „Critica d'Arte”, 44 : 1979, p. 98 ss.

⁴⁰⁷ E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Mecenas artystyczny królowej Elżbiety Łokietkówny*, 1974, texte dactylographié, cit. d'après J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, p. 24, note n° 17.

⁴⁰⁸ GADOMSKI 1986, p. 45.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, note n° 59.

⁴¹⁰ *Ibid.*, cit. *Kodeks dyplomatyczny miasta Krakowa*, (éd.) F. Piekosiński, Kraków 1882, t. 2, n° 399, p. 520 ; M. SOKOŁOWSKI, SKHS, VII : 1906, col. CXXIII.

*cum smalcz et Hungariae ornata (...)*⁴¹¹. De plus, l'inventaire de la cathédrale et d'autres documents d'archives font mention de plusieurs tableaux exécutés à la *maniera graeca*⁴¹². C'est pourquoi, on s'interroge sur l'origine et l'inspiration artistique à la base de leur présence remarquable dans des églises du diocèse cracovien, et en Pologne.

Notons en premier lieu quelques faits historiques. Du point de vue géopolitique, la Pologne est située entre deux cultures : celle appartenant au monde latin, et celle d'Orient. Par conséquent, les influences émanant de chacune d'elles convergeaient sur les territoires polonais. Les ascendants artistiques, qui nous intéressent par rapport aux origines des peintures cultuelles, doivent donc être exposés relativement à cette position du Royaume de Pologne sur le plan européen entre le XIV^e et le XV^e siècle. Il faut réaffirmer que des facteurs de caractère politique, liés au déploiement du pouvoir, infiltraient les cultures des nations conquises. L'incorporation des pays russes de Halicz et de Wlodzimierz (Galicie), ainsi que de Podole par Casimir III le Grand dans les années 1340-1366 rapprocha, en réalité, le Royaume de Pologne de la culture byzantine implantée sur les territoires des Slaves orientaux⁴¹³. Par conséquent, on observe l'intensification du commerce entre l'Ouest et l'Est. La route principale menait alors de l'Europe occidentale par Cracovie, vers Wlodzimierz et plus loin jusqu'à la Mer Noire, à la ville de Caffa⁴¹⁴ et à d'autres colonies de Gênes. La Pologne se trouva, au XIV^e siècle, en possession de la plus grande route reliant l'Europe centrale avec les territoires aux bords de la Mer Noire, zones d'intérêt italien⁴¹⁵. Les échanges commerciaux jouèrent un rôle important, sinon essentiel dans plusieurs domaines. Il est pourtant difficile de définir jusqu'à quel point le trafic d'objets d'art en faisait partie. On peut bien sûr supposer que des icônes étaient apportées par des marchands, mais nous voudrions tout d'abord nous prononcer sur le rôle intermédiaire de la cour et du haut clergé. Le caractère miraculeux et le prestige de certaines représentations rendent douteux le fait qu'elles aient pu être l'objet d'un véritable commerce.

Un événement remarquable, qui doit être considéré par rapport à cette question de la transmission d'un modèle ou bien des modèles byzantins sur les territoires polonais, est la

⁴¹¹ *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, (éd.) A. Bochnak, Kraków 1979, p. 34 ; GADOMSKI 1981, p. 25 ; *Idem* 1986, note n° 60 cit. *Acta visitationis Bernardi cardinalis Maczieiowski ecclesiae cathedralis Cracoviensis anno domini 1602* (Archives de la Capitule Métropolitaine de Cracovie, Wawel), n° 6, p. 33-34 : *Tabula Beatissimae Virginis Mariae (...) laminis argenteis inauratis obducta armis Regni Poloniae tredecim per circulum eius cum Smalcz et Hungariae ornata*.

⁴¹² *Inwentarz katedry*, (éd.) Bochnak, *op. cit.*, p. 31-35 ; Plusieurs mentions dans des archives évoquent *picturae Graecae* ou *ad instar Graecae picturae*. Cf. J. GADOMSKI 1981, p. 24-25, notes n° 19, 20, p. 37, note n° 37 ; *Idem* 1986, p. 45, notes 58-60. Sur la manière grecque voir *supra*, § 3.3.

⁴¹³ J. WYROZUMSKI, *Dzieje Polski Piastowskiej (VIII w. - 1370)*, (dans :) S. Grodziski, J. Wyrozu- mski, M. Zgórnjak (éd.), *Wielka Historia Polski*, Kraków 1999, t. II, p. 322 ss.

⁴¹⁴ Théodosie (en ukrainien Феодосія), ville située en Crimée, appelée Caffa lorsqu'elle fut colonie génoise et Keve à l'époque ottomane. Voir J.-C.-L. SIMONDE DE SISMONDI, *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, Paris 1840, p. 71 s. ; O.-Ch. DESMICHELIS, *Précis de l'histoire et de la géographie du moyen âge, depuis la décadence de l'empire romain, jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs-Ottomans*, Paris 1840, p. 376 ; Ch.-M. SAINTE-MARIE MÉVIL, *La Mer Noire au moyen âge. Caffa et les colonies génoises de la Crimée*, Paris 1956, *passim* ; Ch. DIEHL, L. ŒCO- NOMOS, R. GUILLAND, R. GROUSSET, *L'Europe orientale de 1081 à 1453*, (dans :) G. Glotz (éd.) *Histoire générale*, vol. II, *Histoire du moyen âge*, Paris 1945, t. IX, 1^{ère} partie, p. 308 s. ; V. HROCHOVÁ, R. DOSTÁLOVÁ, J. KUNDRA, *Aspects des Balkans médiévaux*, Praha 1989, *passim*.

⁴¹⁵ H. SCHERER, *Histoire du commerce de toutes les nations, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris 1857, t. II, p. 629 ; O. GÓRKA, *Zagadnienia czarnomorskie w polityce polskiego średniowiecza, cz. I, 1359-1450*, „Przegląd Historyczny”, 30/2 : 1932-33, p. 325-391 ; DĄBROWSKI 1936, p. 48 s. ; WYROZUMSKI, *op. cit.*, p. 346.

visite de Pierre de Lusignan⁴¹⁶. En 1364, le roi de Chypre fut invité par Casimir le Grand, roi de Pologne, au congrès de Cracovie auquel il assista avec Charles IV de Luxembourg et Louis d'Anjou. Cette réunion des souverains, ainsi que le voyage de Pierre de Lusignan en Europe furent, d'ailleurs, décrits dans un ancien poème français de Guillaume de Machaut, de même que dans la chronique de la cathédrale de Cracovie⁴¹⁷. Il est possible que des donations d'objets de dévotion aient eu lieu au cours des rencontres entre des souverains ; ce qui serait une des hypothèses envisagées au sujet de la provenance des tableaux de type grec notés dans le trésor de la cathédrale de Wawel, aujourd'hui disparus⁴¹⁸.

Par contre, l'union polono-lithuanienne établie par Ladislas Jagellon, en 1385/86, renforça la position de la Pologne en ce qui concerne le droit à la voie, dite tartare, qui conduisait à Caffa (alors sous influence italienne), et après aux embouchures du Dniestr et du Danube⁴¹⁹. L'ouverture de cette route vers l'Orient était à l'origine de l'enrichissement de Cracovie et de Lviv, assurant à la Pologne des contacts avec les Italiens. A la suite de ces relations économiques entre la Petite-Pologne et l'Italie à travers la Mer Noire, de nouveaux rapports commerciaux et des liens culturels furent tissés⁴²⁰. La ville de Cracovie devint un des plus importants centres des échanges italo-polonais⁴²¹. Dès la seconde moitié du XIV^e siècle, les Italiens y étaient de plus en plus nombreux à commercer avec l'Italie septentrionale (Venise, Milan)⁴²², ainsi qu'à travailler dans divers domaines d'artisanat local⁴²³. Ils s'engageaient dans des corporations de marchands, et au cours des deux siècles suivants plusieurs d'entre eux sont devenus banquiers auprès de la cour et des familles nobles. A côté des Allemands et des Hongrois, la bourgeoisie italienne tenait une place considérable dans la société cracovienne des temps des Jagellons⁴²⁴.

⁴¹⁶ Voir A. KARŁOWSKA-KAMZOWA (dir.), *Les relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIII^e au XV^e siècle*, Poznań 1981, p. 18.

⁴¹⁷ WYROZUMSKI, *op. cit.*, p. 372 s. Cf. Guillaume de Machaut, *La prise d'Alexandrie ou chronique du roi Pierre 1^{er} de Lusignan*, par G.-L. Mas Létré, Genève 1877, p. XV, 37, 42 ; R. PRZEŹDZIECKI, *Diplomatie et protocole à la cour de Pologne*, Paris 1934, p. 18 ; I. BÉTEMPS, *L'imaginaire dans l'œuvre de Guillaume de Machaut*, Paris 1998, p. 293.

⁴¹⁸ J. GADOMSKI a pourtant réfuté sa propre hypothèse, selon laquelle une icône, modèle des tableaux mariaux polonais était apparue à Cracovie à la suite de la visite de Pierre de Lusignan, en 1364, cf. *Idem* 1986, note n° 58.

⁴¹⁹ DĄBROWSKI, *op. cit.*, p. 49 ; KŁOCZOWSKI 1979, p. 116 ; *Idem* 1980, p. 118. Voir A. NICULESCU, *Vénitiens et Génois, acteurs de la colonisation dans les Pays roumains et aux bouches du Danube aux XIV^e -XV^e siècles*, (dans :) M. BALARD, A. DUCCELLIER (éd.), *Le partage du monde : échanges et colonisation dans la méditerranée médiévale*, Paris 1998, p. 250.

⁴²⁰ Cf. J. PTAŚNIK, *Kultura włoska wieków średnich w Polsce*, Warszawa 1959 ; J. HEERS, *Précis d'histoire du Moyen âge*, Paris 1998 (1968), p. 249 ; M. MAŁOWIST, *Croissance et régression en Europe, XIV^e -XVII^e siècles*, (recueil d'articles), Paris 1972, p. 46 ; H. DZIECHCIŃSKA, *L'Autre dans la culture polonaise*, Wrocław 1988, p. 9 ss.

⁴²¹ Voir A. BRONARSKI, *L'Italie et la Pologne au cours des siècles*, Lausanne 1945, p. 25 ss. ; A. GIEYSZTOR, *La Pologne et l'Europe au Moyen Âge*, Warszawa 1962, *passim* ; M. MAŁOWIST, *Wschód a Zachód Europy w XIII-XVI wieku : konfrontacja struktur społeczno-gospodarczych*, Warszawa 2006 (1973), p. 188 ss.

⁴²² J. PTAŚNIK, *Włoski Kraków za Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły*, RK, 13 : 1911, p. 49-110 ; DĄBROWSKI, *op. cit.* ; A. SAPORI, *Le marchand italien au Moyen Âge*, Paris 1952, p. lix. Voir aussi *Les relations économiques et culturelles entre l'Occident et l'Orient*, Actes du Colloque franco-polonais d'histoire, Nice-Antibes 6-9 novembre 1980, Antibes 1981, p. 75, 81.

⁴²³ J. OLKIEWICZ, *Opowieści o Włochach i Polakach*, Warszawa 1979, *passim* ; F.-W. CARTER, *Trade and Urban Development in Poland : An Economic Geography of Cracow from Its Origins to 1795*, Cambridge 1994, p. 85-169.

⁴²⁴ T. DOBROWOLSKI, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1964, p. 91, 92, 265.

Remarquons enfin que l'union des Polonais avec les Lituaniens incorpora une grande population de la chrétienté orientale. Ainsi, la situation de l'Église orthodoxe sur des territoires de législation officielle catholique est intéressante du point de vue de leurs relations socioculturelles. Il apparaît que les sociétés ruthènes étaient les intermédiaires entre les Occidentaux et le monde byzantin⁴²⁵. On devrait donc envisager l'importation des icônes directement de l'Orient. Mais, cette hypothèse est toujours sujette à discussion, car des chercheurs se prononcent plutôt sur la provenance italienne du modèle des tableaux mariaux en Pologne (voir § ci-après).

La peinture polonaise inspirée du *Trecento* italien à l'époque de Casimir le Grand et de Louis d'Anjou, sous les Jagellons les influences ruthènes et tchèques se sont fait une place dans des ateliers polonais⁴²⁶. D'après des hypothèses présentées dans les articles déjà anciens, la plus célèbre représentation mariale marquant la spiritualité nationale des Polonais, la *Madone* de Czestochowa est une création byzantine qui arriva de l'Italie par l'intermédiaire de la cour des Anjou⁴²⁷. On admet qu'en passant à travers la Hongrie sont arrivées non seulement des œuvres d'art, mais aussi des peintres italiens qui travaillaient en Pologne. Car, la cour de Cracovie était un véritable centre de mouvements et d'échanges artistiques⁴²⁸. Ladite représentation de Czestochowa, appelée communément la *Vierge noire*, dont les origines ont été dernièrement étudiées par Robert Maniura⁴²⁹, est entourée d'une grande piété dès le Moyen Âge, et jusqu'à nos jours (fig. 21). Cette *Hodigitria* est estimée depuis des siècles en tant que protectrice de la nation polonaise⁴³⁰. Mais pourquoi une *Vierge noire* ? Une telle appellation, due aux teints foncés des effigies de la Vierge et du Christ, s'explique tant du point de vue formel que selon une interprétation de textes scripturaires. Nous avons ici affaire à un héritage italo-byzantin⁴³¹ ; on suppose que l'image avait reçu cette apparence à la suite des repeints effectués au cours de l'époque médiévale par des artistes occidentaux, dont l'intention était d'imiter les icônes anciennes assombries⁴³². Cette représentation fait depuis des années l'objet de nombreuses études

⁴²⁵ KŁOCZOWSKI 1978, p. 18 ss.

⁴²⁶ Voir DĄBROWSKI, *op. cit.*, p. 46.

⁴²⁷ DĄBROWSKI, *op. cit.*, p. 47 ; V. ZEMBRZUSKI, *A Fekete Madonna Csenstochovai kegyképének Anjou evedete*, „A fehé barát”, VI : Budapest 1939, s.p. ; Voir aussi la critique polémique de M. SKRUDLIK contre la thèse de S. TOMKOWICZ qui avait attribué l'image à l'école napolitaine de Pietro Cavallini. Voir *Id.*, *Związki polsko-węgierskie w dziejach zakonu OO. Paulinów*, „Wieści Polskie”, 5-V : Budapest 1943, p. 51 s.

⁴²⁸ Cf. DĄBROWSKI, *loc. cit.* ; GADOMSKI 1981, p. 25.

⁴²⁹ Voir R. MANIURA, *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century : The Origins of the Cult of Our Lady of Czestochowa*, Woodbridge 2004.

⁴³⁰ J.-S. PASIERB, *Matka Boska Czestochowska w kulcie i kulturze polskiej*, „Znak”, 11/336 : 1982, p. 1378-1389 ; A. NIEDŹWIEDŹ, *Obraz Matki Boskiej Czestochowskiej w kręgu mitologii narodowej*, (dans :) B. Grott (dir.), *Religia i polityka*, Kraków 2000, p. 75-85 ; *Eadem*, *The Holy Icon from Czestochowa : Its Contexts, Meaning and Political Usage in Contemporary Polish Mythology* – notice (dans :) *Book of Abstracts, Crossing Categorical Boundaries*, Kraków 2000, p. 13 ; *Eadem*, *Matka Boska Czestochowska – obraz i postać. Dawne i współczesne znaczenia i konteksty w mitologii narodowej i kulturze popularnej* (dissertation sous la dir. de prof. dr hab. Cz. Robotycki, Cracovie 2000) ; *Eadem*, *Obraz Matki Boskiej Czestochowskiej jako symbol religijny i narodowy / Icoana Maicii Domnului de la Czestochowa ka simbol religios si national* (trad. roumaine), „Lumea Carpatica”, 2 (6) : 2003, p. 56-68.

⁴³¹ Nous remercions M. le Prof. J. Gadomski pour ses suggestions au sujet de ce tableau.

⁴³² Nous savons que la conservation du tableau, qui eut lieu au début du XVIII^e siècle, laissa les visages intacts. *Sacra tabula pretiosissima Dominae nostrae decentius ornatur. Anno 1705. Ex singulari commissione admodum reverendi partis Isidori*

et de publications, avec le travail récent de Wojciech Kurpik⁴³³, notre intention n'est donc que d'esquisser sa problématique. L'originalité d'un tel type, que l'on trouve dans des représentations picturales et dans des statues (notamment les *Vierges auvergnates*), semble se rapporter aux versets du *Cantique des Cantiques de Salomon* [I, 4], où l'épouse dit : *nigra sum sed formosa filiae Hierusalem, sicut tabernacula Cedar sicut pelles Salomonis* (je suis noire mais belle, filles de Jérusalem, comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon). L'exégèse médiévale interprète cet épithalame attribuant les rôles principaux au Christ et à la Vierge⁴³⁴. Une inscription de ce genre fut, d'ailleurs, introduite dans le nimbe doré de la *Madone* de Březnice citée plus haut (fig. 17.b).

Selon une légende, l'effigie de la Vierge de Częstochowa fut peinte par saint Luc sur une planche provenant de la table que la sainte famille avait eu à Nazareth⁴³⁵. C'est sainte Hélène qui l'aurait retrouvée en Terre Sainte et fait transporter à Constantinople, pour l'offrir à son fils Constantin le Grand. Ensuite l'image traversa, selon la tradition, presque toute l'Europe, ayant été transmise comme donation entre souverains, à partir de Charles le Grand en passant par Léon (Lev) Danilowicz – prince du pays russe de Halicz –, pour se trouver enfin, dès la seconde moitié du XIV^e siècle à Belez, la plus grande ville forte de cette principauté. Dans les années 1372-1378, Belez était administrée par Ladislas d'Opole, neveu du roi de Pologne et de Hongrie Louis d'Anjou⁴³⁶. D'après la même tradition

*Krasuski provincialis, restaurata est la sacratissima imago Claromontana. Foramella quae hinc inde claviculis facta sunt obstrui curata, loca ex quibus color decidit oblitterata intactis sacratissimis faciebus, stellae in sacra virginali veste quae desiderabantur curatae, cleinodia seu lapides preciosi qui post expilationem Hussitarum a serenissimo rege Vladislao affixi sunt, emundati, nonnulli, pretiosiores superadditi (...)*Archives de Jasna Góra 2096, fol. 253v., (dans :) E. RAKOCZY, *Mensa Mariana. Malownicze dzieje obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej*, Warszawa 1989, p. 102, n. 109. Voir une photographie du tableau prise avant la conservation en 1927 (dans :) W.-S. TUCZYŃSKI, J. RUTKOWSKI, *Konserwacja cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, Częstochowa 1927, pl. I. Les conservateurs ont constaté que les visages et les mains avaient été peints à la détrempe à l'œuf, et que le reste de la surface avait subi des repeints à l'huile ; *Ibid.*, p. 14-15. Voir également W.-S. TUCZYŃSKI, *Conservation de l'image miraculeuse de Notre-Dame de Częstochowa*, Częstochowa 1948 ; R. KOZŁOWSKI, *Historia obrazu jasnogórskiego w świetle badań technologicznych i artystyczno-formalnych*, „Roczniki Humanistyczne”, 20 : 1973, p. 5-50 ; W. KURPIK, *Podłoże obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej jako niepisane źródło do dziejów wizerunku*, (dans :) *Jasnogórski ołtarz Królowej Polski. Studium teologiczno-historyczne oraz dokumentacja obiektów zabytkowych i prac konserwatorskich*, Częstochowa 1991, p. 75-121 ; J. GOLONKA, *Dzieje konserwacji obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej od XIV do XX wieku*, (dans :) *Ibid.*, p. 123-149.

⁴³³ W. KURPIK, *Częstochowska Hodegetria*, Pelplin 2008. Prof. W. Kurpik dirige, depuis environ 30 ans, la conservation du tableau.

⁴³⁴ J. TRIPPS, *Les images et la dévotion privée*, (dans :) Dupeux, Jezler, Wirth 2001, p. 43-44. Cf. G. DAHAN, *Nigra sum sed formosa. Aux origines d'un stéréotype ? L'exégèse de Cantique 1, 5 (4) aux XII^e et XIII^e siècles*, (dans :) P. Henriot, A.-M. Legras (éd.), *Au cloître et dans le monde : femmes, hommes et sociétés (IX^e - XV^e siècle)*, Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq, Paris 2000, p. 15-31 ; Voir aussi L. BELLOSI, A. DE MARCHI, K. CHRISTIANSEN et al., *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles – From Gothic Tradition to the Renaissance. Italian painting from the 14th and 15th centuries*, (cat. de l'expo.) « Galerie Giovanni Sarti », Paris 2008, p. 196.

⁴³⁵ La plus ancienne description provient du manuscrit *T ranslacio tabule Beate Marie Virgnis quam Sanctus Lucas depinxit propriis manibus* conservé dans une copie provenant de la première moitié du XV^e siècle, portant la date de 1474, laquelle a été mise postérieurement. Archives de Jasna Góra, sygn. II, 19, fols. 216-220. S. SZAFRANIEC, *Opis przeniesienia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z Jerozolimy na Jasną Górę*, „Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne”, 1 : 1960, cahier 2, p. 196-204 ; En dernier lieu, voir MANIURA 2004, p. 2, note n° 3 cit. Długosz, *Annales*, I, p. 102.

⁴³⁶ J.-S. PASIERB, *L'image entre l'Orient et l'Occident : les statuts d'un synode polonais post-tridentin*, (dans :) Boespflug, Lossky 1987, p. 352-353 ; J.-S. PASIERB, J. SAMEK, *Skarby Jasnej Góry*, (éd.) 1991 ; J. PACH, W. ROBAK, J. TOMZIŃSKI, *Jasna Góra. Sanktuarium Matki Bożej*, Częstochowa 2001 ; MANIURA, *op. cit.*, p. 49 ss.

Ladislas emporta avec lui ladite représentation en Silésie, autour de 1381. Étant venu à Częstochowa, il aurait eu une vision de la Vierge qui lui demanda d'y ériger un couvent, où serait déposée son effigie. Par la suite Ladislas d'Opole, soutenu par Louis d'Anjou, aurait fondé le couvent dédié à saint Paul l'anachorète⁴³⁷. Rappelons ici que le culte de saint Paul de Thèbes était très répandu en Hongrie, surtout après la translation de ses reliques de Venise à Buda⁴³⁸. Et, l'ordre paulinien, venant de la région danubienne, insistait sur les vertus d'une vie érémitique et contemplative. Pourtant, leur style de vie changea de manière considérable avec la donation de l'image sainte par Ladislas d'Opole⁴³⁹. Depuis ce temps-là, on note dans leur église, devenue un sanctuaire, une vraie affluence de pèlerins. Traditionnellement attribuée à saint Luc, cette représentation serait ainsi passée de l'Orient (de Jérusalem ?) en Pologne, où elle devint la plus vénérée de toutes les figurations mariales.

Les études détaillées d'Anna Różycka-Bryzek suggèrent que la provenance du tableau pourrait être liée à tout territoire assimilé à la culture byzantine (y compris les régions italiennes encore sous influence orientale au XIII^e siècle)⁴⁴⁰. Il fut sûrement repeint dans le milieu occidental (vraisemblablement en Italie), avant d'arriver en Pologne à la fin du XIV^e siècle⁴⁴¹ (c'est à la date de 1384, qu'il est documenté dans des archives⁴⁴²). Les traits similaires avec la peinture siennoise du *Trecento*⁴⁴³ le rapprochent, en effet, des peintures tchèques à caractère italo-byzantin, comme la *Madone* de Brno citée ci-dessus (fig. 20) ou la *Madone* de Most⁴⁴⁴. En 1430, le tableau fut malheureusement profané par un groupe de pillards venus de Bohême et de Silésie, identifiés avec des hussites⁴⁴⁵. Et, son état actuel date de la restauration qui aurait eu lieu dans les années 1430-1434 à la cour royale

⁴³⁷ MANIURA, *loc. cit.*

⁴³⁸ J. TÖRÖK, *Les sources d'un sermon publié dans le Codex Erdy*, „Irodalomtörténeti Közlemények”, 1/84 : 1980, p. 49-55.

⁴³⁹ MANIURA, *op. cit.*, p. 1 ss., 87 ss.

⁴⁴⁰ Voir A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *L'immagine d'Odighitria di Czestochowa, culto e la profanazione Ussita*, AC, 76 : 1988, p. 81 ; *Eadem*, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Pochodzenie i dzieje średniowieczne*, FHA, 26 : 1990, p. 10-15 ; J. GADOMSKI, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, (dans :) *Ars Graeca, Ars Latina*, Études dédiées à Anna Różycka-Bryzek, Kraków 2001, p. 324 ; Cf. KURPIK 2008, *passim*.

⁴⁴¹ B. ROTHMUND, *Handbuch der Ikonenkunst*, München 1966 (1985), p. 338 ; E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Geneza, styl i historia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, FHA, 9 : 1973, p. 5-43 ; A. RÓŻYCKA-BRYZEK, J. GADOMSKI, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki*, SC, 5 : 1984, p. 41-45.

⁴⁴² Petrus Risinius indique la date précise de la donation du tableau aux pauliniens, 31 VIII 1384, voir (dans :) *Id.*, *Historia pulchra et stupendis miraculis referta imaginis Mariae, Cracoviae 1524*, p. 19. Cit. R. KOZŁOWSKI (dans :) *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1995, t. III, col. 853-854.

⁴⁴³ Cf. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *op. cit.*, p. 38 ; MANIURA, *op. cit.*, p. 25 ss.

⁴⁴⁴ H. HLAVÁČKOVÁ, H. SEIFEROVÁ, *La Madonne de Most. Imitation et symbole*, RA, 67 : 1985, p. 59-65 ; MANIURA, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴⁵ Des traces sur l'effigie de la Vierge témoignent de l'endommagement de la peinture. D'après une lettre de Witold à Ladislas Jagellon : *Scribitis eciam nobis quomodo non mittatis ad predictos Hussitas nuncios vestros, preter solum Clothonem, quem primo post depredacionem Czanstochov destinaveratis (...)* cit. (dans :) *Codex espitolaris Vitoldi Magni Ducis Lithuaniae 1376-1430*, (éd.) A. Prochaska, Kraków 1882, p. 829 ; (...) *Hussite qui Silesiam proximum provinciam regno Polonie eo tempore occupabant, clam et furtiam ingressi regnum Polonie quoddam famosissimum monasterium spoliarunt, ablato auro et argenteo in magna summa*, *Ibid.*, p. 856 ; P. BILNIK, *Napad husytów na Jasną Górę. Fakty – konteksty – legenda*, SC, 15 : 1995, p. 299.

de Cracovie⁴⁴⁶. D'après une tradition, Ladislas Jagellon confia le tableau à ses peintres byzantins, et ensuite aux artistes occidentaux de la cour⁴⁴⁷. Néanmoins, la participation des peintres ruthènes à la rénovation paraît une erreur qui découle de l'interprétation fautive d'un texte du XVI^e siècle⁴⁴⁸. Or d'après certains, le présent tableau ne serait qu'une réplique de l'ancienne image, créée autour de 1431 ; ce que stipuleraient des analyses du panneau effectuées au moyen de diverses *technologies*⁴⁴⁹. Mais, Kurpiak a reconstitué les étapes des conservations successives que le tableau avait subies⁴⁵⁰. Gadomski constate qu'après sa restauration au XV^e siècle, la peinture avait conservé ses caractéristiques originelles du type byzantin⁴⁵¹. L'original ou bien une reproduction médiévale (?), le tableau traduit sans aucun doute des éléments occidentalisés dans l'ancien modèle provenant de Byzance. D'autre part, il est intéressant de signaler que cette représentation ne possède aucune réplique au Moyen Âge⁴⁵². C'était une œuvre unique, sûrement en raison du statut culturel dont elle jouissait, et selon lequel elle était honorée comme une vraie relique. En réalité, son prestige auprès de la société la rendit aussi exceptionnelle qu'un palladium des Polonais.

4.2.2. La peinture mariale des ateliers de la Petite-Pologne du XV^e siècle

L'analyse que nous présentons ici se réfère notamment aux travaux de Jerzy Gadomski, qui a eu le mérite d'étudier de manière approfondie le sujet des tableaux polonais du XV^e siècle. Ce spécialiste de la peinture médiévale est le premier à présenter l'originalité des images de piété mariales en Pologne. La réception de telles images dès la fin du XIV^e siècle, avait pris une ampleur considérable le siècle suivant dans la création des ateliers cracoviens. Et, les tableaux de la *Vierge à l'Enfant*, dérivant de l'ancien modèle pictural de l'*Hodigitria*, étaient selon Gadomski un véritable phénomène sur le territoire de la Petite-Pologne⁴⁵³.

Des exemplaires singuliers ont été d'abord connus en Silésie⁴⁵⁴. Cependant, des travaux de conservation, menés après 1960, ont changé les données portant sur leur

⁴⁴⁶ Voir réf. note *supra*. Cf. *Historia pulchra, et stupendis miraculis referata, imaniginis Mariae quomodo et unde in Clarum montem Czastochovvie et Olsztyn advenerit*, Cracovie 1524, (dans :) H. Kawalewicz (éd.), *Najstarsze historia o częstochowskim obrazie Panny Maryi XV i XVI wiek*, Warszawa 1983, p. 168-180.

⁴⁴⁷ PASIERB, *op. cit.*, p. 353 ; En dernier lieu, voir MANIURA, *op. cit.*, p. 44 s.

⁴⁴⁸ RÓŻYCKA-BRYZEK 1990, p. 24-25 ; J. GADOMSKI, A. RÓŻYCKA-BRYZEK *Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej. Od Andegawenów do Jagiellonów*, FHA, 26 : 1990, p. 136 ; GADOMSKI 2001, p. 324.

⁴⁴⁹ Cf. notice de KOZŁOWSKI (dans :) *Encyklopedia Katolicka, loc. cit.*

⁴⁵⁰ KURPIK 2008, *passim*.

⁴⁵¹ GADOMSKI, *loc. cit.*

⁴⁵² *Ibid.* ; Sur l'iconographie de cette représentation voir T. DOBRZENIECKI, *Jasnogórski obraz Matki Boskiej. Studium ikonograficzne*, SC, 20 : 2002, p. 19-44 (tiré).

⁴⁵³ GADOMSKI 1986 ; *Idem* 1998.

⁴⁵⁴ T. DOBROWOLSKI, E. SZRAMEK, *Obraz Matki Boskiej Piekarskiej w Opolu na tle gotyckich wizerunków podobnego typu*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku”, 6 : 1938, p. 203-222 (tiré p. 3-13) ; T. MROCZKO, B. DĄB, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, (dans :) J. Lewański (éd.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław 1966, p. 32-64 ; M. KORNECKI, *Zaginione i utracone obrazy z XV i XVI wieku w województwie krakowskim*, BHS, 34 : 1972, n° 3/4, p. 259-270 ; J. GADOMSKI, *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420-1470)*, FHA, 11 : 1975, p. 37-82 ; *Idem* 1986, p. 29 ; *Idem* 1998, p. 217.

quantité au profit de la Petite-Pologne⁴⁵⁵. Gadomski a identifié environ une cinquantaine d'effigies médiévales du même type iconographique, répandues dans cette région et ses proches alentours⁴⁵⁶. Par la suite, il a contesté l'hypothèse, selon laquelle ces tableaux avaient été directement inspirés d'une icône apportée de l'Orient. D'après lui, il faut plutôt prendre en considération des relations de la cour et du haut clergé polonais avec l'Italie et les pays d'Europe centrale s'inspirant de l'art italien⁴⁵⁷. Étant donné que ces représentations manifestent des motifs italo-byzantins, la provenance italienne de leur modèle a été généralement admise.

On doit pourtant avoir conscience que de nombreux panneaux « grecs » de divers contenus, cités dans des archives, ont disparu et pour cette raison il est impossible de désigner leur origine. C'est pourquoi nous ne pouvons pas catégoriquement réfuter l'hypothèse de l'influence directe des icônes orientales sur d'autres peintures médiévales introuvables aujourd'hui.

Pour ce qui concerne les *Vièrges – Hodigitria*, identifiées en Petite-Pologne dans des dizaines de représentations similaires, les arguments présentés par Gadomski sont suffisamment convaincants ; il semble qu'un tableau italien, de l'époque du *Trecento*, ait servi de modèle à une série de peintures du XV^e siècle. Au demeurant, Gadomski a souligné que le panneau-prototype italien aurait été une réplique occidentale impliquant des motifs byzantins, et non une ancienne icône transformée en Occident, comme c'était le cas pour le tableau de Czestochowa⁴⁵⁸. En réalité, ce n'était pas le modèle de cette fameuse *Madone* qui se répandit au Moyen Âge sur le territoire polonais. Il s'agit d'un autre type appelé actuellement *Hodigitria cracovienne*⁴⁵⁹. A l'époque, une image apportée à Cracovie, mais disparue, jouissait également d'une grande popularité comme en témoignent les nombreuses copies qui en avaient été faites. Elle s'inscrit de manière durable dans le paysage religieux polonais, car entre le XV^e et le XX^e siècle Gadomski a rassemblé plus de quatre-vingt exemplaires similaires⁴⁶⁰. Le tableau du couvent dominicain de Cracovie, daté vers 1430, serait une des premières créations de ce genre (fig. 24). En outre, ce panneau comporte un autre élément particulier, le cadre-reliquaire. C'est la raison pour laquelle, cette représentation occupe une place importante dans l'analyse des images mariales incrustées de reliques que nous allons développer plus loin⁴⁶¹.

Le type cracovien de celle-ci se définit par l'élaboration stylistique et par la même disposition iconographique que l'on retrouve dans les tableaux qui lui sont similaires : la Vierge, couverte entièrement du maphorion drapé toujours de même façon et fermé d'une broche caractéristique, désigne l'Enfant posé sur son bras gauche ; l'Enfant vêtu d'une longue tunique avec un évangélaire dans sa main fait le geste de la bénédiction latine, ses pieds sont en partie découverts⁴⁶². L'évangélaire, qui apparaît au lieu d'un rouleau de

⁴⁵⁵ GADOMSKI 1986, p. 29.

⁴⁵⁶ *Ibid.* ; *Idem* 1998, p. 217.

⁴⁵⁷ *Idem* 1986, p. 45.

⁴⁵⁸ *Idem* 1998, p. 224.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Idem* 2001, p. 326.

⁴⁶¹ Chap. VI.

⁴⁶² *Idem* 1986 ; *Idem* 1998.

parchemin, est l'élément lié à l'occidentalisation de l'ancienne formule byzantine. Toutes les images identifiées par Gadomski possèdent non seulement des traits analogues, mais aussi presque les mêmes dimensions, ce qui pourrait encore renforcer l'hypothèse qu'elles ont été créées d'après le même modèle. Il existe pourtant dans ce groupe une petite représentation de la Vierge, incluse dans un diptyque-reliquaire (fig. 25)⁴⁶³. Cette miniature à la détrempe, datée vers le milieu du XV^e siècle, est légèrement modifiée (changement de proportions, pour que l'image convienne à l'encadrement-reliquaire) ; cependant elle reste fidèle aux caractéristiques propres à l'*Hodighitria cracovienne*⁴⁶⁴.

Finalement, trois types d'images d'affection mariales sont fort présents dans les pratiques rituelles en Pologne. La représentation de la *Vierge de Częstochowa* était une image unique en son genre. La dévotion envers celle-ci stimulait le mouvement des pèlerins et embaumait le sanctuaire de sainteté. De la sorte, à son caractère originel répondait l'exclusivité de son culte. C'était aussi le cas des plus anciennes images pieuses de Rome, dont nous avons parlé plus haut, ou bien de celle conservée à Brno. D'autres fonctions rituelles furent attachées aux *effigies cracoviennes*, disséminées en quantité surprenante dans des églises du diocèse pour servir le culte populaire, sans doute, en permanence. On dispose enfin d'images ayant une fonction de porte-reliques. Il se peut que les *tableaux-reliquaires* aient bénéficié d'une certaine faveur non seulement au cours des offices, mais aussi comme des objets moins splendides servant la dévotion privée. Une fois leur question soulevée, nous essayerons de donner les réponses en ce qui concerne leur origine, leur fonctionnement dans la société, de même que la complexité de leur contenu dévotionnel traduit dans les rites religieux.

Nous constatons que la plupart des effigies mariales connues en Bohême, en Hongrie et sur le territoire polonais se rapportent à des formules iconographiques italo-byzantines des *Duecento* et *Trecento*. Certains tableaux seraient arrivés en Pologne en passant par la Hongrie. Mais, il ne faut pas diminuer ici le rôle de la Bohême de Charles IV. Prague était un centre important de l'art de la seconde moitié du XIV^e siècle, qui transmettait en Europe du Centre-Est des inspirations artistiques provenant d'Italie⁴⁶⁵. Sous les règnes de Casimir le Grand, Louis d'Anjou, et puis sous Ladislas Jagellon les relations italo-polonaises deviennent plus étroites tant dans le contexte politique que sur le plan des échanges culturels. Ce rapprochement entre les deux pays continuera au moins jusqu'au XVII^e siècle⁴⁶⁶. Pendant des siècles, Rome était considérée par les Polonais non seulement comme le siège du successeur de saint Pierre, mais comme une vraie source d'inspiration⁴⁶⁷.

L'expansion des tableaux de piété mariaux dans l'Église en Pologne pourrait alors résulter des contacts du haut clergé cracovien avec le Saint-Siège, des relations entretenues avec la Curie romaine et des voyages officiels des ambassadeurs polonais⁴⁶⁸. Une importation directe d'une icône ou bien des icônes-modèles de Byzance et de la Terre

⁴⁶³ D'après *Acta visitationis Bernardi cardinalis Maczieiowski ecclesiae cathedralis Cracoviensis, op. cit.*, p. 34.

⁴⁶⁴ GADOMSKI 1986, p. 31-33.

⁴⁶⁵ S. LORENZ, *Relazioni artistiche fra l'Italia e la Polonia*, Academia Polacca di Scienze e Lettere, Biblioteca di Roma, Conferenze, Fascicolo 15, 16/6 : Roma 1962, p. 4 s.

⁴⁶⁶ KŁOCZOWSKI 1979, p. 107.

⁴⁶⁷ DĄBROWSKI, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶⁸ GADOMSKI 1986, p. 46.

Sainte paraît moins probable⁴⁶⁹, mais une telle hypothèse ne peut pas être absolument exclue. Il est possible que certains modèles byzantins aient été rapportés à la suite de rencontres de souverains, de pèlerinages, ou d'expéditions militaires menées sur les territoires soumis à l'Église grecque.

5. Pérennité des icônes dans l'art européen et dans le rituel de l'Église latine

L'icône exerça sans aucun doute une influence primordiale sur la peinture médiévale, devenant ensuite l'origine des tableaux modernes, comme l'avait remarqué Otto Demus⁴⁷⁰. Le renoncement à l'usage rigoureux et immuable de l'image orientale au profit du « son usage artistique » mettra, par conséquent, l'accent sur son aspect matériel, et stimulera de cette manière la créativité de l'art européen. Cela prendra progressivement deux tendances : l'une conduira à la désacralisation des images, l'autre au développement de nouveaux moyens d'interprétation dans la peinture religieuse. Les artistes occidentaux cherchaient décidément à s'émanciper de l'ascendant byzantin, et donc à définir leur style propre opposé à la *maniera graeca*. Celle-ci étant devenue aux yeux des modernes synonyme de maladresse⁴⁷¹, les représentations de type grec étaient désapprouvées dès l'époque de la Renaissance⁴⁷².

Néanmoins, il est remarquable que les anciennes images estimées saintes et sacrées aient continué à susciter l'admiration des fidèles. Même si la « manière grecque » fut répudiée au cours des siècles, le prestige des effigies censées posséder des vertus thaumaturgiques resta toujours intense dans la société occidentale. Certaines d'entre elles bénéficient constamment d'une position privilégiée dans l'Église. Incluses, en règle générale, dans des encadrements d'autels baroques splendides, parfois couvertes de revêtements en argent doré ou de pierres précieuses elles font l'objet de la plus grande dévotion (fig. 32-35). C'est pourquoi l'on parle du prestige durable des icônes en Occident⁴⁷³. Ainsi, les représentations mariales emblématiques ne cessèrent d'occuper une place centrale dans l'Église à l'époque moderne ; ceci en raison de leur authenticité supposée qui leur accordait le statut de reliques. C'est le cas, par exemple, d'une des images exposées dans l'église *Santa Maria della Salute* de Venise (fig. 32). Au XVII^e siècle, on la plaça dans le maître-autel l'icône de la *Madone dite Mesopanditissa – Médiatrice de paix*, créée vers le XII^e siècle et rapportée de Candie par Francesco Morisini⁴⁷⁴. Cette icône crétoise était vénérée comme authentique, à l'égal de celle de *Nicopeia* (fig. 13)⁴⁷⁵, l'une et l'autre étant

⁴⁶⁹ *Ibid.*, note n° 58.

⁴⁷⁰ DEMUS 1964, *passim*.

⁴⁷¹ WIRTH 1991, p. 139.

⁴⁷² Voir *supra* note n° 194 ; CHASTEL 1988, p. 106.

⁴⁷³ CHASTEL, *loc. cit.* ; BELTING 1998, p. 276 ; CHASTEL 1999, p. 154 s.

⁴⁷⁴ *Ibid.* Cf. G. MOSCHINI, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute in Venezia*, Venise 1842, p. 36 ; BETTINI 1940, p. 66.

⁴⁷⁵ Voir *supra* § 3.1, notes n° 140-142. Cf. aussi S. McKEE, *Uncommon Dominion : Venetian Crete and the Myth of Ethnic Purity*, Philadelphia 2000, p. 226, note n° 65.

attribuées à saint Luc. Entourée en Crète d'un culte étatique, elle fut alors confiée aux Vénitiens en signe de soumission⁴⁷⁶.

Le rôle de l'Italie reste indéniable dans le processus d'occidentalisation des icônes byzantines. Grâce à son intermédiaire les modèles orientaux, enrichis de nouveaux motifs, s'introduisirent aussi bien dans les pratiques culturelles de l'Église latine. Le fait que les images modernes s'émancipent par l'utilisation de nouveaux moyens picturaux, n'empêche pourtant pas de leur attribuer un statut de sainteté, notamment en vertu de leur rapprochement iconographique avec l'archétype. Nous nous permettons de citer ici un tableau marial conservé actuellement dans l'église paroissiale de Sainte-Foy-lès-Lyon (fig. 28). Cette représentation de la *Vierge à l'Enfant*, qui aurait été apportée en France (d'après notre hypothèse) à la fin des guerres de religion, voire juste après⁴⁷⁷, est une interprétation de l'ancien type *Hodighitria* ; auquel s'attacha alors le privilège de figurer la Vierge intervenant dans les affaires humaines. Une inscription est, d'ailleurs, censée témoigner d'une action surnaturelle qui se serait manifestée à une date précise : RITTRATO DELLA DEVOTA MADONNA DELLI MONTI IN ROMA LA QUALE COMINCIO OPERARE MIRACOLI ALLI 26 DAPRILE 1580 (le portait de la pieuse Madone des Monts à Rome, laquelle a commencé à opérer des miracles le 26 avril 1580). Or selon des sources historiques présentées par Matizia Moroni Lumbroso et Antonio Martini, après avoir retrouvé l'image de *S. Maria ai Monti*, laquelle commença à faire des miracles à cette date, le pape Grégoire XIII fit construire une église⁴⁷⁸. Mais, l'image conservée en France (portrait en buste) diffère de celle exposée dans le maître-autel de l'église romaine ; la fresque dite miraculeuse – provenant de l'ancien monastère des clarisses et datée du début du *Quattrocento* –, figure la *Vierge à l'Enfant* trônant entre saints Stéphane et Laurent, avec saints Augustin et François agenouillés à ses pieds⁴⁷⁹. Il s'agit donc d'une transposition lointaine de l'effigie originelle, dont le rôle était de confirmer continuellement le ministère de la Vierge dans l'Église et de pousser à la piété l'âme des fidèles.

Pour conclure, les tableaux de dévotion mariaux étaient estimés en fonction de leur ressemblance avec les effigies déclarées authentiques, dont le berceau se trouvait à Byzance et qui se sont répandues sur le territoire européen à partir de l'Italie ; ayant enfin atteint leur apogée dans la peinture gothique de l'Europe centrale. En conséquence, nous désirerions savoir comment se présente l'historique des « images saintes » par rapport à leurs origines légendaires. Il est déjà prouvé que certains modèles picturaux s'inscrivirent de manière définitive dans les deux rites des Églises grecque et latine, à cause de leur provenance soi-disant supranaturelle. Quels facteurs décident du caractère archétypique

⁴⁷⁶ G. GEROLA, *I monumenti veneti dell'isola di Creta*, Venise 1908, II, p. 302 ; R. WITTKOWER, *S. Maria della Salute*, „Saggi e memorie di storia dell'arte”, 3 : 1963, p. 31 s. ; BELTING, *loc. cit.*

⁴⁷⁷ Nous ne disposons ni de sources historiques ni de références bibliographiques précises au sujet de ce tableau, qui n'a pas encore fait l'objet d'études approfondies. D'après une notice dans l'église de Sainte-Foy-lès-Lyon, le tableau est inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques le 20 juin 1994.

⁴⁷⁸ M. MORONI LUMBROSO, A. MARTINI, *Le confraternite romane nelle loro chiese* †, Roma 1963, p. 182, cit. : *Dopo il miracolo dell'immagine di S. Maria ai Monti, avvenuto il 26 aprile 1580, Gregorio XIII fece costruire la chiesa*. Cf. *Archivio italiano per la storia della pietà*, Roma 2004, vol. 17, p. 145 ss.

⁴⁷⁹ *Ibid.* Voir aussi M. TOSTI, *Santuari cristiani d'Italia : committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna*, Roma 2003, p. 330.

des effigies les plus pieuses ? Et, pourquoi une image – *chose faite de main d'homme et créée par son art*⁴⁸⁰ –, revêt une aura de sainteté à l'égal d'une relique ?

Chapitre II L'image dans la pensée médiévale

1. Les images de piété et leurs origines

La tradition de posséder des images de dévotion remonte au début du christianisme⁴⁸¹. On doit toutefois souligner que les premières représentations de ce genre n'impliquaient, au commencement, aucune doctrine précise. Une vraie théorie des images se formule en Orient après la controverse iconoclaste⁴⁸². Par contre, dans le monde latin elle ne se concrétise qu'avec la scolastique, où l'image religieuse trouve une profonde justification théologique⁴⁸³. Comme le remarque Jean-Claude Schmitt, la conception thomiste de l'image était contemporaine de l'essor des tableaux peints, destinés aux pratiques dévotionnelles des Occidentaux⁴⁸⁴. Ainsi, la réception du modèle byzantin se mit à jouir d'une grande faveur auprès des sociétés européennes à partir du XIII^e siècle⁴⁸⁵. Les images auxquelles nous nous intéressons ici particulièrement sont les figurations picturales à mi-corps inspirées des icônes, présentées par Guillaume Durand comme *picturae dimidiatae*, dont parlent André Chastel et Jean Wirth⁴⁸⁶. Il s'agit, dans ce contexte, des images contribuant à l'épanouissement de l'affectivité religieuse exprimée dans les attitudes et comportements des chrétiens, du Moyen Âge central à son crépuscule⁴⁸⁷. Peut-on alors considérer qu'elles témoignaient de la mentalité d'une époque ? Est-ce possible qu'une attitude émotionnelle envers les effigies censées être authentiques ait conduit à la reconnaissance de la légitimité

⁴⁸⁰ Cit. d'après. J.-C. POLET (éd.), *Patrimoine littéraire européen. Anthologie de langue française. Traditions juive et chrétienne*, Bruxelles 1992, vol. I, p. 432.

⁴⁸¹ Voir entre autres J. KOLLWITZ, *Zur Frühgeschichte der Bildverehrung* (dans : W. Schöne, *Das Gottesbild im Abendland*, (2^e éd.) Witten-Berlin 1959 (Glaube und Forschung, 15) ; GRABAR (1979) 1994, p. 111 ss. ; WIRTH 1989, p. 51 s. ; BELTING 1990, p. 101 ss. ; J.-C. ANDERSON, *The Byzantine Panel Portrait before and after Iconoclasm*, (dans : R. Ousterhout, L. Brubaker (éd.), *The Sacred Image East and West*, Urbana (Il.) 1995, p. 25 ss. ; RINGBOM 1997, p. 11.

⁴⁸² Voir entre autres S. BIGHAM, *Les chrétiens et les images : les attitudes envers l'art dans l'Église ancienne*, Montréal 1992.

⁴⁸³ Voir E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Paris 1998 (1^{ère} éd. 1946), vol. I, 72 ss. ; SCHMITT 1987, p. 296 ; BOULNOIS 2008, p. 237 ss. ; WIRTH 2008 (a), 1^{ère} partie, p. 23-75.

⁴⁸⁴ SCHMITT, *op. cit.*, p. 297.

⁴⁸⁵ *Ibid.* Cf. *supra* chap. I, § 3.

⁴⁸⁶ A. CHASTEL, *Le « dictum Horatii : quidlibet audendi potesta » et les artistes (XIII^e -XVI^e siècle)*, « Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres », 1977, vol. 121, n° 1, p. 31, 35 ; *Idem* 1988, p. 99 ; J. WIRTH, *Les scolastiques et l'image*, (dans : G. Mathieu-Castellani (éd.) *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et la peinture*, Vincennes 1994, p. 23 ; *Idem* 1999 (a), p. 55 ; Cit. Guillaume Durand évêque de Mende sur les images grecques : *Graeci etiam utuntur imaginibus pingentes illas, ut dictur, solum ab umbilico supra, et non inferius, ut omnis stultae cogitationis occasio tollatur* (les Grecs connaissent aussi les images : ils ne les représentent, paraît-il, qu'au-dessus du nombril et ne montrent pas la partie inférieure, pour éviter toute occasion de mauvaise pensée), cf. *Rationale divinatorum officiorum*, 1, 1, c, 3, 2, fol. 13r.

⁴⁸⁷ Cf. SCHMITT 1987, p. 276.

des images religieuses ?⁴⁸⁸ Mais, quel facteur décide de l'authenticité d'une image ? Quelles sont les origines du modèle formel ? Son apparence renvoie à un travail imaginatif, visionnaire ou bien à la croyance à une intervention directe de l'Être divin ? Enfin, comment se traduit le programme iconographique par rapport au dogmatisme et à l'endoctrinement ?

Pour répondre (au moins partiellement) à ces questions, nous allons nous attarder sur la notion théologico-anthropologique de l'image mariale. Des énoncés dogmatiques, sur lesquels nous revenons, portent sur le statut attribué à la Vierge dans l'Église ; c'est en alléguant la légitimité du culte qui lui est rendu, qu'on justifie l'insertion de ses figurations dans le rituel⁴⁸⁹. Le recours aux plus anciennes sources écrites permettra de présenter le développement des images dévotionnelles, et ensuite de définir leur fonctionnement dans la société chrétienne⁴⁹⁰. Il faut cependant prendre en considération qu'on a souvent affaire à des légendes, créées pour assurer les fidèles de la provenance surnaturelle des effigies les plus pieuses⁴⁹¹. Notre définition de l'image d'affection par rapport à l'origine, soi-disant suprasensible de sa création, ne devrait que confirmer le phénomène iconique des représentations mariales et christiques dans l'art médiéval⁴⁹². Signalons à ce propos qu'une véritable théologie de l'image et de la ressemblance divine, du type de celle des Pères orientaux, ne s'implanta jamais dans l'Église latine⁴⁹³. Les *Libri carolini* démontrent clairement l'hostilité des Occidentaux en ce qui concerne l'acte d'adoration des images⁴⁹⁴. Mais, ils ne reflètent pas l'attitude de tous les chrétiens d'Occident, comme l'a bien souligné Grabar⁴⁹⁵. Pour Jean-Claude Schmitt il est cependant paradoxal, que vers l'an 1000 des attitudes culturelles, similaires à celles des Byzantins, se répandent également dans la dévotion pour les statues-reliquaires en Occident⁴⁹⁶. Néanmoins, ce n'est qu'au XIII^e siècle que les théoriciens latins établissent des principes qui autorisent la présentification de la divinité par des *moyens* picturaux, et admettent officiellement l'utilité des images bidimensionnelles dans l'Église⁴⁹⁷.

1.1. Les fondements anthropologiques de l'image mariale

⁴⁸⁸ Voir *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, 2^{ème} rencontre EMMA : *Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen Âge*, programme soutenu par l'ANR, Aix-en-Provence, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 3-5 mai 2007 ; P. NAGY (éd.), *Émotions médiévales*, Numéro thématique double de la revue „*Critique*”, 716-717 : 2007 ; D. BOQUET, P. NAGY (éd.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Actes du colloque EMMA3, Aix-en-Provence (15-17 mai 2008) en préparation ; D. BOQUET, P. NAGY (éd.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris 2009 ; Le colloque international *Cultural History of Emotions in Premodernity*, du 23 au 26 octobre 2008, Université d'Umeå en Suède.

⁴⁸⁹ Voir *infra* § 1.1.2.

⁴⁹⁰ Voir *infra* § 1.2 et § 2.

⁴⁹¹ Voir *infra* § 1.2.2.

⁴⁹² Voir *infra* § 1.2.3.

⁴⁹³ Voir *infra* § 3.

⁴⁹⁴ SCHMITT 1987, p. 271-301 ; BIGHAM 1992, p. 86 ; WIRTH 1999 (a), p. 31 ss. ; T. LENAIN, D. LORIES (éd.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, (L'atelier d'esthétique), Bruxelles 2002, p. 51 ; A. DERVILLE, *Quarante générations de Français face au sacré : essai d'histoire religieuse de la France, 500-1500*, Villeneuve-d'Ascq 2006, p. 124 ; BOULNOIS 2008, p. 206 ss. ; NOBLE 2009, p. 158 ss.

⁴⁹⁵ GRABAR (1979) 1994, p. 164.

⁴⁹⁶ SCHMITT, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁹⁷ Voir *supra* note n° 444.

Nous avons constaté plus haut que dans le groupe des images de piété la place principale revient aux effigies de la *Vierge à l'Enfant*⁴⁹⁸. En réalité, les représentations mariales sont devenues indissociables de l'art religieux à partir de leur introduction dans le rituel. C'est pourquoi, le concept formel des images-types ne peut pas être abordé sans connaissance de leur contenu doctrinal et des idées qui ont poussé à leur essor dans l'Église. L'histoire respective de l'icône et de l'image occidentale est impliquée par définition dans l'anthropologie chrétienne – ce que constate Daniel Sahas –, car elle est étroitement liée avec *anthrôpos* tant par son rapport à l'homme lui-même, qu'en relation avec Dieu⁴⁹⁹. De ce fait, la notion d'image sert de fondement à l'anthropologie chrétienne, puisque *Dieu créa l'homme à son image et à sa ressemblance*⁵⁰⁰. D'autre part, Jérôme Baschet cherche à comprendre le rôle des images médiévales dans les relations entre les hommes, et par conséquent dans leur perception du surnaturel⁵⁰¹. La raison en est que toute l'attention se focalise sur l'homme, qui reste au centre du débat portant sur le moment du surgissement des effigies religieuses et de leur usage dans la société⁵⁰².

On doit pourtant être attentif, constate Baschet, à ne pas enfermer la définition de l'image de dévotion dans une seule fonction immuable, car elle dépend de multiples usages cultuels, liturgiques ainsi que politiques⁵⁰³. C'est pourquoi, il faut prendre en considération tous les aspects possibles relevant des fonctions religieuses et sociales attribuées aux images⁵⁰⁴. Néanmoins, avant que celles-ci aient trouvé une place confirmée dans la société chrétienne, il était nécessaire de résoudre la question de leur présence en fonction des Saintes Écritures.

1.1.1. L'interdit de la fabrication des images

L'opposition des premiers chrétiens envers les images a été admise par la plupart des chercheurs (tant en histoire de l'art que dans l'histoire de l'Église) comme un fait établi⁵⁰⁵. Afin de décrire cette hostilité envers l'art figuratif, Stéphane Bigham distingue deux mots : *aniconie* et *iconophobie*⁵⁰⁶. Le terme *aniconique* qui sous-entend l'absence de

⁴⁹⁸ Voir chap. I^{er}.

⁴⁹⁹ SAHAS 1987, p. 436.

⁵⁰⁰ R. JAVELET, *Image et ressemblance au XII^e siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris 1967, vol. I, p. 214 ; A.-G. HAMMAN, *L'homme, image de Dieu : essai d'une anthropologie chrétienne dans l'Église des cinq premiers siècles*, Paris 1987, p. 131 ; SCHMITT 1996, p. 31 ; LENAIN, LORIES, *op. cit.*, p. 47 ; BOULNOIS 2008, p. 47 ss.

⁵⁰¹ BASCHET 1996, p. 23 ; *Idem* 2008, p. 33-64.

⁵⁰² SAHAS, *loc. cit.*

⁵⁰³ BASCHET 1996, p. 21.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ Cf. entre autres W. LOWRIE, *Art in the Early Church*, New York 1947, p. 11 ; M. GOUGH, *The Origins of Christian Art*, London 1973, p. 24 ; J. COTTIN, *Jésus-Christ en écriture d'images : premières représentations chrétiennes*, Genève 1990, p. 13 ; MENOZZI 1991, p. 14 s. ; BIGHAM 1992, p. 7 ; J. DANIELLOU, *Les symboles chrétiens*, Paris 1997, *passim* ; P. BRIEL, *Regards sur 2000 ans de christianisme*, Saint-Maurice 2000, p. 64 ; J.-M. VERCRUYSSSE, *Voir le diable derrière l'idole à l'époque artistique*, (dans :) R. Dekoninck, M. Watthee-Delmott (éd.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Actes du colloque international organisé en avril 2003 par le Centre de recherches sur l'imaginaire de l'Université catholique de Louvain, Paris-Budapest-Torino 2005, p. 127.

⁵⁰⁶ BIGHAM, *loc. cit.*

représentations se rapporterait, dans ce contexte, à l'attitude du christianisme primitif⁵⁰⁷ ; tandis que l'*iconophobe*, c'est-à-dire celui qui conteste l'usage des images cultuelles, ou bien celui qui les détruit saisi de peur à cause de leur interdiction par la religion, s'applique surtout aux idées postérieures de l'*icono-clasme*⁵⁰⁸. Rappelons ici que l'essor des images fut longtemps freiné dans l'Église en raison de ce que l'on lisait dans l'Ancien Testament⁵⁰⁹. Gabrielle Sed-Rajna souligne que le deuxième des dix commandements était lui-même à l'origine des mouvements iconophobes, qui eurent lieu dans l'histoire religieuse du Proche-Orient, de Byzance et de l'Occident ; *Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point* [Ex 20, 4-5]⁵¹⁰. Et, il serait aisé de multiplier ici d'autres prescriptions bibliques touchant le culte et la présence des images⁵¹¹. Un autre interdit sur toute représentation de la puissance animiste fut, par exemple, énoncé dans le Deutéronome : *Prenez bien garde à vous-mêmes (...) de peur que vous ne vous corrompiez et que vous ne vous fassiez une idole, une image de quelque colosse, une figure de mâle ou de femelle, une figure de quelque bête qui est sur la terre, une figure de quelque oiseau ailé qui vole dans les cieux, une figure quelque reptile sur le sol, une figure de quelque poisson qui est dans les eaux au-dessous de la terre ! Et de peur que, quand tu lèves les yeux vers les cieux, quand tu vois le soleil, la lune, les étoiles, toute l'armée des cieux, tu ne sois entraîné, tu ne te prosternes devant eux et tu ne les serves* [Dt 4, 15-18]⁵¹².

C'est pourquoi le christianisme, qui dérive du monothéisme juif, mit l'accent au cours de l'époque paléochrétienne sur le fait que Dieu est invisible à l'homme et prohiba les images de ressemblance humaine⁵¹³. Des chercheurs ont toutefois montré que l'interdit vétér testamentaire sur la création des images n'avait pas réussi à imposer une tradition totalement aniconique de la chrétienté dès le commencement⁵¹⁴. Il est dorénavant acquis

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Voir *infra* § 1.3.1. Cf. WIRTH 1989, p. 136 ; B. DUBORGEL, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne 1991, p. 24 ss. ; A. BESANÇON, *L'image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris 1994, *passim* ; Dupeux, Jezler, Wirth 2001, *passim* ; M.-F. AUZÉPY, *L'icône-clasme*, Paris 2006, *passim*.

⁵⁰⁹ W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, vol. II, *Estetyka średniowiecza*, (éd. IV), Warszawa 1988, p. 16 ; LENAIN, LORIES 2002, p. 46 ; C. WESTERMANN, *Théologie de l'Ancien Testament*, Genève 2002, p. 187, 234, 238-240.

⁵¹⁰ G. SED-RAJNA, *L'argument de l'iconophobie juive*, (dans :) Boespflug, Lossky 1987, p. 81. Cit. d'après *La Sainte Bible*, (par L. Segond), Paris 1948. Cf. aussi MENOZZI 1991, p. 13 ; DUBORGEL, *loc. cit.* ; LENAIN, LORIES, *loc. cit.*

⁵¹¹ Voir Ex 20, 23 ; 34, 17 ; Lev. 26, 1 ; Dt 4, 15-24 ; 5, 8-9 ; 27, 15. TATARKIEWICZ, *loc. cit.* ; DUBORGEL, *loc. cit.* ; M. QUENOT, *De l'icône au festin nuptial : image, parole et chair de Dieu*, Saint-Maurice 1999, p. 26 ss. ; LENAIN, LORIES, *loc. cit.* ; Cf. aussi BOULNOIS, *op. cit.*, p. 133 ss.

⁵¹² Deutéronome, IV, 15 sq., trad. E. Dhorme, *La Bible. Ancien Testament*, Paris 1956, p. 523 ; Voir note *supra* ; Cit. par G. VON RAD, *Theologie des Alten Testaments*, München 1966, vol. I, p. 230 ; Ch. DOHMEN, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, Frankfurt a M., 1987, *passim* ; MENOZZI, *loc. cit.* ; ANGENENDT 1997, p. 371.

⁵¹³ Cf. DUMEIGE 1977, p. 17 ss.

⁵¹⁴ W. SESTON, *L'église et le baptistère de Doura-Europos*, „Annales de l'École des hautes études de Gand”, Gand 1937 ; Ch. MURRY, *Le problème de l'iconophobie et les premiers siècles chrétiens*, (dans :) Boespflug, Lossky 1987, p. 46 ; Cf. MENOZZI, *op. cit.*, p. 13 s. ; F. SCORZA BARCELLONA, *Le origini*, (dans :) *Storia della santità nel cristianismo occidentale*, études réunies d'A. Benvenuti, S. Boesch Gajano, S. Ditchfield, R. Rusconi, F. Scorza Barcellona, G. Zazzi, Roma 2005, p. 75.

que les images cultuelles étaient connues dans le christianisme dès la basse Antiquité⁵¹⁵. Or, cette hostilité des chrétiens à l'égard des représentations aurait relevé d'une crainte d'observer des pratiques idolâtriques, à l'instar de ce qui se passait chez les païens (cf. la critique de Tertullien dans le *De idolatria*)⁵¹⁶. Il n'est donc pas étonnant que la prédication des Apôtres ait joué un rôle influent dans la négation des images. Dans la lettre aux Romains, saint Paul reproche aux gentils d'échanger la gloire de Dieu immortel (incorruptible) contre les images de l'homme mortel [Rm 1, 23]⁵¹⁷. Néanmoins, cette critique se rapportait, selon Philippe-Alain Michaud, aux images taillées, et non aux représentations bidimensionnelles qui commencent à se répandre à partir du IV^e siècle⁵¹⁸.

La sensibilité religieuse se modifia au cours des siècles suivants, d'autres passages de saint Paul et des Épîtres furent cités ou paraphrasés par des théoriciens médiévaux, mais cette fois-ci pour justifier l'art figuratif ; en effet, les perfections invisibles de Dieu, sa puissance éternelle et sa divinité, se voient comme à l'œil, depuis la création du monde, quand on les considère dans ses ouvrages ; Deus enim illis manifestavit invisibilia enim ipsius a creatura mundi, per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur [Rm 1, 19-20 selon la Vulgate]⁵¹⁹. En réalité, la réflexion chrétienne sur le statut des images s'inscrit pour bien longtemps dans le débat à propos des rapports entre l'image, elle-même, et l'Écriture⁵²⁰ ; la controverse sur la présentification de l'Invisible engendra de nombreuses polémiques et des attitudes divergentes⁵²¹.

1.1.2. L'admission des images au rituel

⁵¹⁵ En dernier lieu, voir BIGHAM 1992, p. 153 s. ; WIRTH 2001, p. 28.

⁵¹⁶ A. GELIN, *Idoles, Idolâtrie*, et J.-B. FREY, *Images* (dans :) L. Pirot, A. Robert, *Dictionnaire de la Bible*, vol. IV, 1949, p. 169 s. et 199 s. ; Minucius Felix, *Octavius*, (éd. et trad. fr.) J. Beaujeu, Paris 1964, p. 38-39, 54-55 ; P. FINNEY, *Antecedents of Byzantine Iconoclasm : Christian Evidence Before Constantine*, (dans :) J. Gutmann, *The Images and the Word*, Missoula 1977, p. 27-47 ; TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 26 ; WIRTH 1989, p. 50 s. ; M. FÉRDOUT, *Christianisme et religions païennes dans le Contre Celse d'Origène*, Paris 1989, p. 299 ss., 581 ; MENOZZI, *loc. cit.* ; BIGHAM, *op. cit.*, p. 85 s. ; LENAIN, LORIES, *op. cit.*, p. 47 ; SCORZA BARCELLONA, *op. cit.*, p. 75 ss.

⁵¹⁷ F. VOUGA, *Une théologie du Nouveau Testament*, Genève 2001, p. 110 s.

⁵¹⁸ P.-A. MICHAUD, *Le peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris 2002, p. 7 ss.

⁵¹⁹ Y. CHRISTE, *Les Grands Portails romans. Études sur l'iconologie des théophaines romanes*, Genève 1969, p. 51 ; P. NELLAS, *Théologie de l'image*, „Contacts”, 84 : 1978, p. 255, cit. Col 1, 12-16 ; Y. CHRISTE, *L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IX^e au XII^e siècle en Occident*, (dans :) Boespflug, Lossky 1987, p. 304 ss. ; WIRTH, *op. cit.*, p. 85 ; F.-J. LEENHARDT, *L'épître de Saint Paul aux Romains*, Genève 1995, p. 37 s., 40 ss.

⁵²⁰ En dernier lieu, voir BOULNOIS 2008, p. 55 ss.

⁵²¹ Cf. G. FLOROVSKY, *Origien, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, „Church History”, 19 : 1950, p. 77-96 ; N.-H. BAYNES, *The Icons before Iconoclasm*, (dans :) *Byzantine Studies and Other Essays*, Londres 1955, p. 226-239 ; S. GERO, *The True Image of Christ : Eusebius' Letter to Constantina Reconsidered*, „The Journal of Theological Studies”, 32 : 1981, p. 460-470 ; H.-G. THÜMMEL, *Eusebios' Brief an Kaiserin Konstantina*, „Klio”, 66 : 1984, p. 210-222 ; P.-Th. CAMELOT, *Jean de Damas, défenseur des saintes images*, „La Vie Spirituelle”, 140 : 1986, p. 638-651 ; T. STERNBERG, *Vertrauter und leichter ist der Blick auf das Bild. Westliche Theologen des 4. bis 6. Jahrhunderts zur Bilderfrage*, (dans :) Ch. Dohmen, T. Sternberg (éd.), ... kein Bildnis machen, Würzburg 1987 ; MENOZZI, *op. cit.*, p. 69-116.

Il s'avère que c'est le dogme de l'*Incarnation* de Dieu qui justifiait la permission des représentations dans l'Église⁵²². On observe d'abord le processus historique de la transposition du culte des reliques à celui de leurs effigies. Autrement dit, l'image s'est progressivement substituée à la relique⁵²³. Aux environs du VI^e siècle, on vénère les images censées dès lors être capables d'aider à l'accomplissement de miracles⁵²⁴. Pour les chrétiens d'Orient le Christ et les saints – ainsi que la Vierge Marie – pouvaient agir à travers leurs images estimées sacrées⁵²⁵. Mais, l'affirmation du culte rendu aux saints par l'intermédiaire de leurs représentations demeurait un des principaux sujets de discussion des ecclésiastiques⁵²⁶. La question de l'admission des peintures religieuses dans le monde occidental, notamment après le concile de Nicée II, était complexe⁵²⁷. Nous l'évoquerons un peu plus loin, au sujet de la théorie de l'image en Europe médiévale⁵²⁸. Le problème de la légitimité des figurations du sacré et de leur insertion dans le rituel était, en réalité, constamment posé ; pouvait-on autoriser, du point de vue de la foi, la création de « l'image du Dieu invisible » et demeurer en accord avec les prescriptions bibliques ? Et, quel modèle formel serait en mesure de représenter la divinité ?

Hans Belting a par ailleurs remarqué qu'il existait une différence essentielle entre le fait de *vouloir rendre visible dans une image Dieu invisible, et celui de représenter un saint qui avait eu un corps tangible*⁵²⁹. D'autre part, il s'agissait de définir le rôle de la Vierge dans l'histoire du salut et sa fonction de médiatrice entre la réalité terrestre et l'Au-delà. Cela dit, la présence de l'image mariale servirait à visualiser la sacralité, donc le « souverain céleste » sous l'apparence humaine qu'il aurait prise par l'*Incarnation*.

A. L'origine formelle des portraits de la Vierge et du Christ

Les études importantes d'André Grabar, et dernièrement d'Hans Belting, ont déjà montré l'origine des images chrétiennes⁵³⁰. Nous pouvons constater, à cette étape de nos recherches, que la création des effigies de saints relève dans le christianisme de l'art antique et de la transformation du portrait funéraire en icône. Belting a d'ailleurs démontré que l'élaboration formelle de l'icône a sa source, de même que son aspect fonctionnel, dans la tradition des images culturelles antiques, comme les portraits funéraires, les représentations impériales et celles des divinités païennes⁵³¹.

⁵²² G.-B. LANDER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, DOP, 7 : 1953, p. 1-34 ; GRABAR (1979) 1994, p. 138-139 ; WIRTH, *op. cit.*, p. 101 ss. ; G. BABIĆ, *Les images byzantines et leurs degrés de signification : l'exemple de l'Hodigitria*, (dans :) A. Guillou, J. Durand (éd.), *Byzance et les images*, Paris 1995, p. 189-222 ; RUSSO 1996, p. 176-177 ; P. SERS, *Ikône et saintes images. La représentation de la transcendance*, Paris 2002, p. 77 ; P. RINGGENBERG, *L'art chrétien de l'image. La ressemblance de Dieu*, Paris 2005, p. 19 ss., 51 s.

⁵²³ GRABAR 1943-1946, 3 vol., t. 2, p. 343 et ss. ; KITZINGER 1954, p. 115 et ss. ; DUMEIGE 1977, p. 46 ; WIRTH, *op. cit.*, p. 90.

⁵²⁴ WIRTH, *op. cit.*, p. 97-99.

⁵²⁵ Voir entre autres KITZINGER, *op. cit.*, p. 146 ; WIRTH, *op. cit.*, p. 91.

⁵²⁶ G. DUMEIGE, *La foi catholique. Textes doctrinaux du magistère de l'Église*, Paris 1960, p. 309 ss.

⁵²⁷ Cf. SCHMITT 1987, p. 275 ss.

⁵²⁸ Voir *infra* § 3.

⁵²⁹ BELTING 1990, p. 17.

⁵³⁰ Cf. notamment GRABAR (1979) 1994, p. 111 ss. ; BELTING, *op. cit.*, p. 92 ss.

⁵³¹ BELTING, *op. cit.*, p. 103 ss., 110-111.

En ce qui concerne le schéma des images mariales et christiques, il ne provient pas des portraits ordinaires, créés d'après un modèle vivant ou pour un usage funéraire comme c'était le cas des images des saints⁵³². Ce schéma est inspiré, ce que soulignent les chercheurs, des effigies officielles des souverains (voire des consuls), dites *sacrae imagines*⁵³³. Remarquons, à ce propos, que c'est le caractère symbolique de celles-ci qui les rendait particulières aux yeux du peuple ; le portrait, lui-même, était censé garantir la présence du souverain et possédait l'équivalence de son pouvoir juridique. En ce sens, relatif à une figure *in absentia*⁵³⁴, les effigies chrétiennes confirmeraient, quant à elles, la présence du souverain céleste dans le rituel. Cette adaptation du modèle impérial à l'image religieuse n'aurait commencé, d'après Grabar, qu'au IV^e siècle avec le triomphe du christianisme ; mais les portraits typologiques de la Vierge et du Christ les plus anciens ne seraient pas antérieurs au V^e siècle⁵³⁵. Une telle inspiration des chrétiens par les images sacrées romaines a été dévoilée par des études comparatives de quelques-unes des icônes encaustiques provenant du mont Sinai⁵³⁶. En conséquence, l'application du modèle pictural antique retient notre attention dans le contexte de sa nouvelle interprétation iconographique dans l'Église.

B. Image mariale dans la transposition visuelle de la divinité

Après avoir abordé l'iconographie mariale sous l'angle d'une périodisation des formes, Daniel Russo constate qu'elle n'était pas encore définie dans le premier art chrétien ; c'est une iconographie du Christ qui inspirait des représentations de martyrs⁵³⁷. Les images de la *Vierge à l'Enfant*, celui-ci ayant initialement les traits d'un adulte, ne sont introduites que pour visualiser la présence divine⁵³⁸. Dans cette optique, la représentation mariale possède une valeur fondamentale tout d'abord par sa maternité⁵³⁹. Pour ce qui est des portraits cultuels de la Vierge tels les icônes sur panneau de bois, ils se seraient pourtant répandus, selon André Grabar, avant les portraits du Christ⁵⁴⁰.

C'est la proclamation du dogme de la *Mère de Dieu* (lat. *Mater Dei*, d'après le grec ΜΡ ΘΥ, Μητήρ Θεού *Mater Theou*, dite Θεοτόκος *Theotocos*) qui est à l'origine de la mystique mariale⁵⁴¹. Ce statut attribué à la Vierge était la réponse à la question de la double nature

⁵³² GRABAR, *op. cit.* p. 139 ss. ; BELTING, *op. cit.*, p. 117 ss.

⁵³³ Cf. note *supra*.

⁵³⁴ La figure *in absentia* est comprise ici comme un rapprochement analogique entre une réalité explicitement désignée et une autre qu'on attendrait virtuellement dans le même contexte.

⁵³⁵ GRABAR, *loc. cit.*

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 140 s.

⁵³⁷ RUSSO 1996 (a), p. 176 ; Voir aussi *Id.*, *Marie, Vierge à l'Enfant et Mère de Dieu. Recherches sur la formation et les développements de l'iconographie mariale en Occident, du III^e siècle au milieu du XIII^e siècle*, (Thèse d'Habilitation à Diriger les Recherches, Paris, Université Paris-Sorbonne Paris IV), 1997, 2 vols., *passim*.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ Cf. WIRTH 1999 (a), p. 57.

⁵⁴⁰ GRABAR (1979) 1994, p. 151.

⁵⁴¹ Il semble que le premier témoignage authentifié concernant la *Theotocos* provienne d'Alexandre d'Alexandrie (IV^e siècle), cf. J.-P. MIGNE, *PG*, 18, col. 568. Pourtant la désignation de la Vierge comme *celle qui engendre Dieu* fut déjà notée autour de 253 / 255 par Origène : cit. J. HEUCLIN, *Le culte marial en Gaule durant le haut Moyen Âge*, (dans :) B. Béthouart, A. Lottin (éd.), *La*

du Christ⁵⁴² ; une mère garantissait ainsi sa vie humaine, tandis que son âme aurait appartenu à Dieu le Père⁵⁴³. La vénération envers la maternité divine, rend la présence de la Vierge inhérente aux panégyriques christiques ; d'où provient ensuite l'essor des représentations de la *Vierge à l'Enfant*, qui illustrent dès lors le dogme de Dieu fait homme⁵⁴⁴. Le culte des images relève effectivement de cette croyance en l'*Incarnation*, selon laquelle le Christ devient l'image représentable de Dieu par la Vierge⁵⁴⁵. De ce fait, l'iconographie mariale occupe une place principale dans la rhétorique christologique⁵⁴⁶. La Vierge est considérée comme une figure emblématique, car sa personnalité historique témoignerait de la *Vision divine* ; en ce sens, selon Patrick Ringgenberg, elle joue un rôle intermédiaire dans la connaissance de Dieu⁵⁴⁷. A cela correspond l'affection religieuse envers le divin présentifié dans une image, qui serait à l'origine de la théorie des effigies mariales déclarées miraculeuses. L'apologie des images est, en conséquence, fondée sur ladite définition dogmatique de l'*Incarnation* qui permet d'éviter la prohibition vétérotestamentaire de la représentation d'êtres imagés⁵⁴⁸. L'interdit de la figuration de Dieu incirconscribable peut être approuvé sous réserve que le Dieu ne soit pas incarné. Alors quand ce Dieu se manifesta sous une forme humaine, il devint représentable pour les chrétiens ; c'est la raison pour laquelle l'interdiction biblique ne concernait que les Juifs.

dévotion mariale de l'an mil à nos jours, Arras 2005, p. 67 ; H. PLATELLE, *Maria, Vierge, Mère, souveraine au Moyen Âge occidental*, (dans :) *Ibid.*, p. 14 s. Voir aussi : L. GAMBERO, *Maria nel pensiero dei padri della Chiesa*, Milano 1991 ; J. PELIKÁN, *Mary through the Centuries. Her Place in the History of Culture*, London 1996, p. 57 ss. ; J. MC GUCKIN, *The Paradox of the Virgin-Theotokos : Evangelism and imperial Politics in the 5th Century Byzantine World*, „Maria. A Journal of Marian Theology”, 3 : 2001, p. 5-23 ; MATHEWS, MULLER, *Isis and Mary*, *op. cit.*, p. 4 s.

⁵⁴² Voir Ch. LENORMANT, *Études sur les fragments coptes des conciles de Nicée et d'Éphèse*, Paris 1852, p. 21 ss. ; P.-Th. CAMELOT, *Ephesus und Chalkedon*, vol. 3, Munich 1963, *passim* ; P. GRELOT (coll.), *Marie*, Paris 1980, p. 58 s. ; A.-J. FESTUGIÈRE, *Éphèse et Chalcedoine : actes des conciles*, Paris 1982, p. 729 s. ; K. ZAKRZEWSKI, *Bizancjum w średniowieczu*, Kraków 1995 (éd. 1939 Warszawa), p. 28 ; CHÉLINI 2003, p. 23 ; A. BRASSEUR, *Virgo parens : le destin d'une épigramme latine des premiers siècles de notre ère*, Genève 2006, p. 115 ; P.-Th. CAMELOT, *Les conciles d'Éphèse et de Chalcedoine 431 et 451*, Paris 2006, *passim* ; G. VERGAUWEN, *Gerere personam Christi, une promesse pour toute la création. Éléments pour un personnalisme chrétien*, (dans :) P. Gisel(éd.), *Le corps, lieu de ce qui nous arrive : approches anthropologiques, philosophiques, théologiques*, Genève 2008, p. 184.

⁵⁴³ Cf. A. VERWILGHEN, *Christologie et spiritualité selon saint Augustin : l'hymne aux philippiens*, Paris 1985, p. 482 ; C.-W. BYNUM, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley-Los Angeles-Londres 1987, p. 265 ; J. DE FINANCE, *Le sensible et Dieu. En marge de mon vieu catéchisme*, Rome-Paris 1988, p. 261 ; BELTING, *op. cit.*, p. 45 ; WIRTH 1991, p. 148.

⁵⁴⁴ GRABAR, *loc. cit.* ; RUSSO 1996 (a), p. 177 ; WIRTH 1999 (a), p. 57.

⁵⁴⁵ LANDER, *loc. cit.* ; LENAIN, LORIES, *op. cit.*, p. 48 ; RINGGENBERG 2005, p. 75.

⁵⁴⁶ H.-M. GRAEF, *Mary. A History of Doctrine and Devotion*, London-New York 1963, I, *passim* ; G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, Paris 1977, p. 85 ss ; ZAKRZEWSKI, *loc. cit.* ; CHÉLINI, *loc. cit.* Au concile d'Éphèse Cyrille d'Alexandrie vénère la *Theotocos dont le Sein immaculé porta l'Immense et l'Incomparable*. Dans la liturgie de saint Basile, on récite : *Votre Cœur est devenu son trône, et votre Sein fut agrandi jusqu'à devenir plus spacieux que le ciel* ; Cf. J.-D. STEFANESCU, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, p. 183 ; J. REUMANN (éd.), *Mary in the New Testament*, Philadelphia 1978, *passim* ; G.-H. TAVARD, *The Thousand Faces of the Virgin Mary*, Collegeville, Minn. 1996, *passim* ; S. CUNNEEN, *In Search of Mary : the Woman and the Symbol*, New York 1996 ; RUSSO, *op. cit.*, note n° 10 ; WIRTH, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁷ RINGGENBERG, *loc. cit.*

⁵⁴⁸ Cf. WIRTH, *loc. cit.* ; D. CERBELAUD, I. CHAREIRE, Ch. LEROY, P. GIBERT, *Ce que nos yeux ont vu. Richesse et limites d'une théologie chrétienne de l'image*, Lyon 2000, *passim* ; S. BIGHAM, *Iconologie : neuf études*, Rollinsford 2005, p. 16 s.

En fin de compte l'image – tout particulièrement celle de la *Vierge à l'Enfant* considérée comme une *image du Christ sur le sein de sa Mère* – devint, à côté de l'hostie et des reliques, *un signe matériel de la réalité sacrée*⁵⁴⁹. Les figurations du Christ (l'image de *Dieu incarné*), de la Vierge (la *Mère de Dieu*) et des saints (désignés comme le *Temple de Dieu*)⁵⁵⁰ acquièrent un statut privilégié dans le rite chrétien. Peter Jezler signale que les images religieuses ont donc toujours un rapport très étroit avec les sacrements, les sacramentaux et les reliques⁵⁵¹. Afin d'expliquer la raison de l'introduction et de la subordination des tableaux dévotionnels au cérémonial, nous allons nous référer à des sources écrites existantes. Le commentaire des textes qui portent sur ce sujet, a pour objectif de tracer l'historique et de confirmer l'ancienneté des images que nous ne connaissons que par l'intermédiaire de descriptions.

1.2. Les sources écrites

Les sources historiques témoignant de la création des images de piété dans le premier art chrétien s'avèrent peu nombreuses. En réalité, elles s'appuient, dans bien des cas, sur des transmissions légendaires. Si on soulève la question de l'ancienneté des tableaux portatifs de dévotion, il semble que les premières icônes aient disparu. Des textes concordants les situent entre le II^e et le V^e siècle⁵⁵². L'histoire de ce genre d'image chrétienne débute, donc, par quelques témoignages littéraires concernant des créations disparues depuis.

1.2.1. Historique des premières images de dévotion

Le sujet des images cultuelles dans l'Église, itérativement présenté dans la littérature spécialisée, remonte aux premiers siècles du christianisme. Si l'on se rapporte aux études déjà établies, on peut constater que les portraits de saints sont antérieurs à ceux de la Vierge et du Christ. Les travaux d'André Grabar tiennent, sans aucun doute, une place considérable dans leur historiographie, sur laquelle nous allons brièvement revenir. Ainsi, un des premiers textes portant sur la confection d'un tableau de dévotion provient, d'après le chercheur, des *Actes apocryphes de l'apôtre Jean*⁵⁵³. Le texte grec, attribué au II^e siècle, raconte comment Lycomède, disciple de Jean, avait commandé un portrait de son maître pour lui rendre hommage⁵⁵⁴. Ce texte retrace incontestablement la genèse d'une image dévotionnelle, à savoir qu'elle dérive de l'effigie d'un personnage apprécié particulièrement, vénéré et recevant à ce titre des hommages et des prières. D'autres citations, qui suscitent notre attention, datent de la fin du IV^e et du début du V^e siècle. Grabar évoque une phrase tirée de saint Augustin, concernant l'adoration des portraits funéraires ; *novi multos esse*

⁵⁴⁹ Cf. BELTING 1990, *passim* ; SCHMITT 1999, p. 145-159, WIRTH 1999 (a), p. 57 ; Sur le culte et le mode de conservation de l'Eucharistie dans l'art paléochrétien et médiéval voir J. NOWIŃSKI, *Ars Eucharistica*, Warszawa 2000, *passim* ; H. PLATELLE, *Présence de l'au-delà. Une vision médiévale du monde*, Villeneuve d'Ascq 2004, p. 132 ; WIRTH 2008 (a), p. 55, note n° 18.

⁵⁵⁰ Voir *infra* chap. III.

⁵⁵¹ P. JEZLER, *Développement du culte chrétien des images*, (dans :) Dupeux, Jezler, Wirth 2001, p. 136.

⁵⁵² GRABAR (1979) 1994, p. 120 ; En dernier lieu, voir VELMANS 2002, p. 9.

⁵⁵³ GRABAR, *op. cit.*, p. 120-122.

⁵⁵⁴ Cf. J.-P. MIGNE, *Dictionnaire des apocryphes*, Paris 1858, t. II, p. 455 ; A.-J. FESTUGIÈRE, *Les Actes apocryphes de Jean et de Thomas : traduction française et notes critiques*, Genève 1983, p. 12 ; R. TSCHUMI, *A la recherche du sens*, Lausanne 1987, p. 143 s. ; L. BRISSON, *Porphyre. La vie de Plotin*, Paris 1982-1992, p. 192 s., note 1.4. sq ; BIGHAM 1992, p. 69 s. ; E. FUCHS, *Faire voir l'invisible*, Genève 2005, p. 34.

*sepulcrorum et picturarum adorantes*⁵⁵⁵. A la même époque, Jean Chrysostome parlait des chrétiens d'Antioche qui attachaient aux portraits de leurs saints une signification religieuse⁵⁵⁶.

Un témoignage connu dans les sources écrites, qui nous intéresse particulièrement, concerne l'icône de l'*Hodigitria*. Au VI^e siècle, Théodore le Lecteur – historien byzantin⁵⁵⁷, aurait attesté qu'Eudoxie, l'épouse de Théodose II (408-450), avait envoyé de Jérusalem « une icône de la Vierge peinte par saint Luc » à Pulchérie, sœur de l'empereur⁵⁵⁸. Il serait, ce que remarque entre autres Menozzi, le premier à témoigner que saint Luc, identifié à l'évangéliste, avait peint le portrait de la Vierge⁵⁵⁹. Mais d'après Sensi, Théodore aurait pris pour l'évangéliste un évêque de Thèbes, également appelé Luc, qui avait « effectivement » peint une icône de la Vierge⁵⁶⁰. Enfin, Belting constate après Ernst von Dobschütz que, même si les commentaires de Théodore le Lecteur paraissent fiables, l'histoire de l'impératrice recevant un portrait marial ne serait qu'un ajout postérieur⁵⁶¹. Cette histoire du pèlerinage d'Eudoxie, et par conséquent la légende de l'icône de l'*Hodigitria* attribuée à saint Luc et considérée comme palladium impérial, était selon Michele Bacci liée à une tradition dont la forme définitive se cristallisa à une époque plus tardive, autour du XI^e siècle⁵⁶². De ce fait, le rôle de Théodore le Lecteur est douteux dans le développement de la légende de saint Luc peintre.

L'assentiment donné aux images cultuelles dans le monde latin, à l'époque du haut Moyen Âge, serait confirmé par une certaine lettre de Grégoire le Grand à Secundinus (datée de 599 environ)⁵⁶³. Il semble que le pape ait envoyé à l'ermitte, avec celle-ci, un tableau de la *Vierge à l'Enfant entre les saints Pierre et Paul*, ainsi qu'une croix et une clef pour la bénédiction⁵⁶⁴. Ceci répondrait au désir de l'ermitte de voir et de posséder l'image du Sauveur, qu'il voulait adorer tous les jours pour parvenir par son intermédiaire à l'*Invisible*⁵⁶⁵. La lettre, sous une forme apocryphe, n'apparaît cependant pas avant 769, c'est-à-dire

⁵⁵⁵ *De moribus ecclesiae catholicae*, I XXIV 75, (dans :) J.-P. Migne, *PL*, XXXII, p. 1342, cit. par GRABAR, *op. cit.*, p. 150 ; Voir aussi J.-M. GIRARD, *La mort chez saint Augustin : grandes lignes de l'évolution de sa pensée telle qu'elle apparaît dans ses traités*, Freiburg 1992, p. 68 ; Voir aussi D. MILINOVIĆ, *Delectare, movere, docere. Quelques réflexions sur la justification des images dans le décor des édifices culturels chrétiens*, HAM, 9 : 2003, p. 241-246.

⁵⁵⁶ *Homilia encomiastica in S. Patrem nostrum Meletium*, (dans :) Migne, *PG*, L, p. 516, cit. par GRABAR, *op. cit.*, p. 150-151 ; Cf. C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris 2001, p. 139 s.

⁵⁵⁷ F.-X. FELLER, *Dictionnaire historique ou histoire abrégée...*, Lille 1833, t. 12, p. 554 ; A. SEVESTRE, *Dictionnaire de patrologie...*, (éd.) J.-P. Migne, Paris 1855, t. IV, p. 1523 s.

⁵⁵⁸ Théodore le Lecteur, *Historia ecclesiastica*, (dans :) Migne, *PG*, 86, col. 168 ; E. VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, annexe n° 269**, 271** ; GRABAR, *op. cit.*, p. 151 ; En dernier lieu, voir E. BOZÓKY, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris 2007, p. 92, note n° 65.

⁵⁵⁹ MENOZZI 1991, p. 16.

⁵⁶⁰ SENSI 2000, p. 96.

⁵⁶¹ DOBSCHÜTZ, *loc. cit.* ; BELTING 1990, p. 70-72 ; *Idem* 1998, p. 84-86.

⁵⁶² BACCI 1998 (a), p. 96, 117 ss.

⁵⁶³ Voir (dans :) *Dictionnaire des apologistes involontaires...*, (éd.) J.-P. Migne, Paris 1853, t. I, p. 1186 ; Migne, *PL*, t. LXXVII, col. 987-988.

⁵⁶⁴ Cf. WIRTH 1999 (a), p. 46 ; THÜMMEL 1999, p. 60 s., note n° 26.

⁵⁶⁵ SCHMITT 1987, p. 276-277 ; TAVARD 1996, p. 83 s. ; SCHMITT 2002, p. 69 s.

avant le concile du Latran, où elle joua un rôle important dans le débat sur les images religieuses⁵⁶⁶.

En revenant à la question de l'historicité des images des saints, il convient de réaffirmer que celles-ci pouvaient être peintes d'après les physionomies réelles, tandis que celles du Christ et de la Vierge relèveraient aussi bien d'une tradition apostolique que d'une croyance en une intervention supranaturelle. Les représentations mariales et christiques étant alors considérées en règle générale comme sacrées, l'action du peintre était dans leur cas contestée. On jugeait qu'aucun artiste n'était capable de reproduire leurs vraies effigies ; sauf exception. L'intermédiaire d'un peintre pouvait être admis à condition que l'image ait été créée à l'époque même des apôtres ; il en serait de même des portraits de la Vierge attribués à l'évangéliste Luc. A côté de ceux-ci, les images achéiropoïètes apparues de manière surnaturelle, et donc chargées d'un pouvoir miraculeux sont utilisées dans le rituel comme des substituts des reliques⁵⁶⁷.

1.2.2. L'origine légendaire de l'image mariale

La *Vierge à l'Enfant*, ladite *Hodighitria*, était l'une des principales représentations vénérées par les chrétiens des Églises grecque et latine. A partir de la fin du VI^e siècle, ce type pictural se répandait de Jérusalem à Rome en raison du caractère miraculeux qu'on lui attribuait. Selon une certaine tradition, le portrait marial avait été peint par l'évangéliste Luc ; c'est pourquoi le saint jouit depuis des siècles d'un statut particulier en tant que premier peintre de la Vierge⁵⁶⁸. On croyait qu'elle avait posé pour lui de son vivant, donc que son image datait vraiment de l'époque apostolique. Une des plus importantes sources historiques, qui désignait saint Luc comme le peintre de la Vierge et du Christ, provient d'André de Crète⁵⁶⁹. Dans un texte de la première moitié du VIII^e siècle, l'auteur présente l'histoire de l'évangéliste – peintre, suivie d'autres légendes des images achéiropoïètes d'Édesse et de Lydda⁵⁷⁰. Il y avait introduit, ce que reconnaît en dernier lieu Bacci, une description du

⁵⁶⁶ Voir *infra* § 3.

⁵⁶⁷ Cf. BACCI 1998 (a), p. 46. Voir *infra* chap. III, § 2.

⁵⁶⁸ DOBSCHÜTZ 1899, p. 28 ; H. MARTIN, *St-Luc*, Paris 1927 ; D. KLEIN, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933 ; C. HENZE, *Lukas des Muttergottesmaler*, Louvain 1948 ; G.-A. WELLEN, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht et Anvers 1961 ; G. KRAUT, *Lukas malt die Madonna*, Worms 1986 ; J. OWERS SCHAEFER, *Saint Luke as painter : from saint to artisan to artist*, (dans :) *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Âge*, Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983, Paris 1986, vol. I, *Les Hommes*, p. 413 ss. ; BELTING, *loc. cit.* ; D. ALEXANDRE-BIDON, *La transfiguration de saint Luc à travers l'iconographie médiévale : du scribe évangéliste au peintre de chevalier*, (dans :) D. Buschinger (éd.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen 1991, p. 7-23 ; J.-L. KOERNER, *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*, University of Chicago Press 1993, p. 115 ; BACCI 1998, *passim* ; *Id.*, *With the Paintbrush of the Evangelist Luc*, (dans :) Vassilaki 2000, p. 79-89 ; Ch. BALTOYANNI, *The Mother of God in Portable Icons*, (dans :) *Ibid.*, p. 139 ss.

⁵⁶⁹ Voir entre autres A. MILOCHAU, *La Vierge de Saint Luc à Sainte-Marie Majeure*, Paris 1862, p. 22 ; J.-E. DARRAS, *Histoire générale de l'Église depuis la création jusqu'à nos jours*, Paris 1865, t. VI, p. 35 ; M.-F. AUZÉPY, *La carrière d'André de Crète*, „Byzantinische Zeitschrift”, 88 : 1995, p. 7 ; *Eadem*, *L'Hagiographie et l'Iconoclasme Byzantin : le cas de la Vie d'Étienne le jeune*, Aldershot 1999, p. 128 ; BACCI 1998, p. 91 ; *Idem* 2000, p. 80, note n° 8 ; J.-M. SANSTERRE, *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, Rome 2004, p. 85.

⁵⁷⁰ BACCI, *loc. cit.* Voir *infra* chap. III, § 2.

Christ attribuée (par erreur) à l'historien juif Flavius Joseph (gr. Ἰωσήφ / *Iósēpos*)⁵⁷¹. Attardons-nous quelque peu à un extrait dudit texte portant sur le rôle de l'évangéliste Luc dans la création des images saintes, interprété par Dobschütz : *Tous les contemporains de l'évangéliste et apôtre Luc disaient qu'il avait peint de ses mains propres aussi bien le Christ incarné, que sa Mère très pure, et on dit que leurs images sont particulièrement honorées à Rome et exposées à la vénération à Jérusalem (...)* ⁵⁷².

Il semble qu'un tel rôle accordé à saint Luc soit dû aux qualités descriptives de son évangile, qui donne beaucoup de place à l'enfance du Christ. Par conséquent, c'est lui qui parle le plus longuement de la Vierge⁵⁷³. Un siècle après André de Crète, les Pères d'Orient justifiaient ainsi le culte de la représentation mariale : *l'évangéliste Luc ayant vu la Vierge avait peint son effigie sainte sur un tableau et la laissa comme un miroir pour l'avenir ; ensuite, la Vierge aurait dit : ma grâce et ma force sont avec cette image*⁵⁷⁴. Cela donnait, en effet, une raison de plus pour l'introduire dans les pratiques dévotionnelles de l'Église. Cette transmission légendaire, confirmant l'origine de l'effigie picturale de la Vierge, s'inscrit de manière durable dans le monde chrétien. On pourrait citer plusieurs peintures médiévales (sans parler ici de représentations modernes), orientales ou bien européennes, insistant sur cette tradition des portraits mariaux et sur la réputation dont jouissait saint Luc comme peintre et initiateur des images de dévotion (fig. 36, 38-43).

Néanmoins, Bacci est dernièrement revenu sur l'importance d'une autre légende, apparemment plus ancienne⁵⁷⁵, liée à la description de l'Épiphanie provenant d'un texte apocryphe syrien du VI^e siècle qu'était *Narratio de rebus Persicis*⁵⁷⁶. Le texte est intéressant, car il raconte à la première personne du pluriel une histoire imaginaire des Rois Mages en route vers Bethléem, aux temps de la cité antique du roi Cyrus le Grand. Selon la légende, avant de quitter Bethléem, les trois Mages avaient ordonné à un jeune peintre d'exécuter le portrait de la *Vierge à l'Enfant*, qui serait la première image chrétienne introduite dans le temple principal de la capitale perse⁵⁷⁷. Cet épisode du peintre au service des Rois Mages peignant la Vierge, est réitéré dans une miniature du manuscrit du Codex Τάφου 14 du XI^e siècle conservé à la Bibliothèque du Patriarcat grec de Jérusalem (fig. 37)⁵⁷⁸.

⁵⁷¹ DOBSCHÜTZ 1899, p. 185*-186* ; Cit. par BACCI, *loc. cit.*

⁵⁷² DOBSCHÜTZ, *loc. cit.* ; BACCI, *loc. cit.*

⁵⁷³ DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 28 ; BACCI, *op. cit.*, p. 92 ; M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *L'idée d'image*, Paris 1995, p. 12 ; PELIKÁN 1996, p. 11 s. ; Voir aussi D. MARGUERAT, *Luc, un portrait d'auteur*, „Dossiers d'Archéologie”, 279 : 2002, p. 4-11.

⁵⁷⁴ L. OUSPENSKY, *Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris 1980, p. 39 ; K. SCHREINER, *Maria : Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München-Wien 1994, p. 259 ; BACCI, *op. cit.*, p. 91-92, note n° 169.

⁵⁷⁵ Voir « Théodore le Lecteur » *supra* § 1.2.1.

⁵⁷⁶ BACCI, *op. cit.*, p. 89 s., note n° 165 ; *Idem* 2000, p. 79, note n° 4.

⁵⁷⁷ *Ibid.* Voir également U. MONNERET DE VILLARD, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, Città del Vaticano 1952, p. 107-111 ; F. SCORZA BARCELLONA, *Narratio de rebus Persicis*, (dans :) *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, Genève 1983, vol. II, col. 2340-2342 ; ANGE- NENDT 1997, p. 371.

⁵⁷⁸ Cit. par DOBSCHÜTZ 1899, p. 143, note n° 2 ; MONNERET DE VILLARD, *loc. cit.* ; G. GA- LAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, p. 222 s. ; K. WEITZMANN, (dans :) *Mélange M. Mansel*, Ankara 1974, p. 397 s. ; BELTING 1998, p. 77 ; BACCI 1998 (a), p. 90, note n° 166.

Il s'avère pourtant que c'est la légende de saint Luc peintre, qui était la plus répandue. Elle servait, en réalité, d'argument qui permettait d'affirmer l'existence du portrait marial authentique. Révérée autant qu'une achéiropoïète, parce que l'intervention de l'artiste aurait eu lieu avec l'appui de Dieu, cette représentation est devenue le prototype des images de piété mariales. Et malgré l'affirmation de saint Augustin, comme l'a bien remarqué Daniel Menozzi, que nous n'avons pas connu le visage de la Vierge – *neque novimus faciem Virginis Mariae* (dans le *De Trinitate* VIII, 6,7) –, cette formule iconographique jouissait de la faveur des iconodoules⁵⁷⁹. Elle n'était pas un objet de controverses car, comme le suggère Belting, on y impliquait la volonté du ciel et du modèle lui-même⁵⁸⁰. C'est la raison pour laquelle ce type d'image mariale s'incarnait dans d'autres figurations créées de manière soi-disant supranaturelle.

Outre la *Vierge à l'Enfant*, existent d'autres portraits qui représentent la Vierge toute seule, dans une attitude de prière (fig. 8-12). Ils étaient également considérés comme inspirés des images-prototypes peintes par saint Luc, et donc on les estimait originels. Les portraits mariaux semblent finalement faire référence à trois principaux épisodes évangéliques, où se manifestent les figures emblématiques de la *Vierge de la Révélation*, de la *Vierge Avocate* et de la *Vierge Médiatrice*. Il s'agit d'abord, dans ce contexte, de l'image de la *Vierge de l'Annonciation* inspirée de la description de cette scène chez saint Luc et illustrée dans des miniatures anciennes par une représentation du saint peignant, ou bien écrivant avec le portrait marial posé sur un chevalet à ses côtés (fig. 41-43). Ensuite, nous avons les *Vierges à l'Enfant* de type *Hodighitria* qui sont censées visualiser l'*Incarnation* de Dieu⁵⁸¹. Enfin, l'image de la *Vierge intercedant*, supposée appartenir au groupe *Déisis*, témoignerait de sa médiation perpétuelle auprès du Sauveur⁵⁸². En bref, ces trois modèles picturaux étaient particulièrement vénérés en raison de la croyance en leur authenticité, et par conséquent en leur capacité d'opérer des miracles.

1.2.3. Achéiropoïète – image de provenance surnaturelle

La tradition transmettait des légendes portant sur les images *achéiropoïètes*, c'est-à-dire non faites de main d'homme (lat. *non manufacta*, gr. ἀχειροποίητα)⁵⁸³. Ces images qui figuraient la divinité en la personne du Christ, ou bien par l'intermédiaire de la Vierge, étaient considérées comme authentiques et pour cette raison elles étaient entourées de la plus profonde vénération. Leur existence étant liée au dogme de l'*Incarnation*⁵⁸⁴, l'apparition d'une telle image aurait équivalu pour les croyants à « une nouvelle épiphany » aussi bien christique que mariale⁵⁸⁵.

A. L'image authentique mariale

⁵⁷⁹ MENOZZI, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁰ BELTING, *loc. cit.*

⁵⁸¹ Chap. I^{er}, § 2.2.a).

⁵⁸² Chap. I^{er}, § 2.2.b).

⁵⁸³ Cf. J.-J. WUNENBURGER, *Philosophie des images*, Paris 1997, p. 163 ; RINGGENBERG 2005, p. 38 ; BACCI 2005, p. 321 ss.

Cf. Annexe II : Glossaire.

⁵⁸⁴ Voir *supra* § 1.1.2.

⁵⁸⁵ Cf. DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 12** s. ; A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. 2, *Iconographie*, London 1972, p. 68, 352.

L'explication de la provenance du portrait marial et de son authenticité ne se borna pourtant pas au rôle de saint Luc comme peintre. L'action intermédiaire de l'artiste n'était pas jugée suffisante, on attribua donc à la Vierge en personne la création de son image. Il s'agissait, dans ce contexte, d'une intervention céleste qui aurait causé l'apparition de cette effigie sainte et lui aurait assuré une crédibilité absolue⁵⁸⁶. Ainsi, vit le jour une histoire de l'image de la Vierge créée de manière surnaturelle à Lydda (en grec Diospolis) en Palestine (aujourd'hui Lod en Israël)⁵⁸⁷ – ce fut là que saint Pierre guérit le paralytique Énée [Act. 8. 32-35]. Les lettres des Pères orientaux, qu'évoque Michele Bacci, mentionnent que *les apôtres Pierre et Jean, ayant construit de leurs propres mains une église, étaient surpris que la Vierge ne s'y présenta pas à l'inauguration ; quand ils lui demandèrent la raison, elle répondit : j'y étais avec vous et j'y suis encore ; à ces paroles elle laissa son image imprimée sur une colonne*⁵⁸⁸. Alors, Pierre voyant l'image aurait dit : *Verè hec est ipsa Maria et Dei Genitrix*⁵⁸⁹. Comme le remarque Bacci, une autre apparition de l'image *non manufacta* mariale, révélée par les Pères d'Orient, aurait eu lieu à Anéa (Aenea) en Palestine⁵⁹⁰ – un village au sud-ouest d'Hébron⁵⁹¹. Il se peut qu'un bas-relief figurant la Vierge en manteau pourpre ait miraculeusement apparu dans un oratoire. Et, une inscription évoquait : *Marie, mère du Seigneur [Jésus] Christ de Nazareth*⁵⁹².

Dès le XII^e siècle, une nouvelle légende se répandit depuis la Syrie jusqu'en Occident ; elle parlait d'une icône miraculeuse de la Vierge de Saïdnaya, près de Damas⁵⁹³. L'image aurait été apportée au monastère pour satisfaire la dévotion fervente d'une nonne syrienne, ce dont témoigneraient deux versions différentes de son histoire, citées notamment par Benjamin Z. Kedâr⁵⁹⁴. D'après la première transmission, l'image d'origine de Constantinople fut apportée à Jérusalem par un patriarche qui l'offrit ensuite à l'abbesse de Saïdnaya. Selon la seconde, une femme cloîtrée demanda à un moine (ou bien à un marchand) de lui apporter de Jérusalem une icône de la Vierge ; de retour, l'icône commença à accomplir des

⁵⁸⁶ BELTING 1990, p. 70.

⁵⁸⁷ DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 79 ; KITZINGER 1954, p. 104, 112 et s. ; RÉAU 1959, vol. II, p. 70 ; Cf. BELTING, *loc. cit.* ; CHASTEL 1999, p. 34.

⁵⁸⁸ BACCI 1998 (a), p. 76, notes n° 129-130.

⁵⁸⁹ E.-F. DEXTER (éd.), *Miracula S. Virginis Mariae*, Madison 1927 (University of Wisconsin Studies in the Social Sciences and History, 12), p. 43-45 ; J.-M. SANSTERRE, *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint. La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle*, CCM, 49 : 2006, p. 277.

⁵⁹⁰ BACCI, *op. cit.*, p. 77, note n° 131-132.

⁵⁹¹ Voir G. BRIAND, *Nazareth judéo-chrétienne*, Jérusalem 1971, p. 13.

⁵⁹² BACCI, *loc. cit.*

⁵⁹³ H. ZAYAT, *Histoire de Saïdnaya*, Harissa 1932 ; A. GRABOÏS, *Le pèlerin occidental en Terre Sainte au Moyen Âge*, Paris-Bruxelles 1998, p. 170 s. ; D. PRINGLE, *The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem : a corpus*, Cambridge-New York 1992-1998, vol. II, n° 198, p. 219 ss. ; N. VINCENT, *The Holy Blood : King Henry III and the Westminster Blood Relic*, New York : Cambridge University Press, 2001, p. 23 ; B.-Z. KEDAR, *Convergences of Oriental Christian, Muslim and Frankish Workshippers : The Case of Saydnaya and the Knights Templar*, (dans :) Hunyadi, Laszlovszky 2001, p. 92 s.

⁵⁹⁴ KEDAR, *loc. cit.*

miracles et le moine (le marchand) voulait la garder pour lui, mais il la déposa finalement à Saïdnaya⁵⁹⁵.

La légende dit qu'elle « s'était couverte de chair et de ses seins coulait une huile guérissante », telle *myron* – huile sainte⁵⁹⁶. Cette image, dont le culte fut introduit en Europe par l'intermédiaire des Templiers, était considérée comme une incarnation de la Vierge⁵⁹⁷. D'après ce qu'on lit dans un manuscrit du XIII^e siècle, la plus ancienne mention concernant la répartition de la sainte huile en Occident date de la fin du siècle précédent, l'époque où le Chevalier Gauthier de Marangiers revint à Jérusalem, ayant été en captivité chez les Sarrasins. La route du retour l'ayant fait passer par Saïdnaya, il reçut un peu de ce liquide miraculeux dont une partie fut offerte à Aymeric Brun en 1186 ; celui-ci envoya Guy Chat pour déposer cette relique dans le prieuré Notre-Dame qu'il fonda à Altavaux (Haute-Vienne)⁵⁹⁸. Or, d'autres sources historiques, confirmeraient que le culte de la Vierge de Saïdnaya était tout particulièrement lié à l'ordre des Templiers, qui le propagea chez les Latins⁵⁹⁹.

A Rome, la *Vierge de Santa Maria in Trastevere* fut désignée comme achéiropoïète⁶⁰⁰. Cependant, on voudrait savoir s'il y avait un rapport quelconque entre le tableau présenté plus haut et une fresque de la chapelle papale⁶⁰¹. D'autre part, il est question du contenu et du statut officiel attribué audit tableau (fig. 6)⁶⁰². Cette représentation servirait à confirmer le dogme de l'*Incarnation* dont les témoins ici seraient les anges. Une inscription est, d'ailleurs, introduite dans l'encadrement : ASTANT STUPENTES ANGELORUM PRINCIPES – GESTARE NATUM. La phrase suivante, qui apparaît sur cette inscription mutilée, est aussi un recours à l'*Incarnation divine* dont les anges pourraient témoigner : QUOD IPSE FACTUS EST⁶⁰³. Et cette phrase peut, en quelque sorte, concerner l'image, elle-même. Un texte daté de 640, mentionnait une effigie *per se facta* dans l'église *Santa Maria in Trastevere*⁶⁰⁴. Cela est confirmé par un autre témoignage d'un pèlerin noté en 682, auquel fait référence Bacci : *Basilica quae appellatur sancta Maria transtiberis ibi est imago sanctae Mariae quae*

⁵⁹⁵ Voir L. MINERVINI, *Leggende dei cristiani oriental nelle letterature romanze del medioevo*, „Romance Philology”, 49 : 1995/1996, p. 6-10 ; KEDAR, *op. cit.*, note n° 18.

⁵⁹⁶ P. DEVOS, *Les premières versions occidentales de la légende de Saïdnaïa*, „Analecta Bollandiana”, 65 : 1947, p. 245-278 ; BACCI, *op. cit.*, p. 197-200 ; SANSTERRE, *loc. cit.*

⁵⁹⁷ Voir B. HAMILTON, *Our Lady of Saidnaiya : An Orthodox Shrine Revered by Muslims and Knights Templar of the Time of the Crusades*, (dans :) R.-N. Swanson (éd.), *Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, Woodbridge 2000 (« Studies in Church History », 36), p. 207-215.

⁵⁹⁸ DEVOS, *op. cit.*, p. 259-272, 276 ; KEDAR, *op. cit.*, p. 93 ; *Id.*, *Convergences of Oriental Christian, Muslim, and Frankish Worshippers : The Case of Saydnaya*, (dans :) Y. Hen (éd.), *De Sion exhibit lex et verbum domini de Hierusalem : Essays on Medieval Law, Liturgy and Literature in Honour of Amnon Linder*, Turnhout 2001, p. 65 s.

⁵⁹⁹ PRINGLE, *op. cit.*, p. 220 ; KEDAR (a), *op. cit.*, p. 95 ss. ; A. DEMURGER, *Les Templiers : une chevalerie chrétienne au Moyen Âge*, Paris 2005, p. 178.

⁶⁰⁰ *Istae vero ecclesiae*, CChr, ser. lat. 175,321, II 177-178, cit. Ch. BARBER, *Early Representations of the Mother of God*, (dans :) Vassilaki 2000, note n° 21 ; WOLF 2005, p. 37 ss.

⁶⁰¹ Voir *supra* chap. I^{er} § 2.2.c). Cf. WOLF, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁰² BARBER, *op. cit.*, p. 257.

⁶⁰³ BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, *op. cit.*, p. 34 ss. ; BARBER, *loc. cit.* ; WOLF, *op. cit.*, p. 39 note n° 77.

⁶⁰⁴ HAGER 1962, *op. cit.*, p. 43 ; BARBER, *loc. cit.*

*per se facta est*⁶⁰⁵. L'existence d'une telle image fut ensuite signalée dans un texte grec, composé vraisemblablement à Rome aux environs du VIII^e siècle⁶⁰⁶. Or, Barber constate que la « nature miraculeuse » attribuée à cette représentation lui accordait, par conséquent, un statut de relique⁶⁰⁷. Gerhard Wolf se demande toutefois si l'effigie achéiropoïète de *Santa Maria in Trastevere* était effectivement identifiée avec la *Madone de la Clémence*, ou plutôt avec la *Regina* de la chapelle de Jean VII⁶⁰⁸. Il convient également de souligner que les images considérées comme authentiques étaient, dans bien des cas, les effigies à mi-corps, *effigies a pectore superius* dites anciennement *t horacacula* ; ce type byzantin s'étant répandu de manière spectaculaire sur le territoire européen⁶⁰⁹. C'est pourquoi, la *Vierge* du Trastévère garde toute son originalité. De surcroît, elle diffère de par son aspect, constat Wolf, de l'image achéiropoïète christique ; car, elle n'aurait pas été créée par des moyens tangibles comme empreinte prise directement du modèle, mais par l'intermédiaire de la « présence théophanique »⁶¹⁰. En revanche, Michele Bacci voudrait voir dans celle-ci l'interprétation d'une autre image-relique qu'était l'effigie achéiropoïète de Lydda⁶¹¹.

En réalité, il existe à Rome nombre d'images mariales dites miraculeuses. La plupart d'elles étaient pourtant attribuées à saint Luc, ce dont témoigne leur désignation dans des textes anciens telle *ymago sce. Marie Virginis quam Lucas pinxit*, ou bien *facta per sanctum Lucam*⁶¹². Enfin, d'autres figurations étaient liées à une action créatrice opérée de manière surnaturelle, selon laquelle *ymago beate Marie virginis non manibus hominum facta, sed angelicis manibus ibi portata*⁶¹³.

B. L'effigie christique

Les images du Christ font, en règle générale, référence à son effigie achéiropoïète qu'il aurait laissée de manière miraculeuse⁶¹⁴. On parle du *Mandylion* dont l'origine fut décrite

⁶⁰⁵ *Itinerario di Salisburgo* (dans :) R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, Roma 1942, vol. II, p. 122 ; BACCI, *op. cit.*, p. 236, note n° 4.

⁶⁰⁶ Voir notamment BARBER, *op. cit.*, p. 259.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ WOLF, *op. cit.*, p. 38-39. Comme le démontre Wolf, selon des sources historiques une image *per se facta* fut notée autour de la moitié du VII^e siècle dans le *De Locis Martyrum* (*Ibid.* cit. note n° 74), donc cette datation ne convient pas à celle de la *Madone de Clémence* du début du VIII^e siècle. C'est pourquoi, on se demande s'il ne s'agissait pas, dans ce cas, de la fresque de la *Regina* conservée dans la chapelle de Jean VII ; de la sorte celle-ci aurait été transposée dans le tableau de la *Madone de Clémence*. Mais, Wolf remarque qu'une seconde image mariale achéiropoïète de *S. Maria in Trastevere* est citée dans le *codex Marcianus* vers 900 (*Ibid.* note n° 75). Si nous acceptons que les deux sources se réfèrent à la même image, la *Regina* ne peut pas être contemporaine de la *Madone de la Clémence*, constate Wolf, mais elle serait la première réception d'une telle image qu'on pourrait dater du début du VII^e siècle.

⁶⁰⁹ S. RINGBOM, *Icon to Narrative : The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, (2^e éd.), Doornspijk 1984, p. 37 ; CHASTEL 1988, p. 99. Cf. aussi KOERNER 1993, p. 467, note n° 64.

⁶¹⁰ WOLF, *op. cit.*, p. 39.

⁶¹¹ BACCI, *op. cit.*, p. 237.

⁶¹² Voir Annexe I : Q1, n° IV, VI, VIII, IX, X, XIII, XIV.

⁶¹³ Voir Annexe I : Q1, n° XI.

⁶¹⁴ PEIGNOT, CALMET 1829, p. 39 ss. ; Cf. H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images ?*, Paris 2007, *passim*.

dans un apocryphe, que citent des textes syriaques entre le IV^e et le IX^e siècle⁶¹⁵. Au X^e siècle, l'empereur Constantin Porphyrogénète raconte dans un récit l'histoire de l'image christique⁶¹⁶. D'après le récit légendaire, Abgar V le Noir –le souverain d'Édesse⁶¹⁷ qui était atteint de la lèpre, envoya son archiviste et peintre Ananie (Hannan) avec une lettre, dans laquelle il suppliait le Christ de venir pour le guérir. Finalement, le Christ lui aurait répondu par l'envoi d'une lettre avec son effigie apparue miraculeusement sur le voile avec lequel il avait essuyé son visage (c'est pourquoi cette image est connue sous le nom *Mandyllion* du mot arabe mandil, *serviette*). Il promettait à Abgar, dans la lettre, de lui envoyer un de ses disciples. Quand il reçut le portrait (fig. 45), Abgar guérit du plus grave de sa maladie, mais garda encore quelques atteintes au visage. Après l'Ascension, l'apôtre Thaddée (ou Addaï) vint à Édesse, acheva la guérison du roi et le convertit. L'apôtre prêcha, baptisa le peuple et fonda la première église chrétienne à Édesse⁶¹⁸. Cette histoire, sur laquelle les ecclésiastiques revinrent maintes fois afin de confirmer la légitimité de l'image du Christ⁶¹⁹, s'inscrivit profondément dans la tradition chrétienne⁶²⁰. En 944, une effigie « non faite de main d'homme » fut apportée à Constantinople⁶²¹. Une miniature

⁶¹⁵ Voir notamment *Sources syriaques et arméniennes. Doctrine d'Addaï IVe-Ve siècle*, trad. par J. Longton, (dans :) Polet (éd.), *Patrimoine littéraire*, 1992, vol. I, p. 665-669 ; *Actes de Thaddée VIIe siècle*, (dans :) A. Mardirossian, *Le livre des canons arméniens (Kanonagirk' Hayoc') de Yovhannès...*, *Église, droit et société en Arménie du IV^e au VIII^e siècle*, (éd.) 2004, p. 558 ; SANSTERRE 2004, p. 83 s. ; F. AMSLER, J.-D. KAESTLI, D. MARGUERAT (éd.), *Le Mystère apocryphe : introduction à une littérature méconnue*, Genève 2007, p. 35.

⁶¹⁶ Voir *Histoire de l'Image d'Édesse, écrite vers l'an 945 à la cour de Constantin VII Porphyrogénète* (dans :) A.-H. Dufour (éd.), *Histoire Universelle de l'Église catholique, Paris 1857, vol. 13, p. 84* ; K. WEITZMANN, *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenitus*, CA, XI : 1960, p. 163-184 ; Constantin Porphyrogénète, *Narratio de imagine edessena*, PG 114, 425, B-454, cit. par MICHAUD 2002, p. 16 ss.

⁶¹⁷ La ville d'Édesse, en Haute Mésopotamie : Urfa, dans le sud-est de l'actuelle Turquie. Cf. M. MOURRE, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire*, Paris 1978, vol. 3, p. 1478 ; M. KAPLAN, *Les hommes et la terre à Byzance du VI^e au XI^e siècle*, Paris 1992, p. 10, 15.

⁶¹⁸ Cf. I. RAGUSA, *The Iconography of the Abgar Cycle in Paris, MS. Lat. 2688 and its Relationship to Byzantine Cycles*, „Miniatura, Studi di Storia dell'illustrazione e decorazione del libro”, (Società di Storia della Miniatura), 2 : 1989, p. 35-51, note n° 2 ; DUBORGEL 1991, p. 44 s. ; BIGHAM 1992, p. 66 s. ; A. DESREUMAUX, *Histoire du roi Abgar et de Jésus*, (« Apocryphe », 3), Turhout 1993 ; BELTING 1998, p. 278, 281 ss ; CHASTEL 1999, p. 34 ; VELMANS 2002, p. 172.

⁶¹⁹ Il existe plusieurs versions de cette histoire : selon Eusèbe de Césarée (325), *La Doctrine d'Addaï* (350-400), *L'Histoire Ecclésiastique d'Évagre* (600), *La Défense des Icônes* de saint Jean Damascène, BIGHAM, *op. cit.*, p. 67, notes n° 15-18.

⁶²⁰ DOBSCHÜTZ 1899, p. 40 ss., chapitre V, annexes II, 70** ; A. CAMERON, *The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story*, (dans :) Okeanos. *Essays presented to I. Sevchenko* (Harvard Ukrainian Studies VII), 1983, p. 80-94 ; BELTING, *loc. cit.* ; BACCI 1998, p. 64 ss. ; VELMANS, *loc. cit.* ; MICHAUD, *loc. cit.* ; Voir aussi G. WOLF, C. DUFOUR BOZZO, A.-R. CALDERONI MASETTI(éd.), *Mandyllion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, (cat. de l'expo.) Genova, Museo diocesano 18 aprile - 18 luglio 2004, Milano 2004, *passim*.

⁶²¹ BELTING, *op. cit.*, p. 277 ; E. PATLAGEAN, *L'entrée de la Sainte Face d'Édesse à Constantinople en 944*, (dans :) A. Vauchez (dir.), *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chrétienté et Islam)*, Rome 1995, p. 21-35 ; I. KALAVREZOU, *Helping Hands for the Empire : Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court*, (dans :) H. Maguire (éd.), *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington 1997, p. 56 s., 76 ; D'après VELMANS, *loc. cit.*, c'était une image gravée sur plaque que les Byzantins appelaient Mandyllion. En dernier lieu, voir BOZÓKY 2007, p. 101 s.

provenant des manuscrits de Jean Skylitzès⁶²² présente la scène de la translation de l'image d'Édesse à Constantinople (fig. 46)⁶²³. L'empereur Romain I^{er} Lecapenus (920-944) reçoit ledit *Mandyllion*, désigné par une inscription grecque comme *hagion mandul* (serviette sacrée)⁶²⁴.

Néanmoins, d'après *L'homélie de Grégoire le Référendaire*, datée de 944, l'image d'Édesse ne fut pas créée pendant un ministère public du Christ et à la demande d'Abgar, mais durant sa prière à Gethsémani⁶²⁵. Elle apparut non par l'eau dont le Christ aurait humecté son visage, mais par la sueur sanglante décrite dans l'Évangile [Luc 22, 44]. Enfin, d'après Grégoire l'image fut formée par « les sueurs du Christ et par le doigt de Dieu »⁶²⁶. Vers 570, Antonin de Piacenza mentionne dans son *Itinéraire* une image du Christ imprimée par lui-même sur un linge – *pallium lineum in quo est effigies Salvatoris* –, que l'on vénérât à Memphis⁶²⁷. En 574, une autre effigie achéiropoïète fut triomphalement transférée de Camuliana en Cappadoce, à Césarée et puis à Constantinople, où elle jouit dès lors d'un statut particulier en tant que palladium de l'Empire⁶²⁸. De plus, d'autres images christiques auraient été adorées dans le monde chrétien, ceci en raison d'une croyance selon laquelle elles avaient été brodées par la Vierge⁶²⁹.

Pour ce qui est du *Mandyllion* d'Édesse, dont la légende était la plus appréciée, on perdit ses traces en 1204, après la prise de Constantinople⁶³⁰. D'après certains, il aurait ensuite appartenu à Louis IX qui l'aurait reçu en 1247 et déposé dans la Sainte-Chapelle à

⁶²² Jean Skylitzès, (en grec byzantin Ιωάννης Σκυλίτζης) historien byzantin du XI^e siècle ; originaire de l'Asie mineure (né vers 1040, mort au début du XII^e siècle), il exerça de hautes fonctions à Constantinople sous Alexis I^{er} Comnène (1081-1118). Cf. B. FLUSIN, J.-C. CHEYNET, *Jean Skylitzès empereurs de Constantinople*, Paris 2003, p. V s.

⁶²³ Cf. A. GRABAR, *La Sainte Face de Laon : le Mandyllion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931, f. 131 ; W.-K. MÜLLER, *Festliche Begegnungen*, Berne 1989, p. 281 (reprod. tabl.), 437, 713 et 732.

⁶²⁴ Voir S.-G. ENGBERG, *Romanos Lekapenos and the Mandyllion of Edessa*, (dans :) J. Durand, B. Flusin (éd.), *Byzance et les reliques du Christ*, Paris 2005, p. 123-142.

⁶²⁵ R. DEVREESSE, *Codices Vaticani Graeci*, t. II, 1937, n° 511, fol. 143-150 ; G. ZANINOTTO, *Orazione di Gregorio il Referendario in occasione della traslazione a Costantinopoli dell'immagine Edessena nell'anno 944*, (dans :) *La Sindone, Indagini scientifiche*, Le congrès national de Syracuse en 1987, (éd.) 1988, p. 344-352 ; A.-M. DUBARLE, *L'homélie de Grégoire le Référendaire pour la réception de l'image d'Édesse*, „Revue des études byzantines”, 55 : 1997, p. 5-51.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Itinerarium*, 22, 44, (dans :) *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Vienne 1866, p. 189 ; J. GILDEMEISTER, *Antonini Placentini itinerarium : im unentstellten Text mit deutscher Übersetzung Antonin de Piacenza*, Berlin 1889, p. 32 ; KITZINGER 1954, p. 113 ; L.-W. BARNARD, *The Graeco-Roman and oriental background of the iconoclastic controversy*, Leiden 1974, p. 56 ; E. KITZINGER, *The Art of Byzantium and the Medieval West : Selected Studies*, Bloomington 1976, p. 119 ; DUMEIGE 1977, p. 49 ; D. NORBERG, *Syntaktische Forschungen auf dem Gebiete des Spätlateins und des frühen Mittellateins*, Hildesheim 1990, p. 260 ; BACCI 1998 (a), p. 68.

⁶²⁸ DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 40 ; KITZINGER, *op. cit.*, p. 114 ; C. BERTELLI, *Storia e vicende dell'immagine edessena*, „Paragone Arte”, 217 : 1968, p. 3 ss. ; DUMEIGE, *loc. cit.* ; BELTING, *op. cit.*, p. 79, note n° 12 ; VELMANS, *loc. cit.* ; MICHAUD 2002, p. 18. ; J.-D. ALCHERMES, *Art and Architecture in the Age of Justinian*, (dans :) M. Maas (éd.), *The Cambridge companion to the Age of Justinian*, Cambridge 2005, p. 353 ; BOZÓKY, *op. cit.*, p. 114, note n° 141.

⁶²⁹ DUMEIGE, *loc. cit.*

⁶³⁰ BELTING 1990, p. 246 ; THUNØ 2002, p. 15 ; M. ANGOLD, *The fourth crusade : event and context*, Harlow-New York 2003, p. 241 s. ; G. PEERS, *Sacred shock : framing visual experience in Byzantium*, University Park, Penn. 2004, p. 117 ; G. DIDI-HUBERMAN, *Confronting images : questioning the ends of a certain history of art*, University Park, Penn. 2005, p. 190-191.

Paris⁶³¹. De fait, une autre légende s'implanta dans l'Église latine. Elle semblerait pourtant être inspirée de celle du roi Abgar, surtout en ce qui concerne l'apparition de l'image et son action miraculeuse. Cette légende raconte l'histoire de l'empereur Tibère atteint d'une maladie et guéri par l'intermédiaire d'une effigie christique trouvée par ses envoyés chez Véronique, cette dernière identifiée avec l'hémorroïsse guérie par le Christ [Luc 8, 43-48]⁶³². On prétendait d'ailleurs que lors de la Passion – pendant la montée au Golgotha – une femme, qui se trouvait dans la foule, retira son voile et essuya le visage du Christ ; ainsi son visage s'y serait imprimé⁶³³. Cet épisode, dont aucun récit évangélique ne fait mention (car il fut apparemment inventé au cours de l'époque médiévale)⁶³⁴, de même que la légende citée ci-dessus seraient à l'origine de la croyance en l'image authentique du Christ (telle le *sudarium Christi quod vocatur Veronica*) conservée à Saint-Pierre du Vatican⁶³⁵. L'effigie, autour de laquelle s'est établi un culte, était vénérée comme *Vera Icon* (véritable image)⁶³⁶, d'où vient étymologiquement le prénom de sainte Véronique⁶³⁷. Une autre image, dite authentique, du Christ est conservée au Latran dans la chapelle *Sancta Sanctorum* (fig. 47).

⁶³¹ DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 185-186 ; BELTING, *loc. cit.* ; KALAVREZOU, *op. cit.*, p. 57 ; B. FLUSIN, J. DURAND (dans : J. Durand, M.-P. Laffitte (éd.) *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Paris 2001, p. 26-27, 70-71 ; BOZÓKY, *op. cit.*, p. 103 ; SANSTERRE, *Variations...*, note n° 61.

⁶³² DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 205-217, cit. n. 1, p. 157*-203** ; BELTING 1990, p. 246 ; *Idem* 1998, p. 294 ; SCHMITT 1999, p. 147 ; En dernier lieu, voir SANSTERRE, *op. cit.*, notes n° 3-5, cit. *Cura sanitatis Tiberii Caesaris Augusti et damnatione Pilati*, Lucques, Biblioteca Capitolare, ms. 490. ff. 342r-346v, (éd.) J.-D. Mansi, (dans : *Stephani Baluzii Tutelensis Miscellanea novo ordine digesta et non paucis monumentis... aucta*, IV, Lucques 1764, p. 55-58.

⁶³³ Cf. H.-J. WETZER, B. WELTE, *Dictionnaire Encyclopédique de la Théologie Catholique*, (éd. fr. trad. par I. Goschler) Paris 1864, vol. IV, p. 305 ; BELTING 1990, p. 247 note n° 33 ; DUBORGEL 1991, p. 45 ; R. O'GORMAN (éd.), *Robert de Boron. Joseph d'Arimathie* (Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Studies and Texts, 120), Toronto 1995, p. 175, vers 1592-1614 ; J. DE LANDSBERG *L'art en croix*, Tournai 2001, p. 26.

⁶³⁴ Pierre Mallius, *Descriptio basilicae Vaticanae*, 43, (éd.) R. Valentini et G. Zucchetti, *Codice topografico della Città di Roma*, III (Fonti per la storia d'Italia, 90), Rome 1946, p. 420 ; Cit. d'après SANSTERRE, *op. cit.*, notes 20 et 26.

⁶³⁵ WOLF 1990, p. 276 ; SANSTERRE, *op. cit.*, notes n° 14, 36, 38.

⁶³⁶ Voir l'ancien ouvrage de DOBSCHÜTZ, *op. cit.*, p. 197-262, 250*-335* ; Nous remercions M. le Prof. J.-M. Sansterre pour le corpus bibliographique. Cf. WOLF 1990, p. 81-87 ; *Id.*, *La Veronica e la tradizione romana di icone*, (dans : A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (éd.), *Il ritratto e la memoria. Materiali*, 2 (Biblioteca del Cinquecento, 55), Rome 1993, p. 9-35 ; *Id.*, *From Mandylion to Veronica : Picturing the 'Disembodied' Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, (dans : H.-L. Kessler, G. Wolf (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation* (Villa Spelman Colloquia, 6), Bologne 1998, p. 153-179 ; C. EGGER, *Papst Innocenz III. und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge*, (dans : *Ibid.*, p. 181-203 ; J.-F. HAMBURGER, *Vision and the Veronica*, (dans : *Id.*, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, p. 317-382, 558-568 ; G. WOLF, *La vedova di Re Abgar. Uno sguardo comparistico al Mandilion e alla Veronica*, (dans : J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée* (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 69), Bruxelles-Rome 1999, p. 215-243 ; *Id.*, *Pinta della nostra effigie. La Veronica come richiamo dei Romei*, (dans : M. D'Onofrio (éd.), *Romei e giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano 1999, p. 211-218 ; *Id.*, *Or fu si fatta la sembianza vostra ? Sguardi alla 'vera icona' e alle sue copie artistiche*, (dans : G. Morello, G. Wolf (éd.), *Il volto di Cristo*, Milano 2000, p. 103-114 ; *Id.*, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich 2002, p. 43-145 ; D'après l'article de J.-M. SANSTERRE, *Variations d'une légende...*, cit. *supra* ; *Id.*, *L'image « instrumentalisée » : icônes du Christ et statues de la Vierge de Rome à l'Espagne des Cantigas de Santa Maria*, l'article a été présenté au colloque international *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge*, Poitiers 2008.

⁶³⁷ Voir réf. note. *supra* et aussi PEIGNOT, CALMET 1829, p. 72, 274 ; A. MAURY, *La lettre à R. Rochette. Sur l'étymologie du nom de Véronique donné à la femme qui porte la Sainte Face et sur l'origine de son culte*, „Revue Archéologique ou Recueil de Documents et de Mémoires”, VII : 1850, p. 84-95 ; RÉAU 1959, vol. II, p. 465 ; DUBORGEL 1991, p. 45 ; BOZÓKY 2007, p. 22.

Nommée, dès les temps anciens, *acheropista* ou *sancta icona*⁶³⁸, elle est vénérée jusqu'à présent pour sa provenance de l'époque apostolique. D'après une légende, les apôtres auraient demandé à saint Luc, *qui en tant que Grec était un bon peintre*⁶³⁹, de faire un portrait du Christ (selon d'autres transmissions l'évangéliste aurait peint plusieurs portraits du Sauveur⁶⁴⁰; fig. 44). L'image, réalisée grâce à l'intervention divine, serait ainsi devenue une icône *non manu facta*⁶⁴¹. Au XVII^e siècle, on la compte parmi les cinq achéiropoïètes et comme la seule à avoir survécu avec celle du Saint Suaire⁶⁴².

Or, les récits sur le roi Abgar et Véronique, qui illustraient le désir de voir le vrai visage du Christ, étaient accompagnés de sa description précise apparue à l'époque médiévale dans une lettre apocryphe de Lentulus, considérée comme l'une des plus importantes références pour l'iconographie christique⁶⁴³. Une autre description du Christ, qui diffère de celle attribuée à Lentulus seulement en ce qui concerne la couleur des cheveux, provient de Nicéphore Calliste; elle fait partie du quarantième chapitre du premier livre de son *Histoire ecclésiastique*, composée au XIV^e siècle⁶⁴⁴.

Toutes ces histoires légendaires, popularisées tout au long du Moyen Âge, étaient censées confirmer l'existence des effigies authentiques dans l'Église et elles incitaient les fidèles à leur vénération ardente. Les images achéiropoïètes du Christ et de la Vierge impliquaient donc un élément surnaturel lié à leur transmission prophétique ou bien apostolique, qui déciderait de l'exactitude de leur vision⁶⁴⁵. C'est la raison pour laquelle, les représentations-types possédaient une valeur culturelle qui dépassait leur appréciation artistique⁶⁴⁶. La conviction qu'elles avaient eu un contact direct avec l'original leur attribua le statut fort singulier. De ce fait, on les répandait dans le monde chrétien au moyen d'innombrables répliques, comme si c'étaient des objets prodigieux⁶⁴⁷.

Il convient de signaler que des images de piété – dont certains tableaux-reliquaires médiévaux –, constituent des compositions complexes avec diverses interprétations des archétypes présentés ci-dessus. L'effigie mariale, relevant du portrait attribué à saint Luc est accompagnée, dans bien des cas, de la représentation du Christ inspirée de la *Sainte Face*. Lorsque nous regardons de plus près ces tableaux, nous constatons qu'il s'agit

⁶³⁸ Voir Annexe I : Q4.

⁶³⁹ Nicolas Maniacutus, *De s. imagine SS. Salvatoris in palatino Lateranensi*, Rome 1709, BAV, fonds SMM 2, f° 237-244.

⁶⁴⁰ PEIGNOT, CALMET, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁴¹ BELTING 1990, p. 78, 556; *Idem* 1998, p. 94, 670; S. ROMANO, *L'icône acheiropoïète du Latran. Fonction d'une image absente*, (dans :) *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15, avril, 12-13 mai 2000, études réunies par N. Bock, P. Kurmann, S. Romano, J.-M. Spieser, Rome 2002, p. 301-320.

⁶⁴² Benedetto Millino, *Dell'oratorio di S. Lorenzo in Laterano oggi detto Sancta Sanctorum*, Roma 1666; Cit. d'après ROMANO 2000, p. 302.

⁶⁴³ PEIGNOT, CALMET, *op. cit.*, p. 11-24; I. BACKUS, *Lettre de Lentulus*, (dans :) P. Geoltrain, J.-D. Kaestli (éd.), *Écrits Apocryphes Chrétiens*, Paris 2005, vol. 2, p. 1121-1129; E. NORELLI, *Marie des apocryphes : enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique*, Genève 2009, p. 24.

⁶⁴⁴ PEIGNOT, CALMET, *op. cit.*, p. 24 s. cit. Nicéphore Calliste (Callistes Xanthopoulos), *L'Histoire Ecclesiastique de Nicefore, fils de Calliste Xanthopoulos, auteur grec, traduite nouvellement du latin en français*, Paris, Guillaume de La Nouë, 1578.

⁶⁴⁵ SERS 2002, p. 81.

⁶⁴⁶ CHASTEL 1988, p. 99, 105; SCORZA BARCELLONA 2005, p. 78.

⁶⁴⁷ Chap. III, § 2.

effectivement d'une association exceptionnelle des types iconiques les plus pieux dans une image d'affection ayant, en outre, fonction de reliquaire.

1.3. L'image d'affection et la notion d'archétype

Les peintures dévotionnelles du *Trecento* italien, et ensuite celles du XV^e siècle au nord des Alpes favorisaient les représentations de la *Madone en pied* et de la *Madone à mi-corps*⁶⁴⁸. Les compositions narratives étaient moins fréquentes dans le contexte des images d'affection. Les effigies saintes, relevant d'anciens modèles byzantins, sont par conséquent devenues typiques de la transposition visuelle du divin aussi bien dans le rituel que dans la piété populaire⁶⁴⁹. Une image à caractère affectif était censée se rapporter à l'archétype⁶⁵⁰, celui-ci considéré en règle générale comme achéiropoïète, c'est-à-dire créé sans intervention humaine ou bien avec celle-ci, mais inspirée directement par Dieu. Cela dévalorisait le travail artistique, pour imposer la provenance surnaturelle de la représentation originelle. On dirait même que grâce à l'action divine l'image *tombait du ciel*, ce qui se rapporte très exactement au statut attribué aux effigies mariales et christiques présentées plus haut⁶⁵¹. Une telle perception de l'image religieuse reposait dans l'Église sur les conceptions de la philosophie néo-platonicienne, qui était le fondement de la théorie de la ressemblance et la de dissemblance élaborée par le Pseudo-Denys⁶⁵². Dans cette optique, une interprétation métonymique de l'archétype permettait de le considérer comme *transitus* entre la visibilité de l'image et son aspect anagogique⁶⁵³. Ce concept maintenu et propagé par les Pères orientaux surtout pendant l'iconoclasme, et ensuite par la papauté, fut pourtant refusé par les Carolingiens dans le *Capitulare de imaginibus* (les *Libri carolini*) rédigé dans la dernière décennie du VIII^e siècle⁶⁵⁴. Et, ce n'est qu'à partir du XII^e siècle qu'on observe le

⁶⁴⁸ Voir M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938, p. 180 ss ; RINGBOM 1997, p. 35 ss.

⁶⁴⁹ CHASTEL 1999, p. 34.

⁶⁵⁰ Cf. S. SINDING-LARSEN, *Créer des images. Remarques pour une théorie de l'image*, (dans :) *L'Image et la production du sacré*, *op. cit.*, p. 42 s.

⁶⁵¹ WIRTH 1989, p. 104 ; Voir aussi SKUBISZEWSKI, *loc. cit.* ; BELTING 1990, p. 64-72 ; DUBORGEL 1991, p. 45 ; P. CHRISTINE, *Christianisme et paganisme : le prédication de l'Évangile dans le monde greco-romain*, Genève 2004, p. 49.

⁶⁵² L. MARIN, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993, p. 212 ; RINGBOM 1995, p. 19 ; LENAIN, LORIES, *op. cit.*, p. 40 s. ; L. VALENTE, *Logique et théologie. Les écoles parisiennes entre 1150 et 1220*, Paris 2008, p. 89 ss.

⁶⁵³ LADNER 1953, p. 13 ; *Id.*, *Images and Ideas in the Middle Ages : Selected Studies in History and Art*, Roma 1983, p. 913 ; SCHMITT 1987, p. 274 ; MARIN, *op. cit.*, p. 10 ; P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle : le Libellus de formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Paris 1993, p. 249 s.

⁶⁵⁴ H. BASTGEN (éd.), *Libri Carolini sive Caroli Magni capitulare de imaginibus*, MGH, Concilia, vol. II, Supp., Hanover 1924 ; L. WALLACH, *Alcuin and Charlemagne : Studies in Carolingian History and Literature*, New York 1959, p. 169 ; S. GERO, *The Libri Carolini and the Image Controversy*, „Greek Orthodox Theological Review”, 18 : 1973, p. 7-34 ; C. VOGEL, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au moyen âge*, Spoleto 1975, p. 119 ; G. DUMEIGE, *Nicée II*, Paris 1978, p. 154 ; SCHMITT 1987, p. 275 ; C. CHAZELLE, *Matter, Spirit and Image in the Libri Carolini*, „Recherches augustinienes”, 21 : 1986, p. 163-184 ; WIRTH 1989, p. 113 ; DE BRUYNE (1946) 1998, vol. I, p. 243 ss. ; SCHMITT 2002, p. 66 ; G. DAGRON, *Emperor and priest. The Imperial Office in Byzantium*, Cambridge 2003, p. 165, note n° 25 ; U. SCHMITZ, H. WENZEL (éd.), *Wissen und neue Medien : Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*, Berlin 2003, p. 28 s., notes n° 32-33.

retour au néo-platonisme dans le mysticisme des écoles théologiques des Latins, mettant dès lors l'accent sur le caractère merveilleux des images sacrées⁶⁵⁵.

Au XIII^e siècle, saint Bonaventure présente la notion d'archétype, selon laquelle le monde sensible est l'expression des perfections invisibles de Dieu, car Dieu est l'origine, l'archétype et la fin de chaque créativité et tout effet est le signe de sa cause, toute copie le signe de son modèle et tout moyen le signe de la fin où il tend. (...) Les profondeurs invisibles de Dieu sont, depuis la création du monde, manifestées à l'intelligence par le moyen de ses œuvres⁶⁵⁶. Et, cette pensée philosophique s'appliquerait à la justification des représentations du sacré dans le rite latin. Puisque l'archétype était censé refléter le divin dans l'image, les effigies du Christ et de la Vierge furent chargées d'un élément spirituel⁶⁵⁷. Répandues par l'intermédiaire de nombreuses répliques, elles sont finalement devenues les substituts de leurs reliques corporelles⁶⁵⁸.

1.3.1. La perception néo-platonicienne de l'image archétypique

Le renouveau de la théorie des images en Occident, au cours du Moyen Âge central, dérive du néo-platonisme chrétien propagé autrefois par le Pseudo-Denys l'Aréopagite, fondateur de la théologie mystique⁶⁵⁹. A l'appui de son raisonnement, *l'œuvre cosmique de tout l'univers visible rend manifeste les mystères invisibles de Dieu*⁶⁶⁰. Cette doctrine diffusée dans les ouvrages : *la Hiérarchie céleste*, *la Hiérarchie terrestre*, *les Noms divins*⁶⁶¹ joua, d'après Jean-Claude Schmitt, un rôle primordial dans la formulation de la théologie de l'image orientale sous forme d'icône⁶⁶². Ainsi se serait imposée la conception de l'émanation de la divinité à travers toute la création. En ce sens, une ressemblance de l'image à son prototype confirmerait sa fonction médiatrice entre l'homme et Dieu. Par conséquent, comme le remarque André Grabar, l'icône assurait la présence irrationnelle du personnage figuré, avec lequel elle partageait son essence surnaturelle⁶⁶³. Il s'agit d'une représentation *in absentia* visualisée par des moyens picturaux, dont nous avons parlé précédemment⁶⁶⁴.

Reprenons par suite la définition formulée respectivement par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et par Hans Belting, selon laquelle la notion de présence et d'absence sont inextricablement mêlées dans une image⁶⁶⁵ ; *il s'agit de l'image présente et invisible, et*

⁶⁵⁵ SCHMITT 2002, p. 85 ss.

⁶⁵⁶ Saint Bonaventure, *Itinéraire de l'esprit vers Dieu : texte latin de Quaracchi*, chap. II, § 12, trad. H. Duméry, Paris 1994 (éd. 7), p. 59 ; Voir aussi WUNENBURGER 1997, p. 115 ; RINGGENBERG 2005, p. 22.

⁶⁵⁷ SCHMITT, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁵⁸ Chap. III, § 2.

⁶⁵⁹ SCHMITT 1987, p. 291.

⁶⁶⁰ *Lettres*, IX, § 2, 1108b, (dans :) *Œuvres complètes*, trad. M. de Candillac, Paris 1943, p. 354 ; LENAIN, LORIES, *op. cit.*, p. 39 ; RINGGENBERG, *op. cit.* ; Denys l'Aréopagite, *Le livre de la théologie mystique*, trad. L. Chardon, Paris 2002 ; Y. DE ANIDA, *Denys l'Aréopagite : tradition et métamorphoses*, Paris 2006, p. 37 ss.

⁶⁶¹ Voir (dans :) *Patrimoine littéraire*, trad. B. Coulie, 1992, vol. I, p. 397.

⁶⁶² SCHMITT, *loc. cit.*

⁶⁶³ GRABAR (1979) 1994, p. 260.

⁶⁶⁴ Voir *supra* § 1.1.2.A.

⁶⁶⁵ ROPARS-WUILLEUMIER 1995, p. 9 ; H. BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris 2004, p. 43.

ensuite de la présence imaginaire d'image absente. Alors, l'image est présente à travers son médium (autrement, on ne pourrait pas le voir), cependant elle renvoie immédiatement à une absence, dont elle est l'image – constate Belting⁶⁶⁶. Dans cette optique, les images de la Vierge et du Christ continuent à exister, car par leur forme matérielle elles conservent leur place dans le présent de ceux qui les contemplant⁶⁶⁷.

Cependant, on ne peut parler d'une véritable théorie de l'image chrétienne qu'après la querelle iconoclaste. C'est à l'issue de l'iconoclasme byzantin que la définition du statut des représentations figuratives a pris, au sein de l'Église tout entière, une forme radicale. La controverse théologique, ayant abouti à la victoire des iconophiles, apporta un nouveau support intellectuel à la production des peintures religieuses⁶⁶⁸. Ainsi, la théorie néo-platonicienne servait à réaffirmer la légitimité de la confection des images (icônes) et de leur culte. Comme l'avait écrit Jean Damascène dans son apologie des images comprise dans le *De fide orthodoxa : l'honneur rendu à l'image parvient au prototype – translatio ad prototypum – et celui qui vénère une image vénère la personne qui y est représentée*⁶⁶⁹. Cette formule reprise d'après saint Basile⁶⁷⁰, et transposée ensuite dans ledit texte ne sera adoptée chez les Occidentaux qu'au XIII^e siècle, dans la théorie d'Albert le Grand⁶⁷¹. Les arguments essentiels pour la visualisation du sacré proviendraient donc de l'Orient, des discours théoriques de Jean Damascène et Théodore Studite⁶⁷².

Après l'iconoclasme, on observe un fort développement de diverses créations à caractère religieux. L'art devient indissociable de la théologie, mais de façon différente dans le monde grec et en Occident. Les Pères orientaux formalisèrent une théorie, en vertu de laquelle l'icône serait considérée comme un objet de culte. C'est pourquoi, il fallait rester

⁶⁶⁶ BELTING, *loc. cit.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ Cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, Collège de France 1957 ; H.-G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich 1959 ; G. OSTROGORSKY, *Storia dell'Impero bizantino*, Turin 1969 ; S. GERO, *Notes on Byzantine Iconoclasm in the Eight Century*, „Byzantion”, 44 : 1974, p. 23-42 ; J. HERRN, A. BRYER, *Iconoclasm, Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham*, March 1975, Centre for Byzantine Studies, Birmingham 1977 ; A. NADAUD, *L'iconoclaste : la querelle des images, Byzance 725-843*, Paris 1989 ; WIRTH 1989, p. 136 ; MENOZZI, *op. cit.*, p. 95 ss. ; DUBORGEL, *op. cit.*, p. 19 ss. ; A. BESANÇON, *L'image interdite : une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris 1994 ; G. PASSARELLI, *L'iconoclasme. Histoire et théologie*, (dans :) Velmans 2002 (c), p. 21 et ss. ; FUCHS 2005, p. 41 ss.

⁶⁶⁹ Voir Jean Damascène, *De fide orthodoxa*, IV, 16, (dans :) Migne, PG, 94, col. 1170 ; J.-D. MANSI, *Sacrarum conciliorum nova et amplissima collectio*, XII, Florence 1767, coll. 378 et ss. ; RINGBOM 1997, p. 9, cit. note n° 4 ; BOULNOIS 2008, p. 204, 278.

⁶⁷⁰ St Basile, *De Spiritu Sancto*, 18, 45, (dans :) PG, 32, 149 C ; R. CEILLIER, *Histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques*, Paris 1862, p. 75 ; DUMEIGE 1978, p. 120 ; E. SENDLER, *L'icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris 1981, p. 48 ; P. QUÉAU, *Metaxu : théorie de l'art intermédiaire*, Seyssel 1989, p. 286 ; DUBORGEL 1991, p. 34 ; BIGHAM 1992, p. 166 ; R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, (4^e éd.) Turnhout 1997, p. 278 ; DE BRUYNE (1946) 1998, vol. I, p. 267 ; LENAIN, LORIES, *op. cit.*, p. 50 ; BOULNOIS, *loc. cit.*

⁶⁷¹ A. DE LIBERA, *Albert le Grand et la philosophie*, Paris 1990, p. 34, 133-134 ; WIRTH 1999 (a), p. 41, note n° 47 cit. Albert le Grand, *In Sententias*, 1.3, dist. 9A, a. 4, p. 174.

⁶⁷² Ch. VON SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondement théologique*, Paris 1986 (4^e éd. 2003) ; Saint Théodore du Stoudion, *L'image incarnée : trois controverses contre les adversaires des saintes images*, intro. A. Jevtitch, trad. J.-L. Paliarne, Lausanne 1999, p. 76 s. ; WIRTH, *op. cit.*, p. 34 s. ; SINDING-LARSEN, *loc. cit.* ; SERS 2002, p. 40-41, note n° 55 ; Saint Jean Damascène, *Contre ceux qui rejettent les images*, (dans :) Migne, PG, 94, col. 1239 ; Saint Théodore Studite, *Première réfutation*, chapitre X, (dans :) Migne, PG, 99, col. 340 D, 99, 1537 D pour défendre les images du Christ.

conforme au programme doctrinal précisant l'exactitude de la transposition picturale. Dans ce contexte, apparaît un vocabulaire esthétique au service du sacré⁶⁷³. La légitimité des images en Orient repose principalement sur la manifestation théophanique, évoquée dans de nombreux textes scripturaires⁶⁷⁴. Par la suite, toute image du Christ, de la Vierge et des saints comporta une énergie divine et à ce titre elle impliqua l'adoration. En revanche, cette question d'*adorare* des images suscita une polémique dans l'Église latine, sur laquelle nous allons revenir⁶⁷⁵.

Or, Daniel Menozzi souligne que la mission dévotionnelle des images orientales se réfère à leurs trois principales fonctions⁶⁷⁶. Une icône possède d'abord une fonction théologique en tant que continuité de la Révélation ; ensuite une fonction liturgique, comme lieu de rencontre du divin ; enfin une fonction sacramentelle, manifestant la présence de l'Entité divine dans le monde. De plus, la relation somatique avec une image matérielle (icône) présupposerait théoriquement le contact pneumatique avec le surnaturel, grâce à la présence de l'Esprit Saint. Une telle théologie des peintures religieuses n'avait pourtant jamais existé en Occident. L'art plastique y servait, surtout, de décor et d'instrument d'instruction des illettrés⁶⁷⁷.

Néanmoins, la définition de l'image présentée par Grégoire le Grand, qui demeura en vigueur au cours du Moyen Âge comme *laicorum litteratura*, repose elle aussi sur la doctrine des Pères orientaux⁶⁷⁸. Certains textes des théologiens grecs évoquent la question du parallèle établi entre Parole et image ; ainsi, sur l'analogie de la fonction descriptive de celles-ci, se fonde la justification de l'usage des représentations à des fins catéchétiques et de leur utilité dans l'initiation religieuse des simples⁶⁷⁹. De ce point de vue, l'image n'est définie qu'en relation avec l'Écriture sainte, comme instrument de la prédication⁶⁸⁰.

Il existe pourtant dans les deux Église des images de piété exceptionnelles, dont la valeur dépasse infiniment toute appréciation matérielle, leur caractère miraculeux les situe dans le groupe des effigies les plus précieuses⁶⁸¹. Les histoires merveilleuses et les légendes qui les concernent stimulent leur vénération en Occident avec le mysticisme, l'apparition des ordres mendiants et le développement de la dévotion privée à la fin du XII^e et surtout au XIII^e siècle.

1.3.2. Récits fabuleux à propos des images miraculeuses

Il semble qu'à l'époque ancienne, c'est-à-dire durant le premier millénaire, les récits miraculeux qui glorifiaient la Vierge étaient relativement rares en Occident en comparaison

⁶⁷³ RINGGENBERG, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁷⁴ GRABAR (1979) 1994, p. 259 ss.

⁶⁷⁵ SCHMITT 1987, p. 278 ss. ; WIRTH, *op. cit.*, p. 30 ss. ; BOULNOIS, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁷⁶ MENOZZI, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁷⁷ Voir *infra*, § 3.

⁶⁷⁸ Cf. H. WENZEL, *Hören und sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, p. 459 s.

⁶⁷⁹ G. LANGE, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie*, Würzburg 1968 ; MENOZZI, *op. cit.*, p. 18-22, 25, 73 et ss.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

⁶⁸¹ Cf. *supra* § 1.2.3, ensuite chap. III, § 2.

avec leur popularité dans le monde byzantin, ce que remarque notamment Guy Philippart⁶⁸². Ce fait serait vraisemblablement lié à l'absence de reliques corporelles mariales⁶⁸³ ; car des reliques de saints étaient un élément important, pour qu'une action prodigieuse s'opère aux yeux des croyants. La raison en est qu'à partir du X^e siècle on voit se répandre, dans les sociétés occidentales, le phénomène du miracle iconique⁶⁸⁴ ; il est question des images dites miraculeuses qui auraient une fonction compensatoire à défaut de reliques⁶⁸⁵. En revanche, la littérature mariale propagée en langue vernaculaire, dès la seconde moitié du XII^e siècle, était spécialement connue pour d'innombrables récits révélant l'omniprésence et la toute puissance de la Vierge⁶⁸⁶. Il est notoire qu'un corpus de textes inventoriés par Pierre Kunstmann recense environ 2000 miracles⁶⁸⁷. Des récits miraculeux, dont l'origine vient dans bien des cas de l'Orient, mettaient souvent en scène, constate François-Jérôme Beaussart, des figurations mariales – statues ou icônes – dotées d'un pouvoir surnaturel⁶⁸⁸ (voir fig. 51). Les premiers textes de ce genre datent en effet du VI^e siècle ; prenons pour exemple le *Liber miraculorum* de Grégoire de Tours, dans lequel l'auteur présente six légendes mariales d'Orient⁶⁸⁹. Les narrations de miracles dans divers sanctuaires se multiplient dès le XI^e siècle, pour se répandre ensuite dans l'abondante littérature du Moyen Âge central⁶⁹⁰. Et comme le constate Gérard Gros, *le portrait de la Vierge, au sens visuel du terme, ne déserte pas tout à fait la poésie religieuse médiévale*⁶⁹¹.

L'intervention de la Sainte Vierge, présentée dans ces récits, s'effectuait donc par l'intermédiaire des reliques secondaires⁶⁹², ou bien d'une image censée opérer des miracles. Ringbom rappelle, à son tour, que l'origine des récits fabuleux au sujet des effigies saintes remonte au début du christianisme⁶⁹³. Déjà largement répandues dans le monde oriental, des histoires analogues sont diffusées aux XII^e et XIII^e siècles en Occident. Des compilations de diverses légendes apparaissent dès lors sous la forme d'*exempla*, pour justifier le pouvoir surnaturel des représentations les plus vénérées⁶⁹⁴. Une des légendes les

⁶⁸² G. PHILIPPART, *Le récit miraculeux marial dans l'Occident médiéval* (dans :) Iogna-Prat, Palazzo, Russo 1996, p. 566 s.

⁶⁸³ Chap. III, § 1.2.1.

⁶⁸⁴ PHILIPPART, *op. cit.*, p. 568.

⁶⁸⁵ Chap. III, § 2.

⁶⁸⁶ PLATELLE 2005, p. 20.

⁶⁸⁷ P. KUNSTMANN (éd.), *Vierge et merveille : les miracles de Notre-Dame narratifs au moyen âge*, Paris 1981, p. 20-21 ; Cf. aussi *Id.*, *Lexique des Miracles Notre Dame par personnages*, Paris 1996 ; F.-J. BEAUSSART, *La littérature mariale au Moyen Âge*, (dans :) Béthouart, Lottin 2005, 304, note n° 4.

⁶⁸⁸ BEAUSSART, *op. cit.*, p. 301.

⁶⁸⁹ PHILIPPART, *op. cit.*, p. 568 s. ; BEAUSSART, *op. cit.*, p. 302.

⁶⁹⁰ Cf. *Imagines Mariae. Représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre XII^e et XVI^e siècles*, études recueillies par Ch. Mouchel (coll. C. Cabailot, G. Gros, Ch. Mouchel, M. Possamaï, P. Servet) Lyon 1999.

⁶⁹¹ G. GROS « De bien chanter et de bien lire... » *Étude sur la représentation poétique de la Vierge au Moyen Âge*, (dans :) *Imagines Mariae*, *op. cit.*, p. 13-33 (notamment p. 14, 25).

⁶⁹² Chap. III, § 1.2.1.

⁶⁹³ RINGBOM 1995, p. 10-11.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

plus populaires était celle qui concernait le tableau de l'église romaine Sainte-Marie-Majeure (fig. 2)⁶⁹⁵. L'action miraculeuse de cette effigie fut décrite au XIII^e siècle par l'hagiographe dominicain Jacques de Voragine (de Varazze, près de Gênes⁶⁹⁶), dans la *Légende dorée* (vers 1264), et par Guillaume Durand évêque de Mende, dans le *Rational des divins offices* (achevé en 1284)⁶⁹⁷. D'après le récit de Jacques de Voragine, on ordonna le jour de Pâques de l'an 590, à l'époque où la peste ravageait Rome, de porter l'image la Vierge en procession autour de la ville. La représentation sacrée, exécutée selon la tradition par saint Luc –peintre et médecin –, dissipa l'infection, et on entendit les voix des anges chanter autour d'elle *Regina cœli laetare, alleluia, Quia quem meruisti portare, alleluia. Resurrexit, sicut dixit, alleluia* ; Grégoire le Grand aurait ajouté à cette antienne la phrase *Ora pro nobis Deum, alleluia*⁶⁹⁸. Alors, ayant aperçu au dessus de l'ancien mausolée d'Hadrien un ange qui essuyait un glaive ensanglanté, le pape comprit que la peste avait pris fin. Et depuis, la forteresse s'appelle le Château-Saint-Ange⁶⁹⁹.

Il existe, ce qu'a déjà montré Ringbom, un groupe important de récits concernant les images mariales thaumaturges rapportées de Terre Sainte par des pèlerins⁷⁰⁰. Le chercheur cite, à titre d'exemple, l'histoire d'un sarrasin qui date du XIII^e siècle, et est présentée dans l'une des miniatures de Jean Pucelle, dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de

⁶⁹⁵ Voir chap. I^{er}, § 2.

⁶⁹⁶ A. VAUCHEZ, *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIII^e – XIII^e siècle*, Paris 1975, p. 174.

⁶⁹⁷ SCHMITT 2002, p. 112.

⁶⁹⁸ La prière fut introduite dans l'antiphonaire marial ; on récitait cette antienne à la période de Pâques (du Samedi Saint au Dimanche de la Sainte Trinité) : *Regina cœli laetare, alleluia, Quia quem meruisti portare, alleluia. Resurrexit, sicut dixit, alleluia. Ora pro nobis Deum, alleluia. Gaude et laetare Virgo Maria, alleluia. Quia surrexit Dominus vere, alleluia*. Traduction : *Réjouis-toi, Reine du ciel, alléluia*. Car celui que tu as porté, alléluia. Est ressuscité, comme il l'a dit, alléluia. Prie Dieu pour nous, alléluia. Sois dans l'allégresse, Vierge Marie, alléluia. Car il est ressuscité le Vrai Seigneur, alléluia. G. LEFEBVRE, *Mszał Rzymski z dodaniem nabożeństw nieszpornych (Missel Quotidien et Vespéral)*, Tyniec-Bruges 1931, p. 176 ; J. CONNELLY, *Hymns of the Roman Liturgy*, London 1954, p. 46-47. D'après PLATELLE 2005, p. 17, il existe quatre antiennes à la Sainte Vierge qui sont restées en usage jusqu'à *Vatican II*, telles *Alma Redemptoris Mater, Ave Regina Coelorum, Salve Regina et Regina cœli laetare* (le pape Grégoire le Grand aurait entendu chanter cette dernière par les anges au-dessus du château Saint-Ange). Cf. G.-A. KÖNIGSFELD, *Lateinische Hymnen und Gesänge aus dem Mittelalter, Deutsch, unter Beibehaltung der Versmaße : Mit begedruckten lateinischem Urtexte*, Bonne 1847, p. 348 ; G. DICLICH, *Dizionario sacro-liturgico*, Neapoli 1857, vol. I, p. 303 ; U. KORNMÜLLER, *Lexikon der kirchlichen Tonkunst*, Regensburg 1891, p. 201 ; H.-P. AHSMANN, *Le culte de la Sainte Vierge et la littérature française profane du Moyen Âge*, Utrecht 1930, p. 140 ; X. HAIMERL, *Das Prozessionswesen des Bistums Bamberg im Mittelalter*, Hildesheim 1973, p. 149 ; W. BRUCHNALSKI, J. STARNAWSKI, *Między średniowieczem a romantyzmem*, Warszawa 1975, p. 73 ; T. KARYŁOWSKI, M. KOROLKO, *Hymny kościelne*, Warszawa 1978, p. 330 ; M. KUCZYKOWSKI (dir.), *Peregrinationes academicae*, Kraków 1983, p. 110 ; A. SLEUMER, *Kirchenlateinisches Wörterbuch*, Hildesheim-Zürich 1996, p. 114 ; T. MICHAŁOWSKA, *Średniowiecze*, Warszawa 1997, p. 871. A.-M. BUONO, *Le più grandi preghiere a Maria. Storia, uso, significato*, Roma 2002, p. 87 ss. ; W. WYDRA, *Polskie pieśni średniowieczne : studia o tekstach*, Warszawa 2003, p. 160 ; G. GROS, *Ave Vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français, XII^e -XV^e siècles*, Lyon 2004, p. 198.

⁶⁹⁹ Voir Denis de Sainte-Marthe, *Histoire de S. Grégoire le grand, pape et docteur de l'Église : tirée principalement de ses ouvrages*, Rouen 1697, p. 127 (Bibliothek der Universiteit Gent). SCHMITT, *loc. cit.* ; J. BAUDOIN, *Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident*, Nonette 2006, p. 256.

⁷⁰⁰ RINGBOM 1997, p. 12 ss.

Coincy (fig. 51.d)⁷⁰¹. D'après des textes latins, évoqués en dernier lieu par Krijnie Ciggaar, le sarrasin possédait une image de la Vierge – *qui imaginem Beatae Virgins in quadam parva tabula decentissime pictam habebat* –, dont il était vraiment épris⁷⁰². Mais, *étant un païen il se mit un jour à douter du miracle de l'Incarnation, alors de l'huile commença à s'écouler des seins de la Vierge. Impressionné par ce prodige, il se convertit, suivi par sa famille et par ses compatriotes*⁷⁰³. Ce récit nous fait penser aux miracles de l'icône de Saïdnaya que nous avons évoqués ci-dessus, et de laquelle s'écoulait aussi un myron⁷⁰⁴.

Une autre légende occidentalisée se rapporte à Catherine d'Alexandrie. Cette histoire reprise au Moyen Âge raconte qu'un ermite offrit à la sainte l'icône de la *Vierge à l'Enfant*. Après avoir médité devant cette image, sainte Catherine aurait eu une vision de la Madone, puis une vision du Christ⁷⁰⁵. Cela dit, une image – aussi bien peinte que sculptée – serait à l'origine d'une vision mystique ; d'où il résulte une fusion perceptive de l'image matérielle et visionnaire, ce dont parle notamment Jean-Claude Schmitt⁷⁰⁶. Soulignons d'ailleurs qu'une expérience mystique est, dans bien des cas, stimulée par des représentations picturales ; celles-ci comblent ainsi le désir de percevoir visuellement le sacré.

Le tableau de piété joue un rôle de premier plan dans la formation de la vie spirituelle. Par conséquent, l'usage de *tabulae pictae* s'avère utile aux pratiques dévotionnelles relevant du mysticisme médiéval. Nous voudrions citer à ce propos un des plus riches manuscrits, les *Cantigas de Santa Maria* du roi de Castille Alphonse le Sage, évoquant les principaux thèmes des miracles mariaux ; il contient des miniatures gothiques qui illustrent l'icône de la *Vierge à l'Enfant* et ceux qui la vénèrent⁷⁰⁷. Cette idée d'une image dans l'image, c'est-à-dire de remplacer l'image d'une personne par son portrait se rapporte, d'après Tania Velmans, à l'usage du portrait impérial impliquant la présence de l'empereur non seulement dans une création artistique, mais aussi dans la réalité⁷⁰⁸. Il en va de même, comme nous le remarquons plus haut, pour ce qui est de la fonction des portraits de la Vierge et du Christ ; leur présence dans une image confirmerait leur présence réelle dans le rituel⁷⁰⁹.

2. Fonctions rituelle et sociale des tableaux dits *authentiques*

Apportées de l'Orient, ou copiées par des artistes locaux d'après des modèles byzantins, les effigies mariales occupent une place centrale dans l'espace sacré. C'est en réalité la

⁷⁰¹ *Idem* 1995, p. 11, fig. 2 ; *Idem* 1997, fig. I. Voir aussi K. KRAUSE, A. STONES (éd.), *Gautier de Coinci : miracles, music, and manuscripts*, Turnhout 2006, p. Xii, 276.

⁷⁰² K. CIGGAAR, *Glimpses of life in Outremer in Exempla and Miracula*, (dans :) K. Ciggaar, H. Teule (éd.), *East and west in the crusader states : context, contacts, confrontations*, Louvain 1999, vol. II, p. 151 s.

⁷⁰³ Voir (dans :) Gautier de Coincy, *Les miracles de la Sainte Vierge*, (éd.) A.-E. Pouquet, Paris 1857, p. 505 s. ; B. CAZELLES, *La faiblesse chez Gautier de Coinci*, Saratoga 1978 (3^e éd.), p. 44 ; RINGBOM 1997, p. 13 ; CIGGAAR, *loc. cit.*

⁷⁰⁴ Cf. *supra* § 1.2.3.A.

⁷⁰⁵ RINGBOM, *op. cit.*, p. 12, 17 ; É. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève 2007, p. 135.

⁷⁰⁶ SCHMITT 1996, p. 29 ss.

⁷⁰⁷ J.-D. BORDONA, (dans :) *Ars Hispaniae*, vol. III, Madrid 1962, p. 113-115, fig. 140-142 ; T. VELMANS, *Byzance, les Slaves et l'Occident. Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, London 2001, p. 29, fig. 32, 33.

⁷⁰⁸ VELMANS, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰⁹ Voir *supra* § 1.1.2.A.

provenance orientale, liée parfois à une apparition soi-disant supranaturelle, qui atteste de leur valeur culturelle⁷¹⁰. Pour la même raison on les estime dans l'Église comme des images pourvues d'un pouvoir miraculeux⁷¹¹. Et ce recours au prototype et archétype particularisait, comme l'ont déjà montré plusieurs travaux, un culte général à travers une image⁷¹². Cela dit, on considère la figuration du sacré – qui deviendra ensuite l'objet d'art –, dans le contexte des coutumes et des attitudes rituelles, compte tenu de l'anthropologie religieuse de la société médiévale.

L'effigie de Sainte-Marie-Majeure (fig. 2), qui passait pour un portrait authentique peint par saint Luc – *ymago beate Virginis etiam divinitus facta, sed ad pingendum disposita ad sanctum Lucam*⁷¹³, rassemblait effectivement autour d'elle la société romaine. On la vénérât comme la plus précieuse relique, et de ce fait il était apparemment interdit de la copier au Moyen Âge sans une permission exceptionnelle⁷¹⁴. Cette représentation, considérée comme une vraie protectrice de la ville, jouait le rôle principal dans le rituel et pendant les fêtes solennelles⁷¹⁵, dont parlent notamment le *Liber Pontificalis* sous Léon IV (IX^e siècle), le chanoine Benedetto dans le *Liber Politicus* (XII^e siècle), Andrea Fulvio dans les *Antiquaria urbis* (début du XVI^e siècle) et à la même époque l'historien Onofrio Panvinio⁷¹⁶. Au XVII^e siècle, le jésuite Guglielmo Gumpfenberg indique toujours Sainte-Marie-Majeure comme le premier sanctuaire de l'Occident⁷¹⁷. Il n'est pas négligeable que la première confrérie romaine ait été fondée en présence de cette image⁷¹⁸. En outre, on lui attribua le titre de *Regina cœli*, ce qu'a remarqué Gerhard Wolf⁷¹⁹. Michele Bacci et à sa suite Jean-Claude Schmitt montrent qu'au XIII^e siècle le prestige de cette effigie s'étendait en Europe médiévale par d'autres sources littéraires que romaines, comme la *Légende dorée* de Jacques de Voragine et le *Rational des divins offices* de Guillaume Durand, que nous avons déjà mentionnés⁷²⁰.

L'attribution à saint Luc était sûrement à l'origine de l'histoire merveilleuse brodée autour de ce tableau. Selon la tradition invoquée plus haut, ce tableau fut porté en

⁷¹⁰ Voir *supra* § 1.2-1.3.

⁷¹¹ Cf. M. ANDALORO, *L'icône della Vergine Salus Populi Romani*, (dans :) C. Pietrangeli(éd.), *La Basilica Romana di Santa Maria Maggiore*, Firenze 1987, p. 124-127.

⁷¹² Voir entre autres BOESPFLUG, LOSSKY 1987, *passim* ; CHRISTIN, GAMBONI 1999, *passim* ; CHASTEL 1999, p. 145 s. ; DUPEUX, JEZLER, WIRTH 2001, *passim*.

⁷¹³ Annexes I : Q1, n° VI.

⁷¹⁴ SENSI, *loc. cit.*

⁷¹⁵ SKUBISZEWSKI, *op. cit.*, p. 74.

⁷¹⁶ PISANI 2000, p. 35 ; SCHMITT 2002, p. 110 ; Andrea Fulvio, *Antiquitates Urbis*, Rome, 1527, II, fol. 23v cit. par E. KITZINGER, *Studies in the Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, vol. II, (éd.) London 2003, p. 949.

⁷¹⁷ Guglielmo Gumpfenberg, *Atlas Marianus*, (éd.) 1657 cit. par SENSI, *loc. cit.*

⁷¹⁸ G. BARONE, *Il movimento francescano e la nascita delle confraternite romane*, (dans :) *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, V, 1984, p. 71.

⁷¹⁹ WOLF 1990, p. 93 ss., 106 ss. ; BELTING (1990) 1998, p. 96 note n° 66 cit. le *Cod. Vat. Barberinus latinus* 2300, fol. 23 d'après Wolf. En dernier lieu, voir WOLF 2005, p. 34 s.

⁷²⁰ Cf. Jacques de Voragine, *La légende dorée*, trad. J.-B. M. Roze, (rééd.) Paris 1967, I, p. 223 ; BACCI 1998 (a), p. 261, note n° 80 ; SCHMITT, *op. cit.*, p. 116.

procession pénitentielle par Grégoire le Grand, accompagnée par le chant de l'hymne *Regina cœli*. Cet épisode de l'histoire de Rome intensifia, sans doute, la dévotion à la Vierge, et par conséquent le culte de son image. On l'adorait spécialement au cours d'une *litanie majeure*, dont la célébration aurait été ordonnée en 591 par le pape Grégoire⁷²¹. Au XII^e siècle, furent établis des offices avec l'usage régulier de cette litanie à Pâques et avec une station à Sainte-Marie-Majeure⁷²². Dès le haut Moyen Âge – pendant la nuit précédant la principale fête mariale, qu'était l'Assomption célébrée le 15 août –, on portait en procession solennelle l'image achéiropoïète du Latran qui rendait visite au portrait de la Vierge, devant lequel une messe était dite⁷²³. Or, ce rite processionnel le jour de l'Assomption, institué à Rome sous le pape Sergius I^{er}, sera particulièrement célébré dans le milieu clunisien ; car Cluny s'identifiant à Rome, « se pense comme une Église en réduction »⁷²⁴. A cette époque du haut Moyen Âge des offices votifs se tenaient aussi en présence des dites *effigies non peintes*, afin d'implorer par leur intermédiaire la protection lors des moments de danger⁷²⁵. Estimée comme un vrai palladium, ladite *Salus Populi Romani* était en effet une des plus précieuses aux yeux de la société locale.

Cette représentation n'était pas, bien évidemment, seule à posséder une aura de sainteté. Le tableau provenant de Sainte-Marie-Antique, et conservé à Sainte-Françoise-Romaine sur le Forum (fig. 1), était également vénéré comme une relique, parce qu'il existait une croyance qu'il avait été peint par saint Luc⁷²⁶. C'est ce tableau que Pico Cellini a identifié avec l'image mariale portée par Grégoire le Grand en procession⁷²⁷. Il convient de noter ici que la célèbre procession avec l'effigie christique parvint, au XII^e siècle, aussi à *Santa Maria Nova* (actuellement Sainte-Françoise-Romaine) afin d'obtenir la protection de la Vierge et son intercession auprès de Dieu⁷²⁸. Une autre image fameuse était la *Vierge Avocate* dite *de Saint-Sixte* (fig. 8)⁷²⁹. Elle était demeurée longtemps possession privée ; depuis le XIII^e siècle la représentation appartient aux dominicains⁷³⁰. Considérée comme

⁷²¹ Voir G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1846, vol. XXXIX, p. 13 ; V. SAXER, *Sainte-Marie-Majeure : une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église, V^e -XIII^e siècle*, Rome 2001, p. 136 s. ; SCHMITT, *op. cit.*, p. 110, note n° 33 ; A. KRÜGER, *Litanei-handschriften der Karolingerzeit*, Hannover 2007, p. 6, note n° 21.

⁷²² SCHMITT, *loc. cit.*

⁷²³ BELTING, *op. cit.*, p. 95, 102, 667 ; Cf. R. FULTON, *From judgment to passion : devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York 2002, p. 269, 552, note n° 109.

⁷²⁴ MALONE 2009, p. 182 ss. Voir *supra* chap. I^{er} § 3.4, note n° 266-267.

⁷²⁵ Annexe I : Q4.1).

⁷²⁶ Annexe I : Q1, n° VIII.

⁷²⁷ P. CELLINI, *Una Madonna molto antica*, „Proporzioni”, 3 : 1950, p. 1 ss. ; Cit. par SENSI 2000, p. 101.

⁷²⁸ Voir P. FABRE, L. DUCHESNE, *Liber censuum de l'Église romaine*, Paris 1910, II, p. 158-159 ; BELTING, *op. cit.*, p. 103, annexe 4E ; SCHMITT 2002, p. 110, note n° 37.

⁷²⁹ Annexe I : Q1, n° XIV.

⁷³⁰ BELTING (1990) 1998, p. 103, 426 note n° 21, annexe n° 31 ; D'après WIRTH 1999 (a), p. 347, l'image fut installée à Saint-Sixte en 1221, mais selon SCHMITT 2002, p. 116, elle était attestée depuis 1219. Nous nous référons ici au travail d'HAGER qui cite, à ce propos, KOUDELKA pour qui pendant une procession qui avait eu lieu, non en 1219, mais au début de 1221, saint Dominique escorta ladite image à proximité de l'église S. Sisto, où des religieuses s'étaient installées et avaient dès lors admis

la première effigie mariale romaine peinte par saint Luc, elle fut entourée d'une dévotion particulière, dès le XI^e siècle, et inspira la création de nombreuses répliques. A partir du XII^e siècle, on les porta en processions solennelles à l'occasion de la fête de l'Assomption dans des églises de la région du Latium⁷³¹. Une réplique remarquable de la *Vierge de Saint-Sixte* est celle conservée dans l'église d'*Arac œ li* (fig. 9)⁷³², dont le culte devint vraiment intense dès le *Trecento*. Il se peut même qu'un conflit ait eu lieu entre les franciscains et les dominicains, car ces derniers avaient gardé l'image originale de Saint-Sixte vers 1250, à l'époque où les franciscains prenaient possession de l'église du Capitole⁷³³. Finalement, les franciscains réussirent à faire croire à l'authenticité de la représentation exposée désormais dans leur église. Par conséquent, elle aussi était vénérée à l'égal de celle « peinte par l'évangéliste Luc », et plusieurs copies en furent réalisées⁷³⁴. Comme le montre Hager, le frère Bartolomeo de Pise nota, dans les années 1385-1390, qu'un certain novice devait se rendre, en 1257, devant cette effigie pour différer sa profession (...) *ivit ad orationem in ecclesia ante imaginem quam pinxit sanctus Lucas de Domina nostra* (...) ; afin de répondre à ses prières, la Vierge lui aurait parlé par l'intermédiaire de son image⁷³⁵.

Une autre mention provient, nous nous rapportons ici aux travaux d'Hager et de Bacci, d'un récit sur la vie de Cola di Rienzo⁷³⁶. Ce tribun du peuple déposa devant le portrait marial des insignes triomphaux, une couronne de laurier et une verge d'acier, pour rendre hommage à la Vierge qui aurait sauvé les Romains⁷³⁷. En 1348, on attribua à la *Vierge d' Arac œ li* le mérite d'avoir fait disparaître la peste noire qui ravageait la ville⁷³⁸. Pour l'honorer, on fit alors bâtir un grand escalier – de cent vingt-quatre marches de marbre – qui conduisait au sommet du Capitole⁷³⁹. Au XVIII^e siècle, on considérait constamment cette représentation, incluse dans le maître-autel, comme une effigie très pieuse et on répandait ses répliques, ce dont témoigne une eau-forte présentée ci-dessous (fig. 48)⁷⁴⁰.

L'image mariale d'*Arac œ li* aurait contenu une inscription confirmant que Grégoire le Grand la porta en procession, ce qui avait mis fin à la peste survenue au VI^e siècle⁷⁴¹. Néanmoins, des mentions du même genre se trouvent également notées chez les chanoines, en ce qui concerne la représentation de Sainte-Marie-Majeure et chez les

la règle dominicaine. V.-J. KOUDELKA, *Le « Monasterium Tempuli » et la fondation dominicaine de San Sisto*, „Archivum Fratrum Praedicatorum”, 31 : 1961, p. 5-81 ; HAGER 1962, p. 49.

⁷³¹ HAGER, *op. cit.* p. 47-52 ; BELTING, *op. cit.*, p. 103, 427 ss., annexe n° 31 ; WIRTH, *op. cit.*, p. 439.

⁷³² BELTING, *op. cit.*, p. 103.

⁷³³ HAGER, *op. cit.*, p. 49 ; BELTING, *op. cit.*, p. 435, note n° 40, annexe n° 32.

⁷³⁴ CHASTEL 1988, p. 105 ; BELTING, *loc. cit.* ; Cf. Annexe I : Q1, n° IV ; Chap. I^{er}, § 2.2.b).

⁷³⁵ HAGER, *op. cit.*, note n° 180.

⁷³⁶ *Ibid.* ; BACCI, *op. cit.*, p. 264, note n° 86.

⁷³⁷ HAGER, *loc. cit.* ; BACCI, *loc. cit.* ; En dernier lieu, voir SCHMITT 2002, p. 116.

⁷³⁸ SCHMITT, *loc. cit.* ; BOLGIA 2005, p. 29.

⁷³⁹ BOLGIA, note n° 9.

⁷⁴⁰ Voir (dans :) P. LOMBARDO (éd.), *Ara Coeli. La Basilica e il convento dal XVI al XX secolo attraverso le stampe del fondo della Postulazione della Provincia Romana dei Fratri Minori. The basilic and the monastery from the XVI to the XX century through the Postulation Fnd Prints of the Roman Province of the Friars Minor*, Roma 2003.

⁷⁴¹ Annexe I : Q1, n° IV ; Q3.2).

dominicains, à propos de la *Vierge de Saint-Sixte*⁷⁴². De ce fait, le frère Mariano de Florence conclut, au début du XVI^e siècle, que *Dieu seul sait quelle est la vraie (...) et toutes les trois sont dignes de vénération*⁷⁴³. La raison en est qu'au milieu du XV^e siècle le nom de *Santa Maria in Aracœli* se substitua à celui de *Santa Maria Maggiore* dans le récit sur ladite procession de 590, écrit au XIII^e siècle par Guillaume Durand⁷⁴⁴. D'autre part les deux représentations, de *S. Sisto* et d'*Aracœli*, étaient chargées d'une fonction cultuelle de premier plan. Leur popularité suscita, à l'époque médiévale, une véritable profusion d'effigies confectionnées d'après le même type iconographique qu'était la *Vierge d'intercession* appelée *Advocata Nostra*⁷⁴⁵.

Enfin, ces trois images répondaient, constate Jean-Claude Schmitt, à un nouveau mode de figuration religieuse popularisé dès le XIII^e siècle – tel que le panneau portatif peint –, lié à l'essor de nouvelles formes de piété dans l'Église latine⁷⁴⁶. Il est moins important, ce que signalent respectivement Schmitt et Rigaux, de savoir laquelle d'entre elles était portée en procession pénitentielle durant la peste – celle de Sainte-Marie-Majeure, celle d'*Aracœli* ou bien celle de Saint-Sixte –, car il s'agit de la présence même d'une effigie sacrée opérant des miracles⁷⁴⁷.

Il est pourtant vrai que Rome ne possédait pas, pendant le haut Moyen Âge, de représentations aussi vénérables que celles de Constantinople⁷⁴⁸. Un tel type d'image de dévotion mariale ayant surgi dans l'Orient chrétien, ne fut introduit que progressivement dans le cérémonial latin. Ce n'est qu'avec l'épanouissement d'une nouvelle sensibilité religieuse des Occidentaux, à partir de la fin du XII^e et tout particulièrement au XIII^e siècle, que nous pouvons parler de la multiplication des images pieuses peintes sur panneau de bois. On voit désormais apparaître, un peu partout, des portraits de la Vierge similaires à ceux dits authentiques. Et, cette ressemblance au prototype était à l'origine de leur prestige dans les sociétés médiévales.

Conservés dans les églises, ils étaient de même exposés au public, vénérés sur l'autel au cours des offices et promenés en procession selon des rites spécifiques à chaque cité. On mettait les villes et leurs habitants sous la protection de la Sainte Vierge, dont la présence perpétuelle serait confirmée par la présence de son effigie authentique (fig. 49). En conséquence, les petits tableaux de la *Vierge à l'Enfant*, typiques de la dévotion de la bourgeoisie toscane, particulièrement appréciés dans les demeures dès le *Trecento*,

⁷⁴² Annexe I : Q1, n° XIV ; Q3.1).

⁷⁴³ E. BULLETTI (éd.), *Itinerarium urbis Romae di Fra Mariano da Firenze (1517)*, II, 16 et XV, 11, (dans :) *Studi di antichità cristiana*, Roma 1931, II, p. 42-43, p. 189-190 ; Voir BELTING, *op. cit.*, p. 715 s. ; SCHMITT, *op. cit.*, p. 118 s.

⁷⁴⁴ Voir SCHMITT, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁴⁵ Chap. I^{er}, § 2.2.b).

⁷⁴⁶ SCHMITT, *loc. cit.*

⁷⁴⁷ Voir J.-C. SCHMITT, *Écriture et image : les avatars médiévaux du monde grégorien*, (dans :) *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Actes du colloque palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987, Paris-X Nanterre 1988, p. 133 ; D. RIGAUD, *Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image. Autour de quelques peintures murales novaraises du Quattrocento*, (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 156.

⁷⁴⁸ SKUBISZEWSKI, *loc. cit.*

deviennent courants en Europe à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance⁷⁴⁹. Le motif de la *Madone* – illustrant non seulement la maternité divine, mais aussi un rapport affectif entre la Mère et le Fils –, se répand dans « les lieux du privé » (tels que chapelles domestiques et chambres à coucher⁷⁵⁰). La fonction protectrice qu'on lui accorde à cet égard fut, par ailleurs, accentuée dans une peinture piémontaise de Martino Spanzotti (actif 1475-1523), attribuée autrefois à Defendente Ferrari (documenté entre 1509 et 1535)⁷⁵¹. Sur le volet gauche du triptyque daté vers 1508, figurant une scène de la vie des saints Crépin et Crépinien, apparaît une chambre à coucher avec le tableau de la *Vierge à l'Enfant* accroché au mur (fig. 50). Cependant, la polémique au sujet des images dans l'Église suscita des discussions tout au long de l'époque médiévale. C'est avec la scholastique que l'existence même des peintures religieuses sera justifiée par des théoriciens d'Occident.

3. La théorie des images dans l'Église latine

Les ecclésiastiques d'Occident rejetaient l'élément spirituel attribué à l'icône et insistaient sur la fonction didactique des images. L'adoration de celles-ci fut rigoureusement contestée, car elle était comprise comme une idolâtrie⁷⁵². De ce fait, la présence même de l'image fut longtemps un sujet de discussion dans l'Église latine ; la théorie générale initiée par saint Augustin⁷⁵³ n'ayant été formalisée que tardivement⁷⁵⁴. Et jusqu'au milieu du XII^e siècle, c'est la définition simplifiée, énoncée à la haute époque médiévale par le pape Grégoire le Grand, qui resta en vigueur⁷⁵⁵. De son point de vue, qu'il exposa dans une lettre à Serenus, *l'image était l'écriture des illettrés*⁷⁵⁶. Ainsi durant des siècles, dès qu'il s'agissait de la légitimité des représentations du Christ, de la Vierge et des saints dans le rituel, on se référait à l'autorité de saint Grégoire. En 1025, le concile d'Arras, reprit le texte de la lettre à Serenus

⁷⁴⁹ F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960, p. 210 s.

⁷⁵⁰ Voir notamment la peinture représentant la *Vierge à l'Enfant* sur l'encadrement de lit, attribuée à un artiste pistois du XIV^e siècle (dans :) « Fondazione Zeri – catalogo », n° 8027 / 0092.

⁷⁵¹ H. VAN OS, (éd.), *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton 1994, p. 130, fig. 60 ; S.-A. HORSTHEMKE, *Das Bild im Bild in der italienischen Malerei : zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance*, Münster 1996, p. 57 ss., notamment p. 63, note n° 187.

⁷⁵² SCHMITT 1987, p. 275.

⁷⁵³ En dernier lieu, voir BOULNOIS 2008, p. 32 ss.

⁷⁵⁴ CHRISTE 1987, p. 303.

⁷⁵⁵ Cf. M. CAMILLE, *The Gregorian Definition Revisited : Writing and the Medieval Image*, (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 89 et ss. ; TRIPPS 2001, p. 38.

⁷⁵⁶ Grégoire le Grand, *Epistola Sereno episcopo massiliensi*, (dans :) *Monumenta Germaniae Historica Epistolae*, II, X, Berlin 1957, p. 269-272 ; J. KOLLWITZ, *Bild und Bildertheologie im Mittelalter*, (dans :) W. Schöne, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten-Berlin 1959 (« Glaube und Forschung », 15), p. 128 ss. ; GRABAR (1979) 1994, p. 321 ; SCHMITT 1988, p. 119 et ss. ; WIRTH 1989, p. 120 ; L.-G. DUGGAN, *Was Art really the Book of the Illiterate ?*, „Word and Image”, 5/3 : 1989, p. 227 et ss. ; C.-M. CHAZELLE, *Pictures, Books, and the Illiterate : Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseilles*, „Word and Image”, 6 : 1990, p. 138 et ss. ; MENOZZI, *op. cit.*, p. 75-77 ; H. KESSLER, *The Function of Vitrum Vestitum and the Use of Materia Saphirorum in Suger's St. Denis*, (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 179 ; TRIPPS, *loc. cit.*

et formula une sentence selon laquelle *Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, haec per quaedam picturae lineamenta contemplantur*⁷⁵⁷.

Néanmoins un certain élément anagogique, présent déjà dans la définition grégorienne, ne connut son véritable essor, souligne Jérôme Baschet, que dans la théologie de l'image établie en Occident entre le XII^e et le XIII^e siècle⁷⁵⁸. L'introduction des images dans l'Église était donc approuvée à condition qu'elles soient un instrument d'instruction des gens incultes⁷⁵⁹. Autrement dit, elles étaient considérées tout d'abord comme un moyen d'enseigner la religion. Mais comme l'a bien remarqué Johannes Tripps, le raisonnement de Grégoire le Grand ressort en première ligne des doctrines des Pères orientaux, de saint Basile et saint Grégoire de Nazianze⁷⁶⁰.

Selon Basile, *l'image muette fait voir par l'imitation ce que le discours enseigne par l'écoute*, et pour Grégoire de Nazianze *une image au mur parle*⁷⁶¹. Enfin, Grégoire le Grand se serait prononcé sur le culte des images dans une autre lettre, vraisemblablement apocryphe, adressée à Secundinus⁷⁶². Il aurait réaffirmé, son avis portant cette fois-ci sur les images dans la dévotion privée, que *per visibilia invisibilia demonstramus*⁷⁶³. De fait la conclusion de ladite lettre, qu'*il n'y a rien de mal à désirer montrer l'invisible par les moyens du visible*, s'appuyait sur une formule néo-platonicienne diffusée dans le monde oriental, dont la transposition rendrait la vénération des effigies, dites saintes, légitime également dans l'Église romaine⁷⁶⁴.

Freedberg démontre que la sentence de Grégoire s'inspire, en réalité, de la théorie anagogique présentée au préalable par le Pseudo-Denys⁷⁶⁵ ; de sorte qu'elle définit parfaitement le statut fonctionnel et l'utilité de l'image-objet au service des pratiques dévotionnelles des Occidentaux. Au demeurant, trois fonctions principales furent attribuées aux peintures religieuses. A partir de leur rôle instructif, énoncé notamment par Grégoire, on réalise leur mémorisation, car apprendre c'est aussi se remémorer certaines données transmises par les images. De plus, l'image pieuse peut émouvoir l'esprit, l'inciter à la contemplation et à l'adoration du divin. En effet, cette triade prenant appui sur *apprendre*, *remémorer* et *émouvoir* constitue, ce qu'a remarqué Baschet, une définition normative de l'image à l'époque médiévale⁷⁶⁶.

Il convient cependant de signaler qu'il existait une autre argumentation au sujet des images dans l'Église, celle de l'historien ecclésiastique Bède le Vénérable (673-735). Aussi

⁷⁵⁷ CHRISTE 1987, p. 303 ; U. ECO, *Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge 1988, p. 156, note n° 75 ; DE BRUYNE (1946) 1998, t. I, p. 264 ; WIRTH 1999 (a), p. 40 note n° 43 cit. *Synode d'Arras*, c. 14, col. 1306 s.

⁷⁵⁸ BASCHET 1996, p. 8 s.

⁷⁵⁹ JEZLER 2001, p. 136.

⁷⁶⁰ TRIPPS, *loc. cit.*

⁷⁶¹ Cf. M. CAMILLE, *Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, „Art History”, 8/1 : 1985, p. 32-37 ; DUGGAN, *op. cit.*, p. 229.

⁷⁶² Cf. *supra* § 1.1.2.

⁷⁶³ D. FREEDBERG, *The Power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1989, p. 164 s. ; RINGBOM 1995, p. 19, cit. Migne, *PL*, 77, col. 990 s.

⁷⁶⁴ SCHMITT 1987, p. 276-277 ; *Idem* 2002, p. 69 s. Voir *supra* § 1.3.1.

⁷⁶⁵ FREEDBERG, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁶⁶ BASCHET, *op. cit.*, p. 8 et ss.

importante au Moyen Âge que lesdites lettres de Grégoire le Grand, elle a été pourtant supplantée dans l'historiographie par ces dernières, comme le constate Jean Wirth⁷⁶⁷. C'est dans un passage de son traité *De Templo Salomonis*, que Bède se prononça sur la légitimité des images dans l'espace chrétien⁷⁶⁸. Il confirma qu'il était permis de peindre le Sauveur, et évoqua même dans ce contexte les Grecs pour lesquels la peinture serait une écriture vivante ; *Nam pictura Graece, id est, viva scriptura vocatur*⁷⁶⁹. Pour résumer, il faut constater qu'il n'était pas interdit de peindre les images des êtres animés dans l'Église, mais de les adorer. Figurer le Christ, puis les martyrs aurait eu alors une fonction de mémorisation pour ceux qui ne savaient pas lire, suscitant ainsi leur implication religieuse⁷⁷⁰.

A dire vrai, Bède le Vénérable, lui aussi, s'appuie sur la définition grégorienne des images pour justifier leur présence dans l'Église. Il constate à propos des panneaux peints rapportés de Rome autour de 680 : *les peintures des histoires saintes ne sont pas seulement destinées à l'ornementation de l'église mais aussi à l'instruction des spectateurs (...) afin que ceux qui ne sont pas capables de lire les lettres apprennent par la considération de ces images les œuvres de Notre Seigneur et Sauveur*⁷⁷¹.

Le recours à la théorie néo-platonicienne devient par suite l'argumentation essentielle sur la légitimité des représentations dans le rite latin⁷⁷². Invoquons ici, après Jean-Claude Schmitt, la lettre d'Hadrien I^{er} adressée en 785 à Constantin VI et à l'impératrice Irène, dans laquelle le pape justifiait la vénération des images peintes dès l'époque grégorienne⁷⁷³. Il s'opposa cependant à tous les signes de déification des images qui résulteraient de leur contemplation⁷⁷⁴. Mais si ce principe esthétiquement admis, il est toutefois pratiquement impossible de déterminer dans quelle mesure un homme suit ou ne suit pas une telle prescription ; la dimension intrinsèque de l'attitude religieuse relevant des sensations purement subjectives. L'assentiment d'Hadrien I^{er} au rétablissement du culte des images joua en effet un rôle important dans le contexte du concile de Nicée II⁷⁷⁵.

⁷⁶⁷ WIRTH 1999 (a), p. 30 s., note n° 10.

⁷⁶⁸ Voir (dans :) S. Bedae Venerabilis Doctorae Ecclesiae Opera Exegetica, *De Templo Salomonis Liber, Epistola ad Eumdem S. Accam de Templo Salomonis*, caput XIX, (éd.) London 1844, p. 262 ; Cf. l'interprétation du texte présentée par WIRTH, *loc. cit.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ (...) *Picturas sanctarum historiarum quae non ad ornamentum solummodo ecclesiae uerum et ad instructionem intentium proponerentur (...) uidelicet ut qui litterarum lectionem non possent opera domini et saluatoris nostri per ipsarum contuitum discerent imaginum.* Cit. (dans :) *Homélies I*, 13, (éd.) D. Hurst, *Corpus Christianorum*, Series Latina, t. 122, Turnhout 1955, p. 93 ; J.-C. BONNE, *De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e -XII^e siècle). Le modèle insulaire*, (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 219, note n° 26.

⁷⁷² Cf. *supra* § 1.3.1.

⁷⁷³ *Imagines (...) ab omnibus fidelibus honorantur, ut per visibilem vultum ad invisibilem divinitatis majestatem mens nostra rapiatur spirituali affectu per contemplationem figuratae imaginis secundum carnem quam Filius Dei pro nostra salute suscipere dignatus est.* D'après SCHMITT 1987, p. 273, note n°4, cit. Hadrien I^{er}, *Epistola ad Constantinum et Irenem*, ou *Synodica*, Migne, PL, 96, 1215 C - 1234 C ; Voir aussi H.-L. KESSLER, *Spiritual seeing : picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia 2000, p. 233 note n°74 et 75.

⁷⁷⁴ SCHMITT, *loc. cit.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

Les pères conciliaires distinguèrent alors l'adoration réservée à Dieu et la vénération due aux saintes images, dont ils proclamèrent la légitimité du culte. *Nous définissons que (...), dit le canon, comme les représentations de la Croix précieuse et vivifiante, aussi les vénérables et saintes images, quelles que soient peintes, en mosaïques ou de quelque autre matière appropriée, doivent être placées dans les saintes églises de Dieu, sur les saints ustensiles et les vêtements, sur les murs et les tableaux, dans les maisons et les chemins, aussi bien l'image de Dieu notre Seigneur et Sauveur Jésus-Christ que celle de notre Dame immaculée, la Sainte Mère de Dieu, des saints anges, de tous les saints et des justes. Plus on regardera fréquemment ces représentations imagées, plus ceux qui les contempleront seront amenés à se souvenir des modèles originaux, à se porter vers eux, à leur témoigner, en les baisant, une vénération respectueuse, sans que ce soit une adoration véritable selon notre foi, qui ne convient qu'à Dieu seul. Mais comme on le fait pour l'image de la Croix précieuse et vivifiante, pour les saints Évangiles et pour les autres monuments sacrés, on offrira de l'encens et des lumières en leur honneur selon la pieuse coutume des anciens. Car « l'honneur rendu à une image remonte à l'original ». Quiconque vénère une image, vénère en elle la réalité qui y est représentée*⁷⁷⁶.

Néanmoins, les décisions du concile ne furent pas admises par la cour carolingienne qui présenta leur réfutation dans les *Libri carolini*, rédigés entre 791 et 794 par Alcuin, Théodulfe d'Orléans et Charlemagne lui-même⁷⁷⁷. La lettre à Secundinus, et donc l'autorité de Grégoire le Grand, était un des principaux arguments que le pape utilisa contre les objections des Francs⁷⁷⁸. Tandis que Rome prenait une position modérée, mais toujours favorable aux images, au-delà des Alpes toute forme figurative semblait condamnée. Les Carolingiens soutenaient que l'image n'était pas indispensable dans l'Église, par référence aux textes augustinien selon lesquels *seul l'homme intérieur est à l'image de Dieu*⁷⁷⁹. Pour les théologiens de Charlemagne l'image était incapable de représenter le divin, contrairement à ce que pensaient les Byzantins dont la théorie de l'image était, d'ailleurs, une vraie théologie fondée sur l'événement de l'*Incarnation*⁷⁸⁰. Ayant écarté les représentations du rituel, on les remplaça par des signes religieux, dont le rôle emblématique appartenait à la croix⁷⁸¹. En conséquence les images ne se trouvèrent pas dans le groupe des objets sacrés. La place principale fut accordée à l'Eucharistie, celle-ci confirmait la présence réelle du Christ dans le rituel ; ensuite c'était la croix comprise comme *mysterium crucis*⁷⁸², les Écritures, les ustensiles liturgiques et enfin les reliques des

⁷⁷⁶ DUMEIGE 1960, p. 311, n° 511, 302 ; SENDLER 1981, p. 48 ; J. BROSSE, *Histoire de la chrétienté d'orient et d'occident : de la conversion des barbares au sac de Constantinople (406-1204)*, Paris 1995, p. 306.

⁷⁷⁷ Voir *supra*, notes n° 455-456, 615.

⁷⁷⁸ SCHMITT 1987, p. 273, 277 ; *Idem* 2002, p. 65 ss. ; BOULNOIS 2008, p. 209.

⁷⁷⁹ WIRTH 1999 (a), p. 38 ss. ; E. BERMON, *Le cogito dans la pensée de saint Augustin*, Paris, 2001, p. 42. Cette théorie augustinienne aurait été construite à partir de la théologie d'Origène, cf. T. HERMANS, *Origène théologie sacrificielle du sacerdoce des chrétiens*, Paris 1996, p. 152.

⁷⁸⁰ WIRTH 1996, p. 45.

⁷⁸¹ Cf. *Libri Carolini*, (dans :) H. Bastgen (éd.), *Monumenta Germanicae Historica, Concilia II Supp.*, Hanovre-Leipzig 1924 ; Une radicalisation de la position carolingienne présente le texte *Liber de imaginibus de l'évêque de Lyon Agobard (779-841)*, *PL, op. cit.*, vol. 104, col. 199-228 ; S. GERO, *The Libri Carolini and the Image Controversy*, „The Greek Orthodox Theological Review”, 18 : 1973, p. 7-34 ; WIRTH 1989, p. 113, 139, 163 ; SCHMITT 1996, p. 36.

⁷⁸² Cf. J. DANIELOU, *Théologie du Judéo-Christianisme*, Paris 1991, p. 327-353.

saints⁷⁸³. De la sorte, les Carolingiens s'opposaient à l'idée de passage anagogique entre la matérialité de l'image et la spiritualité de l'archétype divin. Un tel phénomène n'aurait été possible qu'à travers une matière sainte, qui était par exemple la relique⁷⁸⁴.

Ce raisonnement favorisait ainsi l'Écriture en tant que connaissance principale de la foi chrétienne, que révélaient auparavant certaines thèses augustinienne⁷⁸⁵. De ce point de vue l'image, création d'un artiste, ne possédait qu'une valeur matérielle ; autrement dit, la création artisanale diffère formellement de la création divine, celle-ci partant de rien, celle-là étant en revanche la transformation d'une matière préexistante⁷⁸⁶. Il apparaît qu'avec la théorie grecque de l'image, les Carolingiens réfutèrent aussi celle de Grégoire le Grand, pourtant sans la désigner explicitement, ce que démontre Jean Wirth⁷⁸⁷ ; car Grégoire *considérait le Christ comme l'image de Dieu*, et d'après lui *la vue de son aspect physique menait les simples au divin*⁷⁸⁸. L'Église franque, ayant gardé le respect pour les images, contesta toutefois leur valeur religieuse. Et, même si le concile de Paris (825) ne se prononça pas pour leur suppression, il n'admit jamais leur culte⁷⁸⁹. Le rigorisme des *Libri carolini* ne s'étant infléchi qu'au XI^e siècle, on ne dispose pas de peintures sur bois provenant de l'époque de Charlemagne. Il s'avère qu'à cette époque-là les représentations anthropomorphes étaient peu nombreuses. Elles ne décoraient que des objets de luxe ou des manuscrits ; ceux-ci, selon Jacques Le Goff, restaient inaccessibles aux simples fidèles et faisaient grossir les trésors⁷⁹⁰.

En 869, le IV^e concile de Constantinople (VIII^e concile œcuménique), reprit la doctrine définie précédemment à Nicée et confirma l'utilité des images dans l'Église⁷⁹¹. Comme les actes officiels ont été perdus, on ne dispose que de leur résumé en grec et d'une traduction latine. Il s'en suit que *l'image sacrée du (...) Christ (...) doit être vénérée avec autant d'honneur que le livre des Saintes Écritures. Car de même que, grâce aux paroles que contient ce livre, nous arrivons tous au salut, de même grâce à l'action qu'exercent ces images en leurs couleurs, tous savants ou ignorants, en tirant un utile profit. Ce qui nous est dit par les mots, l'image nous l'annonce et nous le fait valoir par les couleurs. Il est convenable, conformément à la raison et à la plus ancienne tradition, puisque l'honneur est reporté sur le sujet principal, d'honorer et de vénérer les images qui en dérivent comme le livre sacré des saints Évangiles et comme l'image de la précieuse Croix. Si donc quelqu'un*

⁷⁸³ SCHMITT 1987, p. 274-275.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ WIRTH 1999 (a), p. 39.

⁷⁸⁶ BOULNOIS 2008, p. 32 ss.

⁷⁸⁷ WIRTH, *loc. cit.*

⁷⁸⁸ *Ibid.* cit. P.-A. MARIAUX, *Voir, lire et connaître selon Grégoire le Grand*, „Verba vel imagines”, 3-4 : 1994, (« Études de Lettres » Université de Lausanne), p. 47-59, notamment p. 54.

⁷⁸⁹ DUMEIGE 1977, p. 180.

⁷⁹⁰ WIRTH 1989, p. 139 ; Cf. LE GOFF (1985) 2000, p. 13.

⁷⁹¹ X^e session. *L'empereur Basile, accompagné de son fils Constantin et de vingt patrices, fut présent à cette session qui se tint le 28 février. Les ambassadeurs de Louis, empereur d'Italie et de France, et ceux de Michel, roi de Bulgarie, s'y trouvèrent aussi. Les évêques étaient au nombre de plus de cent, et on lut les vingt-sept canons. Le 3^e canon porte sur les images et leur vénération. Cf. Dictionnaire universel et complet des conciles du chanoine A.-Ch. Peltier, t. I, col. 764, (dans :) J.-P. Migne (éd.), *Encyclopédie théologique*, Paris 1847, t. XIII.*

*ne vénère pas l'image du Christ (...) il ne verra pas non plus sa forme lorsqu'il viendra (...). Qu'il soit exclu de sa société et de sa splendeur. Nous disons de même pour qui ne vénère pas l'image de sa mère immaculée, Marie, Mère de Dieu (...). Nous honorons et nous vénérons encore les images des Apôtres si dignes de louanges, des prophètes, des martyrs, des saints personnages ainsi que de tous les saints (...)*⁷⁹².

En réalité, la réserve persistante des Occidentaux à l'égard des images, permit à Byzance d'étendre son influence culturelle. Entre le IX^e et le XII^e siècle, on observe une véritable floraison du byzantinisme, tandis que la peinture européenne subit une certaine stagnation⁷⁹³. Pourtant, les attitudes envers les images changent en Occident, paradoxalement au moment où le schisme de 1054 divise les Églises grecque et latine⁷⁹⁴. A ce moment-là, la chrétienté occidentale commence à s'inspirer de l'usage cultuel des images byzantines. Le XII^e siècle annonce un renouvellement de la production artistique en Europe. Les transformations politico-socio-culturelles (le développement urbain, la naissance des intellectuels et d'une autre classe sociale – la bourgeoisie) provoquent l'apparition d'une nouvelle mentalité⁷⁹⁵. La fin du XII^e et le XIII^e siècle voient la croissance économique, ce qui stimule les échanges commerciaux, et par conséquent les communications internationales. La bourgeoisie, de plus en plus émancipée, acquiert des compétences en écriture. Ainsi, les laïcs, dès lors capables de lire, ont accès aux textes théologiques et à la Bible. En outre, l'activité pastorale et la pénétration sociale des mendiants ont de l'influence sur la piété personnelle. Les religieux, dominicains et franciscains, mettent entre les mains des fidèles des livres de prières et des images de dévotion⁷⁹⁶. Une telle ambiance favorise alors l'essor des peintures religieuses. Elles retrouvent une prospérité non seulement dans le milieu officiel, en fonction des symboles de l'identité sociale, mais aussi dans la sphère privée qui s'en empare progressivement⁷⁹⁷. L'image devient un objet indissociable des pratiques dévotionnelles, et vers le bas Moyen Âge elle occupe déjà une place principale dans la piété collective et individuelle.

La conception qui justifie l'existence des images et selon laquelle toute création est symbole de Dieu, dérive des théories énoncées d'abord par saint Augustin et le Pseudo-Denys, puis par Jean Scot Érigène et l'école de Saint-Victor⁷⁹⁸. Augustin et après lui Érigène, comme l'a bien remarqué Yves Christe, n'excluent pas la matérialité de l'œuvre de l'homme, et par conséquent des œuvres d'art⁷⁹⁹, car *l'art suprême par lequel Dieu tout-puissant a tout créé à partir de rien et qu'on appelle aussi la Sagesse divine travaille encore par la main des artistes et leur inspire la convenance et la beauté*⁸⁰⁰. Par ailleurs, Jean Scot affirma que *par l'Incarnation le Verbe s'est manifesté aux hommes en descendant, en quelque sorte,*

⁷⁹² DUMEIGE 1960, p. 312, n° 513, 337.

⁷⁹³ CHASTEL 1999, p. 19.

⁷⁹⁴ SCHMITT, *op. cit.* p. 282.

⁷⁹⁵ LE GOFF, *op. cit.*, *passim*.

⁷⁹⁶ TRIPPS, *op. cit.*, p. 38 ss.

⁷⁹⁷ MENOZZI, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁹⁸ CHRISTE, *op. cit.*, p. 308 ; FREEDBERG, *op. cit.*, p. 166 ; WIRTH 1996, p. 45.

⁷⁹⁹ CHRISTE, *loc. cit.*

⁸⁰⁰ Voir A.-F. THÉRY, *Le génie philosophique et littéraire de st. Augustin*, Paris 1861, p. 234.

vers eux, de manière qu'ils puissent le reconnaître, chacun à leur manière, suivant leurs capacités, à travers ses diverses théophanies⁸⁰¹.

Or, Wirth souligne que la traduction, en 1150, du traité *De la foi orthodoxe* de Jean Damascène inspira des idées qui se retrouvèrent ensuite dans les *Sentences* de Pierre Lombard, un manuel théologique alors très répandu et dont on connaît de nombreux commentaires⁸⁰². Les propos qui y sont présentés insistent sur la double nature du Christ, celle-ci justifie et valorise ses représentations dans le rituel. Mais, c'est au XIII^e siècle que la théorie de l'image se cristallise dans des commentaires de théoriciens tels qu'Albert le Grand, Thomas d'Aquin et Bonaventure⁸⁰³. Le rôle des dominicains et des franciscains fut, en réalité, déterminant dans la propagation et la justification théologique des images religieuses dans les pratiques cultuelles de l'Église romaine⁸⁰⁴. Le culte des images était diffusé par ces deux nouveaux ordres, formés au début du XIII^e siècle, par les confréries de laïcs qui les entouraient et les communautés urbaines, comme c'était par exemple le cas à Sienne⁸⁰⁵.

Avec le changement des mentalités dans la société du Moyen Âge central, l'ancienne définition des images présentée autrefois par Grégoire le Grand fut également modifiée. Selon Albert le Grand (1193-1280), les peintures étaient *libri laicorum*⁸⁰⁶. Alors les *illiterati*, dont parlait Grégoire, furent remplacés par des laïcs déjà cultivés, qui devaient *s'instruire sur le salut tant par la parole, que par les images*⁸⁰⁷. Dans cette optique, une image était considérée comme un signe, ceci sans aucun rapport avec la nature du modèle⁸⁰⁸.

Bien évidemment, la fonction de l'image de dévotion se manifeste non seulement sur le plan didactique ou rituel, l'image sert aussi de soutien psychologique au cours des épreuves religieuses, ce dont parle notamment Daniel Menozzi⁸⁰⁹. A ce propos, Jean-Claude Schmitt évoque Guillaume Durand, pour qui *la peinture possède une faculté plus forte d'émouvoir que des mots*⁸¹⁰. C'est la scolastique qui accorde aux images un statut primordial, stimulant ainsi l'évolution de la religiosité. Par la suite, le surgissement des tendances mystiques provoqua l'adoration des effigies dites miraculeuses. Dès le XIII^e siècle les autorités ecclésiastiques d'Occident, dont l'opinion était jusqu'alors réservées

⁸⁰¹ CHRISTE 1969, p. 39 ; *Idem* 1987, p. 306.

⁸⁰² WIRTH, *op. cit.*, note n° 21 cit. Pierre Lombard, *III Sentent.*, d. 9, q. 2, où une citation de Jean Damascène, *De fide orthodoxa*, 3. 8 ; Voir aussi R. COGGI (éd.), S. Tommaso d'Aquino : *Commento alle sentenze di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo*, Bologna 2000, vol. 5.

⁸⁰³ FREEDBERG, *op. cit.*, 162 ss. ; COGGI, *loc. cit.*

⁸⁰⁴ LE GOFF, *op. cit.*, p. 97 et s. ; TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 193 et s. ; M.-D. CHENU, *Saint Thomas d'Aquin, et la Théologie*, (dans :) coll. *Maîtres spirituels*, n° 17, Paris 1959 ; J.-G. BOUGEROL, *Saint Bonaventure et la Sagesse chrétienne*, (dans :) coll. *Maîtres spirituels*, n° 30, Paris 1963.

⁸⁰⁵ Cf. SCHMITT, *op. cit.*, p. 297.

⁸⁰⁶ A. FRIES, *Die unter dem Namen des Albertus Magnus überlieferten mariologischen Schriften ; literarkritische Untersuchung*, Münster 1954, p. 112 ; E.-R. LABANDE, *Spiritualité et vie littéraire de l'Occident, X^e -XIV^e s.*, London 1974, p. 567 ;

⁸⁰⁷ CAMILLE, *op. cit.*, p. 92 ; TRIPPS, *loc. cit.*

⁸⁰⁸ WIRTH 1996, p. 40.

⁸⁰⁹ MENOZZI, *op. cit.*, p. 31.

⁸¹⁰ SCHMITT, *op. cit.*, p. 298, note n° 69.

sur ce sujet, déclarent officiellement le pouvoir surnaturel de certaines représentations et accordent des indulgences par leur intermédiaire⁸¹¹. Le renouveau de la pensée théologique influence la perception de l'image de piété par rapport au facteur spirituel, porteur de prodiges et source d'intercession.

Les pratiques dévotionnelles et la réflexion théorique sur les représentations dans l'Église, établies entre le XII^e et le XIII^e siècle, se reflètent en effet dans les attitudes des Latins à la fin du Moyen Âge, qui aboutissent, constate Schmitt, à une véritable *religion des images*⁸¹². C'est l'ancienne formule de saint Basile citée par Jean Damascène⁸¹³ qui fut reprise par les théoriciens – Albert le Grand, Alexandre de Halès, Bonaventure et Thomas d'Aquin –, pour légitimer l'existence même, et puis le culte des effigies saintes⁸¹⁴. Il semble qu'avec la naissance de la conception thomiste de l'image augmente parallèlement la production des tableaux dévotionnels⁸¹⁵. Saint Thomas d'Aquin (1225-1274) redéfinit trois raisons qui justifient l'insertion des images dans les rites religieux. D'abord, il s'agissait de l'instruction des illettrés ; ensuite, de la mémorisation du mystère de l'*Incarnation* et des exemples des saintes ; et enfin, les images avaient le devoir de stimuler la dévotion des fidèles⁸¹⁶ ; *fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis*⁸¹⁷. Par conséquent, saint Thomas revient au problème de l'idolâtrie qui résulterait d'une vénération inintelligible, voire abusive des images. Il explique la légitimité des représentations figuratives du sacré en s'appuyant, comme ses prédécesseurs en Orient, sur le dogme de l'*Incarnation*. Cependant, il distingue différents types de culte voué à Dieu et aux saints, mettant l'accent sur le rôle incontestable de la tradition dans l'adoration des effigies du Christ et de la Vierge⁸¹⁸.

D'après Jean Wirth, la position de Thomas d'Aquin à propos des images est la plus favorable de toutes celles qui existèrent dans le christianisme⁸¹⁹. Le « Docteur angélique » attribua le culte de latrie à l'image du Christ, tandis que le concile de Nicée II donna son

⁸¹¹ Cf. RINGBOM 1997, p. 23 ss.

⁸¹² SCHMITT, *op. cit.*, p. 297.

⁸¹³ Voir *supra* § 1.3.1.

⁸¹⁴ Voir WIRTH, *op. cit.*, p. 51 note n° 36 cit. Albert le Grand, *In III Sentent.*, d. 9, a. 4 ; Alexander d'Halès, *Summa theologica*, inq. 3, trac. 2, sect. 1, q. 2, tit. 1, d. 3, c. 3, a. 1 ; saint Bonaventure, *In II Sentent.*, dist. 16, a. 1, q. 2 ; *In I Sentent.*, dist., 31, p. 2, a. 1, q. 3 ; *In Sentent.*, dist. 9, a. 1, q. 2 ; saint Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, p. 3, q. 25, a. 3.

⁸¹⁵ *Ibid.* Voir SCHMITT, *loc. cit.*

⁸¹⁶ FREEDBERG, *op. cit.*, 162 s.

⁸¹⁷ WIRTH, *op. cit.*, p. 51 ; cit. Thomas d'Aquin, *In III Sentent.*, d. 9, q. 1, a. 2, q^{la} 2. Voir aussi H. FELD, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990, p. 65, note n° 10 ; C. GILBERT, *Saints' Three Reasons for Paintings in Churches*, New York 2001, p. 6 ; D. COOPER, *Projecting presence : the monumental cross in the Italian church interior*, (dans :) R. Shepherd, R. Maniura (éd.), *Presence : the inherence of the prototype within images and other objects*, Burlington 2006, p. 49 s., p. 59 note n° 10 ; Art. coll. (dans :) M. BORGOLTE, J. SCHIEL, B. SCHMEIDÜLLER, A. SEITZ (éd.), *Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*, Berlin 2008, p. 32, note n° 21.

⁸¹⁸ Cf. Saint Thomas d'Aquin, *Summa theologie*, II^a, II^{ae}, 94, 2 ; III^a, 25, 3 ; trad. fr. *Somme théologique*, Paris, IV, 1986, p. 197-200.

⁸¹⁹ J. WIRTH, *La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image*, (dans :) Christin, Gamboni 1999, p. 93 s.

approbation uniquement au culte de *dulie*⁸²⁰. Avec cela, en reprenant *De memoria* d'Aristote, saint Thomas insistait sur le double *transitus* entre la spiritualité et l'image⁸²¹. Wirth présente l'idée thomiste selon laquelle : *l'image peut être considérée en tant que chose, dans sa matérialité de pierre ou de bois, ou bien en tant qu'image, dans sa ressemblance au modèle. Le mouvement de l'âme vers l'image en tant qu'image est identique à son mouvement vers le modèle et fait un avec lui. Dès lors, l'image en tant que chose n'est susceptible d'aucune adoration, tandis que l'image considérée en tant qu'image reçoit l'adoration due au modèle*⁸²². Saint Thomas n'omet pourtant pas, constatent respectivement Gilson et Russo, de parler du processus même de la délibération en matière d'art, où le travail de l'esprit est quand même plus apprécié que le travail de la main⁸²³. Mais, dès la fin du XIII^e siècle la théorie thomiste de l'image rencontrera des objections des docteurs scolastiques, ce que Jean Wirth est le premier à montrer dans la littérature spécialisée⁸²⁴.

Saint Bonaventure (1221-1274) reprend, lui aussi, la définition de l'image de Grégoire le Grand⁸²⁵. Son point de vue s'accord avec celui de saint Thomas, et il réaffirme les trois raisons fondamentales qui justifient l'existence de la peinture dans l'Église. Il s'agit de la fonction didactique, de la jouissance des images à des fins dévotionnelles, ainsi que de la mémorisation de l'histoire de la religion chrétienne. Dans ce contexte, ces deux théoriciens donnent la primauté à l'éloquence de l'image par rapport à celle de l'Écriture. D'après saint Bonaventure, la transposition picturale s'avère compréhensible pour tous les fidèles, contrairement à la Parole soumise à la formule de la prédication. Puisque cette dernière est condamnée souvent à l'oubli, à cause de l'aspect fugace de la mémoire, sa fonction didactique ne peut pas s'appliquer à tous les cas⁸²⁶. Enfin, il se prononce sur la justification des images non à partir des textes scripturaires, mais par un recours à la tradition. Et, pour confirmer son point de vue, il cite deux légendes des images saintes : l'une sur l'effigie achéiropoïète du Christ et l'autre sur le portrait de la Vierge peint par saint Luc⁸²⁷.

A la fin du XIII^e siècle, Jean de Gênes (Giovanni Balbi) revient au texte classique de saint Thomas d'Aquin (voir dans : *In tertio sententiarum*, IX, 2, 3)⁸²⁸. Il expose, dans le *Catholicon* (dictionnaire utilisé à l'époque) le triple rôle de l'image religieuse par rapport à : *similitudo* (la ressemblance), *creatio* et *recreatio* (le travail de création et de récréation). En bref, les trois fonctions des images portaient sur : *ad instructionem rudium* (l'instruction des ignorants, suivant la définition de Grégoire le Grand), *ad excitandum devotionis affectum*

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ E. GILSON, *Peinture et la réalité*, Paris 1960 (1972), p. 118, 119 ; D. RUSSO, *Imaginaire et réalités : peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Âge*, (dans :) *Artistes, Artisans...*, *op. cit.*, vol. I, p. 354.

⁸²² WIRTH, *op. cit.*, p. 95.

⁸²³ GILSON, *op. cit.*, p. 120 ; RUSSO, *op. cit.*, note n° 7.

⁸²⁴ WIRTH, *loc. cit.*

⁸²⁵ FREEDBERG, *loc. cit.*

⁸²⁶ Selon un texte de saint Bonaventure, *Liber sententiarum*, 1.III, d.IX (dans :) *Opera omnia*, t. III, Quaracchi (éd.) 1887, p. 203 ; sur l'esthétique de saint Bonaventure voir entre autres E. LUTZ, *Die Aesthetik Bonaventuras*, (dans :) *Festgabe für Cl. Baeuer. Beiträge zur Geschichte der Philosophie der Mittelalters*, Münster 1913 ; TATARKIEWICZ, *op. cit.*, p. 209-215 ; DE BRUYNE, *op. cit.*, p. vol. II, p. 189 ss. ; MENOZZI, *op. cit.*, 132.

⁸²⁷ Cf. MENOZZI, *op. cit.*, 133.

⁸²⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990, p. 28.

(l'image qui suscite un affect de dévotion), *incarnationis mysterium in memoria nostra* (le mystère de l'*Incarnation* transposé par l'intermédiaire des images et emplissant la mémoire des fidèles)⁸²⁹. Grâce à l'essor des tendances mystiques dans les milieux laïcs, les tableaux pieux jouissaient d'une vraie popularité dans la dévotion privée au cours des XIV^e et XV^e siècles⁸³⁰. Autour de 1400 à Florence, le prieur dominicain Giovanni Dominici (1355 / 56-1419) insistait, dans ses écrits, sur l'importance des images religieuses dans l'éducation des enfants⁸³¹. Notons qu'un des thèmes préférés était, dans ce cas, la *Vierge à l'Enfant* (cf. fig. 50). Dominici attribuait aux images privées une fonction didactique (voire pédagogique), en les considérant comme *les livres des simples qui, contemplés et compris, mènent à la connaissance du Bien suprême*⁸³².

En définitive, les attitudes des Latins à l'égard des images de dévotion ont entièrement changé au crépuscule du Moyen Âge. Ainsi, la question-piège posée aux partisans de Wicklif et de Huss, pendant le concile de Constance (1414-1418), était : *Croit-il et admet-il qu'il est permis aux fidèles de vénérer les reliques et les images des saints ?*⁸³³. Dans cette optique, tous les mouvements iconophobes, qui appelaient à la destruction des peintures religieuses et contestaient le culte des reliques, furent condamnés par l'Église catholique⁸³⁴.

Au XV^e siècle, on trouve même des représentations de Dieu dans lesquelles il apparaît non seulement comme le créateur, mais aussi comme un peintre⁸³⁵. Les représentations de la Vierge et du Christ prirent finalement la place principale dans le cérémonial liturgique et dans la dévotion personnelle. On les adorait et des indulgences étaient accordées par l'intermédiaire des images-archétypes⁸³⁶, telles l'*Hodighitria*, la *Sainte Face* ou l'*Homme de douleurs* grégorien. Nous allons parler, plus loin, de ce phénomène iconique des effigies sacrées et de leur usage rituel par rapport au Saint Sacrement et aux reliques.

Chapitre III *Reliquiae Sanctorum* – l'image de l'invisible telle une source d'intercession

⁸²⁹ *Ibid.*, note n° 41 ; Giovanni di Genova (Giovanni Balbi), *Summa Grammaticalis quae vocatur Catholicon*, (éd.) Hermann Liechtenstein, Venise 1497, f° 163 ; (éd.) Petrus Aegidius Lyon 1520 ; Cf. D. RIGAUX, *Croire aux images. Fonctions officielles et usages non avoués de l'image peinte dans l'Italie du XV^e siècle*, „Historiens et géographes. Histoire religieuse”, 343/2 : 1994, p. 157-170.

⁸³⁰ Cf. RINGBOM 1997, p. 32 ss.

⁸³¹ C. KLAPISCH-ZUBER, *Les saintes poupées, jeu et dévotion dans la Florence du Quattrocento*, (dans :) P. Ariès, J.-C. Margolin (dir.), *Les jeux à la Renaissance*, (Actes du XXIII^e Colloque international d'études humanistes, Tours, juillet 1980), Paris 1982, p. 70 s. ; RINGBOM, *op. cit.*, p. 34-35 ; TRIPPS, *op. cit.*, p. 39 ; D. WEBB, *Domestic Space and Devotion in the Middle Ages*, (dans :) A. Spicer, S. Hamilton (éd.), *Defining the holy : sacred space in medieval and early modern Europe*, Aldershot 2005, p. 34 ss.

⁸³² SCHREINER 1994, p. 266 ; HORSTHEMKE 1996, p. 63 ; RINGBOM, *op. cit.*, p. 35.

⁸³³ DUMEIGE 1960, p. 313, n° 29.

⁸³⁴ Chap. I^{er}, § 4.1.3.

⁸³⁵ Voir une miniature du manuscrit français, *Maître de la Cité des dames*, XV^e siècle, Rome, Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1989, fol. 189^r cit. par TATARKIEWICZ 1988, ill. 5.

⁸³⁶ RINGBOM 1997, p. 23 ; Voir aussi, Annexe I : Q1.

Le Moyen Âge se distingue des autres périodes surtout par sa religiosité qui sous-tend l'ensemble d'idées et de préceptes inspirant la création artistique, et détermine la plupart des domaines de la vie sociale. Le désir d'entrer en relation plus intime, même directe, avec la divinité et le surnaturel s'exprimait à travers diverses formes de piété. On cherchait pour cette raison des dépositaires de prières et des intercesseurs efficaces auprès de Dieu⁸³⁷. Dans cette optique, les saints se présentaient comme « défenseurs du peuple et soldats invincibles du Christ », et leurs reliques étaient considérées comme *sacratissimae*, les plus saintes⁸³⁸. Le culte des reliques, inhérent à la religion chrétienne⁸³⁹, inspirait en effet des créations à caractère dévotionnel – statues et images en tout genre –, qui prétendaient transmettre, par elles-mêmes, des valeurs sanctifiantes⁸⁴⁰.

1. Fonction des reliques dans la visualisation de la sainteté

Le contenu cultuel des tableaux-reliquaires, que nous étudions, s'appuie très exactement sur un parallèle établi entre des reliques et une formule picturale du sacré transcendant. L'accumulation des reliques dans une image crée un nouvel instrument servant parfaitement la piété, et ceci grâce à la pluralité des valeurs religieuses exposées. Soulignons d'abord que reliques et images étaient liées dans le développement de leur histoire, en tant qu'objets de culte⁸⁴¹. Les pratiques dévotionnelles envers les images imitèrent, en réalité, celles qui honoraient les reliques⁸⁴². Et, à la suite d'un processus socioculturel la vénération des reliques des saints s'étend à leurs figurations, considérées comme détentrices de la même puissance miraculeuse⁸⁴³.

1.1. L'interprétation théologique du culte des reliques

Le champ sémantique du terme « reliques » (lat. *reliquiae*, gr. *λείψανον* - restes) se dessine depuis l'Antiquité, avant l'essor du culte chrétien des saints⁸⁴⁴. Ce mot est présent sur de nombreuses épitaphes païennes, ainsi que dans des textes classiques tant littéraires que juridiques. De fait, on le trouve relativement tard dans les sources chrétiennes, seulement

⁸³⁷ BROWN (1981) 1984, *passim* ; J. FONTAINE, *Le culte des saints et ses implications sociologiques*, „Analecta Bollandiana”, 100 : 1982, p. 17-42.

⁸³⁸ H. FROS, *Pamiętając o mieszkańcach nieba. Kult świętych w dziejach i w liturgii*, Tarnów 1994, p. 50, 81 ; ANGENENDT 1994, 172-173 ; J. KRACIK, *Relikwie*, Kraków 2002, p. 64.

⁸³⁹ En dernier lieu, voir A. VAUCHEZ, *Du culte des reliques à celui du Précieux Sang*, „Tabularia”, 8 : 2008, p. 81-88, [en ligne] disponible sur <http://www.unicaen.fr/mrsh/craham/revue/tabularia> .

⁸⁴⁰ Cf. M.-M. GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983 ; ANGENENDT, *op. cit.*, p. 183 ss.

⁸⁴¹ Cf. ANGENENDT, *op. cit.*, *passim* ; SCHMITT 1999, p. 146 et ss.

⁸⁴² GRABAR 1946, p. 343 ; DUMEIGE 1977, p. 46.

⁸⁴³ Voir MENOZZI, *op. cit.*, p. 15-16.

⁸⁴⁴ Cf. E. LUCIUS, G. ANRICH, *Die Anfänge des Heiligenkultes in der christlichen Kirche*, Tübingen 1904 ; H. DELEHAYE, *Sanctus : Essai sur le culte des saints dans l'Antiquité* (« Subsidia hagiographica », 17) Bruxelles 1927 ; P. BROWN, *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, (dans :) *Id., Society and the Holy in Late Antiquity*, Chicago 1982, p. 103-152 ; *Id., The Saint as Exemplar in Late Antiquity*, (dans :) John Hawley (éd.), *Saints and Virtues*, Berkeley 1987, p. 3-14 ; ANGENENDT 1994, p. 149 ss. ; J. HOWARD-JOHNSTON, P.-A. HAYWARD (éd.) *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages* (avec la contribution de P. Brown), Oxford 1999, *passim*.

à la fin du IV^e siècle⁸⁴⁵. Avec le temps, l'Église accepta une définition, selon laquelle une relique n'est pas que la dépouille mortelle du saint, mais des objets qui lui appartenaient, ou bien étaient liés à ses démarches terrestres et qui furent sanctifiés par le contact avec son corps sont également considérés comme des reliques⁸⁴⁶. A la continuité de leur existence même après la mort du saint⁸⁴⁷, répondait donc leur fonction anagogique ; les reliques étaient conservées pour servir au moment de la résurrection, ceci à partir l'analyse interprétative d'un passage biblique évoqué par Arnold Angenendt : (...) *et ma chair demeure en sûreté, car tu ne m'abandonnes pas aux enfers, tu ne laisses pas ton fidèle voir la fosse* [Ps 16/15, 9-10]⁸⁴⁸. L'interprétation de ce texte impliquait le caractère supra-temporel des « saints restes », car – en paraphrasant l'extrait de la lettre aux Corinthiens –, (...) *il faut que tout ce qui est destructible, soit habillé à l'impérissable, et le mortel à l'immortel* [1 Cor 15, 35-44, 50]⁸⁴⁹.

Cette ambiguïté du corps mortel et de sa nature glorifiée, dont parle saint Paul dans son épître, conduisait à un certain dualisme mettant en question la corporalité de la résurrection⁸⁵⁰. A cet égard, la résurrection du Christ confirmait l'union de son âme et du corps déposé dans le tombeau qui resta incorruptible. Par conséquent, l'identité du corps enseveli et du corps ressuscité, à l'image bien évidemment de la résurrection du Christ, servirait à la justification du culte des reliques⁸⁵¹. Enfin, la présence physique des reliques devait témoigner, aux yeux des fidèles, de l'existence d'une autre réalité, celle de l'invisible. En ce sens, les reliques étaient considérées comme les représentants, voire « transmetteurs visibles » des vertus et des pouvoirs prodigieux attribués aux saints. Afin d'exposer cette position privilégiée des saints intercesseurs auprès de Dieu, l'imagination

⁸⁴⁵ Le terme *reliquiae* fut introduit par saint Ambroise, qui en 386 ordonna de placer sur le mur de la basilique milanaise la dédicace : *Condidit Ambrosius templum Domino [que] sactavit Nomine Apostolico munere reliquiis*. Voir entre autres L. BAUNARD, *Histoire de Saint Ambroise*, Paris 1899, p. 243 ; J. STRZYGOWSKI, *Kleinasion, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903, p. 137 ; E. DIEHL, *Inscriptiones, Latinae Christianae veteres*, Berlin 1925, p. 397 ; P. TESTINI, *Archeologia cristiana : nozioni generali dalle origini alla fine del sec. VI. Propedeutica, topografia cimiteriale, epigrafia, edifici di culto*, Roma 1958, p. 471 ; J. SCHMITZ, *Gottesdienst im altchristlichen Mailand*, Köln 1975, p. 263 ; R. ANDRZEJEWSKI, *Kult relikwii według świętego Ambrożego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, XXVI : 1979, p. 73-78 ; Sur saint Ambroise, sur la question du culte des martyrs et des reliques, voir ANGENENDT, *op. cit.*, p. 126, 173, 190 ; N.-M. KAY, *Epigrams from the Anthologia Latina : Text, Translation and Commentary*, London 2006, p. 82.

⁸⁴⁶ Cf. J.-M. SANSTERRE, *Les justifications du culte des reliques dans le haut Moyen Âge*, (dans :) Bozóky, Helvétius 1999, p. 87.

⁸⁴⁷ Cf. *Ibid.* ; KRACIK, *op. cit.*, p. 12 et s. ; M. KAPLAN, *De la dépouille à la relique : formation du culte des saints du V^e au XII^e siècle*, (dans :) Bozóky, Helvétius 1999, p. 19 et ss.

⁸⁴⁸ ANGENENDT 1997, p. 691-694.

⁸⁴⁹ ANDRZEJEWSKI, *op. cit.*, p. 77 ; KRACIK, *op. cit.*, p. 17. (...) *Il y a aussi des corps célestes et des corps terrestres ; mais autre est l'éclat des corps célestes, autre celui des corps terrestres. (...) Ainsi en est-il de la résurrection des morts. Le corps est semé corruptible ; il ressuscite incorruptible ; il est semé méprisable, il ressuscite glorieux ; il est semé infirme, il ressuscite plein de force ; (...) Le premier homme, tiré de la terre, est terrestre ; le second homme est du ciel. Tel est le terrestre, tels sont aussi les terrestres ; et tel est le céleste, tels sont aussi les célestes. Et de même que nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons aussi l'image du céleste ; (...) la chair et le sang ne peuvent hériter le royaume de Dieu, et que la corruption n'hérite pas l'incorruptibilité ; d'après La Sainte Bible, qui comprend l'Ancien et le Nouveau Testament, traduits sur les textes originaux hébreux et grec par L. Segond, Paris 1948. Cf. F. ALTERMATH, *Du corps psychique au corps spirituel : interprétation de 1 Cor. 15, 35-49 par les auteurs chrétiens des quatre premiers siècles*, Tübingen 1977, p. 99, 220, *passim*.*

⁸⁵⁰ Cf. KRACIK, *loc. cit.*

⁸⁵¹ *Ibid.* ; BOZÓKY 2007, p. 19, note n° 10.

des chrétiens se rapportait aux textes scripturaires⁸⁵². D'après l'interprétation fondamentale, ce n'étaient que les âmes des martyrs qui entreraient au ciel avant la fin du monde, jour du Jugement dernier⁸⁵³. Les martyrs, ayant accompli leur devoir au sens eschatologique du terme, se prosternaient devant l'Autel Céleste⁸⁵⁴. On inférait cette conviction d'un passage de l'Apocalypse [6,9], dans lequel saint Jean énonce : *J'ai vu sous l'autel les âmes de ceux qui ont été immolés à cause de la parole de Dieu et du témoignage qu'ils portaient*⁸⁵⁵. La raison en est, que les martyrs étaient considérés comme les avocats des vivants auprès de Dieu : *Santi Martyres apud Deum et Christum erunt advocati*⁸⁵⁶.

Attardons-nous un instant sur l'illustration de ladite scène apocalyptique transposée, entre les années 1357 et 1361, dans une fresque de la chapelle mariale du château fort de Karlštejn, étudiée notamment par Joachim M. Plotzek⁸⁵⁷. Il est intéressant que la composition de la peinture (fig. 52) fasse penser à celle des tableaux-reliquaires, que nous présenterons un peu plus loin. Les effigies de saints (telles les âmes de martyrs) entourent la représentation centrale de l'autel christique, comme c'était le cas des cavités à reliques disposées dans des tableaux de la *Vierge à l'Enfant*⁸⁵⁸. Ce parallèle semble s'appuyer, pour ce qui concerne les figurations mariales, sur une métaphore selon laquelle le sein de la Vierge serait *l'autel du Christ*⁸⁵⁹.

De surcroît, l'attention portée à la conjonction image – reliques nous conduit à invoquer la décoration de la chapelle Sainte-Croix, dans le même château. D'après un concept original, les représentations picturales des saints y ont été juxtaposées avec leurs reliques

⁸⁵² ANGENENDT 1994, p. 35-38, 54 ss., l'auteur désigne les saints comme *Gottesmensch*, p. 69.

⁸⁵³ Sur le culte des martyrs voir entre autres : GRABAR 1946, *passim* ; R. KRAUTHEIMER, *Mensa, coemeterium, martyrium*, CA, 11 : 1960, p. 15-40 ; B. KÖTTING, *Die frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengebäude*, Cologne 1965 ; W.-H.-C. FREND, *Martyrdom and Persecution in the Early Church*, Oxford, 1965 ; T. BARNES, *Pre-Decian Acta Martyrum*, „Journal of Theological Studies”, 19 : 1968, p. 509-31 ; H. MUSURILLO *Acts of the Christian Martyrs*, Oxford 1972 ; P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Bari 1980, p. 129 ss. ; G. BISBEE, *Pre Decian Acts of Martyrs and Commentarii*, Philadelphia 1988 ; P.-A. FÉVRIER, *Martyre et sainteté*, (dans :) *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e - XIII^e siècle)*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome avec le concours de l'Université de Rome La Sapienza, Rome, 27 - 29 octobre 1988, Rome 1991, p. 51-80 ; M. ROBERTS, *Poetry and the Cult of the Martyrs : The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor 1993 ; G. BOWERSOCK *Martyrdom and Rome*, Cambridge 1995 ; BOZÓKY 2007, p. 16 s.

⁸⁵⁴ Cf. S. REINACH, *Cultes, mythes et religions*, Paris 1908, vol. I, p. 317 ; J. GAGÉ, *Membra Christi et la déposition des reliques sous l'autel*, „Revue archéologique”, 5, série 9 : 1929, p. 137-153.

⁸⁵⁵ ANGENENDT, *op. cit.*, p. 172-173 ; R.-F. TAFT, *Liturgia e culto dei santi in area bizantino-greca e slava : problemi di origine, significato e sviluppo*, (dans :) *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente*, *op. cit.*, p. 40 ss. ; KRACIK, *op. cit.*, p. 64 ; SCORZA BARCELLONA, *loc. cit.* Cf. E. SWEDENBORG, *Apocalypse révélée*, Amsterdam 1766, (éd.) 2001, vol. I, p. 304, n° 325. Voir aussi un autre passage de l'Apocalypse, 7, 13-15 : *Tous ces gens vêtus de blanc, qui sont-ils, et d'où viennent-ils ? (...) Ils viennent de la grande épreuve ; ils ont lavé leurs vêtements, ils les ont purifiés dans le sang de l'Agneau. C'est pourquoi ils se tiennent devant le trône de Dieu et le servent jour et nuit dans son temple ; 8, 3-5 : Un autre ange vint se placer près de l'autel ; il portait un encensoir d'or ; il reçut des parfums en abondance pour les offrir avec les prières de tous les saints, sur l'autel d'or qui est en face du Trône de Dieu. Et, l'ange fit monter devant Dieu la fumée des parfums, avec les prières des saints.* Cit. d'après *La Sainte Bible*, (éd. 1948), cit. *supra* note n° 810.

⁸⁵⁶ O. MARUCCHI, *Epigrafia cristiana*, Milano 1910, p. 153 ; TESTINI 1980, p. 130.

⁸⁵⁷ J.-M. PLOTZEK, *Bilder zur Apokalypse*, (dans :) *Die Parler...* 1978, p. 195, 206.

⁸⁵⁸ Chap. V, § 2-4.

⁸⁵⁹ Voir (dans :) R. CEILLIER, *Histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques* Paris 1862, t. XII, p. 175, 474, 904.

Voir *infrachap.* V, § 1, notes n° 41-43.

dans l'espace dévotionnel, dont nous allons parler ultérieurement dans le cadre de notre analyse des tableaux-reliquaires en Bohême⁸⁶⁰.

De fait, la légitimité de la présence des reliques au rituel s'appuyait sur plusieurs justifications théologiques⁸⁶¹. D'après Ermold le Noir, clerc des temps carolingiens, c'est *Dieu que nous adorons en ses chers serviteurs*⁸⁶². La même ferveur au sujet de cette dévotion caractérise Hincmar, évêque de Reims, qui affirme que les saints règnent dans le ciel avec Dieu et se manifestent sur la terre par des miracles : *Sancti qui cum illo [Christo] in coelo regnant e in terris miraculis coruscant*⁸⁶³. Les saints furent enfin désignés, en raison de leur proximité divine, comme les *Temples de Dieu* [1 Cor 3, 16 ; Phil 3, 20] ; et en tant que *virii Dei*, ils jouirent d'un statut exceptionnel dans l'assemblée des croyants⁸⁶⁴. Leur fonction rituelle relevait du raisonnement qui suit : *si les saints participent autour du Christ aux assemblées célestes, il est naturel qu'ils soient également présents aux liturgies terrestres*⁸⁶⁵. C'est en ce sens que les martyrs (ensuite les nouveaux saints) remplissaient leur fonction diaconale auprès de Dieu. Autrement dit, ils étaient au service permanent de l'Église par leur intermédiaire dans la rémission des péchés, l'attribution des biens spirituels ou encore sur un plan plus général, le fonctionnement de l'institution ecclésiale dans la société⁸⁶⁶.

1.2. Reliques dans l'anthropologie religieuse

L'analyse de la fonction des reliques dans la société est bien sûr inséparable de l'étude anthropologique de leur culte. Nous allons brièvement revenir sur l'origine de la piété envers celles-ci, de même que sur la question des hommes qui honorent les « saints restes » pour obtenir des grâces par l'intervention prodigieuse du saint protecteur. La vénération des reliques des saints, inhérente à la chrétienté, est ancrée dans la coutume de l'Antiquité tardive et se lie à la célébration de l'Eucharistie sur des tombeaux de martyrs⁸⁶⁷. La liberté de culte, après la *Paix de l'Église*⁸⁶⁸, incita à la dévotion aux reliques qui acquirent dès lors une position importante dans un large contexte politico-socio-religieux⁸⁶⁹. De miraculeuses

⁸⁶⁰ J. FAJT, J. ROYT, *The Pictorial Decoration of the Great Tower at Karlštejn Castle. Ecclesia Triumphans*, (dans :) J. Fajt (éd.), *Magister Theodoricus court painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle*, Prague 1998, p. 107-205. Voir *infra* V, § 4.

⁸⁶¹ WIRTH 1989, p. 163-164 ; J. CHÉLINI, *L'aube du Moyen Âge. Naissance de la chrétienté occidentale. La vie religieuse des laïcs dans l'Europe carolingienne (750-900)*, Paris 1991, p. 319-321 ; SANSTERRE, *loc. cit.*

⁸⁶² Ermold le Noir cit. d'après CHÉLINI, *op. cit.*, note n° 324.

⁸⁶³ *Ibid.*, note n° 316, cit. : *De cavendis vitiis*, Pl. CXXV, c. 900 C.D. et *Capitula synodalis*, c. 1073.

⁸⁶⁴ ANGENENDT 1997, p. 160 ss. ; SCHMITT 1999, p. 149 ; Voir aussi L.-T. JOHNSON, *Writings of the New Testament. An Interpretation*, London 1999 (2002), p. 369 ss., 393 ss.

⁸⁶⁵ G. LOBRICHON, *Le culte des saints, le rire des hérétiques, le triomphe des savants*, (dans :) Bozóky, Helvétius 1999, p. 102 et s.

⁸⁶⁶ SCORZA BARCELLONA, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶⁷ En dernier lieu, voir BOZÓKY 2007, p. 17.

⁸⁶⁸ Autrement dit, l'Édit de Tolérance (313), cf. J. COTTIN, *Jésus-Christ en écriture d'images : premières représentations chrétiennes*, Genève 1990, p. 17 ; BOZÓKY, *op. cit.*, p. 15 ; A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le culte des reliques et les aménagements liturgiques*, „Dossiers d'Archéologie”, 319 : 2007, p. 14-23.

⁸⁶⁹ LEGNER 1995, p. 11 ss. ; ERLANDE-BRANDENBURG, *loc. cit.* ; BOZÓKY, *loc. cit.*

découvertes d'ossements de saints, reconnues par l'Église dans son ensemble, eurent ainsi une véritable influence sur le déroulement des pratiques rituelles⁸⁷⁰ ; par la suite, toute cette piété fut mise au point dans le contexte doctrinal⁸⁷¹. La doctrine de l'intercession des saints aurait trouvé une première justification théologique dans l'apologie des martyrs présentée par Origène⁸⁷². Néanmoins, c'est l'époque de Charlemagne qui s'avère remarquable en matière de leur respect dans l'Église. Les Carolingiens mettaient un fort accent sur le culte de l'Eucharistie et des reliques⁸⁷³. Et, la discussion polémique sur l'adoration vouée aux saints avait son avocat en la personne du grand théologien de la cour carolingienne ; Alcuin était, ce que souligne Jean Chélini, le premier propagateur de ce type de piété⁸⁷⁴. Avec une grande dévotion qu'il porta aux saints, il désigna les motifs et les limites de la vénération de leurs reliques⁸⁷⁵. Ermold le Noir et Hincmar, que nous avons évoqués plus haut, eux-aussi se prononcèrent à ce sujet.

Vers le premier tiers du XI^e siècle la dévotion aux saints et à leurs reliques trouva une justification dans la doctrine eucharistique⁸⁷⁶. En réalité, la célébration liturgique mit l'accent sur les rapports entre le mystère du sacrifice du Christ et le martyre de saints dont les reliques étaient placées sous l'autel⁸⁷⁷. Dans ce contexte, l'identité du corps enterré et ressuscité du Christ aurait pu confirmer, d'une certaine manière, le culte des reliques⁸⁷⁸. A cet effet les ecclésiastiques soumièrent la définition du culte des corps des saints au sacrement de l'Eucharistie, celui-ci évoquant le corps et le sang du Christ. De ce point de vue, la corporité du Christ rendait la vénération des reliques légitime⁸⁷⁹.

Jusqu'alors les saints n'étaient vénérés qu'en raison de leur puissance thaumaturgique (gr. Θαυματουργός celui qui accomplit des miracles⁸⁸⁰), qui était pratiquement le seul critère pour accorder le statut de saint. A la fin du XII^e siècle, leur culte fut modifié, et leur

⁸⁷⁰ VAUCHEZ 1981, p. 16 et ss ; LEGNER, *loc. cit.* ; A. KLEINBERG, *Histoires de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, trad. de l'hébreu par M. Méron, (éd.) 2005, p. 53 ss.

⁸⁷¹ A ce sujet voir SANSTERRE, *op. cit.*, p. 81 et ss.

⁸⁷² W. RORDORF, *Liturgie, foi et vie des premiers chrétiens*, Paris 1986, p. 9 ; SCORZA BARCELLONA, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁷³ GEARY 1993, p. 51-72.

⁸⁷⁴ CHÉLINI 1991, p. 321 ; Cf. Ch. VEYRARD-COSME, *Le paganisme dans l'œuvre d'Alcuin*, (dans :) L. Mary, M. Sot (éd.), *Impies et païens entre Antiquité et Moyen Âge*, Paris 2002, p. 127-153.

⁸⁷⁵ CHÉLINI, *loc. cit.*

⁸⁷⁶ Voir P. BROWE, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, München 1933 ; *Id.*, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938 ; G.-J.-C. SNOEK, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction*, Leyde-New York-Cologne 1995.

⁸⁷⁷ Voir entre autres P. BADOIRE, *Quatre années pastorales ; ou Prônes pour les dimanches et fêtes de quatre années consécutives, précédés des prônes dogmatiques, historiques et moraux sur le saint sacrifice de la messe*, (éd.) J.-P. Migne, Paris 1844, col. 125 ss. ; V.-D. BOISSONNET, *Dictionnaire alphabético-méthodique des cérémonies et des rites sacrés*, t. 2 (dans :) *Encyclopédie théologique* (éd.) J.-P. Migne, Paris 1847, t. 16, col. 981 s. ; P. DU MOULIN, *Anatomie de la messe*, Paris 1872, p. 170 ; GAGÉ, *loc. cit.* ; A.-G. MARTIMORT, *L'Église en prière : introduction à la liturgie*, Paris 1965, p. 186 ; En dernier lieu, voir M. KAPLAN, *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident : études comparées*, Paris 2001, p. 21 ; BOZÓKY 2007, p. 26.

⁸⁷⁸ SCORZA BARCELLONA, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁷⁹ Cf. note *supra* n° 837.

⁸⁸⁰ Voir M.-R. GABRIEL, *Le dictionnaire du christianisme*, Paris 2007, p. 291.

nouveau statut pris en compte dans les pratiques religieuses. L'Église établit une procédure législative de canonisation⁸⁸¹. Et, au cours des siècles suivants, il en résulta une prolifération de nouveaux saints – contemporains, donc plus proches des fidèles que les saints des premiers siècles du christianisme, ce dont parle André Vauchez⁸⁸². En même temps, c'est l'idéal de sainteté qui changea. Les prédicateurs soulignaient désormais que les saints manifestaient leurs véritables vertus surtout par l'exemple de leur vie, et non forcément par leur pouvoir d'opérer des miracles. En ce sens les pouvoirs surnaturels, dont ils disposaient, auraient été une récompense pour leur fidélité au Christ⁸⁸³. C'est pourquoi, le « vrai saint » demeurait « vivant » même après sa mort et obtenait la grâce d'accomplir des prodiges. De cette façon, on vénérât Dieu par l'intermédiaire de ses serviteurs, lesquels rendaient les prières plus efficaces. Cela dit, le débat sur le culte des reliques, déclenché au cours du haut Moyen Âge, ne trouva son interprétation théorique qu'au XII^e siècle, dans les écrits de Thiofrid d'Echternach et de Guibert de Nogent – seuls à traiter cette problématique d'une manière vraiment approfondie à l'époque médiévale⁸⁸⁴. A partir du XIII^e siècle, l'intérêt porté à la présence des saints non seulement dans le rituel, mais aussi dans la vie quotidienne, devient plus intense. Avec une nouvelle méthode pastorale, qui stimule la propagation des figures exemplaires dans l'Église, on insiste sur le rôle des récits hagiographiques indiquant les vies des saints comme modèles à imiter. Leurs *exempla* devaient confirmer l'idéal de la vie chrétienne, incitant ainsi les fidèles à suivre la voie de la sainteté⁸⁸⁵. La *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, composée dans la seconde moitié du XIII^e siècle, constitue toujours le principal ouvrage portant sur l'hagiographie médiévale⁸⁸⁶. Les textes de ce recueil, qui illustraient des épisodes des vies des saints et leurs miracles, étaient une véritable source d'inspiration pour des artistes.

1.2.1. Nature des reliques vénérées

Il est évident que chaque église ne pouvait pas se vanter de posséder une dépouille de saint. C'est pourquoi la présence des reliques équivalait, en règle générale, à plusieurs petites esquilles dont chacune était censée comporter la même vertu, qui ne changeait pas en fonction de la taille. De fait, *le moindre élément était suffisant pour apporter à la communauté la puissance du saint*, comme l'a remarqué en dernier lieu Aviad Kleinberg⁸⁸⁷. Il existe deux

⁸⁸¹ VAUCHEZ 1975, p. 170 s ; *Idem* 1981, p. 25 ss. ; cf. *Procès de canonisation au moyen âge : aspects juridiques et religieux*, sous la direction de G. Klaniczay, Rome 2004.

⁸⁸² VAUCHEZ 1981, p. 121 ss.

⁸⁸³ *Idem* 1975, p. 169-175 ; *Idem* 1981, p. 99-162.

⁸⁸⁴ Cf. M.-C. FERRARI, *Lemmata sanctorum : Thiofrid d'Echternach et le discours sur les reliques au XII^e siècle*, CCM, 38/3 : 1995, p. 215-225 ; SANSTERRE, *op. cit.*, p. 83 ; H. PLATELLE, *Guibert de Nogent et le De pignoribus sanctorum. Richesses et limites d'une critique médiévale des reliques*, (dans :) Bozóky, Helvétius 1999, p. 109 et ss. ; SCORZA BARCELLONA, *loc. cit.*

⁸⁸⁵ KLEINBERG, *op. cit.*, p. 249.

⁸⁸⁶ Cf. VAUCHEZ 1975, p. 174-175 ; KLEINBERG, *op. cit.*, p. 253, 290 ss.

⁸⁸⁷ KLEINBERG, *op. cit.*, p. 58 ss., cit. Victrice de Rouen, *De laude sanctorum*, IX, *PL*, vol. XX, col. 451D-452A, 452D-453A. Traduction française (dans :) *Discours de S. Victrice, évêque de Rouen, à la louange des saintes reliques*, Auxerre, (éd.) F. Fournier 1763, p. 50-51 : (...) *dans les saintes Reliques il ne se trouve rien qui ne soit parfait (...) que les parties de la chair sont liées à elles et soutenues par le sang ; et que l'esprit qui a son siège dans le sang, participe à la qualité ignée que l'Écriture attribue au Verbe divin. Nous ne pouvons donc point douter que les Apôtres et les Martyrs dont on nous a apporté des reliques ne soient pas venus ici, accompagnés de toute l'efficace du pouvoir qui leur est propre. Nous en avons la preuve dans les bienfaits ils nous comblent actuellement. En effet,*

types de reliques : corporelles, c'est-à-dire les « reliques directes » et non corporelles, « secondaires », sanctifiées par le contact avec la dépouille du saint, celle-ci censée émettre une puissance miraculeuse, voire magique⁸⁸⁸. Les reliques les plus convoitées étaient, bien sûr, celles du Christ et de la Sainte Vierge⁸⁸⁹. Mais, selon la foi chrétienne leurs corps avaient été élevés aux cieux ; donc en suivant la logique, seules leurs reliques « par contact » pouvaient être vénérées, afin de compenser l'absence de leurs reliques corporelles. Puisque la *Résurrection* priva les chrétiens de la relique principale du Seigneur et l'*Assomption* fit de même en ce qui concerne la dépouille mariale, leurs reliques étaient des objets liés à leur existence terrestre (des vêtements, des fragments des lieux où ils passèrent). Pour le Christ, il s'agissait surtout des instruments de la *Passion* – des reliques de la Vraie Croix disséminées en d'innombrables morceaux, de la couronne d'épines⁸⁹⁰ –, ou bien de son image achéiropoïète⁸⁹¹. Pour ce qui était des reliques de la Vierge, on trouva aussi des objets susceptibles d'être vénérés comme son *maphorion*, sa ceinture ou sa *camisia* et beaucoup d'autres de genres différents qui remplissaient les trésors des églises⁸⁹². De surcroît, les reliques mariales avaient une valeur double, car elles étaient aussi tenues pour des reliques indirectes du Christ.

Cependant, l'impossibilité théorique n'empêcha pas de voir circuler dans le monde chrétien les prétendues reliques corporelles tant mariales que christiques, citées notamment dans un ancien *Dictionnaire critique*⁸⁹³. Il s'agit d'une vraie prolifération de gouttes du lait maternel de la Vierge, de ses cheveux, de ses larmes ; on se vante même de posséder le prépuce de la circoncision ou des dents de lait de l'Enfant Jésus, la relique du Saint Sang et plusieurs autres dont l'énumération nous ne paraît pas indispensable. Malgré leur caractère surprenant, on ne contestait pas définitivement leur existence, ce que critiqua déjà au XII^e siècle Guibert de Nogent⁸⁹⁴. Car, en effet, cette croyance en des reliques corporelles du Christ était contradictoire du point de vue théologique et inadmissible si l'on considérait les dogmes de l'Ascension et de l'Eucharistie⁸⁹⁵ ; si l'on respectait ces dogmes, le Christ était monté au ciel avec son corps entier et sans laisser « de restes » putatifs et était présent *tout inaltérable* uniquement dans l'hostie consacrée. C'est pourquoi celle-ci était considérée comme sa véritable et la plus sainte relique⁸⁹⁶.

comme nous savons que c'est de leur aveu qu'une portion de leur Reliques a été transférée ici, il est aisé de voir qu'on semant ainsi en quelque sorte eux-mêmes ils s'appauvrissent en rien ; mais qu'ils ne font que multiplier leurs bienfaits, en conservant toute leur intégrité. (...) Mais ces faibles portions, la vérité nous montre qu'elles sont plus brillantes que le soleil, selon cette parole du Seigneur dans Évangile : Mes saints brilleront comme le soleil, dans le royaume de leur père. Cf. BROWN 1981, p. 124 ; CHÉLINI 1991, p. 329, note n° 354.

⁸⁸⁸ P.-A. SIGAL, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI^e -XII^e siècle)*, Paris 1985, p. 35-73 ; SCHMITT 1999, p. 152.

⁸⁸⁹ En dernier lieu, voir BOZÓKY 2007, p. 21.

⁸⁹⁰ SCORZA BARCELLONA, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁹¹ Voir *supra* chap. II, § 1.2.3.B.

⁸⁹² PHILIPPART, *op. cit.*, p. 571 ss. Cf. *Annexe I : Q1*.

⁸⁹³ J.-A.-S. COLLIN DE PLANCY, *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*, Paris 1822, *passim*.

⁸⁹⁴ PLATELLE, *op. cit.*, p. 117 s. ; SCHMITT, *op. cit.*, p. 148.

⁸⁹⁵ P. BOUSSEL, *Des reliques et de leur bon usage*, Paris 1971, *passim* ; D'après GEARY, *op. cit.*, p. 22 et s. ; KRACIK 2002, *passim* ; SCHMITT, *loc. cit.* ; *Idem* 2002, p. 276 ss.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

La présence des reliques, tant dans l'espace sacré que dans un reliquaire, dépendait étroitement de leur hiérarchie céleste : d'abord le Seigneur, la Vierge Marie, les saints Pierre et Paul, ensuite les apôtres, les martyrs et les saintes vierges, les confesseurs, n'oubliant pas le précurseur Jean-Baptiste et le protomartyr saint Etienne, et enfin des saints représentant des communautés locales⁸⁹⁷. La Vierge occupe une position privilégiée dans ce rassemblement. On croit en sa capacité de renforcer l'action miraculeuse grâce à son rôle eschatologique et à son pouvoir sotériologique⁸⁹⁸.

Cette hiérarchie cultuelle était aussi imposée dans les tableaux-reliquaires italiens, tchèques et polonais. La châsse principale comportait, en règle générale, des reliques de la Sainte Croix (telles reliquiae de *ligno Sanctae Crucis*), accompagnées de celles de la Vierge et des saints apôtres. De surcroît, la présence des reliques des patrons locaux augmentait la valeur dévotionnelle du reliquaire⁸⁹⁹. L'authenticité des saints restes devait, bien évidemment, être attestée par des autorités ecclésiastiques. A cet effet, des authentiques (lat. *authenticae*) – de petites bandelettes de parchemin avec des inscriptions étaient placées à côté des reliques, afin de pouvoir les identifier⁹⁰⁰.

1.2.2. Reliques – objets de culte ; leur usage et fonction sociale

Les reliques remplissaient des fonctions souvent bien précises au sein des communautés qui les vénéraient et qui demandaient en contrepartie une protection soit sur le plan social, soit politique⁹⁰¹. En outre, la piété vouée aux saints permettait d'implorer, par leur intercession auprès de Dieu, des guérisons miraculeuses dans une société exposée à de nombreuses affections et privée de remèdes. La fonction apotropaïque attribuée aux reliques pouvait, dans ce cas, détourner de certains désastres⁹⁰². De ce point de vue les saints, grâce à la puissance surnaturelle qui était supposée émaner de leurs reliques, possédaient aux yeux de leurs serviteurs la possibilité d'apporter aux hommes une aide efficace⁹⁰³. L'homme médiéval, pour lequel Dieu était trop lointain, se tourna donc vers les saints et la Vierge pour qu'ils le protègent. Le culte officiel rendu à la Vierge, qui se manifestait par la vénération de ses images miraculeuses et des reliques secondaires, était d'une grande importance dans la vie urbaine de l'Occident médiéval. On mettait sous ses auspices les villes et leurs habitants, dont elle était élue patronne. C'est elle qui était la première protectrice en cas d'extrême danger (famine, guerre ou peste, tremblement de terre) et intercédait constamment pour les fidèles⁹⁰⁴.

Chaque monastère et chaque église devait, en effet, posséder des reliques enfermées dans l'autel, en vue de sanctifier cet endroit pieux et de focaliser toute l'attention sur

⁸⁹⁷ CHÉLINI 1991, p. 323 ; BOZÓKY, *loc. cit.*

⁸⁹⁸ Voir PHILIPPART, p. 566 ss.

⁸⁹⁹ Cf. Catalogue : I-III.A, IV.

⁹⁰⁰ Voir P. BERTRAND, *Authentiques des reliques : authentiques ou reliques ?*, „Le Moyen Âge”, 112/2 : 2006, p. 363-374.

⁹⁰¹ E. BOZÓKY, *La participation des laïcs dans les rituels autour des reliques*, (dans :) *Il tempo dei santi...*, p. 398 ss.

⁹⁰² Voir M. GOUILLET, (dans :) *Les saints et l'histoire. Sources hagiographiques du haut Moyen Âge*, études réunies par A. Wagner, Rosny-sous-Bois 2004, p. 12 ss.

⁹⁰³ G. VAN DER LEEUW, *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris 1970, p. 231 et s. ; CHÉLINI 1991, p. 352-359 ; GEARY 1993, p. 45-47 ; PALAZZO 2000, p. 177 et s.

⁹⁰⁴ PLATELLE 2005, p. 23.

les pratiques culturelles⁹⁰⁵. Cependant, faute d'ossements de saints, on plaçait dans l'autel l'Eucharistie consacrée, considérée comme la plus sainte des reliques parce que consubstantielle au Corps de Dieu⁹⁰⁶. Cette pratique fut condamnée à partir du XIII^e siècle ; on décréta alors que le Christ avait créé l'Eucharistie *pour qu'elle devienne l'aliment de l'esprit, et non pour remplir des tombes d'autel*⁹⁰⁷. Il est pourtant vrai que l'hostie, exposée à la vue des fidèles dans une monstrance notamment pendant la cérémonie du *Corpus Christi* (fête du Saint-Sacrement), ne cessa d'être vénérée comme la plus importante relique dans l'Église⁹⁰⁸. Les reliques mariales étaient aussi précieuses, car considérées comme plus efficaces que celles des saints ordinaires, la Vierge étant la corédemptrice du genre humain⁹⁰⁹. Cette croyance en la protection mariale serait, d'après Herni Platelle, devenue une affaire sociale et politique ; *elle consolidait les liens sociaux et donnait un sentiment de cohérence*⁹¹⁰.

En fin de compte, la dévotion envers les reliques des saints, implantée dans toutes les couches de la société, devint un élément inséparable de la piété médiévale. Les miracles, censés s'opérer souvent à partir de petites esquilles, devaient apporter un soulagement aux fidèles et satisfaire leurs prières. Exposées sur un autel, portées en procession, également fort présentes dans la piété privée, encensées, baisées, les reliques douées de pouvoirs thaumaturgiques avaient le devoir d'intervenir dans les diverses sphères de la vie.

1.2.3. Diffusion des reliques dans la société médiévale

Étant donné que la présence des reliques était sollicitée non seulement dans le cérémonial, mais aussi dans la vie quotidienne, le désir de les posséder provoqua le développement de leur commerce. Il faut dire que le négoce de reliques était un des plus prospères à l'époque médiévale, surtout entre le IX^e et le XIII^e siècle, et il touchait la population à tel point, qu'on aurait pu penser que tout le monde trafiquait⁹¹¹. Les marchands professionnels se multipliaient à côté des voleurs (parfois des clercs spécialisés dans ce type de vol), ce que démontre dans son étude Patrick Geary⁹¹². Il s'avère que des reliques étaient dérobées à la demande des ecclésiastiques, ou bien des fidèles fervents et relativement riches, qui en avaient besoin soit à des fins dévotionnelles, soit pour s'assurer un statut social⁹¹³. Le manque de « saints restes » était une cause de vraies préoccupations. Dans ce cas, le

⁹⁰⁵ GEARY, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁰⁷ KRACIK, *op. cit.*, p. 92 et ss.

⁹⁰⁸ M. RUBIN, *Corpus Christi : the Eucharist in late medieval culture*, Cambridge-New York 1991, *passim* ; SCHMITT 1999, p. 148 ; *Idem* 2002, p. 278 ; B.-R. WALTERS, V. CORRIGAN, P.-T. RICKETTS (éd.), *The feast of Corpus Christi*, University Park-Pennsylvania 2006, *passim*.

⁹⁰⁹ BEAUSSART, *op. cit.*, p. 310 ; ANGENENDT 1994, p. 224.

⁹¹⁰ PLATELLE, *op. cit.*, p. 37.

⁹¹¹ Cf. CHÉLINI 1991, p. 326, note n° 341 ; GRABOÏS 1998, p. 65 s. ; B. FÉLIX, *L'hérésie des pauvres : vie et rayonnement de Pierre Valdo*, Genève 2002, p. 113 ; J. LE GOFF, *Le Dieu du Moyen Âge : entretiens avec Jean-Luc Pouthier*, Paris 2003, p. 87.

⁹¹² GEARY, *op. cit.*, p. 73 ss.

⁹¹³ Cf. CHÉLINI, *loc. cit.* ; GEARY, *loc. cit.* ; O. BRUAND, *Accusations d'impiété et miracles de punition dans l'hagiographie carolingienne*, (dans :) Mary, Sot (éd.), *Impies et païens, op. cit.*, p. 158.

négoce était une des premières solutions pour s'en procurer. D'ailleurs, il prospérait aussi bien chez les laïcs, que dans les congrégations religieuses⁹¹⁴.

Le désir d'être à proximité d'un saint, et en outre les obligations rituelles provoquèrent, par conséquent, une prolifération surprenante des reliques. Il y avait plusieurs parties identiques du corps du même saint disséminées dans le monde ; de curieuses affaires de fausses reliques rendaient leur authenticité douteuse. Les reliques les plus convoitées provenaient du milieu oriental, où elles étaient acquises de façon pas toujours avouable. Le fait que les Églises grecque et latine fussent séparées sur le plan doctrinal et liturgique depuis le XI^e siècle, n'empêcha pourtant pas le transfert de divers objets de piété à partir de l'Orient, même au contraire. Byzance et la Terre Sainte étaient pour les Occidentaux des lieux où il y avait profusion d'objets merveilleux ; d'où une immense importation de reliques, reliquaires et « images miraculeuses » servant également le rite latin⁹¹⁵. Une quantité considérable de reliques arriva en Europe (notamment via l'Italie) au début du XIII^e siècle, après le sac de Constantinople⁹¹⁶. Les Occidentaux enlevèrent alors les reliques les plus pieuses qui enrichirent ensuite les trésors de leurs églises⁹¹⁷. En réalité, le pillage des lieux saints intensifia le trafic et l'échange de reliques sur les territoires européens⁹¹⁸. La pratique de leur accumulation s'était répandue sur une large échelle, car leur nombre ainsi que leur type pouvaient assurer une puissance certaine dans la société médiévale.

L'afflux incontrôlé provoqua par conséquent l'apparition de nombreuses reliques qui n'étaient pas documentées. Le clergé, satisfait d'en avoir une quantité importante, ne se souciait pas de la vérité de leurs origines. Un seul témoignage de donateur ou une inscription suffisaient pour confirmer l'authenticité d'une relique. Pour mettre fin à ces abus, le IV^e concile du Latran, qui se tint en 1215, interdit dans le canon 62 la vénération de nouvelles reliques sans l'autorisation du pape⁹¹⁹. Le même décret régla la question de l'exposition publique des reliques, en interdisant leur ostension hors des reliquaires⁹²⁰, et cette décision confirmée en 1234 dans les Décrétales assura la protection des « saints restes »⁹²¹. Les

⁹¹⁴ P.-A. SIGAL, *Reliques, pèlerinages et miracles dans l'Église médiévale (XI^e -XIII^e siècles)*, „Revue d'Histoire de l'Église de France”, LXXVI / 196 : 1990, p. 193-211 ; CHÉLINI, *op. cit.*, p. 326-327 ; GEARY, *op. cit.* p. 73-90.

⁹¹⁵ GRABOÏS 1998, p. 61 ss.

⁹¹⁶ P.-E. RIAANT, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII^e siècle par les Latins et des documents historiques nés de leur transport en Occident*, Paris 1875. En dernier lieu, voir J.-C. SCHMITT (dans :) Bozóky 2007, p. 1 ss., aussi BOZÓKY, *op. cit.*, p. 110 ss.

⁹¹⁷ BELTING 1979 (1982), p. 38 ; BOZÓKY, *loc. cit.*

⁹¹⁸ CHÉLINI, *Histoire religieuse...*, *op. cit.*, p. 400 ; GEARY, *op. cit.* p. 131 et ss.

⁹¹⁹ VAUCHEZ 1981, p. 33, note n° 30.

⁹²⁰ Cf. *Ibid.* Ledit canon 62 : *De reliquiis sanctorum. Cum ex eo, quod quidam sanctorum reliquias exponunt venales et eas passim ostendunt, christianae religioni detractum sit saepius: ne in posterum datranatur, praesenti decreto statuimus, ut antiquae reliquiae amodo extra capsam nullatenus ostendantur nec exponatur venales. Inventas autem de novo nemo publice venerari praesumat, nisi prius auctoritate Romani Pontificis fuerint approbatae...* (ut antiquae reliquiae extra capsam non ostendantur). Ce canon avait repris, selon VAUCHEZ, *loc. cit.*, un des décrets du synode de Mayence de 813, inséré dans le Décret de Gratien. Voir aussi les références dans la note *infra*.

⁹²¹ Cf. J.-D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Paris 1900, vol. XXII, c. 30 ; Ch.-J. HEFELE, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, trad. fr. H. Leclerc, Paris 1913, vol. V, 2^e partie, p. 1381 ; H. DENZINGER, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Friburgi Brisg.-Barcione 1955, p. 205-206 ; R. FOREVILLE, *Latran*

reliques devaient désormais être enfermées dans des sarcophages, ou bien dans leurs reliquaires spécialement confectionnés, dont les formes variées se multiplièrent tout au long du Moyen Âge.

2. Le miracle iconique des images pieuses

Il est remarquable qu'en Orient l'icône elle-même soit vénérée comme relique. Elle était réputée assurer la présence de l'élément divin, tandis que la puissance des figurations du rite occidental relevait d'abord des reliques qu'elles contenaient. C'est le cas des statues-reliquaires connues autours de l'an mil dans l'Église latine, lesdites *Majestés* représentant la *Vierge à l'Enfant* ou bien un saint trônant, évoquées dernièrement par Jean-Claude Schmitt et Édina Bozóky⁹²². A ce propos Claire Thiellet insiste sur l'évolution des reliquaires à partir d'une forme simple, telle une châsse, à une statue enfermant des reliques, et enfin à une statue dépourvue de relique, objet de dévotion en soi⁹²³ ; ceci étant une façon de justifier la vénération des images par le culte des reliques.

Les effigies cultuelles s'étant inscrites durablement dans les deux systèmes religieux, grec et latin, leurs archétypes sont devenus les synonymes des reliques manquantes. De surcroît, une relique se fait image, et à son tour une image se fait relique, comme l'a bien remarqué Francesco Scorza Barcellona⁹²⁴. La vénération due à la Vierge et au Christ se rapportait à leurs représentations achéiropoïètes⁹²⁵ ; appelées couramment les *images de grâce*, elles étaient particulièrement appréciées sur le territoire de l'Europe⁹²⁶. La conséquence en est qu'au Moyen Âge central on voit s'y répandre la dévotion non seulement envers les figurations sculptées, mais aussi à celles peintes sur panneau de bois, distinctes des reliques et vénérées à l'instar des icônes. Dès le XIII^e siècle l'image devient, ce que constate entre autres Jérôme Baschet, un moyen pour acquérir des indulgences ; elle opérait la rémission des péchés à travers des prières qu'on lui adressait⁹²⁷. La croyance en l'authenticité des effigies mariales et christiques rendait ces représentations et toutes leurs répliques exceptionnelles⁹²⁸. Imprégnées de sacralité, elles étaient l'objet d'une vénération profonde. On fondait en elles son espérance comme s'il en émanait de celles-ci une efficacité sacramentelle – une efficacité transcendante, le tout sans aucun fondement dogmatique. Comme le signalent Angenenedt et Jezler, cette dévotion n'était pas définie, mais elle était réellement vécue⁹²⁹. Les questions qui se posent à ce propos impliquent la double perception de l'image : celle considérée du point de vue de sa matérialité (l'objet,

I, II, III, IV, (dans :) G. Dumeige (dir.), *Histoire des conciles œcuméniques*, Paris 1965, vol. 6, p. 377-378 ; N. HERRMANN-MASCARD, *Les Reliques des saints : formation coutumière d'un droit*, Paris 1975, p. 101, 183, 249 ; PREISING 1995-1997, p. 38 ; A. DIERKENS, *Du bon (et du mauvais) usage des reliques au Moyen Âge*, (dans :) Bozóky, Helvétius 1999, p. 248 ; R. PACIOCCO, *Indulgenze, culto dei santi, liturgia nei secoli XIII e XIV (con un esempio assisano)*, (dans :) *Il tempo dei santi...*, p. 226.

⁹²² BELTING (1990) 1998, p. 402 ss. ; SCHMITT 2002, p. 76 ss. ; BOZÓKY 2007, p. 22, 27 ss.

⁹²³ C. THIELLET, *La dévotion mariale en Occident autour de l'an mil*, (dans :) Béthouart, Lottin 2005, p. 76. Cf. SCHMITT 1987, p. 283.

⁹²⁴ SCORZA BARCELLONA, *loc. cit.*

⁹²⁵ Voir *supra* chap. II, § 1.2.3.

⁹²⁶ RINGBOM 1997, p. 30 s.

⁹²⁷ BASCHET 1996, p. 9.

⁹²⁸ SCORZA BARCELLONA, *op. cit.*, p. 112.

⁹²⁹ ANGENENDT 1997, p. 371 ss. ; JEZLER, *loc. cit.*

lui-même et son usage), et celle où le figuratif relève de l'imaginaire et de la croyance, lesquels servent de canal entre le monde terrestre et l'Au-delà divin⁹³⁰. La raison en est, pour un auteur comme Baschet, qu'une image peut être effectivement comprise comme un « corps vivant »⁹³¹. En outre, il y a des images qui contiennent un corps (particules, esquilles qualifiées de reliques) ; c'est le cas des dites statues-reliquaires et des tableaux-reliquaires auxquels cette étude est consacrée.

Les plus saintes images-reliques d'Occident se trouvaient à Rome. Leur popularité aux XII^e et XIII^e siècles était étroitement liée à la consolidation des espaces politiques de l'Europe occidentale et de leur subordination à la primauté de l'Église romaine. Le pouvoir royal devait désormais s'affirmer à Rome, en présence d'une image achéiropoïète ; l'office prévu pour cette occasion reliait symboliquement, d'après Jean-Claude Schmitt, le Saint-Siège au mystère de la *Passion* du Christ⁹³². Le portrait christique *non peint* conservé au Latran, dans la chapelle *Sancta Sanctorum*, dont la première référence date du VIII^e siècle⁹³³, était la plus importante représentation avec celle dite *Salus Populi Romani* de Sainte-Marie-Majeure (fig. 2, 47) ; et on vénérât l'une et l'autre en tant que palladium de la ville⁹³⁴. Plusieurs copies en avaient été faites à des fins cultuelles, pour prendre leur place dans des processions célébrées sur le territoire du Latium⁹³⁵. L'image du Latran, quant à elle, était portée lors d'une procession qui se terminait à la basilique de Sainte-Marie-Majeure. C'était l'une des processions solennelles, c'est-à-dire une de celles qui avaient lieu à l'occasion des fêtes mariales du 2 février, du 25 mars, du 15 août et du 8 septembre. Il faut tenir compte du fait que dès le XII^e siècle la *sancta icona* n'était portée qu'à la procession du 15 août, la fête de l'Assomption⁹³⁶.

En revanche, le *Mandylion* byzantin ayant disparu, une autre achéiropoïète se manifesta en Occident, à la basilique Saint-Pierre, et c'est elle qui deviendra l'archétype des images christiques dans l'Église romaine. Il s'agit de la *Veronica* – *Vera Icon* dont le culte existait, d'après Jean-Marie Sansterre, bien avant que le pape Innocent III ait pris l'initiative de le lancer au début du XIII^e siècle⁹³⁷. Or deux représentations, liées traditionnellement à l'existence d'une effigie authentique du Christ, méritent d'être évoquées ici : la *Sainte Face* conservée au Palais Pontifical du Vatican (fig. 53)⁹³⁸ et le tableau de

⁹³⁰ BASCHET, *op. cit.*, p. 13 ; SCHMITT 1996, p. 37.

⁹³¹ BASCHET, *loc. cit.*

⁹³² SCHMITT, *loc. cit.*

⁹³³ Voir *supra* chap. II, § 1.2.3.B ; Annexe I : Q4.

⁹³⁴ BELTING, *op. cit.*, p. 79 ss., 93 ss., 277 ss. ; CHASTEL 1999, p. 34-35 ; SCHMITT 2002, p. 218 ss. ; WIRTH 2008 (a), p. 55.

⁹³⁵ GARISSON 1955, II, p. 5 ss. ; *Idem* 1958, III, p. 189 ss. ; KITZINGER (éd.) 2003, p. 948.

⁹³⁶ G. MARANGONI, *Istoria dell' oratorio appellato Sancta Sanctorum*, Roma, 1747 ; *In Assumptione s. Mariae, in nocte quando tabula portatur, composé au temps d'Othon III, édité par Di Constanzo, Disamina degli scrittori e monumenti risguardanti s. Rufino*, Assise 1797, p. 422 ; Voir *Le Liber Pontificalis*, texte, introduction et commentaire par L. Duchesne, Paris 1981, t. I, p. 331 note 44, p. 376, 442, t. II, p. 110, 135.

⁹³⁷ Voir SANSTERRE, *Variations d'une légende...*, *passim*, notes 38, 39 ; Cf. BELTING, *op. cit.*, p. 294 s. ; En dernier lieu, WIRTH, *op. cit.*, p. 56 s. Cf. *supra* chap. II, § 1.2.3.B.

⁹³⁸ Voir (dans :) M. FAGIOLO, M.-L. MADONNA (éd.), *Roma 1300-1875, L'arte degli anni santi*, (cat. de l'expo.) Roma Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984 - 5 aprile 1985, Milano 1984, p. 122 n° II.9 ; BELTING, *op. cit.*, p. 280 ss.

l'église Saint-Barthélemy-des-Arméniens de Gênes (fig. 54) ; ce dernier offert au XIV^e siècle par l'empereur Jean V Paléologue au capitaine de la colonie génoise du Bosphore, Lionardo Montaldo⁹³⁹. Ces images sont, en effet, les répliques du même modèle pictural qui était privilégié par l'Église dans son ensemble, en raison de la provenance supranaturelle qu'on lui attribuait⁹⁴⁰. Et, chacune d'entre elles était vénérée par recours à la croyance en son authenticité.

Dès le XIII^e siècle, se répandit également une légende à propos de l'origine merveilleuse du crucifix dénommé *Volto Santo*, la « Sainte Face » de Lucques (fig. 55), probablement une réplique, des environs de 1200, d'une image qui aurait été créée vers 1100 ; la figuration originelle était supposée remonter au VIII^e siècle et provenir de Terre Sainte⁹⁴¹. Il est remarquable que l'effigie reproduise les traits de ladite *Véronique*. Cela se rapporterait à une légende, selon laquelle Dieu aida saint Nicomède, par l'intermédiaire des anges, à dessiner le visage du Christ⁹⁴². Comme l'a démontré Erwin Panofsky, le crucifix confectionné en bois de cèdre – ce qui confirmerait sa provenance orientale –, était une création singulière importée et conservée en Occident⁹⁴³. Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'il témoigne du culte d'une figure christique sculptée distincte de reliques, mais vénérée à l'égal d'une relique ; ceci ayant eu lieu vraisemblablement autour de l'an mil, hors du territoire du Latium et bien avant l'afflux massif des icônes sur la péninsule italienne.

Enfin, il ne faut pas omettre de mentionner une représentation du *Christ du Pitié* qui se rapporterait à une vision de saint Grégoire survenue pendant la messe (fig. 56). *Imago pietatis de Santa Croce in Gerusalemme*, dont il est question, fut apportée du couvent de Sainte-Catherine du Sinaï en Italie du sud par un chef militaire (Raimondello Orsini del Balzo) vers 1380 et offerte plus tard à l'église romaine⁹⁴⁴. Très vite on considéra que cette image avait appartenu à Grégoire le Grand et on crut qu'elle figurait le Christ tel qu'il apparut dans sa vision. Cette image datée de 1300 environ, inspirée d'un type iconographique byzantin, jouissait de prestige auprès de la société occidentale, car elle

⁹³⁹ Voir C. DUFOUR BOZZO, *La cornice del „Volto Santo” di Genova*, CA, XIX : 1969, p. 223-230, fig. 1-7 ; *Id.*, II „*Sacro Volto*” di Genova, Rome 1974 ; FAGIOLO, MADONNA, *loc. cit.* ; BELTING, *loc. cit.* ; VELMANS 2002 (c), p. 172.

⁹⁴⁰ Voir *supra* chap. II, § 1.2.3.B.

⁹⁴¹ BELTING, *op. cit.*, p. 412 ss. ; J.-C. SCHMITT, *Cendrillon crucifiée. A propos du Volto santo de Lucques*, (dans :) *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge, XXV^e Congrès des la SHMES* (Orléans, juin 1994), « Série Histoire ancienne et médiévale » (34), Paris 1995, p. 241-269 ; M.-C. FERRARI, *Imago visibilis Christi. Le volto santo de Lucques et les images authentiques au Moyen Âge*, „*Micrologus*”, 6 : 1998, p. 29-42 ; C. MORRIS, *The sepulchre of Christ and the medieval West : from the beginning to 1600*, Oxford-New York 2005, p. 151 s. ; WIRTH 1999 (a), p. 43 ; E. PANOFSKY, *Krucyfiks w katedrze w Brunszwicku i Volto Santo w Lukce*, (dans :) textes réunis *Średniowiecze*, (éd.) Warszawa 2001, p. 73 ss., 1^{ère} publication (dans :) *Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig 1923, p. 37-44 ; I.-E. FRIESEN, *The female crucifix : images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo, Ont., 2001, p. 13 ss. ; Voir aussi *Légende du Saint-Voult*, BAV, MS Pal. Lat. 1988, cit. par H. MADDOCKS, *The Rapondi, the Volto santo di Lucca, and Manuscript Illumination in Paris ca. 1400*, (dans :) G. Croenen, P. Ainsworth (éd.), *Patrons, Authors and Workshops : Books and Book Production in Paris Around 1400*, Louvain 2006, p. 91-122 ; WIRTH 2008 (a), p. 61.

⁹⁴² Cf. note *supra*, de même qu'une notice (dans :) *Description historique de l'Italie en forme de dictionnaire*, Avignon 1790, vol. II, p. 402.

⁹⁴³ PANOFSKY, *op. cit.*, note n° 22.

⁹⁴⁴ C. BERTELLI, *The image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, (dans :) *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, 1967 ; BELTING 1981, p. 66-68, lit. p. 299 ; FAGIOLO, MADONNA 1984, n° III.7.1, p. 164 ; F. BOESPFLUG, J.-M. SPIESER, Ch. HECK, V. DA COSTA, *Le Christ dans l'art des catacombes au XX^e siècle*, Paris 2000, p. 74-75.

aussi était considérée comme authentique⁹⁴⁵. Il semble que le retable-reliquaire, dans lequel la sainte icône fut enfermée plus tard (fig. 105), n'ait servi qu'à renforcer son caractère sacré, et ceci par l'intermédiaire des reliques qui y étaient incluses, avec la relique principale de la Sainte Croix placée au milieu.

Pour conclure, les effigies mariales et christiques possèdent un statut privilégié dans l'Église, parce qu'elles sont considérées comme les équivalences des reliques les plus précieuses, dont elles doivent compenser l'absence théologique. La raison en est qu'on leur attribuait une valeur sacrée, et donc le pouvoir surnaturel d'opérer des miracles. De ce fait, on croit que la Vierge et le Christ interviennent par l'intermédiaire de leurs images, substituts de leur présence⁹⁴⁶. C'est pourquoi, les *portraits de la Vierge peints par saint Luc*, la *Véronique*, l'*Imago Pietatis* conservés à Rome et le *Volto Santo* de Lucques étaient les représentations les plus vénérées (voir fig. 57). Il existe, bien évidemment une différence essentielle entre la matérialité des images et celle des reliques⁹⁴⁷. Les reliques étant des esquilles d'un corps humain créé par Dieu, leur pouvoir miraculeux relèverait directement de leur Créateur. En revanche, une image doit son existence à l'homme. Ce fait n'empêchait pourtant pas d'attribuer à la création « faite de main d'homme » une origine surnaturelle. En ce sens l'image aurait été créée grâce à l'intervention divine. Ainsi, elle pouvait affirmer sa consubstantialité avec le prototype, donc imiter la relique⁹⁴⁸.

⁹⁴⁵ Voir note *supra*.

⁹⁴⁶ BEAUSSART, *loc. cit.*

⁹⁴⁷ Voir SCHMITT 2002, p. 288.

⁹⁴⁸ JEZLER, *loc. cit.* ; MICHAUD, *op. cit.*, p. 15. Cf. E. PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen*

Âge, Paris 1997, *passim*.

Deuxième partie Images incrustées de reliques : entre l'orient et l'occident

Chapitre IV L'origine des images incrustées de reliques

Avant d'aborder la question principale des tableaux-reliquaires, il convient de reconstruire le processus de développement du type formel dès son origine. Il semble que ses racines soient vraiment lointaines ; dans la première phase, le modèle de l'icône enfermée dans un large encadrement revêtu de décoration figurative aurait tiré son inspiration de créations hellénistiques. A titre d'exemple, on peut citer ici une stèle du Musée de Naples (fig. 58). C'est la disposition de la scène qui devrait attirer notre attention, ce que souligne pour la première fois dans les études sur iconographie chrétienne André Grabar⁹⁴⁹ ; la représentation centrale d'une divinité est entourée des thèmes narratifs liés à des épisodes dans lesquels elle intervient⁹⁵⁰.

Une telle jonction du contenu de l'image avec celui exposé sur le cadre trouverait sa continuité plastique dans la production des tableaux de piété médiévaux. Plusieurs interprétations de ce schéma ont été réitérées tout au long du Moyen Âge, d'abord dans l'art byzantin des icônes, pour être enfin transmises dans la peinture des *Duecento* et *Trecento* italiens, et sur les territoires de l'Europe centrale du XV^e siècle, dans des tableaux d'autel et dans des retables portatifs⁹⁵¹. La question suivante qui se pose, dans ce contexte, est celle de la transformation de ce genre de panneau en reliquaire. D'où vient alors cette idée d'incruster des reliques dans des encadrements de peintures religieuses ?

1. Territoires du Levant

Notre recherche nous fait revenir au haut Moyen Âge, sur les territoires du Levant. A cette époque-là, se multiplient en Orient les translations des dépouilles, des fragments d'ossements et d'autres particules de reliques⁹⁵², ce qui nécessite la confection des objets pour les conserver. Nous avons exposé, dans le chapitre précédent, à quel point les « saints restes » étaient estimés dans l'Église. Introduits dans le rituel, ils étaient enfermés dans les reliquaires dont les formes et les matériaux se diversifient non seulement en fonction de leur usage, mais aussi de l'essor artistique et des prédilections esthétiques des communautés chrétiennes.

Cette investigation sur l'origine des tableaux incrustés de reliques porte tout d'abord, selon les dernières observations de Panayotis L. Vocotopoulos, sur les reliquaires en

⁹⁴⁹ GRABAR (1979) 1994, p. 148.

⁹⁵⁰ *Ibid.* ; En dernier lieu, voir CHASTEL 1999, p. 16 s.

⁹⁵¹ Cf. CHASTEL, *loc. cit.*

⁹⁵² LEGNER 1995, *passim*. Voir *supra* chap. III, § 1.2.

bois⁹⁵³. Il est avéré que la décoration des *boîtes-reliquaires* ressemblait parfois à la peinture d'icônes. Évoquons à ce propos un reliquaire de provenance probablement palestinienne, déposé dans la collection du Musée du Vatican (fig. 62). Le décor du couvercle de cette cassette en bois, datée de la charnière des VI^e et VII^e siècles, se rapporte aux principales scènes christologiques ayant trait au caractère des reliques qui y sont placées, lesquelles auraient été apportées de Terre Sainte⁹⁵⁴. Il semble que nous avons dans ce cas affaire à l'une des plus anciennes combinaisons d'une image peinte sur bois avec des reliques. Mais, d'autres exemples conservés étant moins tardifs et provenant de Byzance, on ne peut pas savoir si ce type de reliquaire était vraiment répandu en Orient, dans cette première période. Nous le tenons cependant pour fort probable ; car le coût d'un tel reliquaire, étant sans aucun doute beaucoup moins élevé par rapport aux objets d'orfèvrerie, le rendrait plus abordable.

2. Byzance

Il est notoire que la plupart des premiers reliquaires byzantins sont des staurothèques (gr. σταυρός, *staurós* : croix) ; cassettes destinées à enfermer des reliques de la Sainte Croix⁹⁵⁵. Décorées d'émaux, de métaux précieux ou bien de peintures sur bois, elles reproduisent en règle générale le même schéma iconographique, selon lequel la scène principale de la *Crucifixion* est accompagnée des thèmes narratifs de l'Évangile, ou des portraits de saints avec la Vierge. Afin de démontrer le rapprochement formel et iconographique de certaines staurothèques avec les tableaux-reliquaires, nous voudrions citer d'abord l'exemple d'une cassette en émail cloisonné, conservée dans un musée new-yorkais (fig. 59)⁹⁵⁶. La disposition des images, sur la surface de cet objet, ressemble à celle que nous allons voir dans des panneaux incrustés de reliques ; la juxtaposition des bustes de saints (apôtres) autour de la figuration centrale serait, en quelque sorte, une référence à des encadrements-reliquaires connus par la suite.

Une autre staurothèque byzantine – datée du XII^e siècle (fig. 64) –, qui nous intéresse ici, était autrefois déposée (avec un tableau-reliquaire marial du XV^e siècle que nous allons présenter plus loin, fig. 102.a) dans une église collégiale en Pologne ; les deux reliquaires ayant disparu après 1939. Cette cassette de bois de cèdre, qui a été l'objet d'études et plus particulièrement de celles de Michał Walicki, était décorée de pierres précieuses et couverte de plaques d'argent avec des figurations au repoussé ; sur les quatre côtés, étaient exposées des effigies de saints en médaillons – telles *imagines clipeatae* (accompagnées d'inscriptions grecques, entre autres : Ste Hélène – il manque une effigie, probablement celle de l'empereur Constantin –, St Pierre, St Matthieu, St Luc, St André, St Barthélemy, St

⁹⁵³ Cf. P.-L. VOCOTOPOULOS, *Fonction et typologie des icônes*, (dans :) Velmans 2002, p. 149.

⁹⁵⁴ LEGNER, *op. cit.*, p. 60, fig. 12 ; VAN OS 2001, p. 57-58 ; B. REUDENBACH, *Reliquien von Orten*, (dans :) B. Reudenbach, G. Toussain (éd.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, 2005, p. 22, fig. 2-3 ; *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen - von der Reliquie zum Andenken*, Katalog Frankfurt/M. 2006, p. 64-65, fig. 6, p. 66.

⁹⁵⁵ Voir (dans :) le dictionnaire terminologique des beaux-arts, K. KUBALSKA-SULKIEWICZ (éd.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997, p. 388 ; Aussi, J.-P. MICHAUX, *Elsevier's Dictionary of Art History Terms : in French-English and English-French*, Amsterdam 2005, p. 201 ; Cf. H.-A. KLEIN, *Eastern Objects and Western Desires : Relics and Reliquaries between Byzantium*, DOP, 58 : 2004, p. 283-314.

⁹⁵⁶ N° 17.190.715ab (dans :) *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2000 – [en ligne] http://www.metmuseum.org/toah/ho/06/eusb/ho_17.190.715ab.htm (2006).

Philippe, St Théodore, St Grégoire, St Nicolas, St Blaise, St Jacques, St Thomas, St Simon, St Georges, St Jean, St Marc et St Paul)⁹⁵⁷.

L'introduction d'une effigie mariale dans ce type de reliquaire s'impose, car la maternité divine et le rôle de corédemptrice rendaient la représentation de la Vierge indispensable dans le contexte christologique⁹⁵⁸. Ainsi, on la voit intercéder auprès du Christ, dans une staurothèque byzantine du Musée d'art sacré du Vatican (fig. 63)⁹⁵⁹. Le portrait d'une *Vierge Avocate*⁹⁶⁰ est présenté à l'intérieur du reliquaire, à côté du *Christ-Pantocrator*. L'analyse du contenu iconographique montre la logique dans la juxtaposition des images exposées sur la surface de la cassette. La *Crucifixion* figurée sur le couvercle à l'extérieur fait contrepoint à l'effigie du Sauveur qui apparaît après l'ouverture. De la sorte, les représentations du Christ vainqueur, de la Vierge, des anges et des Pères de l'Église constituaient un ensemble avec des reliques incluses jadis dans la cavité en forme de croix patriarcale. L'exemple de cette staurothèque paraît, en effet, devancer le modèle des icônes incrustées de reliques.

Ce concept fut développé dans des panneaux uniques dont témoignerait un reliquaire byzantin de Saint-Pétersbourg (fig. 65)⁹⁶¹. Le même genre d'encadrement, parsemé de bustes de saints, de pierres précieuses et percé de cavités à reliques, se répandra au Moyen Âge central et tardif sur le territoire européen. Par ailleurs, nous voudrions mentionner à ce propos l'existence de reliquaires de petites dimensions, pendentifs émaillés (gr. *encolpion*, médaillon-reliquaire), comme celui du trésor de la basilique de Maastricht (fig. 66)⁹⁶² ; qui présente un autre type formel, mais dont le contenu consiste aussi à fusionner une image mariale et des reliques. Sur le couvercle du reliquaire la Vierge, désignée par le sigle MP ΘΥ – Mère de Dieu, est présentée telle une *Hagiosoritissa* ; tournée vers la gauche, elle s'adresse à l'effigie du Christ qui apparaît dans un quart de médaillon. Une inscription conservée en bordure est difficilement lisible, mais on suppose qu'elle se rapporte soit à des reliques qui y étaient enfermées, soit à une invocation mariale ; au verso, une scène de l'Annonciation traitée au repoussé est, par contre, postérieure⁹⁶³. Faut-il considérer ce petit reliquaire comme singulier dans son genre, ou comme faisant partie d'un groupe d'objets

⁹⁵⁷ M. WALICKI, *Kolegiata w Turmie pod Łęczycą*, Łódź 1938, p. 52-58, tab. XXIII, XXIV, XXV, XXVI, cit. aussi A. PRZEŹDZIECKI, E. RASTAWIECKI, *Wzory sztuki średniowiecznej [...] w dawnej Polsce*, Warszawa 1855-1858, série II.

⁹⁵⁸ Voir *supra* chap. II, § 1.1.2.B.

⁹⁵⁹ F.-E. HYSLOP, *A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum*, AB, 16 : 1934, p. 333-340 ; A.-M. WEYL CARR, (dans :) *The Glory of Byzantium*, (cat. de l'expo.) The Metropolitan Museum of Art's, New York, March 11 - July 6, 1997, New York 1997, p. 76-77, n° 35 ; VOCOTOPOULOS, *loc. cit.*

⁹⁶⁰ Voir *supra* chap. I^{er}, § 2.2.b).

⁹⁶¹ Voir *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, (cat. de l'expo.) Paris, Musée du Louvre, 31 mai 2001 - 27 août 2001, (dir.) J. Durand, M.-P. Laffiette, p. 94, fig. 1.

⁹⁶² Dimensions : 9 x 3 x 1,7 cm ; Cf. F. BOCK, M. WILLEMS, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Setvais et de Notre-Dame à Maëstricht*, Maëstricht 1873 ; *De Monumenten van Geschiedenis en Kunst in de Prov. Limburg, I. De Monumenten in gemeente Maëstricht*, (4^e éd.), p. 550, 551, fig. 517, 518 ; K. WESSEL, *Die byzantinische Emailkunst von 5. Bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, n° 39 ; M.-C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection I. Metalworks, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*, Washington 1962, n° 121 ; B. PITARAKIS, *Female piety in context : understanding developments in private devotional practices*, (dans :) Vassilaki 2005, p. 158, note n° 30 ; B.-V. PENTCHEVA, *Icons and power : the Mother of God in Byzantium*, (éd. The Pennsylvania State University Press) 2006, p. 77, fig. 41.

⁹⁶³ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, (dans :) *Splendeur de Byzance / Europalia 82, Hellas-Grèce*, (cat. de l'expo.) du 2 octobre au 2 décembre 1982, (réd.) J. Lafontaine-Dosogne, Bruxelles 1982, E. 4, p. 192 ; *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, (cat. de l'expo.) Musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1^{er} février 1993, p. 328, fig. 2.

dévotionnels similaires ? D'après l'état actuel des recherches, nous ne disposons pas d'autres reliquaires mariaux du même type. Nous inclinons pourtant à croire qu'ils étaient répandus dans le monde byzantin⁹⁶⁴.

En revanche, une autre question se pose au sujet du rapprochement formel des icônes encadrées de reliques et du décor des reliures d'Écritures saintes. Nous nous référons ici à une comparaison des plats d'un évangélaire constantinopolitain du trésor de la basilique Saint-Marc de Venise (fig. 69) avec le diptyque-reliquaire, vraisemblablement aussi de provenance constantinopolitaine (?), conservé à Cuenca (fig. 70)⁹⁶⁵. La juxtaposition de ces deux diptyques (l'un élaboré en émail, l'autre peint sur panneau de bois) démontre d'importantes similitudes pour ce qui est du contenu des images et de leur disposition. Notons qu'ils figurent respectivement le Christ et la Vierge en pied, placés au centre de chaque tableau et entourés des effigies de saints. Le mode de présentation ne diffère guère de celui qui présidait à la composition des icônes, et ensuite à celle des tableaux dévotionnels d'Occident. Peut-on parler ici de la transposition d'un modèle constantinopolitain ? En effet, les portraits des saints en médaillons décorés de riches pierreries, dans les plats de l'évangélaire, semblent être réitérés dans le diptyque de Cuenca. Le caractère fonctionnel de ce dernier imposerait en outre l'insertion des reliques ; celles-ci aussi accompagnées de pierres précieuses telles « pierres vives », *lapides vivi* de la foi, selon une désignation métaphorique des saints⁹⁶⁶. Il est fort probable que les deux diptyques aient été élaborés d'après le même schéma qui circulait dans le monde chrétien. Malgré les trois siècles environ qui les séparent, on ne peut pas réfuter complètement et catégoriquement cette hypothèse sur l'adaptation du modèle de plats d'évangélaire à des tableaux-reliquaires d'abord byzantins, puis occidentaux.

Ceci étant dit, prenons à titre d'exemple une reliure byzantinisante de l'évangélaire de Poussay, réalisée au début du XI^e siècle dans le milieu latin (fig. 60) ; une *Vierge à l'Enfant* de type oriental – une petite icône en ivoire sculpté –, est enfermée dans un encadrement couvert de plaques d'or avec quatre figures au repoussé (le Christ trônant, saints Pierre et André, ste Menne), et rehaussé de pierres précieuses⁹⁶⁷. De plus, un tableau déposé, d'après des sources bibliographiques, dans le trésor de la basilique du Saint-Sépulcre de Jérusalem, attirent également notre attention (fig. 61)⁹⁶⁸. Ce tableau constantinopolitain (reliure d'un lectionnaire ?), daté du XII^e siècle, comporte une effigie du Christ (repeinte probablement au XVIII^e siècle) enchâssée dans un large cadre figuratif *décoré* de dorure

⁹⁶⁴ Voir le pendentif émaillé constantinopolitain avec la *Vierge Avocate* et le *Christ-Pantocrator*, sans fonction de reliquaire, daté vers 1080-1120, (3.3 x 2.4 x 2 cm) ; coll. Metropolitan Museum of Art, (n° 1994.403).

⁹⁶⁵ Catalogue : II, n° 2.

⁹⁶⁶ Cf. K. MÖSENDER, *Lapides Vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 34 : 1981, p. 47 ss. ; LEGNER 1995, p. 224 ; SCHMITT 1999, p. 152.

⁹⁶⁷ Voir entre autres S. COLLIN-ROSET, *L'évangélaire de Poussay*, „Le Pays Lorrain”, 64 : 1983, p. 77-90 ; M.-P. LAFFITTE, V. GOUPIL, *Reliures précieuses*, Paris 1991, p. 51 ; *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France. Manuscrits enluminés d'origine germanique, X^e -XIV^e siècle*, vol. V, Centre de recherche sur les manuscrits enluminés, F. Avril, C. Rabel avec la collaboration d'I. Delaunay, Paris 1996, p. 98.

⁹⁶⁸ BELTING 1981, p. 184-186 ; VAN OS 1994, fig. 50. Nous n'avons pourtant pas eu de confirmation de la part des gardiens de la basilique en ce qui concerne cette représentation.

et d'émaux⁹⁶⁹. L'inscription *Basileus Tes Doxes* (lat. *Rex gloriae*, le Roi de gloire) – placée au-dessus de l'image principale –, pourrait toutefois témoigner de la présence d'une *Imago Pietatis*, comme celle dans la petite icône en mosaïque de *Santa Croce in Gerusalemme* (fig. 56) ; ce *titulus* fut particulièrement lié aux portraits du Christ comme l'*Homme de douleurs* et à leur interprétation eucharistique⁹⁷⁰.

Lesdits tableaux sont d'autant plus remarquables qu'un tel type formel, introduit dans le contexte des Écritures saintes, se développera dans la composition des images de dévotion mariales ayant fonction de reliquaire. Il en va de même pour les encadrements comparables des icônes sans reliques (fig. 68). Rappelons que la présence des reliques n'était pas indispensable pour qu'une effigie du Christ ou de la Vierge devienne sacrée. C'est cette image qui était parfois considérée, et non seulement en Orient, comme une relique ; prenons à titre d'exemple une icône byzantine conservée dans le couvent des clarisses de Cracovie (fig. 67)⁹⁷¹.

Enfin des icônes-reliquaires, telles celles que nous étudions, figurent autour des années 1200, comme le constate Vocotopoulos, dans des inventaires des monastères byzantins⁹⁷². En tout état de cause, soulignons que l'icône peinte sur bois ne commence à prédominer en Orient et à se répandre en Europe qu'à partir du XIII^e siècle⁹⁷³. C'est alors que le modèle de panneau byzantin s'implanterait en Occident sous la forme de retables portatifs et de tableaux dévotionnels, parfois incrustés de pierres précieuses et de reliques. Il faut cependant signaler qu'un certain doute, soulevé par Milena Bartlová, subsiste dans la littérature spécialisée en ce qui concerne l'origine byzantine des tableaux-reliquaires d'Occident⁹⁷⁴. Notre objectif est donc d'élucider cette question, et ceci grâce à une analyse comparative des œuvres que nous allons établir dans les chapitres à venir.

Chapitre V Tableaux-reliquaires dans l'art médiéval d'Occident

1. De la statue-reliquaire au tableau incrusté de reliques

⁹⁶⁹ Voir H. SCHLIE, *Welcher Christus ? Der Bildtypus des « Schmerzensmannes » im Kulturtransfer der Mittelalters*, (dans :) U. Knefelkamp, K. Bosselmann-Cyran (éd.), *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, (11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder), Berlin 2007, p. 310, note n° 2, p. 324 fig. 2.

⁹⁷⁰ R. BAUERREISS, « *Basileus tes doxes* ». *Ein frühes Eucharistisches Bild und seine auswirkung*, (dans :) *Pro mundi vita*. Festschrift zum *Eucharistischen Weltkongress 1960*, München 1960, p. 49-67 ; BELTING, *loc. cit.* ; D. RIGAUX, *Le Christ du dimanche : histoire d'une image médiévale*, Paris 2005, p. 42 s. ; SCHLIE, *op. cit.*, p. 310 note° 3, p. 318 ss.

⁹⁷¹ B. DAŃ-KALINOWSKA, *Die krakauer Mosaikikone*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik”, 22 : 1973, p. 285-299 ; *Eadem*, *Krakowska ikona mozaikowa*, BHS, 35/2 :1973, p. 115-125 ; GADOMSKI 1981, p. 24.

⁹⁷² Cf. VOCOTOPOULOS, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁷⁴ Voir *infra* chap. VII, § 1.

A l'époque où l'icône était encore peu répandue, un autre genre d'image religieuse apparaît en Occident, et ceci malgré l'ostracisme déclaré par les *Libri carolini*⁹⁷⁵. Les images tridimensionnelles, comme les statues cultuelles, prennent une place importante dans le rituel latin dès le VIII^e siècle, ce que confirment d'après Danielle Gaborit-Chopin des sources historiques, notamment le *Liber Pontificalis*⁹⁷⁶. La spécificité de ces représentations, qui se multiplient en Europe entre le X^e et le XII^e siècle, consiste dans la conjonction de leur aspect figuratif et de leur fonction de reliquaire. Désignées comme *Majestés* – les statues trônant (ou bien à mi-corps) du Christ, de la *Vierge à l'Enfant* et des saints, élaborées en bois avec un revêtement d'orfèvrerie, caractéristiques de l'époque carolingienne –, semblent toutefois avoir des origines complexes⁹⁷⁷. C'est pourquoi, on ne parle plus d'une particularité auvergnate⁹⁷⁸, ce que suggérait autrefois Louis Brehier à propos de la *Vierge de Clermont* – réalisée autour de 946 (fig. 71)⁹⁷⁹. Après la disparition de la plupart de ces figurations, la *sainte Foy de Conques* – datée de la seconde moitié du X^e siècle – demeure la plus ancienne et unique *Majesté* féminine excepté les statues mariales (fig. 72, 74)⁹⁸⁰. Ce type de reliquaire figuratif aurait été plus tard spécialement apprécié à Cluny. Un exemple intéressant se trouve mentionné, ce que remarquent respectivement Dominique Iogna-Prat et Joachim Wollasch, dans le *Liber tramitis* – un coutumier clunisien composé avant 1040 pour l'abbaye de Farfa⁹⁸¹. Un premier inventaire donné par celui-ci, dont parle ensuite Alain Guerreau, fait état de reliques enchâssées *in imagine sancti Petri*⁹⁸². Rappelons pourtant ici

⁹⁷⁵ Voir *supra* chap. II, § 1, 1.3, 3.

⁹⁷⁶ D. GABORIT-CHOPIN, *Les statues reliquaires romanes. La riche tradition des Majestés*, (dans :) *La France romane*, (cat. de l'expo. du Louvre), „Dossier de l'Art”, 116 : 2005, p. 66.

⁹⁷⁷ Voir I.-H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972, p. 31, 39-49 ; J. HUBERT, M.-C. HUBERT, *Piété chrétienne ou paganisme ? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne*, (dans :) *Settimane di Studio del Centro italiano sull'alto Medioevo* (Spoleto, 10-16 apr. 1980), Spoleto 1982, p. 235-275.

⁹⁷⁸ Voir Ch. LAURANSON-ROSAZ, A. WAGNER, *Hagiolâtrie auvergnate*, (dans :) Wagner 2004, p. 249 ss. ; GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 64, 66.

⁹⁷⁹ L. BRÉHIER, *La cathédrale de Clermont au XI^e s. et sa statue d'or de la Vierge*, „La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe”, 1924 (janv.), p. 205-210 ; Cf. M. VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Grenoble 1939, p. 101 s. ; FORSYTH, *loc. cit.* ; J. HUBERT, *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire. De la fin du monde antique au Moyen Âge*, Paris-Genève 1985, p. 239 s. ; WIRTH 1989, p. 171 ss. ; BELTING 1990, p. 334 ; M. GOULLET, D. IOGNA-PRAT, *La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand*, (dans :) Iogna-Prat, Palazzo, Russo 1996, p. 383-405 ; A. COURTILLÉ, *Marie en Auvergne, Bourbonnais et Velay*, Clermont-Ferrand 1997, p. 38 ss. ; J. BAUDOIN, *Auvergne, terre romane*, Clermont-Ferrand 1999, p. 17 ; WIRTH 1999 (a), p. 53, note n° 91, p. 58 ; *Id.*, *La datation de la sculpture médiévale*, Paris 2004, p. 221 ; THIELLET 2005, p. 75.

⁹⁸⁰ Cf. *Propyläen Kunstgeschichte*, t. I, tabl. 102, p. 163 ; WIRTH 1989, p. 171 ; BELTING, *op. cit.*, p. 335 s. ; J. TARALON, D. CARLINI-TARALON, *La majesté d'or de sainte Foy de Conques*, „Bulletin monumental”, 155-1 : 1997, p. 7-73 ; NEES 2002, 226 s. ; WIRTH 2004, p. 221 ss. ; GABORIT-CHOPIN, *loc. cit.* ; BOZÓKY 2007, p. 28 ; En dernier lieu voir BASCHET 2008, p. 11, 41-42.

⁹⁸¹ Voir P. DINTER (éd.), *Liber tramitis aevi Odilonis abbatis* (« Corpus Consuetudinum Monasticarum », X), Siegburg 1980, p. 260-261 ; D. IOGNA-PRAT, *Cluny et la gestion de la mémoire des morts autour de l'an mil*, (dans :) *Le jugement, le ciel et l'enfer dans l'histoire du christianisme*, (Actes de la XII^e rencontre d'Histoire Religieuse tenue à Fontevraud les 14 et 15 octobre 1988), Angers 1989, p. 67 s. ; J. WOLLASCH, *Heiligenbilder in der Liturgie Clunys. Kritische Randbemerkungen*, (dans :) H. Keller, N. Staubach (éd.), *Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions – und Sozialgeschichte Alteuropas* (« Festschrift für Karl Hauck zum 75 Geburtstag »), Berlin 1994, p. 451 ss.

⁹⁸² A. GUERREAU, *Espace social, espace symbolique : à Cluny au XI^e siècle*, (dans :) J. Revel, J.-C. Schmitt (éd.), *L'ogre historien : autour de Jacques Le Goff*, Paris 1998, p. 173 s.

que le mot *imago* se rapporte aussi bien à un tableau qu'à une statue⁹⁸³ ; comme le souligne Wollasch, il peut s'agir également des *tabulae* qui sont parfois désignés explicitement comme *tabulae cum imaginibus sanctorum*⁹⁸⁴. L'existence d'un tableau-reliquaire (une peinture sur panneau de bois) à Cluny, déjà dans la première moitié du XI^e siècle, serait à notre avis trop précoce par rapport aux exemples dont nous disposons tant dans l'art byzantin qu'en Occident médiéval (notamment dans la péninsule italienne)⁹⁸⁵. Dans ledit cas, nous avons sans doute affaire à une ancienne statue-reliquaire dorée, décrite dans un inventaire du XIV^e siècle – souligne entre autres Patrick Henriët –, couronnée et décorée de pierres précieuses à l'instar de la statue de Conques⁹⁸⁶. Néanmoins, ce sont les figurations mariales qui nous intéressent particulièrement dans le cadre de cette étude analytique. Il existe d'ailleurs, outre les statues connues en France comme celles de Saint-Pourçain (960), Tournus (979) ou d'Aurillac (1010), une tradition des *Majestés* dans l'art ottonien dont témoignent la *Vierge d'or d'Essen*, la *Vierge d'Hildesheim* et plusieurs autres que nous ne citerons pas ici⁹⁸⁷.

Dressées sur l'autel et portées en procession, elles rendaient visible par leur forme figurée la présence du sacré dans le rituel. Leur fonction était liée avec celle de reliquaire, ou bien avec celle de tabernacle. Car, elles comportaient dans leur corps une logette – *reservaculum*, servant à conserver soit des reliques, soit une hostie consacrée⁹⁸⁸. Ce modèle fut repris dans les statuets de cuivre et d'argent doré, réalisées en série dans le premier quart du XIII^e siècle par des ateliers limousins (fig. 73)⁹⁸⁹. Ainsi, les *Vierge-tabernacles* citées dans des inventaires des monastères cisterciens français seraient, ce qu'a suggéré Nowiński, de telles statuets ; lesquelles traduisaient plastiquement la comparaison symbolique de la Vierge avec le *trône de majesté divine*⁹⁹⁰. Dans ce

⁹⁸³ Voir *supra* chap. I^{er}, § 1. GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 66, désigne une statue comme « imago ».

⁹⁸⁴ WOLLASCH, *loc. cit.*

⁹⁸⁵ Voir *infra* § 2 et le catalogue d'œuvres ci-joint.

⁹⁸⁶ P. HENRIËT, *Capitale de toute vie monastique*, (dans :) A. Rucquoi (dir.), *Saint Jacques et la France* (Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac), Paris 2003, p. 427-428, note n° 70-72, p. 429 ; Cf. A. BÉNET, *Le trésor de l'abbaye de Cluny. Inventaire de 1382*, „Revue de l'Art chrétien”, 31 : 1888, p. 195-205 ; BELTING 1990, p. 336 ; WOLLASCH, *op. cit.* p. 455 ; WIRTH 1999 (a), p. 53 ; D. RICHE, *L'ordre de Cluny à la fin du Moyen Âge le vieux pays clunisien : XII^e -XV^e siècles*, Saint-Etienne 2001, p. 53 ; D. IOGNA-PRAT, *Order and exclusion : Cluny and Christendom face heresy, Judaism, and Islam (1000-1150)*, New York 2002, p. 81, 170-171, note n° 101 ; *Id.*, *Études clunisiennes*, Paris 2002, p. 140 ; BAUD 2003, p. 174 ; J. WEST, *A Taste for the Antique ? Henry of Blois and the Arts*, (dans :) Ch.-P. Lewis (éd.), *Anglo-Norman studies*, XXX : Proceedings of the Battle Conference 2007, Woodbridge 2008, p. 226.

⁹⁸⁷ L. GRODECKI, *Le Siècle de l'an mil : 950-1050*, Paris 1973, p. 228 ; WIRTH 1989, p. 196 ; BELTING 1998, p. 402 ; B. PHALIP, *L'art roman en Auvergne : un autre regard*, Nonette 2003, p. 124 s. ; GABORIT-CHOPIN, *loc. cit.*

⁹⁸⁸ D. LÜDKE, *Die Statuetten der gotischen Goldschliede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquaren in europa zwischen 1230 und 1530*, München 1983, vol. I, p. 5-7 ; G.-M. LACHNER, *Marienverehrung und Bildende Kunst*, (dans :) W. Beinert, H. Petri (éd.), *Handbuch der Marienkunde*, Regensburg 1984, p. 559-622 ; BELTING, *op. cit.*, p. 331 ss. ; NOWIŃSKI 2000, p. 121, note n° 119.

⁹⁸⁹ Voir M.-M. GAUTHIER, *Les Majestés de la Vierge „limousines“ et méridionales du XIII^e siècle au Metropolitan Museum of Art de New York*, „Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France”, 1968, p. 66-95 ; NOWIŃSKI, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁹⁰ NOWIŃSKI, *loc. cit.* Sur les *Vierge-tabernacles* voir notamment F. RAIBLE, *Der Tabernakel einst und jetzt. Eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie*, Freiburg im Brsg. 1908, p. 166 ; H. CASPARY, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, München 1969, p. 102 ; R. KROOS, *Gotes tabernackel. Zu Funktion und*

contexte, le recours à la métaphore conçue par Pierre Damien, selon laquelle *le sein de la Vierge était comme un autel, duquel le Christ monta sur l'autel de la croix*⁹⁹¹, affirmerait la présentification de la *Majesté mariale* dite *Sedes Sapientiae* – trône de la Sagesse –, dans l'espace central de l'autel⁹⁹². La question que nous devons soulever ici est celle du rapprochement idéal des statues et des tableaux mariaux incrustés de reliques. Dans les deux cas, nous avons à considérer une image figurant la divinité dans l'interprétation iconographique de la *Vierge à l'Enfant*, contenant en outre des éléments tangibles de la sainteté, comme des reliques ou une hostie. Il est intéressant, ce que signale Éric Palazzo, que l'une comme l'autre – image tridimensionnelle et icône en deux dimensions –, soient investies du même pouvoir surnaturel⁹⁹³. Ces images stimulent un culte profond concentré sur l'objet, lui-même, et deviennent les véritables acteurs de la liturgie⁹⁹⁴. Peut-on alors admettre que ce type de statue ait directement inspiré le schéma tableau-reliquaire ? De fait, les origines des statues et des tableaux incrustés de reliques relèvent respectivement de la transformation d'une simple *boîte-reliquaire* en reliquaire figuratif, sculpté ou peint⁹⁹⁵. Mais, nous insistons sur leur transition distincte, malgré leur similarité du point de vue iconographique et fonctionnel.

Remarquons que les statues-reliquaires sont caractéristiques de la chrétienté d'Occident, ce genre de sculpture cultuelle n'étant jamais devenu l'objet de l'art byzantin⁹⁹⁶. Elles se manifestèrent en Europe avant que le modèle de l'icône orientale y ait été disséminé. On suppose d'ailleurs que les *Vierge-tabernacles* romanes, antérieures aux tableaux-reliquaires, sont à l'origine des retables mariaux sculptés, formés entre le XIII^e et le XIV^e siècle sur les territoires européens du Nord, spécialement dans le milieu franco-germanique⁹⁹⁷. Il est notoire qu'à la même époque l'icône de la Vierge trouve une place

Interpretation von Schreinmadonnen, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte“, 43 : 1986, cahier 1, p. 58-64.
Cf. GAUTHIER, *loc. cit.*

⁹⁹¹ *De hoc altari (utero Mariae) ad aram crucis ascendens, proprio cruore tamquam alterius generis deo perfusus, iam non solus consecratus, sed consercans totum, corpus machinae mundialis largiori copulavit* ; Sermo 11, (dans :) Migne, PL, 144, col. 557 ; Cf. W. BRAUNFELS, H. KAUFFMANN, *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, p. 47, n° 144 ; É. PALAZZO, *Marie et l'élaboration d'un espace ecclésial au haut Moyen Âge*, (dans :) logna-Prat, Palazzo, Russo1996, p. 322 ; NOWIŃSKI, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁹² NOWIŃSKI, *op. cit.*, p. 123, note n° 128, cit. LÜDKE 1983, vol. I, p. 50-52, 314.

⁹⁹³ PALAZZO 2000, p. 173.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ Cf. 1^{ère} partie, note n° 884.

⁹⁹⁶ Excepté le cas de la statue-relique *Volto Santo* de Lucques, voir *supra* chap. III, § 2. Un autre exemple intéressant se trouve dans la coll. du musée new-yorkais. Il s'agit d'une petite icône en ivoire (23.4 x 7 x 1.3 cm), faisant autrefois partie d'un panneau, et transformée en une statuette indépendante qui aurait eu une fonction de reliquaire. Voir icône de la *Vierge à l'Enfant*, X^e-XI^e siècle, provenance : Constantinople ; *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, n° 17.190.103, [en ligne] http://www.metmuseum.org/toah/hd/ivor/ho_17.190.103.htm .

⁹⁹⁷ Voir « retable » (dans :) E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1866, t. 8, p. 34 ss. ; H. KELLER, *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, (dans :) *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, München 1965, p. 125-144 ; LEGNER, *op. cit.*, p. 172 ss. ; PREISING 1995-1997, p. 32 ss. ; Voir : Munich, Bayerisches Nationalmuseum, retable-reliquaire, provenance Cologne, 1330 ; Marienstatt, église cistercien, retable-reliquaire, 1360 ; New York, The Cloisters Collection, Metropolitan Museum of Art, retable-reliquaire attribué à Jean de Touyl, France, XIV^e siècle. Sur les retables sculptés en France voir aussi R. DIDIER, *Les retables sculptés des anciens Pays-Bas importés en France*, (dans :) Ch.

prédominante en Italie, faisant partie des structures de *pala*, ou bien en tant que tableau autonome portatif⁹⁹⁸. Entre le XIV^e et le XV^e siècle, son modèle pictural se répand en Europe du Centre-Est. Les images mariales peintes sur panneau de bois jouissaient, certes, d'une véritable popularité dans l'art gothique des Slaves d'Occident. Transposées à partir des peintures italo-byzantines, elles démontrent cependant leur originalité dans le type formel de tableau-reliquaire⁹⁹⁹.

Toutefois il importe de noter ici l'existence de tableaux de la Vierge qui comportent une seule logette à reliques. La présence de cette logette dans la peinture même aurait pu relever en quelque sorte du concept de statue-reliquaire. Dans ce cas, on doit également prendre en considération l'adaptation du modèle de buste-reliquaire moins ancien, remontant au XIV^e siècle (fig. 75-76)¹⁰⁰⁰. Nous allons revenir sur cette question un peu plus loin, à propos des images tchèques incrustées de reliques¹⁰⁰¹. Il faut enfin souligner que la peinture sur panneau recourt au XV^e siècle, en Europe du Nord, non seulement à l'imitation d'anciennes icônes, mais encore à l'imitation picturale de la sculpture¹⁰⁰².

2. Image composée avec des reliques : techniques artistiques

Le mode d'élaboration formelle et la technique des images-reliquaires diffèrent selon leur provenance. Il faut constater qu'en Europe du Nord-Ouest les retables sculptés et les petits autels domestiques en orfèvrerie sont plus fréquents que les panneaux peints, répandus dans le Sud et dans le Centre-Est européens. Cet aspect de la question nous amène à porter notre attention sur le caractère similaire des œuvres italiennes, celles conservées en Bohême et celles de la Petite-Pologne. Dans cette optique, nous allons considérer les images bidimensionnelles peintes sur bois ou sur verre, et enfermées dans de larges cadres comportant des reliques.

2.1. La peinture sur panneau

Les tableaux-reliquaires que nous étudions sont, en règle générale, des peintures inspirées des icônes byzantines, ce que nous avons déjà noté au passage¹⁰⁰³. Soulignons pourtant qu'un élément, qui n'est pas à négliger pour un tableau médiéval, est son encadrement. La raison en est qu'il nous faut traiter l'intégralité de l'image et de son revêtement qui constituent incontestablement un ensemble. Les images en question sont peintes à la détrempe sur panneau de bois – la plus importante technique connue dans les temps anciens, qui s'était

Prigent, *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, p. 557 ss. ; M. BLANC, *L'influence des Pays-Bas sur les retables français*, (dans :) *Ibid.*, p. 571 ss.

⁹⁹⁸ Chap. I^{er}, § 3.

⁹⁹⁹ Chap. I^{er}, § 4.1-4.2.

¹⁰⁰⁰ Voir les exemples des bustes-reliquaires (dans :) VAN OS 2001, p. 29 ss.

¹⁰⁰¹ Voir *infra* § 4.

¹⁰⁰² Voir (dans :) C. ITZEL, *Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Heidelberg 2004.

¹⁰⁰³ Chap. I^{er}, § 3.3.

particulièrement répandue en Europe au cours du Moyen Âge¹⁰⁰⁴. Le procédé pictural consiste à mélanger des pigments en appliquant un jaune d'œuf comme médium pour les lier. Ceci est l'un des agents émulsifiants le plus souvent utilisés dans la fabrication de la détrempe, à cause des qualités qu'il possède¹⁰⁰⁵. Il s'avère que grâce aux composantes uniques aptes à créer des liants à l'épreuve de l'eau, les peintures à la détrempe à l'œuf sont vraiment résistantes à l'usure du temps. C'est pourquoi cette technique traditionnelle était habituellement employée, même si l'on connaissait d'autres émulseurs : lait, miel et gommes végétales¹⁰⁰⁶. Dans les ateliers occidentaux, on pratiquait la peinture sur panneau en bois de peuplier (utilisé par les artistes italiens – siennois et florentins – entre le XIVe et le XVe siècle¹⁰⁰⁷). Le panneau était couvert d'un enduit à base de craie ou de plâtre ; à partir du XVe siècle, cette technique était de même appliquée sur toile¹⁰⁰⁸. De surcroît, la détrempe étalée sur des couches de résine donnait un effet de peinture glacée dont nous avons un exemple dans une image conservée en Pologne, et créée probablement dans un atelier silésien¹⁰⁰⁹. Les fonds des tableaux et leurs encadrements sont revêtus de dorure

¹⁰⁰⁴ Voir (dans :) C.-R. DODWELL, *Theophilus presbyter, De diversis artibus (XII^e siècle)*, Londres 1961 ; M. HOURS, *Les secrets des chefs-d'œuvre*, Paris 1964 ; *Eadem, Analyse scientifique et conservation des peintures*, Fribourg 1972 ; A. BLANC, *Théophile, moine et prêtre. Essai sur divers art*, Paris 1980 ; W. THEOBALD, W. VON STRÖMER, *Technicks der Kunsthandwerks im zwölften Jahrhundert. Des Theophilus presbyter De diversis artibus schedula*, Düsseldorf 1984 ; R. HALLEUX, *Recettes d'artisan, recettes d'alchimiste*, (dans :) *Artes mechanicae en Europe médiévale*, Bruxelles 1989, p. 25-49 ; M. BELLAIGUE, M. MENU, *A la recherche de l'objet idéal : regardé, interrogé dans le musée, en laboratoire, l'objet idéal existe-t-il ? Autoportrait d'un laboratoire, le laboratoire de recherche des Musées de France, „Technè”, 2 : 1995, p. 17-24 ; J.-P. MOHEN, L'art et la science, l'esprit des chefs-d'œuvre*, Paris 1996 ; S. KOBIELUS (trad.), *Teofil Prezbiter, Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, Tyniec-Kraków 1998 ; E. BREPOHL, *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Goldschmiedekunst. Gesamtausgabe der Schrift « De Diversis Artibus »*, Köln-Weimar-Wien 1999 ; *Couleur et temps. La couleur en conservation et restauration*, 12^e journées d'étude Section Française de l'International Institute of Conservation (21-24 juin 2006), 2006 ; *Techniques et Technologies*, (dir.) B. Phalip, coll. „Siècle”, 22 : Cahiers du C.H.E.C., Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2006 ; S.-B. TOSATTI, *Le tecniche della pittura medievale*, (dans :) P. Piva (éd.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300 : funzioni, iconografia, tecniche*, Milano 2006, p. 305 ss.

¹⁰⁰⁵ Voir J. RUDEL, J. AUJAME, *Technique de la peinture*, Paris 1950, p. 12, 51 ; S. KOZAKIEWICZ (éd.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1976, p. 461 ; DUBORGEL 1991, p. 61 ; N. WACKER, *La peinture à partir du matériau brut et le rôle de la technique dans la création d'art*, Paris 1993, p. 49 s. ; VAUCHEZ, VINCENT 1997, p. 1185 ; *Słownik terminologiczny...*, 1997, p. 414 ; A. KIEFFER, *Une culture générale de la peinture*, Levallois-Perret 2006, p. 63.

¹⁰⁰⁶ Voir T. ZAWADZKI, *Społwa temperowe w malowidłach ruchomych i ściennych*, Kraków 1952 (Académie des beaux-arts, Cracovie, Département de conservation et de restauration des œuvres, dissertation, dir. prof. J. Hopliński) ; B. MIEDZIŃSKA, *Technologia i technika ikon ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1971 (Académie des beaux-arts, Cracovie, Département de conservation et de restauration des œuvres, dissertation, dir. prof. W. Ślesięński) ; W. ŚLESIEŃSKI, *Techniki malarskie, społwa mineralne*, Warszawa 1983 ; *Id.*, *Techniki malarskie, społwa organiczne*, Warszawa 1984 ; J. HOPLIŃSKI, *Farby i społwa malarskie*, Wrocław 1990 ; WACKER, *loc. cit.*

¹⁰⁰⁷ P. PERDRIZET, *La peinture religieuse en Italie, jusqu'à la fin du XIV^e siècle*, Nancy 1904, p. 23 ; G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Bruxelles 1914 (1998), p. 118 ; J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris 1961, p. 66 ; M. LIGĘZA, Z. KASZOWSKA, J. RUTKOWSKI, *Technologia malowideł włoskich z XIV i XV wieku z Kolekcji LanckoroŃskich Zamku Królewskiego na Wawelu*, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, t. X, Kraków 2001.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ Voir Catalogue : III.A, n° 2.

(celle-ci posée avant l'exécution de l'image)¹⁰¹⁰. La technique consiste en l'application de feuille d'or sur assiette médiévale (mélange de céruse, de plâtre éteint, de *bol d'Arménie*¹⁰¹¹, de colle de poisson et d'eau de miel) – les recettes peuvent, bien sûr, différer selon les origines et les époques –, la pose des morceaux de feuille d'or s'effectue sur la surface de bois déjà apprêtée¹⁰¹².

Pour ce qui concerne les cadres-reliquaires, souvent élaborés dans la même planche que le tableau, ils comportent des cavités creusées (rondes, carrées, rectangulaires, en forme de losanges, etc.), destinées à placer des reliques. Ces cavités, fermées sous verre, sont disposées autour de la représentation picturale, ce qui caractérise notamment les tableaux siennois et polonais¹⁰¹³. Dans certains cas, elles sont placées sur le fronton et à la base du tableau¹⁰¹⁴; sinon elles font partie du panneau même, comme dans les exemples italiens présentés ci-dessous¹⁰¹⁵. L'encadrement est parfois couvert d'un ornement réitéré d'après le décor du fond du tableau¹⁰¹⁶, ou comporte une inscription en relief méplat¹⁰¹⁷. En outre, il existe des cas où le cadre est revêtu de scènes narratives et de figurations en buste soit peintes, soit en relief polychrome, à l'exemple de certains panneaux italiens et tchèques¹⁰¹⁸. Des cabochons, des camées et des cristaux incrustés sur des lamelles, alternant avec des cavités-reliquaires¹⁰¹⁹, non seulement enrichissent la décoration du tableau, mais possèdent également un caractère symbolique¹⁰²⁰. De la sorte, la décoration d'orfèvrerie augmentait la valeur tant matérielle que dévotionnelle de l'image. Évoquons par la suite un tableau conservé à Cracovie (Pl. II)¹⁰²¹. Il s'agit du riche revêtement de l'image peinte à la détrempe sur une toile collée sur panneau. Le tableau, qui provient de Bohême, ne fut transformé en reliquaire qu'en Pologne, au début du XV^e siècle¹⁰²². C'est dans un atelier cracovien qu'il avait été découpé, garni de plaques d'argent et d'un encadrement-reliquaire incrusté de camées¹⁰²³. Le fond, en métal précieux, avait finalement

¹⁰¹⁰ Sur les encadrements gothiques, voir B. ŚLOSARCZYK, *Studia nad ramami gotyckimi i renesansowymi jako przyczynek do identyfikacji oryginalnych elementów malowideł sztalugowych*, Kraków 1974 (Académie des beaux-arts, Cracovie, Département de conservation et de restauration des œuvres, dissertation, dir. prof. W. Ślesiński).

¹⁰¹¹ Le *bol d'Arménie*, c'est un type d'argile très fin qui permet l'adhérence des feuilles d'or posé à l'eau sur le bois. Cf. WACKER, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰¹² Cf. LOUMYER, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰¹³ Catalogue : I, n° 3, 6-9, 11, 12, 17, 19-23 ; III.A.

¹⁰¹⁴ Catalogue : I, n° 10.

¹⁰¹⁵ Catalogue : I, n° 4-5.

¹⁰¹⁶ Catalogue : I, n° 11-12, 19 ; III.A, n° 7, 10-12, 17.

¹⁰¹⁷ Catalogue : III.A, n° 3, 13.

¹⁰¹⁸ Catalogue : I, n° 1, 22, 23.

¹⁰¹⁹ Catalogue : II, n° 2 ; III.A, n° 1-2, 4.

¹⁰²⁰ Chap. IV, § 2, note n° 18.

¹⁰²¹ Catalogue : III.A, n° 1.

¹⁰²² *Wawel 1000-2000*, (cat. de l'expo.), Kraków 2000, t. II, p. 43-44, reproduit 407.

¹⁰²³ Cf. biblio. rassemblée (dans :) MATĚJČEK, MYSLIVEC 1934-1935, p. 16-18 ; M. WALICKI, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, p. 292-293 ; KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 3-12 ; KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1976, p. 229-233 ; GADOMSKI 1981, p. 53, 113 ; M. KOMINKO, *Obraz „Matka Boska z Dzieciątkiem” z klasztoru kanoników regularnych*

reçu une décoration singulière au repoussé. Des pierres semi-précieuses décorant les nimbes originels seront remplacées par des étoiles dorées et une couronne dans les années 80 du XX^e siècle. Enfin, le caractère fonctionnel¹⁰²⁴ de ce type d'image portative imposait parfois la décoration du verso ; ainsi, le dos des tableaux était également peint. On y introduisait soit des motifs géométriques¹⁰²⁵, soit des ornements végétaux¹⁰²⁶, ou bien une imitation de marbre¹⁰²⁷, cette dernière appliquée à la peinture dans des ateliers polonais à partir de la moitié du XV^e siècle¹⁰²⁸.

Une étude approfondie de la technique des peintures gothiques sur panneau en Pologne, surtout celles de la Petite-Pologne, a été établie par Józef Nykiel¹⁰²⁹ ; sur le travail duquel revient Jerzy Gadomski¹⁰³⁰. Nous allons donc nous appuyer tout d'abord sur les observations de ces chercheurs. Il s'avère que le bois de tilleul (à grandes et à petites feuilles) était le matériel le plus souvent utilisé comme support pour la peinture, tant en Pologne que dans des ateliers tchèques¹⁰³¹. Le panneau était, dans certains cas, encollé de toile de lin ; on imprégnait la surface (du bois et de la toile) de colle glue, en la couvrant de quelques couches d'enduit à base de colle et de craie, parfois avec un ajout de plâtre qui servait à activer la liaison des composants. Ensuite, la décoration en relief était empreinte sur un enduit encore humide. Le nombre des couches variait ; dans les parties du recto décorées de peinture et de dorure, il y en avait jusqu'à dix, et au verso environ deux ou trois, ce que montre Gadomski pour ce qui est de la technique des retables médiévaux de la Petite-Pologne¹⁰³². Sur la surface du fond, l'enduit était soigneusement poli et modelé plastiquement. La technique de la décoration du fond doré en relief se développe dans la peinture polonaise seulement après 1460. Selon ce chercheur, le façonnage de l'ornement à l'aide d'une estampe était, jusqu'à ce moment-là, moins fréquent que l'ornement gravé, travaillé à l'échoppe dans une couche épaisse et régulière d'enduit. Ainsi, le dessin strié, végétal ou géométrique, recevait sa propre facture sur laquelle des feuilles d'or étaient posées¹⁰³³.

przy kościele Bożego Ciała w Krakowie, Kraków 1999 (texte dactylographié dans les Archives de l'Institut d'Histoire de l'Art, Université Jagellon, Cracovie).

¹⁰²⁴ Chap. II, § 2 ; VI, § 5.2.

¹⁰²⁵ Catalogue : I, n° 1.

¹⁰²⁶ Catalogue : I, n° 18, 24 ; III.A, n° 11.

¹⁰²⁷ Catalogue : I, n° 3 ; III.A, n° 2, 3 ; IV, n° 4.

¹⁰²⁸ Cf. GADOMSKI 1988, p. 99 ss.

¹⁰²⁹ J. NYKIEL, *Budowa technologiczna obrazów malowanych na desce tzw. szkoły sądeckiej z lat 1420-1480*, „Ochrona Zabytków”, 4 : 1962, p. 6-31 ; *Id.*, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420-1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona Zabytków”, 4 : 1969, p. 273-283 ; *Id.*, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480- ok. 1510)*, „Ochrona Zabytków”, 3 : 1992, p. 201-224 ; *Id.*, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480 - ok. 1510)*, (dans : *Czterdziestolecie Wydziału Konserwacji dzieł Sztuki ASP w Krakowie (1950-1990)*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, série B, t. LXXXVIII, 1992, p. 258-282.

¹⁰³⁰ GADOMSKI 1988, p. 100, note n° 325, 326.

¹⁰³¹ *Ibid.* ; Voir aussi des notices (dans :) BARTLOVÁ 2001 (a), *passim*.

¹⁰³² GADOMSKI 1981, p. 68-74 ; *Idem* 1988, p. 101.

¹⁰³³ *Idem* 1988, p. 102.

Dès la seconde moitié du XV^e siècle, l'ornement en relief dominait sous diverses formes telles le motif d'acanthé, de vigne ou bien le motif géométrique de losanges¹⁰³⁴. Dans les années 1465-1480, la décoration du fond prend la forme d'un relief doux, stylisé et nuancé à plusieurs plans¹⁰³⁵. Des inscriptions apparaissent parfois dans des nimbes. Elles étaient élaborées d'après deux méthodes : avec des lettres pointillées ou gravées, sinon empreintes dans l'enduit comme un relief méplat¹⁰³⁶. A la même époque, le *masswerk* est introduit dans la décoration des peintures¹⁰³⁷. Ce motif, composé d'éléments sculptés surmontant un tableau, est devenu l'une des caractéristiques des ateliers de la Petite-Pologne¹⁰³⁸. Appliqué pour la première fois autour des années 1460-1470, puis popularisé massivement dans le décor des retables, il s'adapta aussi bien au revêtement des tableaux portatifs ayant fonction de reliquaires¹⁰³⁹. Il faut en conclure que la détrempe sur panneau de bois était l'une des techniques les plus répandues dans la création des images-reliquaires. Ceci serait lié d'abord à la tradition de ladite *pala* italienne, et ensuite à l'essor du retable peint de style gothique au nord des Alpes¹⁰⁴⁰. Mais, il existe aussi un autre mode d'élaboration, celui de la peinture sur verre, popularisé tout particulièrement en Italie, et dont nous disposons notamment de deux exemples polonais.

2.2. Le verre églomisé

George Swarzenski s'était intéressé, il y a quelques dizaines d'années, à la technique de l'*églomisation* par rapport aux œuvres conservées dans la collection de *Walters Art Gallery* de Baltimore¹⁰⁴¹. Dagmar Preising est revenue sur cette question dans son travail sur les images incrustées de reliques¹⁰⁴². La technique du verre églomisé, connue déjà dans le premier art chrétien¹⁰⁴³, consistait à graver des motifs décoratifs sur une plaque de verre couverte de feuille d'or. Ensuite, le verso était peint d'une couleur uniforme, du noir ou du bleu foncé, afin de faire apparaître le dessin. L'effet de contraste obtenu avec la surface dorée était parfois enrichi de rouge et de vert¹⁰⁴⁴. Cette technique fut remarquée par Théophile Presbytère dans la *Schedula diversarum artium*, comme par Cennino Cennini qui l'avait décrite dans son *Libro dell'arte*¹⁰⁴⁵. De tels panneaux médiévaux surgissent,

¹⁰³⁴ Catalogue : III.A, n° 6, 7, 13, 14 ; IV, n° 5, 6.

¹⁰³⁵ GADOMSKI, *loc. cit.* Voir Catalogue : I, n° 20 ; III.A, n° 11, 12.

¹⁰³⁶ Catalogue : III.A, n° 9, 16.

¹⁰³⁷ Annexe II : Glossaire. Cf. M. CÄMMERER-GEORGE, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg 1966, p. 131, 158.

¹⁰³⁸ GADOMSKI, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰³⁹ Catalogue : III.A, n° 13 ; IV, n° 6.

¹⁰⁴⁰ Voir chap. I^{er}, § 3.3.1.

¹⁰⁴¹ G. SWARZENSKI, *The localization of medieval verre eglomise in the Walters Collections*, „The Journal of the Walters Art Gallery”, III : 1940, p. 55 ss.

¹⁰⁴² PREISING, *op. cit.*, p. 26 ss.

¹⁰⁴³ C.-L. AVERY, *Early Christian Gold Glass*, „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art”, 16, Aug. : 1921, p. 170 ; R. ESWARIN, *Terminology of Verre Eglomisé*, „Journal of Glass Studies”, 21 : 1979, p. 98.

¹⁰⁴⁴ Voir Annexe II : Glossaire.

¹⁰⁴⁵ Théophile Presbytère, *Schedula diversarum artium, cap. XIII : De vitriis scyphis quae Graeci auro et argento decorant*, trad. A. Ilg, (dans :) *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und Renaissance*, vol. VIII, Vienne 1874, p.

selon Swarzenski, spontanément dans l'art italien du dernier quart du *Duecento*, pour ne prendre leur essor qu'au cours du XIV^e siècle¹⁰⁴⁶. Il semble que l'églomisation soit l'une des techniques spécifiques des ateliers siennois et ombriens, car les objets similaires réalisés dans le nord d'Italie, en particulier à Venise, sont moins caractérisés¹⁰⁴⁷. Le verre églomisé, confectionné à Sienne dès le XIII^e siècle, se répand durant le siècle suivant dans la peinture sur panneau de bois, où il s'intègre bien à la technique de la détrempe. On le trouve comme élément décoratif des tableaux réalisés par des artistes tels que Simone Martini, Paolo di Giovanni Fei et Francesco di Vannuccio¹⁰⁴⁸. D'après Dillian Gordon, les *Vierge à l'Enfant* peintes sur verre doré sont peu nombreuses¹⁰⁴⁹. Effectivement, nous disposons en règle générale des représentations sur bois, et le verre églomisé n'en est qu'un composant. Prenons pour exemple un tableau marial, créé vers 1370 dans l'atelier de Paolo di Giovanni Fei (fig. 82)¹⁰⁵⁰. C'est l'encadrement du panneau qui nous intéresse ici spécialement ; sans fonction de reliquaire, il est incrusté de médaillons caractéristiques exécutés en verre églomisé. Dix effigies de saints, avec celles du Christ et de la *Vierge de l'Annonciation*, entourent la représentation principale – la *Vierge à l'Enfant* peinte à la détrempe –, et cela à l'instar des logettes vitrées dans des tableaux-reliquaires mariaux. A ce propos, il convient de citer un encadrement-reliquaire conservé dans la collection du Musée des beaux-arts de Cleveland¹⁰⁵¹. L'encadrement daté de 1347, typiquement siennois (surmonté d'un fronton et flanqué de pilastres à pinacles, ou à clochetons) comporte des logettes-reliquaires qui alternent avec une décoration églomisée¹⁰⁵². Notons qu'il enfermait jadis une effigie mariale, considérée comme peinte par saint Luc¹⁰⁵³. Un autre exemple, moins ancien, daté de la première décennie du XV^e siècle, fait actuellement partie de la collection du Musée des beaux-arts de Lyon. Il s'agit d'un petit reliquaire de type siennois, attribué à Lorenzo Monaco, contenant la représentation d'un saint en verre églomisé¹⁰⁵⁴. Ce type de tabernacle-reliquaire, de forme architectonique, était une particularité toscane. De fait, il était souvent utilisé dans les panneaux de dévotion mariaux incrustés de reliques, localisés sur ces territoires¹⁰⁵⁵. Nous pouvons donc constater que la technique de l'églomisation était vraiment répandue dans le milieu de l'artisanat toscan, surtout à Sienne. Elle s'adapta aussi bien à la création des panneaux processionnels qu'à celle des tableaux de dévotion, sans ou avec une fonction de reliquaire¹⁰⁵⁶.

114-115, cit. par C. EISLER, *Verre églomisé and Paolo di Giovanni Fei*, „Journal of Glass Studies”, III : 1961, p. 33 ; Cf. Églomisé (dans :) P.-W. Hartmann (éd.), *Das große Kunstlexikon* ; SWARZENSKI, *loc. cit.* ; D. GORDON, *A Sienese verre eglomisé and its setting*, BM, 123 : 1981, p. 148.

¹⁰⁴⁶ SWARZENSKI, *loc. cit.*

¹⁰⁴⁷ *Id.*, *Venezianische Glasminiaturen des Mittelalters*, „Städel Jahrbuch”, 5 : 1926, p. 13-16 ; *Idem* 1940, p. 59 ss.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.* ; EISLER, *op. cit.*, p. 31-37 ; GORDON, *loc. cit.*

¹⁰⁴⁹ GORDON, *op. cit.*, p. 149, note n° 13.

¹⁰⁵⁰ EISLER, *loc. cit.* ; GORDON, *op. cit.*, note n° 9.

¹⁰⁵¹ Catalogue : I, n° 8.

¹⁰⁵² GORDON, *op. cit.*, p. 150, 153, fig. 18 ; PREISING, *op. cit.*, p. 19 s., fig. 7.

¹⁰⁵³ Cf. Catalogue, *loc. cit.* ; Sur la *Madone* peinte par St Luc voir *supra* chap. II, § 1.2.

¹⁰⁵⁴ Reliquaire acquis en 1897, Inv. D. 698 ; Cf. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 63 ; PREISING, *op. cit.*, cat. n° 21.

¹⁰⁵⁵ Catalogue : I, n° 7-12.

¹⁰⁵⁶ SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 57 ss. ; GORDON, *loc. cit.*

Il en va de même, en ce qui concerne la région voisine¹⁰⁵⁷. En Ombrie, pays de saint François, le verre églomisé semble s'être inscrit dans la tradition artistique locale¹⁰⁵⁸.

On voit s'y répandre, dans le dernier quart du XIV^e siècle, un modèle singulier de diptyque-reliquaire. Les panneaux en bois élaborés selon un schéma identique, ou presque, contiennent des images peintes sur verre (fig. 77-80). La surface églomisée comprend respectivement une représentation centrale entourée d'effigies de saints et de cavités à reliques avec des inscriptions, enfermées sous la même plaque de verre ; deux images distinctes sont introduites, au-dessus, dans les parties des frontons. De tels diptyques sont généralement constitués d'images juxtaposées de la *Nativité* et de la *Crucifixion*, avec une scène de l'*Annonciation* surmontant les panneaux¹⁰⁵⁹. Or, la question de leur contenu se posera à nouveau dans le contexte de notre analyse iconographique des œuvres polonaises¹⁰⁶⁰.

Selon Swarzenski, la production de ce type de diptyque-reliquaire était tout particulièrement liée à l'ordre franciscain, ce dont témoigneraient des effigies de saints qui y sont incluses¹⁰⁶¹. En outre, la technique de l'églomisation était, d'après ce que nous avons dit plus haut, connue dans d'autres régions italiennes, mais dans des créations moins caractéristiques que les diptyques ombriens ou les retables siennois. Nous souhaitons évoquer, dans ce contexte, un volet du diptyque-reliquaire attribué à un atelier de l'Italie septentrionale, et appartenant à la collection Thyssen déposée auparavant à Lugano (fig. 81)¹⁰⁶². Une image élaborée en verre églomisé – la *Crucifixion avec la Vierge et saint Jean* –, est enfermée dans un cadre en bois avec quatre cavités rectangulaires à reliques alternées avec des médaillons en verre, disposés autour de la représentation. Le modèle de cet encadrement se retrouve, sans aucun doute, dans les encadrements-reliquaires des images mariales moins anciennes, exécutées au XV^e siècle par des artistes polonais et tchèques¹⁰⁶³.

Constatons que le verre églomisé, tel que nous le connaissons à l'époque médiévale, était une spécialité des ateliers italiens du *Trecento*. Ce type d'image, répandu en divers lieux de la Péninsule, était sûrement exporté. Néanmoins, des exemples similaires sont vraiment peu nombreux en Europe du Nord. C'est pourquoi les deux reliquaires peints sur verre conservés en Pologne s'avèrent exceptionnels (Pl. XXV-XXVI)¹⁰⁶⁴. Ils étaient mentionnés à quelques reprises dans la littérature spécialisée, mais sans avoir entraîné la rédaction d'études approfondies¹⁰⁶⁵. Datées de 1500 environ, les représentations de petites

¹⁰⁵⁷ Voir Catalogue : Carte n° 5.

¹⁰⁵⁸ SWARZENSKI, p. 64.

¹⁰⁵⁹ GORDON, *loc. cit.*

¹⁰⁶⁰ Voir *infra* chap. VI, § 4.

¹⁰⁶¹ SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 60 s., fig. 6 ; *The Thyssen-Bornemisza Collection, Medieval Sculpture and Works of Art*, London 1987, n° 37 ;

PREISING, *op. cit.*, cat., n° 12.

¹⁰⁶³ Cf. Catalogue : III.A, IV.

¹⁰⁶⁴ Catalogue : III.A, n° 15.

¹⁰⁶⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II, *Województwo łódzkie*, (réd.) J.-Z. Łoziński, cahier 10, *Powiat sieradzki*, (réd.) K. Szczepkowska, Warszawa 1953, p. 28, fig. 46, 47 ; T. DOBRZENIECKI, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15/1 : 1971, p. 210, fig. 144 ; Cf. GADOMSKI 1988, note n° 22 p. 110 ; K. SZCZEPKOWSKA-

dimensions sont exposées respectivement dans la partie centrale de la plaque de verre qui enferme, dans un cadre en bois, l'ensemble : l'image proprement dite et les logettes carrées à reliques disposées autour.

Il est remarquable que le contenu de ces images juxtaposées convienne très exactement à la formule iconographique des diptyques-reliquaires répandus en Italie, sur lesquels nous allons encore revenir¹⁰⁶⁶. S'agit-il vraiment d'une imitation du verre églomisé italien ? Nous devons reconnaître que l'élaboration formelle des peintures démontre leur caractère provincial. On ne peut toutefois pas catégoriquement exclure l'hypothèse que ces reliquaires, exécutés sans doute dans un atelier du Nord (fort probablement en Pologne même) à la fin du Moyen Âge, soient des interprétations lointaines des œuvres italiennes. Réalisés sur plaques de verre dorées, ils semblent effectivement s'inspirer de l'ancienne technique de l'églomisation. Il nous faut souligner qu'ils sont des exemples singuliers dans le groupe des tableaux-reliquaires polonais, ceux-ci créés surtout à la détrempe sur panneau de bois et disséminés dans le sud du pays.

3. Les tableaux-reliquaires mariaux dans la peinture italienne

L'expansion des tableaux dévotionnels en Occident médiéval relève, ce qu'on a déjà remarqué dans la première partie, de l'arrivée des icônes sur la péninsule italienne¹⁰⁶⁷. Cela semble être lié aux trois principaux facteurs. D'abord, la conquête de l'Orient était à l'origine d'un afflux surprenant des objets de piété, qui s'intensifia surtout après le pillage de Constantinople et la prise des lieux saints par les Occidentaux¹⁰⁶⁸. Ensuite, le XIII^e siècle est marqué par un renouveau de la liturgie latine, comme c'était le cas au sein de l'Église grecque au XI^e siècle ; désormais, on met l'accent sur la célébration de l'Eucharistie, à laquelle s'attache la piété envers les saintes effigies et les reliques¹⁰⁶⁹. Avec ce renouveau sur le plan religieux, il faut enfin prendre en considération le rôle des frères mendiants dans des relations entre l'Italie et le Levant. Les franciscains, présents en Orient dès le XIII^e siècle, contribuaient de manière significative à la confrontation des deux traditions, latine et grecque¹⁰⁷⁰. En outre, c'est à eux et puis aux dominicains que la chrétienté occidentale doit l'essor du culte envers la Vierge et les reliques des saints, avec une forte présence des images tant dans le rituel que dans la dévotion individuelle¹⁰⁷¹. En réalité la piété mariale, favorisée dès le XII^e siècle par saint Bernard, s'intensifia en Occident grâce aux frères prêcheurs de saint Dominique et aux franciscains, notamment après la perte définitive

NALIWAJEK, *Gotyckie retabula relikwiarzowe*, (dans :) *Sztuka około 1400*, Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań - listopad 1995, t. II, Warszawa 1996, note n° 42 p. 56 ; G. JURKOWLANIEC, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, p. 233 ; MIGDAŁ 2002, p. 8, 18, 39, 52, cat. 18.

¹⁰⁶⁶ Voir *infra* chap. VI, § 4.J.

¹⁰⁶⁷ Chap. I^{er}, § 3.

¹⁰⁶⁸ Chap. I^{er}, § 3.2.

¹⁰⁶⁹ Cf. D. RUSSO, *Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale*, (dans :) Baschet, Schmitt 1996, p. 133 ss. Voir aussi P. JOURNEL, *Le Renouveau du culte des saints dans la liturgie romaine*, Rome 1986, *passim*.

¹⁰⁷⁰ CHASTEL 1999, p. 170 ss. En 1332, les franciscains fondèrent la *Custodia Terrae Sanctae*, ayant influencé par la suite l'évolution des pratiques de pèlerinage. Voir GRABOÏS 1998, p. 47 ss.

¹⁰⁷¹ Sur la propagation des reliques et des images de la Terre Sainte, cf. GRABOÏS, *op. cit.*, p. 59 ss.

de la Terre Sainte¹⁰⁷². A cette époque-là, les images rituelles deviennent des éléments étroitement liés aux offices liturgiques et paraliturgiques. Notons toutefois qu'il s'agit ici d'images bidimensionnelles. Invoquées souvent par les fidèles, elles étaient censées rendre visible le sacré, donc assurer sa présence réelle. La raison en était que les effigies dites authentiques jouissaient du même statut que les reliques¹⁰⁷³. L'Église romaine décida alors d'attribuer des indulgences par leur intermédiaire¹⁰⁷⁴. Jusqu'au début du XIII^e siècle, le culte des représentations achéiropoïètes du Christ et de la Vierge, répandu dans la région du Latium¹⁰⁷⁵, ne nécessita pas l'introduction de reliques dans l'image même pour l'authentifier. Car en présence de l'image la plus sainte, la présence d'autres reliques ne se trouvait pas si indispensable dans le cérémonial. C'était le cas de ladite *Sainte Face* de Saint-Pierre, ou de la représentation de la chapelle *Sancta Sanctorum* portée en procession solennelle à la rencontre de l'image authentique mariale, le jour de l'Assomption¹⁰⁷⁶.

On suppose pourtant que les premiers tableaux incrustés de reliques étaient connus en Italie dès la seconde moitié du XII^e siècle, ce qu'essaie d'ailleurs de démontrer dans son article minutieux Dagmar Preising¹⁰⁷⁷. Il existait dans le Latium des représentations christiques, telles les tableaux du *Sauveur* avec des reliques de la *Vraie Croix* placées dans le buste. D'après Preising, qui évoque à ce propos un tableau de la cathédrale de Tarquinia, cette façon de joindre une image avec des reliques était répandue jusqu'au début du XIII^e siècle¹⁰⁷⁸. Nous pensons que c'était aussi le cas du panneau avec le *Salvator Mundi* – une réplique de l'image achéiropoïète de la *Sancta Sanctorum* –, daté à la charnière des XI^e et XII^e siècles et conservé actuellement au Musée Diocésain de Velletri¹⁰⁷⁹. C'est autour de 1400, et ensuite durant le XV^e siècle, qu'on revient à ce mode de conservation des reliques dans une logette en forme de médaillon, introduite dans une représentation picturale de la *Vierge à l'Enfant*. Nous en trouvons des exemples dans des créations d'Europe centrale, que nous allons examiner ci-dessous.

A partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, l'accumulation des reliques dans un tableau devient plus fréquente sur les territoires italiens, ce que confirme l'existence bien réelle des icônes narratives de type vénéto-byzantin¹⁰⁸⁰. Désormais, l'image peinte sur bois prend, dans le monde occidental, une fonction de reliquaire¹⁰⁸¹. Et, cette manière d'incruster des peintures de reliques semble s'être particulièrement implantée dans certaines régions de

¹⁰⁷² CHÉLINI 1991, p. 403.

¹⁰⁷³ Chap. II, § 1.2.3 A-B, III, § 2.

¹⁰⁷⁴ Chap. II, § 3, III, § 2.

¹⁰⁷⁵ Chap. II, § 2, III, § 2.

¹⁰⁷⁶ Chap. II, § 2.

¹⁰⁷⁷ PREISING, *op. cit.*, p. 16, fig. 1.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ Voir R. SANSONE, *Museo diocesano di Velletri* (catalogue), Milano 2000 ; L. CECCARELLI, *Una visita al Museo diocesano*, „Controluce”, XII/9 : 2003, s.p. Voir dans la coll. du *Museo Diocesano di Velletri*, près de Rome ; [en ligne] http://www.velletrimusei.it/museo_diocesano_percorso.php.

¹⁰⁸⁰ PREISING, *op. cit.*, p. 17, fig. 2-3.

¹⁰⁸¹ SCHMITT 1999, p. 150, fig. 3.

l'Italie centrale. Concentrons-nous tout d'abord sur les tableaux de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. Nous avons ici affaire à des panneaux ombriens, dans lesquels des reliques font partie intégrante des images. Trois tableaux attribués au Maître de Sant'Alò constituent ainsi un triptyque singulier dans son genre (fig. 83). Le *Crucifix* franciscain doublement peint (donc ayant, sans aucun doute, une fonction processionnelle), doté d'une logette-reliquaire, est juxtaposé avec deux autres tableaux distincts enchâssant des reliques. Ces dernières, accompagnées d'inscriptions blanches exposées sur fond rouge, sont enfermées dans des fenestrons assez imposants comparés aux images¹⁰⁸². La même façon d'incorporer des reliques dans une peinture caractérise deux diptyques provenant de l'atelier du Maître de Montefalco, conservés respectivement au Musée national du Palais de Venise à Rome et dans la collection de *Victoria & Albert Museum* à Londres¹⁰⁸³. Il importe de remarquer que ces diptyques-reliquaires, datés de la première moitié du XIV^e siècle, donc étant déjà postérieurs au triptyque de Spolète, exposent chacun une *Vierge à l'Enfant*. Néanmoins, les images mariales n'y apparaissent pas encore comme les formules iconiques juxtaposées indépendamment avec des reliques. Elles sont étroitement liées, ou bien traitées à l'égal des représentations de saints constituant l'ensemble du contenu iconographique des panneaux.

Il s'avère que les peintures de la *Vierge à l'Enfant*, comme les panneaux autonomes ayant fonction de reliquaires, ne se répandent en Italie qu'à partir de 1350 environ. Les plus anciens exemplaires, connus à cette étape de nos recherches, seraient successivement : le tableau-reliquaire attribué à Pietro Lorenzetti, daté autour de 1330-1340 et une image mariale, dont nous ne disposons aujourd'hui que de l'encadrement-reliquaire portant la date 1347, conservé au Musée de Cleveland¹⁰⁸⁴. Parmi les œuvres les plus éloquentes se trouvent des créations provenant des ateliers toscans¹⁰⁸⁵. Des tableaux de genre similaire étaient également connus sur les territoires ombriens et, apparemment, en Émilie-Romagne¹⁰⁸⁶.

Un schéma caractéristique de panneau-reliquaire marial, qui nous intéresse ici particulièrement, prend sa forme dans des ateliers de Sienne. Il s'agit des images de la *Vierge à l'Enfant* entourées, en règle générale, de cavités à reliques disposées sur l'encadrement ; ce dernier surmonté d'un fronton, flanqué parfois de pilastres est, dans certains cas, exposé sur une prédelle¹⁰⁸⁷. Ce modèle, typiquement siennois, apparaît notamment dans des créations de Pietro Lorenzetti (déjà cité), Naddo Ceccarelli ou Francesco di Vannuccio¹⁰⁸⁸. Or, un panneau-reliquaire, dont le lieu de conservation reste

¹⁰⁸² Le crucifix a été peint à la détrempe sur toile de 39 x 49 cm. D'après une tradition, le pape Grégoire IX avait fait don de précieuses reliques aux sœurs bénédictines de Saint-Paul, à l'époque de la consécration de leur église en 1234. Les reliques sont conservées dans ce reliquaire. Le *Crucifix* est doublement peint ; au recto le Christ est entouré de soldats, dans les parties latérales sont représentés la Madone et saint Jean ; aux pieds du Christ se trouve sainte Claire ; une inscription surmonte la cavité qui enferme une petite croix d'argent. Au verso le Christ est représenté s'écroulant de la croix, avec st Paul, st Pierre et st Jean Baptiste figurés à côté ; dans le tableau sont également représentés la Madone et st Jean ; aux pieds du Christ, st François ; deux anges avec des flambeaux accompagnent des reliques conservées dans une logette. D'après M.-E. Micanti, du Centre de Restauration de Terni.

¹⁰⁸³ Catalogue : I, n° 4-5.

¹⁰⁸⁴ Catalogue : I, n° 7-8.

¹⁰⁸⁵ Catalogue : I, n° 7-10, 12, 17.

¹⁰⁸⁶ Catalogue : I, n° 1-3, 6.

¹⁰⁸⁷ Catalogue : I, n° 8-9.

¹⁰⁸⁸ Catalogue : I, n° 7-9, 11-12.

aujourd'hui inconnu, avait été attribué dans les archives de la Fondation Zeri à un artiste vénitien du XIV^e siècle¹⁰⁸⁹. Cependant, des références formelles à des encadrements cités ci-dessus témoigneraient plutôt de sa provenance d'un atelier siennois (fig. 84). Une autre façon d'exposer des reliques a été, par contre, proposée dans un triptyque de l'atelier de Lippo Vanni ; des cavités-reliquaires sont placées dans le fronton et dans la base du tableau central figurant la *Vierge à l'Enfant trônant entre deux saints*¹⁰⁹⁰.

Le modèle de tableaux, voire de petits retables mariaux incrustés de reliques, était aussi connu des artistes bolognais, tels Jacopino di Francesco ou Simone di Filippo, dit Simone dei Crocifissi¹⁰⁹¹. Pour ce qui concerne les tableaux provenant de l'atelier de Jacopino di Francesco, nous citons ici l'une de ses créations qui nous semble particulièrement intéressante dans le cadre de l'analyse comparative des œuvres italiennes, tchèques et polonaises¹⁰⁹². Il s'agit d'un tableau-reliquaire conservé à Sainte-Marie-Majeure de Florence (fig. 85)¹⁰⁹³. L'étude de ce tableau reste toujours ouverte dans la littérature spécialisée, car (à part quelques mentions) nous ne disposons que d'un ancien article consacré à son sujet¹⁰⁹⁴. Le panneau représentant une *Vierge-Éléusa*¹⁰⁹⁵ est enfermé dans un large cadre décoré de portraits de personnages saints et de quatre cavités rondes, destinées vraisemblablement à placer des reliques. Ce type d'encadrement-reliquaire composé avec une décoration figurative, peu répandu dans l'art italien, était connu dans des œuvres de provenance byzantine¹⁰⁹⁶, ensuite on le voit réapparaître au XV^e siècle en Bohême¹⁰⁹⁷. Attribué autrefois par Curt Weigelt à Meo da Sienna¹⁰⁹⁸, le tableau n'avait pourtant jamais été mentionné dans des guides anciens florentins, ce qu'a souligné Evelyn Sandberg-Vavalà¹⁰⁹⁹. Il semble qu'avant d'être déposé dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, à une époque d'ailleurs relativement récente, il ait appartenu à une famille florentine¹¹⁰⁰.

Considérée actuellement comme une création de Jacopino di Francesco, cette œuvre possède, d'ailleurs, une réplique conservée dans la collection du Musée *Horne* à Florence (fig. 86)¹¹⁰¹. Pietro Toesca fut le premier à avoir attribué les deux panneaux au même

¹⁰⁸⁹ Fondazione Federico Zeri [en ligne] <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo> n° 4533/0101.

¹⁰⁹⁰ Catalogue : I, n° 10.

¹⁰⁹¹ Catalogue : I, n° 1-3.

¹⁰⁹² Voir *infra* chap. VII, § 1.

¹⁰⁹³ Catalogue : I, n° 1.

¹⁰⁹⁴ G. GIUSTINI, *Jacopino di Francesco (nella seconda metà del'300 bolognese : 1362-1383)*, „L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte”, 25 / 1-2 : 1960, p. 265-276.

¹⁰⁹⁵ Annexe II : Glossaire.

¹⁰⁹⁶ Catalogue : II, n° 1-2.

¹⁰⁹⁷ Pour ce qui concerne les tableaux mariaux tchèques du XV^e siècle, voir BARTLOVÁ 2001 (a), *passim*. Voir Catalogue : I, n° 22-23.

¹⁰⁹⁸ C.-H. WEIGELT, *Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Duccios und Seines Kreises*, (dans :) *Id., Duccio di Buoninsegna : Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911, p. 261 (cit. d'après Giustini 1960, p. 268).

¹⁰⁹⁹ E. SANDBERG-VAVALÀ, *Some Bolognese Paintings outside Bologna and a Trecento Humourist*, „Art in America And Elsewhere”, XX : 1931, p. 12-37.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*

¹¹⁰¹ Catalogue : I, n° 2.

auteur¹¹⁰². Mais selon Filippo Rossi, il aurait pensé à un miniaturiste émilien¹¹⁰³. Remarquons que le peintre Jacopino di Francesco appartenait, en réalité, à une école bolognaise. Il est connu dans des documents anciens comme Jacopino di Francesco de'Bavosi, actif entre 1350 et 1385 à Bologne¹¹⁰⁴. Le petit retable portatif du Musée *Horne* semble avoir aussi une fonction de reliquaire. Selon la constatation de Rossi la peinture était insérée, au XIV^e siècle, dans un encadrement qui servait de porte-reliques¹¹⁰⁵. Il est fort probable que les cavités disposées autour de l'image, contenaient jadis de saintes particules. Mais, sans avoir eu la possibilité de les examiner directement, nous pouvons également admettre qu'elles enchâssaient des pierres précieuses.

Compte tenu de ce que nous venons de dire, le modèle de tableau-reliquaire marial s'inscrivait spécialement dans la tradition toscane. L'analyse des affinités des œuvres rassemblées dans notre catalogue raisonné, de leur ancienneté et de leur disposition géographique suivant leur lieu de production, indique la prédominance des ateliers de Sienne, au XIV^e siècle. On est donc en droit de soutenir à nouveau notre hypothèse, selon laquelle un modèle formel s'était répandu à partir de la Toscane sur les territoires voisins d'Ombrie et d'Émilie-Romagne.

Néanmoins, au cours de la première moitié du XV^e siècle, à la même époque où se développera la création des panneaux-reliquaires gothiques en Bohême et en Pologne, apparaissent en Italie les petits retables élaborés déjà à partir de nouveaux éléments formels. Prenons, à titre d'exemple, quatre reliquaires provenant de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, créés par Fra Giovanni da Fiesole, dit Fra Angelico¹¹⁰⁶. Ces retables portatifs furent mentionnés par Vasari dans deux éditions des *Vite* (1550 et 1565)¹¹⁰⁷. Ensuite, on les trouve cités par Richa qui attribua la commande de ceux-ci au sacristain frère Giovanni di Zanobi Masi¹¹⁰⁸. Lesdits reliquaires sont, en effet, des interprétations plus

¹¹⁰² P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 672, n° 190 ; Voir aussi F. ROSSI (éd.), *Il Museo Horne di Firenze*, Milano 1967, p. 136, tab. 31.

¹¹⁰³ ROSSI, *loc. cit.*

¹¹⁰⁴ *Ibid.* ; D. KOCKS, *Die Stifterdarstellung in der italienischen Malerei des 13.-15. Jahrhunderts*, (Diss. Univ. Köln 1971), p. 348, a proposé les années 1350-1380 ; L. BERTANI, *The Horne Museum a Florentine house of the Renaissance*, Firenze 2001, p. 90, la datation proposée : 1360-1383.

¹¹⁰⁵ ROSSI, *loc. cit.*

¹¹⁰⁶ Catalogue : I, n° 13-16 ; Annexe I : Q2. Trois de quatre reliquaires avaient été décrits en 1837, à l'époque où ils étaient toujours conservés dans la sacristie de l'église, cf. F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, Berlin 1837, vol. I, p. 358 ; A présent, ils sont conservés dans le Musée de Saint-Marc : *Madonna della Stelle*, le *Couronnement de la Vierge*, l'*Annonciation* ; une copie de la dernière représentation appartient à la coll. du Musée des beaux-arts de Boston. Le quatrième retable qui figure la *Dormition* avec l'*Assomption* est déposé dans la collection d'Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. En dernier lieu, voir L. KANTER, P. PALLADINO, *Fra Angelico*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London 2005 (publication liée à l'exposition *Fra Angelico*, Metropolitan Museum of Art New York, le 26 octobre 2005 - 29 janvier 2006), p. 147 pl. 28, p. 148, 149, fig. 80, 81, 82.

¹¹⁰⁷ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, (réd.) R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1971, vol. III, p. 271-272 ; *Id.*, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (réd.) A. Chastel, Paris 1983, vol. III, p. 337, note n° 18.

¹¹⁰⁸ Cit. (...) *quatro tavole, o sieno tabernacoli di legno pieni nelle di Sante Reliquie, e depinti dal B. Fra Giovanni Angelico, fatt fare da Fra Giovanni Masi ; e veggonsi effigiati in minute figure, che sembrano miniature, i Misteri della vita di Maria Vergine*. Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, vol. III, Florence 1755, p. 49. La date du décès de Giovanni Masi peut être considérée,

modernes par rapport au modèle répandu au XIV^e siècle. C'est pourquoi, on doit plutôt les considérer comme continuation du concept médiéval dans un style nouveau, ce dont nous allons parler à la fin de notre étude¹¹⁰⁹. Soulignons pourtant que le contenu des tableaux-reliquaires mariaux du XV^e siècle reposait souvent sur une conjonction des reliques avec un simple portrait de la *Vierge à l'Enfant* (à notre connaissance, excepté deux panneaux cracoviens¹¹¹⁰). Tandis que trois des quatre exemples cités ici sont des compositions plus complexes. L'artiste a juxtaposé, dans chaque panneau, deux scènes narratives développées autour d'une apothéose mariale, liée aux principaux événements de l'*Incarnation* et de la mariologie. Nous avons ainsi l'ensemble des images qui commence, suivant la chronologie de leur création, par la *Vierge à l'Enfant* entourée d'anges peints sur l'encadrement, faisant une référence lointaine à la décoration des icônes. Ensuite, les panneaux figurent respectivement : le *Couronnement de la Vierge* avec la *Nativité* sur la prédelle, l'*Annonciation* avec l'*Épiphanie* et la *Dormition* avec l'*Assomption*¹¹¹¹.

Bien évidemment, on n'avait pas cessé dès le *Quattrocento* de produire des tableaux encadrés de reliques d'après l'ancien modèle, relativement simplifié. Évoquons à ce propos un diptyque-reliquaire, daté entre les années 1430 et 1440, attribué à Lippo d'Andrea di Lippo, artiste toscan¹¹¹². C'est un exemple typique de reliquaire qui apparaît, autour de 1450, dans des ateliers de la Petite-Pologne¹¹¹³. Il importe donc de considérer cette question de nouveau dans le contexte de notre analyse formelle et iconographique des diptyques-reliquaires polonais, par comparaison avec les panneaux similaires italiens¹¹¹⁴.

Enfin, l'originalité d'un autre reliquaire marial, vraisemblablement unique dans son genre (fig. 87) attire notre attention. *Nous nous permettons de nous y attarder* un instant. Ce reliquaire gothique, sous forme d'un ostensor figurant une Vierge byzantine *Hagiosoritissa* – cité par Hellmut Hager –, est présenté dans un ancien manuscrit daté entre le XV^e et le XVII^e siècle, déposé à la Bibliothèque *Vallicelliana* de Rome¹¹¹⁵. Les deux images du manuscrit reproduisent un reliquaire qui existait réellement, et était conservé à la cathédrale de Spolète. Il y était encore au XVII^e siècle, mais dans une version plus moderne, réalisée à la demande du cardinal Cesare Vacchinetti, évêque de Spolète¹¹¹⁶. Le premier reliquaire,

pour la commande des reliquaires, comme *ante quem* et elle fut indiquée comme 1430 par le père M. Billiott, dans la chronique de Santa-Maria-Novella du XVI^e siècle ; Archivio di Santa Maria Novella, *Chronica pulcherrimae Aeolis Sanctae Mariae Novellae*, fol. 24, (éd.) Marchese 1845-46, vol. I, p. 270. La date fut corrigée à 1434 par Stefano Orlandi d'après la notice (dans :) *Necrologia di Santa Maria Novella*. Cf. KANTER, PALLADINO, *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁰⁹ Voir *infra* chap. VII, § 2.

¹¹¹⁰ Catalogue : III.A, n° 10, 11.

¹¹¹¹ Voir *supra* note n° 158.

¹¹¹² Catalogue : I, n° 17. Le contenu et l'élaboration formelle de ce diptyque-reliquaire semble se rapporter directement à un petit diptyque plus ancien, du XIV^e siècle, conservé dans la coll. du Staatliche Museen zu Berlin - Gemäldegalerie, (N° Inv. 1052) ; 12,2 x 8,3 cm et 6,1 x 6,9 cm. Voir [en ligne] <http://www.bildindex.de>.

¹¹¹³ Voir *infra* chap. VI, § 3.B.

¹¹¹⁴ Voir *infra* chap. VI, § 3, 4 ; VII, § 1.

¹¹¹⁵ Cf. HAGER 1962, fig. 55 ; Leonardi, Degl'Innocenti (dir.), *Maria Vergine Madre Regina...* (cat. de l'expo.), *op.cit.*, n° 76, p. 434 ss.

¹¹¹⁶ M.-T. CORSINI, notice (dans :) *Maria Vergine...*, *loc. cit.*

créé par l'orfèvre Matteo Nobile di Arpino en 1396, fut hélas détruit par un incendie. En 1426, il était toujours inscrit à l'inventaire de la cathédrale, comme : *in primis imago Virg. Mariae cum tabernacolo de ramine aurato, cum sex figuris angelorum de argento aurato (...) cruce in summitate*¹¹¹⁷. Selon la tradition, l'icône aurait été exécutée à Byzance et envoyée en 802, de la part de l'impératrice Irène, au duc Pietro Lifino. Une autre tradition, non confirmée, dit qu'en 1185 Frédéric Barberousse l'aurait offerte à la cité de Spolète, en signe de réconciliation¹¹¹⁸. Nous allons revenir à la question de cet ostensor dans la partie consacrée à l'usage des tableaux-reliquaires en Pologne¹¹¹⁹.

4. Peintures incrustées de reliques en Bohême et sur les territoires du Saint-Empire romain germanique

Les tableaux composés avec des reliques bénéficiaient apparemment d'une grande popularité dans le monde médiéval d'Occident. Leur expansion en Europe centrale se rattache, semble-il, aux influences italiennes qui s'y font sentir dès la seconde moitié du XIV^e siècle¹¹²⁰. Ensuite, il faut prendre en considération l'essor artistique à l'époque du gothique international, autour de 1400. L'intensification des relations de la cour de Prague avec le milieu de la chrétienté latine a, dans ce contexte, joué un rôle primordial. Sous le règne de Charles IV (1346-1378) le Royaume de Bohême élargit ses liens avec l'Italie et la France¹¹²¹. C'était un souverain éclairé qui, comme le souligne l'historien František Kavka, *ambitionnait de faire de sa capitale non seulement « la seconde Rome », mais aussi « la deuxième Paris »*¹¹²². Effectivement, cette période du Moyen Âge fut marquée en Bohême par un véritable développement sur le plan politico-socio-culturel. On peut dire que le concept idéologique de l'empereur se traduit parfaitement dans la décoration de la chapelle Sainte-Croix du château de Karlštejn. La spécificité de cette chapelle est définie par la conjonction des peintures avec un ensemble surprenant de reliques de saints, dont le roi était un collectionneur ardent. Ainsi, les saints figurés et présents matériellement dans leurs reliques, apparaissent comme une armée céleste qui protège les joyaux de la Couronne de l'Empire qui y sont abrités (fig. 89).

Un chroniqueur tchèque, Beneš Krabice de Veitmile avait écrit déjà en 1365, au sujet de la décoration de ladite chapelle : (...) L'empereur a fait construire dans la tour supérieure une grande chapelle dont les murs sont incrustés d'or pur et de pierres précieuses, ornés de reliques de saints et de tableaux d'immense valeur. Dans le monde entier, on ne trouverait pas une chapelle si somptueusement décorée, et c'est juste, puisque l'empereur

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹¹⁹ Voir *infra* chap. VI, § 5.2.1.

¹¹²⁰ Voir K. STEJSKAL, K. NEUBERT, *L'empereur Charles IV : l'art en Europe au XIV^e siècle*, Paris 1980, *passim*.

¹¹²¹ Ces relations furent, de fait, établies par son père, Jean de Luxembourg ; son mariage avec Élisabeth des Premyslides introduit la dynastie luxembourgeoise sur le trône de Bohême. Charles IV connaissait donc la cour parisienne par ces liens familiaux. En 1346, il fut élu roi des Romains, et après la mort de son père, Jean de Luxembourg, il devint l'héritier du Royaume de Bohême. Voir F. KAVKA, *Historie života velkého vladaře*, (éd.) 2002, *passim* ; Cf. *supra* chap. I^{er}, § 4.1.1.

¹¹²² F. KAVKA, *Les grands Tchèques, les grands Européens*, cit. d'après J. GISSÜBELOVA, *Château de Karlštejn*. Thèmes - Radio Prague [en ligne] <http://old.radio.cz/fr/article/77610> .

y garde les insignes de couronnement¹¹²³. Entre les années 1360 et 1364, le Maître Théodoric y créa un décor qui comportait 129 peintures sur panneaux de bois et des peintures murales¹¹²⁴. Il est notoire que 97 tableaux portent des châsses à reliques ; nous en présentons, ci-dessous, une cinquante (fig. 90). C'est, sans aucun doute, la plus importante collection de tableaux-reliquaires en Europe. Les tableaux, élaborés selon le style « doux », où l'artiste renonce au caractère linéaire en introduisant des clairs-obscur, représentent le Christ, la Vierge avec sainte Anne, des apôtres, des saints(es) de l'Église, des évêques, des souverains, des chevaliers, bref des personnages importants, dont des reliques étaient placées dans les encadrements¹¹²⁵. Les portraits des saints étaient exposés par ordre hiérarchique, au-dessus des murs recouverts de pierres précieuses ou bien semi-précieuses (fig. 89). Considérés comme les plus anciens dans cette région de l'Europe, les tableaux-reliquaires de Karlštejn relèvent, selon toute vraisemblance, des formules italiennes. Nous supposons que ce type de reliquaire apparut en Bohême grâce à Charles IV, inspiré par les représentations pieuses qu'il avait vues pendant ses voyages en Italie. En outre, il faut prendre en considération l'intermédiaire des artistes italiens qui travaillaient pour la cour de Prague, comme Tomaso da Modena dont le triptyque avec la Vierge à l'Enfant (sans reliques) se trouve dans la chapelle Sainte-Croix¹¹²⁶.

A partir des années 1400 environ, on peut parler d'une vraie profusion de tableaux dévotionnels mariaux en Bohême, ce que confirme notamment l'étude remarquable de Milena Bartlová¹¹²⁷. Le modèle de la *Vierge à l'Enfant* entourée d'un large cadre avec une décoration figurative, ou bien incrusté de reliques, devient l'une des caractéristiques de la peinture gothique tchèque, à son apogée à l'époque de Charles IV et de Venceslas IV. Mais, il nous faut tout d'abord noter l'existence d'un autre type formel qui contient un seul *reservaculum* (logette) dans l'image même. Prenons pour le premier exemple la *Belle*

¹¹²³ GISSÜBELOVA, *loc. cit.* ; Voir. *Kronika Beneše z Weitmile*, IV, p. 553, « Centrum Medievistických Studií », [en ligne] <http://147.231.53.91/src/index.php?s=v&cat=11&bookid=177&page=485> .

¹¹²⁴ J. LORIŠ, *Mistr Theodorik*, Praha 1938 ; A. MATĚJČEK, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938, cat. p. 67-76 ; *Idem*, (éd.) 1950, cat. 70-81 ; A. MATĚJČEK, J. PEŠINA, *La peinture gothique tchèque, 1350-1450*, Prague 1955, cat. p. 62-64 ; *Id.*, *Gotische Malerei in Böhmen...*, Prag 1955, p. 56-58, fig. n° 54-73 ; A. FRIEDL, *Magister Theodoricus*, Prague 1956 ; V. DVOŘÁKOVÁ, D. MENCLOVÁ, *Karlštejn*, Praha 1965 ; *L'Europe Gothique XII^e -XIV^e siècles*, (cat. de l'expo.) Musée du Louvre, Pavillon de Flore, Paris 2 avril-1^{er} juillet 1968, p. 186, n° 303 ; STEJSKAL, NEUBERT, *op. cit.*, p. 129 s. ; PREISING 1995-1997, p. 37 ; J. FAJT, J. ROYT(éd.), *Magister Theodoricus. Court Painter of Emperor Charles IV. Decorations of Sacred Spaces at Castle Karlštejn*, (expo. tenue au Couvent Sainte-Agnès, du 12 novembre 1997 au 26 avril 1998), Prague 1997, p. 5 ; FAJT, ROYT, *The Pictorial Decoration of the Great Tower at Karlštejn Castle*, *op. cit.*, p. 107-205.

¹¹²⁵ *Catalogue of the Panel Paintings in the Chapel of the Holy Cross*, (dans :) Fajt (éd.), *Magister Theodoricus*, *op. cit.*, p. 298-474, d'après les photos prises par R. Boček ; Les tableaux présentent entre autres : St Jean-Évangéliste, St Pierre, st Paul, Ste Anne, les trois Marie au tombeau, l'Homme de douleurs, St Luc, St Matthieu, St Barthélemy, St Simon, St André, St Jude-Thaddée, St Jacques le Mineur, St Jacques le Majeur, Ste Élisabeth de Thuringe, St Charlemagne, St Marc, St Philippe, St Mathias, Ste Cunégonde, Ste Ludmilla, Ste Agnès de Rome, Ste Margarèthe, Ste Ursule, St Guy, St Maurice, St Évêque Adalbert, Ste Barbara, Ste Dorothee, Ste Veuve, Ste Reine, St Etienne de Hongrie, St Laurent, St Etienne, Ste Marie-Madeleine, St Wolfgang, St Denis, St Georges, St Roi, des Sts Évêques, des Sts Souverains.

¹¹²⁶ SWARZENSKI 1940, p. 59 ; E. SANDBERG-VAVALÀ, *Panels by Tomaso da Modena*, „The Journal of the Walters Art Gallery”, III : 1940, p. 69 ss. ; LEGNER 1978, vol. 3, p. 217 ; R. GIBBS, *Tomaso da Modena and Italian Influences in Bohemian Paintings*, „Umění”, 38 : 1990, p. 291-304 ; ROYT 2003, p. 59. Or, un volet du diptyque-reliquaire attribué à Tomaso da Modena se trouve dans la coll. de *The Walters Art Gallery*, voir F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, p. 64 ; M. STEEN-HANSEN, J.-A. SPICER (éd.), *Masterpieces of Italian painting : the Walters Art Museum*, London 2005, p. 32.

¹¹²⁷ BARTLOVÁ 2001 (a), *passim*.

Madone provenant du couvent des capucins de Roudnice, datée des dernières décennies du XIV^e siècle, et conservée dans la Galerie nationale de Prague (fig. 88)¹¹²⁸. Il semble que le médaillon sur la poitrine de la Vierge soit une châsse¹¹²⁹. On est donc enclin à supposer qu'il s'agissait de l'introduction de reliques (voire d'une hostie) directement dans la peinture, comme c'était le cas des tableaux christiques connus autrefois à Latium¹¹³⁰.

Revenons ensuite à la célèbre représentation de Brno (fig. 20). Le reliquaire sur la poitrine de la Vierge fut sûrement introduit postérieurement dans ce tableau de style byzantinisant, à notre avis, de la charnière des XII^e et XIII^e siècles¹¹³¹ –, l'attribution au XII^e siècle, à un atelier constantinopolitain étant plutôt douteuse¹¹³². Nous pensons que le reliquaire en forme de losange, contenant une relique de *peplum virginis*¹¹³³, avait été introduit au XV^e siècle. Il est notoire que sa comparaison formelle avec d'autres reliquaires insérés dans le tableau marial provenant de Bardejov (1464-1470) et dans deux panneaux cracoviens : l'*Annonciation* et le *Couronnement* (1470-1480), démontre leur caractère identique¹¹³⁴. Cependant, il est impossible de répondre, avec toute précision, aux questions qui se posent à propos de ce tableau. Milena Bartlová a dernièrement confirmé nos hypothèses. Elle a, elle-aussi, souligné que faute de documents historiques, on ne dispose d'autre méthode que celle de l'analyse d'évolution stylistique pour dater non seulement ledit reliquaire, mais aussi la représentation picturale¹¹³⁵. Par ailleurs, nous n'excluons pas que ce concept formel d'incruster des reliques dans un tableau peint soit inspiré du modèle du buste-reliquaire tridimensionnel, répandu en Europe septentrionale à partir de la première moitié du XIV^e siècle¹¹³⁶. Leur similitude est vraiment suggestive. En effet, nous avons dans ce contexte affaire à un portrait garni du même type de reliquaire, une logette en forme de médaillon – telle un pectoral –, exposée dans la partie centrale de l'image (peinte ou sculptée).

Pour ce qui est des tableaux mariaux encadrés de reliques, leur modèle commence à se manifester en Bohême à la même période du bas Moyen Âge. C'est le cas, par exemple, du tableau de la *Vierge à l'Enfant* daté autour de 1400, provenant de la cathédrale Saint-Guy de Prague¹¹³⁷. Il est intéressant que cette représentation porte l'invocation de la *Regina cœli*, qui est une référence à la célèbre antienne mariale¹¹³⁸, et qui apparaît également dans des tableaux polonais. Les effigies des saints en relief polychrome sont

¹¹²⁸ G. SCHMIDT (dans:) K.-M. Svoboda, *Gotik in Böhmen*, München 1969, p. 226, 242, fig. 157 ; BELTING 1990, p. 487, fig. 264.

¹¹²⁹ MATĚJČEK, PEŠINA, *op. cit.*, p. 68-69, fig. n° 148.

¹¹³⁰ Cf. *supra* § 3.

¹¹³¹ Chap. I^{er}, § 4.1.1.

¹¹³² Selon les informations obtenues par Mme M. Bartlová.

¹¹³³ Voir note *supra*.

¹¹³⁴ Catalogue : I, n° 20 ; III.A, n° 10 et 11.

¹¹³⁵ On ne possède qu'un rapport de restauration, établi en 1955. Nous remercions Mme M. Bartlová pour toutes les informations au sujet de ce tableau.

¹¹³⁶ Cf. VAN OS, *loc. cit.*

¹¹³⁷ Catalogue : I, n° 22.

¹¹³⁸ Chap. II, § 1.3.2.

placées sur l'encadrement-reliquaire comme celles peintes dans un diptyque de provenance probablement byzantine, conservé à Cuenca¹¹³⁹.

Citons ensuite la *Vierge* de l'église Saint-Stéphane, moins ancienne, et similaire du point de vue stylistique et iconographique à ladite image de Roudnice¹¹⁴⁰. Le tableau entouré d'un large cadre enrichi d'éléments modernes, contient de petites scènes narratives illustrant les *Joies de Marie* qui alternent avec des cavités à reliques¹¹⁴¹. Enfin, nous avons le diptyque-reliquaire d'un atelier bohémien, conservé actuellement au Musée des beaux-arts de Bâle¹¹⁴², et créé autour de 1400 comme les deux *Vierges* citées ci-dessus : celle de Roudnice et celle de Saint-Guy à Prague. La juxtaposition de *l'Homme de douleurs* et de la *Vierge à l'Enfant* répond, de fait, au programme iconographique des diptyques (avec ou sans reliques) connu dans l'art italien, particulièrement au cours du XIV^e siècle¹¹⁴³. Les deux panneaux du diptyque de Bâle sont enchâssés dans un simple cadre constitué de cavités à reliques¹¹⁴⁴. Outre les tableaux uniques et les diptyques, les triptyques-reliquaires mariaux, de petites dimensions, peints sur bois étaient également connus sur le territoire germanique. Mais, ils semblent moins répandus dans le Nord, où les grands retables sculptés du culte officiel et les petits autels d'orfèvrerie dans la dévotion privée auraient été préférés. A titre d'exemple, nous pouvons citer un panneau relativement ancien, car daté autour de 1380, provenant de la Rhénanie¹¹⁴⁵. Néanmoins, sa stylistique étant différente des créations tchèques et polonaises, nous allons nous contenter seulement de signaler son existence¹¹⁴⁶.

Il faut constater que les ateliers bohémiens jouaient, sous l'ascendant italien, un rôle remarquable dans l'essor de la peinture au-delà des Alpes. Inspirés du style italo-byzantin, les artistes tchèques créèrent leur style propre qui s'appliqua à la peinture gothique, entre autres dans d'innombrables représentations mariales. Finalement, les tableaux de la *Vierge* enchâssés dans de larges cadres à décoration figurative, parfois incrustés de reliques sont devenus caractéristiques de l'art religieux en Bohême du XV^e siècle. C'est pourquoi, nous voudrions savoir s'ils ont eu un retentissement sur la production des tableaux-reliquaires polonais. Dans cette optique, nous prenons en considération le rôle d'intermédiaire qu'eut la Bohême sur le plan artistique, entre la Pologne et l'Italie. Peut-on admettre que les tableaux tchèques, qui semblent antérieurs aux œuvres similaires des ateliers polonais, aient influencé la production de ces dernières ? Sinon, faut-il plutôt parler d'un style cracovien analogue inspiré directement des créations italiennes ?

¹¹³⁹ Catalogue : II, n° 2.

¹¹⁴⁰ Catalogue : I, n° 23.

¹¹⁴¹ MATĚJČEK, PEŠINA 1955, p. 90, tabl. 264 ; BARTLOVÁ, *op. cit.*, p. 378-381.

¹¹⁴² Catalogue : I, n° 21.

¹¹⁴³ W. KERMER, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967, n° 106, p. 55 ss.

¹¹⁴⁴ R. SUCKALE, *Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel : Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens*, (dans :) *Nobile claret opus. Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag*, Zürich 1986, p. 103-112 ; BARTLOVÁ, *op. cit.*, p. 132-133, fig. 21.

¹¹⁴⁵ Catalogue : I, n° 24.

¹¹⁴⁶ PREISING, *op. cit.* p. 31, fig. 25, cat. n° 44, a présenté un autre triptyque-reliquaire, plus ancien daté autour de 1330, et conservé dans la collection de Wallraf-Richartz-Museum de Cologne (n° Inv. 1). Ce triptyque peint sur panneau, provenant d'un couvent des clarisses, figure la Crucifixion dans le tableau central et sur les volets : la Naissance du Christ, l'adoration des Mages, la Pentecôte et l'Ascension. Au verso des volets : l'Annonciation avec saintes Catherine et Barbara.

Troisième partie Tableaux-reliquaires polonais

Chapitre VI *Tableaux-reliquaires* dans la production artistique et dans les rites religieux en Pologne médiévale

Les tableaux-reliquaires mariaux, auxquels nous consacrons plus particulièrement cette étude, apparaissent sur le territoire de la Pologne à l'époque du bas Moyen Âge. Notre objectif est de démontrer leur spécificité compte tenu des créations semblables identifiées tant dans le monde byzantin qu'en Occident médiéval. Les questions essentielles qui se posent ici relèvent tout d'abord de l'uniformité formelle et iconographique des tableaux concernés, dont un nombre remarquable est conservé jusqu'à nos jours¹¹⁴⁷ ; plusieurs autres sont cités dans des archives¹¹⁴⁸. Sommes-nous bien en droit de parler de leur importance sur le plan européen ?

Avant de donner une réponse, il faut bien sûr procéder à une analyse détaillée des œuvres. Nous allons essayer de déterminer leur provenance, afin de connaître leurs commanditaires et leurs auteurs ou, tout au moins, des ateliers de créations – car dans le cas de la peinture gothique en Pologne, on parle plus souvent d'un atelier que d'un artiste concret. Cela nous permettra d'indiquer le milieu dans lequel ces reliquaires s'étaient répandus. La typologie et le rapprochement iconographique des œuvres rassemblées dans le catalogue serviront ensuite à établir leur étude comparative, et donc à désigner l'origine du modèle formel connu en Pologne¹¹⁴⁹. Enfin, se pose la question de la fonction et de l'usage d'une telle image-objet dans la société polonaise. S'agit-il des mêmes rites propagés dans l'Église, ou plutôt d'une piété singulière qui jalonnait la vie quotidienne des communautés locales ? Faut-il estimer ces tableaux-reliquaires de manière exceptionnelle, comme des objets du culte officiel ? Sinon, avons-nous tout simplement à considérer les tableaux d'affection, de type provincial, utilisés à des fins de dévotion privée ?

1. Commanditaires des tableaux-reliquaires dans la société médiévale polonaise

La désignation de commanditaire n'est pas évidente dans la plupart des cas. C'est pourquoi, faute de sources historiques, nous devons nous contenter de quelques informations succinctes qui ont été retenues dans des textes anciens. Elles nous semblent toutefois suffisamment pertinentes pour nous indiquer le milieu, dans lequel les tableaux-reliquaires jouissaient de popularité.

¹¹⁴⁷ Catalogue : III.A.

¹¹⁴⁸ Catalogue : III.B.

¹¹⁴⁹ Voir *infra* chap. VII, § 1.

Dans cette optique, nous allons faire reposer notre analyse sur des documents correspondant à divers groupes sociaux, où la présence de tels reliquaires avait été notée. La position privilégiée appartient bien évidemment à la cour et au clergé. Nous distinguons, parmi les représentants de ce dernier : le haut clergé placé à la tête de la hiérarchie ecclésiastique du diocèse cracovien, le clergé paroissial et le milieu monastique. Pour ce qui est de l'aristocratie, elle paraît moins intéressée par ce type d'objet dans la première moitié du XV^e siècle. Ce n'est qu'au cours des dernières décennies, et puis au début du XVI^e siècle, que les tableaux-reliquaires trouvent leur place également dans le milieu de la haute noblesse. Enfin, il ne faut pas oublier la riche bourgeoisie. Concentrés autour des corporations artisanales et des confréries, les citoyens étaient souvent les commanditaires collectifs d'objets dévotionnels.

1.1. La cour

Tournons-nous vers les événements, invoqués plus haut, liés aux donations des tableaux pieux par la reine Élisabeth Lokietek et la reine Hedwige d'Anjou à des églises de Cracovie, qui eurent lieu à la fin du XIV^e siècle¹¹⁵⁰. Nous avons réaffirmé que la cour jouait un rôle d'intermédiaire dans l'importation des peintures religieuses de provenance italienne, voire italo-byzantine. Il est fort probable que les tableaux-reliquaires, comme de nombreuses images mariales et christiques *ad instar Graecae picturae* mentionnées dans les registres du trésor de la cathédrale de Wawel, étaient aussi des offrandes royales¹¹⁵¹. On est d'ailleurs enclin à supposer que leur production était parfois incitée par la cour. Les souverains en faisaient apparemment des donations à la noblesse, ceci à titre de certaines gratifications. Des tableaux dévotionnels seraient ainsi arrivés dans le milieu provincial par l'entremise de la cour royale. D'après une mention dans des archives, la reine Anna Jagellon (1523-1596)¹¹⁵² avait offert un tableau-reliquaire à une dame noble Margareta Brandis, lequel tableau était jadis déposé dans une église paroissiale du diocèse cracovien¹¹⁵³. Néanmoins, faute d'indications plus précises, on ne sait pas s'il s'agissait, dans ledit cas, d'un reliquaire gothique, ou bien d'une production déjà moderne du XVI^e siècle. Or, la désignation « *Imago Misericordiae* », sous laquelle il figure dans l'inventaire du XVII^e siècle, peut se rapporter soit à une représentation de *Misericordia Domini*, soit à une *Vierge de miséricorde*¹¹⁵⁴. Pour notre part, nous pensons que c'était l'un des anciens tableaux, christique et/ou marial, dont la dévotion continuait à se répandre au-delà de l'époque médiévale¹¹⁵⁵.

1.2. Le clergé

¹¹⁵⁰ Voir *supra* chap. I^{er}, § 4.2.1.

¹¹⁵¹ Cf. *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, (Inventaire de la cathédrale de Wawel, 1563), (éd.) Bochnak, *op. cit.*, *passim*.

¹¹⁵² « *Anna Dei gratia Infans Regni Poloniae* » ; Voir *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1935, vol. I, p. 129 ; Z. SATAŁA, *Poczet polskich królowych, księżnych i metres*, Szczecin 1990, p. 202 ; A. LANGER, *Rezidenzfunktion – Rezidenzwechsel : Krakau und Ujazdów / Warschau zur Zeit von Bona Sforza und Anna Jagiellonka*, (dans :) M. Dmitrieva, K. Lambrecht (éd.), *Krakau, Prag und Wien : Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat*, Stuttgart 2000, p. 70.

¹¹⁵³ Voir Catalogue : III.B, n° VIII.

¹¹⁵⁴ Cf. entre autres P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde : étude d'un thème iconographique*, Paris 1908, *passim* ; SCHLIE, *op. cit.*, p. 309-331.

¹¹⁵⁵ Chap. VII, § 2.

Les ecclésiastiques jouaient, sans doute, un rôle de premier plan dans la propagation des objets servant pour la dévotion, y compris des tableaux-reliquaires. Prenons, à titre d'exemple, un tableau du couvent des clarisses situé dans le sud de la Pologne (PI. III)¹¹⁵⁶. Il semble que cette image ait été créée à la demande de l'évêque franciscain Jerzy (Georges) qui l'aurait ensuite offerte aux religieuses, à l'occasion de sa visite au couvent en 1445, après avoir été désigné comme suffragant¹¹⁵⁷. C'est pourquoi, ce représentant du haut clergé de Cracovie figure dans le tableau (fig. 91) ; il est présenté agenouillé devant la *Vierge à l'Enfant*. Son identification qui repose sur des documents historiques¹¹⁵⁸, est confirmée par l'image-même ; vêtu d'un habit franciscain avec une corde blanche, une mitre richement décorée sur la tête, avec des gants blancs et une crosse (peu visible) appuyée sur son bras gauche, le personnage représenté ne peut être (à cette époque-là) que l'évêque Georges.

Au début du XVIII^e siècle, le tableau passait, d'après une inscription placée au verso, pour un souvenir de la bienheureuse Cunégonde, patronne du couvent¹¹⁵⁹. Il était considéré, selon cette tradition, comme une œuvre du XIII^e siècle. Cependant, cette hypothèse n'ayant aucune confirmation (ni du point de vue historique, ni en ce qui concerne son élaboration formelle et sa stylistique), fut réfutée, ainsi que la première datation du XVI^e siècle proposée par Łuszczkiewicz¹¹⁶⁰. A présent, l'image est datée du XV^e siècle – d'après les études de Bochnak –, ce qui convient à la donation du suffragant Georges, à laquelle elle avait été attribuée¹¹⁶¹. Un autre problème apparaît pour ce qui est de l'encadrement-reliquaire, car il semble moins ancien que la représentation picturale. On ne peut pourtant pas contester catégoriquement l'existence d'un porte-reliques originel, qui aurait été transformé à une époque plus récente.

Une autre question se pose à propos du diptyque-reliquaire de la cathédrale de Wawel(PI. V)¹¹⁶². Une notice dans les Actes de visitation de la cathédrale, établis en 1602, indique Maciej (Matthieu) de Grodziec (Grójec), *peregrinus Hierosolimitanus*, comme le commanditaire de ce diptyque¹¹⁶³. Jerzy Gadomski a remarqué que ce chanoine et vicaire

¹¹⁵⁶ Catalogue : IV, n° 4.

¹¹⁵⁷ Jan Fijałek fut le premier à identifier la personne de l'évêque Jerzy. D'après A. BOCHNAK, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 6 : 1934-1935, p. 4 s., note n° 1.

¹¹⁵⁸ Il eut d'abord la fonction de supérieur du couvent franciscain à Cracovie (1433), ensuite il fut suffragant de Cracovie (1445-1461) ; *Joannis Długossii seu Longini canonici Cracoviensis Historiae Polonicae libri XII*, (éd.) A. Przeździecki, Cracoviae 1878, t. V, p. 315 ; W. ABRAHAM, *Pastorał z wieku XV w Muzeum XX. Czartoryskich*, SKHS, 8 : 1912, col. CCLXXXVII-CCLXXXIII ; P. CZAPLE- WSKI, *Tytularny episkopat w Polsce średniowiecznej*, (tiré) „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, Poznań 1915, p. 89-91.

¹¹⁵⁹ A. BOCHNAK examina cette œuvre le 30 octobre 1926. Inscription au verso : Cellae B. Cunegunde Virginis / Sacra Supellex / Quam vetustate attritam / Deo dicata Virgo Constantina Jordanowna Abbatissa instaurari facit / Anno D[omi]ni M.DCC.I. Voir *Id.*, *op. cit.*, p. 1-8, fig. 1-3.

¹¹⁶⁰ W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Wynik wycieczki naukowej w okolice Sącza i Biecza*, SKHS, 4 : 1891, col. LXXXV ; *Id.*, *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki za okres od 13 marca do 31 grudnia 1890*, SKHS, 5 : 1896, fig. 1 p. II ; BOCHNAK, *op. cit.*, p. 1 note n° 3.

¹¹⁶¹ Cf. BOCHNAK, *loc. cit.* ; GADOMSKI 1981, p. 28, 110, note n° 112.

¹¹⁶² Catalogue : III.A, n° 2.

¹¹⁶³ Voir réf. biblio. (dans :) Catalogue, *loc. cit.* ; Cf. J. GADOMSKI, *Związki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420-1460 z malarstwem innych środowisk artystycznych w Europie*, (dans :) *Sztuka i ideologia XV wieku*, Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1-4 grudnia 1976, (réd.) P. Skubiszewski, Warszawa 1978, p. 311-325.

de la cathédrale, qui avait accompli le pèlerinage en Terre Sainte, voyagea probablement à Rome soit à l'occasion du jubilé de l'année 1450, soit comme le subcollecteur apostolique –*fructuum Camerae et denarii sancti Petri (...) unicus succollector* –, envoyé de la part du diocèse cracovien¹¹⁶⁴.

Cette hypothèse paraît probable, même si d'après Marek D. Kowalski on ne dispose pas de sources historiques susceptibles de la confirmer¹¹⁶⁵. Il faut toutefois constater que la fonction de Matthieu n'imposait aucun déplacement à Rome¹¹⁶⁶. Aurait-il alors effectué un pèlerinage personnel ? Nous partageons, d'une part, l'hypothèse de Gadomski selon laquelle la présence de la *Sainte Face* dans le diptyque pourrait témoigner d'un pèlerinage accompli soit à Jérusalem, soit à Rome¹¹⁶⁷. Certaines représentations de la *Vera Icon* étaient, en effet, réalisées à la demande des pèlerins après leur retour de Rome, où l'effigie christique déclarée authentique était conservée¹¹⁶⁸. D'autre part, on ne peut pas exclure l'influence directe du milieu bohémien, où de nombreuses répliques de la « vraie image » étaient répandues. D'ailleurs, la peinture même a été attribuée à un atelier tchèque, ou bien silésien¹¹⁶⁹. En admettant ainsi que Matthieu n'avait jamais voyagé en Italie, il est possible que sa volonté d'introduire une telle représentation dans le diptyque ait été inspirée par la popularité de celle-ci en Europe centrale. Or une effigie christique, que Charles IV aurait

D'après Gadomski (*Ibid.* note n° 7), il existe dans des archives la mention suivante : [*Tabula*] duplex in quarum una est facies Salvatoris alia B [fatissim] ae Virginis comparata per Mathiam de Grodziecz vicarum Crac [oviensem] peregrinum Hierosolimitanum, (dans :) *Acta Visitationis Cathedralis Cracoviensis (...) anno domini 1602*, p. 34, Archives Capitulaires de Wawel, n° 19b. Le fondateur du diptyque Maciej de Grodziecz (Grójec) finit des études à l'Université Jagellon en 1435 (*Album studiorum Universitatis Cracoviensis* t. I : An Anno 1400 ad Annum 1489. Cracoviae 1887, p. 86). Dans les années de 1439-1453, il était notaire public. Datant de 1448, il se présentait comme *vicarius perpetuus ecclesiae cathedralis Cracoviensis* (F. PIEKOSIŃSKI, *Kodeks dyplomatyczny Małopolski*, t. IV : 1386-1450, Kraków 1905, p. 481). Il occupait des fonctions importantes dans le diocèse cracovien (A. THEINER, *Vetera Monumenta Poloniae et Lithuaniae, Romae* 1861, t. II, p. 184). Il est présenté par J. Długosz (*Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, t. I, p. 73, 260, 436, 555) ; *Monumenta Poloniae Vaticana, Annatae e Regno Poloniae saeculi XV (1421-1503)*, t. X, (éd.) M.-D. KOWALSKI, Kraków 2002, n° 794. D'après Kowalski, il s'agit de Maciej de Grójec en Masovie (signé Mathias de Grodziecz), fils de Nicolas. Or, dans des sources historiques, il est fait mention de Nicolas Czepliela qui devint vicaire et altariste de sainte Marie-Madeleine de la cathédrale de Cracovie après Maciej de Grójec. La bulle accordant ses deux bénéfices date du 21.I.1480. Cela veut dire, constate Kowalski, que Maciej de Grójec est mort avant cette date. Il faut noter que jusqu'au XVIIe siècle le village d'origine du vicaire Maciej était appelé Grodziec, au XVIIIe siècle – Grojec, et à partir du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui – Grójec ; Voir (dans :) K. RYMUT, *Nazwy miast Polski*, Wrocław 1980, p. 84 ; *Id.*, *Nazwy miejscowe Polski : historia, pochodzenie, zmiany*, Kraków 1999, t. 3 E-I, p. 401 ; *Encyclopaedia Britannica*, (éd. 15) 2002, vol. 14, p. 982 ; K. DŁUGOSZ-KURCZABOWA, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2005, p. 165 ; Z. KOWALIK-KALETA, L. DACEWICZ, B. RASZEWSKA-ŻUREK (éd.), *Słownik najstarszych nazwisk polskich. Pochodzenie językowe XII-XV wiek*, Warszawa 2007, t. I, p. 53.

¹¹⁶⁴ Selon GADOMSKI, (dans :) *Wawel 1000-2000*, Wystawa Jubileuszowa, Kraków 2000 (cat. de l'expo.), t. I, p. 69.

¹¹⁶⁵ KOWALSKI, *loc. cit.*, travaillant sur la question des collecteurs polonais, a constaté (suite à notre courrier) qu'on ne sait rien d'un tel voyage de Maciej de Grójec à Rome. Et les quelques informations contenues dans les Archives du Vatican ne sont que des notes succinctes concernant ses bénéfices et le fait qu'il ait été le subcollecteur pontifical du diocèse cracovien.

¹¹⁶⁶ Dans notre conversation avec lui, M.-D. Kowalski a remarqué que la fonction de subcollecteur (THEINER, *loc. cit.*) n'exigeait aucun voyage à Rome, car le subcollecteur devait présenter les comptes devant le collecteur de son diocèse. Dans ce contexte, l'hypothèse de J. Gadomski n'est pas vraiment envisageable.

¹¹⁶⁷ GADOMSKI 1978, p. 321, note n° 7 ; *Idem* 1981, p. 49 ; *Idem* 2000, p. 69.

¹¹⁶⁸ Voir *supra* chap. II, § 1.2.3.B ; III, § 2.

¹¹⁶⁹ GADOMSKI 1978, p. 312 ; *Idem* 2000, p. 69.

apportée de Rome en 1368, était conservée dans la cathédrale de Prague¹¹⁷⁰. Mais, ce n'est qu'une copie tchèque d'un tableau italien disparu qui serait devenue le modèle des figurations connues en Bohême et en Silésie¹¹⁷¹. Enfin, la juxtaposition de la *Sainte Face* avec l'*Hodighitria* dite *cracovienne*¹¹⁷² témoignerait, d'après Gadowski, de la loyauté de Matthieu envers les autorités de l'évêché de Cracovie qui favorisaient ce type de portrait marial dans leur diocèse¹¹⁷³.

Compte tenu de ces éléments à notre disposition, nous nous interrogeons sur l'origine du second diptyque-reliquaire, connu et conservé en Pologne (Pl. VI-VII)¹¹⁷⁴. Il s'agit du diptyque de Sandomierz daté entre 1450 et 1460, à la suite d'une analyse stylistique établie dernièrement par Helena Małkiewicz¹¹⁷⁵. En situant sa datation quelques années plus tard, on peut supposer que le même Matthieu de Grodziec, occupant plusieurs fonctions dans le diocèse, et désigné en 1466 chanoine de l'église collégiale de Sandomierz¹¹⁷⁶, aurait pris part à la création de ce reliquaire, ou l'aurait tout simplement apporté de Cracovie. Il n'est pas négligeable de remarquer ici que les deux diptyques enchâssent des reliques de saint Venceslas, un des patrons de la cathédrale de Wawel¹¹⁷⁷. Néanmoins, une telle hypothèse qui relie ledit reliquaire avec la personne de Matthieu de Grodziec exige pour être soutenue la connaissance de sources historiques essentielles, et nous n'en disposons pas.

Bien évidemment, d'autres tableaux-reliquaires étaient conservés dans la cathédrale de Cracovie, mais les informations à leur sujet sont vraiment sommaires. Nous savons, d'après un document conservé dans des archives, qu'une image mariale contenant des reliques était jadis exposée à la vénération dans une des chapelles¹¹⁷⁸. La chapelle portait le vocable de la *Naissance de la Vierge* et était desservie par le collège des mansionnaires¹¹⁷⁹. On ne sait cependant rien sur la provenance de cette représentation. Mais, malgré cela,

¹¹⁷⁰ Voir *Idem* 1981, p. 48 cit. A. MATĚJČEK, *Gotische Malerei in Böhmen*, Prag 1939, s.p.

¹¹⁷¹ MATĚJČEK, PEŠINA 1955, p. 70 ; GADOMSKI, *loc. cit.* ; B. DRAKE BOEHM, J. FAJT (éd.), *Prague : the crown of Bohemia, 1347-1437*, (cat. de l'expo.) New York, Metropolitan Museum of Art - Prague, Château, 2005-2006, New York 2005, p. 298.

¹¹⁷² Chap. I^{er}, § 4.2.2.

¹¹⁷³ GADOMSKI, *loc. cit.*

¹¹⁷⁴ Catalogue : III.A, n° 5 ; III.B, n° XVI.

¹¹⁷⁵ H. MAŁKIEWICZ, notice (dans :) *Wawel 1000-2000*, t. II, p. 46-47, reprod. 409-411.

¹¹⁷⁶ Cf. THEINER, *loc. cit.* ; *Cracovia artificum 1300-1500*, (éd.) J. Ptaśnik, Kraków 1917 (*Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*, t. 4), p. 127 ; *Zbiór dokumentów katedry i diecezji krakowskiej*, II^e partie : 1416-1450, Lublin 1973, n° 386, p. 308 note n° 7 (*Materiały Źródłowe do Dziejów Kościoła w Polsce*, vol. 4, éd. S. Kuraś).

¹¹⁷⁷ Catalogue : III.A, n° 2 et 5.

¹¹⁷⁸ Catalogue : III.B, n° II.

¹¹⁷⁹ Les *mansionnaires*, étaient des clercs, vicaires de l'église cathédrale ou collégiale. Certaines chapelles de la cathédrale étaient desservies par des collègues particuliers de clercs. Les mansionnaires se groupaient dans les collèges dirigés par un prévôt (voir ci-après, note n° 35), cette fonction appartenait au presbyter. Ils étaient obligés de mener une vie collective. Outre les messes à l'intention des fondateurs, ils célébraient quotidiennement des prières matinales votives, des offices à la Vierge Marie, la Passion du Christ ou bien un office eucharistique. Ils menaient, comme les vicaires, une activité pastorale. Leurs collègues étaient fondés par des princes et des rois polonais, tout particulièrement aux XVI^e et XVII^e siècles. Cf. L. DUCHESNE, *Origines du culte chrétien : étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris 1903, p. 406 ; M. ŻYWCZYŃSKI, Z. ZIELIŃSKI (éd.), *Studia historyczne*, Lublin 1968, vol. I, p. 143 ; A. PETITOVA-BÉNOLIEL, *L'Église à Prague sous la dynastie des Luxembourg, 1310-1419*, Hilversum 1996, p. 71.

nous pouvons émettre ici deux hypothèses, selon lesquelles le reliquaire aurait été offert par le fondateur du collège, ou bien il aurait été placé à l'initiative collective des clercs.

On trouvait des commanditaires des tableaux-reliquaires parmi le clergé paroissial, et peut-être aussi dans des communautés religieuses. Revenons, d'abord, sur les sources historiques qui témoignent d'un certain tableau de la Vierge incrusté de reliques commandé par l'abbé Mikołaj (Nicolas) de Koprzywnica en 1512, pour l'église de Książnice Wielkie¹¹⁸⁰ dont il était prévôt¹¹⁸¹. C'est l'un des rares documents, repéré dans des archives par Jerzy Gadomski¹¹⁸², qui mentionne non seulement le nom du commanditaire, mais aussi celui de l'artiste, ainsi que la fonction du reliquaire dans l'église, sujets que nous allons traiter un peu plus loin dans ce travail. Peut-on admettre que le triptyque-reliquaire, dont nous avons localisé un des panneaux dans la collection du Musée de beaux-arts de Boston (Pl. XII-XIV)¹¹⁸³, fut aussi créé à l'instigation d'un curé ? D'après certaines sources, non confirmées, ce triptyque appartenait à une église paroissiale située aux alentours de Cracovie, près de Bochnia¹¹⁸⁴. Son caractère provincial et sa valeur, sans aucun doute, moins couteuse par rapport à d'autres créations cracoviennes¹¹⁸⁵, nous pousse à admettre cette hypothèse. Mais, on ne peut pas exclure la possibilité que ce soit, par exemple, une donation seigneuriale.

En ce qui concerne le milieu monastique, nous disposons de quelques informations sur le tableau de l'église des chanoines réguliers de Cracovie (Pl. II)¹¹⁸⁶. Il semble que cette représentation ait été repeinte et transformée en reliquaire à la demande de Grégoire qui, entre 1428 et 1439, remplissait la fonction du supérieur du couvent cracovien¹¹⁸⁷. Cette hypothèse est suggérée par une inscription placée au verso du panneau citant *Gregorius praepositus*¹¹⁸⁸.

1.3. L'aristocratie

D'après des documents d'archives certaines des familles nobles avaient en leur possession des tableaux-reliquaires. Nous nous permettons d'évoquer à ce propos un évènement, saisi dans les anciennes publications par Jerzy Gadomski, qui attire tout particulièrement notre attention¹¹⁸⁹.

Il s'agit d'une dispute entre Anna de Kurozwęki (épouse de Stanislas Lanckoroński) avec son beau-frère, qui eut lieu en 1489. Cette noble dame polonaise demanda à Jan Lanckoroński le renvoi des images incrustées de reliques, qu'elle lui avait prêtées :

¹¹⁸⁰ Catalogue : III.B, n° XI.

¹¹⁸¹ Voir « prévôt », lat. « praepositus » (dans :) GABRIEL, *Le dictionnaire...*, 2007, p. 241.

¹¹⁸² GADOMSKI 1988, p. 110, note n° 15.

¹¹⁸³ Catalogue : III.A, n° 13.

¹¹⁸⁴ Cf. notamment L. LEPSZY, *Kultura epoki Jagiellońskiej w świetle wystawy zabytków w 500-letnią rocznicę odrodzenia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, 4/1(51) : 1902, col. 416-424.

¹¹⁸⁵ Voir *infra* § 3-4.

¹¹⁸⁶ Catalogue : III.A, n° 1.

¹¹⁸⁷ D'après KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 10 ; Bibliothèque Jagellon, manuscrit n° 3742, p. 31 s.

¹¹⁸⁸ Catalogue, *loc. cit.*

¹¹⁸⁹ GADOMSKI 1988, p. 24 note n° 89, p. 29, 110, cit. d'après *Starodawne prawa polskiego pomniki*, (éd.) A.-Z. Helcel, Kraków 1870, t. 2, p. 870 n° 4348.

*ymagines argenteas deauratas boni et ponderosi laboris, cum seris, ubi reliquie Sanctorum servabantur*¹¹⁹⁰. De fait, on ne sait pas exactement de quel type de représentations il était question. Ce texte indique pourtant que les tableaux-reliquaires étaient très coûteux (reliques, argent doré, pierres précieuses), et pour cette raison ils appartenaient aux gens aisés, possédant les moyens pour les faire réaliser ou les acheter.

1.4. La bourgeoisie

Étant donné le coût plutôt élevé des tableaux-reliquaires, comme nous l'avons signalé ci-dessus, leurs commandes dans le milieu bourgeois étaient d'abord moins nombreuses et, en règle générale, collectives. Ce type d'objet trouva ainsi sa place dans des chapelles de corporations et de confréries des plus importantes églises de Cracovie, la cathédrale de Wawel¹¹⁹¹ et l'église Notre-Dame dite *Mariacki*. Trois reliquaires : deux tableaux uniques et un triptyque, conservés actuellement dans la collection du Musée national de Cracovie, appartenaient autrefois à la corporation des Pelletiers (Pl. XV-XVII)¹¹⁹². Les tableaux étaient déposés, au XV^e siècle, dans leur chapelle particulière sous le vocable de l'Archange-Saint-Michel, de l'église Notre-Dame. D'autres peintures mariales incrustées de reliques furent notées dans le trésor de cette église (Pl. XI)¹¹⁹³, mais on ne dispose pas d'informations précises à leur sujet.

Pour résumer, les commanditaires des tableaux-reliquaires appartenaient à diverses couches sociales. Nous devons cependant admettre que la création de tels objets était relativement coûteuse non seulement du fait du travail du peintre, mais aussi et surtout à cause de la valeur des reliques qui y étaient incluses et, dans certains cas, de la décoration de pierres précieuses. C'est pourquoi les tableaux de ce genre étaient, en règle générale, commandés soit par des personnes qui disposaient de moyens financiers, soit par des collectivités locales.

2. Artistes-créateurs des tableaux-reliquaires et leur atelier

L'identité des auteurs des tableaux demeure souvent inconnue. On peut, bien sûr, tenter de le déduire par une analyse des conformités stylistiques des ateliers en fonction des textes subsistants dans des archives. Mais, référons-nous tout d'abord aux quelques noms qui sont arrivés jusqu'à nous. Une des plus anciennes mentions provient de la première moitié du XV^e siècle ; elle concerne la représentation repeinte dans l'église des chanoines réguliers de Cracovie (Pl. II)¹¹⁹⁴. Il y était question, selon Kořán et Jakubowski, d'un des subordonnés du prévôt Grégoire, un certain Piotr (Pierre)¹¹⁹⁵. Cette supposition s'appuie sur les notes tirées des registres monastiques, dans lesquels la fonction exercée par un moine dans le couvent figurait avec son nom. La raison en est qu'on prend en considération la personne du frère

¹¹⁹⁰ *Ibid.*

¹¹⁹¹ Voir *supra* § 1.2.

¹¹⁹² Catalogue : III.A, n° 9-11.

¹¹⁹³ Catalogue : III.A, n° 7 ; III.B, n° IV.

¹¹⁹⁴ Catalogue : III.A, n° 1.

¹¹⁹⁵ KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 10.

Pierre, mort en 1438, qui fut désigné comme « peintre de la maison »¹¹⁹⁶. A part sa fonction de peintre, on ne sait pourtant rien de lui, donc on suppose qu'il ne travaillait que pour sa communauté monastique. Il faut toutefois constater que les chanoines menaient en Pologne une activité artistique remarquable tant en ce qui concerne la peinture de miniatures que la peinture murale, ou bien celle sur panneau de bois¹¹⁹⁷. De surcroît, nous confirmons – après Kořán et Jakubowski – que l'encadrement du tableau ne provient point non plus d'un atelier secondaire. C'est une création considérable par ses qualités artistiques, un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie cracovienne¹¹⁹⁸.

D'autres sources historiques relèvent qu'en 1445 un dénommé Jakub (Jacques) de Cracovie créa pour Matthieu de Grodziec certaines *ymagines*, pour lesquelles il avait reçu douze « grzywna »¹¹⁹⁹. Cette information permet de soutenir l'hypothèse que le peintre Jacques (actif entre 1443 et 1479 ?) – identifié avec Jacques de Sącz –¹²⁰⁰, était l'auteur des images du diptyque-reliquaire de Wawel¹²⁰¹ (au moins en partie, suggère Gadomski, car la représentation de la *Sainte Face* semble avoir été découpée dans un autre tableau, fort probablement d'origine silésienne)¹²⁰². Enfin, nous savons grâce à une information conservée dans les anciens documents cités ci-dessus¹²⁰³, que l'abbé Nicolas commanda le tableau-reliquaire chez un peintre dénommé Antoine¹²⁰⁴. Le prix total dudit tableau s'élevait à soixante-treize florins, c'est-à-dire l'équivalent du prix d'un retable de dimension moyenne¹²⁰⁵. Par contre, l'artiste ne reçut pour l'élaboration de l'image que quatre florins. Cet exemple démontre explicitement que c'est la décoration précieuse et l'incrustation de reliques qui augmentaient, de façon considérable, la valeur du panneau.

Il est notoire que Gadomski a, en dernier lieu, attribué les tableaux provenant de la chapelle des Pelletiers de l'église Notre-Dame, l'*Annonciation* et le *Couronnement* (Pl. XVI, XVII)¹²⁰⁶, à l'atelier de Jean le Grand (actif entre 1466 et 1497) – artiste très apprécié sur le

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, note n° 19. On avait noté à côté de son nom, *peintre de notre maison*, Archives de la Ville de Cracovie, manuscrit n° K 888/99.

¹¹⁹⁷ WALICKI 1961, p. 331 ; KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *loc. cit.* ; A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Malarstwo śląskie, 1250-1450*, Wrocław 1979, p. 80 ; J. DOMASŁOWSKI, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, p. 33 ; GADOMSKI 1988, p. 18.

¹¹⁹⁸ KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁹⁹ GADOMSKI 1978, p. 312 ; *Idem* 1981, p. 29, note n° 64 ; Cf. *Cracovia artificum 1300-1500, op. cit.*, p. 127, n° 401. « Grzywna », monnaie d'argent ; l'unité pondérale et monétaire utilisée à partir du milieu du XI^e siècle, elle pesait 200g environ. La « grzywna cracovienne » était l'équivalent, sous Lokietek, de 576 deniers, sous Casimir le Grand de 768 deniers, et sous Jagellon de 864 deniers. Consulter entre autres A. PICTET, *Les origines indo-européennes ou les aryas primitifs. Essai de paléontologie linguistique*, Paris 1863, II^e partie, p. 307 ; Notice de S. RUSSOCKI, (dans :) *Encyklopedia historii gospodarczej Polski do 1945 roku*, Warszawa 1981, t. I, p. 221 ; Aussi J. KURPIEWSKI, *Zarys historii pieniądza polskiego*, Warszawa 1988 ; J.-A. SZWAGRZYK, *Pieniądz na ziemiach polskich, X-XX w.*, Wrocław 1990 ; A. MIKOŁAJCZYK, *Leksykon numizmatyczny*, Warszawa 1994.

¹²⁰⁰ GADOMSKI 1988, p. 71.

¹²⁰¹ Catalogue : III.A, n° 2.

¹²⁰² GADOMSKI 1978, p. 312 ; *Idem* 1981, p. 24 ; *Idem*, (dans :) *Wawel 1000-2000, loc. cit.*

¹²⁰³ Cf. *supra* § 1.2.

¹²⁰⁴ Catalogue : III.B, n° XI.

¹²⁰⁵ GADOMSKI 1988, p. 110 note n° 16.

¹²⁰⁶ Catalogue : III.A, n° 10, 11.

territoire de la Petite-Pologne¹²⁰⁷. Il en va de même pour ce qui concerne le tableau disparu de la *Vierge à l'Enfant* de Tum près de Łęczycza¹²⁰⁸, dans la région centrale de la Pologne (Pl. XVIII)¹²⁰⁹. Ce tableau, étudié plus particulièrement par Michał Walicki, était souvent attribué au même atelier, lié à d'autres représentations qui lui étaient similaires du point de vue stylistique¹²¹⁰. Ainsi, Walicki l'a juxtaposé avec la *Madone* de Bardejov¹²¹¹ dont l'auteur était identifié, par des chercheurs, avec le peintre cracovien Jakub (Jacques) de Sącz¹²¹², ou bien avec le Maître de l'autel de la Sainte-Trinité¹²¹³. De plus, la comparaison avec une autre *Madone* provenant de Trstená, conservée dans la collection du Musée de Budapest¹²¹⁴, confirme leur similitude frappante¹²¹⁵. S'agit-il alors d'un même artiste dont les créations étaient répandues entre le Zips, l'Orava et la Petite-Pologne ? Cela est peu probable. Il faut plutôt prendre en considération un modèle pictural qui circulait dans des ateliers du Sud, au sujet duquel nous allons revenir plus loin¹²¹⁶. Le tableau de Tum et les deux représentations cracoviennes provenant de la chapelle des Pelletiers sont actuellement considérés comme des œuvres réalisées avant 1480, dans l'atelier du maître Jean¹²¹⁷. A partir de ce fait, on admet que la *Vierge à l'Enfant* de Tum avait été importée de Cracovie. Cette constatation n'est pas dénuée de fondement, car les artistes de la capitale travaillaient non seulement pour leurs commanditaires des alentours, mais ils réalisaient aussi des commandes des églises de la Grande Pologne¹²¹⁸.

Pourtant, on ne doit pas négliger le travail des ateliers mêmes de la Grande Pologne. D'après Michał Walicki le tableau-reliquaire de Dębe près de Kalisz (lat. *Calisia*)¹²¹⁹ est

¹²⁰⁷ GADOMSKI, *op. cit.*, p. 146, 152.

¹²⁰⁸ Catalogue : III.A, n° 12.

¹²⁰⁹ GADOMSKI, p. 145.

¹²¹⁰ Voir notamment M. WALICKI, *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*. Introduction de P. Francastel, Paris 1937 (Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie 4), p. 18 ; *Id.*, *Kolegiata w Tumie pod Łęczyczą*, *op. cit.*, p. 65, tabl. XXX ; *Id.*, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938 (Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, t. VIII), p. 132-134, tabl. 51. Cf. réf. biblio. (dans :) Catalogue, *loc. cit.*

¹²¹¹ Catalogue : I, n° 20.

¹²¹² M. WALICKI, *Z problematyki malarstwa wielkopolskiego połowy XV wieku (1440-1475)*, (dans :) *Id.*, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, p. 73. Pour ce qui est de l'attribution de la *Vierge* de Bardejov à Jacques de Sącz, voir entre autres : E. POLAK-TRAJDOS, *Śladem mistrza ołtarza Św. Trójcy na Wawelu (Z problematyki twórczości Jakuba z Sącza)*, „Nasza Przeszłość”, 25 : 1966, p. 111-153 ; *Eadem*, *Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy do początku XVI wieku. Rzeźba i malarstwo*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, p. 98-143 ; *Eadem*, *Dzieje twórczości Jakuba z Nowego Sącza*, „Rocznik Sądecki”, 12 : 1971, p. 523-571.

¹²¹³ M. WALICKI, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert. Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, 2/26 : 1933, p. 27 (tiré Warszawa 1933) ; K. ESTREICHER, *Tryptyk Św. Trójcy w Katedrze na Wawelu*, RK, 27 : 1936, p. 103-104 ; WALICKI 1937, p. 11 ; M. CSÁNKY, *A szepesi és sárosi táblaképfestészet 1460-ig*, Budapest 1938, p. 37-38 ; *Idem* 1941, *passim* ; POLAK-TRAJDOS 1970, p. 121-124 ; *Eadem* 1971, p. 546-548 ; En dernier lieu, voir GADOMSKI 1988, p. 134, 135, 136, note n° 139.

¹²¹⁴ Catalogue : I, n° 19.

¹²¹⁵ WALICKI 1965, p. 73 ; GADOMSKI, *op. cit.* p. 145.

¹²¹⁶ Voir *infra* chap. VII, § 1.

¹²¹⁷ GADOMSKI, *op. cit.*, p. 151 s.

¹²¹⁸ WALICKI, *op. cit.*, p. 74 ; GADOMSKI, *op. cit.*, p. 145. Cf. Catalogue : Carte n° 6.

¹²¹⁹ Catalogue : III.A, n° 4.

la création d'un peintre local qui interprétait avec un certain retard le modèle pictural des *Madones* tchèques du début du XV^e siècle (Pl. VIII)¹²²⁰. Cette hypothèse a été retenue par d'autres chercheurs¹²²¹. Krystyna Secomska a, d'ailleurs, prétendu que l'auteur de ce tableau fut formé à Prague¹²²². Cette affirmation nous semble recevable, surtout dans le cadre d'une analyse comparative avec des peintures tchèques des années 1400-1460, présentées par Milena Bartlová¹²²³. Notons ici que certains artistes de la Grande Pologne étaient associés à la corporation de Wrocław (Basse-Silésie), ils connaissaient donc non seulement l'art silésien, mais subissaient également l'influence de l'art de Bohême¹²²⁴. La provenance dudit tableau reste pourtant inconnue. On sait qu'il apparut dans la petite église de Dębe érigée en 1607. Mais, la paroisse y fut transférée, remarque Walicki, du village voisin où existait auparavant une église édiflée au XV^e siècle¹²²⁵. Finalement, la représentation est datée autour de 1450, ce qui résulterait de son analyse stylistique¹²²⁶.

Pour conclure, Michał Walicki s'est prononcé sur l'existence de « l'école de Grande Pologne », laquelle représentait une autre tendance artistique, distincte de la tradition de la Petite-Pologne¹²²⁷. La raison en est qu'il considérait le tableau de Dębe comme l'une des réalisations qui relevait des aspirations créatrices locales¹²²⁸. En effet, la Grande Pologne s'entremettait à l'époque gothique, selon Adam S. Labuda, entre les centres artistiques du sud (Cracovie et les ateliers silésiens) et du nord de la Pologne avec Gdańsk¹²²⁹. Néanmoins, elle ne fut pas une région vraiment remarquable dans le développement de l'art polonais, pendant cette période. On n'y trouve pas de tendances particulières comme c'était le cas de la Petite-Pologne, de la Silésie ou de la Poméranie orientale¹²³⁰.

L'art de la Grande Pologne s'appuya alors, comme l'a déjà constaté Tadeusz Dobrowolski, sur des influences provenant de la Silésie et de Cracovie, sans exclure des inspirations directes néerlandaises ou bien celles de la Franconie¹²³¹. Soulignons enfin

¹²²⁰ WALICKI, *op. cit.*, p. 68.

¹²²¹ Voir J. CHROŚCICKI, *Korale, sosulka i szczygieł. (Sztuka gotycka a tradycje i wierzenia ludowe)*, „Polska Sztuka Ludowa”, 19 : 1965, p. 157-166 ; K. SECOMSKA, *Wielkopolska czy Kraków ? Geneza stylu Miatrza z Warty*, (dans :) A.-S. Labuda (éd.), *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, Poznań 1994, p. 165.

¹²²² SECOMSKA, *loc. cit.*

¹²²³ BARTLOVÁ 2001 (a), *passim*.

¹²²⁴ WALICKI, *op. cit.*, p. 71, note n° 29, cit : A. SCHULTZ, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1340-1523*, Breslau 1866, p. 38 ss. ; *Id.*, *Analecten zur schlesischen Kunstgeschichte*, „Zeitschrift für Geschichte Schlesiens”, X : 1870, p. 139, 140.

¹²²⁵ WALICKI, *op. cit.*, p. 68 ; Cf. *Liber beneficiorum*, Gniezno 1881, p. 67.

¹²²⁶ Nous nous référons à M. Walicki, qui était le premier à étudier ce tableau de manière approfondie. M. WALICKI, *Z problematyki malarstwa wielkopolskiego połowy XV wieku (1440-1475)*, (dans :) *Wiek średnie. Medium aevum. Prace ofiarowane Tadeuszowi Manteufflowi w 60 rocznicę urodzin*, Warszawa 1962, p. 249-274 ; *Idem* 1965, p. 68. ; CHROŚCICKI, *op. cit.*, p. 157 s., note n° 1-2.

¹²²⁷ WALICKI 1962, p. 254.

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ Cf. A.-S. LABUDA, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych*, (dans :) *Idem* 1994 (a), p. 59.

¹²³⁰ *Ibid.*

¹²³¹ T. DOBROWOLSKI, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, RK, 26 : 1935, p. 228.

que les peintres qui travaillaient à Kalisz, dans la première moitié du XVe siècle, étaient relativement peu nombreux en comparaison avec ceux qui étaient actifs à la même époque à Cracovie. Et même si la position culturelle de cette ville devint plus importante à partir du bas Moyen Âge et jusqu'aux temps modernes, l'activité des ateliers cracoviens resta prédominante¹²³².

3. Typologie, analyse formelle et stylistique

Le principe des tableaux-reliquaires polonais consiste, comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, en la conjonction d'une image bidimensionnelle – telle une peinture sur panneau de bois –, et de reliques¹²³³. *Tabulae depictae cum reliquis sanctorum* – selon leur désignation dans des inventaires ecclésiastiques¹²³⁴ –, comprennent panneaux uniques, diptyques et triptyques avec des logettes disposées, dans la plupart des cas, autour d'une effigie mariale. En outre, des reliques pouvaient être introduites directement dans la peinture, ce dont nous avons déjà parlé plus haut à propos des tableaux tchèques¹²³⁵. Mais, ce genre de représentation ne semble pas s'être répandu en Pologne. Nous n'en connaissons qu'un seul exemple mentionné dans des archives. D'après l'inventaire de l'église collégiale de Sandomierz, dressé au XVI^e siècle, un tableau marial contenait des reliques enfermées dans un pectoral argenté¹²³⁶. C'est un cas à part, étant donné que nous avons en règle générale affaire à des panneaux garnis de plusieurs cavités enchâssant diverses reliques.

a) Tableaux uniques

Le plus ancien tableau-reliquaire est, d'après notre recherche, celui de l'église paroissiale des pauliniens de Beszowa, dont nous ne disposons que d'une mention dans des sources historiques du XV^e siècle¹²³⁷. L'inventaire dressé en 1421 confirme l'existence d'un tableau marial, désigné alors comme *tabula noviter picta*.

Parmi les œuvres conservées jusqu'à nos jours, que nous avons rassemblées dans le catalogue¹²³⁸, l'image de l'église du Saint-Sacrement de Cracovie (Pl. II) témoigne de l'ancienneté de ce type de reliquaire, qui remonte en Pologne aux premières décennies du XV^e siècle¹²³⁹. Son apparition dans la littérature historique et religieuse¹²⁴⁰ avait initié plusieurs études au sujet de ses valeurs tantôt dévotionnelles, tantôt artistiques ; pendant

¹²³² Cf. OTTO-MICHAŁOWSKA 1982, p. 7 ; GADOMSKI 1988, p. 67 ss. ; LABUDA, *loc. cit.*

¹²³³ Voir *supra* chap. V, § 2.1.

¹²³⁴ Cf. Catalogue : III.B.

¹²³⁵ Voir *supra* chap. V, § 4.

¹²³⁶ Catalogue : III.B, n° XVI.

¹²³⁷ Catalogue : III.B, n° I.

¹²³⁸ Catalogue : III.A.

¹²³⁹ Catalogue : III.A, n° 1.

¹²⁴⁰ Voir notamment J. DE NIGRA VALLE, *Genealogia sacri et apostolici Ordinis Canoniorum Regularium S. Augustini, ex Congregatione Lateranensi S. Salvatoris Contexta*, Cracoviae 1707, p. 83 ; S. BARĄCZ, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów 1891, p. 119, n° 151.

des années, elle a fait l'objet de recherches sur sa datation et son origine¹²⁴¹. Ce tableau tchèque, provenant de Roudnice et daté autour du troisième quart du XIV^e siècle, fut repeint et transformé en reliquaire à Cracovie, au début du siècle suivant¹²⁴². A cette époque-là, on le décora de tôles d'argent et d'un cadre-reliquaire incrusté de camées. L'état actuel de la représentation démontre, en réalité, diverses interventions artistiques. Des éléments linéaires suggèrent des inspirations byzantines. Par contre, la maîtrise des clairs-obscurs prouve l'occidentalisation de l'ancien type pictural. Le tableau est considéré comme l'interprétation tchèque d'une version italienne de la *Kykkotissa* chypriote¹²⁴³, ce que devrait confirmer notre analyse iconographique¹²⁴⁴.

Les panneaux-reliquaires uniques, de dimensions relativement restreintes, sont les plus répandus en Pologne. Des cavités géométriques (rondes, carrées, rectangulaires, ovales, en forme de losanges) destinées à enchâsser des reliques, disposées sur des encadrements et fermées sous verre, font partie intégrante de ces tableaux. Leur nombre varie, en règle générale, entre quatre¹²⁴⁵ et une vingtaine¹²⁴⁶. L'un des plus remarquables est le reliquaire marial du couvent des capucins, qui contient quarante logettes garnies de nombreuses reliques¹²⁴⁷.

b) Diptyques

A notre connaissance, deux diptyques-reliquaires peints sur panneaux sont conservés sur le territoire de la Pologne¹²⁴⁸. Le troisième diptyque, provenant de Poméranie, est une création de l'orfèvrerie gothique (fig. 99)¹²⁴⁹. Ce reliquaire d'argent doré, créé en 1388 pour le commandeur teutonique Thiele von Lorich, aurait été pris comme butin pendant la bataille de Grunwald en 1410 et déposé par Ladislas Jagellon dans la cathédrale de

¹²⁴¹ Cf. MATĚJČEK, MYSLIVEC 1934-1935, p. 16-18 ; M. WALICKI, *Malarstwo polskie. Gotyk - renesans - wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, p. 292-293 ; KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 3-12 ; *Idem* 1976, p. 229-233 ; GADOMSKI 1981, p. 53, 113 ; KOMINKO 1999, *passim*.

¹²⁴² Chap. I^{er}, § 4.1.2 ; Voir *supra* § 1.2, 2.

¹²⁴³ KOŘÁN, JAKUBOWSKI, *loc. cit.* ; ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 1984, p. 20-21 ; GADOMSKI 1981, *op. cit.* ; K. STEJSKAL, *Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei* (dans :) *Ikone und frühes Tafelbild*, Wissenschaftliche Beiträge Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1986 / 67, Halle (Saale) 1988, p. 160 ; L. HADERMANN-MISGUICH, *La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine de son voile* (dans :) *Festschrift für Klauss Wessel zum 70. Geburtstag in memoriam*, München 1988 (Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archeologie) vol. 2 ; GADOMSKI 2001, p. 325 s. Voir *supra* chap. I^{er}, § 4.1.2.

¹²⁴⁴ Voir *infra* § 4.A.

¹²⁴⁵ Catalogue : III.A, n° 3, 16.

¹²⁴⁶ Catalogue : III.A, n° 1, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 17.

¹²⁴⁷ Catalogue : III.A, n° 6.

¹²⁴⁸ Catalogue : III.A, n° 2, 5.

¹²⁴⁹ Voir E. VON CZIHAK, *Die Edelschmiedekunst in Preußen*, Leipzig 1908, vol. 2, p. 150 ; D. SOKOLICKA, *Relikwiarz z Elbląga z 1388*, (dans :) M. Walicki (éd.), *Studia Pomorskie*, vol. I : 1957, p. 155 ss, fig. I-II ; A. BOCHNAK, *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, (dans :) *Ibid.*, vol. II : 1957, p. 24, fig. 16-17 ; K. SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK (dans :) *Die Parler und der schöne Stil...* 1978, vol. 2, p.522-523 ; *Eadem*, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Wrocław-Warszawa 1987, p. 60-68, fig. 43-46, cat. n° 28 ; M. WOŹNIAK, *Das Reliquiendiptychon des Elbinger Hauskomturs Thilo von Lorich*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums”, Nürnberg 1992, p. 51-62 ; PREISING, *op. cit.*, p. 34-35, cat. n° 50 ; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996, p. 183 s., fig. 50.

Gniezno¹²⁵⁰. C'est un des plus anciens et des plus précieux petits autels incrustés de reliques conservés en Pologne. D'autres exemples, datés du XV^e siècle, élaborés en bois polychrome étaient, d'après des remarques de Kinga Szczepkowska-Naliwajek, des interprétations moins couteuses des œuvres d'orfèvre-rie¹²⁵¹. La structure du diptyque, similaire à celle du *plenarium*¹²⁵², est composée de cinquante-huit logettes à reliques disposées autour des figurations. Le même schéma se retrouve dans les diptyques-reliquaires peints sur panneau, provenant des ateliers cracoviens.

Le diptyque-reliquaire du trésor de la cathédrale de Wawel est daté, selon les mentions d'archives déjà citées, entre 1440 et 1450 (Pl. V)¹²⁵³. Sa datation est pourtant problématique, car les peintures des volets ne sont homogènes ni du point de vue du style ni pour ce qui est de la technique de leur élaboration. La *Vierge* de type cracovien sur le panneau miniature du volet gauche (fig. 25)¹²⁵⁴, démontre une aisance certaine de l'artiste à poser d'épaisses couches de peinture, mais elle n'est pas achevée dans les détails¹²⁵⁵. En revanche, l'effigie christique du volet droit – d'une texture différente, vitreuse, peinte sur des couches en résine –, fut apparemment découpée d'un autre tableau et placée sur verre¹²⁵⁶. Les deux images sont incluses dans les panneaux composés de plusieurs reliquaires. D'après l'analyse stylistique établie par Gadowski, l'encadrement du diptyque ainsi que la représentation mariale furent créés autour de la moitié du XV^e siècle. Mais la *Sainte Face*, introduite en même temps, est sans aucun doute plus ancienne¹²⁵⁷. Par contre, le diptyque du Musée diocésain de Sandomierz (Pl. VI-VII) avait reçu une double décoration picturale des côtés recto-verso¹²⁵⁸. À l'intérieure, deux images de petites dimensions sont enfermées dans de larges encadrements-reliquaires dorés et décorés de cabochons modelés dans un enduit. Des éléments du style doux qui impliquent d'emblée des traits géométrisés (des plis devenant plus raides), et leur comparaison avec d'autres peintures similaires sont à la base de la datation de ce diptyque au début du troisième quart du XV^e siècle, que propose Helena Małkiewicz¹²⁵⁹. Les représentations cracoviennes se réfèrent incontestablement au schéma du diptyque-reliquaire répandu dans le monde médiéval dès le XIV^e siècle. Nous allons revenir sur cette question dans les pages qui suivent ; d'abord dans l'analyse iconographique des œuvres polonaises¹²⁶⁰, et ensuite dans leur étude comparative avec d'autres créations provenant des territoires européens¹²⁶¹.

¹²⁵⁰ Voir note *supra* ; « Muzeum Wojska Polskiego » Varsovie, [en ligne] <http://www.muzeumwp.pl> .

¹²⁵¹ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK, *loc. cit.*

¹²⁵² *Plenarium* ou *plenarius* – le nom donné aux livres qui renfermaient les épîtres et les évangiles ou l'office particulier d'une fête, cf. (dans :) L.-F. JÉHAN, *Dictionnaire des origines du christianisme (...)*, (éd.) J.-P. Migne, Paris 1856, p. 978. Voir *Buchreliquiar* (dans :) *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, [en ligne] <http://rdk.zikg.net/gsdll/cgi-bin/library.exe> .

¹²⁵³ Voir *supra* § 1.2, 2 ; Catalogue : III.A, n° 2.

¹²⁵⁴ Chap. I^{er}, § 4.2.2.

¹²⁵⁵ GADOWSKI 1978, p. 313 ; *Idem* 1981, p. 113 s. ; *Idem* 2000, p. 69.

¹²⁵⁶ Cf. note *supra*.

¹²⁵⁷ *Idem* 1981, p. 114.

¹²⁵⁸ Catalogue : III.A, n° 5.

¹²⁵⁹ MAŁKIEWICZ, *loc. cit.*

¹²⁶⁰ Voir *infra* § 4.

c) Triptyques

Trois triptyques mariaux sont connus parmi les œuvres que nous avons identifiées, mais seulement l'un d'entre eux est conservé en entier. Il s'agit du triptyque-reliquaire provenant de la chapelle des Pelletiers de l'église Notre-Dame de Cracovie, déposé à présent dans la collection du Musée national (Pl. XV)¹²⁶². Cité quelques fois dans la littérature spécialisée, il n'a pourtant jamais suscité de recherches approfondies¹²⁶³. Sa datation, vers la seconde moitié du XV^e siècle, s'appuie principalement sur les caractéristiques formelles des images¹²⁶⁴. Il faut constater que les traits stylistiques témoignent du caractère provincial des représentations. Celles-ci furent sûrement repeintes à l'époque moderne, ce que confirme l'état actuel des fonds dorés, des draperies et des chevelures des personnages figurés. Au XVII^e siècle, une prédelle fut créée spécialement pour ce triptyque¹²⁶⁵. Nous supposons donc qu'on l'avait fait repeindre à la même époque.

En ce qui concerne deux autres triptyques, on ne dispose aujourd'hui que de leurs panneaux centraux, les volets ayant disparus. C'est le cas du triptyque-reliquaire de l'ancienne collection de Tadeusz Konopka (Pl. XII-XIV)¹²⁶⁶ et d'un autre triptyque non identifié, dont le tableau principal est conservé au Musée national de Varsovie (Pl. XXIV)¹²⁶⁷. Le triptyque-reliquaire, désignons-le « de Konopka »¹²⁶⁸, apparut en 1900 à l'occasion d'une exposition¹²⁶⁹. Deux photos seulement et sa description par Leonard Lepszy sont parvenues jusqu'à nos jours¹²⁷⁰. Des chercheurs ont considéré que sa disparition datait des années quarante du XX^e siècle¹²⁷¹. Et, ce n'est que nos dernières recherches qui

¹²⁶¹ Chap. VII, § 1.

¹²⁶² Catalogue : III.A, n° 9.

¹²⁶³ GADOMSKI 1988, p. 28, 111, note n° 29, reprod. 277 ; B. GUMIŃSKA, A. HERMANOWICZ-HAJTO, *Nieznaný obraz gotyckiej Madonny z poziomką*, (dans :) Ewa Chojecka (éd.), *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*, (Materiały IV Seminarium Sztuki Górnośląskiej Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego i Oddziału Górnośląskiego SHS odbytego w dniach 26-27 października 1987), Katowice 1993, p. 34 ; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK, *Gotyckie retablea relikwiarzowe*, op. cit., p. 48-49, note n° 41 p. 56 ; *Eadem, Relikwiarze średniowiecznej...*, op. cit., p. 186, note 50 p. 190, reprod. 52 ; MIGDAŁ, op. cit., p. 6, 16, 30, cat. n° 12.

¹²⁶⁴ GADOMSKI, loc. cit.

¹²⁶⁵ Voir description (dans :) Catalogue, loc. cit.

¹²⁶⁶ Catalogue : III.A, n° 13.

¹²⁶⁷ Catalogue : III.A, n° 14.

¹²⁶⁸ Tadeusz Konopka (mort en 1903) était artiste, collectionneur et surtout un connaisseur d'art connu dans le milieu artistique cracovien. Néanmoins, sa collection n'existe plus, ayant été dispersée au cours du siècle dernier, et nous avons très peu d'informations sur les autres pièces qui la constituaient. Konopka qui habitait à Cracovie suivit des cours de peinture chez Jan Matejko. Or, il enrichit progressivement sa collection, dans laquelle il rassembla environ 10 mille documents historiques, 6,5 milles livres anciens, des tableaux, des armes anciennes, des meubles. D'après Marek Konopka et Anna Konopka-Unrug, voir *infra* note n° 126.

¹²⁶⁹ *Katalog wystawy zabytków epoki Jagiellońskiej w 500 rocznicę odnowienia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1900, n° 251 (notamment l'exemplaire du catalogue de l'exposition avec les notes manuscrites de L. Lepszy, Bibliothèque de l'Institut d'histoire de l'art, Université Jagellon, Cracovie).

¹²⁷⁰ LEPSZY 1902, loc. cit.

¹²⁷¹ En 1940, M. Csánky remarqua le panneau central du triptyque : l'image de la Vierge dans l'encadrement-reliquaire. Le tableau aurait été, d'après lui, déposé à cette époque-là au Musée national de Cracovie. Voir CSÁNKY, *Das bartfelder Madonnen-*

nous ont permis de localiser le panneau central au Musée des beaux-arts de Boston¹²⁷². Dans une notice du catalogue du musée, George Swarzenski a par erreur attribué ce tableau-reliquaire au Maître de l'autel de sainte Barbara, connu en Silésie dans la seconde moitié du XV^e siècle, comme l'avait auparavant supposé Miklós Csánky¹²⁷³. Les similitudes formelles avec d'autres créations répandues en Petite-Pologne suggèrent pourtant une origine cracovienne¹²⁷⁴. Mais faute de sources historiques précises, la datation du panneau est, comme son atelier de provenance, supposée à partir de son vocabulaire stylistique. De la sorte, les plis cassés et drapés de façon raide, le motif sculpté de *masswerk*, les lettres gothiques de la phrase empreinte sur l'encadrement, ainsi que la manière de présenter les personnages sur les volets (posées en forme de « S »), indiquent la seconde moitié du XV^e siècle. Ce n'est qu'après 1450, qu'on voit en peinture polonaise l'essor des formes gothiques caractéristiques, influencées par l'art néerlandais et désignées sous le nom du *style géométrique*, voire *anguleux*. Enfin, la technique de décoration du fond doré en relief et le *masswerk* ne se popularisèrent qu'après 1460, tout particulièrement dans le milieu artistique de la Petite-Pologne¹²⁷⁵. Compte tenu de ces éléments formels et des éléments iconographiques similaires à des peintures des années 1480, sur lesquels nous allons revenir, nous proposons la datation dudit panneau vers le dernier quart du XV^e siècle.

Remarquons enfin qu'il est curieux que Swarzenski n'ait pas repéré des traces de charnières, qui existaient sans doute sur l'encadrement ; leur présence devait faire penser à un triptyque. En bref, la note erronée de Swarzenski a entraîné que la fausse attribution de cette représentation s'est répétée dans une notice d'Alexandra R. Murphy et par conséquent

Bild..., *op. cit.*, p. 62, reprod. 3 p.75. Néanmoins, on n'a jamais retrouvé aucune trace susceptible de confirmer cette information, et il faut supposer qu'elle était erronée. Mme M. Kopffowa a démenti l'information de Csánky. D'après GADOMSKI 1988, note n° 181. Le Musée de Cracovie ne possédait vraisemblablement qu'une photo de ce panneau.

¹²⁷² A présent, nous savons qu'en 1970 le Musée des beaux-arts de Boston (Museum of Fine Arts in Boston) avait acheté à Wilhelm Henrich (Francfort, Allemagne) ledit tableau avec le cadre-reliquaire. D'après les informations que nous avons obtenues par Mme Kathleen K. Drea du MFA à Boston : cit. *M. Theresa B. Hopkins Fund 1970.77. Provenance : By 1970, Wilhelm Henrich, Frankfurt, Germany ; 1970, sold by Wilhelm to the MFA (Accession Date: October 11, 1970)*. La véritable provenance du tableau resta inconnue jusqu'en 2002. Voir MIGDAŁ, *op. cit.*, note n° 5, 32. En 2002, nous avons eu un entretien avec M. Marek Konopka, le descendant de la famille, espérant découvrir la trace de la collection de son ancêtre. Il nous a dit que Mme Anna Konopka-Unrug avait été la dernière personne qui avait été en possession des œuvres rassemblées par Tadeusz Konopka. Cependant, tous les objets de cette collection sont, depuis longtemps, dispersés et d'après lui introuvables. Sur la famille de Konopka : *Klejnot rodzinny. Dom Konopków herbu Nowina z Jałbrzykowego Stoku, Modlnicy, Mogilan i Głogoczowa, przez Marka Konopkę opisany i własnym nakładem wydany w Warszawie*. Konopka l'emblème Nowina de Jałbrzykowy Stok : Anna Konopka-Unrug (1922-) fille de Józef Konopka (1884–1940) fils de Tadeusz Konopka (1844–1903). En ce qui concerne l'histoire de ce triptyque entre les années 1903 et 1940, nous savons à présent qu'après la mort de Tadeusz Konopka, c'est son fils Józef qui hérita de la collection. Józef Konopka la transporta à Varsovie, dans son appartement. Le triptyque était accroché dans son bureau ; il y resta probablement jusqu'à l'insurrection de Varsovie en 1944. Selon le témoignage d'Anna Konopka-Unrug, Józef Konopka – son père –, fut fait prisonnier par les soviétiques et il mourut à Katyń. Pendant l'évacuation après l'insurrection, la famille fut déportée par les Allemands à Pruszków. Après la guerre, la mère d'Anna Konopka-Unrug trouva l'appartement totalement pillé.

¹²⁷³ H. SWARZENSKI, *For recommendation at March 11, 1970 meeting : The panel is by the hand of a well-documented Silesian painter who painted in 1468 the Wartenberg altar in Breslau*, MFA Boston ; CSÁNKY, *loc. cit.*

¹²⁷⁴ Cf. Catalogue : III.A.

¹²⁷⁵ Voir *supra* chap. V, § 2.1.

dans l'article postérieur de Dagmar Preising¹²⁷⁶. Et, sa provenance est demeurée inconnue jusqu'en 2002, où nous l'avons de nouveau examinée¹²⁷⁷.

Par contre, le tableau conservé à Varsovie, et présenté sans l'encadrement-reliquaire dans le catalogue d'œuvres du Musée national, n'a jamais été étudié dans la littérature spécialisée¹²⁷⁸. Le cadre, de la même origine que le panneau, est garni de dix cavités à reliques. Des traces de quatre charnières, sur les deux côtés, témoignent qu'il constituait jadis la partie centrale d'un triptyque. Ce tableau, attribué par Dobrzeniecki à un artiste de la Petite-Pologne¹²⁷⁹, a été cependant repeint (les cheveux de la Vierge et la tunique de l'Enfant) et complété par d'autres éléments (le scapulaire). L'élaboration du fond, argenté avec des traces de dorure et décoré d'ornement avec des motifs de vigne en relief, la forme des nimbes et de la couronne empreints sur un enduit, suggéreraient qu'il date du début du XVI^e siècle.

Un exemple à part est le triptyque-reliquaire christique, conservé autrefois dans l'église Notre-Dame de Gdańsk (fig. 98)¹²⁸⁰. Ce triptyque daté autour de 1450, disparu après 1939, diffère des points de vue formel et iconographique des tableaux présentés plus haut¹²⁸¹. Des reliques y étaient exposées dans la partie centrale, et non dans l'encadrement. La composition de trois panneaux de dimensions identiques juxtaposait, de fait, le reliquaire à des effigies « saintes » qui étaient des interprétations de ladite *Véronique*.

Cette manière d'exposer des reliques s'appuie, selon nous, sur le modèle de larges cadres-reliquaires avec une décoration picturale, que l'on trouve notamment en Bohême¹²⁸². Signalons simplement ici qu'un autre exemple de type formel approximativement semblable – comprenant un reliquaire dans le panneau central du triptyque et une scène narrative peinte sur les volets –, mais consacré à la Vierge, provient des territoires néerlandais. Le reliquaire du voile marial daté de la fin du XIV^e siècle, conservé dans la basilique de Tongres, est pourtant singulier dans son genre¹²⁸³.

4. Iconographie

Le contenu iconographique des tableaux-reliquaires polonais rend la présence de l'effigie mariale particulière. Dans cette optique, il serait intimement lié à la tradition du portrait de la *Vierge à l'Enfant* relevant de l'ancien type *Hodigitria*. A côté de celle-ci, existent bien sûr

¹²⁷⁶ MURPHY 1985, p. 181 ; PREISING 1995-1997, p.29, cat. 53.

¹²⁷⁷ MIGDAŁ, *loc. cit.*

¹²⁷⁸ T. DOBRZENIECKI, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Sztuki Średniowiecznej*, I, Warszawa 1972, n° 11 p. 46.

¹²⁷⁹ *Ibid.* Cf. notice dans le catalogue d'œuvres du Musée.

¹²⁸⁰ Cf. A. HINTZ, *Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig*, Danzig 1870, p. 39 ss., tabl. XVII ; J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940, p. 135 ss, ill. 240 ; W. DROST, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, p. 114, n° 15 ; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996 (a), p. 49, 51 ; *Eadem* 1996 (b), p. 186, 187-188 ; PPREISING, *op. cit.*, p. 50, ill. 52 ; JURKOWLANIEC 2001, p. 150.

¹²⁸¹ Cf. *infra* § 4.

¹²⁸² Cf. BARTLOVÁ 2001 (a), p. 213, voir l'encadrement-reliquaire de Roudnice.

¹²⁸³ Catalogue : I, n° 18.

d'autres figurations mariales et christiques, des scènes narratives qui furent aussi garnies de porte-reliques.

A. *Hodigitria* et ses interprétations

Parmi les tableaux-reliquaires, plusieurs interprètent le modèle *Hodigitria* dans des représentations de la Vierge, en buste ou bien en pied, avec l'Enfant sur le bras¹²⁸⁴. Les deux tableaux, appartenant respectivement à des dominicains (Pl. I) et à des chanoines réguliers (Pl. II), seraient les plus anciens de ce genre subsistants sur le territoire polonais. Leur référence à des schémas italo-byzantins reste étroitement liée à l'essor de ceux-ci en Europe centrale, dès la seconde moitié du XIV^e et tout au long du XV^e siècle¹²⁸⁵.

La représentation dominicaine fait partie, avec celle du diptyque de Wawel (Pl. V), des images mariales de même type iconographique, désigné comme le type cracovien dont nous avons déjà parlé plus haut (fig. 24, 25)¹²⁸⁶. Rappelons ici que l'évangéliste dans la main de l'Enfant ainsi que le geste de la bénédiction latine sont des éléments occidentaux. Ladite *benedictio latina* dans l'Église d'Occident, décrite anciennement par Ciampini comme *pollicem, indicem et medium extendens*, se faisait avec les trois premiers doigts ouverts¹²⁸⁷. Un tel geste aurait, dans le christianisme, un sens trinitaire ; il désignerait le Fils comme ambassadeur du Père et de l'Esprit Saint¹²⁸⁸. Notre exemple suivant montre, par ailleurs, la différence qui existe entre le signe de bénédiction des rites latin et grec.

Le tableau du couvent des chanoines réguliers de Cracovie a été dernièrement considéré comme une interprétation lointaine de la *Kykkotissa* chypriote¹²⁸⁹, et plus précisément comme sa version tchèque inspirée d'un modèle italien¹²⁹⁰. L'origine byzantine de cette représentation se manifeste dans quelques éléments caractéristiques de la peinture orientale. La tête allongée de l'Enfant, le motif du rouleau dans la main, la stylisation de la tunique (avec des rubans – élément lié à la fonction sacerdotale du Christ), ainsi que du maphorion marial (des franges sur le bord) et enfin le geste de la bénédiction grecque indiquent des influences byzantines ou italo-byzantines. Or une signification particulière avait été attribuée à la *benedictio graeca*, distincte de celle de l'obédience latine¹²⁹¹. Selon Didron, *pour la bénédiction grecque l'index est entièrement ouvert, le grand doigt légèrement courbé, le pouce croisé sur l'annuaire, et le petit doigt courbé de manière à*

¹²⁸⁴ Chap. I^{er}, § 2.2.a).

¹²⁸⁵ Chap. I^{er}, § 4.1-4.2.

¹²⁸⁶ Chap. I^{er}, § 4.2.2.

¹²⁸⁷ G.-G. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, Rome 1747, vol. II, p. 161.

¹²⁸⁸ Sur *benedictio latina*, voir aussi Y. HAJJAR, *A propos d'une main de Sabazio au Louvre*, (dans :) *Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain*, Hommage à Maarten A. Vermaseren, Leiden 1978, t. 68, vol. 1, p. 469 ss.

¹²⁸⁹ Chap. I^{er}, § 4.1.2.

¹²⁹⁰ GADOMSKI 2001, p. 325.

¹²⁹¹ CIAMPINI, *loc. cit.*, cf. le texte lat. sur la différence des deux bénédiction selon la liturgie grecque et latine : *Subtus manu, Christus, mundi Salvator, veluti inter nubes stans adspicitur. Sinistra volumen obvolutum tenens, dextram elevatam in benedicendi actu ac pollicem cum annulari graeco more junctam extendens. Dixi graeco more quoniam Graeci in benedictione impartienda, annularem digitum cum pollice conjungunt*. Voir aussi F. REIFFENBERG, *Lectures et communications. Paléographie - histoire littéraire*, „Bulletins de l'Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Bruxelles”, 11/part.1 : 1844, p. 343 ss. ; M. DAVIS, *Psychoanalytic perspectives of movement. An Original Anthology (Body movement : perspectives in research)*, New York 1975, p. 318 ; A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, p. 22, 104.

figurer le monogramme du Christ, IC-XC¹²⁹². Ce geste semble donc être une façon d'écrire, avec la disposition des doigts de la main, ce même monogramme. Różycka-Bryzek souligne que cette disposition compliquée des doigts – aussi bien *benedictio graeca* que *benedictio latina* –, ne s'attachait au commencement qu'aux figurations du Christ – Logos ; dès le IX^e siècle, avec la dogmatisation de la vie religieuse dans l'Église d'Orient, ce geste revêt le sens d'une bénédiction sacramentelle attribuée au Christ – Pantocrator et aux saints transmettant la sagesse et la loi divines¹²⁹³. Des repeints dudit tableau, qui furent effectués à Cracovie autour de 1430, laissèrent les caractéristiques orientales coexister avec une nouvelle stylisation occidentalisée des physionomies¹²⁹⁴. De plus, il faut constater que cette représentation, de même que celle de Częstochowa (fig. 21)¹²⁹⁵, était une image singulière dont nous ne disposons pas de répliques à l'époque médiévale¹²⁹⁶.

Dans la plupart des cas, la Madone présente l'Enfant sur son bras gauche. Moins répandue est la formule avec l'Enfant sur le bras droit de la mère (Pl. IV, VIII, X). La position allongée de l'Enfant, comme dans le tableau du couvent des capucins, n'est pourtant pas fréquente dans la peinture sur panneau en Pologne (Pl. X). En outre, l'originalité de cette représentation, ainsi que celle de Tum (Pl. XVIII), souligne le motif de tissu blanc qui couvre les hanches de l'Enfant. Drapé à la façon d'un pézizonium¹²⁹⁷, il préfigure la *Passion* du Christ. Il s'avère que lesdits éléments de l'iconographie de la *Vierge à l'Enfant* s'étaient spécialement inscrits dans des représentations tchèques, plus anciennes que celles provenant de Pologne¹²⁹⁸.

Certaines images impliquent des caractéristiques propres à la peinture des ateliers cracoviens, c'est-à-dire : la physionomie de la Vierge liée au canon de beauté des saintes vierges popularisé en Petite-Pologne du XV^e siècle (le front haut, les petites lèvres et le nez long ; sans maphorion, avec une couronne ouverte gothique symbolisant la royauté, les cheveux répandus autour du visage avec des boucles descendant en une mèche étroite qui ondule le long du bras) ; des mains minces avec de longs doigts, et la forme caractéristique de l'oreille de l'Enfant¹²⁹⁹.

L'un des exemples moins tardifs, provenant du troisième quart du XV^e siècle, est le tableau du trésor de l'église Notre-Dame de Cracovie (Pl. XI), que nous allons encore évoquer. Soulignons pourtant que cette représentation contient un détail singulier dans l'iconographie ; il s'agit, d'après Gadomski, du pied droit de l'Enfant montré par en dessous¹³⁰⁰. C'est aussi le cas de l'image du couvent des capucins (Pl. X), où l'on voit le

¹²⁹² A.-N. DIDRON, *Iconographie chrétienne – Histoire de Dieu*, Paris 1843, p. 183, 188 note n° 1, 391 ; A.-N. DIDRON, P. DURAND, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845 (éd. 1963), p. 456 ; Voir (dans :) F. DE VERNEILH, *Architecture byzantine en France. Saint-Front de Périgueux et les églises à coupole de l'Aquitaine*, Paris 1851, p. 269 s.

¹²⁹³ RÓŻYCKA-BRYZEK, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁹⁴ KOŘÁN, JAKUBOWSKI 1975, p. 7.

¹²⁹⁵ Chap. I^{er}, § 4.2.1.

¹²⁹⁶ GADOMSKI, *op. cit.*, p. 326.

¹²⁹⁷ Voir : Glossaire.

¹²⁹⁸ Cf. BARTLOVÁ 2001 (a), p. 158 ss.

¹²⁹⁹ Catalogue : III.A, n° 3, 6, 7, 8, 9 ; IV, n° 4.

¹³⁰⁰ GADOMSKI, *op. cit.*, p. 327.

pied gauche de l'Enfant de même par en dessous, mais d'une manière moins schématisée que dans le tableau précédent. Cet ancien motif de provenance byzantine était connu en Pologne, jusqu'alors, dans des représentations de la *Vierge à l'Enfant* du type *Hodigitria cracovienne*¹³⁰¹.

La plus récente des *Hodigitriae* serait celle déposée dans le trésor de la cathédrale de Wawel (Pl. XXVII)¹³⁰². Datée entre 1500 et 1520, la Vierge couverte entièrement du maphorion porte une couronne fermée (dite impériale) entourée du nimbe avec l'inscription *S'MARIA[ORA] PRO [NOBIS]*¹³⁰³; ceci se rapportant à la *Vierge – médiatrice*, sujet sur lequel nous reviendrons dans les paragraphes qui suivent¹³⁰⁴. Enfin, nous disposons de deux exemples de la *Vierge à l'Enfant* présentée en pied; il s'agit de la petite image incluse dans le diptyque de Sandomierz (Pl. VI) et de la représentation de Stary Sącz (Pl. III), laquelle transpose parallèlement un contenu lié à l'*Immaculée Conception*¹³⁰⁵.

B. Regina coeli

D'autres représentations sont composées avec une inscription qui est un extrait de l'antienne mariale : *Regina coeli laetare, alleluia / Quia quem meruisti portare (...)*. La récitation de cette prière en procession avec une image de la Madone aurait sauvé, selon la légende, la ville de Rome de la peste¹³⁰⁶. La phrase (ou bien son abréviation), évoquant la *Reine des cieux*, se trouve exposée soit sur l'encadrement, entre des loges à reliques (Pl. IV, XII-XIII; fig. 96), soit dans le tableau, composée avec le nimbe marial (Pl. XV, XXVII). Il est notoire que ledit texte, lié à la christophanie (la révélation du Christ après sa résurrection)¹³⁰⁷ accompagne un certain nombre de représentations de la *Vierge à l'Enfant* (sans ou avec des reliques), connues sur les territoires de Bohême et de Pologne¹³⁰⁸.

Son introduction dans le contexte des tableaux-reliquaires mariaux met ainsi l'accent sur l'expression sémantique des mots compte tenu de la représentation picturale. De la sorte, une prière propitiatoire est adressée à la *Vierge Reine et Corédemptrice*, censée être présente dans son image dont le pouvoir d'opérer des miracles serait, en outre, renforcé par les reliques qui y sont incluses. Cette complexité du contenu dévotionnel dépend bien sûr de la destination de telles images-objets dans des pratiques rituelles¹³⁰⁹.

C. La Vierge au rosaire

¹³⁰¹ *Ibid.* Voir *supra* chap. I^{er}, § 4.2.

¹³⁰² Cit. pour la première fois par WALICKI 1937, p. 38, ill. LXIII; Cf. GADOMSKI (dans :) *Wawel 1000-2000, op. cit.*, t. I, p. 82, ill. 60.

¹³⁰³ Catalogue : III.A, n° 16.

¹³⁰⁴ Voir *infra* § B, § 5.1.

¹³⁰⁵ Voir *infra* § G.

¹³⁰⁶ Chap. II, § 1.3.2, note n° 659.

¹³⁰⁷ M. ALBERTZ, *Über die Christophanie der Mutter Jesu*, „Theologische Studien und Kritiken”, 86 : 1913, p. 483-516; T. DOBRZENIECKI, *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce. Chrystofania Marii*, (dans :) J. Lewański (éd.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, Wrocław 1965, t. II, p. 25-26, 79-80, 96-97, 100; Voir aussi M. VETÖ, *Philosophie et religion : essais et études*, Paris 2006, p. 104 ss.; O. MAINVILLE, *Les christophanies du Nouveau Testament : historicité et théologie*, Montréal 2008, *passim*.

¹³⁰⁸ GUMIŃSKA, HERMANOWICZ-HAJTO 1993, p. 33; GADOMSKI 1986, p. 35; BARTLOVÁ, *loc. cit.*

¹³⁰⁹ Voir *infra* § 5.1.

La fonction de reliquaire s'attache également à des peintures de la *Vierge au rosaire*, comme celle du triptyque « de Konopka » (Pl. XII), ainsi qu'à deux autres : du Musée national de Varsovie (Pl. XIV) et du couvent cracovien des carmélites déchaussées (Pl. XX)¹³¹⁰. Ce type iconographique se popularise en Europe à partir du troisième quart du XV^e siècle (fig. 93), à l'époque où la prière récitée avec le chapelet s'était déjà répandue dans sa forme définitive. La genèse de la prière n'est pour- tant pas éclairée. S'étant transformée au cours des siècles, elle aurait pris – autour de 1483 – sa version actuelle¹³¹¹. D'après la tradition dominicaine la prière du *Rosaire* est attribuée à la personne de saint Dominique, considéré comme son initiateur¹³¹². Néanmoins, aucun document historique n'est susceptible de le confirmer. Cette prière propagée par le dominicain Alain de la Roche (Alanus de Rupe) – connu comme « l'Apôtre du rosaire »¹³¹³ –, consistait à la contemplation des mystères de la foi par les répétitions d'un certain nombre de *Pater noster* et d'*Ave Maria*¹³¹⁴. Après l'introduction du *Rosaire* dans le Psautier (1478), on voit se multiplier des confréries qui pratiquent cette nouvelle forme de dévotion en présence d'une image mariale¹³¹⁵. Cependant dès la fin du Moyen Âge, les grains enfilés symbolisaient non seulement le *Rosaire dominicain*, mais aussi d'autres versions de cette prière adoptées notamment dans le milieu monastique¹³¹⁶. D'après la terminologie polonaise, il s'agit des *koronki* – en français *couronnes*¹³¹⁷ –, liées à un autre genre d'office religieux. Une forme de prière, très populaire, était la récitation de la *Corona eiusdem Virginis* dite bernardienne¹³¹⁸.

¹³¹⁰ Catalogue : III.A, n° 13, 14 ; IV, n° 6.

¹³¹¹ Voir notamment K.-S. MOISAN, *Matka Boska Różańcowa*, (dans :) K.-S. Moisan, B. Szafranec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, (dans :) *Ikonaografia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce. Nowy Testament*, (réd.) J.-St. Pasierb, Warszawa 1987, t. II, p. 44 ss.

¹³¹² Cf. D.-A. MORTIER, *Histoire abrégée de l'Ordre de Saint-Dominique en France*, Tours 1920, p. 7 ; L. FANFANI, *Różaniec Najświętszej Panny Marii. Historia. Ustawodawstwo. Praktyki pobożne*, Lwów 1935 ; LThK, 1964, t. 9, col. 46 s. ; *Legendy dominikańskie*, (trad.) J. Salij, Poznań 1982, p. 33.

¹³¹³ R. GUIETTE, *La légende de la Sacristine : étude de littérature comparée*, Paris 1927, p. 27, 255 ; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955, t. I, p. 43 ; P. CHAVY, *Traducteurs d'autrefois, Moyen Âge et Renaissance dictionnaire des traducteurs et de la littérature traduite en ancien et moyen français (842-1600)*, Paris 1988, p. 1184 ; R. BOSSUAT, *Le Moyen Âge*, Paris 1992, p. 32 ; L. GAMBERO, *Mary in the Middle Ages : The Blessed Virgin Mary in the Thought of Medieval Latin Theologians*, San Francisco 2005, p. 315.

¹³¹⁴ L.-P. FAUCHER, *Les origines du rosaire*, Paris 1923 ; E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898 (éd. 1949), p. 206 et s. ; LThK, *op. cit.* p. 47.

¹³¹⁵ P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde : étude d'un thème iconographique*, Paris 1908, p. 89, 94 ; MOISAN, *op. cit.*, p. 45 ; C. DUPEUX, *La lactation de saint Bernard de Clairvaux. Genèse et évolution d'une image*, (dans :) *L'Image et la production du sacré ...*, 1991, p. 183 s. ; M.-H. FROESCHLÉ-CHOPARD, *Les Dominicains et les confrères du Rosaire*, (dans :) *Les mouvances laïques des ordres religieux*, (Actes du III^e Colloque International du CERCOR, Tournus, 17-20 juin 1992), Saint-Étienne 1996, p. 355-375 ; M.-C. GOMEZ-GÉRAUD, *Le crépuscule du grand voyage : les récits des pèlerins à Jérusalem (1458-1612)*, Paris 1999, p. 541 ; H.-D. SAFFREY, *L'héritage des anciens au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 2002, p. 264 s. ; *Id.*, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles : études iconologiques et bibliographiques*, Paris 2003, p. 143 ss. ; J.-L. PINOL (éd.), *Histoire de l'Europe urbaine*, Paris 2003, p. 561 ; H. ESTIENNE, *L'introduction au traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes, ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, (éd. critique) B. Boudou, Genève 2007, vol. I, p. 793.

¹³¹⁶ Cf. S. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. Und 17. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1910, p. 35-54.

¹³¹⁷ Cf. P. RAVIER, *La clef du trésor de l'Église, ou les indulgences expliquées aux fidèles*, Paris 1851, p. 345 ss.

¹³¹⁸ J. FIJAŁEK, *Królowa Korony Polskiej. Historia kultu Matki Boskiej w Polsce średniowiecznej w zarysie*, „Przegląd Kościelny”, R.1 : 1902, t. II, p. 121, 144 ss. ; K. KANTAK, *Bernardyni polscy : 1453-1572*, Lwów 1933, t. I, p. 151 ; A. BRÜCKNER, K. ESTREICHER,

Il s'ensuit que le caractère d'un tel objet présenté dans des tableaux n'est pas toujours certain¹³¹⁹.

D. La Vierge tenant une fleur : symbolique de la rose et de l'œillet

La présence des fleurs (rose, œillet : Pl. XI, XVIII-XX ; fig. 94) dans des portraits mariaux n'possède pas, bien évidemment, qu'une fonction décorative, mais est liée à leur sens figuré. Leur interprétation symbolique renvoie, tout d'abord, à des cantiques et des poèmes popularisés par le mysticisme médiéval.

Saint Bonaventure adorait la Sainte Vierge dans *Laus Beatae Mariae Virginis* et la comparait avec des fleurs de lys et de rose : *Ave coeleste lilium / Ave rosa speciosa*. De même, Hugo de Strasbourg écrivait (vers 1250) pour la glorifier : *Rosis rubicundior / liliis floridior / Paradiso dulcior*¹³²⁰. Il est intéressant de noter, surtout à propos des tableaux-reliquaires, que la Vierge est vénérée en tant que *rose des martyrs*, et que la symbolique de la rose est également associée aux enfants de Bethléem – considérés comme les premiers martyrs¹³²¹. Ainsi on peut lire dans l'*Ave Maria* de Hugo : *Pulchritudo virginum / Florens rosa martyrum / O dulcedo pauperum*¹³²². Dans la *Litania de domina nostra Virgine Maria*, provenant d'un manuscrit du XII^e siècle, les prières étaient exprimées par une invocation du même genre : *rosa martyrum / predication confessorum / lilium Virginum. ora*¹³²³. Aux XIV^e et XV^e siècles, la rose est devenue l'une des principales fleurs attribuées à la Vierge¹³²⁴. Elle préfigurait sa prochaine douleur et impliquait l'idée de *compassio* et de *corredemptio Mariae*¹³²⁵. La rose rouge, que l'Enfant tient dans sa main, est le symbole de l'*Agneau Mystique* ; elle est nommée *la fleur du jardin du Christ* – elle symbolisait la *Passion* et faisait ainsi référence au sang du Seigneur¹³²⁶. La fonction iconographique des fleurs, et tout particulièrement de la rose, renforce sans doute le message spirituel des tableaux-

Encyklopedia staropolska, Warszawa 1937-1939 (rééd. 1990), p. 383 ; M. JESIONKOWSKI, *Historia Kościoła w Polsce 966-1978*, Paris 1985, p. 96 ; MOISAN, *op. cit.*, p. 46 ; W. WYDRA, *Władysław z Gielniowa : z dziejów średniowiecznej poezji polskiej*, Poznań 1992, p. 123 ; S. NIEZNANOWSKI, J. PELC (éd.), *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, Lublin 1994, p. 121 ; T. MICHAŁOWSKA, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998, p. 139.

¹³¹⁹ MOISAN, *loc. cit.*

¹³²⁰ L. BEHLING, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, p. 41-42, cit. Adam de St Victor, *Laudate Dominum*, p. 338, 442

¹³²¹ BEHLING, *op. cit.*, p. 48.

¹³²² *Laudate Dominum*, p. 442-443, (dans :) Behling, *loc. cit.*

¹³²³ *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, (éd.) F.-J. Mone, Freiburg 1854, t. 2, p. 260.

¹³²⁴ Voir la comparaison de la Vierge à une rose (XIV^e siècle), un manuscrit de Darmstadt (dans :) *Lateinische Hymnen*, *op. cit.*, p. 419, Bruder Hansens, *Marienlieder aus dem vierzehnten Jahrhundert*, (éd.) R. MINZLOFF, Hannover 1863 ; (XV^e siècle) un texte de Heinrich von Laufenberg cit. (dans :) BEHLING, *op. cit.*, p. 26-29 ; J.-F. HAMBURGER, *Nuns as artists : the visual culture of a medieval convent*, Berkeley-Los Angeles-London 1997, p. 63 ss.

¹³²⁵ Sur *compassio* et *corredemptio Mariae* voir (dans :) H. AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1959, p. 367 ; GADOMSKI 1981, p. 51 ; J. KOSTOWSKI, *Die sogennante „Devotio moderna“ in Schlesien. Die Zeugnisse der spätgotischen Malerei*, (dans :) M. Derwich, M. Staub (éd.) *Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter*, Göttingen 2004, p. 154 ; E. CHOJECKA, *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Katowice 2004, p. 104.

¹³²⁶ Plusieurs poèmes médiévaux accentuent la fonction mystique de la rose. Une riche bibliographie à ce sujet est présentée (dans :) C. JORET, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Âge. Histoire, légendes et symbolisme*, Genève-Paris 1993, p. 231 ss.

reliquaires mariaux. Car la rose, symbole du martyr, possède d'autres significations. Il y a trois roses mystiques, autour desquelles une véritable théorie symbolique fut créée ; la première – rouge est celle du chœur des martyrs, la seconde – blanche figure la Vierge, et la troisième – rouge et blanche est liée au Christ, médiateur d'une nouvelle alliance de Dieu avec les hommes¹³²⁷. Cette fleur incarnait alors des représentations christiques, mariales et celles de saints.

Pour ce qui est de la symbolique de l'œillet, elle s'explique d'abord par ses qualités thérapeutiques. D'après des codes anciens italiens, cette plante nommée *Oculus-Christi* était utilisée pour soigner des yeux abcédés ; comprises au sens figuré, ses valeurs apaisantes et curatives se transposent de manière métaphorique dans la spiritualité médiévale¹³²⁸. D'autre part, l'œillet (du lat. *carnatio*) renvoie au Christ et à son *Incarnation* par la Vierge. Dans ce contexte, la notion *carnation* – *incarnation* se réfère directement à la vie du Christ, et donc à la doctrine du Salut. Par sa forme qui fait penser à un clou, cette fleur (surtout rouge) a été, en outre, comparée aux clous de la *Passion*. Ainsi, l'œillet (du grec *Dios anthos*, latinisé comme *Dianthus*, fleur de Dieu) est devenu l'un des symboles christiques¹³²⁹.

Or, un texte qui fait partie du sermon pour la *Nativité*, écrit par saint Antoine de Padoue (1195-1231), peut en quelque sorte expliquer la présence des fleurs dans une représentation de la *Vierge à l'Enfant*. Dans le *In Nativitate Domini* [III, 8-9], le prédicateur compare la sensibilité d'un enfant avec celle du Christ ; car, en le paraphrasant, *même ayant subi le mal, l'enfant se laisse facilement consoler quand on lui montre une fleur (une rose, ou bien une autre fleur), quand on la lui donne, il oublie tout le mal, ne se fâche plus et se précipite pour donner l'accolade*. Il en va de même, d'après Antoine, pour un fidèle qui a blessé le Christ, *ayant péché mortellement ; quand il lui aura offert une fleur de repentance (une rose de confession pleine de larmes – car les larmes sont comme le sang de l'âme), il (le Christ) oubliera les blessures et viendra afin de le prendre dans les bras et de l'embrasser*¹³³⁰.

E. La Vierge devant un appui

Certains tableaux présentent la *Vierge à l'Enfant* devant un appui (Pl. VIII, XII, XVIII, XX, XXIV). De la sorte, l'espace de la sacralité semble être séparé de la réalité terrestre du spectateur. La Vierge est figurée dans le tableau, comme dans une fenêtre. Cet espace limité devient en effet le lieu, où elle offre l'Enfant – posé sur l'appui (parfois sur un coussin), ou bien porté dans les bras de la mère – à l'adoration des fidèles.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 231-258.

¹³²⁸ BEHLING, *op. cit.*, p. 66, 76, 149.

¹³²⁹ Voir F. MERCIER, *La valeur symbolique de l'œillet dans la peinture du Moyen Âge*, „Revue de l'art ancien et moderne”, 71 : 1937, p. 233-236 ; L. BEHLING, *Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene : Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Köln-Wien 1975, p. 96 ; H. SCHMIDT, M. SCHMIDT, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst : ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1981, p. 248 ; B. TOLKEMITT, R. WOHL- FEIL, *Historische Bildkunde : Probleme, Wege, Beispiele*, Berlin 1991, p. 231 ; J. SANDER, « *Die Entdeckung der Kunst* » : *Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt*, Mainz 1995, p. 76 ; V. RITTERS, *Lucas Cranach d.A. - Einweihungsbilder. Die Verborgene Geometrie erlaubt die Zuschreibung des « Externstein-Reliefs » an Lucas Cranach d.A.*, Kaufbeuren 2003, p. 167 ; Ch. DE VOOGD, *La civilisation du « Siècle d'or » aux Pays-Bas*, 2003, disponible [en ligne] http://www.clio.fr/espace_culturel/christophe_de_voogd.asp ; *Enzyklopädie des Märchens : Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, (éd.) K. Ranke, H. Bausinger, R.-W. Brednich, L. Baumann, Berlin 2004, t. 11, col. 834-835 ; S. BRUN, *Les fleurs dans l'iconographie chrétienne : Images de la beauté et du paradis*, „Religions et Histoire”, 14 : 2007, p. 74-81.

¹³³⁰ Voir GUMIŃSKA, HERMANOWICZ-HAJTO 1993, p. 37, note n° 63.

F. La Vierge au chardonneret

Il convient de nous attarder plus spécialement sur le contenu de la représentation intitulée la *Madone au chardonneret*, qui est singulière parmi l'ensemble des tableaux-reliquaires (Pl. VIII)¹³³¹. Essayons de comprendre le sens figuré du chardonneret, ainsi que le motif du collier de coraux et de la sucette introduits dans cette image. Le chardonneret est identifié comme un symbole de l'âme et de la résurrection. Mais, il était aussi l'un des signes du sacrifice, du martyr et de la mort¹³³². Cette interprétation se rapporte à une légende, selon laquelle cet oiseau, en ôtant des épines de la tête du Christ, tacha ses plumes de son sang¹³³³. D'après une autre version, la présence du chardonneret aurait toutefois un caractère plus réjouissant. Un extrait d'*Evangelium Infantiae Arabicum* (l'évangile apocryphe de Pseudo-Matthieu, VI^e siècle)¹³³⁴ raconte une histoire de l'Enfant Jésus qui en jouant avec un oiseau en argile lui donna miraculeusement la vie¹³³⁵. Remarquons, à ce propos, que l'art médiéval recourait souvent aux apocryphes qui nourrissaient et animaient l'imagination des artistes¹³³⁶. Le thème de la *Vierge au chardonneret* provenait, d'après Walicki, de la sculpture gothique française¹³³⁷. Cette figuration s'implanta ensuite dans la peinture italienne du *Trecento*, pour se répandre enfin sur le territoire de l'Europe centrale (fig. 22 a-b)¹³³⁸. Le motif de la sucette joint à celui de l'oiseau dans le même tableau (fig. 95), n'est pourtant pas fréquent dans l'iconographie médiévale polonaise¹³³⁹. La sucette (censée contenir un aliment liquide, symbolisant la nourriture) prend, dans la main de l'Enfant, la signification du pain éternel. Dans ce contexte, la symbolique de la sucette est intimement liée à la fonction métaphorique du chardonneret dans les épisodes qui annoncent la *Passion*, le *Sacrifice* et la *Résurrection* du Christ¹³⁴⁰. Par contre, les coraux enfilés et suspendus au cou de l'Enfant avaient une fonction apotropaïque. Cet élément

¹³³¹ Catalogue : III.A, n° 4.

¹³³² WALICKI 1965, p. 68.

¹³³³ J. STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustos und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, „Byzantinisches Archiv”, vol. II, Leipzig 1899, p. 13-14, 84 ; R. GILLES, *Le symbolisme dans l'art religieux : architecture, couleurs, costume, peinture, naissance de l'allégorie*, Paris 1943, p. 167 ; L. KALINOWSKI, *Geneza piety średniowiecznej*, PKHS, X : 1952, p. 211 ; WALICKI, *op. cit.*, note n° 7.

¹³³⁴ C. TISCHENDORF, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1876, chapitre XXXVI ; Ch. MICHEL, *Évangiles apocryphes*, Paris 1911, t. I, p. 53-159 ; F. AMIOT, *La Bible apocryphe. Évangiles apocryphes*, Paris 1952, p. 65-79.

¹³³⁵ WALICKI, *op. cit.*, p. 69 ; P. RICHIÉ, G. LOBRICHON (éd.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris 1984, p. 431.

¹³³⁶ Cf. ANTAL 1960, p. 203 s.

¹³³⁷ WALICKI, *op. cit.*, p. 68. Cf. KALINOWSKI, *loc. cit.* ; GUMIŃSKA, HERMANOWICZ-HAJTO 1993, p. 36 s.

¹³³⁸ W.-N. HOWE, *Animal Life in Italian Painting*, London 1912, p. 51 ; H. FRIEDMANN, *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art*, Washington 1946 ; D.-C. SHORR, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, p. 172 ss.

¹³³⁹ Voir le tableau de sainte Anne Trinitaire de Strzegom (vers 1400), dans la coll. du Musée national de Wrocław ; Cf. H. BRAUNE, E. WIESE, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929, n° 168, p. 177, tabl. 166 ; T. DOBROWOLSKI, *Malarstwo*, (dans:) *Historia sztuki polskiej*, (réd.) T. Dobrowolski, (éd. 2^e), Kraków 1965, t. I : *Sztuka średniowieczna*, ill. 253, p. 390 ; OTTO-MICHAŁOWSKA 1982, p. n° 4.

¹³⁴⁰ CHROŚCICKI, *op. cit.*, p. 160.

iconographique, connu notamment dans des peintures italiennes¹³⁴¹, venait de la conviction qu'un tel collier de coraux allait protéger l'Enfant Jésus, *unique héritier de Dieu*¹³⁴².

G. Immacualta et Assunta

La *Vierge Immaculée* du couvent des clarisses est liée dans la littérature spécialisée avec trois autres images, sans fonction de reliquaire, analogues du point de vue iconographique (Pl. III, fig. 92)¹³⁴³. On la considérait comme l'une des plus anciennes représentations connues de ce type en Pologne à partir des années 1440-1460 environ¹³⁴⁴, inspirées des images tchèques de l'*Assunta*¹³⁴⁵, ou bien des peintures néerlandaises¹³⁴⁶. Nous admettons, à présent, que ledit tableau (créé selon toute vraisemblance à Cracovie¹³⁴⁷) est le premier d'une série de peintures similaires répandues surtout en Petite-Pologne pendant la seconde moitié du XV^e siècle¹³⁴⁸, c'est-à-dire après le concile de Bâle¹³⁴⁹.

Désignées sous le nom des *Madones Apocalyptiques*, de telles représentations figurent en règle générale la Vierge debout sur la lune, avec l'Enfant dans les bras¹³⁵⁰; de sorte qu'elles transposaient aussi bien l'idée de la *Vierge de l'Assomption* – que l'on dit *Assunta* –, que celle de la *Vierge Immaculée*¹³⁵¹. La *Madone* des clarisses est, en réalité, une version de l'*Hodighitria* dont le contenu thématique implique parallèlement le type de l'*Immaculata* et/ou celui de la *Madone Apocalyptique*. Contrairement à d'autres formules, la *Vierge à l'Enfant* n'est pas présentée sur la lune, mais elle écrase un dragon qui se tord sous ses pieds avec une pomme dans la gueule¹³⁵². En conséquence nous y voyons, d'une part, une transposition picturale de la prophétie vétérotestamentaire selon laquelle *Dieu dit au serpent : (...) je mettrai inimité entre toi et la femme, entre ta postérité et sa postérité : celle-ci t'écrasera la tête, et tu lui blesseras le talon* [Genèse III, 14-15]. Dans ce contexte, l'image est censée figurer l'*Immaculée Conception* de la Vierge libérée du péché, ce dont témoignerait

¹³⁴¹ Voir S.-A. CALLISEN, *The Evil Eye in Italian Art*, AB, XIX : 1937, p. 450 ss. ; CHROŚCICKI, *op. cit.*, note n° 15.

¹³⁴² CHROŚCICKI, *loc. cit.*

¹³⁴³ M. LIBICKI, *Zagadnienie wpływów niderlandzkich w tzw. szkole sądeckiej*, BHS, 29/2 : 1967, p. 228.

¹³⁴⁴ En dernier lieu, voir GADOMSKI 1988, p. 53.

¹³⁴⁵ T. DOBROWOLSKI, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, p. 52 ; WALICKI 1938 (b), p. 119.

¹³⁴⁶ LIBICKI, *loc. cit.*, a juxtaposé cette représentation avec la *Vierge à la fontaine* de Jan Van Eyck.

¹³⁴⁷ GADOMSKI 1981, p. 110.

¹³⁴⁸ WALICKI, *loc. cit.* ; En dernier lieu, voir GADOMSKI, *loc. cit.* ; *Idem* 1988, p. 53.

¹³⁴⁹ Cf. GADOMSKI 1988, p. 52-53. Le concile de Bâle (1439) se prononça sur l'Immaculée Conception : VAUCHEZ, VINCENT 1997, p. 370 ; Voir aussi (dans :) J.-P. BAYARD, *Déeses mères et vierges noires : répertoire des vierges noires par département*, Monaco 2001, p. 42.

¹³⁵⁰ LIBICKI, *loc. cit.* ; E. POLAK-TRAJDOS, *Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sądeckiego XV wieku*, RHS, 9 : 1973, p. 117 ; GADOMSKI 1988, p. 53.

¹³⁵¹ Sur l'*Immaculata* et l'*Assunta* voir (dans :) L. RÉAU, G. COHEN, *L'art du moyen âge : arts plastiques, art littéraire et la civilisation française*, Paris 1951, p. 31 ; POLAK-TRAJDOS, *loc. cit.* ; GADOMSKI, *loc. cit.* ; WIRTH 1999 (a), p. 134 ss. ; BARTLOVÁ, *op. cit.*, p. 370 ss.

¹³⁵² Voir les représentations similaires : l'image du triptyque de Strážky (Spiš) et une miniature dans l'*Antiphonaire d'Adam de Będków* ; POLAK-TRAJDOS, *op. cit.*, p. 102-103, 117, ill. 68 ; B. MIO- DOŃSKA, *Iluminacje krakowskich rękopisów z 1 poł. w. XV w. Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, p. 64-69, ill. 68 ; GADOMSKI 1981, p. 52.

son geste d'écraser le serpent¹³⁵³. D'autre part, on peut l'interpréter par référence à une description tirée de l'Apocalypse [XII, 1-14] : *une Dame enveloppée dans le soleil, la lune sous les pieds. (...) Le dragon se posta devant la Dame prête à enfanter, pour dévorer son enfant dès qu'elle l'aurait mis au monde*¹³⁵⁴. D'après Vloberg, le dragon pourrait également signifier l'idolâtrie et des superstitions ; ainsi, *la Vierge l'a écrasé par la vertu de force, donnant l'héroïsme aux martyrs et le don de convertir aux apôtres de son Fils*¹³⁵⁵. Cette interprétation s'accorderait, par ailleurs, avec le contenu idéal du tableau-reliquaire¹³⁵⁶.

Il s'avère que le tableau des clarisses fut créé à l'époque des discussions théologiques sur l'*Immaculée Conception* de la Vierge qui avaient agité, au cours de la première moitié du XV^e, l'Église et tout particulièrement le milieu cracovien¹³⁵⁷. De fait, une controverse eut lieu à ce sujet entre les théologiens franciscains (immaculistes) et dominicains (maculistes)¹³⁵⁸. La présence du commanditaire franciscain dans le tableau (fig. 91.b)¹³⁵⁹, serait donc une manifestation de la piété envers la *Vierge Immaculée*¹³⁶⁰. Or, cette divergence doctrinale qui s'était fait jour, apparut également sur le champ de bataille idéologique avec les Hussites, ces derniers s'opposant au culte marial¹³⁶¹. La question principale se rapportait au péché originel dont la Vierge était supposée indemne (car *S. Maria sine peccato originali concepta*)¹³⁶² ; ou bien elle en avait été délivrée au moment de l'*Incarnation* du Christ, pour l'avoir porté dans son sein (d'où provient la dissonance entre *animatio* et *instans*)¹³⁶³.

¹³⁵³ D'après *La Sainte Bible* (...) trad. par L. Segond, 1948. *Et ait Deus ad serpentem : ... Inamicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius ; ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo eius*. Cf. la même citation d'après BOCHNAK 1935, p. 2. Sur l'iconographie, voir aussi VLOBERG 1938 (a), p. 41-64.

¹³⁵⁴ D'après *La Sainte Bible*..., cit. note *supra* ; LIBICKI, *loc. cit.* Cf. WIRTH, *loc. cit.*

¹³⁵⁵ VLOBERG, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁵⁶ Voir *infra* § 5.

¹³⁵⁷ GADOMSKI, *loc. cit.* Au sujet du dogme de l'*Immaculée Conception* dans la liturgie médiévale polonaise J. WOJTKOWSKI, *Dogmat Niepokalanego Poczęcia NMP w średniowiecznej liturgii polskiej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 6 : 1953, p. 84 ss. ; *Id.*, *Wiara w Niepokalane Poczęcie NMP w Polsce w świetle średniowiecznych zabytków liturgicznych*, Lublin 1958.

¹³⁵⁸ Sur *maculists* et *immaculists* cf. entre autres *Opusculs de Saint Thomas d'Aquin*, trad. Vêrdine, Bandel, Fournet, Paris 1856, t. I, p. 330 ; P. PAUWELS, *Les franciscains et l'Immaculée Conception*, Malines 1904 ; A. KISS (éd.), *Iconography in Cultural Studies : Papers from the International Conference « Iconography East and West »* Szeged (1993) 1996, p. 72 ; S.-J. BOSS, *Empress and handmaid : on nature and gender in the cult of the Virgin Mary*, London 2000, p. 130, 132 ss. ; A. NICHOLS, *The Mariology of St Thomas*, (dans :) T.-G. Weinandy, D.-A. Keating, J.-P. Yocum (éd.), *Aquinas on Doctrine : A Critical Introduction*, London 2004, p. 242 ; T. VERDON, F. ROSSI, *Mary in Western Art*, New York 2005, p. 16 ; M.-C. SCHAUS, *Women and Gender in Medieval Europe : an Encyclopedia*, New York 2006, p. 396 s. ; C. STROO (éd.), *Pre-Eyckian panel painting in the Low Countries*, Brussels 2009, vol. 1, p. 405.

¹³⁵⁹ Cf. *supra* § 1.2.

¹³⁶⁰ MIDOŃSKA, *loc. cit.* ; GADOMSKI, *loc. cit.*

¹³⁶¹ ... *quem constat asservisse et asservite tenuisse quod Virgo Maria, mater dei non esset adoranda ...* (Codicis epistolaris, t. II, p. 227), d'après POLAK-TRAJDOS, *op. cit.*, p. 118. Cf. chapitre I, § 4.1.3.

¹³⁶² J.-P. MIGNE, *Dictionnaire de théologie dogmatique*, Paris 1863, t. I, col ; 990 ; M. BECKER, *Kommentar zum Tischgebet des Prudentius*, Heidelberg 2006, p. 209 ; ESTIENNE (éd.) 2007, p. 754.

¹³⁶³ Cf. T. GOUSSET, *La croyance générale et constante de l'Église touchant l'Immaculée Conception de la bienheureuse Vierge Marie*, Paris 1855, p. 711 ; E.-F. LE BLANT, *La question du vase de sang*, Paris 1858, p. 35-36 ; G.-M. ROSCHINI, *Mariologia*, Rome 1947-1948, p. 59 ; GADOMSKI 1988, *op. cit.*, p. 52.

Ce problème doctrinal a été très longtemps examiné par l'Église. Cette question qui surgit au Moyen Âge, avec une période d'intensité particulière au XV^e siècle, ne fut résolue qu'en 1854 par la promulgation du dogme de l'*Immaculée Conception* de la Vierge¹³⁶⁴.

Enfin, d'après une mention dans des inventaires datée de 1452, un tableau-reliquaire figurant *Assumpcio beate Virginis* aurait été autrefois déposé dans le trésor de l'église Notre-Dame de Cracovie¹³⁶⁵. Faute d'informations plus précises, on ne peut pas savoir à quel schéma iconographique il se rapportait directement. Nous sommes pourtant encline à supposer qu'il s'agissait d'une *Assunta*, similaire à celles que nous venons d'invoquer. Compte tenu de ceci, les deux images : celle du couvent des clarisses et celle de l'église Notre-Dame, restent des exemplaires singuliers dans le groupe des tableaux-reliquaires mariaux connus en Pologne.

H. Les scènes narratives

Deux tableaux provenant de la chapelle des Pelletiers de l'église Notre-Dame de Cracovie : l'*Annonciation* et le *Couronnement* sont exceptionnels à cause de leur contenu exposé dans le contexte d'un panneau portatif ayant, en outre, fonction de reliquaire¹³⁶⁶. Ces scènes étaient le plus souvent introduites dans de grands retables, soit sur les volets – pour ce qui est de l'*Annonciation*, soit dans la partie centrale – réservée au *Couronnement*¹³⁶⁷. Jerzy Gadomski a dernièrement mis l'accent sur la singularité iconographique du tableau de l'*Annonciation* (Pl. XVI)¹³⁶⁸. Il s'agit de la représentation de Gabriel accompagné par deux autres anges, motif peu répandu dans la peinture gothique polonaise¹³⁶⁹. D'autres éléments caractéristiques sont de petites croix décorant les têtes des anges, bien connues dans l'iconographie médiévale européenne, mais rares en Petite-Pologne, ce que montre le chercheur (fig. 97)¹³⁷⁰. La symbolique des croix, introduites dans une scène de l'*Annonciation* à la Vierge, peut se traduire comme une préfiguration de la *Passion* du Christ, donnant un sens eucharistique à ce moment de l'*Incarnation*¹³⁷¹. A cette formule iconographique s'ajoute également, d'après Piotr Skubiszewski, un aspect ecclésiologique, car au moment de l'annonciation s'effectue l'*acte de l'intronisation de la Vierge comme l'Éclésiè*¹³⁷².

En revanche, dans la scène du *Couronnement* la distinction de chaque personne de la Trinité ne peut pas rester inaperçue (Pl. XVII). Dieu le Père, du type patriarcal, est présenté trônant au milieu et prédominant sur les autres figures. Il partage son règne avec le Fils,

¹³⁶⁴ Cf. réf. biblio. (dans :) GADOMSKI, *loc. cit.* ; En dernier lieu, voir M. LAMY, *L'Immaculée Conception : étapes et enjeux d'une controverse au Moyen-Âge (XIe-XVe siècles)*, Institut d'Études Augustiniennes (Collection des Études Augustiniennes), Paris 2000.

¹³⁶⁵ Catalogue : III.B, n° IV. Voir aussi JURKOWLANIEC 2007, p. 134.

¹³⁶⁶ Catalogue : III.A, n° 10-11.

¹³⁶⁷ Voir les travaux de J. Gadomski sur la peinture gothique de la Petite-Pologne : GADOMSKI 1981, 1988, 1995 (a).

¹³⁶⁸ J. GADOMSKI, *Anielska asysta Gabriela w „Zwiastowaniach” Jana Wielkiego*, FHA, 30 : 1994, p. 87 ss.

¹³⁶⁹ D'après GADOMSKI, *loc. cit.*, on ne connaît que deux compositions analogues : l'une exposée sur un des volets du polyptique d'Olkusz attribué, de même que le tableau de la chapelle des Pelletiers, au peintre Jean le Grand, et l'autre sur le volet du triptyque créé pour l'église de Bodzentyn, provenant de l'atelier de Martin le Noir (Marcin Czarny).

¹³⁷⁰ *Ibid.*

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

¹³⁷² P. SKUBISZEWSKI, *Une Annonciation à deux anges à Issoire* (dans :) *De la création à la restauration*, (Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75^e anniversaire), Toulouse 1992, p. 302-317 ; GADOMSKI, *op. cit.*, note n° 58.

dont témoignent la présence du globe impérial dans sa main et celle du sceptre tenu par le Christ. Le Père et le Fils, celui-ci d'une physionomie jeune, portent des couronnes impériales massives. Avec l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe qui plane, ils tiennent la couronne royale au-dessus de la tête de la Vierge¹³⁷³. Les deux tableaux de la chapelle des Pelletiers semblent constituer un ensemble thématique. Ils se réfèrent conjointement au statut de la royauté attribuée à la Vierge tant sur la terre qu'aux cieux, et ceci en raison de sa maternité sotériologique, autrement dit sa participation maternelle à l'œuvre de la *Rédemption*.

I. Les saints

Les figurations des saints dans les tableaux-reliquaires polonais sont rares. Nous ne disposons que d'un exemple de panneau unique, où une sainte est présentée dans le même espace pictural que la Vierge (Pl. XXVIII). La représentation de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Ursule* provient déjà de la dernière phase de l'époque médiévale¹³⁷⁴. Il n'est pas très évident de savoir pourquoi sainte Ursule fut honorée dans le tableau. D'une part, on peut supposer qu'un tel contenu était le choix du commanditaire, mais aucune source historique n'est susceptible de confirmer cette présomption¹³⁷⁵. D'autre part, la présence de reliques attribuées à des « onze mille vierges » (selon un authentique conservé dans le reliquaire : R. XI MILIA VIRGINUM¹³⁷⁶) dont le martyre aurait suivi d'après la légende celui de la sainte¹³⁷⁷, est en mesure d'expliquer l'introduction de son effigie dans le tableau.

Les représentations mariales accompagnées de saintes vierges étaient répandues surtout dans des compositions des retables et des panneaux portatifs à volets. Le programme iconographique des triptyques-reliquaires est basé, en règle générale, sur le même schéma. Le portrait de la *Vierge à l'Enfant*, placé dans le panneau central contenant des logettes à reliques, est flanqué des figurations des saintes Catherine (à droite) et Barbara (à gauche), comme le démontre l'exemple du triptyque « de Konopka » (Pl. XIII) et celui de la chapelle des Pelletiers (Pl. XV). Nous pensons que c'était aussi le cas d'un troisième triptyque, dont le panneau central est conservé au Musée de Varsovie ; un des authentiques évoquant sainte Catherine se rapporterait aussi bien à ses reliques qu'à son portrait placé sur le volet disparu¹³⁷⁸.

¹³⁷³ Cf. Catalogue, *loc. cit.*

¹³⁷⁴ L. LEPSZY, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*, „Teki GKGZ”, 2 : 1906, p. 328, n° 41 ; F. KOPE- RA, *Dzieje malarstwa w Polsce. Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925, t. I, p. 211, reproduit 182 ; DOBROWOLSKI 1935, p. 228 ; W. JUSZCZAK, *Tryptyk bodzentyński*, (dans : M. Walicki (dir.), *Studia Renesansowe*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, t. 3, p. 309 ; J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995, p. 94, 96, 99, reproduit 159.

¹³⁷⁵ Constatons que le vocable de l'église paroissiale, dans le lieu de provenance du tableau (Porąbka Uszewska), ne fut jamais lié à sainte Ursule. Il est possible que l'image ait été créée à l'instigation d'une fondatrice dont la patronne était la même sainte. En revanche, il est peu probable que le tableau ait été jadis exposé dans la chapelle du château de Dębno situé aux alentours, celle-ci portant le vocable de *Tous les saints*, ce que présumait suite à notre conversation en 2002, T. Bukowski, directeur du Musée diocésain de Tarnów, où ledit tableau-reliquaire est déposé. Enfin, L. Luchter-Krupińska, conservatrice du château, a constaté que faute de documents une telle présomption semble erronée.

¹³⁷⁶ Catalogue : III.A, n° 17.

¹³⁷⁷ Nous savons que cette légende des onze mille vierges repose sur une lecture fautive de l'inscription *XI.M.V.*, qu'il faudrait traduire par « onze martyres et vierges » (*undecim martyrum virginum*), cf. par ex. A. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, Paris 1866, t. IV, p. 73 ; G. DE TERVARENT, *La légende de Sainte Ursule : dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Paris 1931, p. 12 ; M.-P. TERRIEN, *La christianisation de la région rhénane : du IV^e au milieu du VIII^e siècle*, Besançon 2007, p. 64.

¹³⁷⁸ Catalogue : III.A, n° 14.

Il nous faut enfin constater, qu'à part Ursule, Barbara et Catherine on ne trouve pas d'autres effigies de saints dans les tableaux-reliquaires polonais. Redisons ici que la présence des reliques d'un saint n'exigeait pourtant pas une confirmation dans une image, et que l'iconographie de l'image ne dépendait pas non plus des reliques qui y étaient incluses.

J. Le contenu idéal des diptyques et des tableaux doublement peints

Le programme iconographique des diptyques s'appuie sur une thématique généralement admise dans ce type formel, avec ou sans reliques¹³⁷⁹. Nous avons présenté plus haut les diptyques-reliquaires italiens élaborés en verre églomisé¹³⁸⁰, dont le contenu repose sur la conjonction des scènes de la *Nativité* et de la *Crucifixion* du Christ. Le même schéma s'applique à d'autres diptyques peints sur bois de provenance italienne et tchèque¹³⁸¹, et par conséquent à ceux conservés en Pologne¹³⁸²; lesquels juxtaposent deux représentations antithétiques qui évoquent l'*Enfance* et la *Passion* du Christ. La présence de l'effigie mariale témoignerait, dans ce contexte, de la participation de la Vierge à l'intégralité de l'œuvre de la *Rédemption* – à partir de l'*Incarnation* jusqu'au martyr du Sauveur. Ainsi, l'image de la *Vierge à l'Enfant*, ladite *Hodigitria cracovienne* est accompagnée de la *Sainte Face* dans le diptyque de Wawel (Pl. V); l'autre est introduite avec des représentations de la *Misericordia Domini* et de la *Crucifixion* dans le diptyque de Sandomierz (Pl. VI-VII). Il est fort probable que deux tableaux-reliquaires, la *Vierge – imago Beatae M.V.* et la *Véronique – imago faciei Salvatoris* mentionnées respectivement dans l'inventaire d'une église paroissiale¹³⁸³, constituaient jadis un diptyque. Il en va de même pour les deux reliquaires peints sur verre déjà cités, conservés séparément : la *Vierge à l'Enfant* et le *Christ dans le sarcophage* qui représentent un ensemble thématique (Pl. XXV, XXVI)¹³⁸⁴. On admet que ce concept iconographique de diptyque relevait de la décoration des icônes doublement peintes¹³⁸⁵. Le type de tableau byzantin, qui figure d'un côté la *Vierge à l'Enfant* et de l'autre côté la *Sainte Face*, est finalement devenu une des caractéristiques de la peinture gothique tchèque¹³⁸⁶. Il est pourtant moins répandu en Pologne. Le tableau-reliquaire du couvent des carmélites de Cracovie est le seul, parmi les œuvres que nous avons rassemblées, à porter des représentations picturales disposées recto-verso (Pl. XX, XXI)¹³⁸⁷.

Pour conclure sur ce point, il faut affirmer que le contenu iconographique des tableaux-reliquaires polonais se réfère généralement à la figure de la Madone et à la thématique mariale. Dans cette optique, le portrait de la *Vierge à l'Enfant* bénéficiait de la plus grande popularité. Néanmoins, les effigies christiques et les représentations à caractère narratif

1379 Cf. KERMER 1967, p. 55-127.

1380 Chap. V, § 2.2.

1381 Catalogue : I, n° 5, 6, 17, 21. Voir aussi le diptyque-reliquaire du Staatliche Museen zu Berlin - Gemäldegalerie, (N° Inv. 1052), cit. *supra* II^e partie, note n° 164.

1382 Catalogue : III.A, n° 2, 5.

1383 Catalogue : III.B, n° XVIII.

1384 On trouve la même juxtaposition du *Christ dans le sarcophage* avec la *Vierge à l'Enfant* dans le petit reliquaire du Staatliche Museen zu Berlin, *loc. cit.*

1385 JURKOWLANIEC 2001, p. 151 ss.

1386 MATĚJČEK, PEŠINA 1955, *passim*; I. KOŘÁN, *Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále*, „Umění”, 39 : 1991, p. 286-315; BARTLOVÁ 2001 (a), cf. p. 217, *passim*.

1387 Catalogue : IV, n° 6.

liées à la *Passion* s'avèrent également importantes, ce dont témoignent des mentions retrouvées dans des documents d'archives¹³⁸⁸.

5. Tableau-reliquaire : transposition sémantique et destination fonctionnelle initiale de l'objet

Le tableau-reliquaire semble impliquer la toute puissance au service de l'intercession : une image du sacré, des reliques et enfin une prière popularisée du fait de l'efficacité présumée. En conséquence, la sémantique de ces trois éléments, autrement dit la théorie de leur signification décide de l'utilité d'un tel objet relativement à la croyance populaire et au cérémonial.

5.1. Prière dans le contexte fonctionnel d'un tableau marial

L'image d'affection religieuse devient, en effet, un canal destiné à la transmission d'une prière. Par la croyance en leur interaction perpétuelle, les représentations de la Madone de types divers étaient censées intervenir entre le monde et l'Au-delà¹³⁸⁹. C'est pourquoi les effigies les plus pieuses, répandues dans d'innombrables répliques, furent liées dans l'histoire de leur dévotion à des prières particulières.

Au XV^e siècle, on voit se propager en Pologne le culte de la *Vierge à l'Enfant* se référant à l'ancienne antienne mariale *Regina coeli*¹³⁹⁰. D'un auteur inconnu, mais attribuée en général à Grégoire le Grand, cette prière de l'antiphonaire était l'une des plus répandues dans le monde chrétien médiéval¹³⁹¹. On la récitait, sinon chantait pendant les processions à la période de Pâques, dont la principale station était l'église ou l'autel consacrés au patronage de la Vierge¹³⁹². Le texte, étant finalement devenu un hymne pascal, fut commenté dans la tradition du culte marial par rapport à la christophanie¹³⁹³. Car, on croyait qu'après la résurrection le Christ était apparu d'abord à sa Mère¹³⁹⁴. La conjonction de cette antienne avec l'image de la *Vierge à l'Enfant* peut être comprise comme l'interprétation de la phrase évoquant la réjouissance de la *Reine des cieux* à cause de la résurrection de celui qu'elle avait porté : *Quia quem meruisti portare*¹³⁹⁵. Vue sous cet aspect, la célébration pascale honorait les représentations de la maternité divine qui impliquaient l'idée intemporelle de l'*Incarnation*, par laquelle se révélerait la gloire de la *Vierge Corédemptrice*¹³⁹⁶.

¹³⁸⁸ Catalogue : III.B, n° III, VI, VIII, XIV, XVIII.

¹³⁸⁹ Sur les types picturaux voir *supra*, chap. I^{er}, § 2.2 ; VI, § 4.

¹³⁹⁰ Voir *supra* chap. II, § 1.3.2.

¹³⁹¹ CONNELLY, *loc. cit.* ; DOBRZENIECKI, *loc. cit.* ; GUMIŃSKA, HERMANOWICZ-HAJTO 1993, p. 32.

¹³⁹² J. WOJTKOWSKI, *Kult Matki Boskiej w polskim piśmiennictwie*, „Studia Warmińskie”, 3 : 1966, p. 254 ; GUMIŃSKA, HERMANOWICZ-HAJTO, *op. cit.*, p. 33.

¹³⁹³ ALBERTZ, *loc. cit.* ; J. SCHLOSSER, *Vision, extase et apparition du Ressuscité*, (dans :) O. Mainville, D. Marguerat (dir.), *Résurrection : l'après-mort dans le monde ancien et le Nouveau Testament*, Genève 2001, p. 154 ss. Cf. *supra* note n° 161.

¹³⁹⁴ ALBERTZ, *loc. cit.* ; P. SCZANIECKI, *Śłużba Boża w dawnej Polsce. Studia o Mszy Świętej*, Poznań 1962, p. 42-43.

¹³⁹⁵ Voir I^{ère} partie note n° 659.

¹³⁹⁶ GUMIŃSKA, HERMANOWICZ-HAJTO, *op. cit.*, note n° 35.

L'adoration des images portées en processions religieuses était en relation étroite avec le culte marial. De la sorte, le caractère apotropaïque des effigies saintes se manifestait pendant les jours des Rogations, où les fidèles suppliaient la Vierge de les protéger et de détourner les dangers qui auraient pu les menacer¹³⁹⁷. Les offices paraliturgiques, comme les *litaniae maiores* et les *litaniae minores* appelées *rogationes* étaient d'ailleurs particulièrement célébrées dans l'Église latine¹³⁹⁸. Ces dernières furent liées aux trois jours qui précédaient immédiatement l'Ascension, et consacrés aux prières en faveur de bonnes récoltes¹³⁹⁹. La grande litanie romaine et les Rogations mettaient en scènes autant les images que les reliques, dont la présence devait intensifier les prières propitiatoires. Or, l'Assomption devint l'une des fêtes mariales les plus importantes¹⁴⁰⁰. Chaque 15 août, on promenait en procession solennelle avec des chants et des prières, et ceci dès la haute époque médiévale, les représentations de la Vierge et du Christ interprétant les effigies dites authentiques¹⁴⁰¹.

Le bas Moyen Âge fut marqué par une nouvelle forme de piété pratiquée avec un chapelet. Après être admise par le Saint-Siège, la version définitive de la prière dominicaine du rosaire était popularisée notamment par des confréries qui se multipliaient sur les territoires européens¹⁴⁰². L'universalité de cette prière était, sans doute, liée à des indulgences qu'on accordait par son intermédiaire¹⁴⁰³. Que ces conduites spirituelles aient

¹³⁹⁷ VLOBERG a remarqué qu'aux jours des Rogations les confrères de Rouen portaient en procession une image de la Vierge brisant la tête du dragon ; *Idem* 1938 (a), p. 56.

¹³⁹⁸ D. DE BRUYNE, *L'origine de la procession de la chandeleur et des rogations. A propos d'un sermon inédit*, „Revue bénédictine”, 34 : 1922, p. 14-26 ; A. ADAM, *Das Kirchenjahr mitfeiern*, Freiburg 1979, p. 159 ; PALAZZO 2000, p.61 s.

¹³⁹⁹ D'après certains, c'est Grégoire le Grand qui aurait inspiré lesdites *litaniae*. Cf. H.-J. WETZER, B. WELTE, I. GOSCHLER (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de la théologie catholique*, Paris 1864, vol. XX, p. 359 s. Elles furent introduites dans l'Église romaine pour remplacer une procession païenne. Par contre dans le milieu galicien, les jours de prières et de pénitence juste avant l'Ascension existaient indépendamment des fêtes romaines. Ils étaient appelés les *Rogations*. Elles furent établies par saint Mamer, évêque de Vienne. Cf. *Ibid.*, p. 360. La désignation *litaniae minores* apparut au X^e siècle. Ces litanies se répandirent sur les territoires européens. Elles furent admises par Rome sous le pape Léon III. On les trouve dans des textes liturgiques du XIII^e siècle, et dès 1570 elles sont incluses dans le Missel. Le renouvellement du calendrier en 1969 a pourtant supprimé les *litaniae maiores* à cause de leur caractère local. Cf. MARTIMORT 1965, p. 656-657, 744-745 ; A. VAUCHEZ, *Liturgie et culture folklorique : les rogations dans la Légende Dorée de Jacques de Voragine*, (dans :) *Fiestas y liturgia : actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez / Fêtes et liturgie : actes du Colloque tenu à la Casa Velázquez, 12-14-XII-1985* (dir.), A. Esteban, J.-P. Étienne, Madrid 1988, p. 21 ; Voir aussi CHÉLINI 1991, p. 313 ; B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. II, *Liturgia i czas*, Poznań 1991, 77-78.

¹⁴⁰⁰ Sur les fêtes mariales cf. É. PALAZZO, A.-K. JOHANSSON, *Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (V^e -XI^e siècle)*, (dans :) Iogna-Prat, Palazzo, Russo 1996, p. 15-43.

¹⁴⁰¹ Chap. II, § 2.

¹⁴⁰² LTHK, *op. cit.*, p. 47 ; J. KŁOCZOWSKI, *Chrześcijaństwo w Polsce : zarys przemian, 966–1945*, Lublin 1980, p. 111 ; I. CZARCIŃSKI, *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*, Toruń 1993, p. 24 ; J.-J. KOPEĆ, *Bogorodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Lublin 1997, p. 356 ss. ; J. GILEWSKA-DUBIS, *Życie codzienne mieszczan wrocławskich w dobie średniowiecza*, Wrocław 2000, p. 183 ; A. PETROWA-WASILEWICZ, *Leksykon ruchów i stowarzyszeń w Kościele (ruchy, stowarzyszenia, III zakony, bractwa)*, Warszawa 2000, p. 231 ; B. ŁOZIŃSKI, G. POLAK, M. PRZECISZEWSKI (éd.), *Leksykon Kościoła katolickiego w Polsce*, Warszawa 2003, p. 333 ; Voir *supra* note n° 169.

¹⁴⁰³ Cf. L. VUGLIENGUE, *Thrésor des indulgences du saint Rosaire de la glorieuse Vierge Marie composé en italien (...)*, Paris 1604 (avec gravures) cit. (dans :) *Dictionnaire iconographique des figures, légendes et actes des saints (...)*, J.-P. Migne (éd.), Paris 1850, col. 1214 ; Ch. SCHMIDT, *Précis de l'histoire de l'église d'Occident pendant le moyen âge*, Paris 1885, p. 441 ; KOPEĆ, *loc. cit.* ; Voir M. VERNARD, *Le culte marial en France au temps des Réformes*, (dans :) S. Barnay (éd.), *Autour du culte marial en*

été spécialement inspirées par les communautés religieuses, est noté dès le dernier quart du XV^e, et au moins jusqu'au milieu du XVII^e siècle¹⁴⁰⁴. On érigeait alors des chapelles particulières des confréries, dans lesquelles le rosaire était récité devant un autel marial doté du privilège d'indulgences¹⁴⁰⁵. Portées en procession à Pâques, aux jours des Rogations, à l'Assomption et exposées sur le grand autel ou dans des chapelles de confréries, les images de la Vierge sont devenues les premières destinataires des prières des fidèles.

5.2. Fonction et usage des tableaux-reliquaires

L'étude analytique, établie dans les chapitres précédents, démontre les caractéristiques inhérentes au tableau-reliquaire marial. L'essentiel consiste donc en la focalisation sur un seul objet des éléments réputés posséder une véritable efficacité cultuelle¹⁴⁰⁶. Il s'agit de deux composantes d'aspect différent, qui se complètent et s'entremêlent harmonieusement : une image estimée sainte (voire authentique) – censée confirmer visuellement la présence du divin dans l'espace chrétien –, et des reliques tangibles qui témoignent du caractère humain de la sainteté. La question suivante qui se pose à nous est celle de l'usage d'une telle image-objet dans les pratiques dévotionnelles en Pologne.

5.2.1. Culte officiel et des offices paraliturgiques

D'après les sources historiques, la représentation mariale de l'église du Saint-Sacrement des chanoines réguliers était entourée d'une grande vénération à Cracovie¹⁴⁰⁷. Attribuée à saint Luc et considérée comme unique en son genre, sans aucune réplique connue à ce jour, elle était gardée dans le trésor en tant qu'objet le plus précieux. Seul le curé avait le privilège exclusif de la porter pendant la procession et de la poser sur l'autel¹⁴⁰⁸. Comme nous inférons d'un autre texte, conservé dans des archives, les tableaux-reliquaires mariaux étaient exposés pendant les fêtes solennelles sur le maître-autel et portés lors des processions des Rogations¹⁴⁰⁹. Dans cette optique, les panneaux à double décoration recto-verso, à l'exemple de celui des carmélites (Pl. XX-XXI), étaient sans doute destinés à être présentés dans un cortège processionnel. Peut-être qu'on promenait aussi en procession le petit tableau des clarisses (Pl. III), comme dans le cas de l'*Immaculata* d'une confrérie à Rouen, dont parlait Vloberg¹⁴¹⁰.

Les confréries en Pologne avaient, elles aussi, en leur possession des objets qu'elles vénéraient avec une profonde piété, et les tableaux-reliquaires en faisaient partie. Évoquons, à ce propos le triptyque et les deux tableaux provenant de la chapelle des Pelletiers de l'église Notre-Dame de Cracovie (Pl. XV-XVII). Les confrères, concentrés au sein des corporations artisanales, disposaient de chapelles pour célébrer ensemble des

Forez : *coutumes, art, histoire*, (Actes du colloque des 19 et 20 septembre 1997, Université Jean Monnet, Saint-Étienne), Saint-Étienne 1999, p. 55-57.

¹⁴⁰⁴ Voir *supra* notes n° 165-169, 256.

¹⁴⁰⁵ Cf. MOISAN, *op. cit.*, p. 45 s.

¹⁴⁰⁶ Voir chap. I^{er}, § 1-2, 3.3.2, 4 ; II, § 1.3, III.

¹⁴⁰⁷ Catalogue : III.A, n° 1 ; BIESIEKIERSKI, *loc. cit.* ; NIGRA VALLE, *loc. cit.*

¹⁴⁰⁸ D'après BIESIEKIERSKI, *loc. cit.* : (...) *Jakoż przywilej który miał tenże obraz zawsze, aby go żaden jeno sam proboszcz w Processyjach i do ołtarza nie nosił trwa przy nim aż do tych czasów.*

¹⁴⁰⁹ Catalogue : III.B, n° XI.

¹⁴¹⁰ VLOBERG, *loc. cit.*.

offices particuliers. Les images d'affection, auxquelles ils adressaient des prières, étaient sans doute censées assurer la protection divine, donc la prospérité de la corporation¹⁴¹¹. D'autre part, nous sommes encline à présumer que les tableaux-reliquaires, placés dans des chapelles, revêtaient en quelque sorte une fonction d'*ex-voto*, comme offrandes faites à Dieu en demande d'une grâce ou en remerciement d'une grâce obtenue. Ils auraient alors servi pendant les messes votives, lesquelles commencent à être largement pratiquées au bas Moyen Âge. Remarquons, enfin, que ce genre de messe était dans bien des cas célébré sur l'autel portant le *titulus* consacré à la Vierge¹⁴¹².

Un exemple singulier mérite ici notre attention. Il s'agit d'une représentation sculptée de la *Vierge à l'Enfant* entourée de cavités à reliques (fig. 104). Ce tableau en bas relief – déjà tardif, car daté du début du XVI^e siècle –, qui interprète à la lettre le modèle pictural¹⁴¹³, avait non seulement une fonction de reliquaire, mais il servait également de porte à un tabernacle¹⁴¹⁴. La Vierge et les saints furent ainsi rassemblés à proximité directe de l'*Autel du Seigneur*, afin d'assister en permanence à la liturgie et à tous les autres offices ; tandis que l'ostensoir italien avec une *Vierge Avocate*, que nous avons présenté plus haut, n'aurait été exposé que pendant le cérémonial (fig. 87)¹⁴¹⁵. Dans les deux cas, l'effigie mariale – restant en relation directe avec le divin – témoignerait d'un *transitus* du visible à la sphère invisible de la sacralité, où l'image matérielle servirait du canal pour accéder au spirituel. Autrement dit, le groupe iconique de la *Vierge à l'Enfant* accompagné des saintes particules manifestait aux yeux des fidèles l'aspect « incarnationnel » de l'invisibilité ; son devoir était de réaffirmer la présence réelle du sacré, tel que le corps du Christ sous la forme d'une hostie enfermée dans le tabernacle.

5.2.2. Dévotion privée

Les tableaux-reliquaires dont nous parlons ne possèdent pas des dimensions volumineuses, mais au contraire, de format relativement petit, ils sont faciles à transporter¹⁴¹⁶. Les deux diptyques dont nous disposons (Pl. V, VI-VII) pouvaient être aussi bien exposés sur la *mensa* pendant la célébration des offices particuliers, que servir à la piété individuelle. Étant donné leur format de *plenarium*¹⁴¹⁷, on les utilisait vraisemblablement comme des autels itinéraires – *altare itinerarium*¹⁴¹⁸, c'est-à-dire des autels pliables de voyage. Il s'avère que les tableaux-reliquaires étaient appréciés dans

¹⁴¹¹ Voir *supra* § 5.1, note n° 256.

¹⁴¹² Cf. É. PALAZZO, *Marie et l'élaboration d'un espace ecclésial au haut Moyen Âge*, (dans :) Logna-Prat, Palazzo, Russo 1996, p. 313-325.

¹⁴¹³ Voir *supra* § 3.a), 4.A.

¹⁴¹⁴ Nous remercions dr W. Walanus d'avoir attiré notre attention sur ce tableau. Voir A.-M. OLSZE- WSKI, *Warsztat rzeźbiarski Mistrza Pasji Przydonickiej*, FHA, 9 : 1973, p. 77, il. 4.

¹⁴¹⁵ Voir *supra* chap. V, § 3.

¹⁴¹⁶ Voir les notices (dans :) Catalogue : III.A.

¹⁴¹⁷ Voir *supra* § 3.b), note n° 106.

¹⁴¹⁸ RICHARD et GIRAUD Dominicains, *Bibliothèque sacrée : ou dictionnaire universel historique, dogmatique, canonique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques (...)*, Paris 1822, vol. III, p. 340 ; W. VON WARTBURG, puis J.-P. CHAMBON (éd.), *Französisches etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Basel 1983, vol. 24, p. 352.

le milieu monastique, et tout particulièrement dans celui d'obédience franciscaine¹⁴¹⁹. Exposées à la contemplation dans un oratoire, ou bien dans une salle capitulaire, les images d'affection – comme celles qui proviennent respectivement des couvents des capucins et des clarisses¹⁴²⁰, participaient alors à la formation de la vie spirituelle des religieux (-euses).

Enfin, nous inférons d'une transmission historique, évoquée ci-dessus¹⁴²¹, que les personnes laïques avaient, elles aussi, en leur possession de tels objets dévotionnels. Nous pouvons, d'après cela, admettre que les tableaux-reliquaires étaient également utilisés en tant que petits autels domestiques.

Force est de constater que l'introduction des images d'affection religieuses dans les lieux de privé et dans l'intimité des couvents est liée à la propagation d'une nouvelle spiritualité chrétienne. La *devotio moderna* – mouvement de renouveau spirituel né dans le milieu néerlandais, à la fin du XIV^e siècle¹⁴²² – connut un véritable essor en Europe le siècle suivant, et notamment en Europe centrale¹⁴²³. Sans entrer ici dans les détails de cette notion plurivalente, dont parle Bylina¹⁴²⁴, soulignons que les idées de ce courant mettaient en valeur la méditation et l'oraison personnelles. Contrairement à l'intellectualisme scholastique, on prônait désormais une piété plus intérieure inspirée par la contemplation de la vie et de la Passion du Christ¹⁴²⁵. Comme l'a justement remarqué Bolard, cette dévotion au Christ souffrant et à la Vierge-Mère, préconisée par les prêcheurs et les mineurs, toucha particulièrement les laïcs¹⁴²⁶. Par conséquent, les tableaux pieux (panneaux uniques, diptyques et triptyques de dimensions restreintes) – des effigies christiques et mariales, accompagnées parfois de saints, ainsi que des scènes narratives scripturaires liées au rachat par l'Incarnation –, trouvèrent leur place dans l'espace quotidien et dans la sphère privée. Leur popularité en Pologne peut être directement comparée à celle des autels (tableaux) portatifs toscans peints sur bois¹⁴²⁷, ou bien à celle des diptyques (des tablettes) d'ivoire gothiques répandus dans le Royaume de France¹⁴²⁸.

¹⁴¹⁹ Cf. Catalogue : III.A, n° 6 ; III.B, n° VI ; IV, n° 4.

¹⁴²⁰ *Ibid.*

¹⁴²¹ Voir *supra* § 1.3.

¹⁴²² Cf. GABRIEL 2007, p. 105.

¹⁴²³ S. BYLINA, « *Devotio moderna* » et dévotion des masses chrétiennes en Europe centrale aux XIV^e -XV^e siècles, (dans :) Derwich, Staub, *op. cit.*, p. 211-224.

¹⁴²⁴ *Ibid.*

¹⁴²⁵ J. PAUL, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*, Paris 1973, p. 419 ss. ; M. RECHOWICZ, *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, Lublin 1974, vol. I, p. 78, 331 s. ; S. SWIEŻAWSKI, *Histoire de la philosophie européenne au XV^e siècle*, Paris 1990, p. 60 ; *Id.*, *Les tribulations de l'ecclésiologie à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997, p. 61 s. ; R. WETZEL, *Légende et spiritualité monastique. Les béguines de Saint-Georges (Saint-Gall) et leur bibliothèque au XV^e siècle*, (dans :) B. Fleith, F. Morenzoni (éd.), *De la sainteté à l'hagiographie : genèse et usage de la Légende dorée*, Genève 2001, p. 220 ; W. MROZOWICZ, *Schlesien und die « Devotio moderna »*. *Die Wege der Durchdringung und Verbreitung der « Neuen Frömmigkeit »*, (dans :) Derwich, Staub, *op. cit.*, p. 133-150 ; A. ANGENENDT, *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter*, München 2004, p. 17 s. ; J. VAN ENGEL, *Sisters and Brothers of the Common Life : the Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia 2008, *passim*.

¹⁴²⁶ L. BOLARD, « *Thalamus Virginis* ». Images de la « *Devotio moderna* » dans la peinture italienne du XV^e siècle, „Revue de l'histoire des religions”, 1/216 : 1999, p. 87-110.

¹⁴²⁷ *Ibid.* ; Voir cat. « *Fondazione Federico Zeri* » (sous *Vergine - tavole, altaro portatile ; XIVe - XVe siècle*). Cf. Catalogue : I, n° 7-12.

Chapitre VII Les images-reliquaires mariales en Pologne et en Europe : les voies de transmission et de réception du modèle

1. Tableaux-reliquaires polonais dans l'art médiéval

L'uniformité de nombreux tableaux-reliquaires mariaux, répandus en Pologne au cours du XV^e siècle, est sans doute une preuve de la popularité d'un tel schéma formel chez les Slaves d'Occident. Bien sûr, une fois la problématique desdits reliquaires abordée, notre recherche ne pouvait pas se limiter à leur singularité au sens socioculturel se restreignant uniquement au territoire polonais. Car, il serait erroné de prétendre que l'existence de ce type de tableau dévotionnel ne concerne que la Pologne, et ne se manifeste qu'au bas Moyen Âge. On devrait prendre en considération le long cheminement du modèle¹⁴²⁹, conduisant à des interprétations élaborées dans des ateliers de la Petite-Pologne.

L'étude analytique des relations *image mariale – reliques* établie, nous aboutissons au sujet essentiel qui porte sur la spécificité des tableaux-reliquaires polonais dans l'art européen. Nous avons démontré, dans les chapitres précédents, des traits semblables des icônes byzantines et des panneaux connus dans le monde latin médiéval, notamment en Italie. Il s'agit, d'après ce que nous avons dit, d'un modèle italo-byzantin qui s'étant formé entre le XIII^e et le XIV^e siècle dans la partie centrale de la Péninsule, aurait été ensuite implanté en Bohême, et de là repris finalement par des artistes en Pologne¹⁴³⁰. Dans la même optique, nous allons comparer les tableaux-reliquaires qui nous sont parvenus. Juxtaposons d'abord deux exemples relativement moins tardifs provenant des Météores et de Cuenca¹⁴³¹ avec des tableaux toscans, et avec ceux notés en Bohême et en Pologne¹⁴³². Leur caractère similaire du point de vue formel et iconographique, s'avère évident.

Néanmoins, Milena Bartlovà a mis en doute les origines orientales des peintures incrustées de reliques¹⁴³³. D'après elle, nous avons affaire à un concept « purement

¹⁴²⁸ J.-P. MIGNE (éd.), *Dictionnaire des musées, ou description des principaux musées d'Europe et de leurs collections*, Paris 1855, col. 1180 ss. ; R. KOEHLIN, *Quelques ateliers d'ivoiriers*, „Gazette des Beaux-Arts”, 583 : 1906, p. 57 ; *Id.*, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924 ; D. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg 1978, *passim* ; R.-H. RANDALL, *Masterpieces of Ivory From the Walters Art Gallery*, London 1985 ; *Id.*, *The Golden Age of Ivory Carving. Gothic Carvings in North American Collections*, New York 1993 ; E. BERTRAND (éd.), *Sculptures et objets d'art précieux du XII^e au XVI^e siècle*, (cat. Galerie Brimo de Laroussilhe), Paris 1993, *passim* ; P. BARNET (éd.), *Images in Ivory : Precious Objects of the Gothic Age*, Princeton 1997, *passim* ; B. BOUSMANNE, *A propos d'un carnet à écrire en ivoire du XIV^e siècle conservé à la Bibliothèque royale de Belgique*, (dans :) B. Cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe (éd.) *Corpus of Illuminated manuscripts. Als Ich Can (Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers)*, Leuven, 2002, p. 165-202, réf. biblio. p. 195 ss. ; D. GABORIT-CHOPIN (éd.), *Ivoires médiévaux : V^e -XV^e siècle*, (cat. Musée du Louvre, Département des objets d'arts), Paris 2003, *passim*.

¹⁴²⁹ Voir *supra* chap. V.

¹⁴³⁰ Voir *supra* chap. I^{er}, § 3.3.1-3.3.2, § 4.

¹⁴³¹ Catalogue : II, n° 1-2.

¹⁴³² Catalogue : I, n° 7-12, 17, 21-23 ; III.A.

¹⁴³³ M. BARTLOVÁ, *Why did Master Theodorik paint on the frames ? - Proč Mistr Theodorik maloval na rámy*, „Bulletin of the National Gallery in Prague”, V-VI : 1995-1996, p. 102-106 ; Cit. par FAJT, ROYT 1998, p. 160.

occidental » ; et ledit diptyque-reliquaire de Cuenca ne proviendrait que des régions éloignées de l'Empire byzantin, où il aurait été autrefois destiné à des acheteurs catholiques¹⁴³⁴. Cette supposition nous paraît peu fiable. Remarquons avant tout que les sources historiques rassemblées autour du panneau des Météores, modèle du diptyque de Cuenca, révèlent qu'il s'agissait d'une donation seigneuriale au monastère grec¹⁴³⁵. D'ailleurs, Marie Paléologue et son époux Thomas Preljubovic (despote de l'Épire) sont figurés dans les panneaux avec des saints¹⁴³⁶, dont certains étaient des saints notamment de l'Église grecque : comme Gourias et Samonas, Spyridon et Eleuthère, Théodore le Sycéote ou bien Théodore Stratélate¹⁴³⁷. Pourtant, au lieu de réfuter totalement l'hypothèse de Bartlovà sur la primauté d'un « concept occidental » dans la production des tableaux-reliquaires, nous allons tenter de la faire s'accorder avec nos investigations.

En nous appuyant sur les propositions présentées plus haut¹⁴³⁸, nous nous prononçons d'abord sur l'occidentalisation d'un « concept byzantin » ; le modèle originel qui est défini par la conjonction des reliques et d'une icône peinte sur panneau de bois¹⁴³⁹. Moins fréquents en Orient, où le statut de l'icône ne diffère guère de celui des reliques, les tableaux-reliquaires se répandent en Italie à partir des environs de 1330. C'est alors que se forme le modèle siennois de panneau peint, composé avec un large cadre ayant fonction de porte-reliques. Il est notoire qu'à cette époque-là, on ne trouve nulle part ailleurs des exemples aussi éloquents que ceux connus en Toscane, et puis dans la région voisine, l'Ombrie. Le tableau de la *Vierge à l'Enfant*, accumulant des reliques dans des cavités disposées autour de la représentation picturale, peut donc être considéré comme un schéma caractéristique de provenance italienne ; fort probablement de Sienne, ce dont témoignerait l'état des plus anciennes œuvres conservées¹⁴⁴⁰. Afin d'illustrer ce processus de transposition d'une icône mariale en reliquaire dans le milieu occidental, nous rapprochons les exemples explicites montrant la conformité formelle des tableaux italo-byzantins, tchèques et polonais entre les années 1360 et 1470 environ (fig. 100-101).

Commençons par le tableau de Jacopino di Francesco conservé dans l'église Sainte-Marie-Majeure de Florence (fig. 100.a). Il s'agit, dans ce cas, d'une formule occidentalisée du schéma byzantin d'encadrement. Enchâssée dans un large cadre parsemé des représentations picturales d'apôtres et de saints, l'image – inspirée de la peinture d'icônes – contient quatre cavités rondes à reliques, placées encore discrètement dans les angles du panneau¹⁴⁴¹. En revanche, le tableau pragois – créé à l'époque du gothique international –, est déjà une interprétation lointaine de l'ancien modèle (fig. 100.b) ; des effigies polychromes

1434 *Ibid.*

1435 L. DERIZIOTIS, (dans :) Vassilaki 2000, p. 320.

1436 Voir T. VELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, (dans :) *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, (Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise en septembre 1968), Venezia 1971, p. 133. Sur Thomas Preljubovic voir I. DJURIĆ, *Le crépuscule de Byzance*, Paris 1996, p. 27, note n° 1.

1437 Voir notices (dans :) Catalogue : II, n° 1-2.

1438 Voir *supra* chap. IV, § 1-2 ; V, § 3.

1439 VOCOTOPOULOS, *loc. cit.*

1440 Voir Catalogue : I.

1441 *Ibid.*, n° 1.

en relief qui alternent avec des reliquaires sont élaborées d'après une nouvelle stylistique occidentale¹⁴⁴².

Pour ce qui concerne les encadrements-reliquaires polonais, ils sont en règle générale dépourvus de décoration figurative (fig. 100.c, 101.c). Constitués de logettes de diverses formes géométriques, ils sont parfois enrichis d'ornements ou d'une inscription en relief méplat, plus rarement de pierres précieuses ou bien de la verroterie¹⁴⁴³. L'introduction des reliques du saint dans le tableau occidental n'exigeait cependant pas la présence de son image, au contraire de ce qui se passait dans des reliquaires byzantins. Des reliques dans le diptyque des *Météores* n'étaient même pas visibles à l'origine ; elles étaient cachées sous une couche d'enduit, sur laquelle figuraient les effigies des saints¹⁴⁴⁴. C'est une image qui était censée confirmer leur existence dans le tableau. Tandis que l'une des caractéristiques des reliquaires européens, qui les différencie des panneaux byzantins, est l'exposition des reliques sous verre dans des cavités assez importantes par rapport à l'image. La comparaison des volets des diptyques-reliquaires subsistants démontre bien cette transposition formelle du modèle oriental dans des panneaux toscans et polonais, qui s'étend entre le XIV^e et le XV^e siècle (fig. 101). La renonciation à représenter des saints dans les panneaux occidentaux entraîne ainsi l'élargissement et la multiplication des logettes à reliques. Cela conduit, dans certains cas, à la réduction de la surface picturale, ce qu'on voit explicitement dans l'un des tableaux cracoviens (fig. 101.c) ; pareillement, l'image incluse dans le diptyque de Wawel doit être plutôt considérée en tant que composante du reliquaire, et non comme image elle-même incrustée de reliques (Pl. V).

La spécificité des tableaux de dévotion mariaux, répandus sur les territoires de Bohême et de Pologne au XV^e siècle, réside dans le concept formel qui les distingue dans l'art européen. Les *Vierges à l'Enfant* figurées à mi-corps, qui impliquent des caractères stylistiques propre aux ateliers locaux¹⁴⁴⁵, sont dans bien des cas composées avec de larges cadres contenant tantôt une décoration peinte, tantôt des porte-reliques. Ce type occidentalisé d'encadrement figuratif (fig. 12.b, 22.c) qui s'était particulièrement inscrit dans la tradition de la peinture tchèque des années 1400-1460, ne s'implanta pourtant pas en Pologne¹⁴⁴⁶. C'est le modèle de cadre-reliquaire, relativement simplifié par rapport à la représentation picturale, qui était préféré dans les ateliers de la Petite-Pologne. La popularité des tableaux créés à Cracovie et dans ses alentours s'étendait non seulement sur les régions centrales du pays, mais aussi dans le Sud, sur des territoires appartenant alors au Royaume de Hongrie, tels Orava et Zips¹⁴⁴⁷.

Cela est confirmé par la similitude des œuvres provenant de ces territoires. Il semble que les représentations mariales de Tum et de Trstená aient une origine commune¹⁴⁴⁸ (fig. 102.a-b). Le type formel et l'iconographie, qui mettent ces tableaux en parallèle, indiquent le même milieu artistique, celui de la Petite-Pologne. Le tableau-reliquaire de Tum, créé dans

¹⁴⁴² *Ibid.*, n° 22.

¹⁴⁴³ Catalogue : III.A.

¹⁴⁴⁴ *L'Art Byzantin - Art Européen...*, Athènes 1964, n° 211.

¹⁴⁴⁵ Chap. I^{er}, § 4.1.1, 4.2.1-4.2.2.

¹⁴⁴⁶ Voir BARTLOVÁ 2001 (a), notamment p. 204 et ss., p. 384-389. Voir aussi dans la coll. de la Galerie nationale de Prague : Inv. O 1457 la Madone dite *Aracoeli* (vers 1390), Inv. O 698 *Madone* dite *Krumlovská* (vers 1450), [en ligne] <http://ng.bach.cz/ces/>.

¹⁴⁴⁷ Catalogue : Carte n° 6.

¹⁴⁴⁸ Catalogue : I, n° 19 ; III.A, n° 12.

un atelier de Cracovie¹⁴⁴⁹, témoigne dans son ensemble d'une véritable maîtrise artistique. Nous pensons qu'il a probablement servi de modèle au panneau de Trstená, et ensuit à un autre panneau cracovien de caractère pourtant provincial qui était autrefois partie intégrante d'un triptyque (fig. 102.c)¹⁴⁵⁰. Par contre, la *Vierge* de Košice serait une transposition plus récente par rapport aux trois tableaux précédents (fig. 102.d)¹⁴⁵¹. Sa ressemblance avec ceux-ci, pour ce qui est du contenu et du mode d'élaboration formelle, est frappante quoique la disposition des figures soit inversée. Sans savoir si le panneau avait à l'origine une fonction de reliquaire, nous supposons que les quatre éléments taillés à facette ferment d'anciennes logettes à reliques.

Nous terminerons cette analyse comparative en évoquant brièvement la question de la provenance du tableau de Bardejov¹⁴⁵². La peinture attribuée à un artiste cracovien¹⁴⁵³, le type d'encadrement-reliquaire ne devrait qu'en être la confirmation. En réalité, la forme des cavités placées autour de l'image est identique ou presque identique à celle des reliquaires dans les deux panneaux de la chapelle des Pelletiers, de l'église Notre-Dame de Cracovie (fig. 103.a-c)¹⁴⁵⁴. Il s'agit donc d'un modèle de reliquaire connu spécialement dans le milieu de la Petite-Pologne.

Avec les exemples présentés plus haut, force est de constater que les reliquaires polonais, outre leur conformité avec des tableaux tchèques, se réfèrent à un modèle italien, voire italo-byzantin plus ancien. Leur originalité, par rapport à ceux-ci, se traduit essentiellement dans le schéma caractéristique des ateliers de la Petite-Pologne. Car en effet, nous disposons des panneaux de la *Vierge à l'Enfant* (plus rarement des scènes narratives) dans bien des cas du type cracovien, reproduisant le style de la peinture polonaise du XV^e siècle, et enchâssés dans des encadrements de forme similaire, percés de cavités géométriques destinées à placer des reliques.

2. Les images incrustées de reliques au-delà du Moyen Âge

Nous devons reconnaître que l'existence des tableaux-reliquaires mariaux doit être considérée comme une particularité de l'Occident médiéval. Très répandu en Italie et en Europe centrale, entre le XIV^e et le XV^e siècle, un tel type d'objet de piété n'est pas abandonné pour autant à l'époque postérieure, mais il devient beaucoup moins fréquent. De ce fait, les quelques reliquaires plus récents, que nous présentons ci-dessous, sont des exemples à part.

Voyons, d'abord, le triptyque-reliquaire de *Santa Croce in Gerusalemme* à Rome ; il incorpore une mosaïque byzantine du XIV^e siècle. L'aura de sainteté, qui se répandait autour de cette icône (fig. 56)¹⁴⁵⁵, avait en effet occasionné la création d'un reliquaire somptueux ayant la forme d'un autel portatif (fig. 105). Celui-ci est actuellement enrichi

¹⁴⁴⁹ Chap. VI, § 2.

¹⁴⁵⁰ Catalogue : III.A, n° 13.

¹⁴⁵¹ Catalogue : IV, n° 2.

¹⁴⁵² Catalogue : I, n° 20.

¹⁴⁵³ WALICKI 1965, p. 73 ; GADOMSKI 1988, p. 134-135, 136, note n° 139.

¹⁴⁵⁴ Catalogue : III.A, n° 10-11.

¹⁴⁵⁵ Chap. III, § 2.

d'éléments stylistiques moins anciens, qui proviennent d'interventions artistiques datant de l'époque moderne (vraisemblablement du XVIII^e siècle)¹⁴⁵⁶. Le prestige dont il jouissait en tant qu'autel de saint Grégoire inspira, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la création d'un reliquaire similaire, offert à *Santa Croce* de Bosco Marengo par le cardinal Michele Ghislieri, le futur pape Pie V (fig. 106)¹⁴⁵⁷.

Il se peut que la donation de ce genre d'objet ait été une bonne occasion pour le cardinal, afin d'offrir au couvent dominicain un nombre important de reliques¹⁴⁵⁸.

De plus, nous ne pouvons pas ignorer que la scène de l'adoration de la Vierge avait pris la place de l'*Imago Pietatis* de l'autel de saint Grégoire. Le choix de ce thème iconographique, présenté par un peintre actif entre 1564 et 1566 à Rome¹⁴⁵⁹, est vraisemblablement lié à l'attachement des dominicains au culte marial.

Or un autre triptyque-reliquaire, dont le type formel semble se référer à celui de *Santa Croce in Gerusalemme*, provient de Silésie. C'est une œuvre de l'orfèvrerie de la haute Renaissance, créée en 1511 à la commande de l'évêque Jan Turzon, pour la cathédrale de Wrocław¹⁴⁶⁰. Conservé, à présent, dans le trésor du couvent des pauliniens de Częstochowa, ce petit autel en argent doré incorpore dans le panneau central une ancienne icône de la Vierge à mi-corps. Néanmoins, la structure de ce triptyque élaboré à partir des éléments du style nouveau, diffère considérablement du schéma médiéval des tableaux-reliquaires mariaux.

Nous avons déjà montré que la répudiation des icônes, au cours des temps modernes, n'a pas eu d'impact sur les représentations très pieuses¹⁴⁶¹, ce que confirme notamment l'exemple de *Santa Croce in Gerusalemme*. Une mosaïque byzantine, conservée à *Santa Maria in Campitelli* à Rome, mérite également de retenir notre attention (fig. 107)¹⁴⁶². Dénommée le « pseudo-autel » de Grégoire de Nazianze, l'ancienne icône fut enchâssée dans un cadre-reliquaire du XVI^e siècle¹⁴⁶³. Son culte reposait donc sur la croyance en son

¹⁴⁵⁶ L. CARDILLI ALLOISI, texte (dans :) *Tesori d'arte sacra*, Roma 1975, p. 55-56, n° 131 ; FAGIOLO, MADONNA 1984, p. 164.

¹⁴⁵⁷ G. DELLA VALLE, *Istoria del 1783*, Alexandrie, Bibliothèque publique, ms cart. n° 127 ; Cit. d'après S. PETTENATI, *I Corali di Pio V*, (dans :) C. Spantigati, G. Ieni (éd.), *Pio V e santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, (cat. expo.), Alessandria 1985, p. 171-199. Voir P. BRUNI, « *Per visibilia ad invisibilia* ». *Il reliquiario di Fivizzano : L'opera d'arte del XVI secolo contiene duecentosei reliquie e undici miniature*, „Il Corriere Apuano”, 20 : 2004, s.p. ; l'article de Bruni a été présenté [en ligne] par « Associazione Storico-culturale S. Agostino di Cassago Brianza ». En dernier lieu, voir F. Cervini, C. Spantigati, *Santa Croce di Bosco Marengo*, Cassa di Risparmio di Alessandria, 2002, s.p. Aussi, les informations que nous avons reçues de la part de M. Luigi Baretta, « Centro S. Agostino » et de la part de M. Paolo Masini, « Associazione Amici di Santa Croce ».

¹⁴⁵⁸ BRUNI, *loc. cit.*

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*

¹⁴⁶⁰ J. BRAUN, *Die Reliquiare*, Freiburg 1940, p. 280, fig. 260 ; M. STARZEWSKA, *Rzemiosło artystyczne*, (dans :) T. Broniewski, M. Zlat(éd.), *Sztuka Wrocławia*, Wrocław-Warszawa 1967, p. 257, fig. 224 ; PREISING, *op. cit.*, cat. n° 66 ; SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996 (b), note n° 42 p. 188 ; G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001 (Studia Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, t. VII), p. 101-102, cat. 83 p. 154, fig. 261-263.

¹⁴⁶¹ Chap. I^{er}, § 5.

¹⁴⁶² *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio*, (cat. d'expo.), Roma 1975, cat. 16, p. 12 ; Voir (dans :) ICCD *immagini*, *op. cit.*, n° E21501.

¹⁴⁶³ *Ibid.*

authenticité, liée à son origine orientale. C'est pourquoi l'on parle de la « paternité durable » des icônes en Occident, même à l'époque où l'on s'opposait à la manière grecque¹⁴⁶⁴.

En revanche, la tradition des tableaux-reliquaires mariaux en Europe centrale, surtout en Pologne, allait avoir une continuité, aux XVI^e et XVII^e siècles, essentiellement dans la reprise des représentations formulées à l'époque gothique. De fait, les quelques panneaux, parvenus jusqu'à nous, contiennent des encadrements plus modernes en comparaison avec leurs peintures. C'est le cas d'une des plus anciennes effigies de l'*Hodigitria cracovienne* conservée chez les dominicains (Pl. I). Datée des environs de 1430, elle avait été vraisemblablement repeinte au XVI^e siècle ; tous les éléments dorés – le fond, les nimbes, la décoration des habits et la broche – changèrent d'aspect à cette époque-là¹⁴⁶⁵. Le reliquaire ne provient pas non plus du XV^e siècle, il est selon toute apparence plus récent (le XVII^e, ou peut-être bien le XIX^e siècle)¹⁴⁶⁶. L'existence d'un encadrement médiéval incrusté de reliques n'est, dans cette optique, qu'une hypothèse.

La même question se pose à propos du tableau appartenant aux clarisses (Pl. III). La forme des cavités à reliques, ovales et séparées par des baguettes, ainsi que des cabochons fixés sur des lamelles dorées indiquent le XVI^e siècle¹⁴⁶⁷. Il est intéressant que les clarisses gardent, dans la salle capitulaire du même couvent, un autre petit autel reliquaire. C'est une *Pietà* sculptée en bas-relief et entourée de logettes, dans lesquelles sont placées des reliques qui alternent avec des statuette de saints (fig. 108)¹⁴⁶⁸. Le panneau, secondairement repeint, est daté du XVI^e siècle¹⁴⁶⁹. Pourtant, les motifs ornementaux à caractère amorphe qui constituent l'encadrement, répandus en Europe centrale à partir du second quart du XVII^e siècle¹⁴⁷⁰, témoignent de sa création à l'époque baroque.

Une certaine prédilection pour ce type de tableau pieux se manifeste effectivement à la cour royale au XVII^e siècle. A titre d'exemple, invoquons la donation du roi Jean-Casimir au couvent des carmélites (Pl. XX-XXI), dont atteste une inscription placée au verso, selon laquelle : *Le roi Jean-Casimir, ayant quitté avec la volonté de Dieu le Royaume de Pologne, offrit ce tableau de la Très Sainte Vierge la Mère de Dieu au couvent des Carmélites Déchaussées de Varsovie, l'an du Seigneur 1669 le mois de juin. Prions pour lui* (Pl. XXII). L'image, qui porte la date de 1499, fut apparemment transformée en reliquaire

¹⁴⁶⁴ Chap. I^{er}, *loc. cit.*

¹⁴⁶⁵ GADOMSKI 1986, p. 31 ; *Idem* 1998, p. 222-223.

¹⁴⁶⁶ Il se peut qu'après un des incendies de l'église – en 1668 et en 1681, le dernier s'est propagé en 1850, voir M. ROŻEK, *Przewodnik po zabytkach i kulturze Krakowa*, Kraków 1997, p. 246 ; P. KIELAR, *Zapomniany kościół romański Św. Tomasza Apostoła przy kościele Św. Trójcy w Krakowie*, (dans : J. Kłoczowski, J.-A. Spież (éd.), *Dominikanie w środkowej Europie w XIII-XV wieku. Aktywność duszpasterska i kultura intelektualna*, Poznań 2002, p. 27 –, des reliques sauvées aient été placées dans le présent encadrement ; alors, il aurait été spécialement créé afin de conserver de saintes particules autour de l'image la plus vénérée dans le couvent.

¹⁴⁶⁷ Catalogue : IV, n° 4.

¹⁴⁶⁸ Nous remercions Mme H. Małkiewicz d'avoir attiré notre attention sur ce panneau.

¹⁴⁶⁹ M. KORNECKI, *W kręgu sztuki klasztoru starosądeckich klarysek*, tiré de *Currenda* n° 5 - 8/81, Tarnów 1981, p. 142, ill. 8.

¹⁴⁷⁰ Voir dans le dictionnaire terminologique des beaux-arts ; *Słownik terminologiczny, op. cit.*, p. 71.

au XVII^e siècle, ce que confirme l'élaboration formelle des cavités à reliques – encadrées de motifs végétaux empreints sur des morceaux de papier brun foncé¹⁴⁷¹. Cette façon d'orner n'était pas connue au Moyen Âge, mais elle est caractéristique de l'époque baroque. En outre, les logettes rectangulaires, coupant la régularité de la décoration ornementale, prouvent qu'elles furent introduites ultérieurement¹⁴⁷². La représentation picturale, elle aussi, avait subi des repeints postérieurs ; une tunique couvrait autrefois la nudité l'Enfant dans l'image médiévale, et la robe de la Vierge était décorée d'incrustation (Pl. XXIII). La peinture portait, à l'époque moderne, un revêtement en argent doré ; on avait alors enlevé le *masswerk* sculpté couronnant le tableau, qui aurait empêché la mise en place d'une telle robe décorative¹⁴⁷³. C'est seulement la dernière restauration du tableau qui a découvert son caractère originel¹⁴⁷⁴.

Les tableaux-reliquaires médiévaux servaient, sans doute, continuellement à des pratiques dévotionnelles au XVII^e siècle. C'est pourquoi, on avait fait à cette époque-là une prédelle pour le triptyque de la chapelle des Pelletiers de Cracovie¹⁴⁷⁵. Cependant, l'aspect structurel et fonctionnel de certaines représentations médiévales change à l'époque moderne ; de sorte qu'un ancien panneau peut être refait en reliquaire, et au contraire, être dépouillé de ce rôle. Le tableau de Bardejov est la preuve de ce que nous avançons ; les reliquaires gothiques de celui-ci avaient été enlevés, dans le temps, et remplacés par un simple encadrement¹⁴⁷⁶.

Nous avons ensuite un autre tableau polonais du gothique tardif¹⁴⁷⁷. Sans avoir la certitude que le panneau ait eu une fonction de reliquaire au Moyen Âge, nous sommes encline à supposer que les éléments en forme de losanges, disposés de manière régulière sur l'encadrement, enferment d'anciennes logettes à reliques (Pl. XIX). Une inscription datant de la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle, placée dans la peinture au-dessous du trône marial, mentionne en effet des prénoms de saints. Il est donc possible que cette inscription concerne des reliques logées jadis dans le panneau.

Enfin, nous voudrions évoquer le triptyque de Trenčín dont l'encadrement a changé au cours des siècles¹⁴⁷⁸. Faute de sources historiques, nous ne sommes pas sûre que le tableau médiéval ait été incrusté de reliques dès son origine¹⁴⁷⁹. Il semble qu'il n'ait reçu son cadre-reliquaire qu'à l'époque du baroque¹⁴⁸⁰. Entre les années 1936 et 1942, il a été

¹⁴⁷¹ Catalogue : IV, n° 6.

¹⁴⁷² M. NIEDZIELSKA, *Dokumentacja konserwatorska obrazu dwustronnie malowanego : Matka Boska z Dzieciątkiem i Veraikon. Dar Króla Jana Kazimierza dla klasztoru SS. Karmelitanek Bosych w Warszawie*, Kraków 1986-1990 (documentation de la conservation du tableau), p. 1, 3, 6-7.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*

¹⁴⁷⁵ Catalogue : III.A, n° 9.

¹⁴⁷⁶ Catalogue : I, n° 20.

¹⁴⁷⁷ Catalogue : IV, n° 5.

¹⁴⁷⁸ Catalogue : IV, n° 1.

¹⁴⁷⁹ G. TÖRÖK, texte (dans :) M. Mojzer (éd.), *Ungarische Nationalgalerie Budapest. Alte Sammlung*, Budapest 1984, n° 23.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

remplacé par un encadrement néogothique sans reliquaires¹⁴⁸¹. Néanmoins, la similitude de ce triptyque avec deux autres conservés en Pologne¹⁴⁸² nous fait supposer qu'il possédait, déjà au XV^e siècle, eu une fonction de reliquaire.

Pour résumer, le modèle médiéval de tableau-reliquaire marial, ayant subi certaines transformations stylistiques, a eu une continuité à l'époque moderne, mais de manière beaucoup moins spectaculaire. La plus récente représentation de la *Vierge à l'Enfant*, enchâssée dans un large cadre-reliquaire serait, à notre connaissance, un panneau du XIX^e siècle, conservé à Cologne¹⁴⁸³.

¹⁴⁸¹ D. RADOCSAY, *Gothic panel painting in Hungary*, Budapest 1963, p. 44.

¹⁴⁸² Catalogue : III.A, n° 9, 13.

¹⁴⁸³ LEGNER 1995, p. 226-227, fig. 98.

Conclusion

Que le portrait marial, tant bidimensionnel que tridimensionnel, détienne une place particulière dans les pratiques cultuelles et inspire, conséquemment à la fonction qu'on lui a assignée, la création artistique médiévale, est un fait incontestable. Ainsi, les *images d'affection*, comme nous avons dénommé les *Madones* peintes sur panneau à l'instar des icônes, se sont répandues un peu partout dans le monde occidental à partir du XIII^e siècle, par l'intermédiaire de l'Italie¹⁴⁸⁴ ; la légitimité des peintures religieuses ayant été justifiée par les théologiens scholastiques¹⁴⁸⁵. De sorte que le recours à l'archétype demeure la condition, sine qua non, de l'existence même des effigies mariales et christiques¹⁴⁸⁶. C'est dans cette optique que nous avons entrepris de revenir sur la question de l'image qui se substitue à une relique¹⁴⁸⁷, et par la suite sur celle de l'image qui fait fonction de reliquaire¹⁴⁸⁸.

Le modèle de *tableau-reliquaire* connu sur le territoire polonais doit sans doute être considéré comme une adaptation des types iconiques et formels de provenance byzantine, lesquels furent réinterprétés dans la peinture du *Trecento* italien.

Dès le début de notre recherche, notre démarche s'est appuyée sur l'analyse de documents d'archives en comparaison des œuvres subsistantes. Étant donné que plusieurs tableaux-reliquaires mariaux sont mentionnés (à côté des ustensiles liturgiques) dans des inventaires du diocèse de Cracovie, nous voudrions savoir si c'était aussi le cas des inventaires des plus importantes églises mariales de Rome. Nous avons supposé que c'est par cette entremise que l'usage de tels objets fut introduit en Pologne. Les citations de *tabula* (voire *ymago*) *beatae Virginis cum reliquiis* sont pourtant rares dans des actes de visitations des églises romaines et dans des textes anciens, entre le XV^e et le XVII^e siècle, contrairement à celles qui évoquent *ymago beatae Virginis divinitus facta* ou *quam sanctus Lucas depinxit*¹⁴⁸⁹. Il s'ensuit que la réputation du portrait authentique était suffisante pour conférer à une image le statut de relique. Cela dit, l'hypothèse de la provenance du Latium de ce type de reliquaire marial n'est pas recevable, du fait que nous ne disposons ni d'exemples similaires, ni de sources historiques susceptibles de la soutenir.

En revanche, l'analyse comparative des œuvres concernées nous permet d'avancer une première constatation en ce qui concerne l'origine formelle des peintures incrustées de reliques ; elles s'inspirent, selon nous, de la décoration de *boîtes-reliquaires* et de reliures d'Écritures saintes, byzantines ou byzantinisantes¹⁴⁹⁰. On doit toutefois souligner que la transformation d'une simple châsse-reliquaire en reliquaire figuratif, peint ou sculpté, suivit deux voies distinctes. C'est pourquoi, il serait erroné de prétendre que les statues-reliquaires

¹⁴⁸⁴ Chap. I^{er}, § 3-4.

¹⁴⁸⁵ Chap. II, § 3.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, § 1.1-1.3.

¹⁴⁸⁷ Chap. III, § 2.

¹⁴⁸⁸ Chap. V-VII.

¹⁴⁸⁹ Annexe I : Q.1.

¹⁴⁹⁰ Chap. IV.

caractéristiques de l'époque romane aient conduit au modèle de tableau-reliquaire du Moyen Âge tardif¹⁴⁹¹. Que ce dernier dérive des panneaux byzantins, cela semble évident. Néanmoins, les icônes qui enchâssent des reliques sont décidément moins nombreuses en comparaison avec les tableaux gothiques conservés en Europe. Rappelons ici que l'efficacité dévotionnelle de l'icône fut tout d'abord déterminée par son contenu pictural, et non par son contenant, c'est-à-dire des reliques qui auraient pu y être incluses.

Nous constatons ensuite que ce n'est qu'aux environs de la troisième décennie du XIV^e siècle, que les tableaux indépendants de la *Vierge à l'Enfant* ayant fonction de reliquaire sont apparus dans la péninsule italienne. Il s'agit notamment du modèle siennois de retable portatif marial¹⁴⁹². Ce type de panneau-reliquaire, qui comprend une peinture encadrée de logettes à reliques, fut repris par des ateliers bohémiens et polonais. Or, un exemple singulier, parmi les œuvres que nous avons rassemblées, est le tableau attribué au peintre bolognais Jacopino di Francesco de'Bavosi (influencé à ses débuts par le courant toscan) ; c'est le seul reliquaire italien à porter des effigies de saints peintes juxtaposées sur l'encadrement¹⁴⁹³. De larges cadres figuratifs, typiquement byzantins, étaient particulièrement appréciés dans la décoration des images tchèques (sans ou avec des reliques), mais on ne les trouve pas en Pologne. Les encadrements polonais sont relativement simplifiés par rapport à la représentation picturale, ce qui les rapproche des panneaux siennois. Dans ce contexte, nous considérons ces derniers également comme sources d'inspiration auxquelles aurait puisé le Maître Théodoric pour décorer la chapelle Sainte-Croix du château de Karlštejn ; laquelle abrite la plus ancienne – datée des années 1360-1364 –, et apparemment la plus remarquable collection des tableaux-reliquaires en Europe centrale.

Les tableaux-reliquaires mariaux : panneaux uniques, diptyques et triptyques, constituent un ensemble important parmi les peintures répandues sur le territoire historique de la Petite-Pologne. Les plus anciens exemples, conservés jusqu'à nos jours, sont datés aux environs des années 1430-1440, et ensuite vers 1450. Nous supposons pourtant que ce type de reliquaire existait dans le Royaume de Pologne dès le début du XV^e siècle. De fait, plusieurs mentions dans des archives, qui citent *imago B.M.V. in tabula depicta cum reliquiis sanctorum*, concernent des tableaux disparus dont l'ancienneté nous est inconnue¹⁴⁹⁴. Cependant, on peut indiquer une date approximative d'un panneau déposé jadis dans une église paroissiale ; d'après l'inventaire daté de 1421, il s'agissait alors d'un tableau-reliquaire « récemment peint »¹⁴⁹⁵. Comme nous ne disposons d'aucune trace matérielle, ce n'est qu'en vertu dudit document d'archives que nous considérons ce tableau, créé apparemment vers la deuxième décennie du XV^e siècle, comme l'un des plus anciens.

De tels reliquaires, dont les créateurs – peintres, orfèvres, sculpteur en bois –, demeurent dans bien des cas anonymes, semblent avoir été appréciés pour leur valeur culturelle dans diverses sociétés. Mais leurs commanditaires étaient, en règle générale, des personnes aisées, car le coût de ce genre de panneau fut relativement élevé, surtout à cause des reliques qu'il contenait. C'est pourquoi, l'entremise de la cour et du haut clergé aurait

¹⁴⁹¹ Chap. V, § 1.

¹⁴⁹² Chap. V, § 3 ; Catalogue : I, n° 7-12.

¹⁴⁹³ Catalogue : I, n° 1.

¹⁴⁹⁴ Catalogue : III.B.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, n° I.

joué un rôle non négligeable dans leurs donations à des églises cracoviennes. Par ailleurs, certaines familles nobles eurent, elles aussi, en leur possession des tableaux-reliquaires. Enfin, leurs commanditaires se trouvaient également parmi le clergé monastique, paroissial et la bourgeoisie ; cette dernière rassemblée au sein des corporations qui effectuaient des commandes collectives¹⁴⁹⁶.

Le choix du contenu des peintures dans les tableaux uniques, qui portait dans la plupart des cas sur les *Vierges à l'Enfant*, eut certainement un rapport avec la popularité dont bénéficiait l'*Hodigitria*, entre le XIV^e et le XV^e siècle, tant en Italie qu'en Bohême, mais tout particulièrement dans le diocèse de Cracovie¹⁴⁹⁷. Puisque les scènes narratives faisaient, jusqu'alors, partie de grands retables, deux tableaux – *Annonciation* et *Couronnement* –, sont des exemples singuliers dans le groupe des reliquaires subsistants. Par contre, les diptyques suivent le programme iconographique généralement admis en Occident médiéval, dans les panneaux sans ou avec une fonction de reliquaire¹⁴⁹⁸. Il est défini par la juxtaposition thématique de l'Enfance et de la Passion du Christ, où l'on insiste sur le rôle soteriologique de la Vierge dans l'histoire du salut. Pour ce qui est des triptyques, le portrait de la *Vierge à l'Enfant* du panneau central est accompagné de ceux de saintes Catherine et Barbara représentées sur les volets. Cependant, la soi-disant présence des saints dans leurs reliques n'exigeait pas une confirmation picturale. C'est pourquoi le tableau-reliquaire avec sainte Ursule, figurée avec la Vierge dans le même tableau, est un cas exceptionnel¹⁴⁹⁹.

L'encadrement, qui constitue un ensemble avec la peinture, enchâssait des reliques dans des cavités disposées autour de l'image mariale selon leur hiérarchie culturelle. La logette principale – située au-dessus, sur l'axe –, était exclusivement destinée aux reliques de la Sainte Croix (celles-ci attestées par un authentique *reliquiae de ligno Sanctae Crucis*). Ensuite, on plaçait des reliques secondaires attribuées à la Vierge (comme par exemple un fragment de son voile, ou d'autres signes matériels de son existence terrestre), des reliques des apôtres et enfin celles des saints vénérés dans l'église, d'où provenait le tableau. Ainsi, la présence des patrons locaux aurait augmenté la valeur dévotionnelle du reliquaire¹⁵⁰⁰.

L'essentiel des tableaux-reliquaires mariaux consiste donc en la focalisation sur le même objet des éléments réputés posséder une véritable efficacité culturelle. Il s'agit de deux composantes de nature différente qui se complètent : une image considérée comme sainte et des reliques qui témoignent du caractère humain de la sainteté. Or, l'invocation *Regina coeli*, introduite dans certains panneaux, relie l'expression sémantique avec la représentation picturale. Compte tenu de son interprétation, une prière propitiatoire est adressée à la *Vierge Reine* et *Corédemptrice*, censée être présente dans son image et dont le pouvoir d'opérer des miracles serait intensifié par des reliques qui y étaient incluses¹⁵⁰¹.

Parmi les tableaux polonais élaborés à la détrempe, seuls deux reliquaires sont peints sur verre. Malgré leur caractère provincial, ces panneaux tardifs datés vers 1500 recourent, selon toute apparence, à la technique de l'églomisation connue dans des diptyques-

¹⁴⁹⁶ Chap. VI, § 1-2.

¹⁴⁹⁷ Chap. I^{er}, § 4.2 ; VI, § 4.

¹⁴⁹⁸ Chap. V, § 2.2 ; VI, § 4.J.

¹⁴⁹⁹ Chap. VI, § 4.I.

¹⁵⁰⁰ Chap. III, § 1.2.1.

¹⁵⁰¹ Chap. VI, § 5.

reliquaires italiens du XIV^e siècle¹⁵⁰². Soulignons qu'il est pourtant difficile de désigner le modèle exact des tableaux-reliquaires répandus en Petite-Pologne. D'après l'étude comparative des œuvres, relative à leurs caractéristiques analogues et leur ancienneté¹⁵⁰³, on devrait envisager la provenance d'un tel concept formel soit directement de l'Italie, soit par l'intermédiaire de la Bohême¹⁵⁰⁴. En effet, les ateliers pragois jouèrent, dès le troisième quart du XIV^e siècle, un rôle significatif dans la transmission des courants artistiques italiens au-delà des Alpes. Plus tard, vers 1420, certaines images religieuses auraient été envoyées en Pologne, comme plusieurs autres objets culturels que l'on voulait préserver de la destruction par les hussites¹⁵⁰⁵. L'hypothèse de Kinga Szczepkowska-Nalwajek que la représentation de l'église du Saint-Sacrement de Cracovie, ou bien une autre qui lui était contemporaine, inspira la création de nombreux tableaux-reliquaires en Pologne, nous paraît pourtant dépourvue de fondement¹⁵⁰⁶. Car, nous avons noté que cette effigie était enfermée dans le trésor ecclésial, comme l'objet le plus précieux, et ce n'est que le curé qui y avait accès¹⁵⁰⁷. De ce fait, il est difficile de croire qu'elle ait servi de modèle à d'autres tableaux disséminés aux alentours de Cracovie. La seconde hypothèse sur l'existence d'un autre reliquaire marial aussi important, qui aurait été à l'origine d'une série de créations similaires, ne relève que du domaine de la spéculation.

C'est pourquoi, nous nous prononçons sur la réception d'un modèle formel admis en Occident dès le XIV^e siècle, sans parler ici d'un tableau précis. En nous référant à l'origine des œuvres polonaises ici présentées, nous constatons que ce type de tableau-reliquaire fut courant surtout en Petite-Pologne ; d'où provenaient sans doute des œuvres conservées autrefois sur les territoires de Zips et d'Orava, ainsi qu'en Grande Pologne. Par contre, on ne le trouve pas en Silésie, comme l'a supposé Dagmar Preisig¹⁵⁰⁸.

L'expansion des tableaux voire des retables-reliquaires portatifs mariaux, typiques du *Trecento* toscan, s'inscrit au XV^e siècle dans le mouvement général du renouveau de piété, qu'était la *devotio moderna*. De sorte qu'à côté des représentations singulières, spécialement vénérées au cours des offices liturgiques, paraliturgiques et pendant les fêtes solennelles, on voit se répandre des reliquaires moins coûteux non seulement dans de petites églises paroissiales, mais aussi dans l'espace privé. Apprécies désormais dans l'intimité des couvents – dominicains et franciscains –, ainsi que dans celle du quotidien des laïcs, de tels panneaux pieux étaient utilisés comme des autels domestiques ou bien comme des autels pliables de voyage, pour ce qui est des diptyques¹⁵⁰⁹. Constatons enfin que la similarité des œuvres rassemblées dans cette étude, datées approximativement entre 1330 et 1540, constitue un phénomène artistique du bas Moyen Âge. Et, quelques-uns des reliquaires semblables connus postérieurement ne sont que des exemples indépendants, lesquels n'assurent pas une véritable continuité de l'ancien modèle à l'époque moderne.

¹⁵⁰² Chap. V, § 2.2.

¹⁵⁰³ Catalogue : I-III.A.

¹⁵⁰⁴ Chap. V, § 3-4.

¹⁵⁰⁵ Chap. I^{er}, § 4.1.3.

¹⁵⁰⁶ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK 1996 (a), p. 51 ; *Eadem* 1996 (b), p. 189.

¹⁵⁰⁷ Voir *supra* chap. VI, note n° 262.

¹⁵⁰⁸ PREISING 1995-1996, p. 29, cat. n° 53.

¹⁵⁰⁹ Chap. VI, § 5.2.1-5.2.2.

Catalogue : Tableaux-reliquaires Europe – Byzance Entre 1330 et 1540

Catalogue

Le catalogue rassemble les tableaux-reliquaires, des portraits mariaux et christiques (notamment des *Vierges à l'Enfant*) : panneaux uniques, diptyques et triptyques connus en Europe et dans le monde oriental, entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Les œuvres sont listées dans l'ordre alphabétique des lieux de leur provenance et selon la chronologie de leur création. Dans les cas où la provenance demeure inconnue, nous indiquons le lieu de conservation d'une œuvre. Les tableaux polonais subsistants et ceux mentionnés dans des documents d'archives, ainsi que les tableaux dont la fonction de reliquaire est incertaine à l'époque médiévale, sont regroupés séparément. La désignation des pays renvoie à la disposition géographique de l'Europe aux environs des années 1400-1500 (cf. cartes ci-jointes).

I. Le Monde Occidental

Italie - Le Trecento

Émilie-Romagne

1. Bologne



Jacopino di Francesco de'Bavosi (connu 1350-1385 ?) **Tableau-reliquaire Vierge de tendresse avec des saints** 1355-1365 Détrempe sur bois ; dorure 55 x 38 cm
Verso : décoration picturale géométrique Florence (Italie), église Santa Maria Maggiore
Restauration du tableau : fin des années 50 du XX^e siècle par E. Masini Exposition : Bologne 1950, Florence 1958

Le panneau représente la *Vierge à l'Enfant* dans une attitude de tendresse (type iconographique : *Éléousa*). L'Enfant aux cheveux clairs se serre contre la Mère et pose simultanément les lèvres sur ses lèvres. Les personnages en buste sont présentés sur un fond doré, dont la partie supérieure est fermée par un arceau appuyé sur deux colonnettes tortillées en relief ; au-dessus, deux médaillons en forme de rosaces. Le tableau est enfermé dans un cadre avec des effigies peintes de saints : huit d'entre elles sont disposées horizontalement et douze autres, dans une attitude de prière, sont placées respectivement en ligne verticale. Quatre cavités rondes, qui se trouvent dans les angles, étaient originellement destinées à enchâsser des reliques. A présent, elles contiennent des médaillons mis dans le tableau à une époque postérieure ; dans un des médaillons, l'image de l'Agneau pascal. Le verso du tableau est couvert d'une décoration picturale composée d'éléments géométriques.

Lit. : Sandberg-Vavalà 1931, p. 12 ss. – Longhi 1950 (a), p. 13. – Longhi 1950 (b), p. 30, n° 49. – Weigelt 1911, p. 261. – Giustini 1960, p. 265-276, ill. 9. – Rossi 1967, p. 136.

2. Bologne



Jacopino di Francesco de'Bavosi (connu 1350-1385 ?) **Retable portable : reliquaire**

Vierge de tendresse Seconde moitié du XIV^e siècle Détrempe sur bois ; dorure 42 x 28 cm image 86 x 53,5 cm l'ensemble Florence (Italie), Museo Horne N° Inventaire : 66

L'image représente la *Vierge à l'Enfant* dans une attitude de tendresse à l'instar du tableau précédent, auquel elle semble être postérieure. La Vierge, dont la tête est couverte d'un *maphorion* foncé, entoure l'Enfant de sa main. L'Enfant se serre contre la Mère et pose ses lèvres sur ses lèvres ; leurs physionomies remplissent entièrement la surface du tableau. L'image est incluse dans l'encadrement qui constitue un petit retable couronné d'un fronton, avec deux colonnettes latérales tortillées. Le cadre comporte dix cavités rondes destinées probablement à placer des reliques.

Lit. : Toesca 1951, p. 672, n° 190. – Giustini 1960, p. 269. – Gamba 1961, p. 51, n° 55. – Rossi 1967, p.136, tab. 31. – Belting 1990, p. 411, ill. 223. – Belting 1998, p. 498, ill. 223.

3. Bologne



Simone di Filippo, dit Simone dei Crocifissi (connu 1355-1399) **Retable portatif : triptyque-reliquaire Vierge de tendresse** Vers 1360-1370 Détrempe sur bois ; dorure 50 x 26 cm panneau central 50 x 13 cm volets Verso : décoration peinte de marbre Paris (France), Musée du Louvre Dépôt permanent de la Fondation de France N° Inventaire : D.L. 1973-15 Triptyque donné à la Fondation de France par M., Mme Salavin en 1973

Le panneau central représente la *Vierge à l'Enfant* de type *Éléousa* surmontée d'une *Imago Pietatis* (le Christ au Tombeau avec un pélican) ; un fond doré, décoré à *opus punctorium* avec une inscription grecque MP ΘΥ en rouge qui évoque la Mère de Dieu. Sur les volets à gauche, saint Jean-Baptiste tient un phylactère sur lequel sont écrits les mots ECCE AGNUS / ECCE QUI TOLLIT [... peccatum mundi, Jn 1, 29], et l'effigie du Christ en médaillon ; à droite, sainte Marie-Madeleine avec deux anges derrière elle. Les volets sont surmontés de la scène de l'*Annonciation* : l'archange Gabriel à gauche, la Sainte Vierge à droite. Des cavités rondes (trilobées dans la partie du fronton) destinées à contenir des reliques, entourent le panneau central. Le triptyque est installé sur une prédelle qui contient aussi des logettes-reliquaires. Les volets conservent au revers une décoration peinte de marbre en trompe-l'œil.

Lit. : Arcangeli 1978, p. 188, fig. 79, tabl. XL. – Gowing 1987, p. 28 s. – Preising 1995-1997, p. 18, fig. 4, cat. 6.

Ombrie – Marches

4. Montefalco



Maître de *Beata Chiara da Montefalco* **Diptyque-reliquaire** Première moitié du XIV^e siècle Détrempe sur bois ; dorure 32 x 22 cm volet Rome (Italie), Museo Nazionale del Palazzo di Venezia N° Inventaire : P.V.10207 - 10208 Provenance : Donation de G.-B. Armenise, 1940

Les deux volets contiennent chacun huit représentations picturales des saints à mi-corps, y compris la *Vierge à l'Enfant*, disposées à côté des logettes rectangulaires destinées à placer des reliques (ces dernières aujourd'hui absentes) ; les nimbes à *opus punctorium* sont modelés avec de petites étoiles dans le fond doré. Au-dessous des effigies, les inscriptions en blanc sur des bandeaux rouges indiquent les noms des saints figurés.



Volet 1 : s. Maria s. Francisi

s. Nicolai s. Stefani

s. Laurenti s. Blasii

s. Appolinar[i] s. Vincent[i]

Volet 2 : s. Jacobi s. Philippi

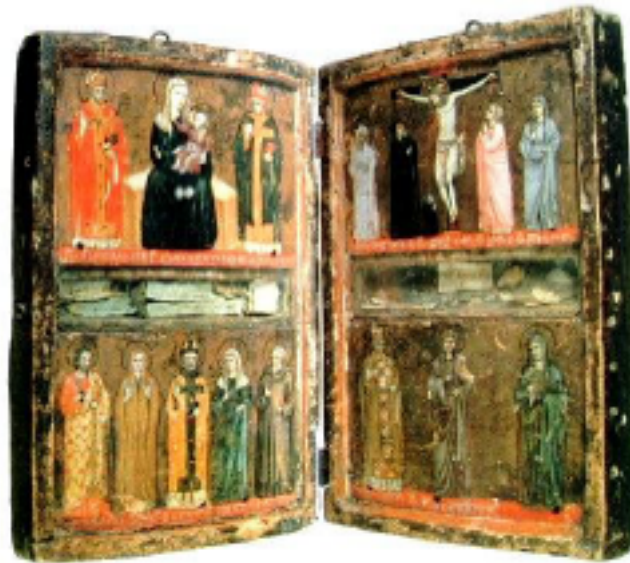
s. Marci s. Andrei

s. Petri s. Pauli

s. Symonis s. Bartholo[me]o

Lit. : Brandi 1935, p. 10. – Roma 1948, p. 5. – Preising 1995-1997, p.43, fig. 41, cat. n° 11.

5. Montefalco



Maître de Montefalco **Diptyque-reliquaire** XIV^e siècle Détrempe sur bois ; dorure
24,8 x 32,8 x 4,5 volets Londres (Angleterre), Victoria & Albert Museum N° Inventaire :
19-1869, 20-1869

Les volets du diptyque sont divisés respectivement en deux parties par les porte-reliques. Les inscriptions blanches sur des bandeaux rouges indiquent les noms des saints figurés dans les tableaux. Au-dessus des reliquaires, à gauche la *Vierge à l'Enfant trônant* entre deux saints évêques : Blaise et Nicolas, à droite la *Crucifixion* avec la Sainte Vierge et saint Jean, avec les saintes Scolastique et Agnès.

Au-dessous, les représentations des saints, à gauche : Barthélemy, Marie-Madeleine, Urban, Agathe, Antoine, et à droite : Émilien, Constance et une autre sainte qui n'est pas dénotée.

Lit. : Van Marle 1925, vol. V, p. 39, fig. 25. – Volbach 1930, p. 177, n° 1052. – Toscano 1953, p. 99-106. – Toscano 1955, p. 93-105. – Boskovits 1965, p. 117, fig. 43b. – Toscano 1966, p. 31, n° 42. – Kermer 1967, n° 57. – Kauffmann 1973, p. vol. I, n° 346. – Chadwick, Evans 1987, p. 88-89. – Todini 1989, p. 105, 133. – Fratellini 1990, p.135, ill. p. 136-137, fig. 9, 10. – Preising 1995-1997, p. 47, fig. 47, cat. n° 29.

6. Offida



Maître d'Offida Diptyque-reliquaire Vers 1350 Détrempe sur bois ; dorure 53,3 x 40 cm Cambridge (États-Unis), *Fogg Art Museum* N° Inventaire : 1920.5 Provenance : Collection d'Harold W. Parsons, 1920

La *Vierge à l'Enfant trônant* est présentée sur le volet gauche. Sa silhouette est couverte d'un maphorion bleu foncé décoré de lys dorés ; elle est assise sur un trône en forme architectonique. L'Enfant sur son bras gauche est vêtu d'une longue tunique. Au-dessous du trône, une assemblée de nonnes (des Clarisses) en prière. La *Crucifixion* avec la Sainte Vierge et saint Jean est figurée sur le volet droit ; deux anges au-dessus de la croix surmontent la composition. Les deux images des volets sont entourées de logettes carrées à reliques.

Lit. : Garrison 1949, p. 96. – Kermer 1967, n° 93. – Bowron 1990, p. 118, cat. n° 500, p. 286. – Preising 1995-1997, p. 26, 32, fig. 18, cat. 28. – Schmidt 2005, p. 66.

Toscane

7. Sienne



Pietro Lorenzetti
(actif entre 1280 et 1348)

Tableaux-reliquaires

A. *Vierge à l'Enfant*

Vers 1330-1340

Détrempe sur bois ; dorure

33 x 14 cm tableau

61 x 33 cm avec l'encadrement

Settignano (Italie), Collection de Berenson



B. Christ Pantocrator

Vers 1330-1340

Détrempe sur bois ; dorure

33 x 13,7 cm tableau

61 x 33 cm avec l'encadrement

Rome (Italie), Collection particulière

Les tableaux (conservés séparément) constituent un double reliquaire. D'un côté, la *Vierge à l'Enfant* est présentée en pied avec un donateur en habit franciscain, agenouillé dans l'angle droit ; l'Enfant figuré sur le bras gauche de la Mère tient dans sa main une banderole avec l'inscription : AMEN DICO / VOBIS / QUI /-SECUIT / ESTIS / ME CEN / TRIPLUM / ACCIPIE / TIS ET /-VITAM /- ETERNAM / POSSIDE / BITIS [Mat. 19, 28-29]. Le fond est doré et décoré à *opus punctorium*. De l'autre côté, le Christ de type *Pantocrator* est présenté sur un trône ; il tient dans sa main gauche un phylactère avec l'inscription évoquant : EGO / SUM VI / TIS VOS / PALMI / TES QUI / MANET / IN ME / ET EGO / IN EO / HIC FERT / FRUCTUM /-MULTUM [Jn 15, 5] ; la main droite est levée en un geste de bénédiction. Dans l'angle gauche, apparaît un donateur agenouillé et vêtu d'un habit franciscain. Le fond doré est décoré de la même façon que dans le tableau marial. Chacun des panneaux est surmonté d'un fronton triangulaire et entouré des reliquaires rondes de deux dimensions, peintes en bleu et en rouge ; dans l'axe, au-dessus des représentations une cavité trilobée, une cavité ovale est placée dans la partie inférieure.

Lit. : Zeri 1953, p. 245. – Van Os 1974, p. 47. – Volpe 1989, n° 131, 132. – Preising 1995-1997, p. 19, 23, fig. 5, 13, cat. 14.

8. Sienne



Retable portatif

Encadrement-reliquaire

1347

Bois, dorure, verre églomisé

63,8 x 50,8 x 25,2 cm

Cleveland (Ohio, États-Unis) *Museum of Art*

N° Inventaire : 1978.26

L'image enchâssée jadis dans le cadre a disparu. L'encadrement doré, sous la forme d'un retable portatif, comporte une décoration en verre églomisé. Une inscription à la base de la prédelle contient la date 1347 et évoque Mini / Cini HOC / OPUS : FACTUM. FUIT. SUB. ANNO. DO / MINI // CCC.XLVII. TEMPORE. DOMINI. MINI / CINI. Il s'agit de Mino Cinughi, recteur de l'hôpital *Santa Maria della Scala* de Sienne. L'emblème de la famille siennoise Cinughi apparaît sur la prédelle. Une autre inscription existe sur les deux côtés de celle-ci : LUCAS ME FACIT. Il semble qu'une image mariale ait été incluse dans le cadre. Des logettes-reliquaires rondes, enfermées sous cristal, sont disposées dans l'encadrement. Ce dernier est surmonté d'un fronton avec deux cavités trilobées dans l'axe, et flanqué de pilastres à pinacles.

Lit. : Wixom 1979, IX. – Gordon 1981, p. 150, 153, fig. 18. – Gauthier 1983, n° 100. – Preising 1995-1997, p. 19, fig. 7, cat. n° 16.

9. Sienne



Naddo Ceccarelli
(actif dès 1347 ; disciple de Simone Martini)

Retable portatif : reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1350

Détrempe sur bois ; dorure, cristaux

62 x 43,5 x 9,4 cm

32,2 x 11,7 cm image

Baltimore (États-Unis), *Walters Art Gallery*

N° Inventaire : 37.1159

Provenance : acquisition en 1920 par Henry Walters à Arnold Seligman Rey & Co., Paris et New York

La *Vierge à l'Enfant* est présentée en pied sur fond doré, décoré à *opus punctorium* ; elle est tournée à droite, vers l'Enfant tenu sur son bras gauche. La silhouette légèrement sinueuse est couverte d'un *maphorion* foncé, au-dessous duquel une robe dorée apparaît ; l'Enfant est vêtu d'un long habit rouge clair avec une tunique verte au-dessous ; dans sa main droite un oiseau (un chardonneret ?), la main gauche est levée en un geste de bénédiction latine. L'encadrement, sous la forme d'un retable portatif, est surmonté d'un fronton triangulaire, flanqué de pilastres à pinacles et posé sur une prédelle. Des logettes-reliquaires rondes sont disposées autour de l'image avec un portrait du Christ dans un médaillon ; au-dessus, dans l'axe une cavité trilobée, et dans la partie inférieure, entre les

deux pilastres une cavité rectangulaire horizontale. Des inscriptions (des authentiques) sont placées à côté des reliques.

Lit. : Meiss 1951, p. 42 note n° 119. – Zeri 1976, n° 25, p. 43 s. pl. 21. – Wixom 1979, p. 128. – De Benedictis 1979, p. 82. – Gauthier 1983, n° 101. – Preising 1995-1997, p. 19, fig. 6, cat. 15.

10. Sienne



Lippo Vanni

(actif vers 1344-1376)

Triptyque-reliquaire

Vierge trônant avec des saints

1350-1359 (?)

Détrempe sur bois ; dorure

49,2 x 45,6 cm panneau central

22,3 x 19,2 cm image

46,7 x 10,3 volet gauche

47,7 x 11,5 volet droit

Baltimore (États-Unis), *Walters Art Gallery*

N° Inventaire : 37.750

Provenance : Couvent des Dominicains *S. Aurea*, Rome ; Marguess Filippo Marignoli, Rome et Spoleto (vers 1898) ; acquisition avec la coll. Massarenti en 1902 Expositions : Baltimore 1962, New York 1967

Le panneau central du triptyque représente la *Vierge à l'Enfant trônant* entre sainte Aurea et saint Jean-Baptiste ; les inscriptions au-dessous des saints : S [AN] C [T] A AURA, S [AN] C [TU] S IOH [AN] ES BATTI [ST]. Sur les volets à gauche saint Dominique : au-dessous une inscription en noir S [ANCTUS] DOMINI [CUS], et saint Ansanus (un des protecteurs de Sienne) ; à droite saint Jérôme avec un apôtre (?). Les volets sont surmontés de la scène de l'*Annonciation* : l'archange Gabriel à gauche, la Sainte Vierge à droite. L'archange tient une banderole avec l'inscription tirée du Magnificat : SPI [RITUS SANCTUS] ET VENIET [IN TE] ET VIRTUS ALTIS [S] IMI OB [UMBRABIT TIBI]. Le fronton du panneau central comporte six cavités rondes destinées à placer des reliques ; dans la base du tableau, il y a quatre logettes similaires.

Lit. : Berenson 1917, p. 97-100. – Weigelt 1929, p. 217. – Kaftal 1952, cols. 124, 312. – Verdier 1962, n°37, p. 38 ss, pl. VI. – Zeri 1976, pl. 22, n° 26, p. 44-46. – De Benedictis 1979, p. 36, 98, fig. 65. – Castelnuovo 1986, p. 668. – Preising 1995-1997, cat. n° 23.

11. Sienne



Francesco di Vannuccio
(actif vers 1356-1389)

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

avec deux saints et le donateur (?)

Vers 1360

Détrempe sur bois ; dorure

74 x 37,5 cm

Montepulciano (Italie), *Museo Civico*

Le tableau, divisé horizontalement en deux parties, représente la *Vierge à l'Enfant* ; dans la main de l'Enfant un phylactère avec l'inscription EGO SUM. Au-dessous, trois personnages sont présentés sous une arcature en relief : saint Jean-Baptiste, saint évêque Paulinus de Nola et le roi Louis de Hongrie (donateur ?). Le tableau surmonté d'un fronton contient treize cavités rondes à reliques (peintes en bleu foncé et en rouge), entre lesquelles l'espace est rempli d'une décoration ornementale empreinte sur un enduit.

Lit. : Brandi 1931, p. 42-47. – Preising 1995-1997, p. 23, fig. 14, cat. 18.

12. Sienne



Francesco di Vannuccio

(actif vers 1356-1389)

Retable portatif : reliquaire

Vierge à l'Enfant

Troisième quart du XIV^e siècle

Détrempe sur bois ; dorure

53 x 37 cm

New York (États-Unis), *The Cloisters*

Provenance : Collection de Richard von Kaufmann, 1931 Coll. Drey, Munich (Allemagne)

Sienna (Italie) : acheté par la « Fondazione Monte dei Paschi di Siena », janvier 2010

Expositions : Londres 1930, Sienna 2010

Le panneau est surmonté d'un fronton, flanqué de pilastres à clochetons et installé sur une base. Dans la partie centrale, l'image de la *Vierge à l'Enfant* dite *Madonna dell'Umiltà* est présentée sur fond doré et décoré d'ornement empreint sur un enduit. L'Enfant, sur le bras gauche de la Mère, tient une rose dans la main droite et un phylactère avec l'inscription EGO SUM dans la main gauche. L'image est entourée de quatorze logettes rondes à reliques ; dans l'axe, au-dessus de la représentation une cavité trilobée. La prédelle est couverte d'une décoration ornementale avec trois médaillons qui représentent l'*Imago Pietatis* entre la Sainte Vierge et saint Jean.

Lit. : Berlin 1901, n° 84. – Brandi 1931, p. 41 s. – Preising 1995-1997, p. 20, fig. 8, cat. 17.

Italie - Le Quattrocento

Toscane

13. Florence



Guido di Pietro, dit Fra Angelico

(actif vers 1387-1455)

Retable portatif : reliquaire

Vierge à l'Enfant avec des saints

dite ***Madone de l'Etoile***

Vers 1425

Détrempe sur bois ; dorure

84 x 51 cm

Florence (Italie), *Museo di San Marco*

Provenance : église *Santa Maria Novella*, Florence

La *Vierge à l'Enfant* est présentée debout sur fond doré d'un panneau en forme de retable portatif, flanqué de colonnettes tortillées et posé sur une prédelle. Elle est vêtue d'un *maphorion* bleu, au-dessous duquel une robe rouge apparaît ; l'Enfant porte une tunique longue rouge. La représentation est encadrée de motifs ajourés qui enferment des logettes à reliques. Six anges peints en pied sont disposés autour de la Vierge. Au-dessus de sa tête une couronne empreinte sur le fond est surmontée de l'image du Christ avec un nimbe cruciforme, vêtu en rouge et entouré d'une mandorle formée de chérubins bleus. La prédelle comporte les représentations des saints : Dominique, Thomas d'Aquin et Pierre le Martyr, figurés à mi-corps.

Lit. : Geffroy 1930, tabl. entre p. 98 et 99, p. 100. – Catalogue 1955, p. 7-8. – Didi-Huberman 1990, p. 228, fig. 89. – Strehlke 1994, p. 25-42. – Kanter, Palladino 2005, p. 149, fig. 80.

14. Florence



Guido di Pietro, dit Fra Angelico
(actif vers 1387-1455)

Retable portatif : reliquaire

Couronnement de la Vierge

Vers 1428

Détrempe sur bois ; dorure

67 x 37 cm

Florence (Italie), *Museo di San Marco*

Provenance : église *Santa Maria Novella*, Florence

La scène du *Couronnement* est placée au centre du tableau. Le Christ et la Vierge sur un trône de forme architectonique sont *juchés* sur un *escalier monumental* et entourés par des anges (dont deux jouent de la trempette). Au-dessous un groupe d'adorants, avec saint Dominique tourné vers le spectateur. La prédelle contient la scène de la *Nativité* avec six anges à mi-corps.

Lit. : Geffroy 1930, tabl. après p. 97, p. 100. – Catalogue 1955, p. 7-8. – Didi-Huberman 1990, p. 41, 42, 92, fig. 38. – Strehlke 1994, p. 25-42. – Kanter, Palladino 2005, p. 149, fig. 81.

15. Florence



Guido di Pietro, dit Fra Angelico
(actif vers 1387-1455)

Retable portable : reliquaire

Annonciation

Adoration des Mages

Vers 1431-1432

Détrempe sur bois ; dorure

84 x 50 cm

Florence (Italie), *Museo di San Marco*

Provenance : église *Santa Maria Novella*, Florence

La peinture est divisée horizontalement en deux parties qui contiennent la scène de l'*Annonciation*, et au-dessous de celle-ci l'*Adoration des Mages*. Le tableau, flanqué de colonnettes tortillées, est enfermé dans un cadre doré avec une décoration ajourée d'éléments quadrifoliés. Sur la prédelle, la *Vierge à l'Enfant* et dix saints sont peints à mi-corps.

Lit. : Geffroy 1930, tabl. entre p. 100 et 101, p. 100. – Catalogue 1955, p. 7-8. – Didi-Huberman 1990, p. 203, 207, fig. 77. – Strehlke 1994, p. 25-42. – Kanter, Palladino 2005, p. 149, fig. 82.

16. Florence



Guido di Pietro, dit Fra Angelico
(actif vers 1387-1455)

Retable portatif : reliquaire

Dormition et Assomption de la Vierge

Vers 1430-1434

Détrempe sur bois ; dorure

55,9 x 32,2 image

61 x 38,3 cm l'ensemble

Boston (États-Unis), *Isabella Stewart Gardner
Museum*

Provenance : église *Santa Maria Novella*, Florence

La scène de la *Dormition* prend toute la largeur de la partie inférieure du tableau ; la Vierge vêtue de bleu, allongée sur un catafalque couvert d'une draperie dorée, est entourée de l'ensemble des apôtres. Saint Pierre, à gauche, vêtu d'une robe de prêtre avec un pallium porte une croix ; saint Jean l'Évangéliste, à droite, tient une palme ; au milieu, le Christ avec l'âme de la Vierge présentée comme une petite figure dans ses bras. Au-dessus, une scène de l'*Assomption* ; la Vierge, vêtue de bleu clair, est figurée en pied sur fond doré. Elle

est entourée de vingt et un anges dansant, chantant et faisant de la musique. Le fronton triangulaire du tableau représente le Christ dans une mandorle formée de chérubins bleus. L'encadrement, qui comportait jadis des logettes à reliques, n'est pas originel.

Lit. : Strehlke 1994, p. 25-42. – Kanter, Palladino 2005, p. 148-151, pl. 28.

17. Florence



Lippo d'Andrea di Lippo
(connu vers 1370-1450)

Diptyque-reliquaire

Vers 1430-1440

Détrempe sur bois ; dorure

18,4 x 12,9 x 3,2 cm (volet gauche)

18,4 x 12,9 x 3,4 cm (volet droit)

Boston (États-Unis), *Museum of Fine Arts*

N° Inventaire : 45.514

Provenance : Collection de M. et Mme J. Templeman Coolidge

Sur le volet gauche, la *Crucifixion* avec les saints François et Onuphre l'anachorète ; la Vierge en buste, vêtue d'un *maphorion* foncé et allaitant l'Enfant enveloppé d'une tunique dorée, est présentée sur le volet droit avec une petite figure de saint Laurent en habit rouge. Les fonds dorés et les nimbes sont décorés à *opus punctorium*. Les deux tableaux enchâssés dans de larges cadres comptent quatorze logettes à reliques chacun. Au verso, des traces d'un emblème peint.

Lit. : Kermer 1967, n° 94. – Murphey 1985, p. 137. – Preising 1995-1997, p. 25, fig. 17, cat. 13.

Nederland

18. Tongres



Basilique Notre-Dame

**Triptyque-reliquaire
du *Voile de la Sainte Vierge***

Fin du XIV^e siècle

Détrempe sur bois ; dorure

30 x 27,2 cm

35 x 16 cm (volets)

48 x 45 x 3,2 cm

Verso : rouge-brun avec des traces

d'ornement végétal en couche d'argent

Tongres (Belgique), trésor de la basilique

Onze-Lieve-Vrouwbasiliek

Le panneau central représente, dans les angles supérieurs, deux anges censés tenir un fragment du voile marial (à présent, une trace de carré clair) ; de petites croix sur les têtes. Un fond bleu foncé (incrusté autrefois de pierres précieuses) est décoré de lys dorés. La scène de l'*Annonciation* est présentée sur les volets : à gauche l'archange Gabriel (une petite croix sur la tête), tient un phylactère avec l'inscription : AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINIUS TECUM. A droite, la Sainte Vierge devant un pupitre sur lequel un livre (un évangéliste) est posé ; au-dessus, dans l'angle gauche, Dieu le Père émettant un souffle est présenté dans un quart de médaillon.

Lit. : Schade 2001, p. 22, 25, 28 s., 57 s., 71, 133. – Deneffe, Peters, Fremout 2009, p. 267, 421 ss.

Royaume de Hongrie

Orava

19. Trstená



Tableau-reliquaire

Vierge au rosaire

Vers 1470

Détrempe sur bois ; dorure

49 x 37,5 cm

70 x 57 cm avec l'encadrement

Budapest (Hongrie), *Szépművészeti Múzeum*

N° Inventaire : 52.642

La *Vierge à l'Enfant* est présentée à mi-corps devant un appui couvert d'un tapis décoratif, sur un fond doré avec un ornement végétal en relief. Vêtue d'un large manteau, elle est tournée vers la gauche et soutient de la main droite l'Enfant ; ce dernier effectue un mouvement avec le pied gauche posé sur l'appui et le droit levé. Ses hanches sont entourées d'un tissu blanc ; un chapelet est suspendu entre son pied levé et ses bras. La couronne de la Vierge et la surface lisse des deux nimbes sont empreints dans le fond. Le cadre décoré d'ornement végétal en relief méplat, similaire à la décoration du fond du tableau, contient quatre logettes rectangulaires à reliques ; ces dernières sont absentes.

Lit. : Csányi 1940, p. 62, ill. 1 p. 75. – Radocsay 1955, tabl. LII. – Walicki 1962, ill. p. 269. – Catalogue 1974, n° 11.

Zips

20. Bardejov



Église Saint-Gilles

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1465-1470

Détrempe sur bois ; dorure

59 x 44 cm

Budapest (Hongrie), *Szépművészeti Múzeum*

N° Inventaire : 55.908

La *Vierge à l'Enfant* est présentée à mi-corps devant un appui, sur fond doré et orné d'acanthé en relief. Elle est vêtue d'un manteau bleu foncé porté sur une robe dorée ; la tête est entourée du nimbe plat empreint dans le fond (avec des traces d'une décoration de pierres précieuses) ; ses cheveux clairs descendent le long des bras. L'Enfant, également aux cheveux clairs, est tourné vers la gauche et agenouillé sur un coussin posé sur l'appui ; ses jambes sont couvertes d'un voile transparent. Il tourne la page d'un livre (un évangélaire) à couverture rouge tenu par la Mère. L'encadrement du tableau contenait, à l'origine, huit logettes-reliquaires en forme de losanges.

Lit. : Csánky 1938, p. 37-38. – Csánky 1941. – Radocsay 1955, p. 98-99, 164, 204, 265, tabl. LIII. – Radocsay 1963, n° 18, p. 48-49. – Polak-Trajdos 1970, p. 121, ill. 114-115. – Mojzer (Török) 1984, n° 37. – Gadomski 1988, p. 134-135, ill. 51.

Saint Empire Romain Germanique

Couronne de Bohême

21. Prague (?)



Diptyque-reliquaire, dit *bâlois*

Vers 1390

Détrempe sur bois ; dorure

30,5 x 19,5 cm volet sans l'encadrement

Bâle (Suisse), *Kunstmuseum*

N° Inventaire : 1617

Les tableaux du diptyque représentent respectivement : sur le volet gauche l'*Homme de douleurs*, et sur le volet droit la *Vierge à l'Enfant* de type *Éléousa*. Les effigies à mi-corps sont présentées sur fond doré, décoré à *opus punctorium* avec des gloires rayonnantes gravées. Les panneaux sont enfermés dans des cadres constitués à partir des reliquaires

peints en bleu et en rouge, fermés sous verre ; dans quelques-uns, des authentiques et des esquilles sont toujours conservés.

Lit. : Kermer 1967, n° 106. – Suckale 1986, p. 103-112. – Preising 1995-1997, p. 30, tabl. 23, cat. n°54. – Bartlová 2001, p. 132-133, fig. 21.

22. Prague



Cathédrale Saint-Guy

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant avec des saints

Vers 1400

Détrempe sur bois ; dorure

51 x 39,5 cm tableau

89 x 77 cm avec l'encadrement

Prague (Tchéquie), *Národní Galerie*

N°Inventaire : O 8777 tableau

P 5463 l'encadrement

Conservation : tableau - en 1937 par B. Slánský, cadre - en 1957 par V. Frömlová

Le tableau est noté dans les inventaires de la cathédrale dès la fin du XV^e siècle comme : *tabula Beatae Virginis cum XII rotulis pulchra, quam paniczii depinxerunt, in quibus rotulis sunt quatuor patrones et quatuor evangelistae.*

La *Vierge à l'Enfant* est présentée à mi-corps sur un fond doré lisse ; elle est vêtue d'un *maphorion* bleu doublé de rouge ; son front apparaît sous un voile transparent. Tournée vers la gauche, elle tient dans ses bras l'Enfant nu et allongé, auréolé de cheveux clairs. Les

physionomies des personnages sont peintes avec précision. Le tableau est enchâssé dans un large cadre, sur lequel sont disposés douze médaillons avec des effigies polychromes en relief. Dans les quatre coins, les anges tiennent les bandes avec l'inscription évoquant la phrase d'une antienne mariale *Regina coeli* : REGI. CELI. LETAR. ALL. QUIA QUE. MERUISTI (...) ORA (...) DEO ALL. RESUREXT. SIC. DIXIT ALLA (...). Au-dessus de la Vierge, deux médaillons représentent saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste ; sur les côtés, saint Venceslas, saint Sigismond, saint Guy et saint Adalbert (Vojtěch) ; au-dessous les représentations de l'archevêque Jean de Jenštejn et saint Prokop. Entre les médaillons se trouvent douze logettes à reliques.

Lit. : Matějček 1939, ill. 135, p. 125. – Matějček, Pešina 1955, p. 66-67, fig. n° 142-143. – Swoboda 1969, tabl. X, p. 241-243, 258. – *České umění...* 1970, ill. 85, p. 233. – Legner 1978, vol. 3, p. 234. – Bartlová 2001, p. 159-166.

23. Prague



Église paroissiale Saint-Stéphane

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1450

Détrempe sur bois ; dorure

70 x 61 cm

Prague (Tchéquie)

Conservation : en 1879 par J. Scheiwl

La *Vierge à l'Enfant* est présentée en buste sur fond doré lisse ; elle porte un large manteau bleu foncé, un voile blanc descend sur les épaules, un pectoral en forme de losange est placé sur sa poitrine. La Vierge, tournée vers la droite, tient dans ses bras l'Enfant nu. Les nimbes et la couronne sont empreints dans le fond. L'encadrement doré

contient huit scènes picturales illustrant les « Joies de Marie », entre lesquelles existent huit logettes à reliques : quatre carrées et quatre rondes. Certains éléments de décoration de l'encadrement et des reliquaires proviennent de l'époque moderne.

Lit. : Matějček, Pešia 1955, p. 90, tabl. 264. – Preising 1995-1997, cat. 55. – Bratlová 2001, p. 378-381.

Rhénanie

24. Aix-La-Chapelle (?)



Triptyque-reliquaire

Vers 1380

Détrempe sur bois (chêne) ; dorure

55,8 x 34,4 cm tableau central avec le cadre

55,8 x 16,7 cm volets encadrés

Au verso des volets : décoration de rosettes
sur fond noir

Hambourg (Allemagne), *Kunsthalle*

N° Inventaire : 791

Provenance : Collection de Legay, Salzbourg 1969

Le panneau central représente la *Vierge à l'Enfant trônant* de type *Éléousa* ; elle est assise sur un banc, avec l'Enfant dans les bras. Le fond doré est décoré d'ornements empreints avec des anges sur des nuages ; la couronne est également modelée dans le fond. Sur les volets, deux représentations des martyrs : saint Cyriac à gauche, saint Pancras à droite ; chacun tient dans ses mains un évangélaire et un glaive. Les tableaux sont entourés de logettes à reliques qui contiennent des authentiques, dont quelques-uns sont lisibles : S. NYCOLAY EPI / CLEMENTIS / STE MARGARETE / ST CYRIA [CUS], MONACHI CAPITIS.

Lit. : Tietze 1919, p. 52 s. – Wien 1938, n° 91. – Stange 1967, p. 173. – Köln 1972, Q 21. – Preising 1995-1997, p. 30-31, fig. 24, cat. 47.

II. Le Monde Oriental

Thessalie

1. Les Météores



Monastère de la Transfiguration

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant avec des saints

Entre 1367 et 1384

Détrempe sur bois ; dorure

39 x 29,5

Météores (Grèce) - *Monastère de la Transfiguration*

Le tableau représente la *Vierge à l'Enfant*, de type *Hodigitria*, debout avec une donatrice prosternée à ses pieds. D'après une inscription : ΜΑΡΙΑ ΕΎΣΕΒΕΣΤΑΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΓΓΕΛΙΝΑ ΚΟΜΝΗΝΗ ΔΟΥΚΕΝΑ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙΝΑ cette donatrice est identifiée comme Marie Paléologue fille du roi Siméon Uros Paléologue. Le panneau constitue le volet gauche d'un diptyque, dont le pendant a disparu. Marie Paléologue d'Épire (Maria Angelina Palaiologina) épousa en 1359 à Trikkala Thomas Preljubovic, seigneur de Jannina dès 1367 jusqu'en 1384. Elle fit donation dudit diptyque au Monastère de la Transfiguration des Météores, dont son frère Jean-Joasaph était un des fondateurs. L'encadrement, élaboré dans le même panneau de bois, contient les représentations picturales de quatorze saints en buste disposées autour de l'image de la Vierge : en haut

Théodore Tiron, Théodore le Stratélate, Anne, Procope ; en bas Pélagie, Côme, Damien, Pantéléimon ; à gauche Artémios, Eustratios, Barbe ; à droite Nicolas le Jeune, Gourias, Samonas. Au-dessous de chaque effigie, existe une cavité destinée à des reliques du saint figuré. Les logettes-reliquaires n'étaient pas visibles à l'origine ; elles étaient couvertes d'enduit. L'autre volet figurait probablement un *Pantocrator* avec Thomas Preljubovic prosterné, et quatorze effigies de saints disposées dans l'encadrement ; à l'instar du diptyque de Cuenca, considéré comme sa réplique.

Lit. : Athènes 1964, n° 211, p. 259. – Bermejo Díez 1980, p. 13-19. – Preising 1995-1997, cat. 74 – Vassilaki 2000, p. 320, n° 30 (d'après L. Deriziotis). – Velmans 2002, p. 149.

2. Constantinople (?)



Diptyque-reliquaire

Entre 1367 et 1384

Détrempe sur bois ; plaques d'argent dorées,
gemmes, perles

38,5 x 27,5 cm chaque volet

Cuenca (Espagne), Cathédrale

Expositions : Séville 1929, Paris 1931, Athènes 1964, Toledo 1999

Le diptyque comporte une *Vierge à l'Enfant* en pied sur le volet gauche ; le Christ *Pantocrator* bénissant, debout avec un évangélaire, est figuré sur le volet droit. Deux minuscules personnages de donateurs sont prosternés respectivement aux pieds de la Vierge et du Christ ; il s'agit vraisemblablement de Marie Paléologue et de son époux Thomas Preljubovic. Les deux panneaux du diptyque sont décorés de plaques d'argent dorées, repoussées et gravées avec des ornements végétaux, et incrustés de gemmes et de perles (954 perles, 239 pierres précieuses, 73 pierres de grande taille). Les images sont entourées de larges cadres avec des effigies de saints peintes en buste, quatorze sur chaque volet. Chacune d'entre elles est accompagnée d'une logette à reliques. Autour de la Vierge sont disposés les saints : Théodore Tiron, Théodore Stratélate, Anne, Procope, Pélagie, Côme et Damien, Pantéléimon, Artémios, Eustratios, Barbe, Nicolas le Jeune (de

Thessalonique), Gourias et Samonas. Le Christ est entouré par : les apôtres – André, Luc, Thomas, Barthélemy, les diacres – Laurent, Stéphane le Martyr, Stéphane le Jeune, Théodore le Sycéote, les évêques – Jean Aumônier, Spyridon et Eleuthère, et les saints – Blaise, Antipas, Paul le Confesseur.

Lit. : Athens 1964, n° 212. – Legner 1978, vol. 3, p. 226, ill. p. 230. – Bermejo Díez 1980, p. 13-19. – Köln 1989, p. 45. – Preising 1995-1997, cat. 73. – Fajt, Royt 1998, p. 160, ill. 102 p. 158. – Vassilaki 2000, p. 320, n° 30 (d'après L. Deriziotis). – Velmans 2002, p. 149.

III. Tableaux-Reliquaires Polonais

A. Catalogue des œuvres conservées

1. Cracovie



Couvent des Chanoines Réguliers

Église Saint-Sacrement

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Bohême, vers 1370

Cracovie, vers 1430-1440

Détrempe sur toile colée sur bois ; plaques d'argent

décoration au repoussé, camées

42,5 x 28 cm tableau

52 x 43 cm avec l'encadrement

Cracovie (Pologne)

Restauration : fin des années 40 du XX^e siècle, par R. Kozłowski qui a fait une radiographie du tableau

Exposition : Cracovie 1964

Selon une transmission historique, le tableau fut transporté du couvent de Roudnice (Bohême) au couvent de Cracovie, durant le temps des batailles avec les hussites. C'est dans le couvent cracovien que ce panneau fut en partie repeint, découpé en bas et en haut, et décoré d'un cadre en argent avec des pierres précieuses.

La Vierge de type *Hodigitria* présentée à mi-corps, incline la tête vers l'Enfant tenu par elle à deux main sur sa gauche. Un voile transparent apparaît au-dessous d'un *maphorion* bleu foncé décoré d'étoiles. L'Enfant est tourné vers la Mère le visage tout près du sien ; il est vêtu d'une tunique blanche décorée de fleurs et fermée d'une ceinture avec une sorte de « bretelles » sur ses épaules (élément lié à la fonction sacerdotale du Christ) ; un tissu rouge à motif fleuri couvre ses jambes. La main droite est levée dans le geste de la bénédiction grecque, dans sa main gauche un phylactère avec l'inscription en minuscule gothique, aujourd'hui presque illisible : IN PRINCIPIO ER [AT] VERBUM ET OMNIA VERBUM ERAT. L'inscription : GREGORIUS PRAEP [OSITUS] se trouve au verso du tableau. Des pierres semi-précieuses décorant les premiers nimbes ont été remplacées par des étoiles dorées dans les années 80 du XX^e siècle, ainsi que la couronne au-dessus de la tête de la Vierge. L'encadrement est exécuté en plaques d'argent, décoré de camées ; vingt logettes en forme de losanges sont destinées à placer des reliques. Dans l'axe, au dessus de la représentation, un reliquaire en forme de croix avec des reliques de la Sainte Croix enchâssées sous un cristal alpin. A présent, il existe encore treize reliques, mais seulement huit contiennent leurs authentiques gothiques. Ce sont les reliques des saints : Barthélemy, Etienne, Pétronelle, Florian, Matthieu, Marthe, Ursule, des Martyrs, et une relique de bienheureux Stanislas Kazimierz placée au XVII^e siècle.

Lit. : Biesiekierski 1624, p. 20. – Nigra Va11e 1707, p. 83. – Barącz 1891, p. 119, n° 151. – Nowakowski 1902, p. 284 et suivantes, n° 357. – Fridrich 1904, p. 72, 74, ill. p. 73. – Błachut, Bartyński 1905, p. 15, ill. après p. 80. – Kopera 1925, p. 152, tabl. 14. – Skrudlik 1930, p. 26, ill. 26 p. 47. – Dobrowolski 1936, p. 151-152, 182, 184. – Matějček, Myslivec 1934-1935, p. 16-18, ill. 17. – Wałicki 1937, p. 2. – Wałicki 1938, p. 57, ill. p. 22. – Csánky 1941, p. 52-53, 66-67, ill. 5. – Widelka 1947, p. 44, ill. p. 45. – Dobrowolski 1950, p. 198 ; 1959, p. 225-226 ; 1964, p. 229 ; 1971, p. 174, ill. 117 ; 1978, p. 187. – Radocsay 1955, p. 97-98. – Miodońska 1960, p. 164. – Wałicki 1961, p. 292-293, n° 3, ill. 3. – *Sztuka w Krakowie* 1964, p. 11, 55, ill. 1 (texte. M. Kopffowa). – Polak-Trajdos 1966, p. 134-135. – Polak-Trajdos 1970, p. 122-123. – Kořán 1975, p. 32-33. – Kořán, Jakubowski 1975, p. 3-12, ill. 1, 2, 6-8. – Kořán, Jakubowski 1976, p. 229-233, ill. 7-8, 11. – Śnieżyńska-Stolot 1977, p. 362. – Kořán 1977, p. 364. – Gadomski 1981, p. 30 et note 80, p. 53, 113, ill. 31, 262. – Śnieżyńska-Stolot 1984, p. 20-21. – KZSP, t. IV, vol. 4, cahier. 1, p. 76-77, ill. 265-267. – Gadomski 1986, p. 46. – Szczepkowska-Na1iwajek 1996 (a), p. 51. – Szczepkowska-Na1iwajek 1996 (b), p. 189, ill. 54. – Gadomski 1998, p. 219. – Kominko 1999. – Łatak 1999, p. 125, ill. 11, p. 126. – (Małkiewicz) *Wawel 1000-2000*, t. II, p. 43-44, ill. 407. – Gadomski

2001, p. 325-326. – Migdał 2002, p. 5, 12, 39, 49, cat. 1. – Jurkowlaniec 2007, p. 130, 131, n° 8, ill. 4.

2. Cracovie



Trésor de la Cathédrale Royale de Wawel

Diptyque-reliquaire

Vers 1440-1450

Détrempe sur bois avec des couches
en résine (peinture glacée) ; dorure
décoration à opus punctorium
argent doré, papier, bois
verre, camées, perles, pierres semi-précieuses
cristaux taillés à facettes et cabochons

Verso : décoration peinte de marbre

31,6 x 26 cm ; 31,8 x 26 cm

A partir de 1880, exposé dans la vitrine centrale du trésor de la Cathédrale de Wawel,
Cracovie (Pologne)

Restauré quelques fois ; une conservation générale en 1996 par M. Schuster-Gawłowska à Cracovie

Le diptyque fut noté dans des inventaires et des visitations de la Cathédrale à dater de 1563. Cité en 1602 comme : *[Tabula] duplex in quarum una est facies Salvatoris alia B [eatissim] ae Virginis comparata per Mathiam de Grodziecz vicarium Crac [oviensem] peregrinum Hierosolimitanum.*

Deux tableaux, liés par des charnières, contiennent de larges encadrements. Sur le volet gauche, dans la partie centrale du panneau, la *Vierge à l'Enfant* à mi-corps du type *Hodigitria* dite *cracovienne*. L'image est peinte avec maîtrise, mais non finie (l'évangéliste dans la main de l'Enfant). Le tableau allongé verticalement s'adapte au reliquaire, de sorte que le nimbe du Christ lié au nimbe de la Vierge est découpé par le cadre ; la figure de

l'Enfant le dépasse, et le contour du bras de la Vierge descend le long d'une ligne abrupte. La couronne, introduite postérieurement dans la peinture, couvre la tête de la Vierge ; la tête est agrandie par rapport à son visage. La couronne et les étoiles sur le manteau sont faites en argent doré.

Sur le volet droit, l'effigie du Christ – la *Sainte Face* (dite *Vera Icon*) fut découpée d'un autre tableau, puis appliquée sur verre. Cette image aurait été créée hors de Cracovie, dans un atelier bohémien ou silésien (Wrocław). Les panneaux en dorure, incrustés de pierres semi-précieuses et de cristaux, sont constitués à partir des logettes-reliquaires fermées sous verre. A côté des reliques se trouvent environ 130 authentiques en minuscule gothique sur papier, entre autres : *s. alexii*, *s. Agnetis*, *s. barbare*, *s. pauli*, *s. Adalberti*, *s. cordule*, *s. georgi*. Au dessus du tableau marial, un reliquaire de la Sainte Croix. La valeur culturelle du diptyque est enrichie par les reliques des patrons de la Cathédrale : saints Venceslas et Stanislas.

Lit. : Polkowski 1881. – KZSP t. IV, partie 1 - *Wawel*, p. 118, ill. 352. – Gadomski 1975, p. 57. – Gadomski 1976, p. 124. – Gadomski 1978, p. 312-313, note 7 p. 320-321. – Rožek 1978, ill. 21. – Kořán 1979, p. 124-125, 130, note 22, ill. 6-7. – Gadomski 1981, p. 29, 48, 49, 73, 78, 98, 113-114, 129, ill. 32, 122, 265. – Gadomski 1986, p. 31-33, ill. 3. – Gadomski 1988, p. 105. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), p. 48. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), p. 185, ill. 51. – (Gdamoski) *Wawel 1000-2000*, t. I, p. 69-70, ill. 42. – Migdał 2002, p. 8, 13, 29, 37, 49, cat. 3. – Jurkowlanec 2007, p. 130, 131, n° 2, ill. 1.

3. Boguszowice



Église paroissiale Saint-Laurent

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1450

Détrempe sur bois ; dorure, bois, verre

décoration à opus punctorium

36,5 x 28, 5 cm avec l'encadrement

Au verso une imitation de marbre de rouge-bleu-vert

Katowice (Pologne), Muzeum Archidiecezjalne

Provenance : un atelier de la Petite-Pologne

La *Vierge à l'Enfant* figurée à mi-corps est tournée vers la gauche ; les personnages sont présentés sur fond doré, décoré à *opus punctorium* (nimbes et bordures). La couronne de la Vierge est soulignée d'un contour noir ; sur ses bras le manteau bleu foncé avec un ornement des bordures, au-dessous la robe rouge dorée avec un dessin de fleurs. Elle lève sa main gauche en un geste de bénédiction, sur sa droite l'Enfant vêtu d'une tunique longue et rouge. La main droite de l'Enfant est levée dans le geste de la bénédiction latine. Le tableau contient des traits caractéristiques de la peinture de la Petite-Pologne : type des visages, forme des mains et de l'oreille de l'Enfant, manière de peindre des cheveux et dessin de la couronne ; l'effigie mariale convient au type des saintes vierges répandu dans des ateliers cracoviens. L'encadrement doré compte quatre logettes rectangulaires avec des reliques garnies d'inscriptions rouges et décorées de bijoux placés à l'époque moderne. Entre les reliquaires, se trouve une phrase empreinte tirée de l'antienne mariale : REGINA COELI LAETARE ALLE [LUIA, QUIA QUEM] MERUISTI PORTARE.

Lit. : Dobrowolski 1937, p. 105, tabl. 70. - *Zbiory Muzeum* 1995, p. 131, ill. p. 27. – Migdal 2002, p. 6, 14, 29, cat. 4.

4. Dębe près de Kalisz



Église paroissiale de la Très Sainte Vierge

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

dite *Madone au chardonneret*

Vers 1450

Détrempe sur bois ; dorure, pierres semi-précieuses, verroterie, bois, verre

67 x 57,5 cm tableau

90,5 x 75,5 cm avec l'encadrement

Dębe (Pologne)

Provenance et date d'entrée à l'église inconnues

Conservation en 1959 par W. Kuklis à Poznań

La *Vierge à l'Enfant* est présentée devant un appui. Elle est vêtue d'un manteau gris-vert (à l'origine probablement bleu) avec des nuances rouges et un rouge foncé sur la doublure, au-dessus un foulard blanc. Elle tient l'Enfant sur son bras droit ; celui-ci serre dans sa main une sucette sur laquelle est posé un chardonneret. La main gauche de l'Enfant est tendue vers la Vierge pliant son foulard. Un collier de coraux est suspendu au cou de l'Enfant. Les personnages sont présentés sur fond rouge clair non uniforme, orné d'éléments zoomorphiques et végétaux peints sur une draperie tenue en arrière-plan par deux anges. Les anges aux carnations foncées et aux cheveux clairs ; leurs ailes colorées sont disposées de manière asymétrique. L'encadrement doré contient huit logettes en forme de losanges destinées à placer des reliques ; des pierres semi-précieuses et de la verroterie (placée secondairement par le conservateur K. Stoiński). Dans la logette de l'équerre supérieure à droite, une enveloppe de trois tissus et dedans un ruban de 4 cm de longueur et de 8 mm de largeur qui contient un fragment d'inscription (...) MILIA (...); il s'agit probablement d'une invocation EMILIA NATIONIS.

Lit. : Ks. Waclaw z Sulgostowa 1902, n° 136, p. 145. – KZSP, t. V, cahier 6, p. 5, fig. 78. – Walicki 1962, p. 249-253, 254, 258, ill. p. 259. – Walicki 1965, p. 67-70, ill. 5. – Chrościcki 1965, p. 157-166. – Ziomecka 1986, p. 44. – Gadomski 1988, p. 110 note 22. – Labuda 1994, p. 64 -65, ill. 36. – Secomska 1994, p. 165-168. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), p. 52. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), p. 189. – Migdał 2002, p. 7, 14, 33-34, 49, cat. 6.

5. Sandomierz



Diptyque-reliquaire

Vers 1450-1460

Détrempe sur bois ; dorure, verre

décoration à la roulette

Volets : 33 x 28 cm

Sandomierz (Pologne), Muzeum Diecezjalne

Provenance et date d'entrée au Musée inconnue

Conservation en 1937 par M. Gąsecki à Cracovie



Les volets, avec une décoration peinte sur les côtés recto-verso, sont liés par des charnières. Le diptyque ouvert est constitué de logettes-reliquaires : huit en bordure extérieure, alternant avec des cabochons modelés dans le fond ; dix-huit en bordure intérieure autour des représentations. La *Vierge à l'Enfant* est figurée en pied sur fond doré lisse du volet gauche. Elle est vêtue d'un manteau bleu à bordure dorée et à doublure rouge descendant jusqu'au sol foncé ; la couronne soulignée d'un contour rouge ; dans ses bras l'Enfant nu. Sur le volet droit, une *Misericordia Domini* avec l'*Homme de douleurs* debout dans un sarcophage ; derrière le Christ la Vierge couverte d'un *maphorion*, soutient son bras ; l'arrière-plan est doré lisse. A côté des reliques sont placées des morceaux de parchemin avec des inscriptions rouges et noires gothiques : *S'Stanislai*, *S'Agnes*, *S'Nicolai confessoris*, *S'Wenceslai mr*, *S'Clementis*, *S'Eustachii*, *S'Albani*, *S'Albertus*, *S'Philipus*, *S'Elisabeths*, *S'Stanislai mr*, *Ossa XI milia virginum* et d'autres illisibles. Au verso : sur le volet gauche, une représentation de *Misericordia Domini* avec une croix en arrière-plan ; sur le volet droit, la *Crucifixion* avec la Sainte Vierge et saint Jean.

Lit. : Dobrzeńcki 1971, p. 170, ill. 110, 111. – Gadomski 1981, p. 48, 50, 78, 120. – Szczepkowska-Naliwajek 1987, note 74 p. 62. – Miodońska 1993, ill. 134. – Piwocka 1993, p. 55, ill. 26, 27. – Stępień 1994, s. 20-21, ill. p. 23, 25. – Gadomski 1995(b), p. 36, note 2. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), p. 48, note 25. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), p. 186, note 34. – (Małkiewicz) *Wawel 1000-2000*, t. II, p. 46-47, ill. 409-411. – Jurkowlaniec 2001, p. 85, 118-120, 147, 152, 158, 228. – Migdał 2002, p. 7, 15, 29, 37, cat.7. – Jurkowlaniec 2007, p. 128, 129, 130, n° 12, ill. 2-3.

6. Cracovie



Couvent des Capucins
Église de l'Annonciation

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1450-1460

Détrempe sur bois ; dorure, soie blanche et rouge,
bois, verre

26 x 18,5 cm tableau

53,3 x 45 cm avec l'encadrement

Cracovie (Pologne)

Conservation en 1964 par J. Śliwińska à Cracovie

La plus ancienne information concernant l'image existe dans l'inscription au verso du tableau : *X Pani – Jagdzieński - Kunegunda – ten relikwiar. Jakub Michalski. Malarz – R.P. 1728*

(Trad. : *La Duchesse - Jagdzieński - Kunegunda – ce reliquaire. Jakub Michalski. Peintre – L'an du Seigneur 1728*).

La *Vierge à l'Enfant* à mi-corps est présentée sur fond doré, décoré d'ornements empreints sur un enduit. La Vierge, en robe bleue foncée, tourne la tête à gauche vers l'Enfant qu'elle tient dans les bras. L'Enfant en position allongée ; ses hanches sont couvertes d'un tissu blanc, sa main droite est levée dans le geste de la bénédiction latine, la gauche tendue vers la Mère. Les couronnes et les nimbes sont modelés dans le fond. Le double encadrement est constitué de quarante logettes carrées, tapissées de soie blanche (autour de l'image), et de soie rouge (dans la partie des bords) ; avec des reliques de personnages et de lieux saints. Les inscriptions gothiques originales, écrites sur des

morceaux de parchemin, sont placées à côté des reliques. Les décorations en papier-aluminium proviennent du XVII^e siècle.

Authentiques placées dans le reliquaire :

S. Bartholomei a[postoli]

S. Augustini episcopi

S. Karoli imperatoris

S. decem milia militum

De sepulcro s. Lazari

S. Materni

S. Cristofori martyris

S. Valentyni

S. Cosme et Damiani

S. Agnetis virginis

De mensa Domini

S. Floriani martyris

S. Venceslai martyris

S. Fabiani martyris

S. Jodoci presbyteri

De sepulcro B[eatea]

V[irginis]

S. Dorothee virginis

S. Cecilie virginis

S. Sylvestri pape

S. Vitalis martyris

S. Proculiani martyris

De loco transfigurationis Xristi

De loco ubi Abraham tres

Vidit et unum adoravit

De loco nativitatis

Johannis Baptiste

S. Adalberti episcopi

S. Donati episcopi

S. Margarethe virginis

S. Sabini martyris

De loco ubi Deus dat legem Mysi

Plulimorum sanctorum

S. Stanislai episcopi
De sepulcro Domini
S. Alexandri episcopi
De loco orationis Jesu in orto
Plulimorum sanctorum
S. Ursule virginis
S. Remigy episcopi
S. Benedicti abbatis
De manna Domini
s. Pollicee Virginis (?)
Inscription couverte
S. Marie Magdalene
De sepulcro s. Jeronimi
S. undecim milia virginum
S. Pancraty
S. Eustachy martyris
S. Lazari episcopi
De sepulcro B[eatea] Virginis
De mensale Domini
S. Sebastini martyris
S. Symonis et Jude
ap[ostolorum]
S. Johannis Baptiste
S. Nicolai episcopi
S. Petrus et Paulus
De sepulcro s. Katherine
S. Barbare virginis
S. Maurycy martyris
S. Donati episcopi
S. Mathei evangeliste
S. Georgu martyris
S. Sigismundi
(noté par K. Gadacz)

Lit. : Gadacz 1965, p. 185-186. – Gadomski 1995 (b), p. 33-36, ill. 6. – Marecki 1995, p. 85. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), p. 52, note 40. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), p. 189, note 49. – Nowak, Turdza 2000, p. 25, ill. 1. – Migdał 2002, p. 7, 15, 29, cat. 8. – Jurkowlaniec 2007, n° 10.

7. Cracovie



Trésor de l'église Notre-Dame

Tableau-reliquaire

Vierge à la rose

Vers 1460-1470

Détrempe sur bois ; dorure, pierres semi-précieuses, métal, bois verre papier

31 x 25 cm tableau

48 x 42 avec l'encadrement

Cracovie (Pologne)

La Vierge est présentée à mi-corps avec une rose mystique dans la main. Elle incline la tête vers l'Enfant qu'elle porte sur son bras gauche. La tonalité du tableau est unifiée : le manteau de la Vierge en vert foncé décoré de broderie peinte en bordure, la tunique de l'Enfant en vert olive. Le visage de la Vierge est saturé des couleurs intensives. Les boucles de cheveux descendant en une mèche étroite ondulent le long de son bras. L'effigie mariale convient au canon de beauté apparu dans la peinture de la Petite-Pologne vers la moitié du XV^e siècle. Les plis des habits et la décoration du fond indiquent les années après 1460. Les couronnes en métal décorées de pierres semi-précieuses ne proviennent pas de la même époque ; elles ont probablement remplacé d'anciennes couronnes, car le tableau ne comporte pas de couronnes peintes. L'ornement du fond, en relief méplat, est réitéré sur l'encadrement qui compte douze logettes-reliquaires. A côté des reliques existent toujours des inscriptions en écriture gothique rouge. Deux logettes dans l'axe sont rondes, les autres rectangulaires ; un reliquaire de la Sainte Croix est placé au-dessus de la représentation.

Lit. : KZSP, t. IV, partie 2, p. 31, ill. 274. – Dobrowolski 1976, p. 63-65, ill. 1, 2. – Kořán 1979, p. 120, ill. 2, 3. – Gadomski 1981, p. 71, 123, ill. 94. – Gadomski 1988, p. 110, ill. 275. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), note 41 p. 56. – Gadomski 2001, p. 327. – Migdal 2002, p. 8, 16, 29, 32, cat. 9. – Jurkowlaniec 2007, n° 4.

8. Kielce



Basilique Notre-Dame

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1450

Détrempe sur bois ; dorure, camées, bois, verre

33 x 25 cm

Kielce (Pologne)

Provenance : un atelier de la Petite-Pologne

Conservation en 1971-1972 par M. Kalacińska

L'inscription au verso du tableau : *Ista valsea antagum / B.M V. Imaeo / Curia Prauati / Decari [?] Cathed. / Kielecensis 1880 / renovata - / Valentini Witkowski.*

La Vierge présentée à mi-corps, incline la tête vers l'Enfant qu'elle tient sur son bras gauche ; son visage près du visage de l'Enfant. Les figures sont présentées sur fond doré. Le visage de la Vierge est idéalisé : le front haut, le nez long, la bouche petite. L'Enfant tient dans sa main gauche un évangélaire, sa main droite est levée en un geste de bénédiction. Les habits sont décorés de perles et de broderie peintes en bordures ; le manteau et la robe de la Vierge en vert foncé avec une doublure rouge ; la tunique de l'Enfant rouge, avec des plis pourpres et violets. La couronne mariale estampée dans le fond, est décorée de camées et entourée du nimbe. L'encadrement compte seize logettes-reliquaires : quatre rondes, huit rectangulaires et quatre ovales (dont cinq sont vides). Les reliques ne possèdent pas d'authentiques.

Lit. : Katalog (catalogue) 1976, p. 35, n° 10, I. – Gadomski 1988, p. 40, 110, 172, ill. 212. – Głowacki, Nocoń, Rogala 1992, p. 51, ill. 40. – *Ornamenta Ecclesiae* 2000, p. 53, ill. 1. – Migdał 2002, p. 8, 16, cat. 11. – Jurkowlaniec 2007, p. 129, n° 1, ill. 6.

9. Cracovie



Église Notre-Dame

Chapelle des Pelletiers

Triptyque-reliquaire

2^e moitié du XV^e siècle

Détrempe sur bois ; dorure, bois, verre

20 x 13 cm tableau de la Vierge

48 x 41,5 cm (x 4,5) panneau central

39,5 x 12,7 tableaux des volets

48 x 20,5 cm (x 2,5) volets

La prédelle provenant du XVII^e siècle ; les images

et la dorure repeintes ; nouvelles charnières

Cracovie (Pologne), *Muzeum Narodowe*

Date d'entrée au Musée : 1929

N° Inventaire : 23a

Dans le panneau central du triptyque, une petite image de la *Vierge à l'Enfant* de type *Hodigitria* ; le tableau est enchâssé dans un double cadre, rempli de reliques. La Vierge est présentée à mi-corps, avec l'Enfant sur son bras gauche. Le fond est doré, avec des nimbes et des ornements végétaux en relief méplat. Dans le nimbe de la Vierge une inscription : [R] E[G] IN [A] COELI LAETARE ALLELUIA [O] RA PRO N [O] B [IS]. A côté des reliques des authentiques en rouge et en noir sont écrits sur des morceaux de papier. Au-dessous du tableau deux cavités contiennent les inscriptions : *Catharinae, Barbarae* (notées par Cz. Skowron, E. Tomaszewicz). Sur les volets, les images des saintes Catherine et Barbara sont présentées sur un fond doré lisse. Les images du triptyque furent repeintes à une époque plus récente.

Lit. : Gadomski 1988, p. 28, 111, ill. 277. – Gumińska, Hermanowicz-Hajto 1993, p. 34. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), p. 48-49, note 41 p. 56. – Szczepkowska-Naliwajek

1996 (b), p. 186, note 50 p. 190, ill. 52. – Migdał 2002, p. 6, 16, 30, cat. 12. – Jurkowlaniec 2007, p. 130.

10. Cracovie



Église Notre-Dame

Chapelle des Pelletiers

Tableau-reliquaire

Annonciation

Entre 1470 et 1480

Détrempe sur bois ; dorure, argent, bois, verre

40 x 25,5 cm (x 4,1) tableau

57,5 x 43,5 cm avec l'encadrement

Cracovie (Pologne), Muzeum Narodowe

Date d'entrée au Musée : 1929

N° Inventaire : 9

Conservation en 1966 et 1969

1947-1997 dans la collection du Musée des Szolajscy, Cracovie

Expositions : Chicago, Philadelphie, Ottawa 1966-1967 ; Paris, Londres 1979-1980

La Vierge est présentée sur le fond d'un paravent ornemental ; elle est agenouillée sur un prie-Dieu, sur lequel une draperie décorative est étendue. Les traits du visage sont délicats, les cheveux descendent le long de ses bras, la tête est entourée du nimbe ; la Vierge est vêtue d'un long manteau bleu foncé. Elle lève ses mains au-dessus d'un livre dans le geste d'une orante et se tourne simultanément à gauche vers l'archange Gabriel ; il

porte un habit blanc descendant en plis anguleux jusqu'au sol carrelé peint, sur ses bras une chape fermée d'une broche double, dans les mains un rouleau. Les ailes allongées de l'ange remplissent le fond. En arrière-plan, se trouve un fragment de mur avec un appui, derrière lequel l'espace est doré. Deux autres anges, plus petits se présentent derrière Gabriel ; sur leurs têtes des croix minuscules. L'encadrement argenté, décoré d'ornements végétaux comportait à l'origine huit logettes-reliquaires (à présent, il y en a sept) ; les cavités en forme de losanges, de deux dimensions, sont entourées de petits cadres ornementaux.

Lit. : Lepszy 1930-1934, p. 45-56, tabl. 1. – Estreicher 1936, p. 118. – Walicki 1937, tabl. XXI(1). – Walicki 1938 (b), ill. 77 p. 105. – Csánky 1941, p. 52, 63, 66. – Behrens 1942, p. 38 n° 27. – Walicki 1961, p. 312 n° 78. – Dobrowolski 1962, p. 388. – Dobrowolski 1965, p.420. – Polak-Trajdos 1966, p. 142. – Kopffowa 1969, n° 27. – Kopffowa 1970, n° 24. – Polak-Trajdos 1970, p. 130. – Polak-Trajdos 1971, p. 556-557. – Gadomski 1988, p. 28, 110, 146, 152, ill. 97. – Gadomski 1994, p. 87, 98, ill. 1. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), note 41 p. 56. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), note 50 p. 190. – Migdał 2002, p. 6, 16, 17, 35, 39, 50, cat. 14. – Jurkowlaniec 2007, p. 128, n° 6.

11. Cracovie



Église Notre-Dame

Chapelle des Pelletiers

Tableau-reliquaire

Couronnement de la Vierge

Entre 1470 et 1480

Détrempe sur bois ; dorure, argent, bois, verre

40,5 x 25,5 cm (x 2,5) tableau

58,5 x 43,5 cm avec l'encadrement

Verso : ornement végétal peint

Cracovie (Pologne), Muzeum Narodowe

Date d'entrée au Musée : 1929

N° Inventaire : 8

Conservation en 1966 et 1969

1947-1997 dans la collection du Musée des Szołajscy, Cracovie

Expositions : Chicago, Philadelphie, Ottawa 1966-1967 ; Paris, Londres 1979-1980

Les personnages de la Sainte Trinité et la Vierge sont figurés sur fond doré, décoré d'acanthé en relief. Dieu le Père, évoquant un type patriarcal, est présenté dans la partie centrale du tableau sur un trône en forme architectonique ; dans sa main gauche un globe impérial (symbole de son règne). A droite, le Christ est vêtu d'un large manteau décoré de motifs appliqués sur une couche d'or, et descendant en plis anguleux jusqu'au sol carrelé peint en perspective. Les couronnes de Dieu le Père et du Christ sont fermées et massives. La Vierge agenouillée à gauche de ces deux personnages, est vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu foncé avec une décoration ornementale en bordure ; ses mains sont croisées sur la poitrine ; ses cheveux clairs descendent le long de ses bras. Au-dessus de sa tête une couronne est tenue par Dieu le Père et le Christ ; plus haut à gauche plane la colombe de l'Esprit Saint. La composition de l'image est asymétrique. L'encadrement argenté, décoré d'ornements végétaux compte dix reliquaires ; les cavités en forme de losanges sont entourées de petits cadres ornementaux.

Lit. : Lepšy 1930-1934, p. 45-56. – Estreicher 1936, p. 118. – Walicki 1937, tabl. XXI(2). – Walicki 1938 (b), p. 104, tabl. 45. – Csánky 1941, p. 52, 63, 66, ill. 29. – Behrens 1942, p. 38 n° 28. – Walicki 1961, p. 312, n° 79. – Dobrowolski 1962, p. 388. – Dobrowolski 1965, p. 420 n° 28; 1970, p. 38 n° 25. – Polak-Trajdos 1970, p. 130. – Polak-Trajdos 1971, p. 556-557. – Gadomski 1988, p. 28, 105, 110, note 150 p. 138, 146, 152, ill. 98, 276. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), note 41 p. 56. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), note 50 p. 190. – Migdał 2002, p. 6, 16, 17, 35, 39, 50, cat. 13. – Jurkowlanec 2007, p. 128, n° 7.

12. Tum près de Łęczyca



Église collégiale

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1470-1480

Détrempe sur bois ; dorure, bois, verre, pierres semi-précieuses, décoration à la roulette
47 x 34 cm tableau

64 x 51 cm avec l'encadrement

Tableau disparu après 1939

Jusqu'à la seconde guerre mondiale le tableau était déposé dans une salle capitulaire, transformée en musée paroissial

La Vierge, présentée à mi-corps sur fond doré et décoré d'ornement végétal en relief, est vêtue d'une robe rouge dorée et d'un manteau bleu foncé. Elle est debout devant un appui couvert d'un tapis vert avec des éléments dorés. Son visage est dessiné en traits fins avec le front haut et les cheveux roux clairs ; une couronne décorée de pierres semi-précieuses est empreinte dans le fond plat du nimbe. La Vierge soutient de sa main droite l'Enfant qui se tient debout devant elle. Les hanches de ce dernier sont bandées d'un foulard drapé de plis anguleux ; le pied gauche posé sur l'appui, le droit levé. Il tient un œillet dans la main gauche, sa main droite serre le doigt de la Mère. L'encadrement du tableau est couvert d'une décoration ornementale, avec des pierres semi-précieuses et de la verroterie taillées à facettes. Huit logettes carrées à reliques sont disposées dans le cadre.

Lit. : Walicki, Starzyński 1936, p. 101, ill. 110. – Walicki 1937, p. 18, tabl. XXVI(2). – Walicki 1938 (a), p. 65, tabl. XXX. – Walicki 1938 (b), p. 132-134, tabl. 51. – Csánky 1941, p. 62, ill. 2. – Walicki 1961, p. 315, 316. – Walicki 1962, p. 255-256, ill. p. 268. – Walicki 1965, p. 72-73, ill. 7. – Gadomski 1988, p. 44, 110, 145, 151, 152, 173, ill. 95. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), note 41 p. 56. – Migdał 2002, p. 7, 17, 31, 32, 49, cat. 15. – Jurkowlanec 2007, n° 14.

13. Cracovie



L'ancienne collection de Tadeusz Konopka

Triptyque-reliquaire

Le dernier quart du XV^e siècle

Détrempe sur bois ; dorure

73,4 x 46,5 cm avec les volets ouverts

36,7 cm triptyque fermé

31,5 x 22,5 cm tableau central

43,8 x 34,3 cm avec l'encadrement

Disparu autour de 1944

Provenance d'une église aux alentours de Cracovie

Panneau central, La Vierge à l'Enfant dans le cadre-reliquaire : jusqu'en 2004 Boston (États-Unis) Museum of Fine Arts

A présent Cracovie (Pologne), Muzeum Narodowe

N°Inventaire : ND 10027

Les volets du triptyque toujours disparus

Le triptyque ouvert représente dans le panneau central la Vierge à mi-corps tournée vers l'Enfant soutenu par elle de sa main droite. Les cheveux de la Vierge descendent le long de ses bras et son front est ceint d'un diadème avec une fleur de perles peintes au milieu, symbolisant sa virginité ; la couronne est peinte d'un contour noir sur le fond plat du nimbe doré. La Vierge est vêtue d'un large manteau bleu foncé à doublure rouge et d'une robe dorée ornée de motifs noirs. Elle incline la tête vers l'Enfant, en lui offrant un chapelet que l'on voit suspendu à son bras droit, formant ainsi un lien en deux arcs dans la partie centrale du tableau. L'Enfant nu effectue un mouvement : le pied gauche posé sur l'appui, le pied droit levé ; la tête est trop agrandie par rapport au tronc, le cou presque invisible, les bras et les jambes sont trop minces. Le fond du tableau est doré et décoré d'acanthé empreinte sur un enduit. Le motif de *masswerk*, créé d'éléments géométriques en forme d'arcs traversant sculptés en relief, ferme le panneau dans la partie supérieure. L'encadrement, aussi en dorure, contient une inscription en minuscules empreintes (avec une majuscule R) évoquant la phrase : REGINA C [O] ELI L [A] ETARE ALLELUIA, QUIA QUEM MERUISTI [PORTARE] ; entre les mots, séparés par un ornement d'arabesque, six logettes-reliquaires rectangulaires peintes en couleur bleue (reliques absentes). Sur les volets du triptyque ouvert, les images des saintes Catherine et Barbara. Au verso des volets, la représentation de la Sainte Vierge en douleur dite *Mater Dolorosa* et le Christ portant une couronne d'épines, appelé l'*Homme de douleurs*.

Lit. Katalog (catalogue) 1900, n° 251. – Lepszy 1902, col. 421-424. – Csánky 1941, p. 62, ill. 3. – Murphey 1985, p. 181. – Preising 1995-1997, p. 29, cat. 53. – Migdał 2002, p. 5, 16, 30, 31, 47, 53, cat. 10, notes 5, 32.

14. Varsovie



Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Atelier de la Petite-Pologne

Fin du XV^e (?), début du XVI^e siècle

Détrempe sur bois ; dorure, argent, bois, verre

45 x 30,5 cm tableau

54,6 x 40 cm avec l'encadrement

Varsovie (Pologne), Muzeum Narodowe

N° Inventaire : 2467

Provenance inconnue

Tableau acheté en 1939 à Mme S. Pobóg-Rutkowska

Durant la seconde guerre mondiale transporté hors des frontières polonaises ; revendiqué en 1946

Conservations : au début de 1939, en 1986, datant de 1990 déposé en réserve du Musée ; dernière conservation en 2002

La *Vierge à l'Enfant*, à mi-corps devant un appui, se tourne vers la gauche. Un fond argenté, avec des traces de dorure, est décoré d'ornements avec des motifs de vigne empreints sur un enduit. Les nimbes et la couronne de la Vierge sont aussi modelés dans le fond. La Vierge est figurée en robe brun clair couverte d'un manteau bleu foncé (à bordure blanche autour du décolleté et des mains) ; ses cheveux descendent le long de ses bras. Elle incline la tête vers l'Enfant assis sur un coussin rouge posé sur l'appui. La Mère entoure l'Enfant de son bras droit ; dans sa main gauche un fruit brun (une grenade) et le scapulaire portant l'inscription *IHS*. L'Enfant est vêtu d'une tunique longue et grise, dans sa main gauche un chapelet brun ; sa tête est tournée vers la Mère. Le tableau fut en

partie repeint (les cheveux de la Vierge, la tunique de l'Enfant) et complété (le scapulaire). L'encadrement contient dix logettes-reliquaires rectangulaires. Il existe encore sept reliques. Les authentiques sont illisibles, entre autres : *s. Katherine reliq.* Des traces de charnières suggèrent que le tableau consti- tuait jadis la partie centrale d'un triptyque.

Lit. : Dobrzeniecki 1972, p. 46, n° 11. – Migdał 2002, p. 8, 18, 31, 39, cat. 16.

15. Szadek



Église paroissiale de l'Assomption et
de Saint-Jacques Apôtre

Reliquaire

A. *Vierge à l'Enfant*

Vers 1500

Peinture sur verre ; bois

Szadek (Pologne)

Reliquaire

B. *Le Christ dans le sarcophage*

Vers 1500

Peinture sur verre ; bois

Szadek (Pologne)

Datant de la moitié du XVII^e siècle (1649 ?)

l'image est placée dans le retable

Les deux tableaux-reliquaires, conservés séparément, semblent constituer un diptyque. La *Vierge à l'Enfant* est présentée devant un appui ; le visage invisible. Les cheveux de la Vierge descendent le long de ses bras. Elle est couverte d'un manteau drapé en plis anguleux et peints de manière linéaire ; une couronne imposante en nimbe ; dans les bras l'Enfant nu (sa physionomie est invisible). Dans la main gauche de l'Enfant une sucette, la main droite est tendue vers la Mère. Dans les deux angles supérieurs, des soleils rayonnants. L'image est entourée de cavités avec des reliques ; dans les parties des équerres se trouvent quatre motifs ornementaux. Au-dessous de la représentation, l'inscription en minuscule gothique concerne ces reliques, entre autres : RELIQUIE (...) BARTHOLOMI AP [OST] LI, MATINE APLI (...) LAZARI EP [ISCOPI] (...) MARIE MAG. (...) S. LEGNO VITE, DOROTHE V., HEDWIG VI., MARTHE, WALPURGIS VIRGINIS (...).



Le Christ avec des signes du martyre est figuré dans un sarcophage. Il a les hanches bandées du *périzonium* dépassant le tombeau. Une couronne d'épines sur sa tête est entourée d'un nimbe cruciforme. Les yeux sont ouverts, les mains levées jusqu'à la poitrine ; le bras droit replié tient un fouet, et le bras gauche un faisceau de verges (instruments de flagellation). L'image est entourée de logettes-reliquaires qui alternent avec des motifs ornementaux. Une inscription en minuscule gothique, placée dans la partie inférieure, commence par les mots : AGNUS DEI, ensuite S. OTILIE (...) DE STATUA DOMINI (...) BEATAE MARIAE VIRGINIS (...) DE LAPIDE REVOLUTO (...).

Lit. : KZSP, t. II, cahier 10, p. 28, ill. 46, 47. – Dobrzeniecki 1971, p. 210, ill. 144. – Gadomski 1988, note 22 p. 110. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), note 42 p. 56. – Jurkowlaniec 2001, p. 233. – Migdał 2002, p. 8, 18, 39, 52, cat. 17, 18.

16. Cracovie



Trésor de la Cathédrale Royale de Wawel

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Entre 1500 et 1520

Détrempe sur bois ; dorure, soie, bois, verre

26 x 16,4 cm tableau

37,4 x 27,7 cm avec l'encadrement

Cracovie (Pologne)

Conservation en 1996, par M. Schuster-Gawłowska, Cracovie

Tableau noté dans le trésor de la cathédrale entre le XVI^e et le XIX^e siècle comme : *imago [...] cum margine cristallo ornata.*

La Vierge de type *Hodigitria*, à mi-corps et tournée vers la droite, est présentée sur un fond plat doré. Sa tête est couverte d'un *maphorion*, au-dessus une couronne fermée soulignée d'un contour noir. Elle est vêtue d'un manteau bleu foncé (à présent vert foncé) ; sur son bras gauche l'Enfant en tunique longue et rouge. La main droite de l'Enfant est levée en un geste de bénédiction, dans la main gauche un évangélaire. Le contour noir accentue les formes des nimbes, de la couronne, de la broche et des éléments décoratifs du manteau de la Vierge. La représentation est faite à partir d'éléments linéaires et de hachures. Dans le nimbe de la Vierge l'inscription en majuscule (presque invisible), évoquant : S'MARIA'[ORA] PRO [NOBIS]. Le cadre provenant de la même époque, compte quatre logettes rectangulaires à reliques ; ces dernières sont absentes. Les inscriptions à gauche : S. ANAE MART. B.V., SAE. CATHARINAE V.M., SAE MATALBERTAE V.M., SA. ZOPHIAE ; à droite : OSSA SSVUM, STANIA. EPI. ET MAR., S. ANAE MATRIS B.M.V., ET ALIORU SS. Deux cavités sont vides.

Lit. : Walicki 1937, p. 38, ill. LXIII. – KZSP IV, 1 - *Wawel*, p. 118, ill. 372. – Mroczko, Dąb 1966, p. 60, ill. 35. – Dobrowolski 1971, p. 250, ill. 173. – Dobrowolski 1978, p. 271, ill. 186. – Gadomski 1995 (a), p. 68, note n° 85. – (Gadomski) *Wawel 1000-2000*, t. I, p. 82, ill. 60. – Migdał 2002, p. 6, 18, 30, cat. 19. – Jurkowlaniec 2007, n° 3.

17. Porąbka Uszewska



Tableau-reliquaire

La Vierge à l'Enfant avec sainte Ursule

Entre 1510 et 1540

Détrempe sur bois ; dorure, bois, verre, papier

34 x 29,7 cm tableau

51 x 46,2 cm avec l'encadrement

Tarnów (Pologne), Muzeum Diecezjalne

N° Inventaire : 20

Conservation du tableau et du cadre en 1902 par

W. Pochwalski

Les figures de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Ursule* sont présentées à mi-corps sur un fond doré décoré d'ornements estampés. La Vierge est vêtue d'une robe rouge avec une ceinture, sur ses bras un manteau vert foncé, à doublure dorée ; les cheveux descendent le long de ses bras, sur la tête la couronne fermée. Elle porte l'Enfant nu sur le bras gauche et tient ses pieds dans la main droite ; l'Enfant occupe la partie centrale du tableau. Il regarde devant lui ; sa main gauche est posée sur la jambe, la droite levée dans le geste de la bénédiction latine. A droite, sainte Ursule est vêtue d'une robe dorée à dessin noir, la tête tournée vers l'Enfant, dans la main droite une flèche. L'encadrement décoré d'ornements empreints compte quatorze logettes, dont la plupart sont remplies de reliques. Des inscriptions en minuscule gothique rouge évoquent entre

autres : R. S [AN] CTE GERTRUDE VIRGINIS, DE LOCO PCIFE- (...) CRUCIS, R. XI MILIA VIRGINUM, DE MONTE SYNAI, DE SEPULCRO LAZARI, DE LOCO NA [TIVITA] TE JOH [ANNIS] BAP [TIS] TE, DE SEPULCRO INOCENTI.

Lit. : Lepszy 1906, p. 328, n° 41. – Kopera 1925, p. 211, ill. 182 p. 212. – Dobrowolski 1935, p. 228. – Juszczak 1963, p. 309. Gadomski 1995 (a), p. 94, 96, 99, ill. 159. – Migdal 2002, p. 6, 19, 36, cat. 20. – Jurkowlanec 2007, n° 11.

B. Catalogue des œuvres citées dans des documents d'archives

Des inventaires dressés aux XV^e et XVI^e siècles, et des actes de Visitations apostoliques du XVII^e siècle évoquent à plusieurs reprises des tableaux incrustés de reliques, déposés autrefois dans des églises de Cracovie et dans celles des décanats de l'ancien diocèse cracovien. Néanmoins la plupart des exemples, présentés ci-après, ne nous sont pas parvenus.

I. Beszowa

Église paroissiale St-Paul-et-St-Pierre

Item tabula noviter picta Beatae Virginis cum reliquiis ornata, cit.dans l'inventaire dressé le 19 mai 1421.

Cit. : *Zbiór dokumentów OO. Paulinów w Polsce*, réd. J. Fijałek, cahier 1 : 1328-1464, Kraków 1938, n° 82, p. 152.

II. Cracovie

Cathédrale St-Venceslas-et-St-Stanislas de Wawel

Chapelle de la Naissance de la Vierge Marie et du Collège des Mansionnaires

Imago B.M. Virginis cum reliquiis sanctorum in panele pendet.

Cit. : *Acta Visitationis externe (...) Andreae Trzebicki (...) in Ecclesia Cathedrali gesta (anno 1670)*, t. I, p. 304 (Archives Capitulaires de Wawel, n° 51).

III. Cracovie

Cathédrale St-Venceslas-et-St-Stanislas de Wawel

Tabula secunda, imaginis Crucifixi, margines argenteas inauratas habens, laminis argenteis ornata cum armis Stari Kon, cum reliquiis sanctorum in sex locis, alia vero loca vacua reliquiarum quinque apparent, lapidum vero quattuor loca vacua maiorum, minorum vero in diademate s. Ioannis et Beatae Virginis tria. In diademate Crucifixi sunt duo zaphiri, sed unus excidit, ex latere tamen seorsum. In diademate Beatae Mariae quattuor lapilli. In diademate s. Ioannis tres lapilli, duo exciderunt, lapis cristalli magnus, argenti rami viginti quattuor maiores, minores quinque.

Cit. : *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, réd. A. Bochnak, Kraków 1979, p. 33 (Inventaire de la cathédrale de Wawel, 1563).

IV. Cracovie

Église Notre-Dame

Item tabula in medio est Assumpcio beate Virginis, latera sunt vitrea et subtus sunt reliquie (et in superiori parte est parva tabula aurea sub vitro).

Item una tabula dupla, per totum lignea, intrinsecus deaurata et est vitrea subtus sunt reliquie (1452).

Nota, quod ad ecclesiam beate Virginis Marie, quod domina Trewthelyn (Treutlein ?) ... dedit ... unam tabulam cum diversis reliquijs perpetuis temporibus (1467).

(...) tabulas parvulas cum reliquijs et perlis (1484).

Cit. : F. Piekosiński, *Najdawniejsze Inwentarze Skarbca Kościoła N.P. Maryi w Krakowie z XV wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, IV : 1891, p. 69, 72, 76.

V. Cracovie

Église St-Florian

Item habet argentum (...) tabulas 3 variorum sanctorum reliquias continentes, singulas imaginem B.M.V. pictam habentes (...)

Cit. : Akta wizytacji dekanatu krakowskiego 1599 roku, przeprowadzonej z polecenia kardynała Jerzego Radziwiłła, vol. I, éd. Cz. Skowron, Lublin 1965, p. 83 (Materiały źródłowe do dziejów Kościoła w Polsce).

VI. Cracovie

Couvent des Franciscains

Imago pietatis cum multis reliquiis.

Cit. : Archives Franciscaines, Visitation de Johannes Donatus Caputo : *Visitatio totius Provinciae Maioris Poloniae, Magni Ducatus Lithuaniae, Russiae ect. Incepta per Rev. Patrem Magistrum Joannem Donatum Caputum [...] Anno Domini 159sexto Die 5 Decembris usque ad Annum 159octavum.*

VII. Częstochowa

Église paroissiale St-Sigismond

Item imaginem B.M.V. in tabula, alteram eidem similem cum reliquiis sanctorum in sex locis introclusis sub vitro.

Cit. : *Visitatio Decanatus Lelovien [...] Anno domini 1602*, p. 112 (Archives de la Curie Métropolitaine de Cracovie, A.V.Cap. 20).

VIII. Graboszyce

Église paroissiale St-André

Imaginem seu tabulam clausam cum reliquiis sanctorum multis sub vitro et ligno Sanctae Crucis, ex altera parte Imaginem Misericordiae pictam a serenissima olim Regina Poloniae Anna Jagielloniana Nob. Margaretae Brandissowa donatam.

Cit. : *Visitatio Decanatus Zathorien [...] Anno Domini Millesimo sexcentesimo secundo*, p. 176 (Archives de la Curie Métropolitaine de Cracovie, A.V.Cap. 20).

IX. Kłobuck

Église paroissiale St-Martin-et-Ste-Marguerite

Item Imaginem B.M.V. in tabulis depictis cum reliquiis sanctorum introclusis sub vitro.

Cit. : *Visitatio Decanatus Lelovien, op. cit., p. 121.*

X. Krzeszowice

Église paroissiale St-Martin

[habet] ... nec non imaginem B.M.V. in tabula depictam, cum reliquiis sanctorum quatuor in locis introclusis sub vitro.

Cit. : *Visitatio Decanatus Novimontani [...] Anno domini 1602, p. 23 (Archives de la Curie Métropolitaine de Cracovie, A.V.Cap. 20).*

XI. Książnice Wielkie

Église de l'Assomption de la Vierge Marie (l'ancienne église de la Sainte Trinité, fondée par l'abbé Nicolas de Koprzywnica)

(...) anno domini 1512, idem suprascriptus dominus Nicolaus praepositus Xysasznicensis, comparavit et dedit unam parvam tabulam cum imagine beate Marie Virginis et diversis reliquiis sanctorum in eadem tabula, a qua imagine Anthonio pictori dedit quatuor florenos. Que tabula decet poni super altare maius in festis solemnibus et decet portari in processionibus rogationum, que tabula constat septuaginta tres florenos, omnia simul computando, sicut aurum, argenteum, lapides preciosos, margaritas, laborem aurifabri (...)

Cit. : *Statuty i inwentarz mansjonarii książnickiej, cit. de M. Sokołowski, Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w., „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, VII : 1906, col. 234.*

XII. Olkusz

Église paroissiale St-André

Item imaginem B.M.V. in tabula cum reliquiis sanctorum.

Cit. : *Visitatio Decanatus Novimontani, op. cit., p. 49.*

XIII. Płaza

Église paroissiale de la Sainte-Croix

[habet] Imaginem B.M.V. in tabula quatuor in locis reliquias introclusas habebtem.

Cit. : *Ibid., p. 10.*

XIV. Paczółtowice

Église paroissiale de la Visitation de la Vierge

[habet] Tabulam veronicae cum reliquiis sanctorum octo disiunctionibus vitro clausis...

Cit. : *Ibid., p. 43.*

XV. Raclawice Olkuskie

Église paroissiale de la Naissance de la Vierge Marie

Item imaginem B.M.V. in tabula lignea cum reliquiis sanctorum, in locis undecim sub vitro introclusis cum subscriptione (...)

Cit. : *Ibid.*, p. 45.

XVI. Sandomierz

Église collégiale

Item una tabula, imaginem b. v. M. ostentans, habens argenteum pectorale, in quo est crux parva argentea et reliquiis circumposita est.

Item alia tabula, imaginem Salvatoris alias Pietatis et b. v. M. in se continens, habens reliquias sanctorum circumpositas.

Item tres tabulae lignae cum reliquiis sanctorum, in vitro reclusae.

Cit. : M. Sokołowski, *Odpis oryginalnego inwentarza skarbcza kolegiaty sandomierskiej z roku 1552*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, IV : 1891, p. V.

XVII. Sławków

Église paroissiale de la Croix-Glorieuse et de St-Nicolas

Item imago B.M.V. in tabula depicta cum reliquiis sanctorum undecim sub vitro.

Cit. : *Visitatio Decanatus Novimontani, op. cit.*, p. 55.

XVIII. Zarnowiec

Église paroissiale de la Naissance de la Vierge Marie

[habet]... imaginem Beatae M.V. in tabula depictam cum reliquiis ss. in octo locis vitro introclusis cum subscriptione earum, item imagine faciei Salvatoris, alias Veronicae in tabula, cum reliquiis multorum ss. sub vitro.

Cit. : *Visitatio Decanatus Volbramvien [...] Anno domini 1602*, p. 67 (Archives de la Curie Métropolitaine de Cracovie, A.V.Cap. 20).

IV. Tableaux ayant fonction de reliquaire incertaine à l'époque médiévale

Royaume de Hongrie

1. Trenčín (Trencsén)



Triptyque-reliquaire

Vers 1440-1450

Détrempe sur bois ; dorure

19 x 11 cm peinture centrale

40,5 x 11 cm peintures des volets

Budapest (Hongrie), Magyar Nemzeti Galéria

N° Inventaire : 53.579.1-3

Provenance : Couvent des Piarists, Trenčín



Le tableau central représente la *Vierge à l'Enfant* à mi-corps tournée vers la gauche, sur fond doré. La peinture est enchâssée dans un large cadre qui contient des logettes à reliques rondes et carrées. Cet encadrement fut créé à l'époque du baroque (on n'est pas certain de l'existence d'un encadrement-reliquaire médiéval) ; il fut remplacé, entre les années 1936 et 1942, par un cadre néogothique sans reliquaires. Sur les volets du triptyque ouvert, les représentations de sainte Catherine à gauche, et de sainte Barbara à droite ; après la fermeture, les images des saintes Ursule et Dorotheé.

Lit. : Radocsay 1955, p. 45-46, 456-457 – Radocsay 1963, n° 8, p. 14-15, 44, 48-49. – Török 1984, n° 23. – Preising 1995-1997, cat. 58.

2. Košice



Tableau-reliquaire

Vierge à la rose

Vers 1500

Détrempe sur bois ; dorure

51 x 41 cm

71 x 60,5 cm avec l'encadrement

Budapest (Hongrie), Szépművészeti Múzeum

N° Inventaire : 55.910

La *Vierge à l'Enfant* est présentée devant un appui couvert d'un tapis décoratif ; un fond doré, décoré d'ornements en relief méplat. La Vierge est tournée vers la droite vers l'Enfant, mais elle semble regarder au-delà de l'espace pictural ; elle est vêtue d'un large manteau bleu foncé et d'une robe rouge, dans sa main droite des roses, la main gauche soutient l'Enfant. Il est debout sur l'appui, ses hanches sont bandées d'un tissu blanc, dans la main gauche une fleur. La couronne et les nimbes sont empreints dans le fond. L'encadrement, orné en relief réitéré d'après celui du fond, comporte quatre éléments taillés à facettes qui ferment probablement d'anciennes logettes-reliquaires.

Lit. : Radocsay 1955, p. 55, 98, 164-166, 213, 347, tabl. CLXXXIV. – Radocsay 1963, n° 28, p. 53. – Catalogue 1970, tabl. XI, cat. n° 48. – Catalogue 1974, n° 25 (texte László Gerevich).

Royaume de Pologne

3. Cracovie



Couvent des Dominicains

Tableau-reliquaire

Vierge à l'Enfant

Vers 1430

Détrempe sur bois ; dorure, bois, verre

74 x 54 cm tableau

90 x 70 cm avec l'encadrement

Cracovie (Pologne)

Tableau déposé dans l'autel de l'oratoire, à l'étage du nouveau chœur

Conservation dans les années 40 du XX^e siècle par R. Kozłowski, Cracovie

La Vierge du type *Hodighitria cracovienne* est présentée à mi-corps sur un fond doré, décoré d'ornements estampés ; sur son bras gauche, l'Enfant vêtu d'une tunique foncée, la main droite est levée en un geste de bénédiction, dans la gauche un évangélaire rouge. La tête de la Vierge en forme caractéristique ronde, est couverte d'un *maphorion* foncé ; le visage se rétrécisse avec le petit menton. Les carnations sont lisses et vitreuses (l'effet de quelques couches de peinture glacée). Tous les éléments dorés : le fond, les nimbes, les bordures des habits et la broche, sont probablement ajoutés au XVI^e siècle. La couleur rose intense des carnations est aussi postérieure ; le pied droit de l'Enfant est repeint (il est vu de dessus). L'encadrement, moins ancien que le tableau, compte trente-deux logettes-reliquaires rectangulaires et ovales ; quelques reliques contiennent des authentiques illisibles. Il y a des traces de huit cabochons décollés.

Lit. : KZSP, t. IV, partie 3, p. 151, ill. 319. – Gadomski 1975, p. 57, ill. 13 a. – Gadomski 1976, p. 124-125. – Gadomski 1978, p. 317. – Gadomski 1981, p. 37, 54, 73, 113, 126, ill. 30, 260, 261. – Śnieżyńska-Stolot 1984, p. 21. – Gadomski 1986, p. 31, 42, ill. 1. – Gadomski

1998, p. 217, 222-223, ill. 2. – Migdał 2002, p. 8, 19, 52, cat. I. – Jurkowlaniec 2007, p. 129, n° 9.

4. Stary Sącz



Couvent des Clarisses

Tableau-reliquaire

Vierge Immaculée à l'Enfant

Vers 1445

Détrempe sur bois ; dorure, métal, bois, verre,
cabochons

Verso : décoration peinte de marbre

41 x 24 cm tableau

57,5 x 48,3 cm avec l'encadrement

Stary Sącz (Pologne)

L'inscription au verso du tableau : *Cellae B. Cunegunde Virginis / Sacra Supellex / Quam vetustate attritam / Deo dicata Virgo Constantina Jordanowna Abbatissa instaurari facit / Anno D[omi]ni M.DCC.I*

La *Vierge à l'Enfant* en pied est présentée de face sur fond doré lisse. Elle est vêtue d'une robe rouge, sur laquelle est posé un large manteau avec une riche décoration de couleur gris argent, orné de pierres colorées peintes en bordure ; une couronne basse ouverte. L'Enfant sur le bras gauche de la Vierge est vêtu d'une tunique rouge décorée de même façon. Il regarde la Mère, tendant sa main droite vers elle, dans la main gauche un évangélaire. La silhouette de la Vierge est sinueuse ; sous ses pieds se tord un dragon vert avec une pomme dans la gueule. Dans l'angle droit en bas, une figure de clerc vêtu d'un habit franciscain et de la mitre, sur ses mains des gants blancs et une crosse appuyée sur son bras gauche. Il s'agit probablement de la représentation du suffragant Jerzy (Georges).

Le large encadrement contient des logettes-reliquaires ovales disposées en deux rangs, alternant avec des cabochons fixés sur des lamelles dorées. Vingt et une cavités sur vingt cinq contiennent des authentiques en minuscule gothique, dont quelques-uns restent illisibles.

De ligno S[anctae] Crucis

Anatomia santae Janis

s. Andrea

s. Janis Baptistae

s. Pauli apostolis

De mensabi Domini

s, Philipi et Jacobi

s. Floriani martinis

s. Stephani prota martiris

s. Martini et Marciani

s. Petri apostoli

s. Jacobi majores

De velo B[ea]te Virg[in]is –

de peplo B[ea]te Virg[in]is

s. Stanislai

s. Wenceslai martiris

s. Martini epi[scopi]

s. Pantaleonis

s. Stephani martiris

s. January

s. Gereonis, s. Siksti i Martei

s. Anastazja

s. Arystarch

s. Krystoforis

s. Krizogoni

s. Agnes martiris virginis

De brachio s. Aleksy

Sigis mundi sigis Regi (?)

[Sigismudi Regi]

s. Benedykty oblatio

s. Siksti martiris

s. Siksti calve

s. Horn, s. Setis martiris

s. Chrizogoni Maksimiani

s. Agatoni

s. Mariae Egipcjanka

s. Barbare virg[inis]

s. oleum s. Catharine

s. Reginae

s. Theodore virg[inis]

s. Gertrudis

s. Cunegundis virginis

s. Cristine virginis

s. Elisabeth

s. peplo s. Clare

s. Ursule

s. Beate Cunegundis

s. Cordule

s. Moreas

s. Emilia

Beati Dominici sun (?)

[Beati Dominici con. = confessoris]

(noté par H. Tobiasz)

Lit. : Łuszczkiewicz 1891, p. LXXXV. – Łuszczkiewicz 1896, fig. 1. – Kopera 1925, p. 186. – Bochnak, 1934-1935, p. 1-8, fig. 1-3. – Walicki, Starzyński 1936, p. 96. – Bazielić 1938, p. 528-529. – Walicki 1938 (b), p. 119, p. 122 fig. 95. – Dutkiewicz 1946, p. 7-8. – KZSP, t. I, p. 331, fig. 456. – Dobrzeński 1958, p. 338, ill. 31. – Dobrowolski 1962, p. 374-375. – Dobrowolski 1965, p. 407-408. – Libicki 1967, p. 228. – Dobrzeński 1969, p. 71 n° 94. – Łomnicka-Żakowska 1969, p. 15, 26 n° 34. – Polak-Trajdos 1973, p. 102-103, ill. 68. – Tobiasz 1977. – Gadomski 1981, p. 28, 37, 52, 95, 109, 110, 114, 118, 121, 126, ill. 14, 245, 251. – Kornecki 1981, p. 142, ill. 5. – Migdał 2002, p. 6, 13, 29, 34, 49, cat. 2. – Jurkowlanec 2007, p. 128, 131, n° 13, ill. 5.

5. Włocławek



Palais des Évêques

Tableau-reliquaire (?)

Vierge à l'Enfant trônant

Entre 1480 et 1490

Détrempe sur bois, dorure

44 x 36 cm

Wrocław (Pologne) Pałac Biskupi

Provenance inconnue ; probablement aux alentours du diocèse de Wrocław

La *Vierge à l'Enfant trônant* est vêtue d'une robe claire sur laquelle est posé un large manteau foncé attaché par une broche. Les cheveux descendent le long de ses bras ; la couronne fermée est entourée d'un nimbe. La Vierge tourne la tête vers l'Enfant assis dans son giron ; elle tient une grenade. L'Enfant, en longue tunique blanche, tient une rose dans la main gauche levée jusqu'au visage de la Mère. Le fond est décoré d'ornements. La représentation mariale est flanquée des anges tenant des instruments de musique, vêtus d'habits longs et clairs descendant en plis anguleux jusqu'au sol ; le carrelage et la construction du trône peints en perspective suggèrent l'espace. L'encadrement, décoré d'ornements végétaux en relief méplat, contient des éléments géométriques en forme de losanges pouvant fermer d'anciennes logettes-reliquaires. Sur la base du trône de la Vierge, une inscription (du XVI^e/XVII^e siècle) mentionne des prénoms de saints, et concerne probablement des reliques placées autrefois dans le panneau.

Lit. : Walicki 1935, p. 44, n° 159. – Walicki 1937, p. 18, tabl. XXVI (1). – Walicki 1938 (b), p. 131. – Dobrzeniecki 1958, p. 339, ill. 40. – KZSP, t. XI, cahier 18, p. 58, ill. 162. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (a), note 41 p. 56. – Szczepkowska-Naliwajek 1996 (b), note 50 p. 190. – Migdał 2002, p. 7, 9, 19, 32, 36, 52, cat. II.

6. Cracovie



Couvent des Carmélites déchaussées

Tableau doublement peint :

A. Vierge à l'œillet

B. Sainte Face

1499

Détrempe sur bois ;

dorure, bois, verre

41,6 x 31,5 cm tableau

54,3 x 44,5 cm avec l'encadrement

Datant de 1818, le tableau est déposé au couvent des Carmélites déchaussées à Cracovie (Pologne)

Conservations : 1986-1990 par M. Niedzielska à Cracovie, en 1988 conservation de l'écriteau par

K. Dajnowicz

D'après l'inscription au verso, sur une étiquette carré en papier : *Król Jan Kazimierz opuściwszy w pobożnej chęci Królestwo Polskie darował ten obraz Przenajświętszej Panny Bogarodzicy Klasztorowi Karmelitanek Bosych w Warszawie roku Pańskiego 1669 miesiąca czerwca. Módlmy się za niego.*

(trad. : *Le roi Jean-Casimir, ayant quitté avec la volonté de Dieu le Royaume de Pologne, offrit ce tableau de la Très Sainte Vierge La Mère de Dieu au couvent des Carmélites Déchaussées de Varsovie, l'an du Seigneur 1669 le mois de juin. Prions pour lui.*)

La *Vierge à l'Enfant* présentée devant un appui est vêtue d'une robe rouge, sur laquelle un manteau bleu foncé est attaché par deux broches dorées. Les cheveux clairs descendent le long de ses bras, sur la tête un diadème de fleurs. La Vierge tourne la tête vers l'Enfant en

le soutenant de sa main gauche ; dans la main droite un œillet. L'Enfant est nu, assis sur un coussin décoré de passements et posé sur l'appui. Une croix est suspendue à son cou, sur ses genoux un fil de coraux (un chapelet), qu'il tient de la main gauche ; la main droite, levée en un geste de bénédiction, touche simultanément l'œillet. Dans l'angle droit du bas, la date 1499 écrite en rouge. Le fond du tableau est doré et décoré d'acanthé en relief, avec des traces de *masswerk* dans la partie supérieure. L'encadrement doré comporte également une décoration ornementale en relief. Six logettes-reliquaires rectangulaires, disposées autour de la peinture, sont encadrées d'un ornement de petites fleurs empreintes sur papier brun foncé. Les authentiques dans les cavités sont illisibles, ou absents. Le tableau aurait été transformé en reliquaire au XVII^e siècle. Au verso du panneau sur fond bleu, un foulard blanc peint avec une effigie du Christ, la *Sainte Face*. Le Christ est représenté avec de longs cheveux noirs légèrement bouclés, une barbe clairsemée, sur la tête une couronne d'épines verte. Le visage représente un homme vivant, aux yeux ouverts regardant vers la gauche. En arrière-plan, derrière la tête se trouve un ornement cruciforme rouge.



Lit. : Moisan, Szafaniec 1987, p. 47, ill. 44. – Migdał 2002, p. 9, 19, 52, cat. III.

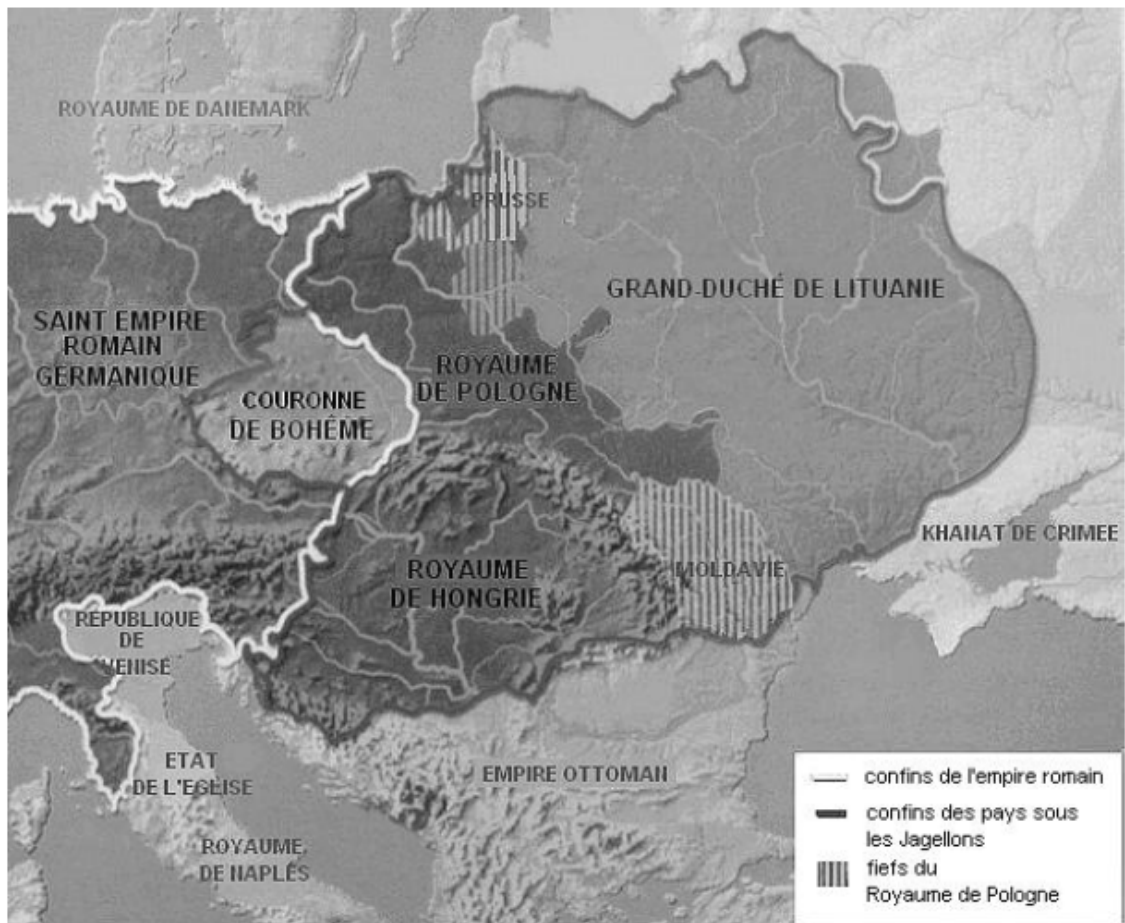
Cartes géographiques : Europe 1400-1500



Carte 1 : L'Europe vers 1400



Carte 2 : Les pays de l'Europe centrale vers 1400



Carte 3 : Les territoires européens sous la domination des Jagellons, fin du XV^e s.



Carte 4 : L'Europe vers 1500



Carte 5 : Italie



Carte 6 : Pologne ; disposition des tableaux-reliquaires

Annexes et Bibliographie

Annexe I

Archives : Reliques et images saintes dans l'Église latine

Des extraits de documents d'archives permettent d'illustrer sommairement la variété des reliques et la réputation des images saintes, dans le monde chrétien d'Occident dès la haute époque médiévale. Les citations évoquées ci-dessous proviennent de manuscrits et d'imprimés anciens datés entre le XV^e et le XVI^e siècle, ainsi que des actes de Visitations apostoliques des plus importantes églises de Rome, établis au XVII^e siècle¹⁵¹⁰. D'autres sources historiques, comme le *Liber Pontificalis*, le *Rationale Divinorum Officiorum* ou bien le recueil de *Mirabilia Urbis Romae* démontrent le retentissement des effigies dites miraculeuses, mariales et christiques, à Rome tout au long du Moyen Âge, sans rupture de continuité dans les temps modernes¹⁵¹¹ *.

ABRÉVIATIONS :

ASV – Archives Secrètes du Vatican

BAV – Bibliothèque Apostolique du Vatican

BAnt – Biblioteca Antoniana

Q1. Mentions sur : reliques, images mariales et christiques dans des inventaires ecclésiaux et des sources historiques de Rome

I. Église Saint-Eustache

Relatione delle Reliquies de santi che sono nella Chiesa di S. Eustachio.

Parmi les nombreuses reliques figurent :

[reliquiae] de *martyris*,

(...) de *Sepulcro Jesu* (...) de *Sepulcro B. Mariae Virginis*

Volto l'Altare maggiore di Sa Chiesa dieci ci siamo l'intrate reliquie

De ligno crucis delli Nri Jesu Xri.

De sengiune Yesius (?)

De spinex corna

De vestimenti eius

¹⁵¹⁰ D'après nos recherches menées à la *Bibliothèque Apostolique* et aux *Archives Secrètes* du Vatican

¹⁵¹¹ * Certaines des citations se réfèrent à une dissertation sur des images de dévotion mariales de Rome, présentée par Johanna Weißenberger, *Römische Mariengnadenbilder 1473-1590 : Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*, dissertation à l'Université d'Heidelberg 2007 (Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main, sig. 2007 B 28791).

De Reliquiis et vestimentis ss. Apostolorum Petri et Pauli

De costa Sti Andrea

Cit. : Stato Temporale delle chiese di Roma, t. II, 1640-1670, Miscellanea Arm. VII, n° 28, ff. 35-62 (ASV).

II. Église Saint-Jacques-le-Majeur

*La Chiesa Parrocchiale di S. Giacomo Maggiore dell'Anno di nostre salute 326 sedense in S. Pontifice Silvestro S. Elena Imperatrice fra la singolare memoria et reliquie portare da Gerosalem facendo condurre alla Basilica di S. Pietro le due non meno piatere, che famose lapidi marmorae, una lapide e l'altre del tempio di Gerosalem sopra quale tri dalla **Beatissima Vergine presentato il nostro Redentor Giesu Christo Bambino nelle mani del santo sta centrale Simeone et l'altre** (...). Et dell'Anno 1256 con occasione che in detta Chiesa rici turno portare da luoghi orientali sante reliquie cioè della costa di S. Giacomo Maggiore et altre reliquie fu suppli.*

Cit. : *Ibid.*, fol. 85.

III. Église Saint-Laurent in Damaso

*La Basilica e collegiata insigne di S. Lorenzo in Damaso fu fondata e decorata da S. Damaso Papo. La capella dell'Archiconfraternita della Concettione fondata l'anno 1465 (...). L'altare **ha'un antichissimo quadro picollo delle Vergine mezza figura** dentro un ornamento o custodia d'argence, coperta da un altra custodia di rame dornato intagliaro a fogliami con cornicci assai rilenate di marmo nero. At torno l'immagine è intagliata rozzamente la seguente memoria. In hac imagine reconditatae sunt Reliquiae Sanctorum quadraquinta Martyrum, et Felix Pape et sanctorum Marci et Marcelliani.*

Cit. : *Notitia e stato temporale della Chiesa Collegiata e Parrocchiale e perpetuo Vicaria di S. Lorenzo in Damaso* (...) anno 1660, (dans :) *Ibid.*, ff. 240, 254, 260-261.

IV. Église Sainte-Marie in Aracoeli

*Cum hec visio fuerat in camera Octaviani imperatoris et ipse construxit ibi primum altare et prima dominica post assumptionis Marie est ibi remissio omnium peccatorum. Item est ibi hec **venerabilis ymago beate Marie virginis impressa in una tabula a beato Luca eburata**, que multa gerens mirabilia beatus papa Gregorius portavit hanc ymaginem in festo rogationis, cum pestilentia fuerat Rome, cum magna solempnitate in processione ; venientibus illis prope castellum sancti Angeli, angelus marmoreus, qui stat super castellum, inclinat se ad hanc venerabilem ymaginem pluribus videntibus et audientibus angelum in aere cantare : regina celi letare.*

Cit. : Ms. Clm 14630, fol. 10, (dans :) Bayerische Staatsbibliothek, Munich ; Voir Ch. Hülsen (éd.), *Le chiese di Roma nel Medio Evo*, Florence 1927 (éd. Hildesheim-New York 1975), p. 149 codex M ; N.-R. Miedema, *Die „Mirabilia Romae“. Untersuchungen zu ihrer Uberlieferung mit Edition der Deutschen und Niederlandischen Texte*, Tübingen 1996, p. 56, l. 110.

*(...) ad sanctam Mariam mamma celi est **ymago beate Virginis divinitus depicta cum lacrimis sicut stetit sub cruce.***

Cit. : Vat. lat. 4265, fol. 212v-214v (BAV) ; G. Parthey, *Mirabiliae Romae e codicibus Vaticanis emendata*, Berlin 1869, p. 56.

(...) et ibi est ymago eiusdem Virginis quam depinxit b. Lucas sub forma sic ut stetit sub cruce, sunt tria milia anni.

Cit. : Codex Sg 1093, fol. 20, (dans :) Stiftsbibliothek St. Gallen ; Hülsen, *op. cit.*, p. 149 ; Miedema, *op. cit.*, p.80, l. 186.

Item ibi est **ymago b.m. virginis** d[e]picta a b[ea]to Luca eva[n]gelista].

Cit. : *Indulgentiae*, Roma 1472, Stamp. Ross. 1394 (BAV) ; Miedema, *op. cit.*, p., 177, l. 15.

Ibidem est imago beate Marie virginis quam sanctus Lucas depinxit in ea dispositione et forma dum stetit ad crucem domini nostri Jesu Christi. De cuius virtute possunt legi in una tabula posita circa istam imaginem miracula multa.

Cit. : S. Planck, *Mirabilia Romae*, Roma 1489, Inc. VI 17 (BAV) ; *Indulgentiae*, Roma 1509, Inc. Ross. 7627, 2, (BAV) ; Barb.V.VIII.1, Roma 1513 (BAV) ; Voir Miedema, *op. cit.*, p. 184, l. 40, p. 198, l 108, p. 199, l. 119.

V. Église Sainte-Marie-Impératrice

S. Maria Imperatrice : Hic est imago beatissime virginis Marie : que etiam allocuta est beatum Gregorium papam : dicendo. Quare amplius me non salutas. cum semper pretereundo imaginem meam salutaveras. Sanctus Gregorius geniculando oravit : et petivit veniam coram prenominata imagine. Et concessit post hoc omnibus geniculando orantibus tria Pater noster et tot Ave maria bona intentione : et proposito bono totiens quotiens id fecerint xv Annos indulgentiarum.

Cit. : Voir supra Planck 1489 ; *Indulgentiae* 1509, 1513 ; Voir Miedema, *loc. cit.*

Qui e una imagine della beata Vergine Maria laquale parlo al beato Gregorio Papa dicendo : perche non mi saluti tu piu conciosia che sempre passando solevi la mia imagine salutare : a che S. Gregorio ingenocchendosi dimando alla ditto figura perdono et concesse dopo questo a tutti quelli che ingeneccioni vi dicono tre pater noster et tre Ave marie : con buona intentione et proposito tante volte quante il faranno. XV. di de indulgentia.

Cit. : *Le cose meravigliose della citta di Roma con le reliquie, e con le indulgentie (...)*, Venezia 1544 ; Voir Miedema, *op. cit.*, p. 226.

*Giovedì XVI di Marzo MDCLVI A Monsr (...) Farnese per Nostro Signre. Quella piccola chiesa di S. Maria Imperatrice, si venera una **Immagine della Vergine, grande assai col Christo in braccio** , nella quale in lettere minuscole formatelle si leggono scritte in cartapecore le parole seguenti. Questa è l'Immagine della gloriosa Vergine Maria, detta S. Maria Imperatrice, quale parlo a San Gregorio Papa. In questa chiesa sonno anni quindecimi li d'indulgenza concessa da S. Gregorio Papa oltre li sedeci anni per ogni volta che in essa chiesa se intrarà, e se dirà tre Pater-nostri, e tre Ave-Marie (...). Questa tabella contiene due cose non ordinarie : che l'immagine parlasse a S. Gregorio ; e, ch'esso comedesse a questo luogo, per un beatissimo spatio d'orna un'indulgenza molto grande, e l'uno l'altro di questi punti ha bisogno d'esser ponderato.*

Intorno al primo punto dell'Immagine, che parlasse a S. Gregorio (...) ha molto difficoltà. Percio che (?) Giovanni Diacono, il quale verso l'anno DCCCLXX d'ordine de Giovanni VIII Scrssme diffusamente la vita di questo Santo Pontifice, non fa mentione alcuna di tal'Immagine e pur[e] egli non lascia particolare di momento, che non raconti ; e si dichiara (?...) compliata quella vita non solo dagli scritti. (...) Inoltre, nel Concilio Niceno II si fa mentione d'alcune Imagini Sacre di Roma : e da Pietro Cardinala e da Pietro Abbate

di S. Saba, legati apostolici in quel Concilio si portano alcune pitture dell'uno e l'altro testamento, fatte fare da Constantion Magno nelle pareti di S. Giovanni in Laterano, le quali comircianamo della scacciata d'Adamo dal paradiso terestre, e finiscono nell'stade menum eris in paradiso, e di più da Adriano I in una lunga scrittura mandata da lui a Carlo Magno si fa mentione di molte'Imagini, della Basilica Lateranense, della Vaticana, dell'Ostiense, di quella di Liberio, della chiesa fatta da S. Damaso, e d'altre chiese : a di questa Imagine non ne parla : e pure apportando egli le altre, per molte (?) approbatione antica del culto delle Sacre Imagini migliore smorta (?) gli haveaebbi fatta questa sola, che tutte le altre, perche nessina di quelle, chi egli riferisce, havena fatto operationi sopranaturali, come haveta fatta questa, la quale si suppone, che secondo organo alla Vergine nostra Signora parlasse a quel Santo Pontefico.

(...) Santa Maria Imperatrice qui a una Imagine dela beata Vergine Maria : laquale parlo a libro Gregorio Papa, dicendo : Perche non mi saluti ne più ? Conciosia che sempre passato soleni la mia Imagine Salutare ? A che Santo Gregorio ingenochiati dimondo alla detta Figura perdono ; et comesse doppo questo a tutti quelli che ingenochioni ci dicano tre Pater Noster, et tre Ave-Maria con bona intenzione et proposito, tante volte, quarto il faranno hanno quindici di indulgentia. (...) Nel altro stampato l'anno MDL osi si legge : Ad S. Mariam Imperatricem.

(...) Hic est Imago beatissimae Virginis Mariae, quae'allocata est beatum Papam dicendo : Quare amplius non me salutas, cum semper praeterando Imaginem meam salutaneras ? San Gregorius geniculando oravit, et petivit variam horam praenominata Imagine. Et comessit pose ter omnibus geniculando orantibus, cum tre Pater-Noster, et tre Ava-Maria, bona intenzione, et mente bona, tuties quoties id fecerint, quindecim annos indulgentianum. (...) questa tradizione, gioche cosi vogliam chiamarla, non per vocate il tempo del temesso per vocate che si nassa, essendo stata publicata novecento e più anni sono dopo S. Gregorio ; nè trovare (?) la tabella, et i due libretti notati di sopra, si trena serittore alcuno, che ne faccia mentione. Oltre che l'Imagine sopradetta non monstra dugento anni d'antichità. Anzi, chi dicesse ch'ella fusse fatta da quel pittore di cui si vede un quadro drande in tavola nella chiesa di S. Giocanni in Menatello, nelle prima capella a mano destra, entrando, fatto a tempo d'Innocenti VIII s'apperrebbe forse al nero (...). Conosco che qui si tratta di pietà. Ma la nostra religione non ha bisogno di cose, o dubbie, (...) per essere autenticata (...).

Cit. : Sac. Visit. Apost. Maria Imperatrice, (...) 1656, Miscellanea Arm. VII, n° 62, f. 373 (ASV).

VI. Basilique Sainte-Marie-Majeure

(...) Sacrosanta Basilica il mosaico e choro, sotto il quale sono li corpi de Santi Mattia Apostolo, di S. Epafra compagno di S. Paolo Apostolo, e delle SSte Romola e Redenta à mano dritta l'Altare della Madonna dentro un tabernacolo all'antica di pietra e mosaico isolato con colonne, dentro del quale si conserva la canna di scotero Ste Giesu Christo, et à mano manca l'Altare di S. Gregorio, parimente fabricato in tabernacolo isolato con colonne, e mosaico come sopradetto, sotto del quale Altare ci sono li corpi de ss. Simplicio, Eufastina, è nel conservatoris di sopra del detto tabernacolo che si dice fattis dalle nobilissimi Romani Giovanni Cappocia e Vinia sua moglie avanti 0500 anni della nostra Salute, l'appresso reliquie che si togliono mostrare al sopolo nelle festi principali dell'anno.

Une dente di S. Filippo Merio fondatore della congregatione dell'Oratoris.

Il caro con altre Reliquie di S. Bibiana Vergine, e Martire. Due dita colmento di S. Anatolia 4° e Me la tenicella insanguinata di S. Tomaso Arcivescovo cantuariense, e parte di un braccio, del cervello et altre reliquie del medesimo Santo Martire.

Della centure e del velo di Santa Scolastica, delle reliquie di Santa Caterina, di Sant'Eufemia, di Sant'Anna, di Santa Paulina, e di Santa Felicia.

La pianeta e stola, e manipolo con che diceva messa S. Girolamo in Betlem nella capella del Sant.mo Presepio di Scostro S.te Giesù Christo, il corpo del qual santo dottore è si detta Sacrosanta Basilica.

Il capo con altre reliquie di S. Marcellino Papa e Martire. Un braccio con altre reliquie di S. Giuliano Martire. Un braccio e del sangue, del cervello, (...) et altre reliquie di S. Cosimo Martire.

Di un braccio di S. Abbundio, e delle reliquie di S. Sebastiano, S. Biagio, S. Stefano Protomartire, e di S. Giovanni Battista.

Del mento con altre reliquie di S. Zaccaria padre di S. Giovanni Battista.

Una gamba di S. Epafra, compagno di S. Paolo Apostolo, il corpo del quale S. Epafra si conserva sotto l'Altare maggiore in questa Sacrosanta Basilica.

Il braccio con altre reliquie di San Luca Evangelista che depinse l'immagine della gloriosa Vergine Maria, che è in da Sacrosanta Basilica.

Un braccio di S. Matteo Apostolo, et Evangelista, con altre sue reliquie.

Il capo di S. Mattia Apostolo, il corpo del quale è sotto l'Altare maggiore di da Sacrosanta Basilica.

Delle reliquie e della croce di S. Andrea Apostolo.

Della reliquie de Danti Pietro, Paolo, Giacomo, Filippo, Tomaso, Bartolomeo Apostoli, e della manna di S. Giovanni Evangelista.

Delle reliquie degl'altri santi Apostoli, e di molti altri Martiri, confessioni, e Vergini.

Della cintura, e del letto della gloriosa Vergine Maria.

Delle fascie e panni dell'infanta di nostre Sig.re Giesù Christo. Della veste purpurea, della sponga, della sidone, e del sepolcro del Nostro Sre Giesù Christo.

Del legno della Sant.ma Croce del Nostro Sre Giesù Christo.

Cit. : *Stato Temporale dell'Ill.mo Capitolo della Sacrosanta Basilica di Santa Maria Maggiore. Per tutto anno MDCLIX (1659), Miscellanea Arm. VII, n° 32, ff. 6-8 (ASV).*

(...) ibidem est ymago beate Virginis etiam divinitus facta, sed ad pingendum disposita ad sanctum Lucam.

Cit. : Parthey, *op. cit.*, p. 54.

VII. Église Sainte-Marie-des-Martyrs

*Dentro una cassa dunque rinchiuse il pretioso tesoro, e con esso un' **Immagine della Madonna** , che pure in questa chiesa è revrita .*

Cit. : O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Roma 1625, p. 420.

Proper devis gravitatem recitantur tri hore canonicae in hebro moda maiori et in octavas Smi Corporis viristi, et omnium Sanctorum item Missa cantatur tri diebus Dominicis, et in

festivitatibus Beatissimae Virginis, et in aliis de praecepto, reliquis vero diebus celebrantae missae simpliciter. Beatiss.e Pater, expositur humi (?) S.V. paucis ab hinc annis canonicè fuisse unà devotam utriusque sescus Christi fidelium Societatem, seu Confraternitatē sub generali invocatione omnium Sanctorum de Urbe, alias Pantheon nuncupata, cuius institutem est cultum, et venerationem Sanctorum et Sacrarum Reliquiarum, et imaginum nec non devotionem animare (?) purgatori contra falsos errores haeticorum nostri temporis promovare et procurare (...).

Cit. : *Visita Ecc.a S. Maria ad Martyres seù ad Rotundam (...)* sub Alexandro PP. VII, (anni 1656-1666), Miscellanea Arm. VII, n° 50, ff. 6, 142 (ASV).

VIII. Église Sainte-Marie-Nouvelle

In beate M. N. est alia ymago sce. Marie Virginis quam Lucas pinxit et est sicut Maria fuit cum Iesum portavit in templo, et sunt CC anni (...)

Cit. : Clm 14630, *op. cit.*, fol. 16 ; Hülsen, *op. cit.*, p. 150.

(...) est una tabula, in qua est depicta, ut dicitur, per sanctum Lucam ymago sancte Marie cum sua prole, et quondam combustione ecclesie ista tabula etiam est, et abigna fuit, et totaliter est denigrata, et nichil apparet ne de amictu neque de membris, nisi facies matris et facies prolis permanserunt illese, sicut adhuc apparet.

Cit. : Parthey, *loc. cit.*

Ite[m] ibi est etiam imago b. m. virginis p[er] sanctu[m] Lucam depicta.

Cit. : *Indulgentiae*, Rome 1472, Stamp. Ross. 1394 (BAV) ; Voir Miedema, *loc. cit.*

Item in dicta Ecclesia est una imago beate Marie virginis in uno tabernaculo : quam beatus Lucas discipulus Christi depinxit in Troade grece : quam Angelus de Franga panis secum Romam detulit in dictam ecclesiam que tempore Honorij III tota per incendia consumpta dispositioni istius imaginis nulla lesio facta fuit.

Cit. : Planck 1489, Inc. VI 17 (BAV) ; *Indulgentiae*, Rom 1509, Inc. Ross. 7627, 2, (BAV) ; Barb.V.VIII.1, Rom 1513 (BAV) ; Voir Miedema, *loc. cit.*

IX. Église Sainte-Marie in Via Lata

Insignis Eccla Coll. Ste Mariae in Via Lata et SSme Reliquiis existantibilis in illa. (...) habet Altaria, et in praecipro, seu minori colit. Imago Beatissima Virginis, ut supra dictum est à Sancto Luca depicta, et sub eadem Altari in urna (...) sacra corpora Sancti Diaconi et Martyris (...) Notula reliquiarum qua asservant.r in dicta Ecclesia. (...) apparet depicta Imago Salvatoris nostri Jesu Christi ad columnam ligati, qui inter ditus Reliquies (...), et catunilla ferra, cum qua fuit nerberatum sacratissimum corpus eiusdem Domini (...). De capillis Beatissimae Virginis Mariae

De lacti eiusdem sanctissima Virginis ; De fascia Domini Nosti Jesu Christi ; Item de capillis eiusdem Sanctissime Virginis Mariae ; De ligno Sanctissime Crucis et di spognia cum qua fuit felli, et aceto potatus.

Cit. : *Sac. Visit. Apost. Insign. Colleg. S. Mariae in Via Lata sub Alexandro PP. VII anni 1656-1665*, Miscellanea Arm. VII, n° 51, ff. 53-60 (ASV).

X. Église Sainte-Marie-du-Peuple

*In ecclesia sancte Marie de populo sunt omni die II milia octingenti IIII annorum, et II milia CCCCXII quadragene quas confirmabat papa Pascasius primus papa Bonifacius VIIIus, Gregorius nonus. Et dicitur sancta Maria de populo, quia a Romano populo edificata est. Tempore Pascalis pape erat quedam arbor nucis aliis arboribus in altitudine precellentis ante portam Flaminicam, ubi est nunc altare maius, in qua arbore demones corpus Neronis custodientes latitabant, quia omnes transeuntes per istam portam Flaminicam trucidabant penitus et suffricabant. Audiens hoc sanctissimus papa pater Pascalis omni populo Romano indicit ieiunium et ipse omni clero in oratione persistente devote supplicando ut deus et beata virgo dignarentur Romanum populum a tam immanissima et terribile peste liberare, cui tertia nocte apparuit virgo Maria dicens : Pascale, egredere ad locum istum, qui porta Flaminia vocatur, iuxta quam reperies nucis arborem aliis arboribus precellentibus, quam precipere facias et eradicare et eodem loco ecclesiam meo nomine facias fabricare. Qui cum demandavit, ad locum istum accessit congregato multitudini et cleri et prelatorum et processionaliter et dictam arborem scidi precepit. Mox ut eradicata fuerit, omnes spurcicias demonum fugiebant, ubi ipse propriis manibus altare fundebat et cum predictis reliquiis resignavit et indulgentia suprascripta privilegiavit : parte de umbelico domini et lacte et vestimento beate Marie virginis, et de velo capitis eius, et de ligno sancte crucis, in illo altare in capsula eburnea reclusit. Item de ossibus sancti Petri et Pauli et de pulvere ossium sancti Iohannis Baptiste, de ossibus sancti Andree, de ossibus sancte Marie Magdalene et Sixti et sancti Laurentii. Item papa Gregorius nonus propter hoc miraculum et ob reverentiam beate omni populo romano impensum accessit cum magna solempnitate et clero ad predictum locum et **ymaginem beate virginis Marie manibus beatum Luca in tabula depicta ibidem portavit et ibi honorifice collocavit.***

Cit. : Clm 14630, op. cit., fol. 11 ; Hülsen, op. cit., p. 150-151.

XI. Église Sainte-Marie in Porticu

Item visitatur propriis accedens recognovit praefaram Imaginem B.M.V. esse eadem quam annis praeteritis in Ecclesia in Porticu venerabatur Populis Romanis, et habere qualitates quas Antiquiores servitores, et Visitationes Apostolicae referunt Imagine B.M.V. per manus Angelos anno salutis 524 Gallae viduae sanctissimae de Coelo orans misae, sedente in cathedra Petri Joanne Papa hujusnominis (?) Primo Martire Sanctissimo (...). Appare indrebitato, de S. Imagine di Sta M. in Portico sia stata collocata nella Chiesa, ora presentamente si trona, prima che fabricasse la chiesa (...) Perchesse crediamo alla tradizione apparire S. Imagine in quel luogho l'anno 525. (...) et anco la Sacrosanta Imagine di S. Maria in Portico Miracolosamente apparra nel Palazzo di Pala l'Anno 524 nel pontificato di Gio[vanni] Primo (?...)

Cit. : Sac. Visit. Apost., Visitatio Apostolica Ecclesiae et Collegii Sanctae Mariae de Porticu (...) 1665, Miscellanea Arm. VII, n° 62, ff. 115, 121, 133, 144 (ASV).

*In ecclesie sancte Marie de portica est illa **venerabilis ymago beate Marie virginis non manibus hominum facta** , sed angelicis manibus ibi portata. Est festum tercio Kal. Septembr. Temporibus Iohannis papae primi et Iustini Augusti fuit in urbe matrona potentissima Simaci consulis et patricii filia nomine Galla, inter nobiles Romanas divitiis et generositate precipua, moribus et vita beata, que a divinis, mandatis nullatenus declinaret et Christo sedula servire curavit. Quadam die, dum famula dei cum circumsedentibus supra propinatorium pranderet, ymaginem beate Marie et filii Ihesu Christi per manus sanctorum angelorum in suo pallacio suscipere meruit, que ibi nimio fulgore apparuit, ubi beata Galla patricii ex suo pallacio ecclesiam beate Marie solempniter fabricavit, quia Christus et beata*

Maria signo lucis sedem elegerant, quia quacunq̄ue orebatur magna pestilentia Rome, hec sacra ymago per totam Romam portabatur.

Cit. : Clm 14630, *op. cit.*, fol. 12 ; Hülsen, *op. cit.*, p. 151.

XII. Église Sainte-Marie-au-Trastévère

In sancta Maria Transtiberim (...) item ymago beate Virginis in alto supra hostium, que respondit Romanis, quod essent securi propter penitentiam quam.

Cit. : Parthey, *op. cit.*, 60.

XIII. Basilique Saint-Pierre

(...) et super altare [st Alexius] idem est ymago beate Virginis in modum et staturam ut inpregnata fuit facta per sanctum Lucam .

Cit. : *Ibid.*, p. 49.

XIV. Église Saint-Sixte

(...) ymago beate Virginis quam fecit beatus Lucas , quam quidam papa violans obtulit seu abstulit et in sanctam sanctorum deportavit, dicens matrem debere esse cum filio ; cuius ymago est ibidem, sed adorationi sororum in mane contra (?) auroram cum lumine magno reversa est, et eadem ymago in septimana sancta mutatur in colore, sic quod in die Parasceve ex toto palescit.

Cit. : *Ibid.* p, 57.

(...) imago Virginis a sancto Luca picta , quam Archiepiscopus Florentinus in suis chronicis narrat illam fuisse quam divus Gregorius tempore pestis in processione fecit deportari.

Cit. : Fra Mariano da Firenze, *Itinerarium Urbis Romae*, 1518, (éd.) E. Bulletti, Rom 1931 (coll. « Studi di antichità cristiana », 2), p. 136.

Q2. Retables-reliquaires de Fra Angelico

Florence : Sainte-Marie-Nouvelle

Fra Angelico, Fra' Giovanni da Fiesole, dell'ordine de'frati predicatori, pittore (...) in S. Maria Novella, oltre alle cose dette, dipinse di storie piccole il cereo pasquale ed alcuni reliquieri che nelle maggiori solennità si pongono in sull'altare.

Cit. : Giorgio Vasari, *Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti*, (éd.) C.-L. Raghianti, Milano-Roma 1945, vol. I, p. 693, note n° 22 ; *Id.*, *Le vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, (éd.) R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1971, vol. III, p. 272, 276 (l. 30-35).

(...) il décora des petites scènes le cierge pascal et des reliquaires que l'on met sur l'autel.

Cit. : *Id.*, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes. Le XV^e siècle*, (éd.) A. Chastel, Paris 1983, II^{ème} part., vol. 3, p. 344, note n° 18, p. 347.

Q3. Regina Coeli

1) Rome : Sainte-Marie-Majeure

Ad hoc notandum est, cum in urbe Roma esset magna aeris pestilentia, Beatus Gregorius in tempore paschali ordinavit, ut imago Beate Virginis, quae in Ecclesia Sanctae Mariae Maioris servatur, quam beatus Lucas pinxisse dicitur, et eidem Virginis similis perhibetur, processionaliter portaretur, et dum ante processionem reverenter portaretur, ecce tota aeris infectio et turbulentia cedebat imagini fugiens, ac si eam ferre non posset, sic quod post imaginem mira santitas remanebat, tunc autem iuxta imaginem audita dicuntur tres voces angelorum, canentium, Regina coeli laetare alleluia, quia quem meruisti portare, alleluia, resurrexit sicut dixit alleluia, statimque Beatus Gregor adiunxit : ora pro nobis Deum alleluia, quae antiphono ideo hoc tempore frequentatur et tunc Gregor vidit supra castrum Crescentii angelorum Domini, qui gaudium cruentatum tergens in vaginam reponebat. Intellexit ergo Gregor quod pestis illa cessasset, quod et factum est, unde castrum illud exinde castrum Santi Angeli vocatum est, praemissa imago in Ecclesia beatae Marie Maioris in urbe super limen baptisterii serveur, quam Romini Reginam vocant.

Cit. : Guillemus Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, Lib. VII, cap. 890, éd. 1459, f. 113 (BAnt).

2) Rome : Sainte-Marie in Aracoeli

In ciborio super altare de Aracaeli quatuor sunt pulcherrimae columnae diversorum colorum, inter quas duae maioris existimationis et pulcritudinis. Ara quidem e lapide porphiretico pulcherrima ad instar scrinei in quo ossa Helenae Constantini matris cum sanctorum martyrum Arthemii tribuni, Abundi et Abundantii corporibus quiescunt ; eorum vero calvaria in sacristia cum aliis reliquiis thecis argenteis ornata habentur.

(...) In capella quoque sub imagine Virginis plangentis quam sanctus Lucas pinxit, beata Iohanna de Felicibus nobilis romana ac de tertio Ordine Minorum sepulta est. In pariete chori subter imagine iam dictae Virginis lapis marmoreus insertus est, ferrea crata circumdatus, super quem angelus evaginato gladio in arce Hadriani quae et Crescentii item dicta, adstare visus est cum divus Gregorius cum dicta imagine in festis paschalis processionaliter ad sanctum Petrum pergebat et tunc ante eam aer infectus purificabatur ; circa quem etiam angelorum voces praesul audivit, Regina caeli laetare, alleluia decantantes. Et ipse respondit : Ora pro nobis Deum, alleluia ; sicque omnis pestis cessavit : qua causa talis processio fiebat. Licet canonici sanctae Mariae Maioris dicant illam fuisse quae in eorum ecclesia veneratur ; sicque fratres Praedicatorum asserunt esse illam quae in ecclesia eorum sancti Xysti est. Sed qualis sit Deus scit. Item anno quo supra, urbe a saeva peste iterum percussa, populus romanus cum dicta imagine ad beati Petri ecclesiam processionaliter pergens, dum imago supra pontem sancti Angeli venit, marmoreus angelus qui in memoria dictae apparitionis supra castrum erat, cuncto populo vidente, imagini praefatae se inclinavit, unde tantus fuit clamor populi et devotio erga imaginem Virginis renovata, quod paucis verbis explicare non potest. Omnes proiciebant ante imaginem denarios, annulos et alia iocalia, de quibus gradus supra memorati 128 empti, aliaque ornamenta virgini facta fuere morbusque etiam omnino cessavit.

(...) ac imaginem Virginis plangentis de Ara Caeli, quam Lucas Evangelista arte medicus et pictor formasse dicitur, ante processionem portari fecit.

Cit. : Fra Mariano da Firenze, *op. cit.*, p. 42-43, 72 ; Ms. : Florence, *Archivio Francese di Ognisanti*, Cod. cart. F 16, fol. 42r-82v.

Q4. Achéiropoïète

1) Acheropita imago

Sous le pontificat du pape Etienne II (752-757)

Inter haec vero, permanens in sua perniciose praelatus atrocissimus Langobardorum rex, exersit furore vehementi, et fremens ut leo, pestiferas minas Romanis dirigere non desinebat, asserens omnes uno gladio iugulari, nisi suae, ut praelatum est, sese subderent dicioni. Rursumque antefatus sanctissimus pater, congregato universo Romano coetu, taliter eos paterno amore ammonuit, inquiens : « Questo vos, filii karissimi, pro nostrorum delicorum mole Domini imploremus clementiam et ipse noster erit adiutor, liberabitque nos sua providentissima misericordia a persequentium manibus ». Cuius salutiferis ammonitionibus cuctus oboediens populus, congregati unianimiter, omnes lacrimis fuis omnipotentem dominum Deum nostrum depraecati sunt. In una vero dierum cum multa humilitate solite procedens in letania cum sacratissima imagine domini Dei et salvatoris nostri Iesu Christi quae acheropista nuncupatur, simulque et cum ea alia diversa sacra mysteria eiciens, proprio umero ipsam sanctam imaginem cum reliquis sacerdotibus hisdem sanctissimus papa gestans, nudisque pedibus tam ipse quamque universa plebs incedentes, in ecclesia sanctae Dei genetricis quae ad Praesepe nuncupatur, posita in omnium capitibus populorum cinere, cum maximo ululatu pergentes, misericordissimum dominum Deum nostrum depraecati sunt ; alligans connectensque cruci domini Dei nostri pactum scilicet illum quem nefandus rex Langobardorum diruperant.

Cit. : *Liber Pontificalis*, texte, introduction et commentaire par L. Duchesne, Paris 1981, vol. I, 442-443, l. 3.

2) Icona sancta (image achéiropoïète du Latran)

Sous le pontificat du pape Léon IV (847-855)

Dum haec agebantur praeclarus et celebrissimus dies advenit in quo beatae Dei genetricis semperque virginis Mariae Adsumptio caelebratur ; tunc praefatus et universalis papa a patriarchio cum hymnis et canticis spiritalibus, sancta praecedentes icona, ad basilicam sancti Andriani marturis, sicut mos est, propriis pedibus cum clero perrexit. De qua regressus cum omni fidelium cetu, ad beatae genetricis Dei et domini nostril Iesu Christi quae Praesepe dictur, cum Dei laudibus, magna comitante caterva populi, properabat.

Cit. : *Ibid.*, vol. II, p. 110.

Annexe II

Glossaire des principaux termes¹⁵¹²

Achéiropoïète

Acheiropoïeta, *acheiropita*, *achiropita*, *acheiropoïetai* (non fait de main d'homme) ; c'est une effigie, en règle générale, christique considérée comme créée d'une manière surnaturelle. *Mandyliion* (de *mandil*, mot arabe, *serviette*) était la plus célèbre représentation de ce type – l'effigie de la face du Christ sur un voile, sans signes de souffrance, avec barbe et

¹⁵¹²

Cf. Bibliographie : dictionnaires.

cheveux longs ; les plus anciennes images conservées sont datées entre le X^e et le XI^e siècle. Il existe deux types : 1) l'un popularisé jusqu'au XIII^e siècle, sur un voile de forme rectangulaire, décoré de franges ; 2) l'autre connu à partir de la deuxième moitié du XIII^e siècle, sur un voile tenu souvent par deux anges. Le *voile de sainte Véronique* (du lat. *Vera Icon*), est le plus connu dans l'art occidental – ce type représente l'effigie christique sur un voile tenu soit par sainte Véronique, soit par des anges, ou comme une image indépendante ; la face du Christ portant une couronne d'épines est souffrante, souvent entourée d'une auréole. Les répliques de la *Vera Icon*, se sont répandues à l'époque du Moyen Âge tardif. Le terme *a chéiropoïète* désigne également le linceul, dit *sindones* qui aurait enveloppé le Christ déposé au tombeau, et qui en aurait l'empreinte exacte de son corps et de ses traits suppliciés. D'autre part, cette désignation convient à certaines représentations mariales, auxquelles on attribue une provenance surnaturelle.

[du grec, á « non », *cheir* « main », *poietos* « créé »]

Antienne

Prière d'antiphonaire ; verset que l'officiant chante avant un psaume ou un cantique, et que l'on répète ensuite tout entier ; un chant alternatif.

[du grec αντιφωνη, grec latinisé *antiphona*, « voix en réponse »]

Authentique

Désigne tout document destiné à permettre l'identification d'une relique. Il peut se présenter sous la forme d'un procès-verbal de reconnaissance en bonne et due forme, ou être réduit à une simple étiquette découpée dans un morceau de parchemin et placée dans le reliquaire.

Déisis

La Vierge et saint Jean-Baptiste représentés en prière de part et d'autre du Christ.

[du grec δέσις « prière »]

Eléousa

La *Vierge de Tendresse*, type iconographique de la *Vierge à l'Enfant* : elle tient dans ses bras l'Enfant en inclinant la tête vers lui ; ce dernier étreint la Mère par le cou appuyant la joue sur sa joue. Le type *Éléousa*, qui provient probablement de l'art copte, se répandit sur le territoire byzantin à partir du IX^e siècle ; avec l'*Hodigitria*, cette représentation est l'une des plus célèbres dans l'art chrétien.

[du grec ελεούσα, *eleúsa* « bienveillante »]

Hodigitria

Hodegetria, *Hodigitria* (« conductrice », celle qui montre le chemin) ; la *Vierge à l'Enfant* debout ou à mi-corps. La Vierge montre de sa main droite l'Enfant tenu sur son bras gauche (parfois sur son bras droit) ; le Christ lève la main droite en un geste de bénédiction (grecque ou latine). Les personnages sont représentés de face avec une certaine rigidité qui impose le caractère représentatif. Ce type dérive d'une ancienne icône attribuée à saint Luc, vénérée dans une église de Constantinople. La désignation *Hodigitria* est un toponyme du couvent *ton Hodegon*, où se trouvait l'icône originale. De telles figurations étaient connues dans l'art

paléochrétien et popularisées dans la peinture byzantine à partir du VI^e siècle. Il existe de nombreuses interprétations de ce type, répandu au cours de l'époque médiévale tant en Orient qu'en Occident.

[grec, Οδηγήτρια, *Hodos* ; latin, *Viarum ductrix* ; it., *Madonna Odegetria* ; all., *Wegweiserin* ; ang., *Pathfinder*]

Maphorion

Maphorium, ample voile porté par la Vierge et de nombreuses saintes, qui couvre la tête et drapé le corps.

[du grec μαφορίου]

Masswerk

Décoration arch. caractéristique de l'art gothique. *M.* était créé à partir d'éléments géométriques (bâtons, cercles, segments de cercles, arcs traversant, formes tri- et quadrifoliées stylisées) ; élaboré en pierre et en brique. *M.* était utilisé pour remplir des ouvertures ajourées de fenêtres, rosaces, transparents, balustrades, wimperg et d'autres éléments arch. ; pour la décoration de murs (*masswerk* dit *aveugle*). Il servait également comme motif décoratif de petites formes artistiques (sculpture, orfèvrerie, décorations picturales).

[du all. *Maßwerk*]

Opus Punctorium

Technique de poinçonnage utilisée, entre autres, dans la décoration des fonds dorés de tableaux.

[du lat.]

Pantocrator

Type iconographique du *Christ en majesté*, connu dans l'art déjà à l'époque paléochrétienne, popularisé à partir du VI^e siècle et formé définitivement durant les dernières années de l'iconoclasme en Orient (VIII^e-IX^e siècle). Le Christ (en buste, ou assis sur un trône) est représenté comme un homme barbu au visage sévère, aux cheveux longs descendant jusqu'aux épaules ; la main droite est levée en un geste de bénédiction, dans la main gauche un évangélaire (ouvert ou bien fermé), sur les pages duquel les mots de l'Évangile de saint Matthieu ou bien de saint Luc présentent le Christ comme le Souverain et le Juge de l'univers, avec une promesse de la Rédemption. Le système de la disposition des décorations dans les églises orientales plaçait cette représentation sur la coupole, ou dans les parties supérieures de l'apside. Le *Pantocrator* est la figure centrale du groupe *Déisis* et des représentations du Jugement dernier.

[du grec *pantocrátōr*, « tout-puissant », « souverain »]

Périzonium

Bande de tissu drapée couvrant les hanches du Christ crucifié.

[du grec, *perī-* + *zōne*, « ceinture »]

Proskynèse

Rite antique de prosternation adapté à l'usage impérial et liturgique. Il existe divers degrés de la signification du terme : adoration – *latria* à ne rendre qu'à Dieu, vénération – *dulia* pour la Vierge et les saints, honneur – *timé* pour les images sacrées.

[du grec προσκύνησις, *proskynésis*, « inclination profonde »]

Théotocos

La *Mère de Dieu*, statut de la maternité divine attribuée à la Vierge par le décret du concile d'Éphèse (431). On distingue cinq principaux types de *Théotocos* :

Orante – *Panagia*

Conductrice – *Hodigitria*

Vierge de Tendresse – *Éléousa*

Vierge en Majesté – *Panakranta*

Vierge d'Intercession – *Haghiosoritissa*

[du grec Θεοτόκος, lat. *Deipara* et *Dei Genitrix*]

Vera Icon

Représentation de la *Sainte Face*, voir *achéiropoïète*

[du latin, « véritable image »]

Verre Églomisé

Technique de décoration de verre plat consistant à graver des motifs décoratifs sur des plaques dorées ou argentées, et ensuite à remplir ces gravures avec de la peinture. Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, on connaissait d'autres variantes de cette technique. La désignation provient de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, elle est liée au nom d'un encadreur français Jean-Baptiste Glomy ; **églomiser** – décorer un objet en verre d'une dorure intérieure ; **églomisation**.

Bibliographie

Abréviations

Revue et Périodiques

AB – „The Art Bulletin”

AC – „Arte Cristiana”

AHA – „Acta Historiae Artium”

AHSS – „Annales. Histoire, Sciences Sociales”

BM – „The Burlington Magazine”

BHS – „Biuletyn Historii Sztuki”
CA – „Cahiers Archéologiques”
CCM – „Cahiers de Civilisation Médiévale”
DOP – „Dumbarton Oaks Papers”
FHA – „Folia Historiae Artium”
HAM – „Hortus Artium Medievalium”
OZ – „Ochrona Zabytków”
PKHS – „Prace Komisji Historii Sztuki”
RA – „Revue de l'Art”
RK – „Rocznik Krakowski”
REB – „Revue des Études Byzantines”
RHS – „Rocznik Historii Sztuki”
SC – „Studia Claromontana”
SKHS – „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”
„Teka GKGZ” – „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”
„ZVGSchlesien” – „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens”

Publication

CChr.Lat – *Corpus Christianorum. Series Latina*, Turnhout 1954-
KZSP – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1951-
LdK – *Lexikon der Kunst*, (éd.) H. Olbrich, Leipzig (1968-1978) 1987-1994, 12 vol.
LThK¹ – *Lexikon für Theologie und Kirche*, (éd.) M. Buchberger, Freiburg im Breisg. 1930-1938
LThK² – *Lexikon für Theologie und Kirche*, (2^e éd.) Freiburg im Breisg. 1957-1965, 1967 (Index)
PG – *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, t. 1-161, (éd.) J.-P. Migne, Paris 1857-1866
PL – *Patrologiae cursus completus. Series Lat.*, t. 1-127, (éd.) J.-P. Migne, Paris 1878-1890
RAC – *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart depuis 1941 (2008, t. 23)

Dictionnaires et Lexiques

Les dictionnaires sélectionnés permettent de retrouver des définitions de termes en art et de termes religieux, ainsi que leurs traductions dans une autre langue.

S. KOZAKIEWICZ (et al.), *Słownik terminologiczny sztuk piśknych*, Warszawa 1969

G. JANNEAU, *Dictionnaire des termes d'art*, Paris 1980

J.-P. NÉRAUDAU, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris 1985

- N. LEMAÎTRE, M.-T. QUINSON, V. SOT (dir.), *Dictionnaire culturel du christianisme*, Paris 1994
- P.-W. HARTMANN, *Das große Kunstlexikon*, Wien 1996
- J. GIRARD, *Dictionnaire critique et raisonné des termes d'art et d'archéologie*, Paris 1997
- K. KUBALSKA-SULKIEWICZ (et al.), *Słownik terminologiczny sztuk pi#knych*, Warszawa 1997
- A. VAUCHEZ, C. VINCENT (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Paris 1997
- J. RUDEL (et al.), *Les techniques de l'art*, Paris 1999
- C. GAUVARD, A. DE LIBERA, M. ZINK (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris 2002
- X. BARRAL Y ALTET (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes 2003
- J. GIRARD, *Dictionnaire des termes d'art et d'archéologie*, Paris 2006
- M.-R. GABRIEL, *Le dictionnaire du christianisme*, Paris 2007

Sources électroniques :

- HARTMANN, *Kunstlexikon* http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a.html
- Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* <http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe>

Sources

Nous citons ici des imprimés et d'anciennes publications datés entre le XVII^e et le XIX^e siècle.

- BAR#CZ 1891 S. Bar#cz, *Cudowne obrazy Matki Naj#wi#tszej w Pol- sce*, Lwów 1891
- BIESIEKIERSKI 1624 J.-A. Biesiekierski, *Krótká nauka o czci i poszanowaniu obrazów #wi#tych*, Kraków 1624 (voir bibliothèque des Chanoines Réguliers de Cracovie)
- CIAMPINI 1747 G.-G. Ciampini, *Vetera Monumenta*, Rome 1747, vol. II
- COLLIN DE PLANCY 1822 J.-A.-S. Collin de Plancy, *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*, Paris 1822
- DEPPING 1830 G.-B. Depping, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe depuis les croisades jusqu'à la fondation des colonies d'Amérique*, Paris 1830, t. I
- DIDRON 1843 A.-N. Didron, *Iconographie chrétienne – Histoire de Dieu*, Paris 1843
- DIDRON, DURAND 1845 A.-N. Didron, P. Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845
- DOBSCHÜTZ, VON 1899 E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899
- EICHLER 1888 K. Eichler, *Poutní místa a milostivé obrazy na Morav# a v rakouském Slezsku. #ást d#jepravná a popisná. #ást první*, Brno 1888
- EMLER 1882-1884 J. Emler (éd.), *Fontes Rerum Bohemicarum*, Prag 1882-1884, t. 3-4

- EMLER 1894 J. Emler, *Diplomatá# kláštera blahoslavené Panny Marie #eholnich kanovníku #ádu svatého Augustina v Roudnici*, „V#stnik Královské #eské spolo#nosti nauk r. 1893”, Praha 1894, p. 1-60
- GUIFFREY 1894-1896 J. Guiffrey (éd.), *Inventaire de Jean, Duc de Berry*, Paris 1894-1896, t. I-II
- LABARTE 1879 J. Labarte (éd.), *Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France*, Paris 1879
- LAFORGE 1864 E. Laforge, *La Vierge Marie, type de l'art chrétien. Histoire – Monuments – Légendes*, Lyon 1864
- #USZCZKIEWICZ 1891 W. #uszczkiewicz, *Wynik wycieczki naukowej w okolice S#cza i Biecha*, SKHS, 4 : 1891
- #USZCZKIEWICZ 1896 W. #uszczkiewicz, *Sprawozdania z posiedze# Komisji Historii Sztuki za okres od 13 marca do 31 grudnia 1890*, SKHS, 5 : 1896
- MÂLE 1898 E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1898
- MIGNE 1855 J.-P. Migne (éd.), *Dictionnaire des musées ou description des principaux musées d'Europe et de leurs collections*, Paris 1855
- MOLMENTI 1882 P. Molmenti, *La vie privée à Venise depuis les premiers temps jusqu'à la chute de la république*, Venise 1882
- NIGRA VALLE 1707 J. de Nigra Valle, *Genealogia sacri et apostolici Ordinis Canoniorum Regularium S. Augustini, ex Congregatio- ne Lateranesi S. Salvatoris Contexta*, Cracoviae 1707
- PANCIROLI 1625 O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Roma 1625
- PARTHEY 1869 G. Parthey, *Mirabiliae Romae e codicibus Vaticanis emendata*, Berlin 1869
- PEIGNOT, CALMET 1829 G. Peignot, A. Calmet, *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ, sur celle de Marie, sur les deux généalogies du Sauveur et sur sa famille*, Paris 1829
- POLKOWSKI 1881 I. Polkowski, *Dawne inwentarze katedry krakowskiej*, Kraków 1881
- POUQUET 1857 A.-E. Pouquet (éd.), *Gautier de Coincy, Les miracles de la Sainte Vierge*, Paris 1857
- PRZE#DZIECKI 1878 A. Prze#dziecki (éd.), *Joannis Dlugossii seu Longini canonici Cracoviensis Historiae Polonicae libri XII*, Cracoviae 1878
- PRZE#DZIECKI,
- RASTAWIECKI 1855-1858 A. Prze#dziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki #rednio-wiecznej [...] w dawnej Polsce*, Warszawa 1855-1858
- RIANT 1875 P.-E. Riant, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII^e siècle par les Latins et des documents historiques nés de leur transport en Occident*, Paris 1875
- SCHULTZ 1866 A. Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1340-1523*, Breslau 1866

- SCHULTZ 1870 A. Schultz, *Analecten zur schlesischen Kunstgeschichte*, „ZVGSchlesien”, 10 : 1870, p. 131-157
- VIOLLET-LE-DUC 1868-1875 E.-E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonne# du mobilier français de l'époque Carlovingienne a# la Renaissance*, Paris 1868-1875, VI vol. (vol. I)

Publications

- ALAZARD 1949 A. Alazard, *L'art italien des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris 1949, t. I
- ALBERTZ 1913 M. Albertz, *Über die Christophanie der Mutter Jesu*, „Theologische Studien und Kritiken”, 86 : 1913, p. 483-516
- ALEXANDRE-BIDON 1991 D. Alexandre-Bidon, *La transfiguration de saint Luc à travers l'iconographie médiévale : du scribe évangéliste au peintre de chevalet*, (dans :) D. Buschinger (éd.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen 1991, p. 7-23
- ALEXANDRE-BIDON 1998 D. Alexandre-Bidon, *Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs*, AHSS, 6 : 1998, p. 1155-1190
- ALTERMATH 1977 F. Altermah, *Du corps psychique au corps spirituel : interprétation de 1 Cor. 15, 35-49 par les auteurs chrétiens des quatre premiers siècles*, Tübingen 1977
- AMATO 1988 P. Amato (dir.), *De Vera Effigie Mariae. Antiche icone romane*, (cat. expo.) Roma, Basilica di S. Maria Maggiore 18 giugno - 3 luglio 1988, Milano-Roma 1988
- ANDALORO 1987 M. Andaloro, *L'icona della Vergine Salus Populi Romani*, (dans :) C. Pietrangeli (éd.), *La Basilica Romana di Santa Maria Maggiore*, Firenze 1987, p. 124-127
- ANDALORO 2000 M. Andaloro (éd.), *Arte e iconografia a Roma*, Milano 2000
- ANDRZEJEWSKI 1979 R. Andrzejewski, *Kult relikwii wed#ug #w. Ambro#ego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, XXVI : 1979, p. 73-78
- ANGENENDT 1994 A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zum Gegenwart*, München 1994
- ANGENENDT 1997 A. Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997
- ANGENENDT 2004 A. Angenendt, *Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter*, München 2004
- ANGOLD 2003 M. Angold, *The fourth crusade : event and context*, New York-Paris 2003
- ANTAL 1954 F. Antal, *Florentské malí#ství a jeho spole#enské pozadí*, Praha 1954
- ANTAL 1960 F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960

- ANTIBES 1981 Actes du colloque franco-polonais d'Histoire : *Les relations économiques et culturelles entre l'Occident et l'Orient*, Nice-Antibes 6-9 novembre 1980, Antibes 1981
- ARASSE 1981 D. Arasse, *Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle*, (dans :) A. Vauchez (éd.), *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Table ronde organisée par l'École française de Rome, 22-23 juin 1979, Rome 1981, p. 131-146
- ARCANGELI 1978 F. Arcangeli, *Pittura bolognese del'300*, Bologna 1978
- ARGENZIANO 2005 R. Argenziano, *L'Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis : questioni liturgiche e iconografiche*, (dans :) A. Benvenuti, M. Garzaniti (éd.), *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, Atti del IV Convegno di Studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia, Firenze, 26-28 ottobre 2000, Roma 2005
- ATHÈNES 1964 *L'Art Byzantin – Art Européen*, (cat. expo.) Palais du Zappeion, Athènes, 1^{er} avril - 15 juin 1964, Athènes 1964
- AURENHAMMER 1955 H. Aurenhammer, *Marienikone und Marienandachtsbild zur Entstehung des halbfigurigen Marienbildes nördlich des Alpen*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft“, 4 : 1955, p. 135-149
- AUZÉPY 2003 M.-F. Auzépy (éd.), *Byzance en Europe*, Actes du XX^e Congrès international des études byzantines, Paris 2001, Paris 2003
- AVERY 1921 C.-L. Avery, *Early Christian Gold Glass*, „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art“, 16, Aug. : 1921, p. 170
- AYER 1991 E. Ayer, *Thirteenth-century Imagery in Transition : The Berlinghiero Family of Lucca*, dissertation Rutgers University 1991
- BABI# 1995 G. Babi#, *Les images byzantines et leurs degrés de signification : l'exemple de l'Hodigitria*, (dans :) A. Guillou, J. Durand (éd.), *Byzance et les images*, Paris 1995, p. 189-222
- BACCI 1996 M. Bacci, *La Panayia Hodigitria e la Madonna di Costantinopoli*, AC, 84 : 1996, p. 3-12
- BACCI 1997 M. Bacci, *Due tavole della Vergine nelle Toscana occidentale del primo Duecento*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa“, 4/2 : 1997, p. 1-59
- BACCI 1998 (a) M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998 (coll. « Piccola Biblioteca Gisem », 14)
- BACCI 1998 (b) M. Bacci, *Immagini e devozione nel tardo Medioevo lucchese : alcune riflessioni in margine alla mostra*, (dans :) M.-T. Filieri (éd.), *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, (cat. expo.) Lucca, 28. III - 5. VII. 1998, Livorno 1998, p. 76-97
- BACCI 1999 M. Bacci, *La mannaia del « Volto Santo », San Martino di Lucca. Gli arredi della cattedrale*, Lucca 1999 (voir aussi „Rivista di archeologia, storia, costume“, 26/2-4 : 1998, p. 87-102)

- BACCI 2000 (a) M. Bacci, « *Pro remedio animae* ». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale, secoli XIII e XIV*, Pisa 2000 (coll. « Piccola Biblioteca Gisem », 15)
- BACCI 2000 (b) M. Bacci, *La tradizione di san Luca pittore da Bisanzio all'Occidente*, (dans :) G. Mariani Canova (éd.), *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente*, (cat. expo.) Padova, Museo diocesano, 14 octobre 2000 - 6 janvier 2001, Padova 2000, p. 103-109
- BACCI 2003 M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma-Bari 2003
- BACCI 2004 M. Bacci, *San Luca : il pittore dei pittori*, (dans :) E. Castelnuovo (éd.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari 2004, p. 3-11
- BACCI 2005 (a) M. Bacci, *Pisa e l'icona*, (dans :) M. Burrelli, A. Caleca (éd.), *Cimabue a Pisa : la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, (cat. expo.) Pisa, Museo nazionale di San Matteo lungarno Mediceo, 25 mars-25 juin 2005, Pisa 2005, p. 58-64
- BACCI 2005 (b) M. Bacci, *The Legacy of the Hodegetria : holy icons and legends between east and west*, (dans :) M. Vassilaki (éd.), *Images of the Mother of God : Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, p. 321-336
- BACCI 2007 (a) M. Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, (dans :) *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Actes du colloque, Gênes 27-29 mai 2004, (dir.) A.-R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, p. 63-78
- BACCI 2007 (b) M. Bacci (dir.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 21-22 novembre 2003), Pisa 2007
- BACZKOWSKI 1999 K. Baczkowski, *Dzieje Polski późnośredniowiecznej (1370-1506)*, (dans :) S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgórnjak (éd.), *Wielka historia Polski*, Kraków 1999, t. III
- BALARD, MALAMUT, SPIESER 2005 M. Balard, E. Malamut, J.-M. Spieser (éd.), *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges*, Actes de trois séances du XX^e Congrès international des Études byzantines, Paris, 19-25 août 2001, Paris 2005
- BARDACH 1964 J. Bardach, *Historia państwa i prawa Polski ; do powstania XV wieku*, Warszawa 1964, vol. I
- BARNES 1947 H.-E. Barnes, *A Survey of Western Civilization*, New York 1947
- BARTLOVÁ 1995-1996 M. Bartlová, *Why did Master Theodorik paint on the frames ? – Pro mistr Theodorik maloval na rámy*, „Bulletin of the National Gallery in Prague”, V-VI : 1995-1996, p. 102-106
- BARTLOVÁ 2001 (a) M. Bartlová, *Pochívání obrazy. Deskové malíství v českých a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001
- BARTLOVÁ 2001 (b) M. Bartlová, *Moravský krásný sloh*, (dans :) K. Chamonikola(éd.), *Podzim stědovku, Moravská galerie v Brně*, Brno 2001, p. 13-20

- BASCHET 1991 (a) J. Baschet, *Images ou idoles ?*, AHSS, 2 : 1991, p. 347-352
- BASCHET 1991 (b) J. Baschet, *Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale*, AHSS, 2 : 1991, p. 375-380
- BASCHET 1996 J. Baschet, *Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie*, AHSS, 1 : 1996, p. 93-133
- BASCHET, SCHMITT 1996 J. Baschet, J.-C. Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana - Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992 (coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5), Paris 1996
- BASCHET 2008 J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008
- BAUDOIN 2006 J. Baudoin, *Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident*, Nonette 2006
- BAUERREISS 1960 R. Bauerreiss, « *Basileus tes doxes* ». *Ein frühes Eucharistisches Bild und seine auswirkung*, (dans :) *Pro mundi vita* (Festschrift zum Eucharistischen Weltkongress 1960), München 1960, p. 49-67
- BAZIELICH 1938 W. Bazielich, *Zabytki sztuki w Starym S#czu*, „Kurier Literacko-Naukowy”, 33 : 1938, p. 528-529
- BEGG 1996 E. Begg, *The cult of the Black Virgin*, London-New York 1996
- BEHLING 1957 L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957
- BEHRENS 1942 E. Behrens, *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathenland. Ausstellung, Institut für Duetsche Ostarbeit Krakau, Juli 1942*, Krakau 1942
- B#LINA, #ORNEJ, POKORNÝ 1995 P. B#lina, P. #ornej, J. Pokorný, *Histoire des pays tchèques*, Paris 1995
- BELLINI-PIETRI 1906 A. Bellini-Pietri, *Catalogo del Museo Civico di Pisa*, Pisa 1906
- BELTING 1981 H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981
- BELTING 1982 (a) H. Belting, *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhun- derts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, (dans :) *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale della Storia dell'Arte Bologna 1979, Bologna 1982, p. 35-53
- BELTING 1982 (b) H. Belting, *The Byzantine Madonnas : New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio*, „Studies in the History of Art”, 12 : 1982, p. 7-22
- BELTING 1987 (a) H. Belting, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, (dans :) W. Busch(éd.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1987, p. 155-181
- BELTING 1987 (b) H. Belting, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, (dans :) W. Busch, P. Schmoock(éd.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim-Berlin 1987, p. 128-149

- BELTING 1989 H. Belting, *Icons and Roman Society in the Twelfth Century*, (dans :) W. Tronzo (éd.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Bologna 1989, p. 27-41
- BELTING 1990 H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990
- BELTING 1998 H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. F. Muller, Paris 1998
- BELTING 2001 H. Belting, *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001
- BELTING 2004 H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris 2004
- BELTING 2007 H. Belting, *La vraie image. Croire aux images ?*, Paris 2007
- BENEDICTIS, DE 1979 C. De Benedictis, *La pittura senese 1330-1370*, Firenze 1979
- BENVENUTI, GARZANITI 2005 A. Benvenuti, M. Garzaniti (éd.), *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, Atti del IV Convegno di Studio dell'Associazione Italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia, Firenze, 26-28 Ottobre 2000, Roma 2005
- BERENSON 1917 B. Berenson, *Due nuovi dipinti di Lippo Vanni*, „Rassegna d'Arte antica et moderna”, 4 : 1917, p. 97-100
- BERENSON 1918 B. Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York 1918
- BERLIN 1901 *Gemälde des XIV.-XV. Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann*, Berlin 1901
- BERMEJO DÍEZ 1980 J. Bermejo Díez, *Das Reliquien-Diptychon der Despoten von Epirus in der Kathedrale von Cuenca*, (dans :) A. Legner (éd.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Köln 1980, p. 13-19
- BERTELLI 1961 (a) C. Bertelli, *L'immagine del „Monasterium Tempuli” dopo il restauro*, (dans :) „Archivum Fratrum Praedicatorum”, XXXI : 1961, p. 82-111
- BERTELLI 1961 (b) C. Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, „Boll'Arte”, 46 : 1961, p. 24-32
- BERTELLI 1961 (c) C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia – Iconografia – Stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo*, Roma 1961
- BERTELLI 1968 C. Bertelli, *Storia e vicende dell'immagine edessena*, „Paragone-Arte”, 217 : 1968, p. 3-33
- BERTELLI 1988 (a) C. Bertelli, *Pittura in Italia durante iconoclasmo : le icône*, AC, 75/724 : 1988, p. 45-54
- BERTELLI 1988 (b) C. BERTELLI, *Pour une évolution positive de la crise iconoclaste byzantine*, RA, 80 : 1988, p. 9-16
- BERTRAND 2006 P. Bertrand, *Authentiques des reliques : authentiques ou reliques ?*, „Le Moyen Âge”, 112/2 : 2006, p. 363-374
- BÉTHOUART, LOTTIN 2005 B. Béthouart, A. Lottin (éd.), *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras 2005

- BETTINI 1933 S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonnari*, Padova 1933
- BETTINI 1938-1939 S. Bettini, *La pittura bizantina*, Firenze 1938-1939
- BETTINI 1940 S. Bettini, *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940
- BETTINI 2006 S. Bettini, *Venise : naissance d'une ville*, Paris 2006
- BIA#OSTOCKI 1993 J. Bia#ostocki, *L'art du XV^e siècle des Parler à Dürer*, Paris 1993
- BIGHAM 1995 S. Bigham, *L'icône dans la tradition orthodoxe*, Montréal 1995
- B#ACHUT, BARTYNOWSKI 1905 A. B#achut, M. Bartynowski, *W pi##setn# rocznic# za##enia klasztoru Bo##ego Cia##a na Kazimierzu w Kra- kowie (1405- 1905). Szkic do dziejów opactwa XX. Ka- noników Regularnych Latera##skich*, Kraków 1905
- BOCHNAK 1934-1935 A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Pod- karpciu*, PKHS, 6 : 1934-1935, p. 1-40
- BOESCH GAJANO 2005 S. Boesch Gajano, *La strutturazione della cristianita occidentale*, (dans :) *Storia della santità nel cristiani- smo occidentale*, (études réunies par) A. Benvenuti, S. Boesch Gajano, S. Ditchfield, R. Rusconi, F. Scorza Barcellona, G. Zazzi, Roma 2005, p. 91-148
- BOESPFLUG, LOSSKY 1987 F. Boespflug, N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II, tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, Paris 1987
- BOESPFLUG, SPIESER, HECK, DA COSTA 2000 F. Boespflug, J.-M. Spieser, Ch. Heck, V. Da Costa, *Le Christ dans l'art des catacombes au XX^e siècle*, Paris 2000
- BOESPFLUG 2008 F. Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art*, Paris 2008
- BOESPFLUG 2010 F. Boespflug, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs : l'invisible incarné*, Paris 2010
- BOISSIEU, DE, BORDEYNE, MAGGIANI 2007 B. De Boissieu, P. Bordeyne, S. Maggiani, *Marie, l'église et la théologie : Traité de mariologie*, Paris 2007
- BOLARD 1999 L. Boladr, « *Thalamus Virginis* ». *Images de la « Devotio moderna » dans la peinture italienne du XV^e siècle*, „Revue de l'histoire des religions”, 1/216 : 1999, p. 87-110
- BOLGIA 2005 C. Bolgia, *The Felici Icon Tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli, Reconstructed : Lay Patronage, Sculpture and Marian Devotion in Trecento Rome*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, LXVIII : 2005, p. 27-72
- BONNE 1990 J.-C. Bonne, *Représentation médiévale et lieu sacré*, (dans :) S. Boesch-Gajano, L. Scaraffia (éd.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino 1990
- BONNE 1990 J.-C. Bonne, *A la recherche des images médiévales*, AHSS, 2 : 1991, p. 353-373
- BOQUET, NAGY 2009 D. Bouquet, P. Nagy (éd.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris 2009

- BORSARI 1991 S. Borsari, *Pisani a Bisanzio nel XII secolo*, (dans :) *Studi di storia pisana e toscana in onore del Prof. Cinzio Violante*, Pisa 1991 (Biblioteca del „Bollettino Storico Pisano”, Collana storica, 38), p. 59-75
- BOSKOVITS 1992 M. Boskovits, *Appunti per una storia della tavola d'altare : le origini*, AC, 80 : 1992, p. 422-438
- BOSKOVITS 1993 M. Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine Painting. The Origin of Florentine Painting 1100-1270*, Firenze 1993, vol. I
- BOULGAKOV 1997 S. Boulgakov, *L'icône et sa vénération*, Lausanne 1997
- BOULNOIS 2008 O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e - XVI^e siècle)*, Paris 2008
- BOUSQUET 1982 J. Bousquet, *Des antependiums aux retables. Le problème du décor des autels et de son emplacement*, „Cahiers de St-Michel de Cuxa”, 13 : 1982, p. 201-232
- BOUSSEL 1971 P. Bousset, *Des reliques et de leur bon usage*, Paris 1971
- BOUYER 1984 L. Bouyer, *Vérité des icônes. La tradition iconographique chrétienne et sa signification*, Limoges 1984 (2^e éd. Paris 1990)
- BOWRON 1990 E.-P. Bowron, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum : A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Harvard University Art Museum, Cambridge 1990
- BOZÓKY, HELVÉTIUS 1999 E. Bozóky, A.-M. Helvétius (éd.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque international de l'Université du Littoral – Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, Turnhout 1999
- BOZÓKY 2005 E. Bozóky, *La participation des laïcs dans les rituels autour des reliques*, (dans :) A. Benvenuti, M. Garzaniti (éd.), *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, Atti del IV Convegno di Studio dell'Associazione Italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia, Firenze, 26-28 Ottobre 2000, Roma 2005, p. 397-419
- BOZÓKY 2007 E. Bozóky, *La politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris 2007
- BOZÓKY, HENRIET (à paraître) E. Bozóky, P. Henriët (dir.), *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge (L'écriture de la sainteté, instrument politique)*, Actes du colloque international, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 11-14 septembre 2008
- BRANDI 1931 C. Brandi, *An unpublished reliquary of Francesco di Vannuccio*, „Art in America”, XX : 1931, p. 38-48
- BRANDI 1935 C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento*, Rimini 1935
- BRANDI 1951 C. Brandi, *Duccio*, Florence 1951
- BRAUN 1940 J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940
- BREDEKAMP 1975 H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt 1975

- BRÉHIER 1924 L. Bréhier, *La cathédrale de Clermont au XI^e s. et sa statue d'or de la Vierge*, „La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe”, 1924 (janv.), p. 205-210
- BRÉHIER 1928 L. Bréhier, *L'art chrétien : son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris 1928
- BROWN 1982 P. Brown, *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, (dans :) *Id., Society and the Holy in Late Antiquity*, Chicago 1982, p. 103-152
- BROWN 1984 P. Brown, *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris 1984
- BRUAND 2002 O. Bruand, *Accusations d'impiété et miracles de punition dans l'hagiographie carolingienne*, (dans :) L. Mary, M. Sot (éd.), *Impies et païens entre Antiquité et Moyen Âge*, Paris 2002, p. 155-173
- BRUN 2007 S. Brun, *Les fleurs dans l'iconographie chrétienne : Images de la beauté et du paradis*, „Religions et Histoire”, 14 : 2007, p. 74-81
- BRUYNE, DE 1922 D. De Bruyne, *L'origine de la procession de la chandeleur et des rogations. A propos d'un sermon inédit*, „Revue bénédictine”, 34 : 1922, p. 14-26
- BRUYNE, DE 1946 E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris 1946 (1998)
- BURRESI, CARLETTI, GIOMETTI 2002 M. Burresi, L. Carletti, C. Giometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Pisa 2002
- BYLINA, G#ADKIEWICZ 1999 S. Bylina, R. G#adkiewicz (éd.), *Polskie echa husytyzmu*, Actes du colloque (K#odzko27-28. IX. 1996), Warszawa 1999
- CAILLET 2005 J.-P. Caillet, *L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^e -XIV^e siècle)*, HAM, 11 : 2005, p. 139-147
- CAILLET 2006 J.-P. Caillet, *De l'antependium au retable : la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident*, CCM, 49 : 2006, p. 3-20
- CAILLET, JOUBERT (à paraître) *Relations et échanges entre Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Le témoignage des programmes picturaux*, Colloque international, Athènes 2-4 avril 2009, Organisation scientifique : J.-P. Caillet, F. Joubert
- CALECA 1978 A. Caleca, *Il Museo Nazionale di San Matteo. Opere d'arte fino al XV secolo*, Pisa 1978
- CALLISEN 1937 S.-A. Callisen, *The Evil Eye in Italian Art*, AB, XIX : 1937, p. 450-462
- CALMETTE 1951 J. Calmette, *Le Reich allemand au moyen âge*, Paris 1951
- CAMERON 1983 A. Cameron, *The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story*, (dans :) *Okeanos. Essays presented to I. Sevchenko* (Harvard Ukrainian Studies VII), 1983, p. 80-94
- CÄMMERER- GEORGE 1966 M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg 1966
- CANADAY 1957 J. Canaday, *Sienese Painting*, Metropolitan Museum of Art, New York 1957

- CANETTI 2002 L. Canetti, *Frammenti di eternità. Corpi e reliquie tra Antichità e Medioevo*, Roma 2002
- CARLI 1955 E. Carli, *La peinture siennoise*, trad. J. Bertrand, Paris 1955
- CARLI 1956 E. Carli, *Sienese Painting*, New York 1956
- CARLI 1958 E. Carli, *Pittura medievale pisana*, Milano 1958
- CARLI 1994 E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla „bella maniera”*, Pisa 1994
- CARTER 1994 F.-W. Carter, *Trade and urban development in Poland : An Economic Geography of Cracow, from its Origins to 1795*, Cambridge 1994
- CASPARY 1969 H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, München 1969
- CASSANELLI 2000 R. Cassanelli (éd.), *Il Mediterraneo e l'Arte nel Medio- evo*, Milano 2000
- CASTELNUOVO 1986 E. Castelfnuovo (éd.), *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986
- CATALOGUE 1955 *Mostra delle opere del Beato Angelico. Nel quinto centenario della morte 1455-1955*, cat., Museo di San Marco, Firenze 1955
- CATALOGUE 1970 *Chefs-d'œuvre hongrois*, Galerie Nationale Hongroise, Musée des Beaux Arts, Palais de Bouda, septembre 1969 - décembre 1970 (*Magyar Remekm#vek*, Magyar Nemzeti Galéria, Szépm#vészeti Múzeum, Budavári Palota, 1969. Szeptember - 1970. December)
- CATALOGUE 1974 *L'art hongrois à la Galerie Nationale Hongroise (Régi M#vészet a Magyar Nemzeti Galériában)*, Budapest 1974
- CATALOGUE 1979 *Mostra di opere restaurate d'arte nelle provincie di Siena e Grosseto*, Gênes 1979
- CATALOGUE 1988 *Imago Mariae. Tesori d'Arte della Civiltà Cristiana*, Palazzo Venezia, Roma, 20 Giugno - 2 Ottobre 1988, Roma 1988
- CATALOGUE 1990 *Polyptyques : le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, Musée du Louvre, Paris 27 mars - 23 juillet 1990, (dir.) M. Laclotte, Ch. Clément, Paris 1990
- CATALOGUE 1991 *Icônes byzantines et post-byzantines de Chypre*, cat. expo. tenue au Conseil de l'Europe, Strasbourg 1991
- CATALOGUE 1994 *A l'image de Dieu. Icônes byzantines de Chypre du XII^e siècle à nos jours*, Mulhouse-Strasbourg 1994
- CATALOGUE 2003 *Duccio di Buoninsegna alle origini delle pittura senese*, 4 octobre 2003 - 11 janvier 2004, expo. Sienna, *Santa Maria della Scala et Museo dell'Opera del Duomo*, Milano 2003
- CATALOGUE 2005 *Duccios Madonna and Child*, 21 décembre - 13 juin 2005, Metropolitan Museum of Art New York
- CECCARELLI- LEMUT, GARZELLA 1998 M.-L. Ceccarelli Lemut, G. Garzella (dir.), *Pisani viri in insulis et transmarinis regionibus potentes*, Atti del Convegno internazionale di studi (Pisa, 22-24 ottobre 1998)

- CECCARELLI- LEMUT 2006 M.-L. Ceccarelli Lemut, *Pisa nel Mediterraneo durante il XIII secolo*, „Bollettino Storico Pisano”, 75 : 2006, p. 1-21
- #ECHURA 2005 J. #echura, #eské zem# v letech 1310-1378. Lucem- burkové na #eském tr#n#, Praha 2005
- CELLINI 1950 P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, „Proporzioni”, III : 1950, p. 1-6
- #ERNÝ 1998 P. #erný, N#které nové aspekty ikonografie Panny Marie s d#ckem v #eském um#ní doby Karla IV., „Philo- sophica – Aesthetica” 16, „Historia artium”, II : 1998, p. 65-79
- #eské um#ní ... 1970 #eské um#ní gotické 1350-1420, Praha 1970
- CHADWICK, EVANS 1987 H. Chadwick, G.-R. Evans, *Atlas du Christianisme*, Turnhout 1987
- CHASTEL 1988 A. Chastel, *Medietas imaginis. Le prestige durable de l'icône en Occident*, CA, 36 : 1988, p. 99-110
- CHASTEL 1993 A. Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris 1993
- CHASTEL 1999 A. Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999
- CHATZIDAKIS 1974 (a) M. Chatzidakis, *Essai sur l'école dite italo-grecque, précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500*, (dans :) A. Pertusi(éd.), *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, Atti del Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana [...], Firenze 1974, vol. II, p. 69-124
- CHATZIDAKIS 1974 (b) M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque*, (dans :) *Mnimnosynon Sophias Antoniadé*, Venezia 1974, p. 169-211
- CHATZIDAKIS 1975 M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise*, Venezia 1975
- CHATZIDAKIS 1977 M. Chatzidakis, *La peinture des « Madonneri » ou « vénéto-crétoise » et sa destination*, (dans :) H.-G. Beck, M. Manousakas, A. Pertusi (éd.), *Venezia – Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (Secoli XV-XVI) : Aspetti e Problemi*, Florence 1977, p. 673-690
- CHÉLINI 1991 J. Chélini, *L'aube du Moyen Âge . Naissance de la chrétienté occidentale. La vie religieuse des laïcs dans l'Europe carolingienne (750-900)*, Paris 1991
- CHÉLINI 2003 J. Chélini, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Paris (1991) 2003
- CHEYNET 2006 J.-C. Cheynet(éd.), *Le monde byzantin. L'empire by- zantin : 641-1204*, Paris 2006, t. II
- CHOJECKA 1993 E. Chojecka (éd.), *O sztuce Górnego ###ska i przyle- g#ych ziem ma#opolskich*, IV Seminarium Sztuki Górno- #l#skiej Zak#adu Historii Sztuki Uniwersytetu #l#skiego i Oddzia#u Górno#l#skiego SHS odbytego w dniach 26-27 pa#dziernika 1987 r. w Katowicach), Katowice 1993
- CHRISTE 1969 Y. Christe, *Les Grands Portails romans. Études sur l'iconologie des théophaines romanes*, Genève 1969

- CHRISTE 1987 Y. Christe, *L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IX^e au XII^e siècle en Occident*, (dans :) F. Boespflug, N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II, tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, Paris 1987, p. 303-311
- CHRISTIN, GAMBONI 1999 O. Christin, D. Gamboni (éd.), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris 1999
- CHRO#CICKI 1965 J. Chro#cicki, *Korale, sosulka i szczygie#*. (*Sztuka goty- cka a tradycje i wierzenia ludowe*), „Polska Sztuka Lu- dowa”, 19 : 1965, p. 157-166
- CHYTIL 1925 K. Chytil, *Madona Svatošt#pánská a její pom#r k typu Madony vyšebrodské a k #eské malb# XV. Století*, „Památky archeologické”, 34 : 1925, p. 41-76
- CICCONE, POLIZZI 1987 G. Ciccone, S. Polizzi, *Porto Pisano e il Porto di Livo- rno nel Medioevo*, „Studi Livornesi”, II : 1987, p. 9-48
- CIGGAAR 1999 K. Ciggaar, *Glimpses of life in Outremer in Exempla and Miracula*, (dans :) K. Ciggaar, H. Teule (éd.), *East and west in the crusader states : context, contacts, confrontations*, Louvain 1999, vol. II, p. 131-152
- COLE 1980 B. Cole, *Sienese Painting : From Its Origins to the Fifteenth Century*, New York 1980
- CORMACK 2007 R. Cormack, *Icons*, Cambridge 2007
- COTTIN 1990 J. Cottin, *Je#sus-Christ en e#criture d'images : premie#res repre#sentations chre#iennes*, Gene#ve 1990
- CSÁNKY 1938 M. Csányk, *A szepesi és sárosi táblafestészet 1460-ig : Az emlékanyag lajstromával és képes bemutatásával*, Budapest 1938
- CSÁNKY 1940 (1941) M. Csányk, *Das bartfelder Madonnen – Bild. Entwicklungsgeschichte Studie*, „Az Országos Magyar Szépm#- vészeti Múzeum Evkönyvei”, t. 10, 1940(Budapest 1941)
- D#B-KALINOWSKA 1973 B. D#b-Kalonowska, *Die krakauer Mosaikikone*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik”, 22 : 1973, p. 285-299
- D#B-KALINOWSKA 1973 B. D#b-Kalonowska, *Krakowska ikona mozaikowa*, BHS, 35/2 : 1973, p. 115-125
- D#BROWSKI 1936 J. D#browski, *I rapporti fra l'Italia e la Polonia durante il Medio Evo*, (dans :) *Le relazioni fra l'Italia et la Polonia dall'età romana ai tempi nostri*, Biblioteca di Roma dell'Academia Polacca, conferenze tenute negli anni 1934 e 1935, Roma 1936, p. 37-58
- DEICHMANN 1994 F.-W. Deichmann, *Antologia chrze#cija#ska*, Warszawa 1994
- DEITERS 2002 M. Deiters, *Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg. Studien zur Rekonstruktion eines verlorenen Zentrums*, Berlin 2002
- DEKONINCK,
- WATTHEE-DELMOTT 2005 R. Dekoninck, M. Watthee-Delmott (éd.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Actes du colloque international organisé en avril 2003 par le

- Centre de recherches sur l'imaginaire de l'Université catholique de Louvain, Paris-Budapest-Torino 2005
- DELEHAYE 1927 H. Delehaye, *Sanctus : Essai sur le culte des saints dans l'Antiquité* (coll. « Subsidia hagiographica », 17) Bruxelles 1927
- DELLA VALLE 2007 M. Della Valle, *Costantinopoli e il suo impero : arte, architettura, urbanistica nel millennio bizantino*, Milano 2007
- DEMURGER 2006 A. Demurger, *Croisades et croisées au Moyen-Âge*, Paris 2006
- DEMUS 1964 O. Demus, *L'art byzantin dans le cadre de l'art européen* (dans :) *L'Art Byzantin – Art Européen*, (cat. expo.) Palais du Zappeion à Athènes, du 1^{er} avril au 15 juin 1964, Athènes 1964, p. 86-111
- DEMUS 1970 O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970
- DENEFFE, PETERS, FREMOUT 2009 D. Deneffe, F. Peters, W. Fremout, *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, Brussels 2009
- DERVILLE 2006 A. Derville, *Quarante générations de Français face au sacré : essai d'histoire religieuse de la France, 500-1500*, Villeneuve-d'Ascq 2006
- DERWICH, STAUB 2004 M. Derwich, M. Staub (éd.) *Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter*, Göttingen 2004
- DEVOS 1947 P. Devos, *Les premières versions occidentales de la légende de Saïdnaïa*, „Analecta Bollandiana”, 65 : 1947, p. 245-278
- DEXTER 1927 E.-F. Dexter (éd.), *Miracula S. Virginis Mariae*, Madison 1927 (University of Wisconsin Studies in the Social Sciences and History, 12)
- DIDI-HUBERMAN 1990 G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990
- DJURI# 1996 I. Djuri#, *Le crépuscule de Byzance*, Paris 1996
- D#ugosz ... 2004 Jan D#ugosz, *Roczniki czyli kroniki s#awnego Królestwa Polskiego, ksi#ga jedenasta i dwunasta (1431-1444)*, (éd.) Warszawa 2004
- DOBROWOLSKI 1935 T. Dobrowolski, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, RK, 26 : 1935, p. 208-230
- DOBROWOLSKI 1936 T. Dobrowolski, *##skie malarstwo #cienne i sztalugowe do pocz#tku XV w.*, (dans :) W. Semkowicz(éd.), *Histo- ria ##ska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. III, Kraków 1936
- DOBROWOLSKI 1937 T. Dobrowolski, *Rze##ba i malarstwo w województwie ##skim*, Katowice 1937
- DOBROWOLSKI, SZRAMEK 1938 T. Dobrowolski, E. Szramek, *Obraz Matki Boskiej Piekarskiej w Opolu na tle gotyckich wizerunków podobnego typu*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół# Nauk na #l#sku”, t. 6, 1938, p. 203-222
- DOBROWOLSKI 1950 T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków (éds.) 1950 ; 1959 ; 1964 ; 1971 ; 1978
- DOBROWOLSKI 1962 T. Dobrowolski, *Malarstwo*, (dans :) T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz(éd.), *Historia sztuki polskiej, I : Sztu- ka #redniowieczna*, Kraków 1962 (2^e éd. 1965)

- DOBROWOLSKI 1976 T. Dobrowolski, *Dwa cechowe obrazy krakowskie z XV wieku. Przyczynek do problemu szkoly oko r. 1450 i twórcy Mistrza ołtarza z herbem*, (dans :) *Ars una*, (Uniwersytet A. Mickiewicza w Poznaniu, « Seria Historia Sztuki », 5), Poznań 1976, p. 63-70
- DOBRZENIECKI 1958 T. Dobrzeński, texte (dans :) T. Dobrzeński, J. Ruszczykówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa, *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958
- DOBRZENIECKI 1965 T. Dobrzeński, *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce. Chrystofania Marii*, (dans :) J. Lewński (éd.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, Wrocław 1965, t. II
- DOBRZENIECKI 1969 T. Dobrzeński, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13/1 : 1969, p. 11-149
- DOBRZENIECKI 1971 T. Dobrzeński, *Niektóre zagadnienia ikonografii Młodego Bolesława*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15/1 : 1971, p. 7-219
- DOBRZENIECKI 1972 T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów Muzeum Narodowe w Warszawie. I, Galeria Sztuki średniowiecznej*, Warszawa 1972
- DOBRZENIECKI 2002 T. Dobrzeński, *Jasnogórski obraz Matki Boskiej. Studium ikonograficzne*, SC, 20 : 2002, p. 19-44
- DODWELL 1971 C.-R. Dodwell, *Painting in Europe : 800 to 1200*, London 1971
- DODWELL 1993 C.-R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West, 800-1200*, London 1993
- DOHMEN, STERNBERG 1987 Ch. Dohmen, T. Sternberg (éd.), *... kein Bildnis machen*, Würzburg 1987
- DONADEO 1984 M. Donadeo, *Les icônes de la Mère de Dieu*, Paris 1984
- DRANDAKI 2004 A. Drandaki, *Images de la spiritualité grecque*, Paris 2004
- DUBARLE 1997 A.-M. Dubarle, *L'homélie de Grégoire le Référendaire pour la réception de l'image d'Édesse*, „Revue des études byzantines”, 55 : 1997, p. 5-51
- DUBIEF 1967 L. Dubief, *Europe médiévale (XIII^e -XV^e siècle)*, Lausanne 1967
- DUBORGEL 1991 B. Duborgel, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne 1991
- DUCHET-SUCHAUX 2001 G. Duchet-Suchaux (éd.), *L'iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, (« Le Léopard d'or, Cahiers du Léopard », 10), Paris 2001
- DUGGAN 1989 L.-G. Duggan, *Was Art really the Book of the Illiterate ?*, „Word and Image”, 5/3 : 1989, p. 227-251
- DUMEIGE 1960 G. Dumeige, *La foi catholique. Textes doctrinaux du magistère de l'Église*, Paris 1960
- DUMEIGE 1977 G. Dumeige(éd.), *Histoire des conciles œcuméniques*, Paris 1977
- DUMEIGE 1978 G. Dumeige, *Nicée II*, Paris 1978
- DUPEUX, JEZLER, WIRTH 2001 C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (dir.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, (cat. expo.) Musée d'histoire de Berne, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg, 1^{er} novembre 2000-16 avril 2001, Paris 2001

- DURAND, SPIESER, WIRTH 1991 F. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth (dir.), *L'image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg, 20-21 janvier 1988 organisé par le Centre d'histoire des religions de l'Université de Strasbourg II, « Groupe Théorie et pratique de l'image culturelle », Paris 1991
- DURAND 1997 J. Durand, *Reliques et reliquaires arrachés à l'Orient et à Byzance au temps des croisades*, (dans :) M. Rey-Delque (éd.), *Les croisades, l'Orient et l'Occident d'Urbain II à saint Louis, 1096-1270*, Milan 1997, p. 378-389
- DUTKIEWICZ 1946 J. Dutkiewicz, *Nowy S#cz – polska Siena*, „Przeł#d Artystyczny”, 1/5 : 1946
- DVORNIK 1970 F. Dvornik, *Les Slaves histoire, civilisation de l'Anti- quité aux débuts de l'Époque contemporaine*, Paris 1970
- DZIECHCI#SKA 1988 H. Dziechci#ska, *L'Autre dans la culture polonaise*, Wroc#aw 1988
- ECO 1988 U. Eco, *Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge 1988
- EDGELL 1932 G.-H. Edgell, *A History of Sienese Painting*, New York 1932
- EISLER 1961 C. Eisler, *Verre églomisé and Paolo di Giovanni Fei*, „Journal of Glass Studies”, III : 1961, p. 31-38
- ENGBERG 2005 S.-G. Engberg, *Romanos Lekapenos and the Mandylion of Edessa*, (dans :) J. Durand, B. Flusin (éd.), *Byzance et les reliques du Christ*, Paris 2005, p. 123-142
- ERLANDE- BRANDENBURG 2007 A. Erlande-Brandenburg, *Le culte des reliques et les aménagements liturgiques*, „Dossiers d'Archéologie”, 319 : 2007, p. 14-23
- ESTREICHER 1936 K. Estreicher, *Tryptyk #w. Trójcy w Katedrze na Wa- welu*, RK, 27 : 1936, 47-125
- ESWARIN 1979 R. Eswarin, *Terminology of Verre Eglomisé*, „Journal of Glass Studies”, 21 : 1979, p. 98-101
- EVANS, WIXOM 1997 H.-C. Evans, W.-D. Wixom (éd.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, (cat. expo.) The Metropolitan Museum of Art, New York 1997
- EVANS 2004 (a) H.-C. Evans (éd.), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, (cat. expo.) The Metropolitan Museum of Art New York, New Haven-London 2004
- EVANS 2004 (b) H.-C. Evans (éd.), *Trésors du monastère de Sainte-Catherine Mont Sinaï Égypte*, Martigny 2004
- EVDOKIMOV 1970 P. Evdokimov, *L'art de l'icône : théologie de la beauté*, Paris 1970
- FAGIOLO, MADONNA 1984 M. Fagiolo, M.-L. Madonna (éd.), *Roma 1300-1875, L'arte degli anni santi*, (cat. expo.) Roma Palazzo Ve- nezia, 20 décembre 1984 - 5 avril 1985, Milano 1984
- FAJT, ROYT 1997 J. Fajt, J. Royt (éd.), *Magister Theodoricus. Court Painter of Emperor Charles IV. Decorations of Sacred Spaces at Castle Karlštejn*, (l'expo. tenue au Couvent Sainte-Agnès, du 12 novembre 1997 au 26 avril 1998), Prague 1997
- FAJT, ROYT 1998 J. Fajt, J. Royt, *The Pictorial Decoration of the Great Tower at Karlštejn Castle. Ecclesia Triumphans*, (dans :) J. Fajt(éd.), *Magister Theodoricus*

- *Court Painter to Emperor Charles IV. The Pictorial Decoration of the Shrines at Karlštejn Castle*, Prague 1998, p. 107-205
- FAJT, HÖRSCH 2006 J. Fajt, M. Hörsch (éd.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, Berlin 2006
- FAJT, LANGER 2009 J. Fajt, A. Langer (éd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument : Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin 2009
- FAUCHER 1923 L.-P. Faucher, *Les origines du rosaire*, Paris 1923
- FERRARI 1995 M.-C. Ferrari, *Lemmata sanctorum : Thiofrid d'Echter- nach et le discours sur les reliques au XII^e siècle*, CCM, 38/3 : 1995, p. 215-225
- FERRARI 1998 M.-C. Ferrari, *Imago visibilis Christi. Le volto santo de Lucques et les images authentiques au Moyen Âge*, „Micrologus”, 6 : 1998, p. 29-42.
- FÉVRIER 1991 P.-A. Février, *Martyre et sainteté*, (dans :) *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e - XIII^e siècle)*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome avec le concours de l'Université de Rome La Sapienza, Rome, 27-29 octobre 1988, Rome 1991, p. 51-80
- FIJA#EK 1902 J. Fija#ek, *Królowa Korony Polskiej. Historia kultu Matki Boskiej w Polsce #redniowiecznej w zarysie*, „Przeg#d Ko#cielny”, R.1 : 1902, t. II, p. 409-418
- FLEITH, MORENZONI 2001 B. Fleith, F. Morenzoni (éd.), *De la sainteté a# l'hagio-graphie : genèse et usage de la « Légende dorée »*, Genève 2001
- FOLDA 2005 J. Folda, *Crusader art in the Holy Land : from the Third Crusade to the fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge-New York 2005
- FONTAINE 1982 J. Fontaine, *Le culte des saints et ses implications sociologiques*, „Analecta Bollandiana”, 100 : 1982, p. 17-42
- FRANKOWSKA 1996 T. Frankowska (éd.), *Sztuka oko#o 1400*, Materia#y Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Pozna# - listopad 1995, Warszawa 1996
- FRATELLINI 1990 B.-M. Fratellini, *Collezionismo a Spoleto nel sec. XIX. La collezione Tordelli Spoletum*, „Spoletium”, 34-35 : 1990, p. 128-140
- FREEDBERG 1989 D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1989
- FREEDBERG 1998 D. Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris 1998
- FRIDRICH 1904 A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów Naj#wi#szej Marii Panny w Polsce*, t. II, Kraków 1904
- FRIEDMANN 1946 H. Friedmann, *The Symbolic Goldfinch. Its History and Significance in European Devotional Art*, Washington 1946
- FRITZ 1951 R. Fritz, *Das Halbfigurenbild in der westdeutschen, Tafelmalerei um 1400*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, 5 : 1951, p. 161 ss.
- FROS 1994 A. Fros, *Pami#taj#c o mieszkac#cach nieba. Kult #wi#- tych w dziejach i liturgii*, Tarnów 1994
- FUCHS 1999 V. Fuchs, *Das Altarensemble : eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, Weimar 1999

- GADACZ 1965 K. Gadacz, *Inwentarz zbiorów Prowincji Krakowskiej Zakonu OO. Kapucynów*, „Archiwa, Biblioteczki i Muzea Kościelne”, 11 : 1965
- GADOMSKI 1975 J. Gadomski, *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420-1470)*, FHA, 11 : 1975, p. 37-82
- GADOMSKI 1976 J. Gadomski, *Grupa małopolskich obrazów Madonny z Dzieciątkiem z połowy XV wieku*, Sprawozdania z Posiedze# Komisji Naukowych Oddzia#u PAN w Krakowie, 19/1, janvier - juin 1975 (1976), p. 124-125
- GADOMSKI 1978 J. Gadomski, *Zw#zki małopolskiego malarstwa cechowego w latach 1420-1460 z malarstwem innych #rodowisk artystycznych w Europie*, (dans :) *Sztuka i ideologia XV wieku. Materia#y sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1-4 grudnia 1976 r.* (réd.) P. Skubiszewski, Warszawa 1978, p. 311-325
- GADOMSKI 1981 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981
- GADOMSKI 1986 J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, FHA, 22 : 1986, p. 29-47
- GADOMSKI 1988 J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988
- GADOMSKI 1994 J. Gadomski, *Anielska asysta Gabriela w „Zwiastowaniach” Jana Wielkiego*, FHA, 30 : 1994, p. 87-98
- GADOMSKI 1995 (a) J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warszawa-Kraków 1995
- GADOMSKI 1995 (b) J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470, Addenda*, FHA, Nouvelle série, 1 : 1995, p. 29-53
- GADOMSKI 1998 J. Gadomski, *O w#oskim pochodzeniu wzoru ma#opolskich Hodegetrii z wieku XV*, FHA, Nouvelle série, 4 : 1998, p. 217-224
- GADOMSKI 2001 J. Gadomski, *Bizanty#skie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, (dans :) *Ars Graeca, Ars Latina. Studia dedykowane Annie Ró#yckiej-Bryzek* (Études dédiées à Anna Ró#ycka-Bryzek), Kraków 2001, p. 323-330
- GALATINA 1979 *Instituzioni, Cultura e Società in Italia e in Polonia (secc. XIII-XIX)*, Atti del Convegno italo-polacco di Studi Storici (Lecce-Neapoli, 10-17 febbraio 1976), Galatina 1979
- GAMBA 1961 C. Gamba, *Il Museo Horne*, Firenze 1961
- GARRISON 1947 E.-B. Garrison, *Post-War Discoveries-III : The Madonna „Di Sotto Gli Organi”*, BM, 89 : 1947, p. 274-279
- GARRISON 1949 E.-B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949
- GARRISON 1953-1963 E.-B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, 4 vol., Florence 1953-1963
- GAUTHIER 1968 M.-M. Gauthier, *Les Majestés de la Vierge „limousines” et méridionales du XIII^e siècle au Metropolitan Museum of Art de New York*, „Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France”, 1968, p. 66-95

- GAUTHIER 1983 (a) M.-M. Gauthier, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg 1983
- GAUTHIER 1983 (b) M.-M. Gauthier, *Strassen des Glaubens. Reliquien und Reliquiare des Abendlandes*, Aschaffenburg-Fribourg 1983
- GEANAKOPOLOS 1976 D.-J. Geanakoplos, *Byzantine East and Latine West : Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance. Studies in Ecclesiastical and Cultural History*, Hamden 1976
- GEARY 1979 P.-J. Geary, *L'humiliation des saints*, AHSS, 1 (34) : 1979, p. 27-42
- GEARY 1993 P.-J. Geary, *Le vol des reliques au Moyen Âge. Furta Sacra*, Paris 1993
- GEFFROY 1930 G. Geffroy, *Les Musée d'Europe. Florence*, Paris 1930
- GERO 1973 S. Gero, *The Libri Carolini and the Image Controversy*, „The Greek Orthodox Theological Review”, 18 : 1973, p. 7-34
- GHERARDI 2004 G. Gherardi, *Madonne dipinte*, (dans :) B. Borghi, *Un Passamano per San Luca, Pellegrinaggi protetti solidarietà civiche e realizzazioni architettoniche sulle vie della fede*, Bologna 2004, p. 49-68
- GIBBS 1990 R. Gibbs, *Tomaso da Modena and Italian Influences in Bohemian Paintings*, „Umění”, 38 : 1990, p. 291-304
- GIUSTINI 1960 G. Giustini, *Jacopino di Francesco (nella seconda metà del'300 bolognese : 1362 – 1383)*, „L'Arte. Rivista di Storia dell'Arte”, 25 / 1-2 : 1960, p. 265-276
- G#OWACKI, NOCO#, ROGALA 1992 K. G#owacki, Z. Noco#, Z. Rogala, *Wn#trza ko#cielne*, (dans :) H. Witczak (éd.), *Skarby Kielc*, Kielce 1992
- GORDON 1981 D. Gordon, *A Sieneze verre eglomisé and its setting*, BM, 123 : 1981, p. 148-153
- GOUREVITCH 1997 A.-J. Gourevitch, *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris 1997
- GOWING 1987 L. Gowing, *Paintings in the Louvre*, New York 1987
- GRABAR 1946 A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946
- GRABAR 1953 A. Grabar, *La peinture byzantine. Étude historique et critique*, Genève 1953
- GRABAR 1963 A. Grabar, *Byzance. L'Art Byzantin du Moyen Âge (du VIII^e au XV^e siècle)*, Paris 1963
- GRABAR 1968 A. Grabar, *L'art du Moyen Âge en Europe orientale*, Paris 1968
- GRABAR 1969 A. Grabar, *Christian Iconography . A Study of its Origins*, London 1969
- GRABAR 1974 A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleousa*, „Zbornik za likovne umestnosti” (#####), 10 : 1974, p. 1-14
- GRABAR 1975 A. Grabar, *Les images de la Vierge de tendresse, type iconographique et thème*, „Zograf”, 6 : 1975, p. 25-30
- GRABAR 1979 A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Éléousa*, (dans :) *Id., L'art paléochrétien et l'art byzantin*, Londres 1979

- GRABAR 1992 A. Grabar, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris 1992
- GRABAR 1994 A. Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge*, Paris (1979) 1994
- GRABOÏS 1998 A. Graboïs, *Le pèlerin occidental en Terre Sainte au Moyen Âge*, Paris-Bruelles 1998
- GRAEF 1963 H.-M. Graef, *Mary. A History of Doctrine and Devotion*, London-New York 1963
- GUERREAU 1998 A. Guerreau, *Espace social, espace symbolique : à Cluny au XI^e siècle*, (dans:) J. Revel, J.-C. Schmitt (éd.), *L'ogre historien : autour de Jacques Le Goff*, Paris 1998, p. 167-191
- GUILLOU 1990 A. Guillou, *La Civilisation byzantine*, Paris 1990
- GUMI#SKA, HERMANOWICZ- HAJTO 1993 B. Gumi#ska, A. Hermanowicz-Hajto, *Nieznany obraz gotyckiej Madonny z poziomk#*, (dans :) E. Chojecka (éd.) *O sztuce Górnego #s#ska i przyleg#ych ziem ma#o- polskich*, Katowice 1993, p. 9-40
- GUZOWSKA 2000 D. Guzowska, *Problem husycki w polsce I po#owy XV wieku w #wietle najnowszych bada#*, „*Studia Podla- skie*”, 10 : 2000, p. 193-211
- HAGER 1962 H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XVII), München 1962
- HAGER 1966 H. Hager, *Rückgewonnene Marienikonen des frühen Mittelalters in Rom*, „*Römische Quartalschrift*”, LXI : 1966, p. 209-216
- HAMBURGER 1998 J.-F. Hamburger, *Vision and the Veronica*, (dans :) *Id., The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, p. 317-382, 558-568
- HAMBURGER 2006 J. Hamburger, *Prague : Crown of Bohemia*, BM, CXLVIII (1234) : 2006, p. 61
- HAMILTON 2000 B. Hamilton, *Our Lady of Saidnaiya : An Orthodox Shrine Revered by Muslims and Knights Templar of the Time of the Crusades*, (dans :) R.-N. Swanson (éd.), *Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, (coll. « *Studies in Church History* », 36), Woodbridge 2000, p. 207-215
- HAMMAN 1987 A.-G. Hamman, *L'homme, image de Dieu : essai d'une anthropologie chrétienne dans l'Église des cinq premiers siècles*, Paris 1987
- HAWLEY 1987 J. Hawley (éd.), *Saints and Virtues*, Berkeley 1987
- HECK 1953 R. Heck, *#s#k w czasie powstania husyckiego*, (dans :) E. Maleczy#ska (éd.), *Szkice z dziejów #s#ska*, Warsza- wa 1953, p. 154-174
- HEERS 1995 J. Heers, *La première croisade. Libérer Jérusalem : 1095-1107*, Paris 1995
- HENZE 1948 C. Henze, *Lukas des Muttergottesmaler*, Louvain 1948
- HERLIHY 1973 D. Herlihy, *Pisa nel Duecento. Vita economica e sociale di una città italiana nel medioevo*, Pisa 1973
- HERLIHY 1990 D. Herlihy, *Pisa nel Duecento*, Pisa 1990

- HERRMANN- MASCARD 1975 N. Herrmann-Mascard, *Les Reliques des saints : formation coutumière d'un droit*, Paris 1975
- HLAVÁ#KOVÁ, SEIFERTO VÁ 1985 H. Hlavá#ková, H. Seifertová, *La Madonne de Most. Imitation et symbole*, RA, 67 : 1985, p. 59-65
- HLAVÁ#KOVÁ, SEIFERTO VÁ 1986 H. Hlavá#ková, H. Seifertová, *Mostecká Madona – imitatio a symbol*, „Um#ní”, 34 : 1986, p. 44-57
- HLAVÁ#KOVÁ 1994 H. Hlavá#ková, *St#edov#ký obraz v muzeu : Madona svatotá#šská*, „Buletin Moravské galerie”, 50 : 1994, p. 17-21
- HOENSCH 1995 J.-K. Hoensch, *Histoire de la Bohême*, Paris 1995
- HOENSCH 2000 J.-K. Hoensch, *Die Luxemburger. Eine spätmittelalterliche Dynastie von gesamt europäischer Bedeutung 1308-1437*, Stuttgart 2000
- HOPLI#SKI 1990 J. Hopli#ski, *Farby i spoiwa malarskie*, Wroc#aw 1990
- HORSTHEMKE 1996 S.-A. Horsthemke, *Das Bild im Bild in der italienischen Malerei : zur Darstellung religiöser Gemälde in der Renaissance*, Münster 1996
- HOWARD- JOHNSTON, HAYWARD 1999 J. Howard-Johnston, P.-A. Hayward (éd.), *The Cult of Saints in late Antiquity and the Middle Ages : Essays on the Contribution of Peter Brown*, Oxford 1999
- HOWE 1912 W.-N. Howe, *Animal Life in Italian Painting*, London 1912
- HUNYADI, LASZLOVSZKY 2001 Z. Hunyadi, J. Laszlovszky (éd.), *The Crusades and the Military Orders : Expanding the Frontiers of Medieval Latin Christianity ; in memoriam Sir Steven Runciman (1903-2000)*, Budapest 2001
- HYSLOP 1934 F.-E. Hyslop, *A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum*, AB, 16 :1934, p. 333-340
- IOGNA-PRAT 1989 D. Iogna-Prat, *Cluny et la gestion de la mémoire des morts autour de l'an mil*, (dans :) *Le jugement, le ciel et l'enfer dans l'histoire du christianisme*, (Actes de la XII^e rencontre d'Histoire Religieuse tenue à Fontevraud les 14 et 15 octobre 1988), Angers 1989
- IOGNA-PRAT, PALAZZO, RUSSO 1996 D. Iogna-Prat, É. Palazzo, D. Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996
- ITZEL 2004 C. Itzel, *Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Heidelberg 2004
- JEFFREYS, HALDON, CORMACK 2008 E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack (éd.), *The Oxford handbook of Byzantine studies*, Oxford 2008
- JEZLER 2001 P. Jezler, *Développement du culte chrétien des images*, (dans :) C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (éd.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, (cat. expo.) Musée d'Histoire de Berne, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg, 1^{er} novembre 2000-16 avril 2001, Paris 2001, p. 136
- JOLIVET-LÉVY 2001 C. Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris 2001

- JOURNAL 1977 P. Journal, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle*, Rome 1977
- JOURNAL 1986 P. Journal, *Le Renouveau du culte des saints dans la liturgie romaine*, Rome 1986
- JURKOWLANIEC 2001 G. Jurkowlaniec, *Chrystus Um#czony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001
- JURKOWLANIEC 2007 G. Jurkowlaniec, *Ma#opolskie obrazy relikwiarzowe w XV i XVI wieku*, (dans :) *Artifex Doctus. Studia ofiaro- wane profesorowi Jerzemu Gadowskiemu w siedem- dziesi## rocznic# urodzin*, Kraków 2007, t. II, p. 127-134
- JUSZCZAK 1963 W. Juszcza, *Tryptyk bodzenty#ski*, (dans :) M. Walicki (dir.), *Studia Renesansowe*, Wroc#aw-Warszawa-Kra- ków 1963, t. 3, p. 267-318
- KAFTAL 1952 G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952
- KANTER, PALLADINO 2005 L.-B. Kanter, P. Palladino, *Fra Angelico*, The Metropolitan Museum of Art, New York-New Haven-London 2005 (expo. : *Fra Angelico*, Metropolitan Museum of Art, New York du 26 octobre 2005 au 29 janvier 2006)
- KANTER 1994 L. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, vol. I, *13th - 15th Century*, Boston 1994
- KAPLAN 2001 M. Kaplan (éd.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris 2001
- KAR#OWSKA- KAMZOWA 1979 A. Kar#owska-Kamzowa, *Malarstwo ##skie, 1250-1450*, Wroc#aw 1979
- KAR#OWSKA- KAMZOWA 1981 A. Kar#owska-Kamzowa (éd.), *Les relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIII^e au XV^e siècle*, Pozna# 1981
- KASPERSEN 2004 S. Kaspersen (éd.), *Images of cult and devotion : function and reception of Christian images of medieval and post-medieval Europe*, Copenhagen 2004
- KATALOG 1900 *Katalog wystawy zabytków epoki Jagiello#skiej w 500 rocznic# odnowienia Uniwersytetu Jagiello#skiego*, (cat. expo.), Kraków 1900
- KATALOG 1976 *Dzie#o sztuki w konserwacji*.(cat.), Kraków 1976
- KAUFFMANN 1973 C.-M. Kauffmann, *Catalogue of Foreign Paintings*, London 1973, t. I
- KAVKA 1998 F. Kavka, *Karel IV. Historie života velkého vlada#e*, Praha 1998
- KEDAR 2001 (a) B.-Z. Kedar, *Convergences of Oriental Christian, Muslim and Frankish Workshippers : The Case of Saydnaya and the Kinghts Templar*, (dans :) Z. Hunyadi, J. Laszlovszky (éd.), *The Crusades and the Military Orders : Expanding the Frontiers of Medieval Latin Christianity ; in memoriam Sir Steven Runciman (1903-2000)*, Budapest 2001, p. 89-100
- KEDAR 2001 (b) B.-Z. Kedar, *Convergences of Oriental Christian, Muslim, and Frankish Worshippers : The Case of Saydnaya*, (dans :) Y. Hen (éd.), *De Sion exhibit lex et verbum domini de Hierusalem : Essays on Medieval Law, Liturgy and Literature in Honour of Amnon Linder*, Turnhout 2001, p. 59-69

- KELLER 1965 H. Keller, *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, (dans :) *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, München 1965, p. 125-144
- KERMER 1967 W. Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967
- KESSLER 2000 H.-L. Kessler, *Spiritual seeing : picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia 2000
- KISS 1996 A. Kiss (éd.), *Iconography in Cultural Studies : Papers from the International Conference « Iconography East and West »* Szeged 1996
- KITZINGER 1954 E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, DOP, 8 : 1954, p. 83-150
- KITZINGER 1955 E. Kitzinger, *On some Icons of Seventh Century*, (dans :) *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton 1955, p. 132-150
- KITZINGER 1966 E. Kitzinger, *The Byzantine contribution to Western Art of the XIIth and XIIIth centuries*, DOP, 20 : 1966, p. 25-47
- KITZINGER 1976 E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington-London 1976
- KITZINGER 2003 E. Kitzinger, *Studies in the Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, (éd.) London 2003, vol. II
- KLEIN 1933 D. Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933
- KLEIN 2004 H.-A. Klein, *Eastern Objects and Western Desires : Relics and Reliquaries between Byzantium*, DOP, 58 : 2004, p. 283-314
- KLEINBERG 2005 A. Kleinberg, *Histoire de saints. Leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris 2005
- K#OCZOWSKI 1975 J. K#oczowski, *Rozwój #rodkowowschodniej Europy w XIV wieku* (dans :) *Sztuka i ideologia XIV wieku*, Mate- ria#y Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 29-30 listopada 1973, (réd.) P. Skubiszewski, Warszawa 1975, p. 13-52
- K#OCZOWSKI 1978 J. K#oczowski, *Rozwój #rodkowowschodniej Europy w XV wieku*, (dans :) *Sztuka i ideologia XV wieku*, Mate- ria#y sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Aka- demii Nauk, Warszawa 1-4 grudnia 1976 r., (réd.) P. Skubiszewski, Warszawa 1978, p. 17-53
- K#OCZOWSKI 1980 J. K#oczowski, *Il periodo del grande sviluppo (1320-1450)*, (dans :) J. K#oczowski (dir.), *Storia del Cristianismo in Polonia*, (Centro studi Europa orientale), Bolo- gna 1980, p. 115-140
- K#OCZOWSKI 1984 J. K#oczowski, *Europa s#owia#ska w XIV-XV wieku*, Warszawa 1984
- K#OCZOWSKI 1993 J. K#oczowski, *La Pologne dans l'Église médiévale*, Aldershot 1993

- KOCZOWSKI 1998 J. Koczowski, *Młodsza Europa : Europa środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średnio-wieczna*, Warszawa 1998
- KOCZOWSKI 2004 J. Koczowski, *Les pays d'Europe du Centre-Est, du XIV^e au XVII^e siècle*, (dans :) J. Koczowski, J. Delumeau, C. Lepelley (éd.), *Histoire de l'Europe du Centre-Est*, Paris 2004
- KNEFELKAMP, BOSSELMANN- CYRAN 2007 U. Knefelkamp, K. Bosselmann-Cyran (éd.), *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, (11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder, Berlin 2007
- KOEHLER 1941 W. Koehler, *Byzantine Art in the West*, DOP, 1/1 : 1941, p. 63-87
- KOERNER 1993 J.-L. Koerner, *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*, (University of Chicago Press) 1993
- KÖLN (Cologne) 1972 *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, 1-2 vol, Köln 1972
- KÖLN (Cologne) 1989 *Reliquien, Verehrung und Verklärung*. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen – Museum, (éd.) A. Legner, Köln 1989
- KOLLWITZ 1959 J. Kollwitz, *Bild und Bildertheologie im Mittelalter*, (dans :) W. Schöne, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten-Berlin 1959 (coll. « Glaube und Forschung », 15), p. 109-138
- KOMINKO 1999 M. Kominko, *Obraz « Matka Boska z Dzieciatkiem » z klasztoru kanoników regularnych przy kościele Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 1999 (texte dactylographie, Archives de l'Institut d'Histoire de l'Art, Université Jagellon, Cracovie)
- KOPERA 1925 F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce, I : średnio-wieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925
- KOPFFOWA 1964 M. Kopffowa (éd.), *L'art à Cracovie entre 1350 et 1550*, (cat. expo. organisée à l'occasion du sixième centenaire de la fondation de l'Université Jagellon), Kraków 1964
- KOPFFOWA 1969 M. Kopffowa, *Katalog malarstwa tablicowego*, (dans :) *Mille ans d'art en Pologne*. Petit Palais, Paris avril – juillet 1969, Paris 1969
- KOPFFOWA 1970 M. Kopffowa, *Katalog malarstwa tablicowego*, (dans :) *1000 Years of Art in Poland*. Royal Academy of Arts, London 1970
- KOŠÁN 1975 I. Košan, *Wzrost kanoników regularnych w sztukach czeskich XIV wieku*, (dans :) Z. Jakubowski (éd.), *Kanonicy regularni laterańscy w Polsce. Studia z dziejów kongregacji krakowskiej XV - XIX wieku*, (éd.), Kraków 1975, p. 29-50
- KOŠÁN, JAKUBOWSKI 1975 I. Košan, Z. Jakubowski, *Praskawa Madonna krakowskich kanoników regularnych rodem z czeskiej Roudonicy*, BHS, 37 : 1975, p. 3-12
- KOŠÁN, JAKUBOWSKI 1976 I. Košan, Z. Jakubowski, *Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudonická Madona v Krakově*, „Umění”, 24/3 : 1976, p. 218-242
- KOŠÁN 1977 I. Košan, *Kritické připomínky dr. Marie Stolatkové k naší stati ...*, „Umění”, 25/4 : 1977, p. 364

- KO#ÁN 1979 I. Ko#án, *K #eskému v ý voji typu Madony doudebské*, „Um#ní”, 27/2 : 1979, p. 119-132
- KO#ÁN 1989 I. Ko#án, *Život našich gotických madon*, „Um#ní”, 37 : 1989, p. 193-220
- KO#ÁN 1991 I. Ko#án, *Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále*, „Um#ní”, 39 : 1991, p. 286-315
- KORNECKI 1981 M. Kornecki, *W kr#gu sztuki klasztoru staros#deckich klarysek*, copie de Currenda n° 5-8/81, Tarnów 1981
- KÖTTING 1965 B. Köttling, *Die frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengebäude*, Cologne 1965
- KOUIDELKA 1961 V.-J. Koudelka, *Le « Monasterium Tempuli » et la fon- dation dominicaine de San Sisto*, „Archivum Fratrum Praedicatorum”, 31 : 1961, p. 5-81
- KRACIK 1994 J. Kracik, *Przemiany jako#ciowe kultu relikwii w staro- #ytno#ci i wczesnym #redniowieczu*, „Saeculum Christianum”, 2 : 1994, p. 99-100
- KRACIK 2002 J. Kracik, *Relikwie*, Kraków 2002
- KRAS 1998 P. Kras, *Husyci w pi#tnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998
- KROOS 1986 *Gotes tabernackel. Zu Funktion und Interpretation von Schreinmadonnen*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 43 : 1986, cahier 1, p. 58-64
- KURPIK 2008 W. Kurpik, *Cz#stochowska Hodegetria*, Pelplin 2008
- KUTAL 1972 A. Kutal, *#eské gotické um#ní*, Praha 1972
- KZSP I 1953 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. I, *Województwo krakowskie*, (dir.) J. Szablowski ; *Powiat nowos#decki*, (ród.) A. Misi#g-Boche#ska, Warszawa 1953
- KZSP II, 10 1953 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II, *Województwo #ódzkie*, (dir.) J.-Z. #ozi#ski ; cahier 10 : *Powiat sieradzki*, (ród.) K. Szczepkowska, Warszawa 1953
- KZSP IV, 1 : Wawel 1965 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków*, partie 1, *Wawel*, (ród.) J. Szablowski Warsza- wa 1965
- KZSP IV, 3, 2 1978 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kra- ków*, partie 3, *Ko#cio#y i klasztory #ródmie#cia*, 2, (ród.) A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978
- KZSP IV, 4, 1 1987 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kra- ków*, partie 4, *Kazimierz i Stradom. Ko#cio#y i klasztory*, 1, (ród.) I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987
- KZSP V, 6 1960 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. V, *Województwo pozna#skie*, (ród.) T. Ruszczy#ska, A. S#awska, cahier 6 : *Powiat kaliski*, Warszawa 1960
- KZSP XI, 18 1988 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI, *Dawne woje- wództwo bydgoskie*, (ród.) T. Chrzanowski, M. Korne- cki, cahier 18 : *W#oc#awek i okolice*, Warszawa 1988
- LABUDA 1994 (a) A.-S. Labuda (éd.), *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dzie#ach i ludziach*, Pozna# 1994
- LABUDA 1994 (b) A.-S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kszt#owania si# #rodowiska artysty- cznego na prze#omie #redniowiecza*

- i czasów nowych*, (dans :) A.-S. Labuda (éd.), *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach*, Poznań 1994, p. 59-119
- LABUDA, SECOMSKA 2004 A.-S. Labuda, K. Secomska, *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Warszawa 2004, vol. I-III
- LACHNER 1984 G.-M. Lachner, Marienverehrung und Bildende Kunst, (dans :) W. Beinert, H. Petri (éd.), *Handbuch der Marienkunde*, Regensburg 1984, p. 559-622
- LADIS 1998 A. Ladis (éd.), *A Discerning Eye : Essays on Early Italian Painting by Richard Offner*, (University Park, PA : Pennsylvania State University Press, 1998)
- LAFONTAINE- DOSOGNE 1987 J. Lafontaine-Dosogne, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Louvain 1987
- LAIYOU 2005 A. Laiyou (éd.), *Urbs capta : the fourth Crusade and its consequences – Urbs capta , la IV^e croisade et ses conséquences*, (coll. « Réalités byzantines », 10), Paris 2005
- LANDER 1953 G.-B. Lander, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, DOP, 7 : 1953, p. 1-34
- LANGE 1968 G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie*, Würzburg 1968
- LAZAREV 1967 V.-N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967
- LEBÉDEL 2004 C. Lebédel, *Les croisades - Origines et conséquences*, Rennes 2004
- LEEUEW, VAN DER 1970 G. Van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris 1970
- LEGNER 1978 (a) A. Legner(éd.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, (Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln), Köln 1978, vol. I-III
- LEGNER 1978 (b) A. Legner, *Ikön und Porträt* (dans :) A. Legner(éd.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen – Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, vol. 1-3, vol. 3, p. 217-235
- LEGNER 1995 A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995
- LE GOFF 1997 J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris 1997
- LE GOFF 2000 J. Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris (1985) 2000
- LENAIN, LORIES 2002 T. Lenain, D. Lories (éd.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, « L'atelier d'esthétique », Bruxelles 2002
- LEPSZY 1902 L. Lepszy, *Kultura epoki Jagiello#skiej w #wietle wystawy zabytków w 500 -letni# rocznic# odrodzenia Uniwersytetu Jagiello#skiego*, „Wiadomo#ci Numizmatyczno-Archeologiczne”, 4/1 (51) : 1902, col. 416-424
- LEPSZY 1906 L. Lepszy, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*, „Tekę GKGZ”, 2 : 1906
- LEPSZY 1930-1934 L. Lepszy, *Studia nad obrazami krakowskimi. Dwa obrazy z kaplicy Ku#nierskiej ko#cio#a Mariackiego*, PKHS, 5 : 1930-1934, p. 45-56

- LIBICKI 1967 M. Libicki, *Zagadnienie wpływów niderlandzkich w tzw. szkole sudeckiej*, BHS, 29/2 : 1967, p. 228-232
- LIGZA, KASZOWSKA, RUTKOWSKI 2001 M. Ligza, Z. Kaszowska, J. Rutkowski, *Technologie malarskie w XIV i XV wieku z Kolekcji Lanckorońskich Zamku Królewskiego na Wawelu*, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2001, t. X
- LONGHI 1950 (a) R. Longhi, *La monstra del Trecento bolognese*, „Paragone”, 5 : 1950, p. 5-44
- LONGHI 1950 (b) *Monstra della Pittura Bolognese del'300*. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Maggio – Ottobre 1950, préface de R. Longhi, Bologna 1950
- LOUMYER 1914 G. Loumyer, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Bruxelles 1914
- LOWRIE 1947 W. Lowrie, *Art in the Early Church*, New York 1947
- LUCIUS, ANRICH 1904 E. Lucius, G. Anrich, *Die Anfänge des Heiligenkultes in der christlichen Kirche*, Tübingen 1904
- LÜDKE 1983 D. Lüdke, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in europa zwischen 1230 und 1530*, München 1983, vol. I
- LÜKEN 2000 S. Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert : historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000
- LUTZ 1913 E. Lutz, *Die Aesthetik Bonaventuras*, (dans :) *Festgabe für Cl. Baeuer. Beiträge zur Geschichte der Philosophie der Mittelalters*, Münster 1913
- #ATAK 1999 K. #atak, *Kanonicy regularni laterańscy na Kazimierz w Krakowie do końca XVI wieku*, E#k 1999
- #OMNICKA- #AKOWSKA 1969 E. #omnicka-#akowska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia ródnoznawcze”, 14 : 1969, p. 13-34
- MAGINNIS 1997 H.-B.-J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto*, (University Park, Pa. : Pennsylvania State Univ. Press 1997)
- MAGINNIS 2001 H.-B.-J. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, (University Park, Pa. : Pennsylvania State Univ. Press 2001)
- MALACZY#SKA 1959 E. Maleczy#ska, *Ruch husycki w Czechach i w Polsce*, Warszawa 1959
- MALEJ, PIRO#Y#SKI 1957 W. Malej, M. Piro#y#ski, *Sanktuaria Matki Boskiej w Polsce*, „Homo Dei”, R. 26 : 1957, p. 846-888
- MANIURA 2004 R. Maniura, *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century : The Origins of the Cult of Our Lady of Czestochowa*, Woodbridge 2004
- MANSUELLI 1967 G.-A. Mansuelli, *Les Civilisations de l'Europe ancienne*, Paris 1967
- MARCUCCI 1958 L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma 1958

- MARECKI 1995 J. Marecki, *Kościół i klasztor kapucynów w Krakowie*, Kraków 1995
- MARETTE 1961 J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris 1961
- MARGUERAT 2002 D. Marguerat, *Luc, un portrait d'auteur*, „Dossiers d'Archéologie”, 279 : 2002, p. 4-11
- MARIAUX 1994 P.-A. Mariaux, *Voir, lire et connaître selon Grégoire le Grand*, „Verba vel imagines”, 3-4 : 1994, (Études de Lettres Université de Lausanne), p. 47-59
- MARINO MALONE 2005 C. Marino Malone, *Interprétation des pratiques liturgiques à Saint Bénigne de Dijon d'après ses coutumiers d'inspiration clunisienne*, (dans :) S. Boynton, I. Coche- lin (éd.), *From Dead of Night to End of Day : The Medieval Customs of Cluny. Du cœur de la nuit à la fin du jour : les coutumes clunisiennes au Moyen Âge*, Turnhout 2005, p. 221-250
- MARINO MALONE 2009 C. Marino Malone, *Saint-Bénigne de Dijon en l'an mil*, « *Totius Galliae basilicis mirabilior* » *Interprétation politique, liturgique et théologique*, Turnhout 2009
- MARLE, VAN 1925 R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. V, La Haye 1925
- MARQUES 1987 L.-C. Marques, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1987
- MARTIN 1998 H. Martin, *Mentalités médiévales : XI^e -XV^e siècle*, Paris 1998
- MARTIN 1988 M.-E. Martin, *The Venetians in the Byzantine Empire before 1204*, „Byzantinische Forschungen”, XIII : 1988, p. 201-214
- MAT#J#EK, MYSLIVEC 1934-1935 A. Mat#j#ek, J. Myslivec, *eské Madony gotické bizantskch typ#*, „Památky Archeologické. Nové #ady”, 4-5 : 1934-1935 (copie)
- MAT#J#EK 1938 A. Mat#j#ek, *eská malba gotická. Deskové malí#ství 1350-1450*, Praha 1938
- MAT#J#EK 1939 A. Mat#j#ek, *Gotische Malerei in Böhmen*, Prag 1939
- MAT#J#EK, MYSLIVEC 1946 A. Mat#j#ek, J. Myslivec, *Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini*, „Bolletino Istituto storico Cecoslo- vacco”, 2 : 1946, p. 3 ss.
- MAT#J#EK, PEŠINA 1955 A. Mat#j#ek, J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350-1450*, Prag 1955
- MATTHIAE 1965 G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma 1965, vol. I
- MATTHIAE 1966 G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1966 (1988), vol. II
- MEISS 1951 M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951
- MÉNARD 2001 J. Ménard (éd.), Foucher de Chartres, *Histoire de la croisade : le récit d'un témoin de la première croisade 1095-1106*, Paris 2001
- MENOZZI 1991 D. Menozzi, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris 1991

- MERCIER 1937 F. Mercier, *La valeur symbolique de l'œillet dans la peinture du Moyen Âge*, „Revue de l'art ancien et moderne”, 71 : 1937, p. 233-236
- MEYSZTOWICZ 1943 V. Meysztowicz, *Élisabeth de Pologne, Reine de Hongrie, pour le sixième centenaire de son pèlerinage à Rome 1343-1943*, Vatican 1943
- MICHAUD 2002 P.-A. Michaud, *Le peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris 2002
- MICHEAU 1979 F. Micheau, *Les itinéraires maritimes et continentaux des pèlerinages vers Jérusalem*, (dans :) *L'Orient et l'Occident au X^e siècle*, Actes du IX^e congrès de la société des médiévistes de l'enseignement supérieur, Paris 1979, p. 79-104
- MIEDEMA 1996 N.-R. Miedema, *Die „Mirabilia Romae”. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der Deutschen und Niederländischen Texte*, Tübingen 1996
- MIEDZI#SKA 1971 B. Miedzi#ska, *Technologia i technika ikon ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1971 (Académie des beaux-arts, Cracovie, Département de conservation et de restauration des œuvres, sous la dir. de W. #lesi#ski)
- MIGDA# 2002 A. Migda#, *Polskie obrazy, dyptyki i tryptyki w ramach relikwiarzowych z lat 1430-1540*, Kraków 2002 (texte dactylographie, Archives de l'Institut d'Histoire de l'Art, Université Jagellon, Cracovie)
- MILINOVI# 2003 D. Milinovi#, *Delectare, movere, docere. Quelques réflexions sur la justification des images dans le décor des édifices culturels chrétiens*, HAM, 9 : 2003, p. 241-246
- MIDO#SKA 1960 B. Mido#ska, *Zwi#zki polsko-czeskie w dziedzinie illuminatorstwa na prze#omie w. XIV i XV*, „Pami#tnik Literacki”, 51 : 1960, p. 153-202
- MIDO#SKA 1993 B. Mido#ska, *Ma#opolskie malarstwo ksi###kowe 1320-1540*, Warszawa 1993
- MOISAN, SZAFRANIEC 1987 K.-S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja Or#downiczka Wiernych*, (dans :) *Ikonografia nowo#ytnej sztuki ko#ci Inej w Polsce. Nowy Testament*, t. II, (réd.) J.-S. Pasierb, Warszawa 1987
- MOJZER 1984 M. Mojzer (éd.), *Ungarische Nationalgalerie Budapest – Alte Sammlung*, Budapest 1984
- MORELLO, WOLF 2000 G. Morello, G. Wolf (éd.), *Il volto di Cristo*, Milano 2000
- MÖSENDER 1981 K. Mösender, *Lapides Vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 34 : 1981, p. 39-69
- MOURIKI 1985 D. Mouriki, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cy- prus*, „The Griffon”, I-II : 1985-1986, p. 9-112
- MOURIKI 1990 D. Mouriki, *Icons from the 12th to the 15th Century*, (dans :) K.-A. Manafis (éd.), *Sinai. Treasure of the Monastery of Saint Catherine*, Athens 1990, p. 102-124
- MOURIKI 1991 D. Mouriki, *Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons*, CA, 39 : 1991, p. 153-182

- MROCZKO, D#B 1966 T. Mroczko, B. D#b, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, (dans :) #redniowiecze. *Studia o kulturze*, t. III, (réd.) J. Lewa#ski, Wroc#aw-Warszawa-Kraków 1966, p. 18-70
- MURATOFF 1928 P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Roma 1928
- MURPHY 1985 A.-R. Murphy, *European paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston 1985
- MUZJ 2005 M.-G. Muzj, *Un maître pour l'art chrétien : André Grabar. Iconographie et théophanie*, Paris 2005
- MYSLIVEC 1970 J. Myslivec, #esk á gotik a a Byzanc, „Um#ní”, 18 : 1970, p. 333-351
- NICHOLS 1994 A. Nichols, *Scribe of the kingdom : Essays on theology and culture*, London 1994
- NICHOLS 2004 A. Nichols, *The Mariology of St Thomas*, (dans :) T.-G. Weinandy, D.-A. Keating, J.-P. Yocum (éd.), *Aquinas on Doctrine : A Critical Introduction*, London 2004, p. 241-260
- NILGEN 1981 U. Nilgen, *Maria Regina - ein politischer Kultbildtypus*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 19 : 1981, p. 1-33
- NOBLE 2009 T.-F.-X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009
- NOGA-BANAI 2008 G. Noga-Banai, *The Trophies of the Martyrs. An Art Historical Study of Early Christian Silver Reliquaries*, Oxford 2008
- NOWAKOWSKI 1902 E. Nowakowski, (o. Wac#aw z Sulgostowa) *O cudo- wnych obrazach w Polsce Przenaj#wi#tszej Matki Bo#ej. Wiadomo#ci historyczne, bibliograficzne i ikonografi- czne*, Kraków 1902
- NOWAK, TURDZA 2000 J.-T. Nowak, W. Turdza, *Skarby krakowskich klaszto- rów*, Kraków 2000
- NYKIEL 1962 J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów malowa- nych na desce tzw. szko#y s#deckiej z lat 1420-1480*, OZ, 4 : 1962, p. 6-31
- NYKIEL 1969 J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szko#y krakowskiej z lat 1420-1460 malowanych na pod#o#u drewnianym*, OZ, 4 : 1969, p. 273-283
- NYKIEL 1992 (a) J. Nykiel, *Technologia malarstwa tablicowego Ma#opolski (1480 - ok. 1510)*, (dans :) *Czterdziestolecie Wydzia#u Konserwacji dzie# Sztuki ASP w Krakowie (1950-1990)*, « Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków », série B, t. LXXXVIII : 1992, p. 258-282
- NYKIEL 1992 (b) J. Nykiel, *Technologia malarstwa tablicowego Ma#o- polski (1480 - ok. 1510)*, OZ, 3 : 1992, p. 201-224
- OEXLE 1997 O.-G. Oexle, *Der Blick auf die Bilder : Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen 1997
- OFFNER 1927 R. Offner, *Studies in Florentine Painting*, New York 1927
- OFFNER 1930 R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York 1930

- OLKIEWICZ 1979 J. Olkiewicz, *Opowieści o Włochach i Polakach*, Warszawa 1979
- ORIGONE 1988 S. Origone, *I Toscani nel Mediterraneo : l'area bizantina, il Mar Nero*, (dans :) S. Gensini, *La Toscana nel secolo XIV. Caratteri di una civiltà regionale*, Pisa 1988, p. 271-285
- Ornamenta Ecclesiae* 2000 *Ornamenta Ecclesiae, 1995 : Sztuka sakralna diecezji kieleckiej. Muzeum Narodowe w Kielcach*, Kielce 2000
- ORTALLI, RAVEGNANI, SCHREINER 2006 G. Ortalli, G. Ravegnani, P. Schreiner, *Quarta crociata : Venezia, Bisanzio, impero latino*, (Istituto veneto di scienze, lettere ed arti) Venezia 2006
- OS, VAN 1974 H. van Os, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church*, s'Gravenhage 1974
- OS, VAN 1988 H. van Os, *Sieneese Altarpieces 1215-1460 : Form, Content, Fonction*, Groningen 1988
- OS, VAN 1994 H. van Os (éd.), *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton 1994
- OS, VAN 2001 H. van Os, *Der Weg zum Himmel : Reliquienverehrung im Mittelalter*, Regensbourg 2001
- OTTO- MICHAŁOWSKA 1982 M. Otto-Michałowska, *Gotyckie malarstwo tablicowe w Polsce*, Warszawa 1982
- OUSPENSKY 1980 L. Ouspensky, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris 1980
- OUSPENSKY, LOSSKY 1983 L. Ouspensky, V. Lossky, *The Meaning of Icons*, New York 1983
- OUSPENSKY 1989 L. Ouspensky, *L'image du Christ non faite de main d'homme*, „Le Messenger orthodoxe”, numéro spécial, *Théologie de l'icône, In memoriam Léonide Ouspensky*, n° 112 : 1989, Paris (YMCA press)
- OUSPENSKY, LOSSKY 2003 L. Ouspensky, V. Lossky, *Le sens des icônes*, Paris 2003
- OUSTERHOUT 1995 R.-G. Ousterhout (éd.), *The Sacred Image : East and West*, (coll. « Illinois Byzantine Studies », 4) Chicago 1995
- PACE 2000 V. Pace, *Between East and West*, (dans :) M. Vassilaki (éd.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Museum, 20 October 2000-20 January 2001, Milan 2000, p. 425-432
- PALAZZO 2000 É. Palazzo, *La liturgie et la société au Moyen Âge*, Paris 2000
- PALAZZO 2008 É. Palazzo, *Les images rituelles : des « lieux » de communication du sacré ?*, „Italia sacra”, 82 : 2008, p. 19-33
- PANER 2004 A. Paner, *Luksemburgowie w Czechach. Historia polityczna ziem czeskich w latach 1310-1437*, Gdańsk 2004
- PANOFSKY 1953 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953
- PANOFSKY 1997 E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997

- PAPAGE#RGIU 1969 A. Papage#rgiou, *Icônes de Chypre*, Paris-Gene#ve-Munich 1969
- PAUL 1973 J. Paul, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval*, Paris 1973
- PAUPHILET, POGNON 1979 A. Pauphilet, E. Pognon (éd.), *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge : Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes*, Paris 1979
- PELIKÁN 1996 J. Pelikán, *Mary through the Centuries. Her Place in the History of Culture*, London 1996
- PENTCHEVA 2006 B.-V. Pentcheva, *Icons and power : the Mother of God in Byzantium*, (UniversityPark : PennsylvaniaState University Press , 2006)
- PEŠINA, HOMOLKA 1963 J. Pešina, J. Homolka, *K problematice evropského um# ní kolem roku 1400*, „Um#ní”, 11 : 1963, p. 161-203
- PEŠINA 1970 J. Pešina (éd.), *#eské um#ní gotické 1350-1420*, Praha 1970
- PEŠINA 1976 J. Pešina, *#eská gotická desková malba*, Praha 1976
- PEŠINA 1977 J. Pešina, *Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dí#tem v #eském deskovém malí#ství kolem poloviny 14. století*, „Um#ní”, 25 : 1977, p. 130-160
- PEŠINA 1978 J. Pešina, *Un motivo bizantino-italiano nella pittura boema verso la meta del XIV secolo*, AHA, XXIV / 1-4 : 1978, p. 91-99
- PEŠINA 1987 J. Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1987
- PHILIPPART 1996 G. Philippart, *Le récit miraculaire marial dans l'Occi- dent médiéval*, (dans :) D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, p. 563-590
- PINDER 1923 W. Pinder, *Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400*, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 44 : 1923, p. 147-170
- PIRENNE, COHEN, FOCILLON 1933 H. Pirenne, G. Cohen, H. Focillon, *La civilisation occidentale au moyen âge du XI^e au milieu du XV^e siècle*, Paris 1933
- PISANI 2000 R. Pisani, *Maria nell'arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di cristianismo*, Roma 2000
- PIWOCKA 1993 M. Piwocka, „*Misericordia Domini*” z Sulis#awic, FHA, 29 : 1993, p. 49-84
- PLATELLE 1999 H. Platelle, *Guibert de Nogent et le De pignoribus sanctorum. Richesses et limites d'une critique médiévale des reliques*, (dans :) E. Bozóky, A.-M. Helvétius (éd.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque international de l'Université du Littoral - Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, Turnhout 1999, p. 109-121
- PLATELLE 2004 H. Platelle, *Présence de l'Au-delà. Une vision médiévale du monde*, Villeneuve d'Ascq 2004
- PLATELLE 2005 H. Platelle, *Marie, Mère, Souveraine au Moyen Âge Occidental*, (dans :) B. Béthouart, A. Lottin (éd.), *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras 2005, p. 13-28

- POIRIER 1953 P. Poirier, *La peinture vénitienne*, Paris 1953
- POLAK-TRAJDOS 1966 E. Polak-Trajdos, *Władem mistrza ołtarza w. Trójcy na Wawelu (z problematyki twórczości Jakuba z Szcza)*, „Nasza Przeszość”, 25 : 1966, p. 111-153
- POLAK-TRAJDOS 1970 E. Polak-Trajdos, *Wizji artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy do początku XVI wieku. Rzeźba i malarstwo*, (éd.) Wrocław-Warszawa-Kraków 1970
- POLAK-TRAJDOS 1971 E. Polak-Trajdos, *Dzieje twórczości Jakuba z Nowego Szcza*, „Rocznik Sudecki”, 12 : 1971, p. 523-571
- POLAK-TRAJDOS 1973 E. Polak-Trajdos, *Twórczość Mistrza Maciejowickiego na tle malarstwa rejonu sudeckiego XV wieku*, RHS, 9 : 1973, p. 31-146
- PRAWER 1969-1970 J. Prawer, *Historie du Royaume latin de Jérusalem*, Paris 1969-1970
- PREISING 1995-1997 D. Preising, *Bild und Reliquie. Gestalt und Funktion gotischer Reliquientafeln und -altärchen*, „Aachener Kunstblätter”, 61 : 1995-1997, p. 13-84
- PROCHASKA 1998 A. Prochaska, *Czasy husyckie*, (2^e éd.) Kraków 1998
- PROKOP 1904 A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mahren in Kunstgeschichtlicher Beziehung*, Wien 1904
- PRZEDZIECKI 1934 R. Przedziecki, *Diplomatie et protocole à la cour de Pologne*, Paris 1934
- PTAŚNIK 1911 J. Ptaśnik, *Woski Kraków za Kazimierza Wielkiego i Władysławą Jagiełłą*, RK, 13 : 1911, p. 49-110
- PTAŚNIK 1959 J. Ptaśnik, *Kultura włoska wieków średnich w Polsce*, Warszawa 1959
- PUJMANOVÁ 1976 O. Pujmanová, *Italské pobyty Karola IV v kronikách Giovaniho Sercambiho*, „Umění”, XXXV : 1976, p. 498-506
- PUJMANOVÁ 1992 O. Pujmanová, *Studi sul culto della Madonna di Aracœ li e della Veronica nella Boemia tardomedievale*, AC, LXXX : 1992, p. 243-262
- QUELLER 1997 D.-E. Queller, *The Fourth Crusade : the Conquest of Constantinople, 1201-1204*, Philadelphia 1997
- RADOCSAY 1955 D. Radocsay, *A középkori magyarország táblaképei*, Budapest 1955
- RADOCSAY 1963 D. Radocsay, *Gothic panel painting in Hungary*, Budapest 1963
- RAGGHIANI 1955 C.-I. Ragghianti, *Pittura del Dugento a Firenze*, Firenze 1955
- RAGUSA 1989 I. Ragusa, *The Iconography of the Abgar Cycle in Paris, MS. Lat. 2688 and its Relationship to Byzantine Cycles*, „Miniatura, Studi di Storia dell'Illustrazione e decorazione del libro”, (Società di Storia della Miniatura), 2 : 1989, p. 35-51
- RAIBLE 1908 F. Raible, *Der Tabernakel einst und jetzt. Eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie*, Freiburg im Brsg. 1908
- RAYNAUD 1993 C. Raynaud, *Images et pouvoirs au Moyen Âge*, Paris 1993
- RÉAU 1955-1959 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-1959

- RECHOWICZ 1974 M. Rechowicz, *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, Lublin 1974
- RESSORT 1978 C. Ressort (et al.), *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, (Musée du Louvre. Les dossiers du département des peintures, 16) Paris 1978
- REUDENBACH, TUSSAIN 2005 B. Reudenbach, G. Toussain (éd.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, 2005
- RICHARD 1953 J. Richard, *Le Royaume latin de Jérusalem*, Paris 1953
- RICHARD 1992 J. Richard, *Croisades et états latins d'Orient : points de vue et documents*, Aldershot 1992
- RICHARD 1999 J. Richard, *The Crusades, c.1071-c.1291*, Cambridge 1999
- RICHE 2001 D. Riche, *L'ordre de Cluny à la fin du Moyen Âge le vieux pays clunisien : XII^e - XV^e siècles*, Saint-Étienne 2001
- RIGAUX 1994 D. Rigaux, *Croire aux images. Fonctions officielles et usages non avoués de l'image peinte dans l'Italie du XV^e siècle*, „Historiens et géographes”, 343 : 1994, p. 157-170
- RIGAUX 2005 D. Rigaux, *Le Christ du dimanche : histoire d'une image médiévale*, Paris 2005
- RINGBOM 1969 S. Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotions. Note of the place of Art in Late Medieval Piety*, „Gazette des beaux-arts”, LXXIII : 1969, p. 159-170
- RINGBOM 1995 S. Ringbom, *Les images de dévotion (XII^e - XV^e siècle)*, Paris 1995
- RINGBOM 1997 S. Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, trad. P. Joly, L. Milési, Paris 1997
- RINGGENBERG 2005 P. Ringgenberg, *L'art chrétien de l'image. La ressemblance de Dieu*, Paris 2005
- ROMA 1948 *Museo di Palazzo Venezia*, (réd.) A. Santangelo, Roma 1948
- ROPARS-
- WUILLEUMIER 1995 M.-C. Ropars-Wuilleumier, *L'idée d'image*, Paris 1995
- ROSS 2003 L. Ross, *Artists of the Middle Ages*, London 2003
- ROSSI 1967 F. Rossi, *Il Museo Horne di Firenze*, Milano 1967
- RO#EK 1978 M. Ro#ek, *Skarbiec katedry na Wawelu*, Kraków 1978 (éd. 2^e, 1981)
- ROYT 2002 J. Royt, *St#edov#ké malí#ství v #echách*, Praha 2002
- ROYT 2003 J. Royt, *Medieval painting in Bohemia*, Prague 2003
- RÓ#YCKA-BRYZEK 1984 A. Ró#ycka-Bryzek, J. Gadomski, *Obraz Matki Boskiej Cz#stochowskiej w #wietle bada# historii sztuki*, SC, 5 : 1984, p. 27-52
- RÓ#YCKA-BRYZEK 1988 A. Ró#ycka-Bryzek, *L'immagine d'Odighitria di Czestochowa, culto e la profanazione Ussita*, AC, 76 : 1988, p. 79-92
- RÓ#YCKA-BRYZEK 1990 A. Ró#ycka-Bryzek, *Obraz Matki Boskiej Cz#stochowskiej. Pochodzenie i dzieje #redniowieczne*, FHA, 26 : 1990, p. 5-26

- RUDEL 1950 J. Rudel, J. Aujame, *Technique de la peinture*, Paris 1950
- RUSSO 1996 (a) D. Russo, *Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique*, (dans :) D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, p. 173-296
- RUSSO 1996 (b) D. Russo, *Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale*, (dans :) J. Baschet, J.-C. Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana - Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992 (coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5), Paris 1996, p. 133-149
- RUSSO 1997 D. Russo, *Marie, Vierge à l'Enfant et Mère de Dieu. Recherches sur la formation et les développements de l'iconographie mariale en Occident, du III^e siècle au milieu du XIII^e siècle*, (Thèse d'Habilitation à Diriger les Recherches, Paris, Université Paris-Sorbonne Paris IV), 1997, 2 vols.
- SAFFREY 2003 H.-D. SAFFREY, *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles : études iconologiques et bibliographiques*, Paris 2003
- SAHAS 1987 D. Sahas, *Icone et anthropologie chrétienne. La pensée de Nicée II* (dans :) F. Boespflug, N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II, tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, Paris 1987, p. 435-449
- SANDBERG- VAVALÀ 1931 E. Sandberg-Vavalà, *Some Bolognese Paintings outside Bologna and a Trecento Humourist*, „Art in America And Elsewhere”, XX : 1931, p. 12-37
- SANDBERG- VAVALÀ 1934 E. Sandberg Vavalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Siena 1934
- SANSTERRE 1988 J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu VI^e - fin IX^e siècle)*, (dans :) *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, (3-9 aprile 1986, CISAM. XXXIV Settimana), Spoleto 1988, p. 701-746.
- SANSTERRE 2004 J.-M. Sansterre, *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, Rome 2004
- SANSTERRE 2006 J.-M. Sansterre, *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint. La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle*, CCM, 49 : 2006, p. 257-294
- SANSTERRE (à paraître) J.-M. Sansterre, *Variations d'une légende et genèse d'un culte entre la Jérusalem des origines, Rome et l'Occident : quelques jalons de l'histoire de Véronique et de la Veronica jusqu'à la fin du XIII^e siècle* à paraître (dans :) J. Ducos et P. Henriot (éd.), *Passages. Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident médiéval*, Paris

- SANSTERRE (à paraître) J.-M. Sansterre, *L'image « instrumentalisée » : icônes du Christ et statues de la Vierge, de Rome à l'Espagne des Cantigas de Santa Maria*, (dans) É. Bozoky (éd.), *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge*, Turnhout
- SAXER 2001 V. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure : une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église, V^e -XIII^e siècle*, Rome 2001
- SCHADE 2001 K. Schade, « *Ad excitandum devotionis affectum* ». *Kleine Triptychen in der altniederländische Malerei*, Weimar 2001
- SCHENK 2006 G.-J. Schenk, *Enter the emperor. Charles IV and Siena between politics, diplomacy, and ritual (1355 and 1368)*, „Renaissance Studies” 20 (2) : 2006, p. 161-179
- SHELLER 1995 R.-W. Scheller, *Exemplum : model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995
- SCHLIE 2007 H. Schlie, *Welcher Christus ? Der Bildtypus des « Schmerzensmannes » im Kulturtransfer der Mittelalters*, (dans :) U. Knefelkamp, K. Bosselmann-Cyran (éd.), *Grenze und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, (11. Symposium des Mediävistenverbandes vom 14. bis 17. März 2005 in Frankfurt an der Oder), Berlin 2007, p. 309-331
- SCHMIDT 1990 G. Schmidt, *Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, (dans :) *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, (réd.) G. Pöchat, B. Wagner, „Kunsthistorisches Jahrbuch”, 24 : 1990, p. 34-49
- SCHMIDT 1981 H. Schmidt, M. Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst : ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*, München 1981
- SCHMIDT 2002 V.-M. Schmidt (éd.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Actes du colloque de l'Instituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florence, 5-6 juin 1998 – National Gallery of Art, Washington, 16 octobre 1998, Washington 2002
- SCHMIDT 2005 V.-M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany, 1250-1400*, Florence 2005
- SCHMITT 1987 J.-C. Schmitt, *L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle*, (dans :) F. Boespflug, N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II, tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986, Paris 1987, p. 271-301
- SCHMITT 1988 J.-C. Schmitt, *Écriture et image : les avatars médiévaux du monde grégorien*, (dans :) *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Actes du colloque palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987, Paris-X Nanterre 1988, p. 119-154
- SCHMITT 1996 (a) J.-C. Schmitt, *La culture de l'imgo*, AHSS, 51/1 : 1996, p. 3-36
- SCHMITT 1996 (b) J.-C. Schmitt, *Imago : de l'image à l'imaginaire*, (dans :) J. Baschet, J.-C. Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre

- Ettore Majorana - Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992 (coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5), Paris 1996, p. 29-37
- SCHMITT 1999 J.-C. Schmitt, *Les reliques et les images*, (dans :) E. Bozóky, A.-M. Helvétius (éd.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque international de l'Université du Littoral - Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, Turnhout 1999, p. 145-159
- SCHMITT 2002 J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002
- SCHREINER 1994 K. Schreiner, *Maria : Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München-Wien 1994
- SCORZA BARCELLONA 2005 F. Scorza Barcellona, *Le origini*, (dans :) *Storia della santità nel cristianismo occidentale*, études réunies d'A. Benvenuti, S. Boesch Gajano, S. Ditchfield, R. Rusconi, F. Scorza Barcellona, G. Zazzi, Roma 2005, p. 19-81
- SECOMSKA 1994 K. Secomska, *Wielkopolska czy Kraków ? Geneza stylu Miatrza z Warty*, (dans :) A.-S. Labuda (éd.), *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziejach i lu- dziach*, Poznań 1994, p. 163-195
- SEIBT 2003 F. Seibt, *Karl IV. Ein Kaiser in Europa*, Frankfurt 2003
- SEDLER 1981 E. Sandler, *L'icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris 1981
- SEDLER 1992 E. Sandler, *Les icônes byzantines de la Mère de Dieu*, Paris 1992
- SENSI 1981 M. Sensi, *Vita di pietà e vita civile di un altopiano tra Umbria e Marche (secc. XI-XVI)*, (coll. « Storia e Letteratura Recolta di studi e testi » 159), Roma 1984
- SENSI 2000 M. Sensi, *I santuari mariani*, (dans :) C. Leonardi, A. Degl'Innocenti (dir.), *Maria Vergine Madre Regina. Le miniature medievali e rinascimentali*, (cat. expo.) Roma Biblioteca Vallicelliana, dicembre 2000 - febbraio 2001, Milano 2000, p. 95-108
- SERS 2002 P. Sers, *Icone et saintes images. La représentation de la transcendance*, Paris 2002
- SETTIS 1979 S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500 una linea*, (dans :) *Storia dell'arte italiana*, III, Torino 1979, p. 173-270
- SHORR 1954 D.-C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954
- SIGAL 1985 P.-A. Sigal, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI^e -XII^e siècle)*, Paris 1985
- SIGAL 1990 P.-A. Sigal, *Reliques, pèlerinages et miracles dans l'Église médiévale (XI^e -XIII^e siècles)*, „Revue d'Histoire de l'Église de France”, 76/196 : 1990, p. 193-211
- SINIBALDI, BRUNETTI 1943 G. Sinibaldi, G. Brunetti (éd.), *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra Giottesca di Firenze del 1937, Firenze, aprile-ottobre 1937*, Firenze 1943
- SIRÉN 1922 O. Sirén, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin 1922

- SKRUDLIK 1930 M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930
- SKUBISZEWSKI 1992 P. Skubiszewski, *Une Annonciation à deux anges à Issoire* (dans :) *De la création à la restauration*, (Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75^e anniversaire), Toulouse 1992, p. 302-317
- SKUBISZEWSKI 1998 P. Skubiszewski, *L'art du haut Moyen Âge. L'Art européen du VI^e au IX^e siècle*, Paris 1998
- ŠMAHEL 1985 F. Šmahel, *La révolution hussite, une anomalie historique*, Paris 1985
- ŠMAHEL 1995-1996 F. Šmahel, *Husitská revoluce*, 1-4, Praha 1995-1996
- ŠMAHEL 2001 F. Šmahel, *Husitské #echy. Struktury, procesy i deje*, Praha 2001
- ŠMAHEL 2002 F. Šmahel, *Idea národa v husitských #echách (The Idea of the Nation in Hussite Bohemia)*, Praha 2002
- SMART 1978 A. Smart, *The Dawn of Italian Painting, 1250-1400*, Oxford 1978
- SNOEK 1995 G.-J.-C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction*, Leyde-New York-Cologne 1995
- SOPHOCLEOUS 1994 S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th - 20th Century*, Nikosia 1994
- SOTIRIOU 1956-1958 G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai (Eikones tis Monis Sina)*, Athènes 1956-1958
- SPIESER 1994 J.-M. Spieser, *Le développement des icônes pendant la période byzantine* (dans :) *A l'image de Dieu. Icônes byzantines de Chypre du XII^e siècle à nos jours*, (cat. expo.) Mulhouse-Strasbourg 1994, p. 11-15
- SOULIER 1924 G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924
- SOULIER 1929 G. Soulier, *Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane à propos de la madone Gualino*, Paris 1929
- STANGE 1967 A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik (I : Die Zeit von 1250 bis 1350, II : Die Zeit von 1350 bis 1400)*, *Nen- deln* 1969
- STEJSKAL 1978 (a) K. Stejskal, *Um#ní na dvo#e Karla IV.*, Praha 1978
- STEJSKAL 1978 (b) K. Stejskal, *Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Praga 1978
- STEJSKAL 1988 K. Stejskal, *Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei* (dans :) *Ikone und frühes Tafelbild*, (Wissenschaftliche Beiträge Martin-Luter-Universität Halle-Wittenberg 1986 / 67), Halle (Saale) 1988
- STEEN-HANSEN, SPICER 2005 M. Steen-Hansen, J.-A. Spicer (éd.), *Masterpieces of Italian painting : the Walters Art Museum*, London 2005
- STREHLKE 1994 C.-B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, (dans :) L.-B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, vol. I, 13th -15th Century, Boston 1994, p. 25-42

- STROLL 1997 M. Stroll, *Maria Regina : Papal Symbol*, (dans :) A.-J. Duggan (éd.), *Queens and queenship in medieval Europe : Actes de conférence tenue à King's College de Londres, avril 1995*, London 1997, p. 173-204
- STRZYGOWSKI 1903 J. Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903
- STUBBLEBINE 1964 J.-H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton-New Jersey 1964
- STUBBLEBINE 1966 J.-H. Stubblebine, *Byzantine Influence in Thirteenth - Century. Italian Panel Painting*, DOP, 20 : 1966, p. 87-101
- SUCKALE 1986 R. Suckale, *Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel : Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens*, (dans :) *Nobile claret opus*. Festgabe für Ellen Judith Beer zum 60. Geburtstag, Zürich 1986, p. 103-112
- SWARZENSKI 1926 G. Swarzenski, *Venezianische Glasminiaturen des Mittelalters*, „Städel Jahrbuch”, 5 : 1926, p. 13-16
- SWARZENSKI 1940 G. Swarzenski, *The localization of medieval verre églomisé in the Walters Collections*, „The Journal of the Walters Art Gallery”, III : 1940, p. 55-68
- SWIE#AWSKI 1990 S. Swie#awski, *Histoire de la philosophie européenne au XV^e siècle*, Paris 1990
- SWIE#AWSKI 1997 S. Swie#awski, *Les tribulations de l'ecclésiologie à la fin du Moyen Âge*, Paris 1997
- SWOBODA 1969 K.-M. Swoboda, *Gothic in Böhmen*, München 1969
- Sztuka w Krakowie ...* 1964 *Sztuka w Krakowie 1350-1550*, cat.,(réd.)A. Bochnak, Kraków 1964
- SZCZEPKOWSKA- NALIWAJEK 1996 (a) K. Szczepkowska-Naliwajek, *Gotyckie retabula reli- kwiarsowe*, (dans :) *Sztuka oko#o 1400*, Materia#y Sto-warzyszenia Historyków Sztuki, Pozna# - listopad 1995, t. II, Warszawa 1996, p. 43-56
- SZCZEPKOWSKA- NALIWAJEK 1996 (b) K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze #redniowie- cznej Europy od IV do pocz#tku XVI wieku. Geneza, tre#ci, formy i techniki wykonania*, Warszawa 1996
- #LESI#SKI 1983 W. #lesi#ski, *Techniki malarskie, spoiwa mineralne*, Warszawa 1983
- #LESI#SKI 1984 W. #lesi#ski, *Techniki malarskie, spoiwa organiczne*, Warszawa 1984
- #LOSARCZYK 1974 B. #losarczyk, *Studia nad ramami gotyckimi i renesan- sowymi jako przyczynek do identyfikacji oryginalnych elementów malowide# sztalugowych*, Kraków 1974 (Académie des beaux-arts, Cracovie, Département de conservation et de restauration des œuvres, sous la dir. de W. #lesi#ski)
- #NIE#Y#SKA-STOLOT 1973 E. #nie#y#ska-Stolot, *Geneza, styl i historia obrazu Matki Boskiej Cz#stochowskiej*, FHA, 9 : 1973, p. 5-43
- #NIE#Y#SKA-STOLOT 1975 E. #nie#y#ska-Stolot, *Andegawe#skie dary z#otnicze z herbami polskimi w #gierskiej w Akwizgranie*, FHA, 11 : 1975, p. 21-36
- #NIE#Y#SKA-STOLOT 1977 E. #nie#y#ska-Stolot, *Polemika k #l#nku I. Ko#ána a Z. Jakubovského „Byzantske ...”, „Um#ní”, 25/4 : 1977, p. 361-363*

- #NIE#Y#SKA-STOLOT 1979 E. #nie#y#ska-Stolot, *Studies in Queen Elizabeth's Artistic Patronage*, „Critica d'Arte”, 44 : 1979, p. 97-112
- #NIE#Y#SKA-STOLOT 1984 E. #nie#y#ska-Stolot, *Kult italo-bizantyjskich obrazów Maryjnych w Europie środkowej w wieku XIV*, SC, 5 : 1984, 14-26
- TAFT 2000 R.-F. Taft, *Liturgia e culto dei santi in area bizantino-greca e slava : problemi di origine, significato e sviluppo* (dans :) A. Benvenuti, M. Garzaniti (éd.), *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente. Liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, Atti del IV Convegno di Studio dell'Associazione Italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia, Firenze, 26-28 Ottobre 2000, p. 37-57
- TARALON, CARLINI-TARALON 1997 J. Taralon, D. Carlini-Taralon, *La majesté d'or de sainte Foy de Conques*, „Bulletin monumental”, 155-1 : 1997, p. 7-73
- TARTUFERI 1986 A. Tartuferi, *Pittura fiorentina del Duecento*, (dans :) E. Castelnuovo (éd.), *La pittura in Italia. I. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, p. 267-282
- TARTUFERI 1990 A. Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990
- TATARKIEWICZ 1988 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, vol. II, *Estetyka średniowiecza*, (4^eéd.), Warszawa 1988
- THIELLET 2005 C. Thiellet, *La dévotion mariale en Occident autour de l'An Mil*, (dans :) B. Béthouart, A. Lottin (éd.), *La dévotion mariale de l'An Mil à nos jours*, Arras 2005, p. 75-80
- THIRIET 1952 F. Thiriet, *Histoire de Venise*, Paris 1952
- THUNØ 2002 E. Thunø, *Image and relic : mediating the sacred in Early Medieval Rome*, Rome 2002
- THUNØ, WOLF 2004 E. Thunø, G. Wolf (éd.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Actes du colloque tenu à Rome du 31 mai au 2 juin 2003, Rome 2004
- TIETZE 1919 H. Tietze, *Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg*, Wien 1919
- TOBIASZ 1977 H. Tobiasz, *Gotycki obraz Madonny Apokaliptycznej w klasztorze PP. Klarysek Klarysek w Starym Sączu*, Lublin 1977
- TODINI 1989 F. Todini, *La pittura umbra del duecento al primo cinquecento*, vol. 1, Milano 1989
- TOESCA 1929 P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze 1929
- TOESCA 1951 P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951
- TOESCA 1965 P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. I, Dalle origini alla fine del XIII secolo*, Torino 1965 (1927)
- TOESCA 1969 I. Toesca, *L'Antica Madonna di S. Angelo in Pescheria a Roma*, „Paragone-Arte”, 277 : 1969, p. 3-18
- TÖRÖK 1984 G. Török, texte (dans :) M. Mojzer (éd.), *Ungarische Nationalgalerie. Budapest. Alte Sammlung*, Budapest 1984
- TOSCANO 1953 B. Toscano, *Antichi reliquarie di un convento benedettino a Spoleto*, „Commentari”, 4 : 1953, p. 99-106

- TOSCANO 1955 B. Toscano, *Un crocifisso umbro*, „Rivista d'Arte”, 30 : 1955, p. 93-105
- TOSCANO 1966 B. Toscano, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, „Paragone”, 193 : 1966, p. 3-32
- TRIPPS 2001 J. Tripps, *Les images et la dévotion privée*, (dans :) C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (éd.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, (cat. expo.) Musée d'histoire de Berne, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg, 1^{er} novembre 2000-16 avril 2001, Paris 2001, p. 38-45
- TRISTAN 1996 F. Tristan, *Les premières images chrétiennes : du symbole à l'icône, II^e -VI^e siècle*, Paris 1996
- URBACH 2006 S. Urbach, *Imagines ad Similitudinem. Copies after Miraculous Images (Gnadenkopien). The Abbenbroek painting: a case study*, (dans :) H. Verougstraete-Marcq, J. Couvert (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches*, Actes du colloque XV pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture (Bruges, 11-13 septembre 2003), Leuven 2006, p. 224-232
- VAUCHEZ 1975 A. Vauchez, *La spiritualité du Moyen Âge occidental, VIII^e - XIII^e siècle*, Paris 1975
- VAUCHEZ 1981 A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Paris 1981
- VAUCHEZ 2000 A. Vauchez (éd.), *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires : approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, Rome 2000
- VAUCHEZ 2008 A. Vauchez, *Du culte des reliques à celui du Précieux Sang*, „Tabularia”, 8 : 2008, p. 81-88
- VASSILAKI 2000 M. Vassilaki (éd.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Benaki Museum, 20 October 2000-20 January 2001, Milan 2000
- VASSILAKI 2005 M. Vassilaki (éd.), *Images of the Mother of God : Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, London 2005
- VELMANS 2001 T. Velmans, *Byzance, les Slaves et l'Occident. Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, London 2001
- VELMANS 2002 (a) T. Velmans (éd.), *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano 2002
- VELMANS 2002 (b) T. Velmans (éd.), *Ikonen. Ursprung und Bedeutung*, Stuttgart 2002
- VELMANS 2002 (c) T. Velmans (éd.), *Le grand livre des icônes. Des origines à la chute de Byzance*, Milan 2002
- VENTURI 1907 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano 1907, t. V
- VERDIER 1962 P. Verdier, *The International Style*, Baltimore 1962
- VLOBERG 1938 (a) M. Vloberg, *La Vierge notre médiatrice*, Grenoble 1938
- VLOBERG 1938 (b) M. Vloberg, *Le type romain de la Vierge Reine*, „Revue de l'Art sacré”, juin : 1938 s.p.

- VLOBERG 1939 M. Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Grenoble 1939
- VOCOTOPOULOS 2002 P.-L. Vocotopoulos, *Fonction et typologie des icônes*, (dans :) T. Velmans(éd.), *Le grand livre des icônes. Des origines à la chute de Byzance*, Milan 2002, p. 109-150
- VOLBACH 1930 W.-F. Volbach, *Staatliche Museen Berlin. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin 1930
- VOLPE 1989 C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milano 1989
- VŠETE#KOVÁ 1999 Z. Všete#ková, *St#edov#ká nást#nná malba ve st#edních #echách*, Praha 1999
- WACKER 1993 N. Wacker, *La peinture à partir du matériau brut et le rôle de la technique dans la création d'art*, Paris 1993
- WAGNER 2004 A. Wagner (éd.), *Les saints et l'histoire : sources hagiographiques du haut Moyen Âge*, Rosny-sous-Bois 2004
- WALICKI 1933 M. Walicki, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert. Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik*, „Sprawozdania z Posiedze# Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, 2/26 : 1933 (tiré Warszawa 1933)
- WALICKI 1935 M. Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, (cat. expo), Warszawa 1935
- WALICKI, STARZY#SKI 1936 M. Walicki, J. Starzy#ski, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1936
- WALICKI 1937 M. Walicki, *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps de Jagellon*. Introduction de P. Francastel, Paris 1937 (coll. « Bibliothèque de l'Institut Français de Varsovie », 4)
- WALICKI 1938 (a) M. Walicki, *Kolegiata w Tumie pod ##czyc#, #ód#* 1938
- WALICKI 1938 (b) M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938 (coll. « Biblioteka Zak#adu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej », t. VIII)
- WALICKI 1961 M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961
- WALICKI 1962 M. Walicki, *Z problematyki malarstwa wielkopolskiego po#owy XV wieku (1440–1475)*, (dans :) *Wieki #rednie. Medium aevum. Prace ofiarowane Tadeuszowi Mante- ufflowi w 60 rocznic# urodzin*, Warszawa 1962, p. 249-274
- WALICKI 1965 M. Walicki, *Z problematyki malarstwa wielkopolskiego po#owy XV wieku (1440–1475)*, (dans :) *Id., Z#oty wi- dnokr#g*, Warszawa 1965, p. 67-77
- WALTER 1976 Ch. Walter, *Icônes*, Genève 1976
- WARNEKE 1968 M. Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, „München Jahrbuch der Bildenden Kunst”, XIX : 1968, p. 61-102
- Wawel 1000-2000 2000 *Wawel 1000-2000*. Katalog wystawy jubileuszowej, Kraków 2000, t. I-III

- WEBB 2005 D. Webb, *Domestic Space and Devotion in the Middle Ages*, (dans :) A. Spicer, S. Hamilton (éd.), *Defining the holy : sacred space in medieval and early modern Europe*, Aldershot 2005, p. 27-48
- WEIGELT 1911 C.-H. Weigelt, *Verzeichnis der erhaltenen Gemälde Duccios und Seines Kreises*, (dans :) *Id., Duccio di Buoninsegna : Studien zur Geschichte der früh sienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911
- WEIGELT 1928 C.-H. Weigelt, *Über die „mütterliche“ Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts*, „Art Studies“, 1928, p. 195-220
- WEIGELT 1929 C.-H. Weigelt, (dans :) „Thieme-Becker“, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXII, 1929
- WEIGELT 1974 C.-H. Weigelt, *Sienese Painting of the Trecento, (Florence 1930) New York 1974*
- WEIßENBERGER 2007 J. Weißenberger, *Römische Mariengnadenbilder 1473-1590 : Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*, dissertation à l'Université d'Heidelberg 2007 (Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt am Main, sig. 2007 B 28791)
- WEITZMANN 1966 (a) K. Weitzmann, *Various Aspects of the Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*, DOP, 20 : 1966, p. 1-24
- WEITZMANN 1966 (b) K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, DOP, 20 : 1966, p. 49-83
- WEITZMANN 1976 K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976
- WEITZMANN 1982 K. Weitzmann, *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London 1982
- WEITZMANN, CHATZIDAKIS, RADOJ#I# 1983 K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radoj#i#, *Le Grand Livre des Icônes*, Paris 1983
- WEITZMANN 1983 K. Weitzmann, *La peinture d'icônes du VI^e au XII^e siècle*, (dans :) K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radoj#i# (éd.), *Le Grand Livre des Icônes*, Paris 1983, p. 13-60
- WEITZMANN 1984 K. Weitzmann, *Crusader Icons and Maniera Greca*, (dans :) I. Hutter, H. Hunger (éd.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, Wien 1984, p. 143-170
- WELLEN 1961 G.-A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht-Anvers 1961
- WENZEL 1995 H. Wenzel, *Hören und sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995
- WETZEL 2001 R. Wetzels, *Légende et spiritualité monastique. Les béguines de Saint-Georges (Saint-Gall) et leur bibliothèque au XV^e siècle*, (dans :) B. Fleith, F. Morenzoni (éd.), *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée*, Genève 2001, p. 211-225

- WEYL CARR 2004 A. Weyl Carr, *The Holy Icons : A Lusignan Asset ?* (dans :) D.-H. Weiss, L. Mahoney (éd.), *France and the Holy Land : Frankish culture at the end of the crusades*, Baltimore 2004, p. 313-337
- WIDE#KA 1947 T. Wide#ka, *Przewodnik po ko#ciele Bo#ego Cia#a w Krakowie*, Kraków 1947
- WIEGAND 1936 E. Wiegand, *Die Böhmisches Gnadenbilder*, (thèse) Würzburg 1936
- WIEN (Vienne) 1938 *Salzburgs bildende Kunst. Vorgeschichte bis zum 18. Jahrhundert*, Wien 1938
- WILDE 2004 M. Wilde, *Das unbekanntes Schlüsselwerk : Die Madonna del Bordone des Coppo di Marcovaldo in Siena*, Weimar 2004
- WIRTH 1989 J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e –XV^e siècle)*, Paris 1989
- WIRTH 1991 J. Wirth, *L'Apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge*, (dans :) F. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth (éd.), *L'Image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II. Groupe „Théorie et pratique de l'image”, Paris 1991, p. 139-164
- WIRTH 1996 J. Wirth, *Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin*, (dans :) J. Baschet, J.-C. Schmitt (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana - Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992 (coll. « Cahiers du Léopard d'Or », 5), Paris 1996, p. 38-57
- WIRTH 1999 (a) J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999
- WIRTH 1999 (b) J. Wirth, *La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image*, (dans :) O. Christin, D. Gamboni(éd.), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris 1999, p. 93-109
- WIRTH 2001 J. Wirth, *Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente*, (dans :) C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (éd.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, (cat. expo.) Musée d'Histoire de Berne, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg, 1^{er} novembre 2000-16 avril 2001, Paris 2001, p. 28-37
- WIRTH 2002 J. Wirth, *Voir et entendre. Notes sur le problème des images de Saint Augustin à l'iconoclasme*, (dans :) A. Paravicini-Bagliani (éd.), *I cinque sensi / The Five Senses*, (coll. « Micrologus », 10), Firenze 2002, p. 71-86
- WIRTH 2004 J. Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Paris 2004
- WIRTH 2008 (a) J. Wirth, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris 2008
- WIRTH 2008 (b) J. Wirth, *A propos des influences byzantines sur l'art du Moyen Âge occidental*, (dans :) A. Cutler, A. Papaconstantinou (éd.), *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, Leyde-Boston, 2008, p. 219-231

- WIXOM 1979 D. Wixom, *Eleven Additions of the Medieval Collection*, „Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, IX : 1979, p. 128-132
- WOJTKOWSKI 1966 J. Wojtkowski, *Kult Matki Boskiej w polskim pi#mien- nictwie*, „Studia Warmi#skie”, 3 : 1966, p. 221-299
- WOLF 1990 G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte r#omischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990
- WOLF 1993 G. Wolf, *La Veronica e la tradizione romana di icone*, (dans :) A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (éd.), *Il ri- tratto e la memoria. Materiali*, 2 (coll. « Biblioteca del Cinquecento », 55), Rome 1993, p. 9-35
- WOLF 1998 G. Wolf, *From Mandylion to Veronica : Picturing the ‘Disembodied’ Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, (dans :) H.-L. Kessler, G. Wolf (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation* (coll. « Villa Spelman Colloquia », 6), Bologne 1998, p. 153-179
- WOLF 1999 G. Wolf, *La vedova di Re Abgar. Uno sguardo comparistico al Mandilion e alla Veronica*, (dans :) J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée* (« Bulletin de l’Institut historique belge de Rome », 69), Bruxelles-Rome 1999, p. 215-243
- WOLF, DUFOUR BOZZO,
- CALDERONI- MASETTI 2004 G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.-R. Calderoni Masetti (éd.), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Genova-Milano 2004 (l’exposition au Musée diocésain, Gênes 18 avril-18 juillet 2004)
- WOLF 2005 G. Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome*, (dans :) M. Vassilaki (éd.), *Images of the Mother of God : Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, London 2005, p. 23-51
- WOLLASCH 1994 J. Wollasch, *Heiligenbilder in der Liturgie Clunys. Kritische Randbemerkungen*, (dans :) H. Keller, N. Staubach (éd.), *Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions – und Sozialgeschichte Alteuropas* (Festschrift für Karl Hauck zum 75 Geburtstag), Berlin 1994
- WOLLESEN 2006 J.-T. Wollesen, *Pictures as Texts versus Pictures and Texts Around 1300*, (dans :) L. Kuchenbuch, U. Kleine (éd.), *Textus im Mittelalter : Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2006
- WUNENBURGER 1997 J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris 1997
- WYROZUMSKI 1999 J. Wyrozumski, *Dzieje Polski Piastowskiej (VIII w.-1370)*, (dans :) S. Grodziski, J. Wyrozumski, M. Zgó- rniak (éd.), *Wielka Historia Polski*, Kraków 1999, t. II
- ZANINOTTO 1988 G. Zaninotto, *Orazione di Gregorio il Referendario in occasione della traslazione a Costantinopoli dell’ima- gine Édessena nelle’anno 944*, (dans :) *La Sindone, Indagini scientifiche*, Atti del IV Congresso nazionale di studi sulla Sindone, Siracusa 17-18 ottobre 1987, Torino 1988, p. 344-352
- ZAWADZKI 1952 T. Zawadzki, *Spoiwa temperowe w malowid#ach rucho- #ciennych*, Kraków 1952 (Académie des beaux-arts, Cracovie, Département de conservation et de re- stauracion des œuvres, sous la dir. de J. Hopli#ski)

ZAYAT 1932 H. Zayat, *Histoire de Saidanaya*, Harissa 1932

Zbiory Muzeum 1995 *Zbiory Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach*, (collectif, éd. H. Pyka), Katowice 1995

ZERI 1953 F. Zeri, *Reconstruction of a two-sided Reliquary Panel by Pietro Lorenzetti*, *BM*, XCV : 1953, p. 245

ZERI 1976 F. Zeri, *Italian Painting in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976

ZIOMECKA 1986 A. Ziomecka, *##skie malarstwo gotyckie. Muzeum Narodowe we Wroc#awiu*, Wroc#aw 1986

Planches



Pl. I : Vierge à l'Enfant dite Hodigitria cracovienne, vers 1430 ; Cracovie, couvent des Dominicains



*Pl. II : Vierge à l'Enfant, vers 1370 Bohême, 1430-1440
Cracovie ; Cracovie, couvent des Chanoines Réguliers*



Pl. III : Vierge-Immaculée à l'Enfant, vers 1445 ; Stry Sącz, couvent des Clarisses



Pl. IV : Vierge à l'Enfant, vers 1450 ; Boguszowice, église paroissiale



*Pl. V : DIPTYQUE-RELIQUAIRE, 1440-1450 ;
Cracovie, trésor de la Cathédrale Royale de Wawel*



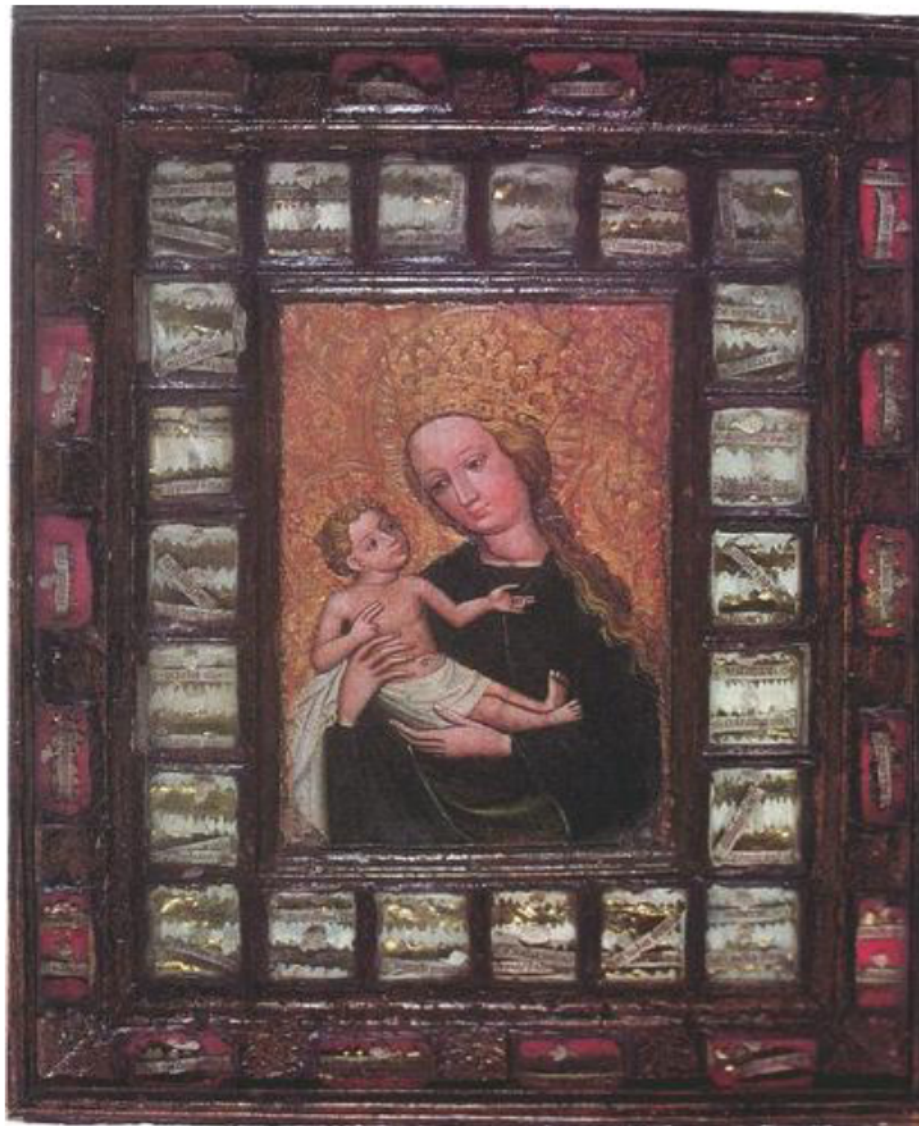
Pl. VII : DIPTYQUE-RELIQUAIRE (verso), 1450-1460 ; Sandomierz, Musée diocésain



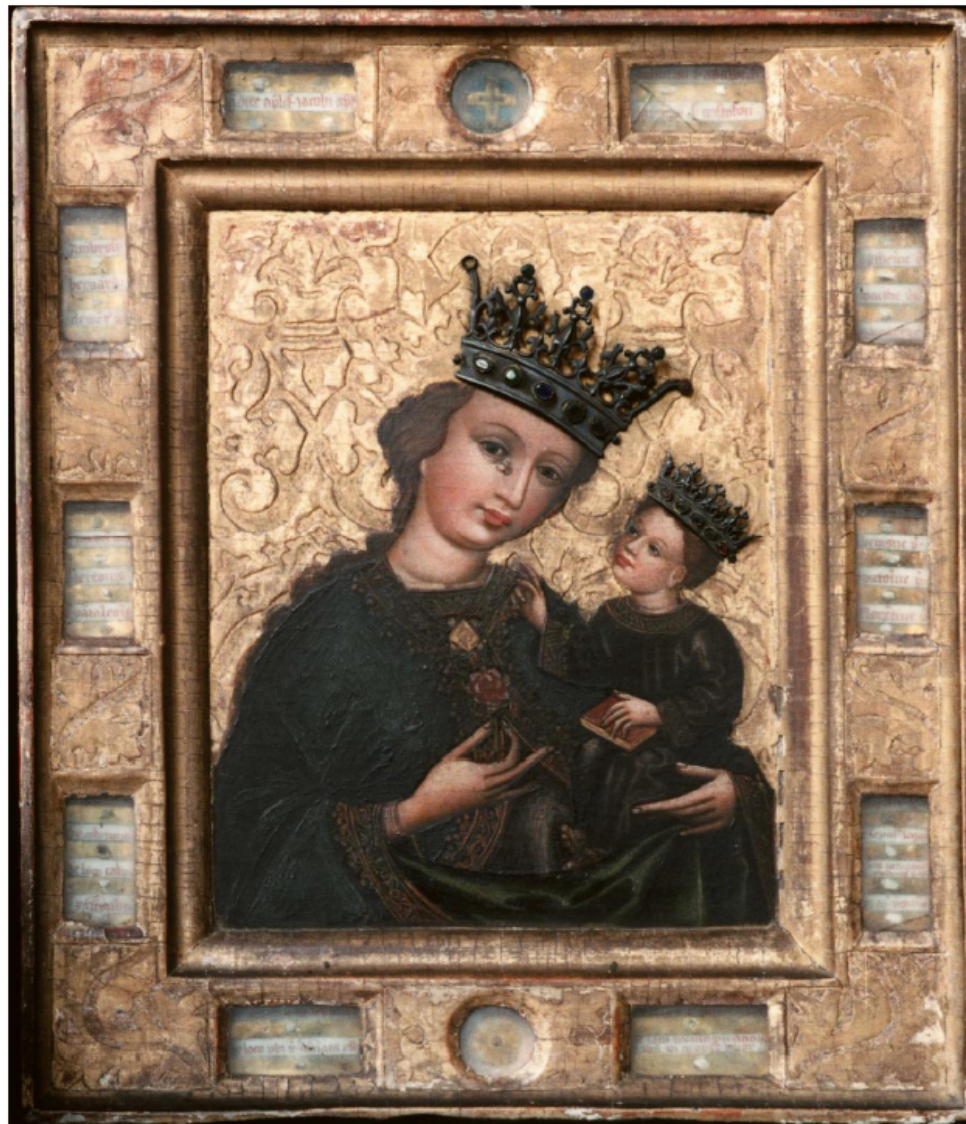
Pl. VIII : Madone au chardonneret, vers 1450 ; Dèbe, église paroissiale



Pl. IX : Vierge à l'Enfant, vers 1450 ; Kielce, basilique Notre-Dame



Pl. X : Vierge à l'Enfant, 1450-1460 ; Cracovie, couvent des Capucins



*Pl. XI : Vierge à l'Enfant à la rose, 1460-1470 ;
Cracovie, trésor de l'église de l'Assomption (Mariacki)*



Pl. XII : Vierge à l'Enfant, panneau central du triptyque, retrouvé dans la coll. du Musée des beaux-arts de Boston ; dépôt de la coll. du Musée national de Cracovie



Pl. XIII : TRIPTYQUE-RELIQUAIRE, dernier quart du XV^e siècle ; l'ancienne coll. de Tadeusz Konopka



Pl. XIV : TRIPTYQUE-RELIQUAIRE (volets du triptyque fermé)



*Pl. XV : TRIPTYQUE-RELIQUAIRE, 2^e
moitié du XV^e siècle ; Cracovie, Musée national*



Pl. XVI : Annonciation, 1470-1480 ; Cracovie, Musée national



Pl. XVII : Couronnement, 1470-1480 ; Cracovie, Musée national



Pl. XVIII : Vierge à l'Enfant, provenance : l'église collégiale de Tum, XV^e siècle ; Tableau disparu aux environs de 1939



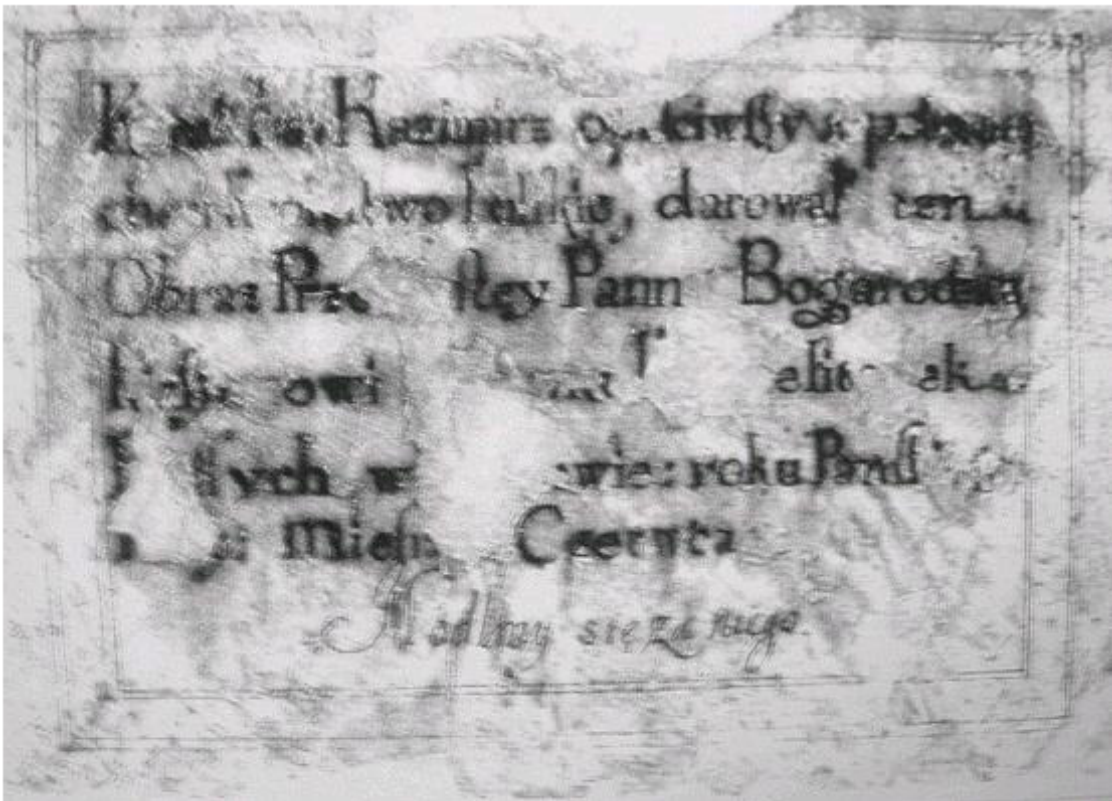
Pl. XIX : La Vierge à l'Enfant trônant entre deux anges, 1480-1490 ; Włocławek, Palais des Évêques



Pl. XX : Tableau doublement peint (recto), Vierge à l'Enfant à l'œillet, 1499 ; Cracovie, couvent des Carmélites Déchaussées



Pl. XXI : Tableau doublement peint (verso), Sainte Face, 1499 ; Cracovie, couvent des Carmélites Déchaussées



Pl. XXII : L'inscription au verso du tableau du couvent des Carmélites Déchaussées



Pl. XXIII : Tableau avant la conservation dans les années 1986-1990 ; Cracovie, couvent des Carmélites Déchaussée



Pl. XXIV : Vierge à l'Enfant, XV^e/XVI^e siècle ; Varsovie, Musée national



Pl. XXV : Vierge à l'Enfant, vers 1500 ; Szadek, église paroissiale



Pl. XXVI : Le Christ dans le sarcophage, vers 1500 ; Szadek, église paroissiale



*Pl. XXVII : Vierge à l'Enfant, 1500-1520 ;
Cracovie, trésor de la Cathédrale Royale de Wawel*



Pl. XXVIII : La Vierge à l'Enfant avec sainte Ursule, entre 1510 et 1540 ; Tarnów, Musée diocésain

Illustrations



1.

Fig. 1 : Vierge à l'Enfant, V^e (?) - VII^e siècle ; Rome, Santa Francesca Romana, provenance : Santa Maria Antiqua



2.

Fig. 2 : Salus Populi Romani, VI^e siècle (?) ; Rome, Santa Maria Maggiore



3.

Fig. 3 : Vierge à l'Enfant, début du VII^e siècle ; Rome, Santa Maria ad Martyres (Panthéon).



4.

Fig. 4 : Vierge à l'Enfant, VI^e siècle (?) ; Kiev, Musée Bogdan et Varvara Chanenko, provenance : Sinaï, monastère Sainte-Catherine



5.

Fig. 5 : Théotocos à l'Enfant entre st Georges et st Théodore, VI^e siècle ; Sinaï, monastère Sainte-Catherine



6.

Fig. 6 : Madone de la Clémence, début du VIII^e siècle ; Rome, Santa Maria in Trastevere



7.a)



7.b)

Fig. 7 : (a-b) La Vierge trônant entre st Félix et st Adaeuctus, VI^e siècle ; Rome, catacombes de Commodilla



8.

Fig. 8 : Madonna-Advocata, VI^e (?) - VIII^e siècle ; Rome, Santa Maria del Rosario



9.

Fig. 9 : Madonna-Advocata, X^e (?) - XII^e siècle ; Rome, Santa Maria in Aracœli



Fig. 10 : Madonna-Advocata a) école romaine première moitié du XII^e siècle, Rome, San Lorenzo in Damaso ; b) école romaine XII^e/XIII^e siècle, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini ; c) Petrus pictor (?) 2^e moitié du XIII^e siècle, Rome, Santa Maria in Via Lata

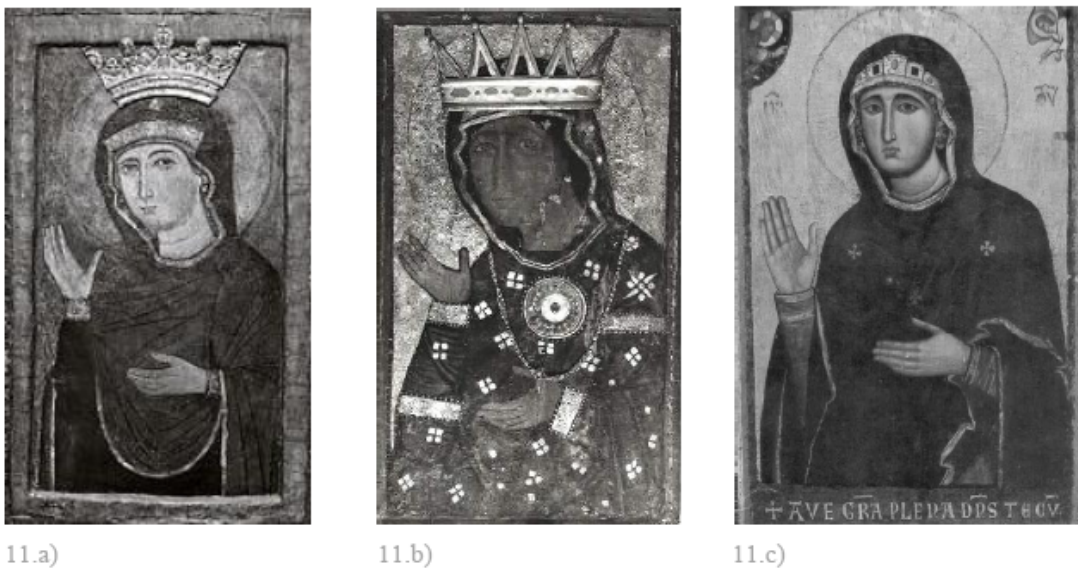


Fig. 11 : Madonna-Advocata a) XIII^e siècle (?), Rome, Santa Maria della Concezione in Campo Marzio ; b) XIII^e siècle, Rome, Santi Bonifacio e Alessio ; c) Jacopo Torriti (?), Madonna delle Grazie, XIII^e siècle, Tivoli, Santa Maria Maggiore



12.a)



12.b)

Fig. 12 : Madonna-Advocata a) vers 1370 (1368 ?), Prague, cathédrale Saint-Guy ; b) vers 1390, Prague, Galerie nationale



13.

Fig. 13 : Nicopeia, XI^e-XII^e siècle ; Venise, San Marco



14.

Fig. 14 : Coppo di Marcovaldo, Vierge à l'Enfant, 1260-1270 ; Florence, Santa Maria Maggiore



15.a)



15.b)

Fig. 15 : a) Miniature du XI^e siècle, Messine (?) ; b) Miniature dans un manuscrit grec du XIII^e siècle ; Palerme, Biblioteca centrale della regione Siciliana



16.

Fig. 16 : Diptyque : Saint Prokopios – Vierge à l'Enfant dite Kykkotissa, vers 1280 ; Sinaï, monastère Sainte-Catherine, provenance : Chypre



17.a)



17.b)



17.c)

Fig. 17 : a) Icône de Kykkotissa, Sinaï ; b) Vierge à l'Enfant, Březnice ; c) Vierge à l'Enfant, tableau-reliquaire, Cracovie



18.

Fig. 18 : Berlinghiero, Vierge à l'Enfant, vers 1230 ; New York, The Metropolitan Museum of Art



19.

Fig. 19 : Madonna del Voto, 1261 ; Sienne, cathédrale



20.

Fig. 20 : Vierge à l'Enfant dite la Vierge noire, XII^e-XIII^e siècle (?) ; Brno-le-Vieux, basilique de l'Assomption de la Vierge



21.

Fig. 21 : Vierge à l'Enfant dite la Vierge noire, tableau originel XIII^e siècle (?), restauré 1430-1434 ; Częstochowa, basilique Sainte-Croix



22.a) *Vierge à l'Enfant, Maître de l'autel de Vyšší Brod, vers 1350 ; b) Madonna dite romaine, vers 1360 ; c) Madonna dite de Krumlov, vers 1450 ; Prague, Galerie nationale*



23.

Fig. 23 : Vierge à l'Enfant, 1367 (repeints XIX^e siècle) ; Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale



24.

Fig. 24 : Hodighitria dite cracovienne, vers 1430 ; Cracovie, couvent des dominicains



25.

Fig. 25 : Hodighitria dite cracovienne, 1440-1450, volet gauche du diptyque ; Cracovie, trésor de la cathédrale de Wawel



26.

*Fig. 26 : Vierge à l'Enfant, XIII^e siècle (?),
repeinte au XV^e siècle ; Liège, trésor de la cathédrale*



27.

Fig. 27 : Vierge à l'Enfant, dite Notre-Dame de Grâce, XIV^e siècle ; Cambrai, cathédrale



28.

Fig. 28 : Madone, école italienne (?), XVI^e/XVII^e siècle (?) ; Sainte-Foy-lès-Lyon, église paroissiale



29.

Fig. 29 : Timarete peignant l'image de la Vierge à l'Enfant, manuscrit : Boccace De mulieribus claris, (trad. anonyme) 1402 ; Paris, BnF cote : Français 598



30.

Fig. 30 : Timarete peignant, manuscrit : Boccace *De mulieribus claris*, (trad. anonyme) XV^e siècle ; Paris, BnF cote : Français 598, fol. 86

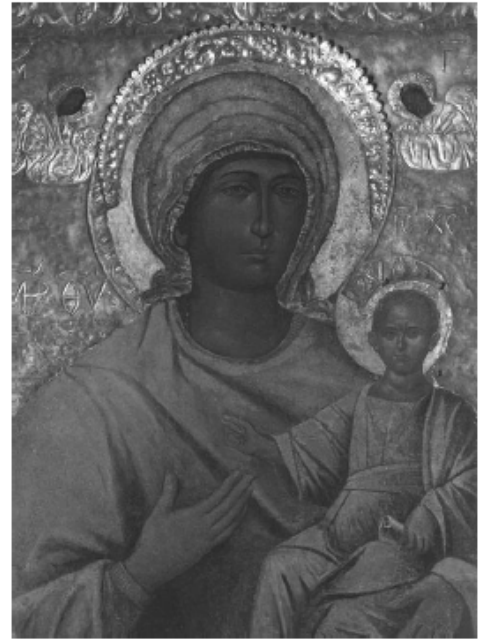


31.

Fig. 31 : Eirène peignant, manuscrit : Boccace *De mulieribus claris*, (trad. anonyme) XV^e siècle ; Paris, BnF cote : Français 598, fol. 92



32.a)



32.b)

Fig. 32 : a) Maître-autel ; b) icône, auteur inconnu, XII^e siècle ; Venise, Santa Maria della Salute



33.

Fig. 33 : Salus Populi Romani ; Rome, Santa Maria Maggiore, Capella Paolina



34.

Fig. 34 : Le Vieux Brno, basilique de l'Assomption de la Vierge



35.a)



35.b)

Fig. 35 : a) Hodigitria dite la Vierge noire de Częstochowa ; b) le premier revêtement avait été créé dans la seconde moitié du XVII^e siècle ; à présent il y en a huit, dont une robe de diamants faite d'après le modèle du XVII^e siècle par fr Klemens Tomaszewski, et modifiée par fr Makary Szyftkowski



36.

Fig. 36 : St Luc peignant la Vierge à l'Enfant ; Lectionnaire, Codex graecus 25, fol. 52, XIII^e siècle ; Harvard Collage Library



37.

Fig. 37 : Miniature des Homélie de Saint Grégoire de Nazianze, XI^e siècle ; Jérusalem, Patriarchal Library



38.

Fig. 38 : Codex graecus 233, fol. 87 verso, XV^e siècle ; Sinai



39.

Fig. 39 : Rogier van der Weyden, Saint Luc avec la Vierge à l'Enfant, 1435-1440 ; Boston, Museum of Fine Arts



40.

Fig. 40 : Saint Luc peintre de la Vierge à l'Enfant,
1467-1469 ; Évreux, cathédrale Notre-Dame, chapelle d'axe



41.

Fig. 41 : Jacques de Besançon, Saint Luc, manuscrit : Jacobus de
Voragine, *Legenda aurea*, 1480-1490 ; Paris BnF cote : Français 245, fol. 141



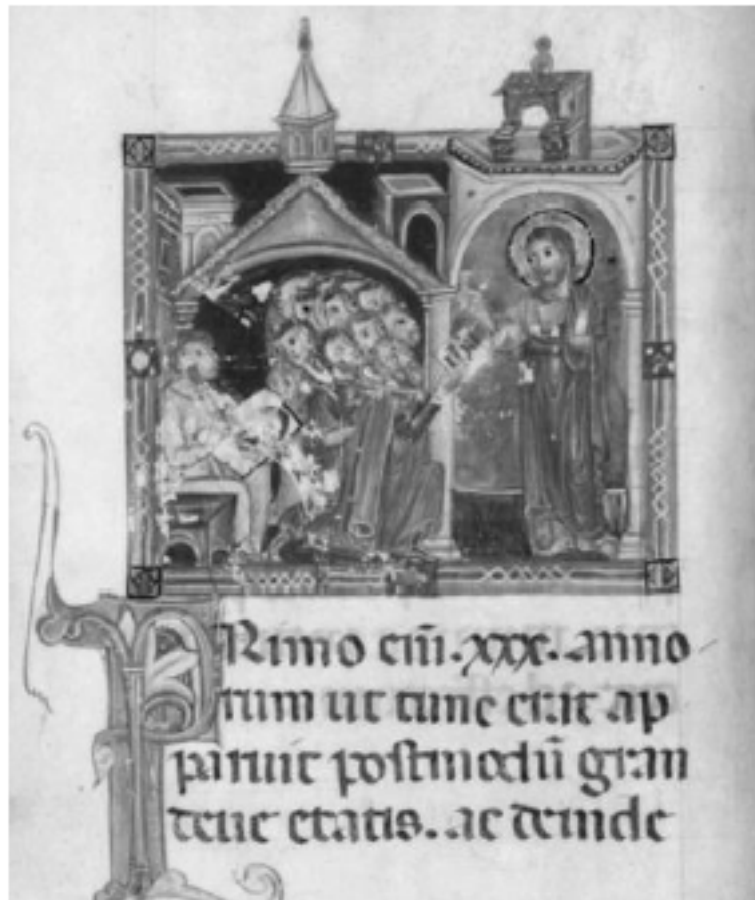
42.

Fig. 42 : Livre d'Heures de Philippe de Bourgogne, 1450-1460 ; Copenhague, KB 76 F 2, fol. 255r



43.

Fig. 43 : Livre d'Heures d'Anna de France, 1473 ; New York, PML M.677, fol. 29v



44.

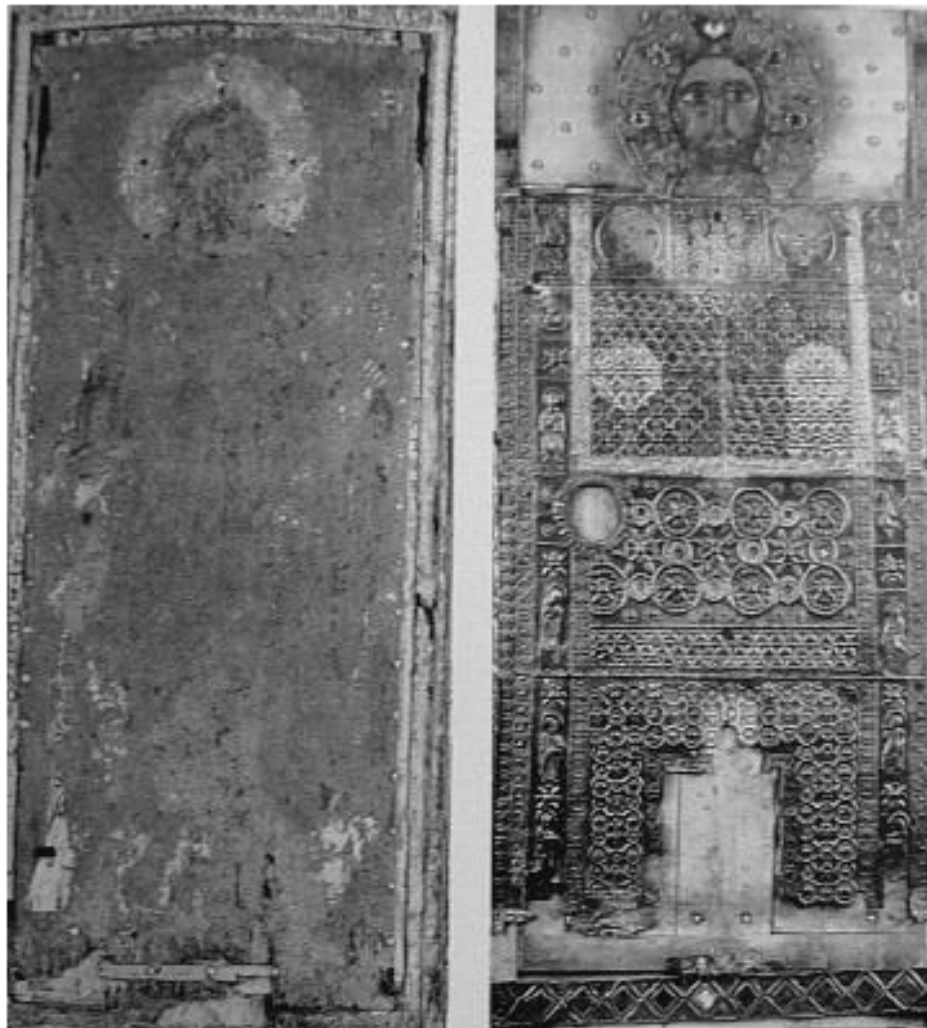
Fig. 44 : Peintre portraiturant le Christ, ms Rome XIII^e siècle ; Paris, BnF cote : Latain 2688, f. 10v



45.

*Fig. 45 : Le roi Abgar recevant le Mandylion,
X^e siècle ; Sinaï, monastère Sainte-Catherine*





47.

Fig. 47 : Image du Christ, vers 600 (?) ; Rome, Latran, chapelle Sancta Sanctorum



48.

Fig. 48 : Eau-forte (dans :) P. F. Casimiro Romano Dell'Ordine de Minori, *Memorie Istoriche della Chiesa e Convento di S. Maria in Aracœli di Roma*, Roma 1736



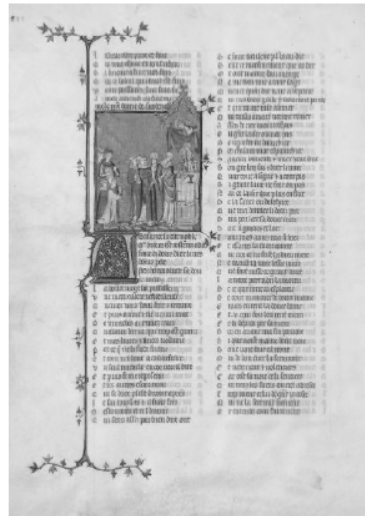
49.

Fig. 49 : Procession avec l'image de la Vierge à Sienne en 1260, miniature du manuscrit de la chronique de Giovanni Ventura, 1442 ; Sienne, Biblioteca Comunale



50.

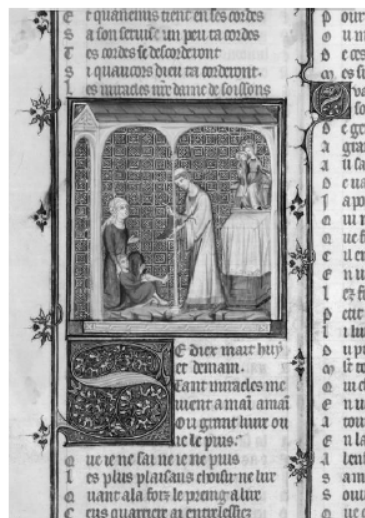
Fig. 50 : Martino Spanzotti (?), volet gauche du triptyque, Scène de la vie des saints Crépin et Crépinien, vers 1508 ; Turin, Museo Civico



51.a)



51.b)



51.c)



51.d)

Fig. 51 : Paris, BnF : Nouvelle acquisition française 24541, a) fol. 212v, Miracle de Notre Dame : icône voilée ; b) fol. 175, Pierre l'ivern ; c) fol. 177v, malades à Soissons ; d) fol. 67v, Sarrasin converti



52.

Fig. 52 : Fresque de la chapelle mariale, XIV^e siècle ; Karlštejn



53.

Fig. 53 : Reliquaire de Mandylion d'Édesse, VI^e siècle (?), l'encadrement Francesco Comi (1623), provenance S. Silvestro in Capite ; Cité du Vatican, Palais Pontifical, chapelle Sainte-Mathilde



54.

Fig. 54 : Mandylion, XIII^e siècle ; depuis 1384 à Gênes, monastère Saint-Barthélemy-des-Arméniens



55.a)



55.b)

Fig. 55 : a) Volto Santo, réplique vers 1200 (?) ; Lucques, cathédrale Saint-Martin ; b) Amico Aspertini, Translation de Volto Santo à Lucques, fresque 1508/1509 ; Lucques, San Frediano



56.

Fig. 56 : Imago Pietatis du reliquaire dit l'autel de saint Grégoire, XIV^e siècle ; Rome, Santa Croce in Gerusalemme



57.

Fig. 57 : Imago Pietatis et Volto Santo, triptyque portatif, XIV^e siècle, Lippo di Dalmasio et Jacopo di Paolo, Bologne ; Archivo Zeri n° 8569



58.

Fig. 58 : Omphale et Hercule, bas relief ; Naples, Museo Nazionale



59.

*Fig. 59 : Reliquaire de la Sainte Croix, Empire byzantin
VIII^e-IX^e siècle ; New York, Metropolitan Museum of Art*



60.

Fig. 60 : Reliure de l'évangélaire de Poussay, XI^e siècle ; France, Paris, BnF cote : Latin 10.514



61.

Fig. 61 : Anonyme, Constantinople XII^e siècle ; Jérusalem, trésor de la basilique du Saint-Sépulcre



62.a)



62.b)

Fig. 62 : (a-b) Boîte-reliquaire, Palestine VI^e-VII^e siècle ;Vatican, Musée de l'Art sacré de la Bibliothèque Apostolique

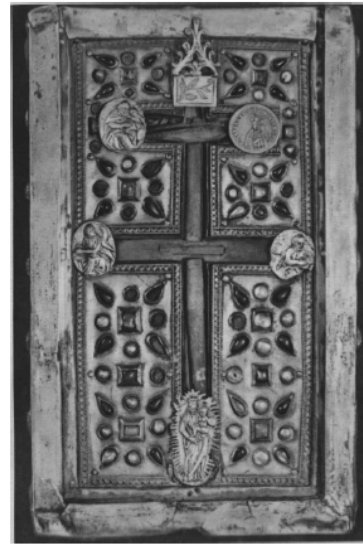


63.

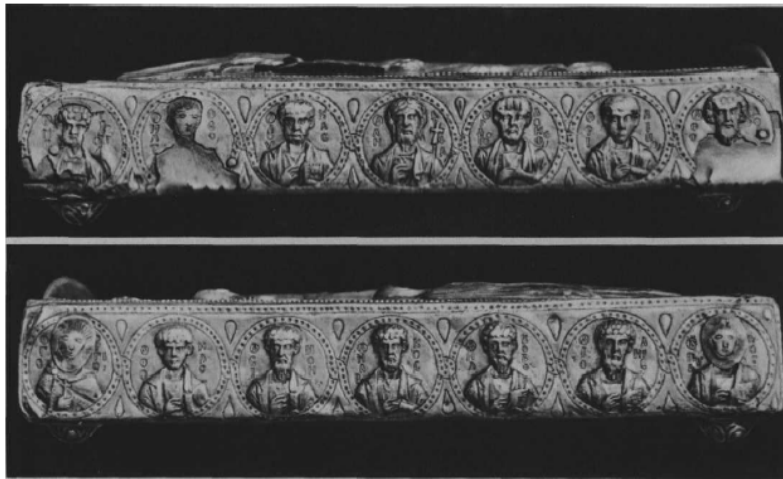
*Fig. 63 : Staurothèque, Constantinople X^e siècle ;
Vatican, Musée de l'Art sacré de la Bibliothèque Apostolique*



64.a)



64.b)



64.c)

Fig. 64 : (a-c) Staurothèque byzantine, XII^e siècle (disparue après 1939) ; Tum, église collégiale



65.

Fig. 65 : Tableau-reliquaire, Byzance XI^e-XII^e siècle ; Saint-Pétersbourg, Ermitage



66.

*Fig. 66 : Reliquaire marial - pendentif (encolpion), Constantinople
XI^e siècle ; Maastricht, trésor de la basilique Notre-Dame*



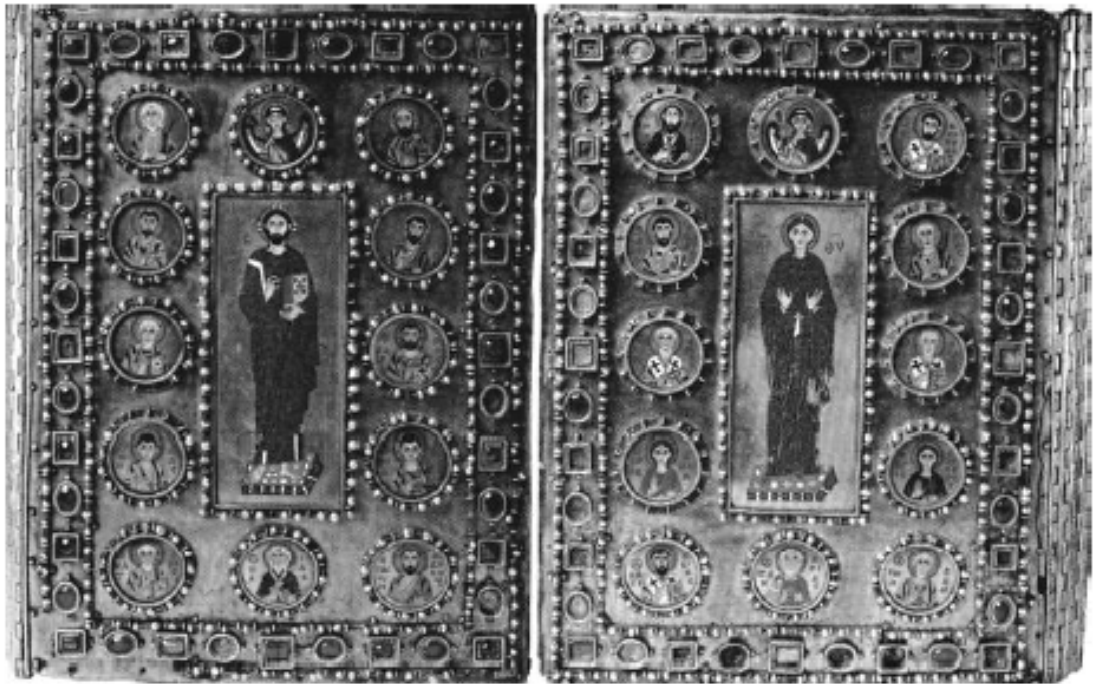
67.

*Fig. 67 : Haghiosoritissa, mosaïque byzantine,
XII^e-XIII^e siècle ; Cracovie, couvent des clarisses*



68.

Fig. 68 : Hagiosoritissa, XIII^e-XIV^e siècle ; Freisingen, Diözesanmuseum



69.

*Fig. 69 : Plats supérieur et inférieur d'un évangélaire,
Constantinople X^e siècle ; Venise, trésor de la basilique Saint-Marc*



70.

*Fig. 70 : Diptyque-reliquaire, Constantinople (?)
entre 1367 et 1384 ; Cuenca, trésor de la cathédrale*



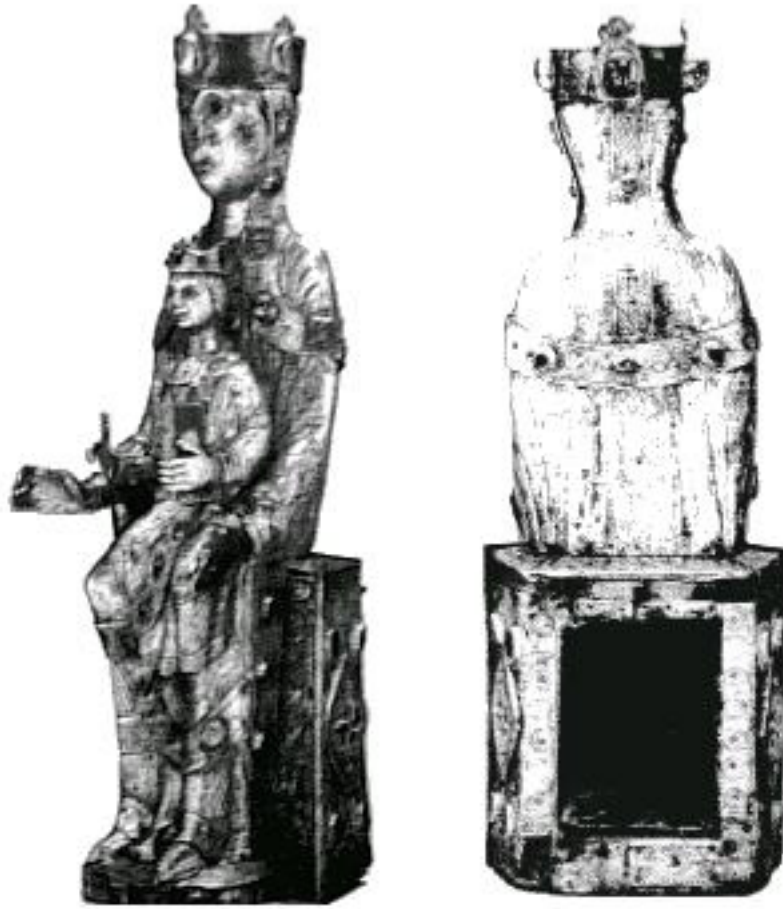
71.

Fig. 71 : Dessin de la Vierge de Clermont ; Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, ms. 145, f° 130 v, après 984



72.

Fig. 72 : Reliquaire de Sainte Foy, X^e siècle ; Conques, trésor de l'église



73.

Fig. 73 : Vierge à l'Enfant, statue-reliquaire, Limoges vers 1200 ; New York, The Metropolitan Museum of Art



74.

*Fig. 74 : Vierge à l'Enfant, statue-reliquaire, France
1150-1200, New York, The Metropolitan Museum of Art*



75.

*Fig. 75 : Sainte Ursule, buste-reliquaire,
Cologne vers 1350 ; Cologne, Museum Schnütgen*



76.

Fig. 76 : Nicolaus Gerhaert von Leyden, buste-reliquaire de Sainte Marguerite d'Antioche, XV^e siècle ; Art Institute of Chicago



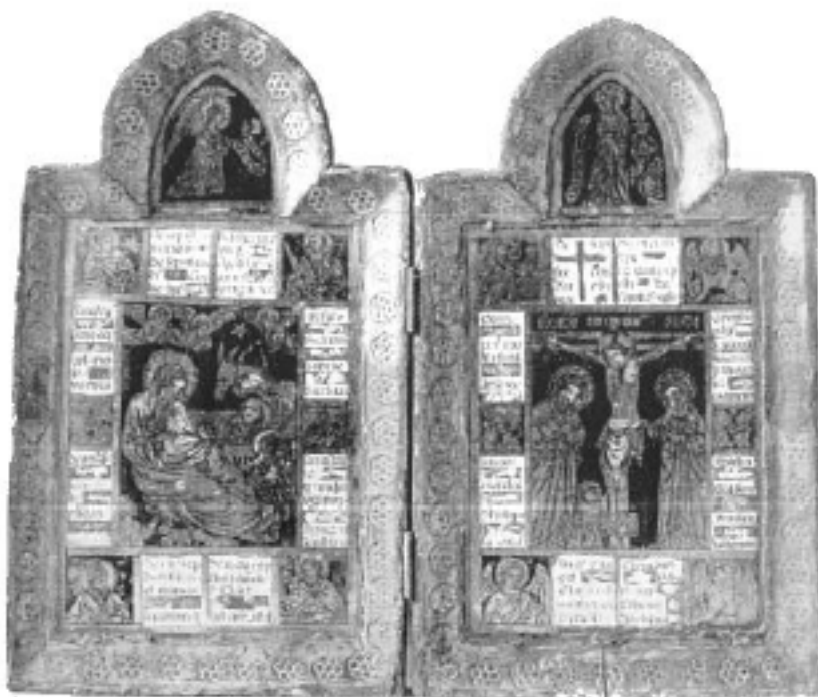
77.

Fig. 77 : Diptyque-reliquaire, 1380-1400 ; New York, The Metropolitan Museum of Art



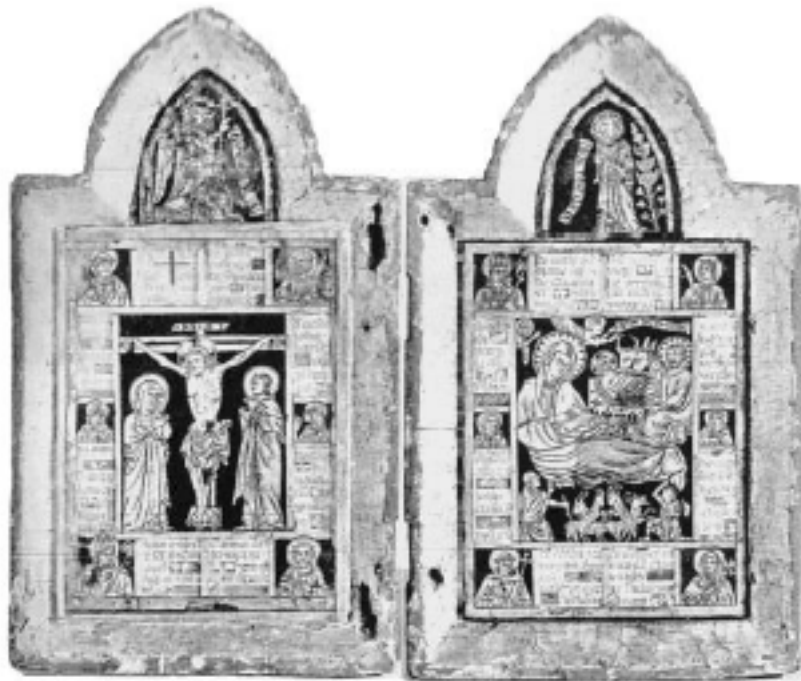
78.

Fig. 78 : La Nativité, volet du diptyque-reliquaire, dernier quart du XIV^e siècle ; Vienne, Kunsthistorisches Museum



79.

*Fig. 79 : Diptyque-reliquaire, dernier quart du XIV^e siècle
(ancienne coll. d'H. Oppenheime) ; Melbourne, Gallery of Victoria*



80.

Fig. 80 : Diptyque-reliquaire, vers 1400 ; Baltimore, Walters Art Gallery



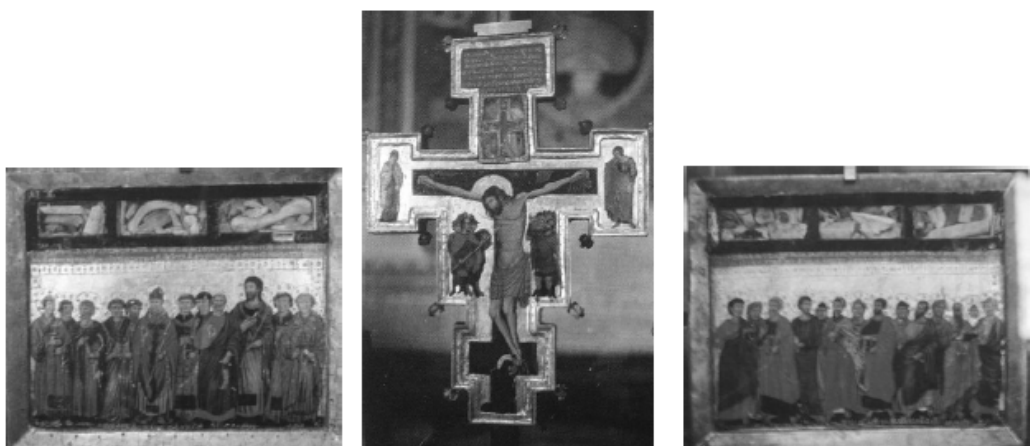
81.

Fig. 81 : Tableau-reliquaire, 2^e moitié du XIV^e siècle ; coll. Thyssen-Bornemisza



82.

Fig. 82 : Paolo di Giovanni Fei, Vierge à l'Enfant, vers 1370 ; New York, The Metropolitan Museum of Art



83.

Fig. 83 : Tableaux-reliquaires, Maître de Sant'Alò, XIII^e-XIV^e siècle ; Spolète, Pinacothèque



84.

Fig. 84 : Tableau-reliquaire, XIV^e siècle ; atelier siennois (?), lieu de conservation inconnu



85.

Fig. 85 : Jacopino di Francesco, tableau-reliquaire, XIV^e siècle ; Florence, Santa Maria Maggiore



86.

Fig. 86 : Jacopino di Francesco, retable-reliquaire, XIV^e siècle ; Florence, Museo Horne



87.a)



87.b)

*Fig. 87 : (a-b) Reliquaire, fin du XIV^e siècle ;
Rome, Biblioteca Vallicelliana, ms. R 26, c. 245r –246r*



88.

Fig. 88 : La Belle Madone, 1380-1390 ; Prague, Galerie nationale



89.

Fig. 89 : Chapelle Sainte-Croix, XIV^e siècle ; Karlštejn



90.1)



90.2)



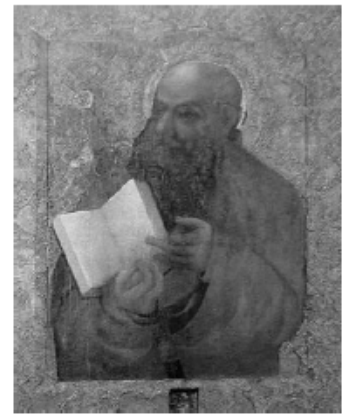
90.3)



90.4)



90.5)

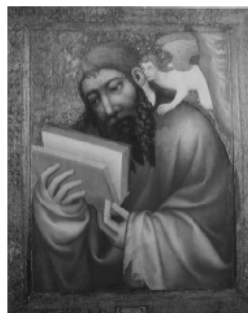


90.6)

Fig. 90 : (1-49) Tableaux-reliquaires, 1360-1364 ; Karlštejn, chapelle Sainte-Croix



90.7)



90.8)



90.9)



90.10)



90.11)



90.12)



90.13)



90.14)



90.15)



90.16)



90.17)



90.18)



90.19)



90.20)



90.21)



90.22)



90.23)



90.24)



90.25)



90.26)



90.27)



90.28)



90.29)



90.30)



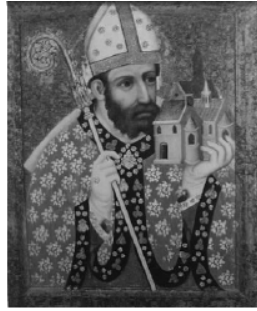
90.31)



90.32)



90.33)



90.34)



90.35)



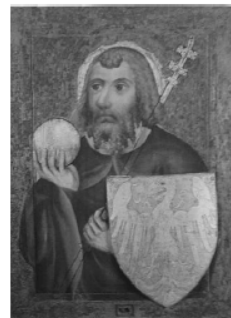
90.36)



90.37)



90.38)



90.39)



90.40)



90.41)



90.42)



90.43)



90.44)



90.45)



90.46)



90.47)



90.48)



90.49)

Fig. 91 : a) Vierge-Immaculée à l'Enfant, 1445 (?) ; b) en bas, à droite, la représentation du suffragant Georges, Stary Sącz, couvent des clarisses



91.a)



91.b)

Fig. 91 : a) Vierge-Immaculée à l'Enfant, 1445 (?) ; b) en bas, à droite, la représentation du suffragant Georges, Stry Sącz, couvent des clarisses



92.a)



92.b)



92.c)

Fig. 92 : Vierges Apocalyptiques a) tableau central du triptyque, 1450-1460, Przydonica ; b) tableau, vers 1460, Cerekiew ; c) tableau central du triptyque, 1460-1470, Paczółtowice,



93.a)



93.b)



93.c)

Fig. 93 : (a-c) Le motif de chapelet dans des tableaux-reliquaires, entre le dernier quart du XV^e et le début du XVI^e siècle



94.a)



94.b)

Fig. 94 : (a-b) Rose et œillet dans le tableau de l'église Notre-Dame et dans le tableau des Carmélites Déchaussées de Cracovie

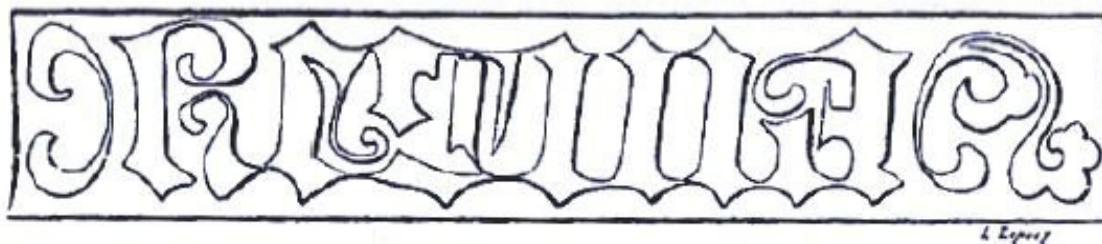


95.a)



95.b)

Fig. 95 : a) Chardonneret, sucette et coraux ; tableau-reliquaire de Dębe ; b) motif de sucette et de chardonneret, tableau avec sainte Anne Trinitaire de Strzegom ; Wrocław, Muzeum Narodowe



96.

Fig. 96 : Inscription « Regina », tableau-reliquaire dit « de Konopka », d'après L. Lepszy, 1902

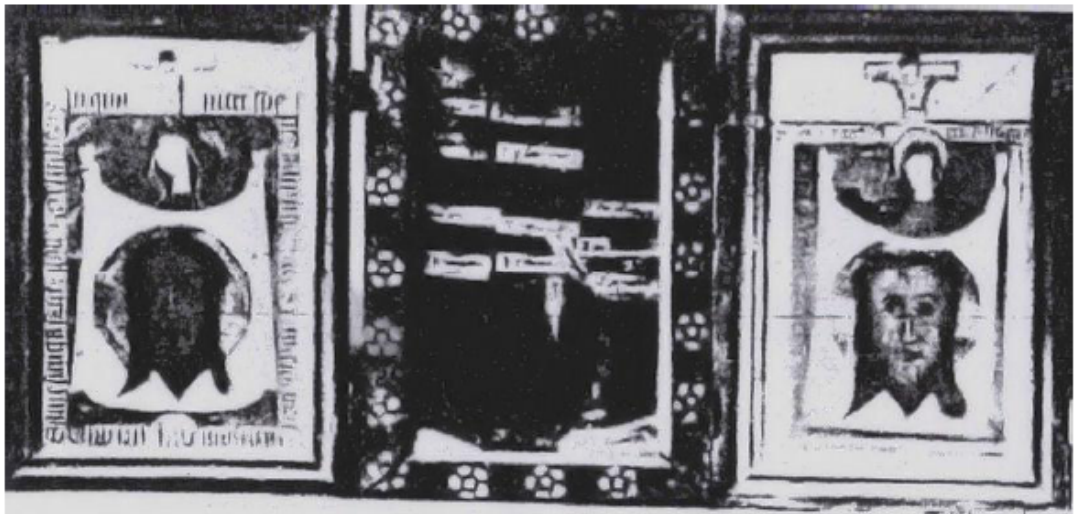


97.a)



97.b)

Fig. 97 : a) Trois anges, tableau-reliquaire Annonciation, chapelle des Pelletiers de l'église Notre-Dame ; Cracovie, Musée national ; b) Trois anges, triptyque-reliquaire, Tongres, trésor de la basilique

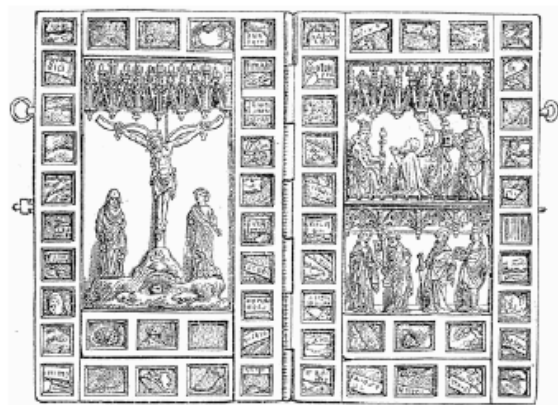


98.

Fig. 98 : Triptyque-reliquaire, disparu après 1939 ; provenance : Gdańsk, église Notre-Dame



99.a)



99.b)



99.c)

Fig. 99 : (a-c) Diptyque-reliquaire de Thiele von Lorich, 1388 ; Varsovie, Muzeum Wojska Polskiego



Fig. 100 : a) Jacopino di Francesco (Bologne-Florence), tableau-reliquaire 1355-1365 (?), Florence, Santa Maria Maggiore ; b) tableau-reliquaire vers 1400, Prague, cathédrale Saint-Guy ; c) tableau-reliquaire 1460-1470, Cracovie, église Notre-Dame

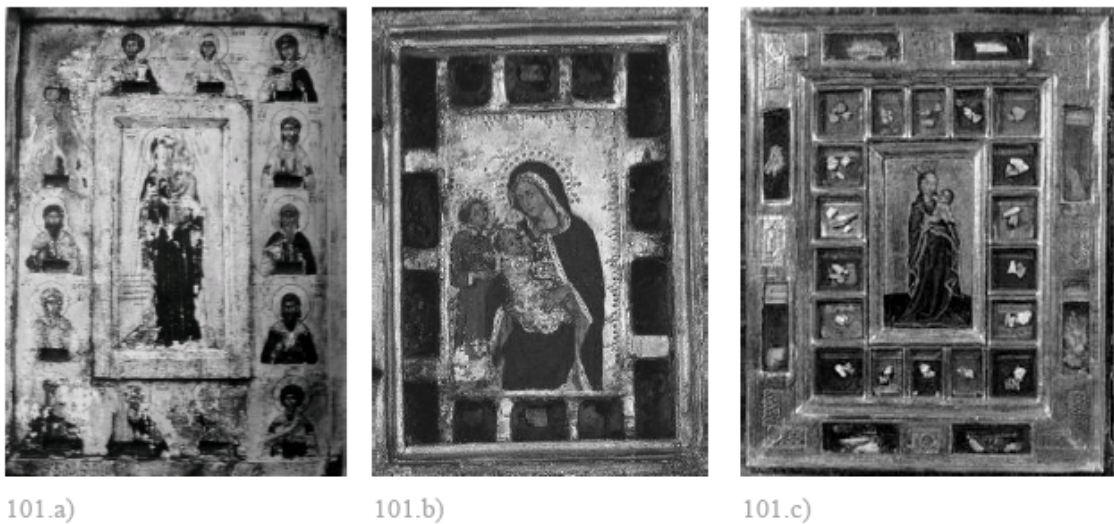


Fig. 101 : Volets de diptyques, a) tableau 1367-1384 (?), les Météores ; b) Lippo d'Andrea di Lippo, tableau 1430-1440, Florence ; c) atelier cracovien vers 1450-1460 (?)



102.a)



102.b)



102.c)



102.d)

Fig. 102 : Tableaux-reliquaires avec la Vierge à l'Enfant, territoires de l'Europe centrale, a) Tum (atelier cracovien), 1470-1480 ; b) Trstená (Orava), 1470-1480 ; c) Cracovie, le dernier quart du XV^e siècle ; d) Košice (Zips), vers 1500



*Fig. 103 : Tableaux-reliquaires a) Bardejov, église Saint-Gilles, 1465-1470 ;
b) Cracovie, église Notre-Dame, chapelle des Pelletiers, 1470-1480 ;
c) Cracovie, église Notre-Dame, chapelle des Pelletiers, 1470-1480*



104.

Fig. 104 : Tableau-reliquaire, Vierge à l'Enfant, Bircza, début du XVI^e siècle



105.

Fig. 105 : Triptyque-reliquaire dit l'autel de saint Grégoire, XIV^e, XV^e, XVIII^e siècle ; Rome, Santa Croce in Gerusalemme



106.

*Fig. 106 : Triptyque-reliquaire, XVI^e siècle ;
Bosco Marengo, paroisse St-Pierre-et-St-Pantaléon*



107.

Fig. 107 : Tableau-reliquaire, dit le pseudo-autel de Grégoire de Nazianze ; mosaïque byzantine XII^e-XIII^e siècle, encadrement XVI^e siècle ; Rome, Santa Maria in Campitelli



108.

Fig. 108 : Pietà, tableau-reliquaire, bas-relief, XVI^e-XVII^e siècle ; Stary Sącz, couvent des Clarisses