NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

72 N° 2 1950

Mary's Dormition in the Christian Art

Joseph DUHR (s.j.)

p. 134 - 157

https://www.nrt.be/en/articles/mary-s-dormition-in-the-christian-art-2156

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

LA « DORMITION » DE MARIE
dans l'art chrétien (1)

1. — *Le thème de la Koimêsis orientale*

La fête de la « Koimèsis » (de la « Dormition ») est à l'origine de l'iconographie de la mort de la Vierge. Nous ne la voyons s'établir que vers le milieu du VI[e] siècle, grâce au développement du cycle marial. Depuis le IV[e] siècle, vraisemblablement (2), jusque vers 530, l'Orient n'a connu qu'une seule fête de la Vierge : célébrée soit le dimanche qui précède la Noël (usage palestinien et syrien), soit le jour même de la Nativité de Notre-Seigneur (usage asiatique), soit enfin (usage alexandrin) le 21 du mois Tobi (18 janvier) (3) : c'était, comme s'exprime Théodore de Petra, dans son panégyrique de saint Théodose († 529), la « Mémoire de la Mère de Dieu » (4). Elle avait pour objet, comme en font foi les sermons d'un Atticus (406-425 (5), d'un Proclus (10 avril 428) (6) ou d'un Sèvère d'Antioche († 538) (7), la conception virginale de Marie et les prérogatives de sa Maternité divine.

---

(1) Pour les ouvrages d'ensemble sur la sainte Vierge dans l'art religieux, voir notre article *Le visage de Marie à travers les siècles dans l'art chrétien*, dans la *Nouvelle Revue Théologique*, t. LXVIII, 1946, p. 282. Quant à l'objet plus spécial de cette étude, voir : O. Sinding, *Mariä Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der frühmittelalterlichen Denkmäler*, Christiania, 1903. — Helbig, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge dans l'art du moyen âge*, dans *Revue de l'art chrétien*, t. XXXVII, 1894, p. 367 sq. — B. Eckl, *Tod und Begräbnis der heiligen Jungfrau*, dans *Organ für christliche Kunst*, 1873, n[os] 21 et 22. — St. Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Fribourg-en-Brisgau, 1909, p. 638-653. — K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, p. 564-570. — C. Jéglot, *La vie de la Vierge dans l'art*, Paris, 1927, p. 180-186. — G. de Jerphanion, *Les voix des monuments*, nouvelle série, Paris, 1938, p. 230-231. — L. Wratislav-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, dans *Byzantinoslavica*, t. III, 1931, p. 134-180, XIX pl. — V. Vatasianu, *La « Dormitio Virginis ». Indagini iconografiche*, dans *Ephemeris Dacoromana*, t. VI, 1935, p. 1-49. — E. Mâle, *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, Paris, 1902, p. 289 sq.

(2) Cfr Dom Cabrol, art. *Annonciation*, dans *Dict. arch. chrét. lit.*, t. I, col. 2241-2255.

(3) Cfr M. Jugie, *Homélies mariales*, dans *Patr. Orient.*, t. XIX, p. 207-309; — Id., *La mort et l'assomption de la sainte Vierge*, p. 172-184.

(4) Cfr Fr. Dölger, *Der Marienfeiertag der Philomarianiten*, dans *Antike und Christentum*, t. I, 1929, p. 141.

(5) Cfr M. Jugie, *La mort et l'assomption de la sainte Vierge*, p. 175-176; — M. Brière, dans *Revue de l'Orient chrétien*, t. XXIX, 1933-1934, p. 160-187; — Lebon, dans *Muséon*, 1933, p. 167-202.

(6) Cfr Proclus, dans *P.G.*, LXV, 679 sq.

(7) Cfr Sévère d'Antioche, 14[e] et 67[e] homélies, dans Angelo Mai, *Spicilegium Romanum*, t. X, pars I, p. 212-220; M. Brière, dans *Patr. Orient.*, VIII, 349-357.

On sait que, sous l'empereur Justinien (527-565), le cycle des fêtes mariales se complète rapidement. On eut bientôt la Nativité de Marie (8 septembre), qui entraîna la Conception de sainte Anne (9 décembre), la Présentation au temple et celle de l'Annonciation (25 mars), conséquence naturelle de la fête de la Noël fixée au 25 décembre. — Les origines de la fête de la « Dormition », malgré les recherches entreprises jusqu'ici, restent enveloppées de pénombre. Nous avons exposé ailleurs notre opinion sur ce sujet ([7bis]). Le Père M. Jugie émet l'hypothèse d'un dédoublement de la fête mariale primitive, qui aurait eu comme résultat deux solennités destinées, l'une, à exalter la maternité divine, l'autre, à commémorer la mort précieuse de la Vierge. Jean de Thessalonique serait l'initiateur de cette innovation ([8]). Il est beaucoup plus vraisemblable que c'est à Jérusalem, en dehors de l'influence de l'évêque de Thessalonique, que la fête de la « Dormition » s'est constituée; c'est de là qu'elle a pris son essor pour gagner peu à peu le monde chrétien.

Implantée officiellement à Constantinople ([9]), la fête tend à se propager à travers tout l'Orient, en attendant que l'Occident l'adopte à son tour ([10]).

Vers 620, Jean de Thessalonique peut déclarer : « la fête est célébrée presque partout, à l'exception de quelques endroits » ([11]). — A Thessalonique, en particulier, elle ne figurait pas encore, à cette date, dans le calendrier liturgique. Mis en défiance par les récits apocryphes, qui prétendaient la justifier, les archevêques antérieurs à saint Jean s'étaient refusés à l'accueillir. Aussi, désirant lever cet ostracisme et faciliter en même temps la réception universelle de la fête, le nouvel archevêque s'efforcera de faire évanouir toute suspicion, en donnant de la mort de la Vierge un récit expurgé et véridique. « Les apôtres, nous confie-t-il, avaient laissé, des derniers moments de la Vierge, une narration authentique et limpide, mais les hérétiques, dans leur malveillance contre l'Eglise, y ont, après coup, semé la zizanie de l'erreur ([12]). — Il tentera, en conséquence, de

---

(7bis) Cfr J. Duhr, *La glorieuse Assomption de la Mère de Dieu*, Paris, 1949, p. 25-33.

(8) Cfr M. Jugie, *La mort et l'assomption de la sainte Vierge*, p. 180.

(9) Cfr Nicéphore Calixte, *Hist. ecclésiastique*, l. XVII, c. 28, dans P.G., CXLVII, 292. — Dom Capelle, *La fête de l'Assomption*, dans *Ephemerides theolog. Lovan.*, t. III, 1926, p. 38.

(10) Cfr *Liber pontificalis*, édit. Mgr Duchesne, t. I, p. 376 : Serge I[er] (687-701); — M. Jugie, *lib. cit.*, p. 195-196.

(11) Cfr Jean de Thessalonique, *Dormitio Dominae nostrae...*, dans *Patr. Orient.*, XIX, 376.

(12) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit., ibid.*, 376-377. — L'archevêque vise sans aucun doute le récit du Pseudo-Méliton, *De transitu Virginis Mariae* (dans P.G., V, 1231-1240), réprouvé par le pape Gélase (492-496); cfr J. Scheeben, *Handbuch der Dogmatik*, Fribourg-en-Brisgau, 1882, t. III, 478, 573. — Voir également J. Chapman, dans *Revue bénédictine*, 1913, p. 187-297, 315-333.

rendre à ce témoignage primitif sa netteté et sa pureté. Nous possédons ce travail d'épuration. Le Père Jugie l'a édité, en l'accompagnant d'une variante plus étendue, dans la collection des « Pères orientaux » (13).

Si l'on envisage dans ce remaniement le point de vue critique et historique — but que poursuivait l'auteur — on doit considérer la tentative de Jean de Thessalonique comme une œuvre manquée. Mais sur le développement de l'iconographie de la « Dormition », elle eut, tant en Orient qu'en Occident, une influence décisive. On peut dire que l'archevêque de la métropole de Macédoine a fourni aux artistes orientaux le thème essentiel qui leur a suggéré la manière de représenter la mort de Marie (14). Leur œuvre séculaire reste incompréhensible et énigmatique à quiconque n'a pas devant les yeux les données précises que renferme ce « discours » sur les derniers moments de la Vierge.

Résumé et particularités du « discours sur la Dormition » (15)

Trois jours avant son départ définitif, Marie reçoit la visite « du grand ange », qui n'est autre que saint Michel (16). L'envoyé de Dieu lui annonce que, ce laps de temps écoulé, « elle déposerait son corps » (17). Il lui remet également *une branche cueillie sur un palmier du paradis*, gage (τὸ βραβεῖον) de l'amitié de Dieu, gage aussi de sécurité et de salut. « Cette branche, lui recommande le messager céleste, confie-la aux apôtres *pour qu'ils la portent devant toi* (pendant le parcours du cortège funèbre), *en chantant des hymnes* ». Il lui apprend que les apôtres, réunis autour d'elle avant sa mort, pourvoiront à sa sépulture. Enfin, il lui révèle que, les trois jours écoulés, il reviendra, mais non pas seul; Dieu lui-même descendra auprès d'elle, escorté de toutes les armées angéliques qui chanteront en sa présence. Qu'elle prenne soin, insiste-t-il une nouvelle fois, de garder précieusement la branche de palmier (le « brabêion »). — Une visite au mont des Oliviers, ordonnée par l'ange, achève la journée. De retour à la maison, Marie adresse une prière à Jésus, où elle lui rap-

(13) Cfr *Patrologie orientale*, XIX, 375-401.

(14) Il est étonnant que ni Emile Mâle, ni le Père de Jerphanion, dans leurs travaux sur l'iconographie chrétienne n'aient songé à exploiter ce récit important, lorsqu'ils traitent de la « Dormition ».

(15) Il va sans dire que Jean de Thessalonique fait de larges emprunts au Pseudo-Méliton : il le corrige en éliminant les sentiments d'anxiété et de terreur exprimés par Marie, et en même temps, il l'amplifie. Deux ou trois détails insignifiants lui sont inspirés par l'apocryphe grec « Joannis liber de Dormitione Mariae » (cfr Jugie, *Introduction*, dans *Patr. Orient.*, XIX, 370-371), et des récits coptes attribués à Evodius et Théodose (cfr M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la sainte Vierge*, p. 152-153).

(16) Cfr *op. cit.*, n° 3; P.O., XIX, 379-380.

(17) Cfr *op. cit.*, n°s 3-4; P.O., XIX, 378-381.

pelle sa promesse *de venir lui-même en personne* la prendre à son heure dernière ; et de ne pas abandonner ce soin aux puissances angéliques (18).

Le lendemain, Marie convoque parents et connaissances, pour lui prêter assistance en tenant une lampe allumée entre leurs mains. Les voyant réunis, elle les exhorte à prier (19). — Sur ces entrefaites, Jean arrive de Sardes (Éphèse, dit le Pseudo-Méliton), porté sur une nuée. Marie recommande à Jean de prendre soin de sa sépulture et de préserver son corps contre les machinations des princes des prêtres, résolus de livrer ses restes aux flammes. *Elle lui montre l'habit spécial* dont elle devra être revêtue après sa mort, ainsi que la branche de palmier apportée par l'ange. « Tu la porteras, précise-t-elle, devant la litière funèbre. — *Les onze autres apôtres arrivent à leur tour, sur l'aile des nuées.* Et Jean les informe du départ prochain de la Vierge (19).

Le jour qui précède le trépas est rempli par des entretiens entre Marie et les apôtres, où ceux-ci la mettent au courant de leurs travaux apostoliques. Puis, Pierre prend la parole pour exhorter les vierges d'abord, les fidèles ensuite, à vivre de manière à ne pas se laisser surprendre par la mort (20).

Enfin, au lever du soleil du troisième jour, Marie sort de la maison pour prier une dernière fois « pour le monde et pour tout le peuple ». Rentrée chez elle, elle s'affaisse sur son lit. Sa mission va se terminer. « Pierre, nous citons ici le texte, était assis du côté de la tête, et Jean du côté des pieds de la Vierge. Les autres apôtres se tenaient autour de la couche. Vers la troisième heure (minuit) un grand coup de tonnerre retentit dans le ciel, et un parfum ineffable (se fit sentir), si bien que sous l'action de ce parfum excessif, tous ceux qui entouraient la couche de Marie furent envahis par le sommeil, à l' *exception des apôtres et de trois vierges,* à qui Marie avait demandé de veiller avec elle, pour être les témoins de sa faiblesse (περὶ τῆς κηδείας) et de sa gloire. Et voici que le Seigneur, en grande gloire, se présenta, (porté) sur une nuée du ciel, escorté de la multitude des anges et de l'armée céleste, innombrable. Il entra dans la chambre où Marie se trouvait, *accompagné de Michel et de Gabriel* ; les autres anges, à l'extérieur, entouraient la demeure σκηνῆς et chantaient les louanges de Dieu. En entrant, le Sauveur trouva les apôtres autour de Marie. Les ayant salués, il embrassa chacun d'eux ; puis il embrassa sa Mère ». Celle-ci le remercia d'être venu lui-même prendre son âme. « Qui suis-je, conclut-elle humblement, pour être gratifiée d'une telle gloire et d'un tel honneur ». « Après

(18) Cfr *op. cit.*, nos 5-6 ; P.O., XIX, 381-383.
(19) Cfr *op. cit.*, nos 6-8 ; P.O., XIX, 383-388.
(20) Cfr *op. cit.*, nos 8-10 ; P.O., XIX, 388-395.

ces mots, elle remet, dans un sourire, son âme sans tache, précieuse et sainte, entre les mains du Seigneur, son Fils. L'ayant reçue, le Maître la fit passer aux mains de ses glorieux anges *Michel et Gabriel*»... Et les apôtres contemplèrent l'âme de Marie qui avait la forme d'un corps humain, pourvu de tous ses membres, mais sans sexe. « Elle était blanche, plus éclatante infiniment, que le soleil » (21). — Avant de remonter au ciel, le divin Maître recommande aux apôtres d'ensevelir le corps de sa Mère dans le sépulcre neuf qu'ils trouveraient à droite en sortant de la ville. — Suit le récit détaillé de la sépulture, avec l'épisode de l'attaque des juifs, miraculeusement avortée (22).

Le récit de l'évêque de Thessalonique, dont nous venons de donner les grandes lignes, largement diffusé, jouit en Orient d'une popularité surprenante. Au IX^e^ siècle, le moine Epiphane constate cette vogue et la déplore (23). Copié, tronqué, interpolé, le récit a abouti à une double rédaction grecque; et, dans chaque groupe, les variantes foisonnent (24). Les orateurs postérieurs, comme saint Germain de Constantinople († 733) (25), presque sans exception, s'en inspirent dans leurs homélies. Bien plus, il trouve entrée dans l'office liturgique. Durant tout le moyen âge et aujourd'hui encore, il est lu, par tranches, à la fête du 15 août, dans les couvents et les Eglises grecques. — Une traduction abrégée latine propage en Occident le tra-

(21) Cfr *op. cit.*, n° 12; P.O., XIX, 395-397.

(22) Cfr *op. cit.*, n° 13; P.O., XIX, 398-401. — Dans sa « Légende dorée », Jacques de Voragine († 1298) suit la narration du Pseudo-Méliton. Comme celui-ci, il fait venir saint Jean d'Ephèse; il mentionne les craintes et les appréhensions de la Vierge. « Que mon âme, ainsi s'exprime Marie, en sortant de mon corps, ne rencontre aucun méchant esprit et échappe au pouvoir de Satan » (trad. de Wyzewa, p. 431 = Pseudo-Méliton, cap. III; *P.G.*, V, 1233). Pas plus que le Pseudo-Méliton, la « Légende dorée » ne fait allusion à la remise de l'âme aux mains des deux anges. Mais avec l'apocryphe grec, il nous montre, après la mort de Marie, trois vierges entreprenant la toilette funèbre du corps, si brillant de lumière « qu'elles-mêmes qui le touchaient ne parvenaient pas à le voir (cfr *Légende dorée*, édit. Wyzewa, p. 433 = Pseudo-Méliton, cap. X; *P.G.*, V, 1235-1236). — Notons en passant une transformation de texte qui aura son contre-coup dans l'art religieux. Le Pseudo-Méliton, après avoir décrit la toilette du corps, exécutée par les trois vierges, nous apprend que, l'opération terminée, la lumière éblouissante, offusquante même, s'évanouit. Il conclut : « Le visage de la bienheureuse Marie, Mère de Dieu, était pareil à un lis (similis floribus lilii) et un parfum d'une suavité exquise, à nulle autre pareille, émanait d'elle » (cfr *lib. cit.*, cap. X; P.G., V, 1236). — Dans la « Légende dorée » ces « lis » métaphoriques vont se transformer en lis réels, auxquels se joindront des roses. Jésus recommande aux apôtres d'ensevelir la Vierge dans la vallée de Josaphat, et « aussitôt, contienne le texte, le corps de Marie fut entouré de roses et de lis, symbole des martyrs, des anges, des confesseurs et des vierges » (*Légende dorée*, trad. Wyzewa, p. 432). — Les artistes n'auront plus grand effort à faire pour fleurir la tombe de Marie, ressuscitée, de roses et de lis.

(23) Cfr Epiphanius monachus, *De vita B. Virginis*, dans *P.G.*, CXX, 214-215 : λόγον πολυθρύλλητον.

(24) Cfr M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la sainte Vierge*, p. 152.

(25) Cfr M. Jugie, *lib. cit.*, p. 227.

vail de Jean de Thessalonique. Dom Wilmart a édité cette traduction d'après 9 manuscrits dont le plus ancien, le codex 270 du fonds Baluze (Bibliothèque nationale de Paris) remonte au VIII[e]-IX[e] siècle ([26]). Un double groupe de manuscrits révèle en Occident également une double rédaction du récit ([27]). Et par le latin, Jean de Thessalonique s'est introduit même dans d'autres dialectes ([28]).

Une telle diffusion, tant en Orient qu'en Occident, ne pouvait manquer d'avoir son contre-coup dans l'art religieux. Lorsque, à Byzance et en Orient, il s'agira de représenter la « Dormition » de Marie, les artistes se feront les dociles interprètes de la narration de Jean de Thessalonique.

C'est d'après son récit, qu'ils établiront le cycle de la mort de la Mère de Dieu. Ce cycle comprendra : l'apparition de l'ange et la remise du rameau du palmier paradisiaque; l'arrivée des apôtres sur les nuées du ciel; la « Dormition » proprement dite; le cortège funèbre; et enfin l'ensevelissement du corps béni de la Vierge.

La « Dormition », surtout, reproduira fidèlement les détails contenus dans le récit : la Mère de Dieu, étendue *sur* une sorte de lit de parade; habillée d'un vêtement d'apparat; *Notre-Seigneur descendu en personne* auprès de la couche de sa Mère pour recevoir son âme; *l'âme de Marie, figurée par un petit enfant emmaillotté, accueillie par Jésus et remise par lui aux deux anges : Michel et Gabriel*; les apôtres, rassemblés autour du lit, la plupart du temps formant deux groupes, l'un à la tête, l'autre aux pieds de la Vierge; *saint Pierre, au chevet* et *saint Jean, au côté opposé* (pas toujours cependant); parfois *des vierges,* témoins « de la faiblesse et de la gloire de Marie »; *le parfum ineffable* qui envahit la chambre de Marie, évoqué par un encensoir agité par saint Pierre : tels sont les traits essentiels de la « Dormition » byzantine que nous retrouverons encore au XV[e] siècle (1423), au mont Athos ([29]).

2. — *La représentation byzantine*

a) *En Orient.*

La « Dormition » de la sainte Vierge ne se rencontre pas, semble-t-il, dans le cycle narratif de la première floraison de l'art by-

(26) Cfr Dom Wilmart, *Analecta reginensia. Extraits des manuscrits latins de la reine Christine conservés au Vatican. L'ancien récit latin de l'Assomption,* dans *Studi e Testi,* n° 59, Rome, 1933. — Voir également Dom Férotin, *Le liber mozarabicus sacramentorum,* 1912, p. 110, note 1.

(27) Cfr M. Jugie, *lib. cit.,* p. 151-152.

(28) Cfr p. ex. Rudolph Willard, *The Testament of Mary : The Irish account of the Death of the Virgin,* dans *Recherches de Théol. ancienne et médiévale,* t. IX, 1937, p. 341 sq.

(29) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin,* p. 845 (fig. 419 : fresque de Saint-Paul à Athos).

zantin (30). Elle apparaît au second âge d'or (IX^e-XII^e siècles), dans la période macédonienne, où l'art se fait l'interprète du dogme et de la liturgie. « De cette époque, écrit M. Diehl, datent sans doute, quelques-unes des plus belles scènes qu'ait imaginées l'art byzantin, la descente du Christ aux limbes (Anastasis) ou la « Dormition » de la Vierge (31). Rappelons-nous que c'est vers ce temps que la célébration de la « Dormition » s'insère parmi les douze « fêtes maîtresses » de l'Eglise byzantine (32), et que, parmi les fêtes mariales, elle occupera, sans tarder, le premier rang (33).

« En même temps qu'un choix se fait entre les épisodes sacrés, les traits essentiels de chacune des compositions choisies se fixent à peu près définitivement, et des types traditionnels se constituent pour les scènes vénérées et pour ces figures sacrées » (34). A partir du XI^e siècle, le cycle de la Vierge, inspiré par les apocryphes, prend une place grandissante dans la décoration des édifices sacrés. On le rencontrera à Sainte-Sophie de Kiev, comme à Daphni, tantôt plus étendu, tantôt limité à quelques épisodes; on le retrouvera dans les églises du XIV^e siècle, et dans les églises athonites, toujours traité avec une particulière prédilection (35).

Au X^e siècle, Moïse de Nisibe introduit, parmi les fresques dont il pare l'église la plus importante de son couvent situé dans le désert de Scété, une « Koimèsis » (36). Une des premières « Dormitions » monumentales est celle de Daphni, près d'Athènes (XI^e siècle) : composition d'un goût tout antique, par le souci de la ligne décorative qui s'y révèle; par l'harmonieuse répartition des masses,

---

(30) K. Künstle prétend que des représentations de la « Dormition » *devaient exister avant la période de l'iconoclasme, et que les destructeurs des* images ont mis à les faire disparaître un acharnement tout particulier (cfr K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, p. 564; voir également Wiegand, *Der Latmos*, Berlin, 1913; et Wulff, *Die Koimesiskirche zu Nizäa und ihre Mosaiken*, dans *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, XIII (1903). Mais aucun témoignage explicite, semble-t-il, ne justifie cette assertion. — Un ivoire du musée de Darmstadt, du IX^e siècle, offre sans doute une des représentations les plus anciennes de la « Dormition » (cfr H. Leclercq, art. *Ame*, dans D. A. C. L., t. I, col. 1478, fig. 332. — Alb. Dumont, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge*, dans *Revue archéologique*, 1870-1871, p. 337-344; réimprimé dans les *Mélanges d'archéologie et d'épigraphie*, Paris, 1892, p. 652 sq.

(31) Cfr Ch. Diehl, dans M. Aubert, *Nouvelle histoire universelle de l'art*, t. I, p. 219, Paris, 1932.

(32) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. II, p. 492. — Ces fêtes sont les suivantes : l'Annonciation, la Nativité, la Présentation, le Baptême, la Résurrection de Lazare, la Transfiguration, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, la Descente aux limbes, l'Ascension, la Pentecôte et la mort ou la Dormition de la Vierge.

(33) Cfr M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la sainte Vierge*, p. 338-343.

(34) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 503.

(35) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 500.

(36) Cfr Strzygowski, *Oriens christianus*, t. I, p. 356 sq.

qui y apparaît. « On a signalé plus d'une fois, ainsi parle M. Diehl, le saisissant contraste que forme la haute figure du Christ debout, avec la ligne horizontale de la Vierge étendue et de la foule des assistants inclinés autour du lit funèbre. Il y a là un art supérieur, et l'invention d'un artiste de génie » (37).

Une des plus belles « Dormitions » exécutée vers le début du XII[e] siècle (1110), par des mosaïstes byzantins, suivant la grande tradition macédonienne qui brille de tout son éclat à Daphni, est celle de l'église de Mortarana, en Sicile (38). La Vierge, couchée sur un lit de parade richement orné, le buste légèrement relevé, vient de rendre son âme au Christ. Celui-ci, debout, derrière elle, au centre du tableau, tourne vers sa Mère son visage grave et compatissant. Des deux mains il tient l'enfant emmaillotté qui figure l'âme bénie de Marie, il l'élève et la tend aux deux anges : Michel et Gabriel qui, d'un vol gracieux et léger, descendent du ciel et avancent vers la petite âme leurs mains couvertes d'un voile blanc. En deux groupes, six d'un côté et cinq de l'autre, les apôtres fixent sur la défunte un regard navré. Ils sont pensifs, et mesurent, sans en être toutefois accablés, la perte irréparable qu'ils viennent de subir. Leurs mains qu'ils portent à leur visage, les larmes que deux d'entre eux essuient du pan de leur manteau, disent la profondeur de leur douleur. Tous s'inclinent avec respect devant la dépouille de leur Mère. L'un d'eux, derrière la Vierge, à côté du Christ, s'est penché profondément sur elle et applique son oreille contre le cœur de la défunte. Il l'ausculte avec une attention angoissée. « Comment ! serait-ce possible, semble-t-il se demander, que le cœur d'une telle Mère ait cessé de battre ! » Pierre est au chevet du lit et agite un encensoir, rappelant par là le parfum intense et ineffable où tous se trouvent baignés. Jean, au pied du lit, regarde songeur, le coude appuyé sur la couche et la main contre sa tête. Deux hommes, à droite, et deux femmes, à gauche sur une sorte de balcon, mêlent leur souffrance à celle des apôtres. Telle est la belle scène, inspirée par le récit de Jean de Thessalonique, et que nous retrouvons, presque en tout pareille, à Quchlouq de Qeledjar, en Cappadoce (39). L'inscription « H koimèsis » qui se lit en lettres majuscules, au-dessus du Christ, n'était nullement nécessaire pour expliquer le drame. — Nous avons là une grande œuvre byzantine, où, suivant le caractère de l'art de cette époque, l'idéalisme hellénistique se combine harmonieusement avec le réalisme syrien; où la narration concrète du drame se complète par la

(37) Cfr Ch. Diehl, *Manuel byzantin*, p. 500; voir aussi : A. Dumont, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge*, dans *Revue de l'art*, t. II, 1871; G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899.

(38) Cfr K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 565, fig. 313.

(39) G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, t. I, 2, p. 250, pl. 60, n° 3 — la fresque est malheureusement fort détériorée.

grandeur de l'évocation. Les témoins de cette scène émouvante ne font entendre ni cris, ni gémissements, chez les deux femmes elles-mêmes nous ne discernons que des sanglots étouffés et discrets. Aucune crispation du visage, aucun geste désordonné ne décèle la douleur de ces cœurs ravagés; mieux que des attitudes théâtrales, ces yeux rêveurs, ce silence, cet arrêt devant le mystère de la mort de la Vierge, nous laissent entrevoir des abîmes de souffrance, aussi vastes et profonds que l'amour lui-même. Non seulement cette œuvre rappelle certains détails bien caractéristiques du récit de Jean de Thessalonique, elle en évoque le climat spirituel : la douleur s'y éclaire d'espérance, la torture du cœur s'y trouve ennoblie par la vénération et le respect qui s'y mêlent. Elle nous dépeint, en un mot, la souffrance chrétienne, qui, pareille à celle du Sauveur, est essentiellement une souffrance rédemptrice.

Avant de succomber sous les coups des Turcs, Byzance connaîtra une seconde renaissance de l'art (XIV[e] au XVI[e] siècle). On a cherché à l'expliquer par un retour à des modèles lointains, découverts, après un long oubli, dans quelque manuscrit. Le Père de Jerphanion, avec infiniment plus de vraisemblance, y voit la résultante de la fusion de l'art byzantin et de l'art monastique oriental qui, dans les fresques des églises de Cappadoce (depuis le IX[e] jusqu'au XIII[e] siècle) maintient toujours vivaces les traditions réalistes de l'art syrien. Pour caractériser l'art byzantin, au cours de sa longue évolution, on pourrait dire, semble-t-il, que dans la première période (justinienne) c'est l'hellénisme qui prédomine avec son idéalisme, son goût d'harmonie et de beauté. — Sous les empereurs macédoniens, l'idéalisme hellénistique élégant et abstrait, et le réalisme syrien, concret et pittoresque, s'équilibrent admirablement dans des créations vivantes et belles à la fois. Les « Dormitions » de Daphni et de Mortarana nous en offrent des preuves manifestes. — L'époque des Paléologues, par contre, se caractérise par une prédominance de l'esprit syrien, passionné de vérité, friand du détail concret, avide du drame, tel qu'il se manifeste déjà au III[e] siècle dans les peintures de Doura-Europos, et maintenu toujours vivant par les moines de Cappadoce (40). — L'image de la « Dormition » bénéficiera de cet esprit nouveau. A la chapelle de l'Archangelos, au sud de Djémil (41), comme à Kahrié Djami (XIV[e] siècle) (42) et, plus tard, à Peribleptos (43) et à Verria (Hagios Christos) (44), la disposition d'ensemble reste exactement ce qu'était celle de Daphni ou de Mortarana, nous

(40) Cfr G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, t. II, 2, p. 431-441.
(41) Cfr G. de Jerphanion, *lib. cit.*, t. II, 1, p. 143; pl. 158, n° 2.
(42) Cfr Ch. Diehl, dans M. Aubert, *Nouvelle histoire universelle de l'art*, t. I, p. 227, fig. 270.
(43) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. II, p. 811.
(44) Cfr Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. II, p. 819, fig. 407.

y voyons toujours Pierre l'encensoir entre ses mains; mais les mouvements sont plus hardis, les gestes plus pathétiques et plus démonstratifs, l'accablement plus accusé (dans la chapelle de l'Archangelos près de Djémil, deux apôtres sont comme affalés et s'appuient sur la couche de la Vierge) : mais, avouons-le, cette agitation voyante n'ajoute plus rien au pathétique tranquille et contenu de la « Dormition » de la période antérieure.

b) *En Occident.*

Des ivoires byzantins, dès le X^e siècle, familiarisent l'Allemagne et la France avec la « Dormition » byzantine (45). Sans tarder, les arts mineurs, utilisant l'ivoire et la miniature, la reproduisent. Comme en Orient, nous voyons les apôtres divisés en deux groupes, à la tête et aux pieds de la Vierge; le Sauveur, au centre, derrière le lit de Marie, tient des deux mains l'âme de sa Mère; un ou deux anges descendent du ciel, tendant vers elle leurs mains voilées pour la recevoir.

Mais, presque aussitôt, des détails nouveaux s'introduisent dans l'image traditionnelle. Dans la miniature d'un Evangéliaire de Limbourg (a.d. Hardt), du XI^e siècle, la Vierge défunte est recouverte d'un drap mortuaire; et Pierre ne tient plus l'encensoir (46). En même temps que le drap mortuaire, la croix de procession, deux chandeliers, et un livre font leur apparition dans l'Evangéliaire de Henri II (1002-1024) (47), et dans une miniature d'un graduel d'Osnabrück (fin du XII^e siècle), Pierre tient le bassin d'eau bénite et l'aspersoir (48). Nous sentons que, en Occident, la « Dormition » tend à s'émanciper de l'ancienne tradition (49).

L'art monumental du XII^e et du XIII^e siècles réserve, lui aussi, sa place à ce thème oriental que l'Occident a commencé à s'assimiler. Une des premières représentations de la Mort et des Funérailles de la Vierge, est sans doute celle qui provient de l'église détruite de Saint-Pierre-le-Puellier. « Des inscriptions, écrit M. Emile Mâle, ne laissent aucun doute sur la signification des scènes. — On voit d'abord l'ange annonçant à la Vierge sa mort prochaine et lui présentant la palme cueillie dans le paradis. Puis les apôtres, transportés

(45) Cfr Vöge, *Malerschule*, p. 8, 12, note 2; Rohault de Fleury, *La sainte Vierge*, t. I, chap. XI.
(46) Cfr Heribert Reiners, *Tausend Jahre rheinischer Kunst*, Bonn, 1925, p. 229.
(47) Cfr St. Beissel, *lib. cit.*, p. 193, fig. 90.
(48) Cfr St. Beissel, *lib. cit.*, p. 642, fig. 281.
(49) Dans notre article sur l'iconographie de l'Assomption nous avons dit comment certaines miniatures transforment insensiblement la « Dormition » en Assomption, cfr *Nouvelle Revue Théologique*, t. LXXVIII, 1946, p. 673-674; — voir également un ivoire du XI^e siècle du musée de Cluny, dans K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, p. 567, fig. 314.

par une force mystérieuse dans la chambre de la Vierge, qui ressemble à une église, entourant son lit funèbre. La moitié du bas-relief a disparu, et l'on ne peut savoir si le Christ, conformément à l'habitude byzantine, assistait à la mort de sa Mère (50). Plus loin, les apôtres portent le corps au tombeau, et le mettent dans le sépulcre. Enfin deux anges enlèvent au ciel la Vierge, assise dans une auréole » (51). — Un vitrail de la cathédrale d'Anger, de la seconde moitié du XII[e] siècle, représente, exception faite de la remise de la branche du palmier, tout le cycle de la mort de la Vierge, et le complète par l'Assomption et le couronnement. Dans la scène de la « Dormition », Marie, étendue sur la couche funèbre, regarde, les mains jointes, son divin Fils qui se penche vers elle pour recueillir son âme (52).

Deux sculptures du XIII[e] siècle, celle de Chartres (au tympan du portail central de la façade nord) malheureusement fort détériorée, et celle de Strasbourg (tympan de la porte gauche du portail sud) nous livrent deux interprétations bien différentes de la même scène. — Examinons celle de Chartres d'abord. A l'avant-plan, Marie, les bras croisés sur la poitrine, le visage noble et serein, est étendue sur un lit funèbre largement drapé. A la tête, saint Pierre et aux pieds, saint Paul, légèrement inclinés, ajustent, le premier, le coussin, le second, le drap mortuaire qui recouvre le corps de la Vierge depuis la poitrine. En arrière, les apôtres, dont deux tiennent un livre fermé, se dressent des deux côtés du Christ, qui tient l'enfant sur son bras droit, et lève la main gauche pour bénir sa Mère endormie. Deux apôtres, à genoux, près du lit, touchent la défunte, d'un geste délicat et affectueux. — Malgré le tragique du moment, aucun cri ne jette sa note aiguë dans cette symphonie grave et sereine; aucune crispation, aucun geste désordonné ne troublent le silencieux respect de ces attitudes nobles et dignes. L'ordonnance claire, la symétrie tranquille, l'aisance même avec laquelle les personnages remplissent la surface rectangulaire, donnent à cette sculpture une grandeur et une pureté toute classiques. C'est la « Dormition » de Mortarana, mais repensée par le génie gothique.

Toute autre est la « Dormition » de Strasbourg. A Chartres, la douleur s'offre à nous profonde, mais maîtrisée; à Strasbourg, elle

(50) M. Emile Mâle observe toutefois que la présence d'un ange, qui s'apprête à recevoir l'âme, rend l'hypothèse vraisemblable.

(51) Cfr E. Mâle, *L'art religieux du XII[e] siècle en France*, Paris, 1928, p. 435. — La maladresse du sculpteur laisse supposer qu'il ne connaissait pas encore d'autre Dormition monumentale, ciselée dans la pierre. « L'Assomption de la Vierge, qui aurait dû remplir tout le haut du tympan et planer au-dessus de sa mort et de ses funérailles, est rejetée dans un angle et attire à peine le regard. C'est une honnête prose, ce n'est pas un chant triomphal » (cfr E. Mâle, *lib. cit.*, p. 435, fig. 251).

(52) Cfr Guy de Tervarent, *Les énigmes de l'art du moyen âge*, Paris, 1938; pl. XVII, n° 36; — voir aussi Rohault de Fleury, *La sainte Vierge*, t. I, pl. LXVII; et F. de Lasteyrie, *Hist. de la peinture sur verre*, p. 106.

éclate et se déchaîne dans toute sa véhémence. Tout, ici, est mouvement et sentiment. Le corps de la Vierge lui-même, brisant avec l'horizontale habituelle, adopte une ligne ondulante et sinueuse. Pierre et Paul, pour remplir le même office qu'à Chartres, s'inclinent bien plus profondément. Et la ligne de leur dos rejoint celle des têtes des apôtres qui se heurtent au plein-cintre du tympan et parfois le dépassent. Les visages, comme les gestes expriment le bouleversement intérieur. Les regards dirigés vers le Sauveur sont imploration ou reproche. Ces yeux offusqués de larmes, ces paupières lourdes, ces visages crispés, ces têtes inclinées, ces gestes découragés, tout manifeste une souffrance indicible. A l'harmonie de Chartres a succédé un véritable « chaos artistique ». Le Christ lui-même, qui, au centre, tient l'âme de la Vierge dans son bras gauche, penche davantage la tête, et sa bénédiction est chargée d'une douloureuse tendresse. Enfin, cette femme, assise à l'avant-plan, au point central, les cheveux en désordre, les coudes appuyés sur les genoux et la main droite repliée sur le revers de sa main gauche, les sourcils lourds surplombant les yeux, avec son regard désespéré fixant celle qui vient de s'endormir, apparaît comme le symbole de l'Église entière désorientée par le départ de sa Mère et protectrice. N'est-elle pas l'image de la douleur à son paroxysme dans une âme vidée parce qu'elle se sent privée de sa raison de vivre ? L'esprit de la Syrie d'autrefois semble revivre dans cette « Dormition » interprétée par une âme allemande. — Et pourtant, malgré ce réalisme l'artiste, formé dans les ateliers chartrains, laisse subsister dans son œuvre quelque chose de la beauté et de l'ampleur classiques. Toutes ces têtes, si individuelles, sont puissantes et belles. Avec un art supérieur, il a su donner aux tissus dont la Vierge, les apôtres et le Christ sont revêtus, une souplesse, un moelleux, une transparence, qui font songer aux créations les plus exquises du génie de la Grèce. Dans la « Dormition » de Strasbourg, l'art germano-gothique a créé une œuvre à la fois émouvante ; mais aussi, grâce au reflet classique dont elle est parée, apaisante ([53]).

La grandeur de cet art ne se retrouve déjà plus dans un bas-relief du XIV[e] siècle, encastré dans le mur nord de la cathédrale de Paris. Les apôtres, il est vrai, expriment leur douleur avec des gestes pleins de vérité, mais Jésus n'est plus là pour recevoir l'âme de sa Mère (E. Mâle) ([54]).

---

(53) Cfr Otto Schmitt, *Gotische Skulpturen des Strassburger Münster*, Francfort, t. I, pl. 11 ; R. Hamann et H. Weigert, *Das Strassburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin, 1928, p. 14 sq. ; Fr. Stoecker, *Archiv für Elsässische Kirchengeschichte*, t. II, p. 367 sq. ; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, p. 571, fig. 318.

(54) Cfr Courajod et Marcou, *Catalogue raisonné du musée du Trocadéro*, n[os] 601-609, Paris, 1892.

Pendant que la France, l'Allemagne et la Flandre vont s'orienter vers une « Dormition » qui n'a plus que des affinités lointaines avec la scène byzantine, l'Italie restera fidèle à l'image héritée de l'Orient.

En Italie, comme en Allemagne et en France, ce sont des ivoires, qui, dès le X^e siècle, font connaître la « Dormition » byzantine (55). L'accueil du sujet, dans la Péninsule, était d'autant plus naturel que, depuis le XI^e siècle, les initiateurs du mouvement artistique étaient des artistes et des mosaïstes byzantins (56). « Un Torriti », écrit le Père de Jerphanion, et un Cavallini à Rome, un Duccio à Sienne, un Giotto à Florence et Padoue, ont revêtu d'un charme nouveau les vieux thèmes que leur transmettaient leurs prédécesseurs; mais bien souvent la donnée iconographique est celle-là même que ceux-ci ont empruntée à l'art d'Orient et de Cappadoce » (57). La mosaïque de Mortarana surtout incitera les trecentistes italiens à créer des œuvres similaires.

En modelant son art sur le récit apocryphe de la mort de la Vierge, l'Italie représentera plus volontiers qu'ailleurs tous les épisodes des derniers moments de la Vierge : la branche de palmier remise à Marie non pas par saint Michel, mais, suivant les indications du moine Epiphane (IX^e siècle), par Gabriel (58); l'arrivée miraculeuse des apôtres et les adieux de Marie; la mort; le cortège funèbre et l'ensevelissement. Ce cycle, au complet ou du moins en partie, nous le voyons à la tribune des chanteurs de l'église abbatiale de Vezzolana (ca. 1200) (Piémont). Taddeo di Bartolo (ca. 1400) le reprendra par deux fois (59); et un peu plus tard, Ottaviano Nelli (1424), au palazzo del Trinci de Foligno, peindra à nouveau l'annonce de la mort, les adieux et la « Dormition » de la Vierge.

Les artistes italiens, toutefois, s'attacheront avec une prédilection particulière à la Dormition proprement dite. Vers la fin du XIII^e siècle, Jacques Torriti réédite, à Sainte-Marie-Majeure, la scène de Mortarana, en lui donnant une mélodie plus ample et une orchestration plus large. Le ciel et la terre, les anges, les patriarches, et

(55) Cfr ivoire du musée Barberini, dans Gori, *Thesaurus vet. diptych.*, III, pl. XXXVII; — ivoire actuellement à Ravenne : dans Venturi, *La Madonna*, p. 405; mosaïque du baptistère de Florence : dans Gori, *lib. cit.*, III, pl. II; et A. Michel, *Histoire de l'art*, t. I, p. 206, Paris, 1905.

(56) Cfr G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, t. II, p. 459-461.

(57) Cfr G. de Jerphanion, *lib. cit.*, t. II, p. 461.

(58) « Le troisième jour (avant sa mort), écrit le moine Epiphane, l'archange Gabriel vint auprès de Marie pour lui prédire sa fin et l'arrivée du Seigneur » (cfr M. Jugie, *Homélies mariales*, dans P.O., XIX, p. 436-437. — L'analogie de cette dernière apparition avec celle de l'Annonciation appelait d'elle-même cette substitution.

(59) Cfr tableau du musée de Sienne (adieux et mort de la Vierge) et fresques du palazzo publico de Sienne (arrivée miraculeuse des apôtres et adieux de la Vierge; la mort, le cortège funèbre (cfr Venturi, *La Madonna*, p. 419 (le tableau), p. 409-411 (les fresques).

même deux franciscains s'unissent au deuil des apôtres et des vierges. — Plus sévère, mais peut-être plus impressionnante, est la mosaïque exécutée par Cavallini (1291) à l'église du Transtévère ([60]). Les deux anges, debout, à côté du Christ, avec leurs ailes puissantes éployées au-dessus des apôtres, rehaussent magnifiquement la majesté et la noblesse du drame. — Giotto (ca. 1276-1336), à sa manière épique et dramatique, aborde peu de temps après le grand sujet. Il groupe les apôtres, à genoux ou debout, en cercle autour du lit funèbre. Pierre, au chevet, ne tient plus l'encensoir mais, revêtu de l'étole, il récite dans un livre les prières liturgiques, et ce sont deux autres apôtres qui sont pourvus de l'encensoir et de la navette; Jean, au pied de la couche, tient en mains la branche de palmier. Les anges, debout, majestueux et graves, contemplent la petite Vierge qui, entre les bras de Jésus, lui tend ses petites mains avec une grâce charmante. — Entraînés par cet exemple, les artistes postérieurs nous feront presque toujours voir, dans la suite, saint Jean muni de la palme précieuse que les orientaux lui confiaient uniquement pour précéder le cortège funèbre ([61]). Le contemporain de Giotto, le Siennois Duccio (ca. 1255-1319), multiplie davantage encore les anges, et groupe les apôtres en trois zones superposées, au pied du lit de Marie. Ces têtes puissantes et recueillies ont le relief individuel de véritables portraits. — Moins fortes, mais bien touchantes encore sont les « Dormitions » de Spinello Aretino († 1410) (Academia di Belle Arte à Sienne); de Taddeo di Bartolo (ca. 1385-1450) (Chapelle du palais communal à Sienne) et la fresque d'un artiste inconnu du Sacro Speco à Subiaco (École siennoise). Fra Angelico († 1455) situe le drame dans un paysage paisible et fleuri. La petite enfant, entre les bras de Jésus, joint les mains pour manifester son adoration reconnaissante (Galerie des Offices à Florence). — Ni Fra Filippo Lippi (Dôme de Spolète), ni le Caravage († 1609) ([62]), ni même Vittore Carpaccio († 1523) ([63]) ne retrouveront plus les gestes d'une piété émue et affectueuse, qui font le charme de la « Dormition » d'un Angelico et celle d'un Orcagna à Orsanmichele à Florence ([64]).

A partir du XIV[e] siècle, la représentation de la mort de la Vierge se raréfie et tend à disparaître. Dans l'art comme dans la piété,

---

(60) Dans cette mosaïque de Cavallini notons spécialement les traits du visage de saint Pierre qui, à la tête du lit de la Vierge, agite l'encensoir. Nous les retrouvons exactement pareils dans la scène du « couronnement » qui complète la « Dormition ». Preuve que nous avons là une œuvre remaniée par le grand artiste. Mais Cavallini lui-même, dans cette figure de l'apôtre, s'inspire de Torriti; et Torriti visiblement dépend de Mortarana.

(61) Cfr Musée Condé, à Chantilly.

(62) Cfr Bourgnand, *La sainte Vierge*, p. 249.

(63) Cfr *Klassischer Bilderschatz*, n° 260.

(64) Cfr K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. I, p. 585, fig. 329.

l'Assomption et le « couronnement » de Marie occupent désormais la première place.

3. — *La représentation occidentale*

Lorsque, du tableau de Fra Angelico, nous passons à la gravure d'Albert Dürer (1510) insérée dans sa vie de la Vierge, nous nous trouvons subitement transplantés dans une tout autre atmosphère. — La Vierge est couchée *dans* un lit, surmonté d'un luxueux baldaquin. Elle est sur le point d'expirer. Saint Pierre, coiffé d'une mitre, asperge la mourante d'eau bénite; un autre apôtre, à côté de lui, récite, dans un rituel sans doute, les prières des agonisants; pendant que saint Jean, tout près de la couche, s'efforce de fixer le cierge béni, allumé, dans la main droite défaillante de Marie. A l'avant-plan, un apôtre, à genoux, revêtu de la chasuble, tient en main la hampe élancée d'une croix de procession, et un autre, penché vers lui, tient un encensoir. — Disparu le Christ tenant entre ses mains l'âme de la Vierge. Il n'apparaît même pas dans la partie supérieure de l'appartement, escorté des anges, pour venir au-devant de sa Mère. Disparus saint Michel et l'ange Gabriel, qui jadis tendaient vers la petite âme leurs mains voilées. Disparue la branche de palmier que, depuis Giotto, saint Jean tenait habituellement entre ses mains. Ni les apôtres, ni même la Vierge, ne portent plus autour de leur tête l'auréole de la sainteté. L'agonie de la Vierge, racontée avec toute la crudité d'un langage réaliste, voilà, en résumé, l'œuvre de cet observateur impitoyable que fut Dürer.

Cette scène toute nouvelle, qui n'a plus rien semble-t-il de la « Dormition » byzantine, nous apparaît comme le dernier aboutissement d'un appauvrissement progressif. Elle tire, en dernière analyse, son origine du « mystère » de la mort de la Vierge, représenté au théâtre du moyen âge ([65]). — Ouvrons le livret qui précise les indications scéniques, en vue du « jeu » de la mort et de l'Assomption de Notre-Dame qui devait avoir lieu dans le vieil amphithéâtre de Bourges. « Il faut une branche de palmier, y lisons-nous, que Gabriel apporte à Marie et qui lui est envoyée du paradis. Un coup de tonnerre doit retentir dans le ciel; un nuage blanc doit soulever Jean à Ephèse et l'amener jusqu'à la maison de la Vierge Marie. Un autre nuage doit pareillement amener les autres apôtres. Il faut un vêtement blanc pour la Vierge Marie, dont elle doit être revêtue pour mourir. Il faut plusieurs cierges de cire blanche que des vierges tiendront en main au moment de la mort. Jésus-Christ doit descendre du paradis, escorté d'un grand nombre d'anges et il doit emmener

(65) Une « Assomption » de Marie, du XIV^e^ siècle, peut se lire dans la *Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur*, XXI, Quedlinburg, 1841.

l'âme avec lui. Au moment où Jésus entre dans la chambre de la dite Marie, un parfum considérable doit être tiré de plantes aromatiques. Il faut de plus une sainte âme (66). Est requise également une couronne entourée de douze étoiles pour couronner cette âme dans le paradis (67). On voit avec quelle fidélité le récit apocryphe byzantin est exploité; mais on se rend également compte combien ces détails matériels favorisent un réalisme de plus en plus accentué. — Le livret que nous venons de citer date de 1526; mais les indications qu'il contient sont bien antérieures. Nous en trouvons déjà le reflet dans les miniatures du XV^e siècle. — Vers 1400, André Beauneveu, peintre de Charles V, groupe autour de la Vierge treize apôtres. Jean tient encore la branche de palmier, mais Pierre, avec un rameau d'ysope, asperge d'eau bénite la mourante. A ses côtés, un apôtre tient un encensoir; un autre avive de son souffle les charbons du sien. Vers le milieu de l'image, six anges accompagnent l'âme de Marie : petite fille vêtue de blanc; et le Christ, sur une nuée, se porte à sa rencontre et étend les mains pour la recevoir. Il est escorté de patriarches et de saints. Les anges chantent ou jouent des instruments de musique (68). — Une cinquantaine d'années plus tard, dans ses « Heures d'Etienne Chevalier », Jean Fouquet (ca. 1415-1480) s'inspire plus nettement encore des mystères, pour représenter les divers épisodes de la mort de la Vierge. Dans une première miniature, l'ange Gabriel, revêtu de la dalmatique des diacres, apporte à Marie la branche de palmier. Au premier abord, on se croit devant une Annonciation. Mais Marie est âgée, amaigrie, exténuée par un long ascétisme; et l'ange, à genoux, comme la Vierge, tient en main une branche de palmier longue et touffue. — Dans la « Dormition », Marie est étendue sur le lit. Bien que la toilette funèbre soit terminée, les apôtres se comportent comme si elle allait expirer. Pierre l'asperge avec le goupillon; Jean tient la branche paradisiaque, et c'est un autre apôtre, à genoux, qui maintient le cierge béni allumé entre les mains de la morte. Dans le haut, le Christ vêtu de blanc, debout dans un oval lumineux encadré par des anges, escorté d'esprits célestes et de saints, tient devant lui une petite fille, vêtue de blancheur elle aussi, qui, les mains jointes, figure l'âme de Marie. Remarquons la scissure entre ces deux scènes juxtaposées. Les apôtres, empressés autour de la défunte, ne se doutent même pas du spectacle qui se déroule au-dessus d'eux (69).

Le célèbre tableau du peintre flamand Hugo van der Goes (ca.

(66) Sur la représentation de l'âme au moyen âge : cfr *Bonner Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden*, t. XCIV, 1893, p. 82 sq.

(67) Cfr St. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland*, Fribourg-en-Brisgau, 1909, p. 646-647.

(68) Cfr St. Beissel, *lib. cit.*, p. 648.

(69) Cfr Klaus G. Perls, *Jean Fouquet*, Londres, 1940, pl. 7 et pl. 8.

1440-1482) (musée de Bruges) ([70]), tout dissemblable qu'il soit par la conception du drame, s'apparente à l'œuvre de Fouquet par la juxtaposition des deux scènes : celle de la terre et celle du ciel, sans lien intime entre elles. — La Vierge n'est pas encore morte; elle est sur le point d'expirer. A cette vue, les apôtres s'énervent et s'agitent. Leurs yeux hagards ([71]) et leurs gestes fébriles nous disent assez combien ils sont désorientés. Ils ne songent pas à prier : le livre de prières est fermé et sert d'appui à un apôtre assis à l'avant-plan. Le cierge ! le cierge béni ! telle est la préoccupation de ces esprits affolés. Et c'est avec un geste mal assuré qu'un apôtre cherche à allumer ce cierge que Pierre, revêtu de l'aube et de l'étole, tient dans sa main gauche, et qu'il a hâte de placer entre les mains de l'agonisante. Parmi ce désordre, ce désarroi général, seule Marie, les yeux alourdis, presque fermés, les mains jointes, garde une âme paisible et sereine. — Pendant que les apôtres s'affairent dans le trouble, le Christ apparaît au-dessus du lit et tend vers Marie ses mains percées. Son visage reflète l'immense pitié avec laquelle il suit les progrès de l'agonie de sa Mère. Elle qui avait pris une part si intime à la sienne jadis. Et déjà, en compagnie d'un double cortège d'anges, il se prépare à l'embrasser. — Le bleu-clair, que l'artiste a donné comme tonalité générale au tableau, symbolise bien la sérénité de l'âme de Marie à ses derniers moments. La vigueur nerveuse, l'accent de vérité avec lequel Hugo van der Goes a su rendre cet instantané, révèle un grand artiste. Marie surtout apparaît admirable. Jusque dans les atteintes de la mort, avec son voile blanc autour de la tête, elle garde une grâce noble et sereine. Ses yeux entr'ouverts semblent déjà plonger dans l'abîme de béatitude qui l'attend ([72]). — Le défaut de cette peinture, comme celui de la miniature de Fouquet, c'est la dissociation, la séparation entre le drame de la terre et la vision du ciel.

Le réalisme, en progressant, finira par supprimer la vision du Fils de Dieu venant au-devant de sa Mère, et ne représentera plus que le drame de la terre. Dans le tableau d'un maître anonyme de l'autel de Stertzing (1458), le Christ qui se remarque encore à l'arrière-plan de la scène, tenant l'âme de Marie, figurée par une petite fille, est bien près de disparaître ([73]). C'est chose faite dans le tableau du « maître de la mort de Marie » ([74]), et dans une œuvre du XV[e]

(70) Cfr Friedländer, t. IV, pl. 78.
(71) On pense que ces yeux étranges sont le reflet de la folie où commençait à sombrer le pauvre artiste.
(72) Un dessin de Van der Goes, traite une seconde fois le sujet; cfr K. Smits, *Iconographie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 136.
(73) Cfr Ernst Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, Jena, 1909, fig. 41.
(74) Cfr St. Beissel, *lib. cit.*, p. 652, fig. 286.

siècle, de l'École de Castille où se devine une influence flamande (75). La gravure de Dürer, on le voit, n'est que le point d'aboutissement d'une longue évolution. Avec moins de bonheur encore, Joos de Clève (ca. 1515) tentera deux variations sur ce même thème (76).

La mort de Marie se réduit à la représentation des derniers rites, administrés à une dame de la bourgeoisie. Le clergé, rassemblé autour d'elle, exécute les cérémonies prescrites par le rituel de l'époque. Le bassin d'eau bénite, l'encensoir, la croix, le chandelier, le cierge béni, des livres ouverts, et même des cordons de prières (sortes de chapelets) : rien ne manque. Ce réalisme outrancier n'hésite pas à transformer deux apôtres en enfants de chœur, plus préoccupés de leur encensoir que du drame tragique qui se déroule autour d'eux. Il est peut-être pittoresque de projeter sur les visages l'éclaboussure de lumière qui jaillit des charbons ranimés par le souffle, mais de tels détails ne peuvent que rabaisser et ravaler un pareil sujet. L'art a beau déployer ses couleurs et buriner de beaux portraits; dépouillée de toute grandeur et de tout idéalisme, cette scène de genre ne réussit plus à nous émouvoir.

*
* *

L'idéalisme sentimental des artistes souabes du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècles, refuse de se complaire à ce réalisme. Il crée une « Dormition » nouvelle plus proche par l'esprit de l'image byzantine. Il montre Marie, non pas étendue sur la couche funèbre, mais accueillant à genoux la mort qui l'unira définitivement à son divin Fils. Après Barthélemy Zeitblom († ca. 1521) (77), Martin Schaffner (ca. 1480-1541), le dernier représentant de cet art gracieux et tendre, a réussi, dans sa « Dormition », une œuvre touchante. La Vierge, à genoux, soutenue par deux apôtres, laisse tomber ses bras défaillants; déjà ses yeux se ferment à la lumière de ce monde. Saint Pierre, revêtu de la chape, à genoux devant elle, tient encore ouvert, devant sa poitrine, le livre où Marie a lu une dernière prière. Avec des yeux agrandis par l'inquiétude, il fixe la Vierge qui blêmit, sur le point de s'effondrer. Les autres apôtres, et surtout saint Jean, partagent son angoisse. Dans les voussures de l'église où le drame se déroule, des anges ont fait leur apparition, précédant le Fils de Dieu qui déjà élargit ses bras, prêt à accueillir sa Mère. Ces têtes d'apôtres sont d'une belle frappe individuelle, mais Marie les surpasse par sa grâce et sa beauté. Sur ses traits unis et apaisés, nous

(75) Cfr Galerie del Prado, à Madrid.
(76) Cfr W. Burger, *Die Malerei in den Niederlanden*, Munich, 1925, pl. 166, 167.
(77) Barthélemy Zeitblom († ca. 1521), tableau au château de Lichtenstein, près de Rottenburg.

ne lisons d'autre sentiment que le désir « d'être dissoute pour être avec le Christ », et l'abandon le plus total d'une âme qui ne se complaît que dans la volonté de Dieu ([78]). Toutefois, parmi les nombreuses représentations de ce type de Dormition ([79]), la plus artistique est celle que Veit Stoss a exécutée au retable de l'église des dames à Cracovie ([80]). La Vierge, soutenue par un apôtre, est à genoux. Saint Pierre, devant elle, tout en tenant l'aspersoir, prie sur elle en lisant dans un livre. Derrière saint Pierre, un apôtre tient le bassin d'eau bénite. Un autre, à gauche de la Vierge, tient l'encensoir. Deux autres apôtres lèvent les yeux vers le ciel où, dans l'irradiation de la lumière, ils aperçoivent le Fils de Dieu embrassant affectueusement sa Mère. — Dans cet ensemble dramatique où les visages sont marqués d'un individualisme si expressif, malgré le réalisme un peu trop appuyé des objets liturgiques, nous sentons vivant encore l'esprit qui anime les grandes créations byzantines.

Attiré davantage par l'Assomption et plus encore par le « couronnement » de la Vierge, l'art religieux, à partir du XVI[e] siècle, ne s'est plus efforcé de nous donner une image renouvelée de la « Dormition » de Marie.

Conclusion

Au cours de son évolution iconographique, la « Dormition » de Marie nous est apparue sous deux formes bien diverses : l'une orientale, l'autre occidentale. Il suffit de comparer la mosaïque de Mortarana avec la gravure de Dürer ou le retable de Veit Stoss, pour constater la différence de tendance et d'esprit qui séparent l'Orient de l'Occident. Ces divergences sont commandées et s'expliquent par une simple modification du point de départ : l'art byzantin nous fait voir la Vierge *déjà morte*, tandis que l'art occidental nous la *dépeint agonisante ou mourante*.

Les auteurs byzantins reconnaissent volontiers que la mort de Marie se conforme à la loi générale qui, depuis le péché originel, pèse sur l'humanité déchue. « Il m'a été révélé, fait dire Jean de Thessalonique à Marie, quand je partirai ; je le sais, j'en ai été instruite... car c'est quelque chose d'universel » (καθόλικον γὰρ ἔστιν) ([81]). « Ayant un corps mortel comme nous, ainsi parle saint Germain de Constantinople († 733) en s'adressant à Marie, tu ne pouvais éviter

(78) Cfr Joh. Damrich, *Die altschwäbische Malerei*, Munich, 1913, p. 15, fig. 21.
(79) Cfr Münzenberger-Beissel, *Zur Kenntnis mittelalterlicher Altäre*, t. II, p. 261 (Tod Marias).
(80) Cfr St. Beissel, *lib. cit.*, p. 455, fig. 205.
(81) Cfr Jean de Thessalonique, *Discours sur la Dormition de la Vierge*, n° 5; P.O., XIX, 381-382.

la rencontre de la mort commune à tous les hommes, tout comme ton Fils a passé, lui aussi, par la mort » (82). — « Puisqu'il faut dire la vérité, reprend saint André de Crète († 740), la mort, qui est naturelle à l'homme, s'est étendue même à elle » (83). — Comme fille d'Adam, insiste encore saint Jean Damascène († 749), (Marie) doit payer la dette paternelle, « parce que son Fils, qui est la Vie même, ne s'y est pas soustrait non plus » (84).

Toutefois, pour naturelle qu'elle soit, cette mort ne ressemble pas à celle des autres hommes. La mort l'a atteinte, sans doute, proclame saint André de Crète, mais elle ne l'a ni « emprisonnée », ni « asservie » (85). « Le trépas de la Vierge a été sans douleur » (et sans agonie)... car en elle l'aiguillon de la mort, le péché, était mortifié; que dirons-nous de sa mort, sinon qu'elle a été (pour Marie) le principe d'une vie meilleure et éternelle ? » Ainsi parle saint Jean Damascène (86). « Cette mort, explique saint Germain de Constantinople, fut comme un sommeil; elle a émigré de ce monde à l'état de veille » (87). « La meilleure image que nous puissions nous en faire, déclare saint André de Crète, c'est le sommeil extatique d'Adam, lorsqu'une côte lui fut enlevée pour compléter notre espèce » (88). « C'est, je pense, ajoute le même orateur, de cette manière que la Vierge s'endormit et se soumit à la mort dans la mesure où cela était nécessaire pour payer tribut aux lois naturelles et accomplir l'ordre fixé à l'origine par la Providence qui gouverne tout ». C'est dans cette perspective que se place le récit de Jean de Thessalonique. Corrigeant le Pseudo-Méliton, il écarte de la mort de Marie tous les asservissements habituels, toutes les craintes et toutes les angoisses. — Après avoir prié une dernière fois, nous dit-il, sa mission étant remplie, elle se couche sur son lit (89). Et enfin, Marie expire, humblement reconnaissante, « en souriant » à Jésus (90).

Comment représenter la Mère de Dieu tout à la fois vaincue par la mort et victorieuse de la mort ? Expirant sans crainte et sans effroi; n'ayant nullement besoin d'être encouragée, rassurée, purifiée comme le reste des humains ? Comment montrer surtout l'âme de Marie s'échappant de ses lèvres, sous la forme d'un petit enfant, sans tomber dans l'étrange et le grotesque ? Avec un tact exquis, les artistes byzantins ont senti l'impossibilité d'une telle tâche. Ils nous feront

(82) Cfr *Hom. I in Dormit.*, dans P.G., XCVIII, 345 sq.
(83) Cfr André de Crète, *In Dormit. S. Mariae*, I; dans P.G., XCVII, 1052-1053.
(84) Cfr *Homil. II*, 2; P.G., XCVI, 728.
(85) Cfr André de Crète, *loc. cit.*, P.G., XCVII, 1052.
(86) Cfr S. Jean Damascène, *Homel. II*, 3; P.G., XCVI, 728.
(87) Cfr S. Germain de Constantinople, *Homil.*, I; P.G., XCVIII, 345 sq.
(88) Cfr S. André de Crète, *Hom.* I; P.G., XCVII, 1052-1053.
(89) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 12; P.O., XIX, 395.
(90) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 12; P.O., XIX, 396.

voir la Vierge, morte déjà, étendue sur un lit de parade, revêtue de son grand manteau de reine, les mains croisées sur la poitrine, endormie dans l'amour et la paix. Et, à côté d'elle, Jésus, majestueux, dans sa rassurante beauté, tenant entre ses bras l'âme de Marie, sous la forme d'un petit enfant, éclatant de lumière; sur le point de la remettre aux deux anges descendus du ciel. Quelle magnifique illustration de la parole consolante du Christ, adressée à ses apôtres, et, par eux à tous ceux qui l'aiment et le servent : « Je reviendrai et je vous prendrai avec moi, afin que là où je suis, là aussi vous soyez » (Jean, 14, 3) ! — Du récit de Jean de Thessalonique, l'art byzantin a retenu le moment le plus solennel et le plus pathétique. La scène a quelque chose de la grandeur d'un sacrifice. On comprend que cette image ait séduit un Torriti, un Cavallini, un Giotto, un Duccio; et que Fra Angelico se soit senti attiré par elle.

Plus actif que contemplatif, l'Occident crée une Dormition toute autre. *Il nous fera voir la Vierge mourante, sur le point d'expirer.* Outre le désir de se dégager d'une trop longue routine, deux influences surtout paraissent avoir joué dans cette transformation artistique. — Les « mystères » d'abord. La scène byzantine se prêtait admirablement à un tableau vivant, d'une haute poésie lyrique, mais ne convenait guère au déroulement d'un drame. L'apparition de l'ange Gabriel (substitué à Michel) appelait d'elle-même un dialogue. Il suffit de regarder la miniature de Fouquet, pour ressentir l'impression de percevoir l'échange de paroles entre les deux personnages en scène. — Les apôtres resteraient-ils inactifs à un moment qui, pour les spectateurs du XV^e^ siècle, était, de tous, le plus émouvant et le plus dramatique ? Et que feraient-ils d'autre, sinon accomplir les cérémonies liturgiques habituelles, prévues par le rituel pour l'instant du trépas ? Ainsi par la force des choses, le « mystère » de la mort de la Vierge, aboutissait au déroulement des rites liturgiques de la « Commendatio animae ». Ces relents de chambre mortuaire, il faut bien le reconnaître, ôtent à la « Dormition » beaucoup de son idéalisme et de sa grandeur d'autrefois. Mais le goût des « mystères » faisait oublier, pour l'instant, ce réalisme un peu lourd. Le sentiment et l'émotion, naissant d'une piété sincère et profonde, transfiguraient ces rites et leur donnaient un sens plus élevé et plus spirituel.

Il est une autre raison encore qui devait rendre chère au XV^e^ et au XVI^e^ siècles, la Dormition ainsi transformée. — On sait que cette époque était comme sursaturée de la pensée de la mort. « Dès les premières années du XV^e^ siècle, il semble que la Mort devienne la grande inspiratrice ». De plus en plus elle s'impose aux esprits. « Et le XVI^e^ siècle renchérit encore sur le XV^e^... Les générations semblent avoir fait amitié avec elle : ils mettent partout son image » (91).

(91) Cfr E. Mâle, *L'art religieux à la fin du moyen âge en France*, p. 347-354.

C'est le siècle de la « danse macabre », et des livres qui enseignent « l'art de mourir » (ars moriendi). C'est aussi à cette époque que l'on commence à ajouter à l'« Ave Maria » ces paroles : « Priez pour nous à l'heure de notre mort ». Il n'est donc pas étonnant qu'on ait aimé représenter Marie, à ses derniers moments, languissante et affaiblie, couchée dans un lit, assistée par les apôtres. Pouvait-on se figurer autrement le modèle et la consolatrice de tous les moribonds ?

Mais, cette vogue du théâtre et du sentimentalisme macabre une fois passés, le réalisme d'une telle « Dormition » ne pouvait manquer de soulever des protestations et des critiques. Molanus, à la fin du XVI[e] siècle (1570), s'en fait l'écho et l'interprète. Il rappelle les réprobations formulées déjà par Jean Eck et Jodocus Clichtove. « Marie, en s'endormant ou passant à l'autre vie, affirme Eck, ne doit pas être représentée comme une moribonde ». « Je croirais volontiers, ajoute Clichtove, que (la Vierge Marie) n'a pas été couchée dans un lit, à la manière des malades et de ceux qui, opprimés par la maladie, achèvent leur existence, — j'en demande pardon aux peintres et aux sculpteurs — car il est à croire qu'elle n'a subi aucune infirmité; et qu'elle n'a pas été vaincue par la faiblesse ». Aussi recommande-t-il de la représenter (à la manière des peintres souabes), mourant « à genoux, les mains levées au ciel, et recommandant son âme très agréable à Dieu ». « Attitude, note-t-il, que saint Jérôme donne à saint Paul ermite, au moment de sa mort » ([92]). — Plus pieuse, incontestablement, et moins réaliste que la « Dormition » de Dürer ou de Joos de Clève, celle de Schaffner ou de Veit Stoss est pourtant loin d'atteindre à la grandeur de l'image byzantine.

*
* *

Cette diversité, toutefois, n'exclut pas des ressemblances et des affinités frappantes entre la « Dormition » orientale et la « Dormition » occidentale. L'absence de tout témoignage historique permet d'imaginer la mort de Marie, de façons bien diverses. Ainsi peut-on se figurer la Mère de Dieu expirant, comme Jésus, dans la solitude, assistée de Jean seul et de quelques fidèles, brisée par l'amour, dans l'élan de l'extase. Déjà dans un sermon byzantin, attribué à saint Modeste, nous lisons que Marie est morte « sous la douce pression de son amour maternel, en contemplant son Fils » ([93]). Saint André de Crète assimile la mort de Marie au sommeil extatique d'Adam ([94]). En Occident, cette conviction s'exprime plus nettement encore. « Elle

(92) Cfr Molanus, *De historia SS. Imaginum et picturarum*... édit. par J. Natalis Paquot, Louvain), 1771, l. III, c. 32, p. 331-332.
(93) Cfr *Encom.*, II, dans P.G., LXXXVI, 3308 A.
(94) Cfr *In Dormit.*, serm. I; P.G., XCVII, 1052-1053.

est morte sans douleur et d'amour », proclame saint Albert le Grand (95). Et depuis l'abbé Guerric, le contemporain et l'ami de saint Bernard (96), jusqu'à saint Alphonse de Liguori (97) les auteurs spirituels répètent volontiers, sous des formes équivalentes, ce que déclare Bossuet : « Point d'autre cause de la mort de Marie que la vivacité de son amour » (98). — Il y avait là pour l'art religieux un thème nouveau à exploiter ; et l'on reste surpris qu'un tel sujet n'ait pas tenté le sculpteur de l'extase de sainte Thérèse, le Bernin. — En fait, la « Dormition » occidentale reste fidèle, dans l'essentiel, à la « Dormition » orientale. Nous y retrouvons toujours les apôtres miraculeusement réunis autour du lit funèbre de Marie. Jean de Thessalonique en comptait onze (99) ; et c'est précisément ce nombre que nous rencontrons dans une fresque de Cappadoce (100) et, semble-t-il, dans la sculpture de Chartres (tympan du portail nord). Parfois, ils sont treize ; mais la plupart du temps — comme à Mortarana et à Strasbourg — ils sont douze. Aux « Douze » se joignent parfois, comme à Mortarana, trois évêques : saint Denys, Timothée et Hiérothé, dont nous parle André de Crète, dans son long commentaire qu'il fait du Pseudo-Denys (101) ; ainsi que les vierges mentionnées, après le Pseudo-Méliton (102), par Jean de Thessalonique (103), et, même parfois les disciples du Christ dont la présence est signalée par André de Crète (104).

Un trait caractéristique du récit de Jean de Thessalonique, c'est le rôle prépondérant dévolu à saint Pierre. C'est lui qui parle le premier, lui qui prend toutes les initiatives ; et c'est à lui que les autres apôtres réservent les fonctions les plus honorifiques. A plusieurs reprises, les apôtres déclarent que Pierre est le chef établi sur eux tous par Jésus lui-même. « Pierre, notre Père, ainsi parle saint Paul en s'adressant au chef de l'Eglise, le premier d'entre nous de par la

---

(95) Cfr S. Albert le Grand, *Super missus*, q. 132 : dans *opp.*, t. XX, p. 89.

(96) Cfr Abbé Guerric, *Serm.* II *de mutuo amore J. et M.*, dans P.L., CLXXXV, 190-191.

(97) Cfr Glorie, *1er sermon sur l'Assomption*, 2e point.

(98) Cfr Bossuet, *1er sermon pour l'Assomption*, 2e point : « Comme la plus légère secousse détache de l'arbre un fruit déjà mûr, ainsi fut cueillie cette âme bénite, pour être tout d'un coup transportée au ciel ; ainsi mourut la divine Vierge par un élan de l'amour divin »... (cfr édit. Lebacq-Urbain et Levesque, t. III, p. 495-496.

(99) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 7 ; P.O., XIX, 386. — Le texte toutefois peut s'entendre des « onze » apôtres qui arrivent après saint Jean. On atteint ainsi au chiffre de douze.

(100) Cfr G. de Jerphanion, *Les églises rupestres...*, t. I, 2, p. 357 (pl. 83, n° 1) (à Toqalé-Kilissé).

(101) Cfr André de Crète, *In Dormit. S.M.*, I ; P.G., XCVII, 1085.

(102) Cfr Pseudo-Méliton, *De transitu...*, c. 10 ; P.G., V, 1235-1236

(103) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 12 ; P.O., XIX, 425.

(104) Cfr André de Crète, *serm. cit.*, P.G., XCVII 1065.

volonté de Dieu (ἐκ Θεοῦ) » (105) ; et saint Jean résume la pensée de tous par ces mots : « Tu es notre Père et notre évêque ; c'est toi qui dois marcher en tête » (106). A travers toute l'évolution iconographique de la « Dormition » cette préséance, si nettement affirmée par Jean de Thessalonique, se maintient constante. En Orient, Pierre, placé au chevet du lit de la Vierge, est seul agissant : il tient l'encensoir qui rappelle le parfum céleste dont la mort de Marie fut accompagnée. L'Occident lui réserve également le rôle le plus important. Revêtu des habits sacerdotaux, parfois mitre en tête ou enveloppé d'une chape, c'est toujours lui qui officie. Tantôt il récite les prières des agonisants, tantôt il asperge la mourante d'eau bénite, tantôt il élève le crucifix devant les yeux de Marie qui se ferment. Les autres apôtres ne sont que des assistants ou des enfants de chœur. D'ordinaire saint Jean met entre les mains défaillantes de Marie le cierge béni. — Bien mieux que tel ou tel détail, l'esprit qui se reflète dans la « Dormition » occidentale nous reporte au récit de Jean de Thessalonique.

Marie, elle aussi, à travers toutes les fluctuations artistiques, conserve la virginité, la pureté, la grâce, la noblesse, la sérénité : toutes qualités que Jean de Thessalonique met dans son récit particulièrement en relief ; en même temps qu'il montre dans la Mère de Dieu la Maîtresse, la Bienfaitrice de l'univers, la Médiatrice universelle, souverainement attirante par la tendresse de son cœur maternel. Elle est, déclarent les apôtres d'une seule voix, « l'espérance de nous tous » (107). « La lumière de sa lampe, ajoute plus loin saint Pierre, a rempli la terre ; elle ne s'éteindra pas jusqu'à la consommation des siècles, afin que tous ceux qui veulent se sauver reçoivent d'elle courage et confiance » (108).

Cette piété filiale, qui affleure partout dans ce récit des derniers moments de Marie, se devine dans toutes les œuvres d'art qui, dans les manuscrits, sur des toiles et des panneaux, ou sur les murs des églises, ont cherché à représenter le trépas de la Vierge bienheureuse. Toutes ces créations artistiques, comme d'ailleurs la fête de l'Assomption elle-même, éveillent en nous un sentiment complexe où se mêlent en des proportions indéfinissables, la joie et la tristesse. Elles sont comme un poème qui serait tout à la fois une hymne de triomphe et un chant d'adieu.

Joseph Duhr, S. I.

(105) Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 6 ; P.O., XIX, 415.
(106) *Lib. cit.*, n° 13 ; P.O., XIX, 427.
(107) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 8 ; P.O., XIX, p. 388.
(108) Cfr Jean de Thessalonique, *lib. cit.*, n° 9 ; P.O., XIX, p. 390.