La Vierge aux grandes mains de l'église Saint-Thomas

Ave Maria, gratia plena ...

PROVENANCE

Une tradition constante rapportée par les plus anciens historiens libournais, Decazes (1), Souffrain (2), Guinodie (3), et, plus récemment, par l'abbé Lewden (4), attribue à l'église Saint-Thomas une fondation extrêmement ancienne. Selon ces auteurs, l'église primitive de Libourne, Saint-Thomas existait déjà en 769. A cette date, en effet, Charlemagne, au cours de la lutte qu'il soutint contre Hunald, duc d'Aquitaine, aurait fait don à ladite église d'une des épines de la Couronne du Christ. Le vieux sanctuaire conserva cette relique insigne jusqu'au 5 avril 1609 (qui était le dimanche de la Passion) jour où la Sainte Epine fut transférée solennellement à l'église Saint-Jean, par le cardinal de Sourdis (5). A partir de ce moment, l'église Saint-Thomas ne joua plus qu'un rôle effacé dans l'histoire de Libourne. Malsaine à cause de sa trop grande humidité, elle tomba dans un tel état de délabrement qu'il entraîna son abandon. Supprimée le 14 août 1773 par un décret de Mgr de Rohan, archevêque de Bordeaux, définitivement désaffectée le 30 octobre 1790 par Mgr Champion de Cicé (6), elle fut alors transformée en halle aux grains et en magasin aux farines, devint théâtre en 1806, en attendant d'être complètement démolie en 1897-98 pour faire place à la halle en fer actuelle (7).

Mais J. Royer, se basant précisément sur l'examen des fondations de l'église Saint-Thomas, lors de sa démolition, estime que le monument, qu'il qualifie de « gothique », ne remontait pas au delà du XIVème siècle. Située à un angle de la Grande Place, suivant le plan habituel des bastides que l'on retrouve à Monségur, Créon, Sauveterre, l'église aurait pu ainsi avoir été construite postérieurement à la fondation de la bastide et pour lui servir de principal édifice religieux (8). Mais, cela ne saurait être décisif, et l'église, au contraire, pouvait être antérieure à la fondation de la bastide dont la place centrale aurait été déterminée par la position même de cette église, à moins encore que celle-ci n'ait été élevée en même temps que la bastide et à la place d'un sanctuaire primitif. A I 'appui de l'opinion de M. Royer, Ulysse Bigot précisait « qu'aucun vestige, plus ancien que le XIVème siècle n'y avait été découvert » (9). Bien que formulée d'une façon aussi catégorique, cette opinion nous semble devoir comporter quelque atténuation. Sans doute, s'agissait-il, dans la pensée de Bigot et de Boyer, des vestiges du monument lui-même. Cependant, il existe un reste de l'église Saint-Thomas sous la forme d'une statue de la Vierge à l'Enfant, que sa facture et son symbolisme font apparaître comme fort archaïque. Cette statue, trouvée dans les fondements de l'église Saint-Thomas, au cours des travaux de démolition nécessitée par les transformations successives de l'édifice, avait été précieusement recueillie par Guinodie, l'historien de Libourne. Au mois de juillet 1926, Mlle Guinodie, sa fille, en fit don à Ulysse Bigot qui donna asile à la statue dans le bureau du 40 cours Tourny que connaissaient bien tous ceux qui, à la recherche d'une précision, d'un détail peu connu de l'histoire libournaise, ne se sont jamais adressés à notre ami en vain. En 1940, à la suite du décès d'Ulysse Bigot, ses neveux, Mme Jomini et M. Jean Bigot, ont offert cet émouvant témoin du passé de Libourne au Musée Archéologique de notre ville. Qu'ils reçoivent ici l'expression de notre vive reconnaissance.

Nous ne connaissions de l'église Saint-Thomas qu'un plan accompagné d'un dessin du monument en élévation et profil, datant l'un et l'autre de la seconde moitié du XVIIIème siècle, et une photographie du mur du chevet légèrement antérieure à la démolition de l'édifice. Ces trois documents ont été reproduits dans la Revue Libournaise, tomes I et II, en 1899 et 1900 (10).

On possède encore de l'église Saint-Thomas une cloche qui, déposée à l'Hôtel de Ville en 1790, fut remise à l'église des Récollets à la restauration du culte, après la Révolution. Lors de la démolition de la chapelle des Récollets, en 1930-33, cette cloche a été placée an Musée de Libourne, où elle se trouve actuellement. Elle porte une inscription que nul encore n'est parvenu à déchiffrer. La forme des lettres, suivant Burgade, indiquerait le milieu du XIIIème siècle, et, de fait, « plusieurs sommités archéologiques du département », consultées par cet historien, placent la fonte de cette cloche entre 1240 et 1260: ce serait ainsi la plus ancienne de la région (11). Cette date a son importance. En effet, ai cette cloche a été faite pour l'église Saint-Thomas et lui a toujours appartenu, cela ferait remonter l'église non au XIVème, mais au milieu du XIIIème siècle au moins, et elle serait bien ainsi contemporaine de la fondation de la bastide (1270), sinon même antérieure. Or, cette date est également la plus probable que l'on puisse assigner à la sculpture que nous nous proposons d'étudier dans ce mémoire ; on avouera que la coïncidence est trop curieuse pour ne pas être remarquée. La statue de la Vierge aux grandes mains de l'église Saint-Thomas est d'ailleurs le seul souvenir lapidaire qui nous soit parvenu de cette antique église (12), peut-être la plus ancienne de Libourne. Combien émouvante, cette modeste pierre, par toute la lointaine histoire qu'elle permet d'évoquer! C'est une grande part de son intérêt, ce n'est pas la seule.

La Vierge aux grandes mains de l'Eglise Saint-Thomas

Photographie prise de face
et de trois-quarts

Pierre calcaire du pays
hauteur : 0,39 cm.

Nous tenons à faire observer que
c'est nous qui avons donné
à cette statue de la Vierge
ce surnom sous lequel
elle n'avait jamais été désignée.

(Musée de Libourne)

DIMENSIONS ET DESCRIPTION

La statue représente le groupe familier de la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Elle est en pierre calcaire du pays, le calcaire à astéries, si abondant dans nos régions. Elle ne mesure que de petites dimensions : hauteur, 0,39 cm; largeur moyenne, 0,18 cm. dans la partie centrale, 0,19 cm. A la base; épaisseur, 0,10 à 0,15 cm. La forme pyramidale du groupe déjà nettement marquée par l'ensemble du bloc lui-même, est encore accentuée par des côtés et un dos plats et rectilignes, équarris, comme si la statue avait été destinée à être simplement encastrée dans un mur, à tel point que le bras gauche de la Vierge, au lieu de faire par derrière le tour du corps de l'Enfant Jésus pour le soutenir (ce qui eût nécessité des contours arrondis) sort tout droit du montant de la chaise sur laquelle la Vierge est assise. Le sculpteur n'en a d'ailleurs représenté que le poignet et la main ; cette main vient se poser sur le genou gauche de la Vierge, comme pour faire à l'Enfant un siège plus confortable.
Le visage de la Vierge est ovale ; le front haut et découvert, légèrement bombé ; la face est camuse, surtout par suite des injures du temps et peut être des hommes, tellement que le nez a presque complètement disparu, ainsi que les yeux; la bouche, grande, est grossièrement traitée et le menton, proéminent; en galoche ; les oreilles ne sont pas visibles derrière un voile qui cache une chevelure que l'on devine abondante. Le cou, enfoncé dans les épaules tombantes, est sinon absent, du moins à peine indiqué. Par contre, la poitrine est bien développée. Dans un geste spontané et familier, l'Enfant étend les mains et s'amuse à lutiner les seins de sa Mère: il a faim et il veut se mettre à table.
Le buste de la Vierge, court, trapus et ramassé, est d'un magot. Aucune proportion n'est respectée. On ne voit que des mains, démesurées, nullement en rapport avec les dimensions de la statue, aussi grosses que la tête de la Vierge, des mains *en battoir*, des mains de rude travailleur plutôt que de délicates mains de femme. Et que dire de ce bras droit ? Ne le prendrait-on pas aisément pour un bras de lavandière, ou de marchande de marée, si ce n'était le sujet représenté ?

La Vierge est assise sur une chaise ordinaire, à dossier droit, auquel elle s'appuie et dans lequel on a de la peine à reconnaître le «Trône de Salomon», Siège de la Sagesse, (*Sedes Sapientiæ)* qualificatif sous lequel Marie est souvent désignée, notamment dans les Litanies. Il est vrai que ce sont là des épithètes symboliques. La Mère soutient de ses deux mains (nous allions dire, avec irrévérence, de ses deux pattes) l'Enfant Jésus assis sur son genou gauche, dans le geste naturel de la mère qui va donner le sein à son entant. Celui-ci est traité d'une façon très vivante, même avec un certain naturalisme. Il roule de gros yeux de convoitise et, rapprochant ses petites lèvres frémissantes, tend une bouche gourmande, impatiente du désir de sucer le lait maternel. Tout son êtres s'agite, exulte et trépigne d'une joie subite à la pensée du bon repas qu'il va faire. De plaisir, le lait lui vient à la bouche et les larmes aux yeux, tandis que le geste de la main appuie et souligne l'expression de la physionomie. C'est non l'Enfant-Dieu, mais un enfant quelconque, un bébé pareil à tous les autres, tout nu, laid, d'ailleurs, comme tous les enfants qui viennent de naître ; le visage est joufflu ; le crâne bombé et fuyant est d'un acrocéphale, exactement conforme au type de la déformation crânienne en usage chez les populations méridionales (13). Le petit corps est grêle, mais comme il est traité de profil, on ne voit que la jambe et le bras gauches ; celui-ci court et potelé, les doigts sommairement marqués. Il y a une antithèse, voulue ou non, entre la fragilité de l'Enfant et la robustesse de la Mère. Il n'en est pas moins vrai que c'est loin d'être une œuvre d'art.

Il n'y à rien là, en effet, qui rappelle, même de loin, cette idéale beauté, cette beauté supraterrestre que les sculpteurs du XIIème, et surtout du XIIIème siècle, ont cherché à donner à la figure de la Vierge, pour exprimer clairement cette idée que Marie, par sa divine maternité, avait échappé au poids du péché et à la condition humaine qui en est la conséquence inéluctable. Si, le plus souvent, par le génie d'un artiste, la pureté de la Vierge-Mère a été étendue de son âme immaculée à son corps de chair, traduisant ainsi la mystique exaltation d'un être privilégié entre tous (*benedicto tu in mulieribus)*; ici, par contre, dans l'œuvre Libournaise, on ne perçoit rien de semblable. On sera bien d'accord pour reconnaître qu'il n'y a nulle glorification corporelle dans une statue dont la vulgarité frise la monstruosité. Et cela, bien avant que l'influence de la Réforme ait réussi à introduire des conceptions réalistes, voire rationalistes, dans l'art religieux. Ici, c'est toujours la foi naïve qui l'emporte, comme dans les chapiteaux romans. Nous sommes devant une Vierge qui a tout de la paysanne, de la « grosse dondon » telle que l'imagier pouvait l'avoir sous les yeux. Non, certes, qu'il y ait mis une quelconque intention malicieuse ou péjorative. Loin de là. Mais il a composé une scène telle qu'il se la figurait, d'après ce qu'il voyait chaque jour, et, inconsciemment ou non, le résultat de ses pensées a été ce groupe dont le sens était parfaitement accessible à tous. C'est cette idée, reprise d'ailleurs par la théologie moderne, que la Mère du Sauveur et son divin Fils étroitement associés dans l'œuvre de la Rédemption (14), s'étaient abaissés, pour racheter les péchés des hommes, à mener une vie laborieuse et souffrante, en somme assez peu différente de la vie quotidienne de la pauvre humanité. D'où, la représentation des personnages dans des attitudes et avec des figures humaines et non divines.
N'empêche qu'il s'agit là d'un travail grossier et fruste, mais plus naïf que barbare. Il ferait penser soit a un travail tout à fait primitif, soit moins primitif qu'on pourrait être tenté de le croire, mais alors, œuvre d'un artiste (ou plutôt d'un artisan) bien maladroit.

Suivant Louis Bréhier (15), on peut classer les innombrables Vierges qui ont été sculptées dans le bois ou la pierre au cours des XIIème et XIIIème siècles en trois groupes ou familles, d'après les caractères qui les différencient et peuvent ainsi permettre de les situer dans le temps et selon les lieux.
Parmi ces éléments, celui qui frappe de prime abord, ce sont les mains, ces mains difformes, qui n'en finissent plus et qui, organes de la préhension et de la donation, relèvent du symbolisme purement théologique. Certes, on ne peut pas dire que la sculpture romane attribue de longues mains exclusivement à la Vierge; n'empêche que ce symbolisme correspond tout à fait à une idée théologique; Marie distribue à pleines mains ses grâces sur le Monde.
Puis, c'est le trône royal et la couronne qui symbolisent le triomphe de Marie, l'apothéose de la Mère de Dieu, de la Theotokos (16), couronnée par son divin Fils, Reine de la Terre et du Ciel, Reine des Anges et des hommes. La couronne est le signe visible de la dignité de la Sainte Vierge et de son ministère: elle est associée à Jésus dans le gouvernement de l'Univers, médiatrice entre les créatures et le Créateur.
Enfin, le sentiment naturaliste perce déjà dans des œuvres de la seconde moitié du XIIIème siècle, lorsque la chrétienté, comme pour se rapprocher davantage de Dieu, ne trouve rien de mieux que de faire descendre jusqu'à elle ce Dieu qui s'est fait Homme et la Vierge qui a revêtu le Verbe de son habit de chair (17). Astreints désormais à la fatalité des lois naturelles, ils ont, l'un et l'autre, des besoins, des désirs, sinon des passions, et par là, ils sont véritablement semblables au commun des mortels.
La Vierge de Libourne possède chacun de ces divers caractères qui se fondent et s'amalgament à tel point qu'on ne peut classer cette statue dans aucune de ces trois catégories qui se résument en elle, soulevant, de ce fait, une difficulté de date et d'interprétation délicate, sans doute, mais non insurmontable.

LES GRANDES MAINS ou LE SYMBOLISME MARIAL

On sait que ce sont les peintures des Catacombes de Rome qui offrent les plus anciennes images de la Vierge (18). Dès le IIème siècle, la Vierge assise et allaitant l'Enfant apparaît dans le cimetière de Priscille, première ébauche de cette « Vierge à la Chaise» qui sera, à travers les âges, un des thèmes favoris de l'Art Marial. En dehors de cette figuration primitive, et jusqu'au Vème siècle, Marie n'est représentée dans les cimetières de Domitilla, de saint Callixte, des saints Pierre et Marcellin, que dans la scène de l'Adoration des Mages qui sera désormais choisie par les artistes, lorsqu'ils voudront célébrer la Vierge et le Mystère de l'Incarnation: la Vierge, assise sur un siège d'honneur, porte l'Enfant Jésus sur ses genoux et le présente aux hommages des Rois (19). Ce sujet a sa réplique dans les bas-reliefs des plus anciens sarcophages chrétiens de Rome (IVème siècle) (20). C'est une scène identique que l'on retrouve à Carthage, dans un bas-relief de marbre blanc, œuvre magnifiquement fouillée du IVème siècle et qui rappelle, par la science de la composition et la technique des draperies, les meilleures productions de la sculpture classique (21). Comme dans une fresque du cimetière de Domitilla, la Vierge assise, représentée de trois-quarts et tournée vers la gauche, est vêtue d'une ample tunique aux plis harmonieux. Il en est de même de l'Enfant Jésus assis sur les genoux de sa Mère, plus cependant sur le genou droit que sur le gauche. Remarquons, en passant, l'identité des formules artistiques qui traduit l'unité de foi entre, l'Eglise de Rome et l'Eglise d'Afrique, aux premiers siècles chrétiens. Le trône de Marie, dans le bas-relief de Carthage, se compose d'un long escabeau servant de support à un tabouret, porté et orné par d'élégantes colonnettes, avec base et chapiteau, mais sans dossier ni bras. Cette *cathedra* fait invinciblement songer à la base du trône sur lequel est assise la Vierge d'Orcival, en Auvergne.

Mais la province romaine d'Afrique possède bien d'autres images de la Vierge assise, tenant des deux mains l'Enfant Jésus : ce sont, notamment, des statuettes de terre cuite montrant une femme assise sur un siège et allaitant un enfant, douteuses en vérité quant à leur attribution mariale (22). Ce sont encore des figurines d'argile représentant une mère assise sur un escabeau et tenant sur ses genoux un enfant assis de face, ses petites mains appuyées sur ses propres genoux. La mère tient les siennes avancées de la même façon, mais sans toucher l'enfant. La tête est entourée d'une chevelure arrangée en bandeaux ondulés et rayonnant autour du front. Un voile semble la recouvrir par derrière et descendre sur la nuque. Les yeux, comme ceux de l'enfant, sont formés de petits trous coniques dans lesquels une matière de couleur avait peut-être été appliquée (23). La mère porte au cou un collier. L'enfant est vêtu d'une tunique à manches descendant jusqu'aux genoux et bordée en has d'une frange, tandis qu'une ceinture pesse sur les reins (24). Suivant le R.P. Delattre, la ressemblance de ces statuettes, au moins en ce qui concerne la pose et l'attitude générale, est frappante avec quelques-unes des plus anciennes Vierges honorées d'un culte populaire dans de nombreuses régions de France, en particulier Notre-Dame de Chartres (25), Notre-Dame des Miracles de Tours (26), Notre-Dame de Jouhe, dans le Jura, Notre-Dame de Thuir (Eure) (27), l'ancienne statue de Notre-Dame du Puy (28), Notre-Dame de Liesse (Aisne) (29), Notre-Dame d'Orcival (Puy-de-Dôme), Notre-Dame de Romigier à Manosque (Basses-Alpes) (30), etc...

La Vierge assise de face, tenant à deux mains l'Enfant Jésus entre ses genoux, figure encore (et cette fois sans aucun doute possible) sur des carreaux d'argile rouge, de forme carrée (0,26 cm de côté) ayant servi de parement intérieur dans des basiliques et des maisons chrétiennes de Tunisie (Vème siècle) (31). Un voile couvre le haut de la tête de la Vierge, encadre son visage, descend sur ses épaules et sur ses bras. L'Enfant Jésus, également de face, tient un sceptre terminé par une croix ; il est vêtu d'une tunique recouverte du *pallium*, ce manteau des philosophes cosmopolites, adopté par les chrétiens et qui devait rester pendant tout le Moyen-âge le vêtement exclusif du Christ et des apôtres, tant sur les sarcophages qu'au portail des cathédrales (32). Comme dans les figurines précédentes, la Sainte Vierge n'est ni nimbée, ni couronnée, si' l'Enfant Jésus paraît avoir eu la tête entourée d'un nimbe radié. Et cela accentue encore tellement la ressemblance des Madones d'Afrique avec tant d'antiques statues de la Vierge, vénérées depuis une haute antiquité dans nos campagnes, que l'on pourrait se demander si cette conception artistique et religieuse ne nous serait pas venue de l'Orient à la suite des Croisades, par exemple, ou apportée d'Afrique plus anciennement, par quelqu'un des évêques condamnés à l'exil durant la persécution vandale (VIème siècles) (33).

Le fait est que le souvenir des Croisades, notamment, est resté vivace dans les légendes populaires dont nombre de nos statues de la Vierge sont l'objet. C'est saint Louis rapportant de Terre-Sainte, en 1254, la Madone du Puy-en-Velay ; c'est le même roi offrant au monastère de la Grande-Chartreuse une Vierge en bois d'olivier ramené de Palestine par les Croisés. A Notre-Dame de Liesse se rattache la touchante histoire des chevaliers picards qui, prisonniers du Soudan d'Egypte, et conduits au Caire, y convertirent la fille du Soudan (34). Il est vrai que les Croisades avaient à ce point stimulé l'ardeur du peuple chrétien que, l'imagination aidant, il était facile d'attribuer aux statues de la Vierge cette noble origine, ne serait-ce que pour leur conférer, avec l'authenticité, un caractère encore plus vénérable, surtout que les Croisés avaient vu en Orient les lieux où avait vécu Marie ; dans la vallée de Josaphat, à Gethsémani, ils avaient orné son tombeau de lampes d'or (35). Dans son ardente piété, le peuple avait besoin de certitudes pour alimenter sa foi ; il les forgea il souvent malgré lui. N'empêche que la légende cache peut-être, comme il arrive d'ordinaire, un fonds, ou même une simple parcelle, de vérité. N'a-t-on pas trouvé près de Saint-Cernin, au diocèse de Rodez, en fouillant le sol, «une grande brique portant l'empreinte de la Sainte Vierge», comme à Carthage, découverte qui serait à l'origine du sanctuaire et du pèlerinage de Notre-Dame d'Orient ? (36)

Cependant, les mains de toutes ces Vierges orientales sont normales, ce qui tendrait bien à prouver que le thème des grandes mains est propre à la statuaire romane et à ses dérivés. Mais, même cette pose de la Vierge trônant, ne la retrouve-t-on pas en Occident, dans l'art gallo-romain ? Il existe parmi les œuvres de cette époque si riche, de véritables prototypes de la Vierge assise (37). C'est, par exemple, une grande figure de déesse assise, conservée au Musée d'Epinal, remarquable par la technique des draperies qui préfigure la sculpture romane la mieux caractérisée. On y voit communément une déesse de la Fécondité, à en juger par les attributs les plus ordinaires des figures de cette série : fruits, corne d'abondance, ou même le serpent à tête de bélier qui évoque Demeter (38). Bien d'autres statuettes de déesses-mères, en terre cuite, on même en bois, trouvées à plusieurs reprises en diverses régions, témoignent du rôle important que jouaient, dans les croyances religieuses du peuple gaulois, ces divinités de la Fertilité de la Terre-nourricière devenues, par suite, symboles de la perpétuité de la Famille et de l'Amour maternel. Et alors, quoi d'étonnant à ce que ce type, qui n'est d'ailleurs pas spécifiquement gallo-romain, se soit maintenu longtemps dans les ateliers et, finalement, ait donné pleine satisfaction aux premiers chrétiens pour représenter la Vierge qui est tout Amour et Grâce ? Et combien est significative à cet égard la légende de la Vierge Mère de Chartres qui aurait été sculptée, avant même la naissance du Christ, sur l'ordre d'un chef Carnute, et placée à côté des idoles, dans un lieu secret où on lui aurait rendu un culte prophétique sous le nom de *Virgo paritura*, la Vierge qui doit enfanter (39). Une fois de plus, le folklore vient ici au secours de l'archéologie.

Une autre famille de divinités féminines, assises, celles-ci, sous une arcade, et peut-être en relations avec la précédente, est beaucoup plus archaïque, mais il n'en reste en Gaule que des vestiges qui peuvent révéler, toutefois, une filiation avec certaines influences grecques primitives (40). Ainsi, pour n'être pas niable dans l'exécution de nos vieilles Madones de France, l'influence byzantine ne s'est pas exercée seule. Elle a dû être tempérée, et comme adoucie, par les survivances de traditions locales remontant au vieux fonds celto-méditerranéen qui forme la trame dont notre pays est tissé. Mais, il va de soi qu'on ne saurait être trop prudent dans l'interprétation de pièces archéologiques aussi anciennes, et la plus grande réserve est de rigueur dans l'énoncé d'un jugement qui ne peut être définitif.

Mais, quoiqu'il en soit de ces origines, une chose est sûre: c'est à l'époque carolingienne, sur des miniatures et des étoffes (41), qu'apparaît en France l'image de la Vierge assise sur son trône, l'air impassible, et retenant sur ses genoux Jésus représenté avec la taille d'un enfant, mais avec le costume et dans l'attitude du Christ de Majesté apportant sa Loi au Monde et bénissant. Au Xème siècle, des artistes du Midi de la France avaient eu l'idée d'exécuter, d'après ce modèle primitif, des statues de bois creuses afin de renfermer dans ces sortes de châsses les reliques de la Vierge flue possédaient leurs églises (42). C'est l'évêque de Clermont, Etienne II (940-983), qui, vers 946, conçut ce pieux dessin et le réalisa avec î 'aide du clerc

Aleaume, orfèvre et architecte, et du frère de ce dernier, Adam. Leur œuvre, cette statue d'or (ou plaquée d'or) de la Vierge de Clermont a disparu depuis longtemps, mais elle nous est connue par un inventaire de 970 environ qui l'appelle *Majestatem Sanctæ Mariæ,* et un dessin qui la représente placée sous un *ciborium,* assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux (43). C'est le type de la Madone reliquaire tel qu'il a été reproduit à de forts nombreux exemplaires en Auvergne, son pays d'origine, et, à la suite des pèlerinages, par les fidèles des provinces voisines: Bourbonnais, Velay, Rouergue.
Ce type archaïque de la Vierge auvergnate est une Vierge en bois, sans couronne ; un voile enveloppe étroitement sa chevelure et, remarque Emile Mâle, « lui donne cet air de gravité pudique qu'on les Vierges de l'Orient » (44). Cette Vierge est assise sur un trône massif aux accoudoirs parfois ajourés de petites arcatures. Son costume, sa pose majestueuse, la solennité de l'Enfant assis de face sur les genoux de sa Mère, ainsi que sur un trône, comme si l'artiste avait voulu réaliser d'avance la parole d'Albert-le-Grand : « Marie est le trône de Salomon » : tout cela rappelle bien les caractères essentiels des modèles orientaux, à cela près que la sérénité de la Vierge byzantine fait place ici à une placidité toute rustique. Il ne faut pas oublier, en effet, que ces Madones ont été faites à la campagne pour des paysans. La Vierge auvergnate porte son fils « avec la gravité sacerdotale du prêtre qui tient le calice » (46) ; l'un et l'autre, la physionomie fermée, même lorsqu'ils reçoivent l'Adoration des Mages, paraissent indifférents à tout ce qui se passe en leur présence ; le regard perdu au loin, droit devant eux, ils sont tout absorbés dans leurs pensées intimes. La Vierge, « ni femme ni mère» à une figure hiératique qui ne révèle aucun sentiment humain, ne trahit aucune expression; elle ignore tout: souffrance, douleur, joie, tendresse. Elle a été choisie de toute éternité par Dieu pour réparer la faute de la première femme en incarnant le Rédempteur, et elle accepte cette mission passivement, sans une plainte, sans un sourire ; elle obéit avec une parfaite docilité : *Ecce Ancilla Domini.* Elle est même plus que la Servante du Seigneur, elle en est l'instrument et comme l'éternelle pensée. Quant à l'Enfant, plus sérieux et réfléchi que son âge, il a déjà la pose classique du Dieu de Majesté de Chartres (fin du XIIème siècle): d'une main, il tient le Livre de la Loi, et de l'autre il bénit le peuple. Il est tout ensemble le Maître qui commande, le Docteur qui enseigne, le Prêtre qui officie (47), le Magistrat qui juge.
Ajoutons que, taillées dans le chêne ou le noyer, recouvertes parfois, sauf au visage et aux mains, de lames de métal (cuivre ou argent), revêtues d'un enduit servant de support à une peinture assez barbare, toutes ces Vierges se ressemblent et cette ressemblance, qui ne saurait être fortuite, suppose nécessairement l'imitation d'un thème original que l'on imagine difficilement autre que cette fameuse « *Majesté de Sainte Marie»* de la cathédrale de Clermont. Mais, toutes ces copies sont encore reconnaissables à un trait commun : leurs longues mains, des mains démesurément agrandies, de telle sorte que ces groupes de la Vierge à l'Enfant constituent ainsi une véritable famille ramenée à ce même type provincial.

Un des exemples les plus célèbres en est fourni par l'église de Saint-nectaire, au diocèse de Clermont. Cette église romane si parfaite, bâtie au XIème siècle par les moines de l'abbaye de la Chaise-Dieu, possède une Vierge du XIIème siècle, en bois, haute d'environ 0,60 centimètres, assise sur un trône et portant l'Enfant Jésus, de face, sur ses genoux. Toutes les parties de logs et beaux plis symétriques de draperie, ondulés aux manches, verticaux dans la jupe, sont couvertes de toile marouflée et peinte ; la robe est d'un ton bleu ancien, avec quelques dorures effacées ; les figures sont teintées, mais ont perdu, en partie, leur ancien coloris. Le caractère est nettement byzantin. L'Enfant Jésus, dans une pose majestueuse, tient un livre de la main droite et semble ainsi apporter la Nouvelle Loi au genre humain ; la main gauche manque, coupée au poignet. Cette Vierge, aussi bien que cet Enfant, se distinguent par leurs mains d'un volume exagéré. Les mains de la Vierge, notamment, sont très grandes, très allongées, jusqu'à mesurer le double des mains normales, bien que l'extrémité de l'index et du médius gauches soit cassée (48). Le même type de Vierge aux longues mains se retrouve exactement semblable dans la statue voisine de Notre-Dame d'Orcival, à ce détail près qu'ici c'est de la main gauche que l'Enfant-Dieu tient le Livre de la Loi.
Toujours dans le Puy-de-Dôme, le trésor de l'église romane de Marsat, près de Riom, possède deux statues de la Vierge d'un grand intérêt (49). L'une, vénérée depuis de longs siècles, est taillée dans un tronc de noyer et mesure 0,80 centimètres de hauteur. Sa figure, ainsi que celle de l'Enfant Jésus, sont peintes en noir (50) ; les vêtements ont été dorés et le trône actuel, avec son ornementation en losanges, paraît dater du XVIIème siècle. Mais, la Vierge et l'Enfant sont plus anciens. Remarquables par leur position frontale, leurs traits réguliers, leur long nez droit, leur absence d'expression, la similitude des deux personnages est si réussie qu'on dirait que l'artiste, par la ressemblance des deux visages, a voulu marquer la parenté entre la Mère et le Fils. Tous ces caractères permettent de faire remonter ce groupe au XIIème siècle, mais surtout, la longueur exagérée des mains de la Vierge qui retiennent l'Enfant est un signe d'archaïsme qui, de même que le modelé des draperies, autorise à rattacher la Vierge de Marsat au type des Madones-reliquaires tel qu'il a été créé à Clermont, au Xème siècle, par l'évêque Etienne II et son orfèvre Aleaume. Le manteau, de la Vierge est creusé d'une multitude de plis très fins, stylisés et calligraphiques, qui couvrent les bras et forment des ondes concentriques en demi-lune sur la poitrine, tandis que la jupe tombe en plis droits, parallèles et tuyautés, d'une grande finesse, et se terminant en godets sur les pieds. Ce modelé dénote une influence byzantine qu'il serait vain de nier. Il se retrouve également dans d'autres statues de la Vierge, notamment dans la belle Madone-reliquaire du Musée du Louvre, dans une statue de Heume l'Eglise (Puy-de-Dôme) et dans la Vierge de l'Adoration des Mages au linteau du portail sud de Notre-Dame du Port, à Clermont (51). De même, la Vierge de pierre du linteau de l'église romane de Mozat, dans la banlieue de Riom, remarquable encore par ses grandes mains, n'est, avec son trône carré, sa pose de face et la taille exagérée de l'Enfant, qu'une reproduction d'une des nombreuses statues reliquaires de Madones en bois que l'on vénérait, en Auvergne ; la couronne, cependant, représente ici une innovation, et, sans doute, une importation de la France du Nord (52).

L'église de Marsat possède une deuxième statue de Madone, également en bois, mais plus petite, et entièrement dorée, avec la figure peinte en couleur chair comme celle de l'Enfant Jésus. Remarquable elle aussi par les longues mains en battoir de la Vierge, elle parait cependant plus récente par les plis des vêtements plus larges, relevés aux bords et qui indiquent le XIIIème siècle. Par là se confirme la survivance à travers le temps et dans le même lieu, d'une même tradition artistique, pour exprimer un même sentiment religieux.

Ainsi, particulièrement nombreuses dans cette région de civilisation fort ancienne qu'est l'Auvergne, est-ce à dire que les Vierges aux longues. mains auraient là leur berceau et que cette interprétation nous serait venue de là par l'entremise des populations du Massif-Central descendant le cours des rivières pour nous apporter, avec les produits de leur sol, leurs conceptions artistiques et religieuses ? C'est, sans doute, aller un peu loin et conclure un peu vite. Surtout que l'on rencontre le même symbole dans bien d'autres régions de la France, tant au sud qu'au nord, dans des régions aussi éloignées de Libourne que les Pyrénées et l'Ile de France.

Dans les Pyrénées, l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Savin en Lavedan, entre Argelès et Pierrefitte, au diocèse, de Tarbes; bâtie au XIème et XIIème siècle, renferme, comme Marsat, non pas une, mais deux Vierges offrant, cette particularité d'avoir de longues et grandes mains. L'une, du XIIème siècle, est l'ancienne Madone de l''Eglise de Castets, village qui faisait partie de Pascaou de Saint-Savin, distant du bourg de 2 kilomètres, et qui a disparu. Elle est en bois polychromé et mesure 0,60 centimètres de hauteur. Assise sur un trône et couronnée, la Vierge porte sur ses genoux, un peu à gauche, l'Enfant Jésus dépourvu de diadème. Dans un geste identique, la Mère et l'Enfant présentent la main droite, le pouce faisant face aux autres doigts. On ne peut pas ne pas être frappé par l'inégalité très marquée du bras droit de la Vierge, déjà plus long que le gauche, et surtout se terminant par une main immense, difforme rappelant la main succulente de la syringomyélie (Flûte de Pan) ou la main en battoir de l'acromégalie, par la masse de son hypertrophie et ses doigts en boudin; le pouce, notamment, est énorme (53). Ce qui est tout à fait curieux, c'est que ce symbolisme se perpétua d'une façon si constante dans la région qu'il se retrouve à la même église dans une autre Vierge, celle-là du XVIIème siècle, ou même du XVIIIème, et provenant de la chapelle de Notre-Dame de Piétat, distante du bourg de 1 km 500 environ, où elle est vénérée les jours de pèlerinage. Cette Vierge, également en bois et de petites dimensions (elle ne mesure que 0,37 centimètres de hauteur) présente la même difformité (54). Debout, Marie porte son Fils sur le

bras gauche, mais tandis que le bras et la main qui soutiennent l'Enfant sont menus (correction possible, du thème primitif) le bras droit de la mère et la main droite qui s'ouvre largement sont d'un volume exagéré. Le même caractère se retrouve aux deux statues dans la main droite de l'Enfant Jésus, énorme par rapport à la gauche qui tient le Livre de Justice.

Si, des Pyrénées, nous passons dans la France du Nord, nous trouvons une Vierge aux grandes mains dans l'église de Sons et Chatillon (Aisne), au diocèse de Laon. Cette Vierge, en bois, qui fait partie d'un calvaire du XIIIème siècle; est debout. Elle joint, dans l'attitude de la prière, ses très grandes mains apposées en avant sur le côté droit du corps; ces mains font d'autant plus d'impression que l'ensemble du corps est ramassé sur lui-même (55). Les mains de l'apôtre saint Jean, qui est placé de l'autre côté du pied de la croix, sont bien moins grandes que celles de la Vierge. Ainsi, l'intention apparaît manifeste: le symbolisme a été voulu. Même s'il ne l'a pas été, l'artiste a pu inconsciemment exprimer une pensée dont il entretenait sa foi ou reproduire d'autres modèles souvent vus et fixés dans son esprit, continuant ainsi, et peut-être à son insu, la chaine d'une lointaine tradition.
Ce sera encore dans l'Oise, à Saint-Leu d'Esserent, dans la chapelle latérale du chœur, côté épître, une statue de sainte Anne apprenant à lire à la Vierge encore enfant; la main de sainte Anne, indiquant sur le livre la lecture à faire est hors de proportion, principalement l'index, avec le reste de la statue (56). Comme on le remarquera sans peine, nous avons affaire dans ce dernier cas à une variante d'un thème général. L'index joue le rôle principal pour montrer les lettres à reconnaître et les syllabes à épeler, alors afin d'attirer l'attention sur lui, c'est lui surtout qui sera exagéré, parce que c'est lui qui accomplit la fonction essentielle qui lui a valu son nom d'index.
Enfin, plus près de nous, la Vierge du Sanctuaire de Verdelais, taillée dans un tronc de châtaignier, paraît remonter au plus tôt à la fin du XIIème siècle. Assise sur un trône, elle porte une couronne « découpée en pointes ou rayons jusqu'au cercle qui entoure la tête», ce qui, au dire d'O'Reilly, l'identifie aux couronnes «que les iconographes donnent aux rois du commencement du XIIème siècle » (57). Nous n'en sommes pas si sûrs que lui. Quoi qu'il en soit, les mains de la Vierge, raides et allongées, en battoir, apparaissent sinon démesurées, du moins fort grandes, en tout cas beaucoup trop importantes par rapport à l'ensemble du groupe. Cela, ainsi que la figure hermétique de la Vierge, dénoterait bien le XIIème siècle, si la pose de l'Enfant Jésus, tenant un oiseau dans ses petites mains et regardant sa Mère avec amour et admiration, ne révélait un sentiment naturaliste qui n'est apparu qu'à la fin du XIIème siècle, s'est développé au XIIIème pour s'épanouir au XIVème.
Naturellement, il va de soi qu'il n'y a pas lieu de retenir la Vierge « aux six doigts » de Talence, cette anomalie étant le fait d'un accident. La main de la Vierge (qui est une Pieta) a été cassée et refaite en plâtre; après cette opération, elle s'est trouvée avoir un doigt de plus qu'il ne faut (58). Bien qu'il existé, parait-il, d'autres statues de la Vierge avec une main « sexdigitale », nous n'en connaissons pas (59).

Type de Vierges
aux longues mains

En haut à gauche :
Saint-Nectaire (XIIe siècle)
En haut à droite :
Orcival (XIIe siècle)

En bas à gauche :
Marsat (XIIe siècle)
En bas à droite :
Marsat (XIIIe siècle)

On sera frappé de l'identité des attitudes et de l'exécution qui dénote un modèle commun. La couronne d'orfèvrerie de N.D. d'Orcival est postérieure à la statue ainsi que le trône à losanges de la Vierge de Marsat.

LA COURONNE ou LE SYMBOLISME TRIOMPHAL.

Une particularité digne d'attention consiste dans ce fait que la Vierge de Verdelais est couronnée. C'est là un caractère commun qu'elle partage avec la Vierge de l'église Saint-Thomas dont la tête est, elle aussi, ceinte d'une couronne. Celle-ci est posée par dessus un voile qui couvre les oreilles, laissant à peine entrevoir les cheveux, et retombe sur les épaules par une chute verticale qui dégage bien la physionomie. Ce voile descend sur la robe, qu'il recouvre comme une cape, jusqu'aux pieds. La robe, bien plissée, se termine dans le bas par des godets qui laissent apercevoir le bout des pieds, moins grands, certes, que les mains, mais encore fort grands, ce qui n'est pas un signe de distinction.
Mais tout 1'intérêt de ce costume réside dans le diadème qui orne le front de la Vierge. Cette couronne, très modeste d'ailleurs, est un simple cercle décoré de cabochons et de pointes de diamant en triangle formant des fleurons assez peu accentués. C'est le même type de couronne qu'à Verdelais, plus mal traité cependant, ici que là. N'empêche que voilà un élément très important pour nous permettre de dater, au moins approximativement, la statue. Certes, les Vierges couronnées ne sont pas rares, mais nombre d'entre elles, en pierre et en bois, n'ont reçu une couronne (d'orfèvrerie) qu'à une époque relativement récente, et en tout cas, postérieurement à leur exécution. Ici, au contraire, comme à Verdelais, comme à Saint-Savin, comme chez les nombreuses Vierges de Majesté de Mozat (Puy-de-Dôme) et des cathédrales de Chartres, Paris, Bourges, etc., la Vierge a été représentée avec la couronne par le sculpteur qui a taillé l'une et l'autre dans le même bloc, la couronne faisant corps avec la statue. La question est donc de savoir à quand remonte la tradition de figurer ainsi la Vierge, couronne la tête, comme une Reine : Regina Cœli, Regina Angelorum.
On sait que le Couronnement de la Vierge est une scène mystique, conséquence logique de l'Assomption et sa suite toute naturelle. C'est l'apothéose de Marie récompensée des mérites de sa vie terrestre, son triomphe après l'accomplissement de sa mission ici-bas. Ayant donné aux hommes le Rédempteur, elle a effacé la tâche du péché originel. Toujours Vierge, elle a triomphé du péché, cause de tous nos malheurs et de notre mort ; il est juste qu'elle triomphe également de la mort elle-même, qui esa rançon du péché. Et, par suite, comme elle a été associée à l'œuvre de la Rédemption, elle est associée, par le fait même, à la Victoire du Christ et à la Vie Eternelle. Elle partage la gloire de son Fils Vainqueur. Aussi, la résurrection que les simples mortels l'attendent jusqu'à la fin des temps est pour Marie un fait accompli dès le lendemain de sa mort qui n'est, en réalité, qu'une Dormition. De même que le Fils a eu son Ascension, la Mère a son Assomption (60). Jouissant désormais des béatitudes célestes, assise à la droite du Christ-Roi, Elle est Reine dans le Ciel, mais Reine aussi sur la Terre, car son rôle n'est pas fini. La divine maternité de la Vierge se continue par une maternité de grâce qui en fait l'universelle médiatrice entre Dieu et le genre humain sur lequel Elle règne avec bonté et justice.
Mais, comme il n'y a pas de roi, ni de reine sans couronne, le Couronnement de la Vierge est la manifestation idéale de cette royauté surnaturelle mais effective qu'exerce Marie, associée au Christ, dans le gouvernement du Monde; et la couronne est, par suite, l'image allégorique de cette dignité et de cet office de la Sainte Vierge. C'est donc un pur symbole imaginé par les artistes, en conformité, d'ailleurs, avec certains textes liturgiques et les récits apocryphes que sculpteurs et peintres n'ont fait qu'interpréter et illustrer. Ces récits étaient si populaires que l'Eglise, qui ne les admit point dans les livres saints (61), les laissa cependant représenter sur de nombreuses églises, comme si elle n'avait pas voulu enlever au peuple sa croyance dans le merveilleux dénouement de la vie et de la mort de la Vierge.

Si le fait que la fête de l'Assomption était célébrée solennellement en Orient et en Occident à la fin du VIème siècle permet de faire remonter son institution jusqu'au commencement de ce siècle ou même à la fin du Vème (62), les premières figurations de l'Assomption dans l'art pictural et sculptural apparaissent « un peu brusquement » aux VIIIème-IXème siècles, et encore uniquement sur des ivoires, des miniatures et des étoffes (63). Elles se multiplient par la suite avec la notoriété croissante de la fête liturgique, et l'usage s'en est tellement répandu dès le haut Moyen-âge qu'on ne craint pas d'enjoliver et d'y ajouter. Ainsi, après la Dormition et l'Assomption de Marie, naît le Couronnement qui est l'acte final de cette vie glorieuse et triomphante de la Mère du Sauveur.
Aucun sujet n'a été mieux compris, ni exprimé avec plus de ferveur par les artistes du XIIème et du XIIIème siècle. Ils trouvaient le pieux récit de la mort, des funérailles, de la montée au ciel de la Vierge uniquement dans des versions latines des Apocryphes syriens de la Légende Dorée. Ce texte qui remonte très haut, avait été révélé à l'Eglise des Gaules par Grégoire de Tours, dès le VIème siècle (64). Il fut reproduit au XIIIème siècle par Vincent de Beauvais (65) et Jacques de Voragine (66), à peine modifié. Mais, à défaut des Apocryphes, on pouvait encore puiser dans les textes de l'Office de la fête de l'Assomption où toutes les phases de la cérémonie du Couronnement peuvent se lire. Il n'y avait que l'embarras du choix. C'est le verset du Graduel de la messe: Veni de Libano, sponsa mea, veni, coronaberis (67), paroles mises, pour la circonstance, dans la bouche de Jésus accueillant Marie dans le ciel. Ce sont les antiennes des antiennes des IIème Vêpres qui nous montrent le Roi faisant asseoir sa Mère sur un trône placé à sa droite : Praecepit Rex iis qui in conspectu ejus ministrobant, ut introducerent Reginam coram se, posito super caput ejus diademate (68), et d'une façon encore plus explicite: Surrexit Rex in occursum ejus: positusque est thronus Matri Regis, quae sedit ad dexteram ejus (69). Les textes sacrés appliquent encore à Marie le verset du Psaume XLIV dans lequel on ne manqua point de voir une allusion au Couronnement: Astitit Regina a dextris tuis, Deus, in vestitu deaurato, circumdata varietate (70). La Vierge, maintenant revêtue de son manteau d'or (71), c'est la scène du Triomphe, le Couronnement lui-même, décrit d'un mot dans le verset et le répons des IIème Vêpres, tirés encore du Psalmiste: V (Posuisti, Domine, in capite ejus coronam). R : De lapide pretioso (72). C'est bien ce texte qu'ont traduit les artistes en plaçant au front de la Vierge ces couronnes gemmées telles qu'on en voit figurer une à la statue provenant de l'ancienne église St-Thomas de Libourne. Malgré cela, ce n'est guère qu'à partir de la seconde moitié du XIIème siècle (le siècle de saint Bernard, ce chevalier de la Vierge) qu'apparaissent, assez timidement d'abord, dans les vitraux et au portail des cathédrales de la France du Nord ces scènes, un peu théâtrales, du Couronnement de la Vierge (73).
Emile Mâle a fait à Suger (le grand abbé de Saint-Denis) l'honneur d'avoir conçu, vers le milieu du XIIème siècle, et pour les verrières de la Première église Notre-Dame de Paris, cette magnifique figuration du triomphe de la Vierge qui est un des sujets que le Moyen-âge a le plus aimés et le plus volontiers représentés, quoique avec une certaine hésitation, au moins au début. Il faut attendre, en effet, la fin du siècle pour retrouver le sujet traité au portail de la cathédrale de Senlis et, c'est même là le plus ancien Couronnement qu'il y aurait en France (1185-1191) (74). Les sculptures du tympan de Senlis sont si belles qu 'elles annoncent déjà l'école française du siècle suivant et, de fait, elles excitèrent une telle admiration que la scène du Couronnement fit le tour de la France du Nord, imitée avec quelques variantes dans le détail, dans les vitraux des cathédrales d'Angers et de Troyes, puis de Lyon, sculptée à la Collégiale de Mantes, au portail septentrional de Chartres, à la porte centrale de la cathédrale de Laon, à la façade de Saint-Yved-de-Braisne (Aisne) (75) ; toutes les églises consacrées à la Vierge lui réservent une place d'honneur: Bourges, Sens, Rouen, Auxerre, Noyon, Meaux. Le Couronnement a été sculpté jusqu'à trois fois dans la seule cathédrale Notre-Dame de Paris, en particulier au tympan du portail de gauche de la façade occidentale (la grande façade) exécuté vers 1215 (76), et, presque en même temps, en 1210, le premier architecte de Reims se proposait encore de le reprendre (77). La scène est à peu près partout la même : la Vierge, le diadème en tête, est assise dans le Ciel à la droite de son Fils, au milieu de sa cour : anges, prophètes, apôtres répandus dans les voussures. Mais, alors que là, à Senlis, Marie a déjà reçu la couronne; ici, à Paris, elle s'incline, les mains jointes, avec une admirable expression de foi et d'amour vers le Christ bénissant qui lui présente le sceptre fleuri, tandis qu'un ange pose la couronne sur son front virginal. Le symbole est clair. Dominant la scène de la mort et des funérailles, le Couronnement ne peut signifier autre chose que le Triomphe de la Vierge affranchie de la condition humaine et victorieuse de la Mort et du Péché. Tel est également le sens mystique que, de toute évidence, il faut attribuer, par analogie, aux Vierges couronnées.
Sans doute, malgré les arguments développés par Emile Mâle, est-il difficile d'affirmer que Suger soit réellement « l'inventeur » de la scène du Couronnement de la Vierge, mais le fait est que l'on n'en retrouve point de représentation antérieure à son temps (78). Même, la mosaïque absidale de Sainte-Marie du Transtevere, à Rome, commencée en 1140, sur l'ordre du pape Innocent II, pourrait être attribuée, selon Emile Mâle, à l'influence de Suger dont le pape était l'ami et avait été l'hôte, à Saint-Denis, en 1131 (79). Mais, si on ne cite point d'exemples antérieurs, par contre, les exemples postérieurs abondent, surtout en France où le sujet était indigène, tandis qu'on ne le rencontre que

rarement à l'étranger où il parait importé. Le Couronnement de la Vierge figure en Angleterre au portail de Quenington (Gloucestershire) ; en Italie, sur le jubé de Vezzolano (Montferrat, 1189), à Rome encore, un siècle plus tard, dans la belle mosaïque de Sainte-Marie Majeure, œuvre du franciscain Jacques Torriti (1296) (SO) ; en Catalogne, sur un retable peint du Musée de Vich (XIIème siècle) (81). II faut arriver aux derniers siècles du Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance pour voir l'art chrétien s'inspirer largement de ce thème. Depuis les Primitifs, avec Giotto, Fra Angelico, Enguerrand Charonton, Jean Fouquet, Hans Memling, Hans Hofbein le Père, jusqu'aux Modernes, le Pinturicchio, Raphaël, le Corrège, le Tintoret, Paul Véronèse, Annibal Carrache, et plus tard Rubens, Velasquez, pour ne citer que les plus grands : tous les artistes, de tous les temps, se sont essayés dans cette composition avec plus ou moins de bonheur (82).
Mais M. Louis Bréhier estime, par contre, qu'il serait imprudent d'attribuer à l'Occident seul la création de ce type triomphal de la Vierge-Reine. Bien que l'art byzantin le connaisse peu, il ne l'ignore pas, et c'est dans une œuvre incontestablement byzantine qu'il apparaît pour la première fois : la Vierge orante représentée, en mosaïque, sur l'arc triomphal de l'oratoire élevé, dans la basilique même de Saint-Pierre, par le pape Jean VII (705-707). Comme la Vierge voisine de l'abside de Sainte-Marie Antique, sa contemporaine, elle porte le lourd diadème à pendeloques de perles, les colliers étincelants, l'étole constellée de pierreries des impératrices de Byzance (83) : telle on voit Theodora, au milieu de sa cour, dans la fameuse mosaïque de Saint-Vital de Ravenne. Or, le pape Jean VII était syrien et l'usage de représenter ainsi la Vierge-Reine, non de profil, mais de face, couronne en tête, assise sur un siège d'honneur, dans toute sa grandiose et solennelle majesté, est une formule syrienne ; c'est même ce qui la différencie de lu formule hellénistique (84). La formule syrienne apparaît ainsi comme la fidèle interprétation de ce texte de saint Jean Damascène dans une homélie sur la Nativité de Marie : « Ses mains porteront l'Eternel et ses genoux seront un trône plus sublime que les chérubins. » Ailleurs, ce même docteur (qui, lui aussi, était syrien (85)) s'adressant à Marie, s'exprime en ces termes : « Vous êtes ce trône royal sur lequel les anges contemplent assis leur Maître et leur Créateur » (86). Pal' là s'explique tout naturellement cette conception qui serait ainsi d'origine syrienne, ou tout au moins orientale : l'Enfant est assis dans le sein de sa Mère qui, tout ensemble, est Reine et sert de trône au Roi du Monde. La formule syrienne a pu parvenir en Occident grâce à l'influence du pape Jean VII et par l'intermédiaire de ces manuscrits orientaux qui nous ont apporté, dans des versions plus ou moins altérées, les récits des Apocryphes syriens concernant le triomphe de Marie après sa mort.
Le type de la Vierge-Reine a été adopté par l'art serbe et par l'art russe. Une Vierge-Reine figure parmi les fresques de Saint-Laurent-du-Volturne, eu pied du Mont-Cassin (87). Un manuscrit syriaque du Musée Britannique montre les Mages, s'avançant l'un derrière l'autre, vers la Vierge assise de face qui, insensible, ne leur fait même pas l'aumône d'un regard. C'est la disposition même que l'on retrouve sur une des ampoules du trésor de Monza (Italie du Nord et en France, un lectionnaire de Saint-Bertrin, du XIIème siècle, représente de la même manière l'Adoration des Mages (88). D'après cette formule, la Vierge apparaît majestueuse, entourée déjà d'honneurs royaux ; assise sur un trône et parfois sous un dais, le front ceint du diadème. Elle reçoit en même temps que son Fils, les hommages des Rois (89). C'est ce thème qui devait tout naturellement conduire les artistes au concept de la Vierge de Majesté. En supprimant les Mages, il ne restait plus que la Vierge portant l'Enfant Jésus sur ses genoux,
Ce nouveau type de Vierge couronnée, assise de face, et toujours étroitement associée à son Fils, a été traité pour la première fois au portail occidental de la cathédrale de Chartres, vers 1145, et reparut peu après au tympan de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. Ces deux œuvres sortent du même atelier et peut-être de la main du même artiste. La Vierge en Majesté était née (90). Une Vierge semblable fut sculptée au portail septentrional de Bourges, œuvre de la seconde moitié du XIIème siècle, et dans le Midi, la Vierge de Chartres fut imitée à Toulouse, dans le cloître de la Daurade (91). C'est cette même Vierge couronnée que l'on retrouve au tympan de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme), où se révèle ainsi de si curieuse façon l'influence artistique de la France du Nord sur l'école auvergnate dont les Vierges ne portaient pas la couronne.

Mais, s'il paraît ainsi trop osé, d'attribuer à l'Occident seul la création du type de la Vierge-Reine, il n'en demeure pas moins que c'est dans l'iconographie occidentale qu'elle tient la place la plus large, au moins à partir du XIIème siècle. Et c'est bien là le critérium qui permet de dater les Vierges couronnées. Tandis qu'antérieurement au XIIème siècle, notamment dans les provinces méridionales, la Vierge reste la servante du Seigneur et en porte le costume, la tête couverte d'un simple voile, par contre, dès la fin du XIIème siècle, la servante devient reine et la couronne fait son apparition avec les nombreuses représentations du Triomphe de Marie et les Vierges de Majesté (92). Néanmoins, les Madones, d'Auvergne ne sont toujours pas couronnées. Ce n'est vraiment qu'à dater du XIIIème siècle que la couronne devient la règle générale en Auvergne et ailleurs (93). Ainsi, la Vierge à l'Oiseau de Volvic portera la couronne des comtesses d'Auvergne (94) parce que la Vierge, Reine du Monde, et plus spécialement Reine de France, est, à ce titre, suzeraine d'Auvergne.
C'est d'ailleurs au XIIIème siècle, plus encore qu'au XIIème, que l'on assiste véritablement à la reconnaissance de la royauté de Marie, non, seulement dans le Ciel, mais sur la Terre : l'Angelus, tinte en son honneur dans les campagnes, tandis que les villes voient s'élever les plus belles cathédrales sous son vocable. Le dogme de l'Immaculée Conception hante les esprits supérieurs, tandis que les ordres religieux répandent le culte de la Vierge dans le peuple. Prémontrés et Cisterciens (95) rivalisent de ferveur à l'exemple de saint Bernard qui, au siècle précédent, a, dans ses sermons, célébré la Vierge avec les élans d'un ardent enthousiasme qui s'épanouit après lui en une tendresse passionnée. Les ordres mendiants out la Vierge en grand honneur: saint Dominique propage la dévotion du Rosaire; Albert le Grand, savant dominicain, écrit un traité De laudibus beatœ Mariœ; Vincent de Beauvais (v. 1190- v. 1264), un dominicain également, chante à son tour les Laudes Virginis Mariœ et consacre un ouvrage à l'Exposition de la Salutation Angélique. C'est encore un dominicain, Jacques de Voragine (1230-1298), archevêque de Gênes, qui, par la diffusion de la Légende Dorée, a le plus fait pour étendre et affermir la gloire de Marie. A la même époque, un franciscain, saint Bonaventure (1221-1274), compose le Speculum beatœ Mariœ ct commente l'Ave Maria en un volume (96). Ces ouvrages étaient lus et expliqués dans les monastères; leur influence fut telle que l'Eglise toute entière tint à s'associer à ces hommages et fit à la Vierge une place de plus en plus grande dans le culte.
Or, l'idée qui domine ces diverses œuvres, c'est l'idée de royauté. « Marie est reine du Ciel où elle trône au milieu des anges, reine de la Terre où elle manifeste fréquemment sa puissance, reine des enfers où elle a tout pouvoir sur les démons ». Ainsi s'exprime saint Bonaventure qui, ailleurs, compare Marie à une reine qui entre dans son palais avec un roi (97). L'art ne pouvait rester étranger à l'expression unanime, de ces sentiments. D'où l'apparat royal sous lequel se manifeste désormais la Vierge, assise sur son trône, la couronne sur le front, le sceptre fleuri à la main. Cette séduisante image est bien le reflet de la pensée mystique des théologiens du siècle, exactement comme la pose hiératique et la figure sans expression des Vierges d'Auvergne correspondait aux conceptions religieuses du siècle antérieur pour qui la Vierge, pure idée de Dieu, devait être représentée d'une façon toute impersonnelle. Le trait commun, c'est que de l'une comme de l'autre interprétation mariale, tout naturalisme est, par suite, exclu.

Type de Vierges
aux grandes mains

En haut à gauche :
Hautes-Pyrénées : Saint-Savin
(fin du XIIe siècle)

En haut à droite :
Saint-Savin (XVIIe siècle)

En bas à gauche :
Aisne : Sons et Chatillon
(XIIIe siècle)

En bas à droite :
Gironde : Verdelais
(fin du XIIIe siècle)

LE SENTIMENT NATURALISTE

Celui-ci n'apparaît (ou plutôt ne reparaît) qu'à la fin du XIIème siècle (98).
Sortie de l'Esprit et de l'Intelligence de Dieu, devenue Reine, Marie s'est rapprochée des humains. De même qu'on ne peut voir une idée, mais que les rois et les reines vivent, pareils aux autres mortels, Marie quitte les cryptes et le fond des sanctuaires pour trôner au portail des églises où chacun peut la contempler et l'admirer ; ses pieds touchent presque la terre et, pour être reine, Elle n'en est pas moins femme. La Vierge descend des hauteurs où la vénération des fidèles l'avait placée et à maintenait, environnée de mystère, auréolée de merveilleux. Mais sous cette influence réaliste, Elle s'humanise. Si, jusque là, la conception purement théologique l'a emporté, maintenant la sérénité byzantine est tempérée par la douceur et la grâce françaises : la gravité fait place à l'allégresse, l'indifférence à la tendresse, la majesté au naturel. Désormais, va prévaloir le type de la *Mater amabilis*, de la tendre Mère souriant à l'Enfant qui n'est plus seulement son Dieu et son Roi, mais surtout son Fils bien-aimé.

Cette figure nouvelle, traduction d'un sentiment nouveau, se montre dès le XIIème siècle sur une peinture de la crypte de Montmorillon (Vienne) où la Vierge, dans un mouvement gracieux, baise les mains de son Enfant (99). A Notre-Dame-du-Port, à Clermont, Marie presse tendrement sur son sein l'Enfant qui lui caresse la joue. Mais, à Reims, la belle Madone rapportée au portail nord de la cathédrale, et exécutée vers 1175, forme bien la transition : Vierge de Majesté, reconnaissable au diadème royal et au dais sous lequel elle est assise, au lieu de porter son Fils sur ses genoux, elle le soutient sur son bras droit et incline vers lui sa tête dans un élan spontané de son amour maternel. Cette conception, beaucoup moins rigide, est déjà, à peu de chose près, celle de la Vierge Libournaise, Par la liberté du style, elle annonce l'intensité d'expression des belles Madones de la grande tradition gothique, en particulier la Vierge Dorée d'Amiens, mise en place un siècle plus tard, vers 1285. Chez la Vierge picarde, les sentiments de la tendresse maternelle de Marie auxquels répond la grâce mutine de l'Enfant Jésus, qui joue avec le globe du Monde comme avec un jouet, sont traduits avec cette grâce charmante, cet art simple et familier qui marquent l'épanouissement de la sculpture française au XIIIème siècle (100).

Plus tard, au XIVème et, surtout, aux XVème et XVIème siècles, on tombera dans la fadeur et même dans la préciosité avec les Vierges de style maniéré dérivées de l'influence de la Renaissance italienne, mais au XIIIème siècle et au début du XIVème, on n'en est pas encore là. Le groupe de la Vierge à l'Enfant est tout intime, comme si les artistes avaient tourné délibérément le dos aux idées des théologiens dont ils ne saisissaient plus ni le sens, ni la portée, pour nous faire assister à une scène d'intérieur en montrant une mère et un enfant qui échangent

des caresses, des sourires et même des baisers (1). A une froideur surhumaine se substitue une tendresse plus qu'humaine elle aussi et, par là, le groupe reste divin, témoignant d'une union si étroite des personnages qu'ils donnent l'impression de ne plus faire qu'un. Et certes, il n'était guère possible de rendre d'une manière plus vivante, plus à la mesure des gens du peuple, l'idée du Verbe incarné par le sein de sa divine Mère. Mais, l'un comme l'autre n'en restent pas moins assujettis à la condition humaine et pour bien montrer la misère de cette humanité dont le Christ s'est revêtu pour nous racheter, il sera représenté tout nu, on demi-nu. Il quitte le pallium dont il était jusqu'alors recouvert : ce n'est plus un prêtre, ni un docteur. Devenu homme, il est semblable aux fils des hommes, il en a tous les caprices, les enfantillages, les gamineries ; il caresse le menton de sa mère comme s'il voulait la consoler (2), il joue avec un oiseau (3), avec une pomme ou une grappe de raisin (4). Dès 1175, à Reims, il quitte aussi le trône des genoux maternels: ce n'est plus un roi, ni un juge. Porté dans les bras de sa mère, il est homme encore par la soumission aux lois de la nature: il a faim et, pour un peu, il pleurerait comme font les petits enfants (5). Si, ici ou là, il cherche à entr'ouvrir la robe de la Vierge pour y trouver le sein (6), à Libourne le geste est plus appuyé et c'est avec une certaine impudeur que l'Enfant s'amuse à caresser le sein de sa Mère, comme il jouait auparavant avec le globe du Monde. C'est là, à notre avis (une première ébauche, assez timide et primitive sans doute, mais d'une puérilité charmante, de la *Vierge* nourrice dont le sujet a été si fréquemment repris par les artistes postérieurs au XIVème siècle, M. Emile Mâle ne connaît pas, en France, d'exemple de Vierge allaitant antérieur à celui que l'on trouve dans le Bréviaire de Belleville, vers 1345, et encore dans cette œuvre très chaste, remarque-t-il, « c'est à peine si l'échancrure de la robe laisse entrevoir le sein ». Et ce n'est même là que la miniature d'un manuscrit (7). Il faut attendre la seconde moitié du XIVème siècle pour voir à Monceaux-lu-Comte (Nièvre) une délicieuse Vierge qui, par le sceptre et la couronne, est encore une reine, mais qui est cependant une nourrice par l'enfant à moitié nu qu'elle s'apprête à allaiter (8). La façon dont ce sujet est compris et traité, le sentiment qu'il exprime: tout cela n'est pas sans une certaine analogie avec la statue de Libourne, exécution et travail mis à part, bien entendu. Mais une différence essentielle entre la Vierge de Monceaux et celle de l'église Saint-Thomas consiste dans ce fait que celle-là est déjà nourrice, alors que celle-ci ne l'est pas encore. Nous ne sommes à Libourne qu'au début d'un mouvement qui se prépare de loin et qui va aller en se développant petit à petit avec 1'audace croissante des artistes. La Vierge de Libourne n'est qu'un prototype, une esquisse de Vierg enourrice. Elle est, par suite, nécessairement antérieure au XIVème siècle qui n'a adopté, dans la sculpture, ce thème éminemment populaire qu'avec une certaine lenteur et une réserve dans laquelle il faut voir l'effet de l'attitude si respectueuse des générations passées pour la Mère du Christ. N'oublions pas, en effet, que le premier signe de cette évolution apparaît aux environs de 1175, à Reims, lorsque l'Enfant Jésus cesse d'être assis sur les genoux de sa mère pour être portée dans ses bras.

Une autre différence tient encore à ceci que la plupart des Vierges à l'Enfant de la fin du XIIIème et du XIVème siècle sont représentées debout, tandis que celle de Libourne est assise. La Vierge debout est une innovation qui rejoint celle de l'Enfant Jésus figuré dans son humaine nudité (9). En effet, puisque le Christ n'est plus Roi, la Vierge cesse d'être « le trône du Tout-Puissant », elle n'est plus Reine, encore moins Mère. Comme le Christ s'est fait homme, (*et homo factus est)* la Vierge descend du Ciel, Elle n'est plus qu'une femme, une mère, mais, dès lors, elle vit, elle marche, elle foule la terre, plus proche que jamais de notre pauvre humanité sur laquelle elle se penche avec une infinie miséricorde. Certes, en se rapprochant ainsi de l'homme, elle a abandonné son auréole, son prestige, mais ce qu'elle a perdu en respect pour Elle-même et pour son Fils, elle l'a gagné en amour. La Vierge du XIIIème siècle est l'Amour même dans ce qu'il a de plus profond, de plus tendre, de plus divin. Mais cet amour, de la Mère pour son Fils qu'elle osera embrasser (10) n'est que le signe de l'amour de Marie pour le genre humain, en faveur de qui elle intercède auprès de Celui qui voulut être son Fils, *Potes flectere Natum, Virgo Mater; amas nos quoque natos* (11). En naissant pour nous, Jésus a fait de nous ses frères, fils d'une commune Mère, *Monstra te esse Matrem* (12). Et, comme il aime sa mère naturelle, pourquoi l'homme ne rendrait-il pas à cette Eve nouvelle (surnaturelle Mère des hommes) cet amour qu'Elle lui prodigue, comme Elle l'a prodigué à son Fils dont la reconnaissance est manifestée par l'Assomption et le Couronnement ?

Dans aucune formule artistique, jamais encore l'humain n'avait côtoyé de si près le divin. Le XIIIème siècle est tout imprégné de ce mélange. Si les cathédrales ont magnifiquement exprimé l'élan de l'âme vers Dieu, en échange jamais encore Dieu ne s'était montré plus près de 1'homme. C'est la rencontre de la nature et de la grâce. Comment en aurait-il été autrement dans cette France où la sainteté est montée sur le trône avec Louis IX, où la politique elle-même était chrétienne ? Comme ce roi de la terre se penche avec amour sur son peuple, la Reine du Ciel se penche sur son Fils (et sur nous) avec cette bonhomie souriante qui est bien française, en bonne mère de famine qui ne ménage ni son temps, ni sa peine pour assurer le salut de ses enfants. Reflet de ces sentiments, la sculpture du siècle, si simple, et en même temps si riche en enseignements, devait plaire au peuple dont elle parlait le langage, dont elle flattait l'instinct. Il pouvait se reconnaître dans cette Madone familière parce qu'elle n'était ni trop haut, ni trop loin ; bien plus, il l'aimait parce que, fidèle image de la Vierge d'Amour, elle était à la ressemblance de la Vie, parce qu'elle était la Vie elle-même.

INTERPRÉTATION

Si le symbolisme triomphal est clair, si le naturalisme s'explique tout seul par l'évolution des idées et des sentiments dans un siècle moins rude, dans une ambiance plus chaude, il n'en est pas de même du symbolisme des grandes mains qui peut faire l'objet d'interprétations différentes et souvent opposées. Nous nous trouvons là, en effet, en présence de plusieurs théories, qui peuvent se ramener à quatre :

A - L'école que nous pourrions appeler *matérialiste*, avec Brutails, attribue tout simplement à la maladresse et à la gaucherie de l'artiste les longues mains et les énormes têtes si fréquente dans la sculpture romane, Brutails écrit ceci : « La sculpture romane manque de vérité et de vie. Elle laisse également à désirer comme technique : tantôt les personnages sont exagérément allongés, tantôt ce sont des magots, avec un buste ridiculement petit, une tête énorme et des mains qui n'en finissent point, parce que la tête et les mains sont difficiles à traiter, tandis que le buste est rendu plus aisément » (13). Sans doute, si les Vierges aux grandes mains appartenaient toutes à la sculpture romane. Mais, il y a la Vierge de St-Savin qui est du XVIIème siècle, c'est-à-dire d'une époque où la technique a tout de même atteint un certain degré de perfection. Certes, les mains ont toujours été l'écueil des sculpteurs et des peintres, mais alors comment expliquer que, dans le cas de la Vierge de Saint-Savin, seule la main droite soit nettement disproportionnée ? Si le sculpteur ne savait pas faire les mains, il n'aurait pas su davantage, faire la gauche que la droite. D'autre part, les pieds sont aussi difficiles à faire que les mains. Alors pourquoi tant de Vierges auvergnates (la Vierge de Saint-nectaire, notamment) on-t-elles de petits pieds en opposition, peut-être voulue, avec de grandes mains ? Serait-ce parce que les petits pieds sont un signe de beauté et de distinction (14) qui rappellerait la noblesse de Marie, descendant de la tribu de Lévi ? Et la tête, si difficile à réussir avec tous ses détails pour un artiste malhabile, pourquoi n'est-elle pas d'un volume exagéré ?

B - Une autre théorie rapporterait au *celtisnie* les doigts plus nombreux que nature et, par analogie, les mains trop grandes que l'on peut observer dans certaines statues médiévales. Bien que nous ne connaissions pas d'exemple de Vierges aux six doigts, il ne nous paraît pas impossible que ce thème puisse être une survivance d'une antique superstition celtique. On a trouvé, en effet, en 1937, à Pauvrelay, commune de Paulmy (Indre-et-Loire), une statue anthropomorphe, en pierre, de l'époque de la Tène, présentant cette difformité d'une main droite sexdigitale, repliée, alors que la gauche est normale avec toutefois ses cinq doigts effilés et très allongés l'appelant la main en *battoir* des Vierges d'Auvergne. La statue est de dimensions moyennes : 0 m. 71. de haut, 0 m. 29 de large, 0 m. 82 de tour; la base en est fruste et arrondie comme pour être plantée en terre. Suivant M. Billiard, le cas des six doigts aurait été constaté à plusieurs reprises (15). Et alors, le problème de la signification symbolique des grandes mains se pose de la façon suivante: ne seraient-elles pas un souvenir persistant dans nos régions d'un très vieux mythe indigène ? Dès les temps préhistoriques, on trouve aussi des mains humaines naturelles, ou plus grandes que nature, moulées dans la glaise, posées en empreintes, cernées de rouge ou de noir, sur les parois des cavernes paléolithiques (16), stylisées sur des ossements de gros animaux (17), sculptées sur des menhirs-statues (18). Chez les Romains et au Moyen-âge, la main ithyphallique (19) était employée pour conjurer le mauvais œil, les charmes, les malheurs et, d'une façon générale, « les

regards funestes de l'envie ». A la fin du XIXème siècle, en Italie et en Espagne, dans le Béarn et le Pays Basque, la main ithyphallique était encore utilisée pour se préserver des sorciers et sortilèges (20). Et même aujourd'hui, les fétichistes du Loango et du Kasaï, pour obtenir la pluie, se livrent à des incantations en brandissant vers le ciel une représentation réaliste ou stylisée de la main humaine. Ceux du Mayumbe portent à leur ceinture un sifflet destiné à appeler l'attention des Esprits qu'ils veulent invoquer, sifflet fait d'une corne de petite gazelle ornée d'une main humaine en bois. Dans l'Afrique du Nord, le port de la main de Fatma préserve des maléfices, Mais, sans aller si loin, ne dit-on pas couramment l'avenir dans les lignes de la main ? (21) Un volume ne suffirait pas pour dénombrer les pratiques plus ou moins superstitieuses se rapportant au symbolisme des mains humaines en usage depuis les temps les plus reculés et qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours dans de nombreuses, manifestations allégoriques, protocolaires, folkloriques, ou même religieuses (22). L'idée commune semble bien être celle de la protection invoquée contre les Esprits malfaisants, diable ou démons. Et, l'Eglise a fort bien pu adapter ces croyances populaires en les purifiant, en les sanctifiant, comme on en connait tant d'autres exemples. Car, après tout, le symbolisme des grandes mains est-il exclusivement marial ? Le Docteur Bastin posait la question sans la résoudre (23). Nous avons signalé nous-mêmes une statue de Saint-Émilion, œuvre du début du XVIIème siècle, présentant ainsi des mains trop grandes par rapport aux proportions du personnage représenté, exagération due d'ailleurs, semble-t-il, plutôt il la maladresse du sculpteur qu'à une intention quelconque (24).

Quoiqu'il en soit, dans le cas dune survivance attardée des temps protohistoriques, il y aurait lieu de rechercher si la sculpture gallo-romaine n'a pas connu, elle aussi, cette formule des grandes mains qui servirait ainsi de chaine et de trait d'union entre la tradition celtique et la statuaire romane, comme on a pu en émettre l'hypothèse pour le concept de la Vierge trônant (25).

C - D'après la théorie *naturaliste,* les artistes ont puisé leurs sources d'inspiration dans la vie même du peuple qu'ils ont transmutée sur le plan divin, aboutissant ainsi parfois un réalisme saisissant, mais quelque peu irrespectueux. Sans doute, cette théorie permet-elle d'interpréter certains traits de la statue de Libourne, notamment la charmante désinvolture de l'Enfant Jésus, mais elle ne saurait suffire à tout expliquer. En ce qui concerné les mains, celles-ci seraient plus développées pour mieux saisir l'Enfant, pour marquer une sorte de possession. Remarquons, en effet, que la Vierge ne tend pas la main en avant comme à Saint-nectaire et surtout comme à Saint-Savin; que l'Enfant n'est plus assis sur les genoux de sa Mère. Au contraire, la Vierge porte dans ses bras musclés son divin Fils qu'elle soutient de ses deux mains, car en même temps que le Fils de Dieu qui l'a envoyé sur la terre pour racheter les péchés des hommes, c'est son enfant, bien à Elle, « le fruit de ses entrailles » (*fructus ventris tui)* comme s'exprime Elisabeth ajoutant ces paroles à la Salutation de l'Ange. Et alors, le sculpteur a prie son modèle autour de lui et nous fait assister à une scène de ménage de chaque jour et, en même temps qu'une Vierge aux grandes mains, nous avons sous les yeux un des plus anciens types de *Vierge nourrice* que l'on connaisse, en parfait accord avec certains textes liturgiques interprétés à la lettre : *Et quem virgineo lacte cibasti ...* ou encore *Quae lactentem aluit, nune beatam dicimus* (26) et combien d'autres.
Dans le même ordre d'idées, la statue de sainte Anne apprenant à lire à la Vierge montrera un index fortement exagéré parce que c'est lui qui, indiquant la lecture à faire, accomplit l'action essentielle sans laquelle le groupe n'aurait plus de sens. C'est encore là une scène de famille d'inspiration naturaliste.

D - A ces diverses thèses, s'oppose la thèse purement *symboliste,* celle du clergé, assurément le plus compétent en la matière pour interpréter la signification d'un thème religieux (27). II est hors de doute que tous les peuples ont considéré la main comme le signe de l'Autorité. Le pouce, notamment, symbolise la Puissance chez les Hindous, comme chez les Romains *(palliee rectoverso).* Et ne disons-nous pas, encore aujourd'hui, *donner un coup de pouce* pour favoriser la réussite d'une entreprise ? (28) Dans un sens voisin, ne dit-on pas de quelqu'un qu'il a le *bras long, la manche longue,* pour indiquer qu'il dispose d'une certaine influence au service de ses intérêts personnels ?

Dans les Ecritures, la main de Dieu est souvent invoquée; elle figure sur les sarcophages chrétiens pour tirer au ciel l'âme du croyant représentée sous les traits d'une orante (29). Aussi bien, symbole de Dieu le Père, la main figure fréquemment sur des monuments religieux au-dessus des grandes scènes sculptées de l'Ancien ou du Nouveau Testament (30). Tout n'est-il pas entre les mains de Dieu ? *Omnia in manu Dei sunt* (31). Nombreuses sont d'ailleurs dans les textes liturgiques les allusions à la Puissance du bras de Dieu : *Fecit potentiam in bracchio suo* chante la Vierge elle-même dans le *Magnificat.* La main est aussi le symbole de la justice qu'exercera le Christ lors du Jugement Dernier. C'est également une idée de Justice et de Puissance qui s'attache à la main représentée jadis sur le sceptre des rois de France qui, d'ailleurs, d'après la doctrine de la Monarchie de droit divin, ne détenaient leur pouvoir que par délégation de Dieu et ne recevaient « *la main de justice* » que le jour de leur sacre, à Reims (32). Il n'est pas jusqu'à certains roitelets du Loango qui ne possèdent, comme signe d'autorité, une grande canne sculptée, surmontée d'une main humaine (33).
La main droite, d'après les Pères de l'Eglise, symbolise la bonté. Afin d'en montrer l'immensité chez la Vierge et son Fils, il n'y avait, pour la traduire, qu'un moyen d'exécution: exagérer fortement les dimensions de la main droite et du bras correspondant chez l'un comme chez l'autre. Ainsi, l'artiste du Moyen-âge a-t-il voulu exprimer par ces grandes mains à la fois la puissance et la bonté de la Vierge *gratia plena,* pleine de grâces, comme on le récite chaque jour, grâces qu'elle dispense sur le monde avec générosité, et suivant l'expression courante, *à pleines mains.* Allant plus loin encore, remarquant que de la main gauche de la Vierge cache et semble vouloir anéantir la main gauche de son Fils qui, à Saint-Savin comme à Saint-nectaire, tient le Livre de Justice, n'est-il pas possible d'en conclure que la Vierge semble nous dire: « Venez à moi en toute confiance, je me charge de la Justice de mon Fils » ? D'autre part, n'oublions pas que le matriarcat a régné dans certaines de nos provinces méridionales au Moyen-âge. La maîtresse de maison était reine effective du foyer (34). La Vierge n'est-elle pas au Ciel maîtresse de maison ? Or, la Vierge de Libourne est couronnée parce que Marie est Reine: Reine dans le Ciel, Reine sur la Terre et n'est-il pas curieux de voir le symbolisme des grandes mains rejoindre ainsi le symbolisme triomphal exprimé par la couronne mariale ? Et, par suite, ne serions-nous pas en présence d'une traduction des mœurs locales en union avec le dogme de Marie, Reine du Monde, et médiatrice toute puissante entre, le Christ et l'Humanité ?

Suivant la doctrine catholique constante, en effet, Marie est corédemptrice en ce sens qu'elle a fait don aux hommes du Verbe Incarné, C'est au concile d'Ephèse, en 431, qu'a été solennellement proclamé le dogme de la Maternité divine de la Vierge. Le cri de joie Théotoke ! Théotoke ! (35) qui accueillit les évêques à la sortie de la séance où fut défini ce symbole de foi (36) devint, désormais, le cri de ralliement que les fidèles opposèrent à l'hérésie des Nestoriens (37). Il exprime, en effet, cette croyance, qu'il n'y a eu en Notre-Seigneur qu'une seule personne, la personne du Verbe Incarné qui réunit en elle la nature humaine et la nature divine et non pas deux personnes juxtaposées, comme le soutenait le patriarche de Constantinople, Nestorius, que le concile déposa (38). Mais, là ne s'arrête pas la fonction de la Vierge. En même temps que Mère du Sauveur par le Mystère de l'Incarnation, Marie est la mère commune du genre humain par l'intermédiaire de la grâce.
Dans son immense compassion pour la misère humaine, Marie s'est faite notre avocate, odvocata nostra, auprès de la Justice de son Fils. Au fond du peup1e chrétien, il y a ce sentiment inné que la Vierge touche aux grâces du Père pour ainsi dire une fois qu'elles sont sorties des *mains* de Dieu. Rex dedit Reginae omma quae voluit et petivit ab eo (39). La Vierge est le canal par où s'écoule la grâce qui va de la source divine au fleuve humain. Elle est l'aurore qui conduit de la nuit des anciens jours (dies antiquos) (40) à la lumière, soit. du péché à la grâce. Sa fonction est de produire en nous des dispositions surnaturelles qui nous adapteront aux grâces de son Fils pour les rendre plus actives, plus efficaces. Ainsi, elle nous ouvre le Ciel : Felix Coeli porta. C'est dans cet esprit que le pape Pie X a pu dire de Marie qu'Elle était « le ministre des largesses divines » dans la distribution des grâces. *Per te quanta venit gratia terris* (41). Or, l'organe charnel des dons, ce sont les mains. De là, à les exagérer pour indiquer l'abondance des faveurs répandues sans compter, il n'y avait qu'un pas bien facile à franchir. Et cela est si vrai que, de nos jours, dans l'imagerie de Saint-Sulpice, la Vierge est souvent représentée avec des rayons partant de ses mains et descendant sur la terre, comme autant de grâces lumineuses distribuées à profusion. Traductions différentes d'une même idée dont il est intéressent de suivre, à travers les siècles, la pérennité qui est celle du dogme lui-même qu'il est bien difficile de comprendre et d'interpréter, si l'on n'en est pas soi-même pénétré.

Comme on le voit, le problème est loin d'être simple et plusieurs influences ont pu s'exercer simultanément à l'insu même du sculpteur qui travaillait peut-être par routine ou pouvait mal interpréter une idée dont il ne saisissait pas toutes les nuances. Car il y a, croyons-nous, du vrai dans chacune des opinions que nous venons d'exposer.

D'une part, dans le cas spécial de la Vierge de l'église Saint-Thomas de Libourne, qu'il n'a d'ailleurs pas connue, Brutails nous paraît avoir raison en attribuant l'énormité des mains à la maladresse d'un artisan, ce qui nous paraît, en effet, manifeste. Mais, d'autre part, il semble que Brutails force trop sa thèse en attribuant ainsi à la gaucherie toutes les statues aux grandes mains. L'intention qui a présidé à l'exécution de nombre d'entre elles ne nous paraît pas douteuse et c'est bien le thème de la Vierge dispensatrice de l'abondance des grâces qui nous paraît l'explication la plus satisfaisante. Mais, pour en revenir à la Vierge de Libourne, s'il y a eu de la part de l'exécutant une intention quelconque, c'est la théorie naturaliste qui nous semble davantage correspondre à la réalité plutôt que la doctrine du symbolisme marial. On ne saurait trop y insister, en effet, la Vierge libournaise tient son Enfant dans ses bras vigoureux, au lieu de lancer sa main en avant comme à Saint-Savin, ou de les appuyer sur ses genoux, comme à Saint-Nectaire ou à Marsat. Le geste n'est plus le même et les groupes ne peuvent s'interpréter de la même façon. Entre les deux conceptions, le temps s'est écoulé si bien qu'à des époques différentes ne peuvent que correspondre des idées différentes et, du même coup, des réalisations différentes, elles aussi. C'est l'évidence même.

CONCLUSIONS: EPOQUE ET DESTINATION

Aussi longue que paraisse cette étude, brèves en seront les conclusions. En ce qui concerne l'époque de cette statue, notamment, tout ce qui précède ne nous a pas semblé inutile pour dater, avec le maximum de certitude, la Vierge de l'église Saint-Thomas.

I - Certains éléments - les plus anciens – appartiennent au XIIème siècle.

1) Parmi eux, au premier rang, *les grandes mains.* Que celles-ci soient le fait d'une maladresse ou le résultat d'une intention, elles n'en constituent pas moins un thème propre à la sculpture romane, même très archaïque, sauf bien entendu, le cas d'une réplique, connue pour la Vierge du XVIIème siècle de Saint-Savin; mais ce n'est pas celui de la Vierge de l'église Saint-Thomas.

2) En dehors des mains, *la facture* grossière et fruste de l'ensemble trahit une évidente gaucherie, marque d'une époque primitive ou d'un travail malhabile; de toutes façons, c'est bien « le magot » dont parle Brutails pour caractériser les sculptures disproportionnées de la période romane (42).

II - D'autres éléments dénotent le passage du XIIème au XIIIème siècle.

1) *La couronne fleuronnée* qui était inconnue chez les Madones d'Auvergne, dont aucune ne paraît antérieure au XIIème siècle (43), commence à se montrer; avec les scènes du Couronnement et les Vierges de Majesté, à la fin de ce siècle, pour devenir la règle au XIIIème siècle qui est le siècle de la Royauté de Marie régnant sans partage sur les esprits, les cœurs et les âmes.

2) Quant aux sentiments exprimés par les personnages, si la Vierge de Libourne garde *la gravité* des Vierges du XIIème siècle, i1 n'en est pas de même de l'Enfant. Si, malgré la couronne, la Mère reste simple et modeste comme une paysanne, elle n'est ni tendre, ni souriante, pas plus envers son Fils qu'envers les fidèles. Elle conserve la physionomie fermée, impénétrable, des Vierges auvergnates, et s'il fallait y voir, à toute force, une expression quelconque, l'aspect de son visage serait plutôt farouche et rébarbatif qu'autre chose, celui d'une mère tenant jalousement son petiot qu'on ferait mine de lui enlever.

3) Remarquons, enfin, que la Vierge est *assise,* comme aux XIIème et XIIIème siècle, alors qu'à la fin du XIIIème et au XIVème siècle, la Vierge est généralement représentée debout. En outre, lorsqu'elle est assise, la Vierge du XIIème siècle tient l'Enfant, soit au milieu de ses genoux comme sur un trône, soit sur l'un de ses genoux, le gauche de préférence ; elle-même porte alors les mains en avant comme si, par respect, elle osait à peine toucher son Fils qui est en même temps son Dieu. Au contraire, la Vierge debout tient son Fils sur le bras gauche dans la pose naturelle d'une mère qui porte son enfant. Ici, nous avons affaire à une combinaison entre ces deux concepts: la Vierge est assise, mais elle porte l'Enfant Jésus dans ses bras, l'appuyant sur le gauche, le soutenant du droit. Ainsi, apparaît-elle bien, là encore, comme une Vierge de transition.

III - Mais, par sa pose naturaliste, l'Enfant introduit dans ce groupe un élément nouveau qui annonce le XIVème siècle. Il est tout nu, caresse le sein de sa mère à laquelle il sourit avant de téter: c'est le Verbe incarné dans un petit paysan gascon. Sa grâce puérile et charmante est très loin de l'austère majesté de l'Enfant-Dieu, vêtu du pallium, et bénissant, qu'avait conçu le XIIème siècle. C'est, qu'entre temps, le respect a fait place à l'amour en harmonie avec l'ambiance plus chaude, plus humaine entretenue dans la Chrétienté du XIIIème siècle par les prédications des ordres monastiques.

Ainsi donc, les grandes mains caractérisent le XIIème siècle, la couronne indique le XIIIème et le sentiment naturaliste se développe au XIVème, Comment concilier tout cela?

Les grandes mains (intentionnelles où non) s'accorderaient assez bien avec le symbolisme théologique que représente la figure hiératique et sans expression de la Vierge, et sa pose assise, pour permettre d'assigner à la statue libournaise la fin du XIIème ou le début du XIIIème siècle, s'il n'y avait l'attitude familière de l'Enfant Jésus pour ramener sa date en deçà, à une époque moins ancienne.

Nous conclurons donc qu'à notre avis, les grandes mains sont, en tout état de cause, un reste d'archaïsme et, par suite, un signe manifeste d'une influence romane attardée; par contre, le naturalisme n'est ici qu'à son début: c'est à peine, en effet, si la Vierge s'apprête à donner le sein à l'Enfant et, d'autre part, les caractères archaïques sont pas trop accentués pour pouvoir attribuer à cette Vierge, comme l'assurait Ulysse Bigot, le XIVe siècle, époque où l'art a atteint une perfection dont la sculpture qui nous occupe est fort éloignée. Il s'en faut d'ailleurs, et de beaucoup, que le naturalisme soit spécifiquement du XIVème siècle. C'est un sentiment trop humain pour cela et on en pourrait suivre les manifestations à travers les diverses périodes de l'art chrétien depuis l'époque des Catacombes jusqu'à la Vierge Dorée d'Amiens qui est de 1270, en passant par la peinture Alexandrine et la belle Madone rapportée au portail nord de la cathédrale de Reims exécutée vers 1175 (44). Il n'en est pas moins vrai que c'est le XIVème siècle (et plus encore le XVème) qui ont vu l'épanouissement de ces sentiments dont on ne perçoit à Libourne que le premier balbutiement. L'intérêt de la statue libournaise est, nous semble-t-il, d'être ainsi une ébauche, un prototype de Vierge Nourrice, et, à ce titre, elle revêt une valeur documentaire qui fait la plus grande partie de son mérite.

Mais, pour toutes ces raisons, il ne paraît guère possible de la faire remonter au delà de la seconde moitié du XIIIème siècle. Le dernier quart de ce siècle est même plus probable. Certes, la Vierge de Libourne ne rappelle en rien les adorables Madones de cette époque avec qui elle ne saurait soutenir la comparaison, mais si l'exécution diffère, l'idée reste la même: si par le trône et la couronne, la Vierge de Libourne est encore une reine, elle est pourtant déjà une nourrice. De même qu'en bonne mère, elle nourrit l'Enfant de son lait, de même elle alimente de sa grâce tout le peuple chrétien. C'est qu'Elle est tout à la fois une Mère divine et humaine dont la bonté s'étend à l'universalité des êtres en faveur de qui, souveraine médiatrice, elle ne cesse d'intercéder auprès de la Justice de son Fils. Le symbolisme est clair et l'archaïsme n'est, au fond, que le langage pittoresque dont s'est servi un artisan naïf pour exprimer ses sentiments de foi, alors partagés par l'unanimité des fidèles, dans l'exécution d'une œuvre qui n'était d'ailleurs pas destinée à une représentation d'apparat, ni à figurer sur les autels.

Est-il possible maintenant à l'aide de cette statue de trancher la question toujours débattue, de la date de l'église Saint-Thomas ? Non, bien sûr, nous ne pensons pas que l'on puisse reconstruire, par la pensée, cette antique église avec cette seule statue. De ce que cette sculpture (même si elle était romane) provient de l'église Saint-Thomas, on ne peut conclure, en effet, que l'église Saint-Thomas était une église romane: une église du XIVème siècle peut bien renfermer une statue du XIIème, comme une église du XIIème peut contenir une sculpture postérieure. Tout ce que l'on peut dire, c'est que Libourne existait avant le XIIème siècle et devait donc posséder une église ou une chapelle romane à laquelle a fort bien pu se superposer par la suite une église de style ogival. Dans ce cas, les murs de fondation auraient été romans et c'est sur ceux-ci que l'église Saint-Thomas aurait été

reconstruite au XIVème siècle, d'après la formule du gothique flamboyant alors en vogue. Les fragments de sculpture découverts au cours des fouilles, les dessins du monument qui, plus heureux que lui, nous ont été conservés, attestent bien le XIVème siècle (45), mais sont impuissants à nous dire si un édifice antérieur a ou non existé. La statue de la Vierge à l'Enfant ne le permet pas davantage. Tout au plus, est-il possible d'apporter une certaine réserve à ce qu'un jugement superficiel comportait de trop absolu, en conjecturant que l'origine de l'église Saint-Thomas peut bien être plus ancienne que d'aucuns l'ont crû.

Enfin, quant à la destination de la statue orle la Vierge aux grandes mains de l'église Saint-Thomas, il paraît évident que ce n'était pas une statue « de majesté » faite pour être mise à la place d'honneur dans le sanctuaire ou au portail de l'église, objet de la vénération des fidèles, comme les admirables Vierges du XIIème et du XIIIème siècle dont nous avons parlé. L'absence de toute Sculpture au dos de cette statue, nettement équarri ainsi que les côtés, tout indique clairement que ce groupe ne devait pas être vu par derrière; il devait être encastré dans un mur, peut-être rapporté au-dessus d'une porte, par exemple. Mais nous serions plutôt enclin à y voir un simple ex-veto commandé et exécuté dans le dernier quart du XIIIe siècle par des éléments populaires Libournais et, à ce titre, cette statue vaut mieux qu'une simple curiosité archéologique; elle mérite un peu de notre affection, j'allais dire de notre amour.

Terminé en la Fête de l'Assomption.
Libourne, le 15 Août 1945

Henry DE SARRAU.

(1) J. B. DECAZES. Notes historiques sur Libourne (1763). Mss. (Archives Départ. de la Gironde, fonds Bigot.) Cité par J. Ducasse. Fozera sive Libornia. Libourne, P. Gélix [1944], p. 24.
(2) SOUFFRAIN. Essais, Variétés Historiques et Notices sur la ville de Libourne. Bordeaux, A. Brossier, 1806, t. I, p. 64-66.
(3) GUINODIE. Histoire de Libourne. Bordeaux, Henry Faye, 1845, t. I, p.VIII (Introduction) et t. II, p. 102-105.
(4) Abbé Th. LEWDEN. Monographie de l'église Saint-Thomas de Libourne. Bordeaux, 1897.
(5) Archives Municipales de Libourne, BB 19: Délibérations de la Jurade (1737-J739). - GG 59. Eglises de Libourne (1354-1707). - J. BERTHEAU. Actes de l'Archevêché de Bordeaux, séant au siège métropolitain, Monseigneur l'Illustrissime et Révérendissime Cardinal de Sourdis (Arch. Hist.de la Gironde, t. LI, p. 21).
(6) Arch. Municip. de Libourne, BB 37. Délibérations de la Jurade (1772-1778). - GUINODIE. Histoire de Libourne, t. II, p. 72-75.
(7) Revue Libournaise, t. II (1899-1900), p. 120.
(8) Jean Royer. Libourne. Libourne, N. Seguin, 1929, p. 62-63 et 85-86.
(9) Jean DUCASSE. Fozera sive Libornia, op. cit. p. 25, d'après la Revue Libournaise, t. I (1898-1899); p. 153.
(10) Revue Libournaise, t. I (1898-t899), p. 137 et 153 ; t. II (1899-1900). p. 105.
(11) J. B - J. ·E. BURGADE. Les cloches de Libourne. Bordeaux. Delmas, 1872, p. 8. Ajoutons qu'en 1943, la cloche de l'église Saint-Thomas a été camouflée par le conservateur et des amis dévoués du Musée, afin de la soustraire à une éventuelle « récupération » du bronze.
(12) Une autre pierre avait également échappé à la pioche des démolisseurs: la clé de la fenêtre du chevet portant la date de 1791, date de la transformation de l'église en magasin aux farines. Cette pierre a été longtemps conservée à la Mairie où elle avait été recueillie en 1897. Elle a disparu depuis *(Revue Libournaise* , t. II (1899-1900), p. 104, n. 3). Lors des travaux de démolition, on a bien entrevu les derniers vestiges de l'église, « deux chapelles voûtées » dissimulées à droite et à gauche « dans les dépendances du théâtre », seul reste de l'ancien édifice avec le grand mur du chevet. On a bien trouvé au cours des fouilles « des fragments de clochetons, de fenêtres flamboyantes, de nervures d'acs », mais rien n'a été conservé. *(Revue Libournaise*, t. I (1898-1899), p. 137 et 153.)
(13) La déformation, appelée toulousaine par Paul Broca (de Sainte-Foy-la-Grande), se pratique aussi bien dans le nord que dans le sud de la France. Le crâne encore malléable des nouveau-nés est systématiquement allongé en forme de pain de sucre par pression à l'aide de bandages, de planchettes, de bonnets et de coiffures diverses fortement serrées par des ligatures. - J. DENIKER. Les races et les peuples de la Terre, p. 207.
(14) J. BRIGOUT. Dictionnaire pratique des connaissances religieuses. Paris, Letouzey et Ané, 1925, t. I, col. 477.
(15) Louis BREHIER. L'Art Chrétien. Paris, Laurens, 1928, p. 240.
(16) Expression que l'on rencontre chez les Pères de l'Eglise grecque pour désigner la Vierge, Mère de Dieu. Cf. Saint Grégoire de Nazianze: 2, 80 ; (3, 177) Saint Grégoire de Nysse : 3, 633 (éd. Migne. Patrologie Grecque). A. BAILLY. Dict. grec-français. Paris, Hachette, 1897, p. 926. Voir infra p. et notes 37 et 38.
(17) Emile MALE. L'Art religieux de la fin du Moyen-âge en France. Paris, Colin, 1908, p. 146-148.
(18) Nous précisons qu'il s'agit des catacombes de Rome, car toutes les contrées méditerranéennes possédaient des cimetières souterrains creusés par les premiers chrétiens : l'Italie (Naples, Tropaea en Calabre), la Sicile (Syracuse), l'Egypte, Malte, l'Afrique (Hadrumète). Mgr LEYNAUD. Les Catacombes Africaines. Alger, Carbonel, 1922, p. VII, 85.
(19) Emile BERTAUX. Rome (Les Villes d'Art célèbres). Paris, Laurens, 1913, t.·II, p. 11-16. Cf. Paul ALLARD. Rome Souterraine; - Abbé NORTET. Les Catacombes Romaines.
(20) Notamment un Sarcophage conservé au Musée du Latran (E. Bertaux, Rome, t. n, p. 17).
(21) R. P. DELATTRE. Le culte de la Sainte Vierge en Afrique, Paris-Lille, Desclée, de Brouwer [1907], p. 5 et suiv.
(22) D'après M. de Rossi, ce groupe représenterait Isis ct Horus. Des terres cuites analogues, trouvées en Crète, figurent la déesse Rhea et Jupiter enfant sur ses genoux. Mais l'Eglise d'Afrique a très bien pu adopter le thème païen en lui attribuant désormais un sens chrétien. Ce ne serait pas un cas isolé. R. P. DELATTRE. op. cit. p. 36-42.
(23) Les yeux incrustés et le collier se retrouvent dans des Madones françaises fort anciennes, par exemple Notre-Dame du Ronceray; honorée dans la chapelle souterraine de la Trinité, à Angers. En cuivre rouge, haute de 0 m. 24, la statuette, de type primitif, représente la Vierge assise sur une chaise et portant l'Enfant Jésus sur ses genoux. (Notre Dame du Ronceray, Angers, 1895. p. 34-35.) Dans l'église de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme), le buste de saint Baudime, statue byzantine du XIIe siècle, recouverte de métal, a des yeux mobiles en ivoire (La Chronique Médicale, 1928, p. 60).
(24) R. P. DELATTRE. Le Culte de la Sainte-Vierge en Afrique, p. 45-46.
(25) En bois de poirier, noirci par le temps, elle mesurait environ 0,80 cm. de hauteur. D'un travail très barbare quoiqu'elle ne fût point dépourvue de majesté, elle semble n'avoir été que la copie d'une statue plus ancienne. Brillée en 1793, on en connaît une réplique conservée à Berg-op-Zorn, en Hollande, au couvent des Carmélites de Chartres. - René MERLET. La Cathédrale de Chartres. Paris, Laurens, p. 6-7.
(26) En bois de chêne, très ancienne.
(27) En plomb, haute de 0 m. 50. La Vierge assise tient l'Enfant Jésus devant elle dans son giron. Avant d'être coupée, la main droite reposait à plat sur le genou comme la main gauche. R. P. DELATTRE. op. cit. p. 53.
(28) En bois de cèdre, haute de 0 m. 73. Détruite en 1793, elle représentait Marie « assise sur un siège à la manière des divinités égyptiennes, tenant sur son giron un enfant dont la tête correspondait à sa poitrine », R. P. DELATTRE. op. cir. P. 53.
(29) Rohault DE FLEURY. La Sainte Vierge, études archéologiques et iconographiques (1878), t. II, p. 303.
(30) En bois, haute de 0 m. 70. Cette Vierge noire porte les caractères du type oriental ; des archéologues lui assignent comme âge le Ve ou le VIe siècle. (Rohault DE FLEURY. La Sainte Vierge, t. II, p. 226) ; d'autres, le XIIe siècle, au plus tôt. (D. CABROL et LECLERCQ. Diet. d'Arch, Chrét, et de Lit., t. X (1ère p.), col. 1423.
(31) R. P. DELATTRE. op. cit. p. 67-70.
(32) Tertullien célèbre les vertus du pallium dans un traité spécial. E. BERTAUX. Rome, t. II, p. 18.
(33) R. P. DELATTRE. Le Culte de la Sainte Vierge en Afrique, p. 71.
(34) R. P. DELATTRE. Ibid. p, 53-54.
(35) Emile MALE. L'Art Religieux du XIIe Siècle en France. Paris, Colin, 1902, p. 289.
(36) Rohault DE FLEURY. La Sainte Vierge, t. II, p, 289.
(37) Pierre FRANCASTEL. Sculpture gallo-romaine et sculpture romane (Revue Archéologique, t. XXII, 1944, p. 141-142).
(38) ESPERANDIEU. Recueil général des Bas-Reliefs de la Gaule Romaine, t. VI, n° 4831-4678.
(39) René MERLET. La Cathédrale de Chartres, p. 7-8.
(40) Pierre FRANCASTEL. op. cit. p. 142 ; - ESPERANDIEU, Recueil, t. I, n° 49-444.
(41.) Bible de Charles le Chauve. Etoffe citée par Dupont-Auberville : L'Ornement des tissus. Paris, 1877.
(42) L. BREHIER. Les Origines de la Sculpture romane (Revue des Deux Mondes, 15 août 1912).
(43) L. BREHIER. Etudes Archéologiques, Clermont-Ferrand, 1900, p. 34.
On trouvera réunis dans cette étude tous les textes qui concernent la statue et qui proviennent d'un manuscrit de la Bibliothèque de Clermont (Mss. 145, folios 130-134 b). Voir également : L. BREHIR (Séance Acad. Ins. janvier 1924) et la Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d'or de la Vierge (La Renaissance dé l'Art Français, avril 1924, p, 205).
(44) Emile MALE. L'Art Religieux du XIIe siècle en France. Paris, Colin, t922, p. 286.
(45) ALBERT-LE-GRAND. De laudibus Beatœ Mariœ, lib. X, cap. II. Cette conception qui domine l'art marial primitif, tant oriental qu'occidental, a été formulée, dès le VIIIe siècle, par saint Jean Damascène dans des termes qui expriment la même idée. Voir infra, p. ,note 85.
(46) E. MALE. L'Art religieux de la fin du Moyen-âge en France. Paris, Colin, 1908, p. 147. - L. BREHIER, L'Art Chrétien, Paris, Laurens, 1928, p. 240-241.
(47) Au tympan de l'abbatiale de Saint-Savin en Lavedan, au diocèse de Tarbes, le Christ entouré des quatre évangélistes, figurés sous les traits de leurs animaux symboliques, est représenté en majesté, revêtu des ornements sacerdotaux. C'est le Christ prêtre de l'épître aux Hébreux. (Guide Illustré de l'Eglise de Saint-Savin. Tarbes, 1933, .p. 57 et 66).
(48) Dr A. GUILLOT (de La Bourboule). Un cas de Symbolisme Marial peu banal, dans La Chronique Médicale, 35e année, (1928), 1er janvier, p. 23-24 ; 1er février, p. 60. Le trésor de l'église de Saint-Nectaire renferme, en outre, le buste de saint Baudime (0,50 cm. environ), œuvre byzantine, plaquée de métal avec des incrustations de pierres précieuses et des yeux mobiles en ivoire. On y voit aussi deux magnifiques émaux champlevés, de Limoges (0,25 x 0,15} au milieu desquels sont sculptés en relief dans un faux métal, sur l'un le Christ et sur l'autre la Vierge. Ces trois pièces datent également du XIIe siècle.
(49) DESDEVISES DU DEZERT et Louis BREHIER. Riom (Les Villes d'Art célèbres). Paris, Laurens, 1932, p. :124-126.
(50) Nigra snm sed formosa, filiœ Jerusalem: ideo dilexit me Rex, et introduxit me in eubieulum suum, (Antienne de l'Office commun des fêtes de la Vierge). Ce texte passe pour avoir inspiré les auteurs des nombreuses Vierges noires vénérées dans de célèbres sanctuaires de la France et de l'étranger, tels Montserrat en Espagne.
(51) En dehors des Madones, en bois, dont nous venons de parler, les Vierges auvergnates les plus connues sont celles de Mailhat, Chateauneuf, St-Victor-Montvialleix, Ronzières, St-Rémy de Chargnat, St-Gervazy, Grandrif (Puy-de-Dôme); Bredons, Vernols (au Musée de Clermont), Vauclair, Molompize. Laurie, Le Cheylat (Cantal) ; Moulins, Vernouillet, St.-Germain-des-Fossés, Cusset, Chappes, Meillers (Allier) ; Saugues, Ste-Marie des Chazes, Monistrol d'Ailier, Notre-Dame-des-Tours, Brioude (au Musée de Rouen), la Chomette, Sorlac, N. Dame du Puy (détruite en 1793) (Haute-Loire). Cf. Louis BREHIER. L'Art Chrétien, p. 242. - E. MALE. L'Art religieux du XIIe siècle en France, p. 287.
(52) DESDEVISES DU DEZERT et Louis BREHIER. Riom, p. 20-22. Le même type de Madones d'origine auvergnate se retrouve en pierre sur les chapiteaux (St-Benoit sur Loire) ; au tympan des portails (Mozat, Montferrand, portail Ste-Anne à Paris) ; en peinture sur les murs de la crypte de la cathédrale de Clermont, sur les vitraux de Chartres (N. D. de la Belle Verrière), de Vendôme (La Trinité). Cf. L. BREHIER. L'Art Chrétien, p. 242.
(53) Dr BRUYELLE (de Paris). Un cas de Symbolisme Marial peu banal, dans la Chronique Médicale, 34e Année (1927), 1[er] juillet, p. 205.
(54) L'Eglise de Saint-Savin en Lavedau et son Musée (Guide Illustré). Tarbes, 1933, p44 et 55.
(55) Renseignement communiqué par le Dr A. Bastin qui, s'intéressant au Symbolisme Marial, avait posé à ce sujet dans la Revue des Musées (Dijon, 1928, N° 16, p. f18) une question à laquelle, à notre connaissance, il n'a jamais été répondu. Le Dr Bastin disait connaître trois statues caractéristiques de Vierges aux grandes mains (Saint-Nectaire, Saint-Savin, Sons et Chatillon) et se demandait si ce symbolisme était exclusivement Marial.
(56) Dr G. GUILLAUME. Un cas de Symbolisme Marial, dans la Chronique Médicale, 35e Année (1928), for septembre, p. 276.
(57) P. J. O'REILLY. Histoire de Verdelais. Bazas. J. Labarrière, p. 50.
(58) M. FERRUS, Histoire de Talence, Bordeaux. Feret, 1926, p. 114.
(59) Quant à Notre-Dame d'Arcachon, statue en albâtre, mesurant 0,45 centimètres de hauteur, elle est couronnée et assise. On la fait généralement remonter au XIIIe siècle, mais en ce qui concerne les mains, la gauche manque et le bras droit, qui paraît normal, tient l'Enfant. Voir dessin en frontispice de l'ouvrage du Père Delpeuch : Histoire de N.-D. d'Arcachon, Bordeaux. E. Bissei, t872. - Abbé X. MOULS. Notre-Dame d'Arcachon, Bordeaux, 1855, p. 31.
(60) Le mot Ascension du verbe actif ascendo, ascendi, ascensum, je monte, je m'élève, implique cette idée que le Christ est monté (ascendit) au ciel, de lui-même, par sa propre puissance, tandis que le terme d'Assomption, du verbe assumo, sumpsi, sumptusn, je prends, je choisis, indique clairement que la Vierge a été prise, élevée dans le ciel par une puissance supérieure : Assumpta est Maria in cœlum. C'est peut-être cette idée qu'a voulu exprimer le sculpteur du sarcophage de l'église Santa Engracia, de Saragosse (IVe siècle) lorsqu'il a figuré une main venant du ciel et saisissant le poignet de celle qui va être ainsi tirée au ciel. On retrouve la même interprétation dans le récit apocryphe de l'Assomption intitulé Transitus Maride, qui exprime ainsi: « Le Seigneur étendit la main et il prit son âme pure qui fut portée aux trésors du Père. » Dom F. CABROL. Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Paris, Letouzey et Ané, 1907, t. I (2ème partie), col. 2992-93.
(61) Emile Mâle dit les avoir « vainement cherchés » dans les vieux lectionnaires du XIIe siècle, si hospitaliers aux récits apocryphes et dans les bréviaires du XIIIe siècle. A l'office de l'Assomption, on lisait une lettre de saint Jérôme à Paula et Eustachie, parlant, au contraire, avec beaucoup de réserve des traditions qui avaient cours de son temps au sujet de la mort de la Vierge. (E. MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle en France. p. 288-289.)
(62) Dom F. CABROL. Dictionnaire d'Arch. Chrétienne. Paris. Letouzey et Ané, 1907. t. I (2eme part.), col. 2999. - J. BRICOUT. Dict, Prat. des Connais. Relig. op. cit. t. I, col. 475 et suiv.
(63) Dom F. CABROL. Dict. d'Arch. Chrét. op. cit. t. 1 (2' p.) col. 2990. Louis BRÉHIER. L'Art Chrétien, p. 268.
(64) GRÉGOIRE DE TOURS. De Gloria Martyrum, cap. IV. On attribuait le récit de la mort et de l'Assomption de la Vierge à Meliton, disciple de saint Jean et, parfois, à saint Jean lui-même. On en a retrouvé des versions arabes et coptes, souvent assez

altérées, (MIGNE. Dictionnaire des apocryphes, t, II, col. 503 et suiv.) - Emile MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle, op. cit. p. 289.
(65) VINCENT DE BEAUVAIS. Speculum. historiale lib. VII, cap. LXXV sq. Des fragments ont été insérés dans les tomes X, XI el XXI des Historiens de France et dans le t. XXIV de la Collection de Pertz. Il existe une traduction française par Jean du Viguay (Paris 1495-96, 5 vol. in-fol.).
(66) JACQUES DE VORAGINE. Legenda aurea. De Assumptione. Peu d'ouvrages ont joui d'une faveur aussi éclatante, traduit en français, allemand, anglais, italien, espagnol; on en connaît plus de 50 réimpressions aux XVe et XVIe siècles, dont quelques-unes comptent parmi les premiers incunables: la première paraît remonter à 1414. Une traduction française a été publiée à Paris en 1490. G. Brunet, dans son Manuel (t. IV, pp. 687 et suiv.), a essayé de dresser la liste de ces diverses éditions.
(67) « Viens du Liban, mon épouse bien-aimée, viens recevoir la couronne ».
(68) « Le Roi ordonna à ceux qui servaient en sa présence d'introduire la Reine devant lui, le front ceint du diadème. »
(69) « Le ROI se leva pour aller à sa rencontre et on plaça le trône de la Mère du Roi et elle s'assit à sa droite. »
(70) « La Reine est assise à ta droite, Seigneur, parée d'un vêtement d'or, d'une admirable variété. » Ce texte est passé de bonne heure dans les Heures de la Vierge. (Bibl. Ste-Geneviève. Ms. 274, f° 27. Heures de Notre-Dame.) Il a servi de début à l'Introït de la Messe de la Fête de l'Assomption.
(71) Pour rester plus près du texte, le groupe du Couronnement de la Vierge au portail occidental de N. Dame de Paris, était jadis doré, et Marie apparaissait ainsi réellement vêtue d'un manteau d'or. (Emile MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle, op. cit. p. 294.)
(72) V. « Seigneur, tu as posé sur sa tête une couronne. - R. de pierres précieuses. » (Psaume xx, 4.) Ces textes sont extraits de l'Office divin ou Livre d'Eglise à l'usage des fidèles du Diocèse de Metz. Metz, Collignon, 1840, pp. 669-676. On y voit qu'à la Messe de la Fête de l'Assomption, on faisait encore lecture du Livre de l'Apocalypse, ch. 11 et 12, relatant la fameuse vision de l'apôtre saint Jean : « Il parut encore un grand prodige dans le ciel : c'était une femme revêtue de soleil, qui avait la lune sous ses pieds, et une couronne de douze étoiles sur la tête. » (Ibid. p. 672.) L'Eglise s'est plu à voir sous cette allégorie la glorieuse Reine des apôtres. (Abbé A. DURAND. Le Culte catholique dans ses créneries et ses symboles. Paris, Jouby et Roger, 1868, p. 379-380.)
(73) ROHAULT DE FLEURY. La Sainte Vierge ... op. cit. t. I, ch. XI. L'auteur de cet ouvrage si consciencieux n'a jamais rencontré la scène du Couronnement avant le XIIe siècle. Les archéologues n'en citent pas d'exemple antérieur à la mosaïque absidale de Ste-Marie du Transtévère (vers B40). - B. DE MONTAULT. Traité d'Iconographie Chrétienne, t. Il, p. 233.
(74) E. MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle en France, p. 183 et suiv., p. 436-437.
(75) M. AUBERT. Le portail occidental de la Cathédrale Senlis (Revue de l'Art Chrétien, 1910, p. 157-172). Sur les imitations de ce portail à Mantes et à St-Yved de Braisne, voir A. BOINET : 88ème Congrès Archéologique de Reims, 1912, t. II, p. 259 et suiv. - E. MALE. Le portail de Senlis et son influence (Revue de l'Art ancien et moderne, 1911, t. XXIX, p. 161 et suiv.).
(76) Egalement an tympan de la Porte Rouge (1257) où saint Louis et Marguerite de Provence assistent au Couronnement ; enfin, sur des bas-reliefs du mur septentrional. E. MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle, op. cit., p. 288-289.
(77) Le tympan de Longpont est encore une imitation de celui de Paris. E. MALE. L'Art religieux du XIIe siècle, p. 437. L'Art religieux du XIIIe siècle, p. 294.
(78) ROHAULT DE FLEURY. La Sainte Vierge ... op. cit., t. I, ch. XI.
(79) E. MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle, p. 184.
(80) Louis BRÉHIER. L'Art chrétien, op. cit. p. 269. - E. BERTAOX. Rome, édit. Laurens, t. II, p. 83.
(81) DIEULAFOY. Espagne (Ars Una), p. 127, fig. 260.
(82) On trouvera une longue énumération des plus célèbres Couronnements de la Vierge dans le Dictionnaire Universel Larousse. Paris, 1869, t. V, p. 362-363. Voir quelques belles reproductions de Vierges couronnées dans Le Livre de la Vierge. Aux Editions Arts et Métiers graphiques. Paris [1943] donnant 88 tableaux de Maîtres.
(83) Louis BREHIER. L'Art chrétien, p. 130-242. - E. BERTAUX. Rome, t. II, p. 53-54.
(84) E. MALE. L'Art religieux du XIIe siècle, p. 64.
(85) Originaire de Damas, d'où son nom, ce savant religieux (v. 675-v. 760) sortait d'une famille du nom de Mansour qui, bien que chrétienne, était au service du khalife. Instruit par un moine italien appelé Kosmas ou Cosme, il se fit prêtre. Retiré au monastère de St-Sabas, à Jérusalem, il se mêla à toutes les contreverses de son temps et fut frappé d'anathème au concile de 754. Ses œuvres ont été éditées par Lequien : Sancti J. D. Opera Omnia 1712. Patrologia græca, XCIV - VI. Voir: F.NÈVE: Saint Jean de Damas et son influence en Orient, dans Revue Belge, 1861. - PERRIER. Jean Damascène, sa vie et ses écrits. Strasbourg, 1863.
(86) R. P. DELATTRE. Le Culte de la Sainte Vierge en Afrique. p. 6. - P. TERRIEN. La Mère de Dieu, II, p. 141 ; La Mère des hommes, n, p. 404.
(87) Louis BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 242, n. 6.
(88) E. MALE. L'Art religieux du XIIe siècle, p. 67.
(89) Cette façon de représenter l'Adoration des Mages pour célébrer la Vierge et le Mystère de l'Incarnation paraît, en France, d'origine méridionale. On la trouve à Moissac qui en offre le plus ancien exemple, à St-Bertrand de Comminges, Beaucaire (v. 1150), St-Gilles, Fontfroide, Arles ; en Auvergne, à N. Dame du Port (Clermont) ; dans le Forez (Bourg-Argental) ; le Bourbonnais (Neuilly-en-Donjon) ; la Bourgogne (Anzy-le-Duc, Vezelay, St-Lazare d 'Avallon, St-Benigne de Dijon, etc.). - Emile MALE. L'Art religieux du XIIe siècle en France p. 427-431.
(90) Telle apparaît encore la Vierge dans un vitrail de Laon et deux vitreux de Chartres, l'un consacré à l'arbre de Jessé, l'autre appelé la Belle Verrière. - E. MALE. L'Art religieux du XIIIe siècle, p. 276. - René MERLET. La Cathédrale de Chartres, p. 54.
(91) Emile MALE. L'Art religieux du XIIe siècle en France, p. 67 et 284-285.
(92) Louis BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 243.
(93) A Gassicourt (Seine-et-Oise), Beaulieu (Corrèze), Gaillac (Tarn), Mont devant Sassey (Meuse). - Louis BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 243.
(94) Ou plutôt couronne baronale, « simple cercle orné de cabochons », posée par dessus le voile. - Louis BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 348. - DESDEVISES DU DEZERT et Louis BRÉHIER. Riom, p. 134.
(95) Tous les monastères de l'ordre de Citeaux étaient consacrés à la Vierge et nombre de villes, en ont tiré leur nom : Mariengarten, Marienburg, Marienhave, Marienkroon, pour ne parler que des pays de langue germanique. - E. MALE. L'Art religieux du XIIe siècle en France, p. 426.
(96) E. MALE. L'Art religieux du XIIe siècle ... p. 426-427; L'Art religieux du XIIIe siècle ... p. 272-274.
(97) Speculum beatœ Mariœ, lect. III et XIII, V. aussi : Albert le Grand: De laudibus beatœ Mariœ, lib. v, cap. XIII.
(98) N'oublions pas, en effet, la Vierge nourrice du cimetière de Priscilla (IIe siècle). - E. BERTEAUX. Rome, t. II, p.11. Sur une couverture d'Evangéliaire de la Bibl. Nat. provenant de Mouza (Italie du Nord) et exécutée à la fin du Xe siècle, on retrouve la figure de Marie donnant le sein à l'Enfant emmailloté, thème déjà connu de la peinture alexandrine. - L. BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 243.
(99) Le même geste est reproduit sur certaines icones du Mont-Athos.
PERDRIZET. Revue de l'Art chrétien, 1906, p. 289 et suiv. - L. BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 243.
(100) Louis BRÉHIER. L'Art chrétien, p. 243, 244 et 348. Malgré certaines différences dans les détails, on a pu comparer à la Vierge Dorée d'Amiens la Vierge du Marthuret, à Riom, tant au point de vue du sentiment exprimé que de l'exécution. - DESDEVISES DU DÉZERT et Louis BRÉHIER. Riom, p. 66.
(1) Emile MALE. L'Art religieux de la fin du Moyen-âge en France, p. 148-149, d'après des manuscrits de la Bib, Nat. : franç. 404. Légende dorée du temps de Charles VI ; franç. 20090 Bible historiale du duc de Berry.
(2) C"est le geste de l'Enfant dans la belle Vierge d'argent de Jeanne d'Evreux, au Musée du Louvre (1329) ; à rapprocher la Vierge de Belmont (Haute-Marne).
(3) Vierge de Langres donnée par Philippe IV à l'évêque Guy III, vers 1337 : elle offre beaucoup d'analogie avec la Vierge, de Jeanne d'Evreux. Voir également la Vierge de Verdelais (Gironde) ; la Vierge de Marthuret, à Riom ; la Vierge à l'oiseau de Volvic (Puy-de-Dôme).
(4) Vierge de l'église Saint-Urbain de Troyes (Aube) du commencement du XVIe siècle. Dans un groupe de la Vierge à l'Enfant, de 1'école bourguignonne, conservé au musée de Cluny, on voit: l'Enfant jouer avec l'anneau de fiançailles de sa mère.
(5) Suivant Emile Mâle, on trouverait à l'origine de ces sentiments nouveaux, les Méditations sur la vie de Jésus-Christ; œuvre franciscaine du XIIIe siècle, qui nous, fait vivre dans l'intimité de la Sainte Famille. On y voit, en effet, Jésus enfant consoler sa Mère, et la Vierge embrasser et allaiter son Fils. - E. MALE. L'Art religieux de la fin du Moyen-âge ... p. 149-150.
(6) Vierges de Palaiseau (Seine-et-Oise), Bornel et Magny-en- Vexin (Oise), Coutances (église St-Nicolas). Ces diverses œuvres appartiennent toutes au XIVe siècle, certaines sont du début de ce siècle.
(7) Rib. Nat. Latin 10.483, f° 203. Dans le Missel de Montier-en-Der (Mazarine n° 419) qui est peut-être antérieur au Bréviaire de Belleville, on voit la Vierge faisant téter l'Enfant au cours de l'Adoration des Mages (f° 12). Des ivoires du XIVe siècle nous montrent aussi la Vierge allaitant (Musée du Louvre, n° 114).
(8) Une statue eu bois de Voutenay (Yonne), de la première moitié du XIVe siècle, montre également une Vierge prête à allaiter: le sein sort par une échancrure de la robe. Voir : Dr G. J. VITKOWSKI. Les Seins et l'allaitement à l'Eglise. Paris, Librairie de l'Art Français.
(9) E, .MALE. L'Art religieux du XIIe siècle en France, p. 433.
(10) « La mère appliquait son visage sur le visage de son petit enfant, l'allaitait et le consolait de toutes les manières qu'elle pouvait, car il pleurait souvent... » (Méditations sur la Vic de Jésus-Christ, op, cil, cap. VIII.)
(11) « Vous pouvez fléchir votre Fils, ô Vierge Mère, vous nous aimez aussi, nous qui sommes vos enfants. » Office divin ou Livre d'Eglise à l'usage de fidèles du diocèse de Metz, op. cit. p. 670.
(12) Le vers suivant Sumat per te preces (que par vous II accueille favorablement nos prières) montre bien le caractère de divine médiatrice de Marie. (Ave Maris stella.)
(13) J. A. BRUTAILS. Pour comprendre les monuments de la France. Paris, Hachette, 1922, p. 83.
(14) Opinion formulée par le curé de Saint-Nectaire (La Chronique Médicale, 35e année, 1928, p. 24 et 60). Suivant une tradition languedocienne que j'ai entendu rapporter dans la région de Toulouse, les Seigneurs de Lévis prétendaient être issus de la tribu de Lévi et l'un d'eux, adressant sa prière à la Vierge, ne manquait jamais de dire « Ma cousine ».
(15) Bulletin de la Soc. Préhist. Franç., t. XLII, p. 19. M. Billiard cite le cas d'une famille russe qui aurait présenté cette anomalie, soit aux mains, soit aux pieds et cela pendant plusieurs générations. Les gens naissant avec six doigts n'auraient-ils pas été considérés dans les temps anciens comme des sorciers ou des chefs prédestinés ?
(16) Associées souvent à des points ou pastilles, notamment dans la grotte de Castillo (Espagne), ép. aurignacienne. - D. PEYRONY. Eléments de Préhistoire, Ussel. J. Eyboulet. 1934, p. 73-74, d'après l'abbé Breuil.
(17) D. PEYRONY. Les Eyzies. Paris, Laurens, 1931, p. 63.
(18) Notamment à Saint-Sernin (Aveyron). - D. PEYRONY. Eléments de Préhistoire, p. 147-148. La figuration isolée de mains sur des monuments mégalithiques est plus que douteuse. « De main, de griffe, de sceau, il n'en existe point, écrit l'abbé F. Bertruc, après des fouilles et un examen consciencieux de la fameuse « Pierre du Diable » à Lugos, mettant ainsi fin à une légende qui avait la vie dure. (Revue Historique du Pays de Buch, 1933, p. 19-24.)
(19) Faire la main ithyphallique consiste à fermer 1a main en plaçant le pouce, en dehors et en avant, entre l'index et le médius.
(20) Camille DE MENSIGNAC. Notice sur les supersititions dictons, proverbes du Département de la Gironde. Bordeaux, A. Bellier, 1888, p. 73-74.
(21) Dr STEPHEN-CHAUVET. A propos d'une « taque » de cheminée périgourdine, adornée de deux mains (Bull. Soc. Préhist, Franç., t. XXXVIII (1941), p. 120-121.). Voir également: Bull. S. P. F. 1940, p. 142-144; 1942, p. 173-174.
(22) Dr M. BAUDOUIN. La Main en Préhistoire et Archéologie, du Paléolithique moyen à nos jours. - A. NICOLAÏ. Le symbolisme chrétien dans les filigranes de papier, dans Editions Industrielles Papetières, Grenoble, 1936.
(23) Dr BASTIN. Symbolisme Marial (Revue des Musées, 1928, n°16, p. 128).
(24) H. DE SARRAU. L'Officium Sancti Emi1iani Confessoris (Bull. Soc. Hist. et Arch. de Saint-Emilion, fasc, X-XI, 1941-1942, p. 40, planche).
(25) Pierre FRANCASTEL. Sculpture gallo-romaine et sculpture romane (Revue Archéologique, t. XXII, 1944, p. 141-142).
(26) « Vous l'avez nourri de votre lait virginal... C'est à présent que nous appelons heureuse celle qui vous a allaité... » (Hymne et Prose de l'Office de la fête de l'Assomption. Office divin ou Livre d'Eglise à l'usage des fidèles du diocèse de Metz, op. cit. p. 669-673.
(27) C'est, en effet, la thèse soutenue par les curés des sanctuaires de Saint-Nectaire, de Saint-Savin, de Sons-et-Chatillon (La Chronique Médicale, 1927, p. 205; 1928, p. 24 et 60 ; - L'Eglise de Saint-Savin en Lavedan, guide illustré, Tarbes, 1933, p. 46-47). Il tombe sous le sens que pour l'interprétation de nombreux mythes et symboles des religions de l'Antiquité, on en est réduit aux hypothèses, faute de connaître l'opinion des prêtres de ces anciens cultes.
(28) Comparer l'expression mettre les pouces signifiant que l'on cède après une résistance inutile, Rappelons encore que le pouce est une ancienne mesure de longueur, la 12ème partie du pied. Voir : MONTAIGNE. Essais, Iiv. II, ch, XXVI. Des poulces.
(29) En particulier, le sarcophage conservé dans l'église souterraine de Santa Engracia, à Saragosse, dans lequel on a pu voir une des premières représentations de 1'Assomption de Marie. Voir Supra, année 1945, p. 58, n. 60.
(30) Dr Stephen CHAUVET. A propos d'une « taque » de cheminée périgourdine, adornée de deux mains (Bull. Soc. Préhist. Française, t. XXXVIII, 1941, p.119 ; - DOM CABROL et Dom LECLERCQ. Dict. d'Arch, chrét: et de liturgie. Paris, Letouzey et Ané, 1931, t. x (1re partie). Art: main, col. 1206 et suiv.
(31) Devise de la ville de Manosque (Bas.-Alpes), qui porte dans ses armoiries : écartelé d'azur et de gueules, à quatre mains senestres appaumées, d'argent. Ces armes parlantes se rapportent au nom de la ville dont un jeu de mot fait en latin manus quatuor, symbole des 4 bourgs voisins qui, par communauté d'intérêts, auraient fusionné pour former le Manosque actuel.
(32) Cette main de justice était sculptée dans une défense de licorne. C'est Aaron, roi de Perse, qui avait envoyé à Charlemagne, en 807, cette défense de 6 pieds 1/2 et un pouce de long, parce que c'était là une chose fort rare et que la Licorne était considérée comme l'emblème des vertus guerrières et morales, Elle fut ensuite donnée par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Denis et figura dès lors dans la description du « Trésor sacré de Saint-Denis » (Dr Stephen CHAUVET, op. cit. p. 120).
(33) Dr Stephen CHAUVET, Op. cit. 'P. 121. La main a encore une grande importance dans les rites de magie et de sorcellerie, suivant A. Herpin (Bull. Soc. Préhist. Franç., t. XXXIX, 1942, p.173.
(34) L'Eglise de Saint-Savin en Laveden, op, cit. p. 47.
(35) Mère de Dieu, Marie est vraiment la Mère de Dieu, en latin, Deipara ou Dei genitrix.
(36) Plaudente populo universo, qui incredibili gaudio gestiens, collucentibus facibus domum deduxit episcopos (Office de saint Cyrille d'Alexandrie « defenseur invaincu de la divine maternité de la Vierge » (9 février). _ R. P. DELATTRE. Le Culte de la Sainte Vierge en Afrique, p . 84. - Chanoine RIBET. Le Mois de Marie, Paris, 1903.
(37) A partir de ce moment (milieu du Ve siècle), le terme de Theotokos se rencontre fréquemment dans les textes liturgiques et les écrits des théologiens. On le trouve souvent à Carthage, sur des plombs de bulles byzantins des VIe et VIIe siècles. La plupart de ces sceaux, frappés à l'image de Marie, portent l'invocation OEOTOKE BOHOEIEI... Mère de Dieu, protège... Cette, légende est parfois figurée en monogramme cruciforme. - R. P. DELATTRE. Le Culte de la Sainte Vierge en Afrique, p. 101, 104 et suiv.
(38) Dom Cabrol fait remarquer que par le simple déplacement de l'accent, Osótoxos, au lieu de Osotóxos, les hérésiarques changeaient le sens du terme (Dom F. Cabrol. Le Livre de la Prière Antique. Paris, Oudin, 1903, p. 283).
(39) « Le Roi donna à la Reine tout ce qu'elle voulut lui demander. » (Antienne de la Fête de l'Assomption.) Office divin ou Livre d'Eglise à l'usage des fidèles du Diocèse de Metz, op. cit. p. 675.
(40) Psaume 76.
(41) « Que de grâces vous répandez sur la terre » (Hymne de la Fête de l' Assomption. Office divin, etc... op. cit. p. 670). Au sujet du rôle de Marie, divine médiatrice, voir l'exorde du Sermon sur la Sainte Vierge, de Bossuet,
(42) J. A. BRUTAILS. Pour comprendre les monuments de la France. Paris, Hachette, 1922, p. 83.
(43) Emile MALE. L'Art religieux du XIIe siècle en France, Paris, Colin, 1922, p. 286-287.
(44) Louis BREHIER, L'Art Chrétien. Paris, Laurens, 1928, Ill. 243 et 348.
(45) Revue Libournaise, tome I (1898-1899), p. 137 et 153.