

# Zdzisław Obertyński

---

## L'image de la Trinité au château de Lublin

---

Collectanea Theologica 13/1-2, 60-69

---

1932

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## L'IMAGE DE LA TRINITÉ AU CHÂTEAU DE LUBLIN.

Le troisième volume des „Études sur l'histoire de l'art en Pologne“ contient une précieuse monographie des fresques de l'église de la Ste Trinité au château royal de Lublin, écrite par le Dr M. Walicki<sup>1)</sup>. Nous regrettons avec l'auteur lui-même qu'il n'ait pu traiter d'une manière plus détaillée ces fresques, pourtant ce qu'il nous en donne a déjà le grand mérite d'enrichir la connaissance de notre passé.

Ce temple possède sur le mur gauche du sanctuaire un tableau de la Ste Trinité, une vraie trouvaille, d'après l'état actuel de l'histoire de l'art (fig. 1). Sur le fond d'un mur orné de colonnes nous apparaît un vieillard vénérable de haute stature à cheveux longs et à barbe blanche, vêtu d'une longue tunique et drapé d'une chape agrafée au cou. Il tient de sa main gauche le globe terrestre, et bénit de l'autre. Sa tête est ornée d'une gloire en forme de disque uni. A la hauteur des hanches, deux autres personnages prennent naissance des côtes du vieillard. Ces personnages ne se composent que de demi-corps, ayant tous les deux le type conventionnel du Christ, sa longue chevelure sombre ainsi que ses moustaches et sa barbe. Leurs têtes sont ornées de la même auréole que la figure du milieu. Ils sont non seulement plus jeunes mais aussi plus petits. Le personnage du côté droit présente une hostie blanche à un apôtre prosterné à ses pieds, celui de gauche tend de ses deux mains le calice sacré à un autre disciple.

---

<sup>1)</sup> Walicki Michał, Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie, Studja do Dziejów Sztuki w Polsce, T. 3, Warszawa 1930, p. 1—93.

M. Kopera en traitant de cette fresque affirme<sup>2)</sup>, que „ce ne fut point le peintre qui ait composé ce groupe, surtout la figure de Dieu le Père avec les deux figures du Christ, un problème bien difficile et bien ingrat à résoudre pour un artiste, problème

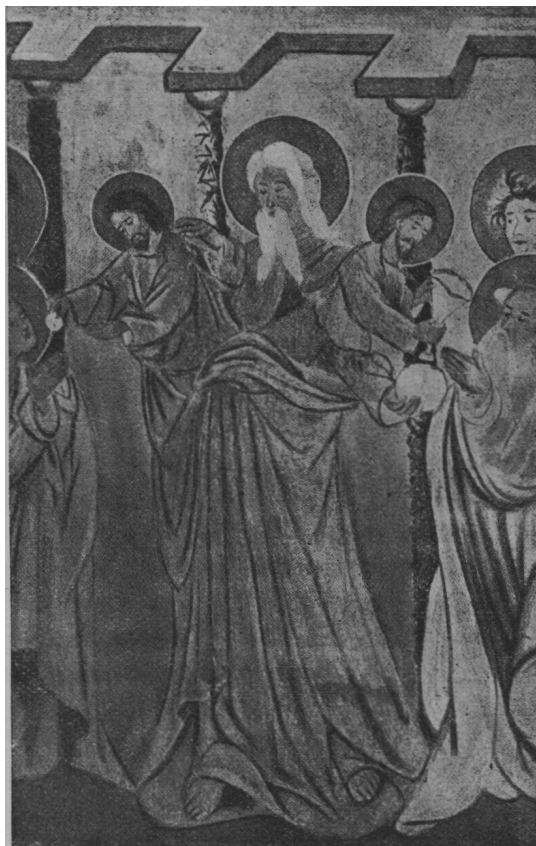


Fig. 1.

qu'il avait trouvé dans les formes byzantines léguées par la tradition. Il sut pourtant donner à son oeuvre l'expression de dignité et de recueillement religieux. C'est ce qu'il faut chercher dans les tableaux russes et byzantins". On ne peut cependant pas accepter cette opinion sans restriction. D'abord il est évident que la scène, bien connue dans l'iconographie byzantine sous le nom de la

<sup>2)</sup> Kopera F., *Dzieje Malarstwa w Polsce*, T. I, Kraków 1925, p. 134.

„Communion des Apôtres“ ne peut être, bien entendu, considérée comme composition originale du maître André ou de ses confrères, auteurs des fresques de Lublin<sup>3)</sup>, elle fut pourtant empruntée aux traditions byzantines. D'autre part la triple figure du milieu ne représente nullement Dieu le Père avec deux portraits du Christ, et comme telle on ne la rencontre point dans l'iconographie byzantine.

Le premier de ces faits fut parfaitement compris par M. Walicki qui déclare cette composition être une image de la Trinité<sup>4)</sup>. La figure du centre c'est Dieu le Père, le personnage de droite le Fils de Dieu, celui de gauche le St. Esprit, car l'identité des figures de la seconde et de la troisième personne divine et leur type d'un Christ conventionnel ne sont point rares dans l'iconographie chrétienne; on ne les reconnaît souvent que selon les paroles du ps. 109 (110), 1 „*Dixit dominus domino meo, sede a dextris meis*“, d'après lesquelles le Fils de Dieu est assis à la droite du Père.

Le second fait qu'une telle reproduction de la Ste Trinité est inconnue dans l'iconographie byzantine suggère la question, où en est née l'idée, quelles influences a-t-elle subies, et de quelle manière s'est-elle trouvée reproduite à Lublin. Je suis aussi d'avis que ce type de la Trinité n'est pas une composition originale des artistes de Lublin, car il en existe une autre identique, quoique stylisée d'une manière différente. Les peintures de Lublin ont été exécutées l'année 1418, tandis que près d'un siècle plus tard, l'année 1514, nous trouvons dans l'ancienne église de l'hôpital à Bozen (Bolzano) au Tyrol un nouveau tableau de cette composition (fig. 2) qui depuis la destruction de cette église est conservé au lycée de l'endroit<sup>5)</sup>. Il n'y a aucun doute qu'on voulait

<sup>3)</sup> Walicki, l. c., 22, 78.

<sup>4)</sup> Idem, l. c., 60 passim, 73.

<sup>5)</sup> Mitteilungen der K. K. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler, N. F. 2, Wien 1876, pp. LIII sq. — Kunstfreund, 11, Bozen 1895, p. 7. — M. Walicki, l. c., 73 n'apprécie pas assez ce monument quoiqu'il le cite d'après Molsdorf et pourtant il n'est pas exact. (Cf. Molsdorf W., Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, p. 2, nro 4). Évidemment il ne le connaît pas, car à propos de la fresque de Lublin il écrit: „La composition de la Communion des Apôtres présente une construction toute originale qui, si je ne me trompe, ne trouve d'analogies immédiates“.

y représenter précisément la Ste Trinité; l'inscription suivante en fait preuve: „*Gelobt und gewenedeit sey die allerheiligste drei faltigkeit. Klopfet An der dir so wirt Jech aufgethan*“.

Il est difficile pourtant de supposer que ce tableau ait été inspiré par les fresques de Lublin. Il nous faut donc admettre l'existence d'un modèle antérieur, n'existant plus peut-être ou dont la découverte n'est pas encore faite. Ce modèle avait dû se trouver en un lieu accessible aux influences de l'iconographie byzantine, puisqu'il représente une scène essentiellement byzantine, la „Communion des Apôtres“. Mais la figure centrale de la Trinité, totalement inconnue des formes byzantines médiévales, nous fait penser

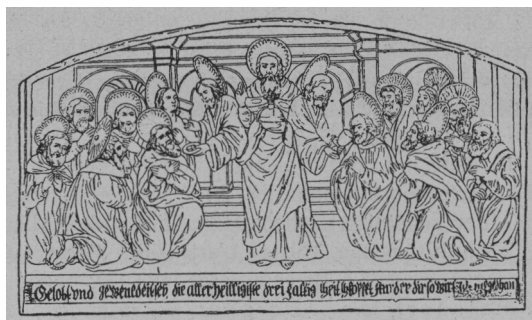


Fig. 2.

aux influences d'autres sources. Il est à remarquer qu'au moyen-âge l'art byzantin classique n'avait qu'une seule manière de représenter la Ste Trinité, connue sous le nom de l'„Hospitalité d'Abraham“. Ce n'est que bien plus tard, dans l'Hermeneia, qu'on trouve les trois personnes divines représentées dans la „Divine Liturgie“, où le Christ paré d'ornements pontificaux, comme Ο ΜΕΓΑΣ ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ, nous apparaît à l'autel avec Dieu le Père assistant au sacrifice et la Colombe planant au dessus de l'autel<sup>6)</sup>. Et s'il nous arrive de rencontrer en Orient depuis le XVI-e siècle d'autres représentations de la Trinité, il s'agit toujours de types, soit empruntés directement à l'Occident, soit puissamment influencés par l'art occidental<sup>7)</sup>. C'est dans les pays occidentaux que la

<sup>6)</sup> Schäfer G., Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, § 360, pp. 232 sq.

<sup>7)</sup> Cf.: Свєнцицькїй-Святицькїй Икони Галицької України, Львів 1929 planche 11. — Sokołowski M., Przedstawienia Trójcy, Sprawozdania

Trinité est représentée en mainte manière. Nous la voyons sous l'aspect de trois figures humaines et aussi dans un seul personnage à trois têtes<sup>8)</sup>, ou à une tête mais à trois faces<sup>9)</sup>, ou bien encore il y a trois personnages unis en un seul corps et ne possédant que deux bras<sup>10)</sup>. Comme l'art byzantin ne possédait point, surtout en ce temps là, de ces compositions bizarres, comme d'autre part elles n'étaient point exclues de l'art occidental, il nous faut croire

Kom. Hist. Sztuki P. A. U., I, Kraków 1879, pp. 43 sq. — Zibrť Č., Zobrazení Trojice, Věstník kral. České společnosti nauk, Třída filosoficko-historicko-jazykopytna, Praha 1894, VII, pp. 1 sq. — Didron, Annales archéologiques, I, Paris 1844, p. 298. — Грабаръ И. Исторія русскаго искусства, Т. VI, Москва, Кнебель, pp.: 368, 388, 509, 510. — Stefanescu I. D., L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Orient et Byzance II, Paris 1928, p. 202. — Grabar A., La peinture religieuse en Bulgarie, Orient et Byzance I, Paris 1928, p. 298.

<sup>8)</sup> Voir: Molsdorf, lc. — Didron M., Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu, Paris 1843, pp. 567, 596. — Hermann J. H., Die Italienischen Handschriften des Ducento und Trecento, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, N. F. V (VIII), Leipzig 1930, planche CV. — Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 32, Wien 1915, page 319. — L'arte VIII, Roma 1905, page 6. — Górski K., Grzegorz Paweł z Brzezin, Kraków 1929, pages 202, 203.

<sup>9)</sup> Voir: Molsdorf, lc. — Bergner H., Handbuch der kirchlichen Kunstialtertümer, Leipzig 1905, p. 541. — Die Kunst und Geschichtsdenkmale des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin, IV, Schwerin 1901, p. 591. — Didron, Annales archéologiques, II, Paris 1858, planche I. — Górski K., l. c., 205. — Didron, Histoire de Dieu, lc., pp. 575, 580. — Sokołowski, l. c. — Zibrť, lc. — Günther O., Eine Predigt vom preussischen Provinzialkonzil in Elbing 1427, Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins, Heft 59, Danzig 1919, pp. 106, 107 et annotations. — Kolberg J., Ein Trinitätsbild in der Pfarrkirche zu Wormditt, Zeitschrift für christliche Kunst, 14, Düsseldorf 1901, p. 337 sq.

<sup>10)</sup> Mitteilungen der k. k. Central-Kommission, N. F. 15, (1889), p. 205, nro 139; p. 256, nro 187; p. 231, nro 250. — Kunstfreund, lc. p. 5. — Kirchenschmuck 32, Graz 1901, p. 80. — M. Bergner (l. c. 541) compare le tableau de Bolzano à l'image de la Trinité du psautier de Zinna (voir: E. Vouillême, Die Deutschen Drucker d. XV. Jhdts<sup>2</sup>, Berlin, 1922, p. 172; Veröffentlichungen d. Gesellschaft f. Typenkunde d. XV. Jhdts, VII, Halle 1913, planche 536; Monumenta Germaniae et Italiae Typographica, VI, Berlin 1900, pl. 150; Proctor, Index to the early printed Books in the British Museum, Nro 3226) et croit y voir une grande ressemblance. Sans parler de la scène de la „Communion des Apôtres“ qui manque dans le psautier susdit, je ne peux y observer qu'un seul trait commun, à savoir: la partie inférieure de la figure centrale est simple, tandis que la partie supérieure est triple. Tous les autres détails accusent de profondes différences.

que la conception du modèle de la fresque de Lublin a été essentiellement influencée par les types occidentaux de la Trinité.

Ce modèle antérieur que je suppose être inspirateur de la Trinité de Lublin et de Bozen, devait se trouver, comme je l'ai déjà remarqué, dans un des pays soumis aux influences byzantines mais aussi à la culture occidentale. La Pologne en était un; les fresques de l'église du château de Lublin nous le montrent clairement: malgré leur auteur byzantin, l'empreinte de l'Occident y est très accentuée. M. Walicki en voit la raison soit au puissant reflet de la culture occidentale en Pologne, soit dans l'influence de l'art médiéval serbe<sup>11)</sup>. L'Italie se trouvait aussi au moyen-âge dans le cercle du rayonnement de l'art byzantin<sup>12)</sup>. Reims n'en était point exclu, nous y trouvons dans la cathédrale une „Divine Liturgie“ byzantine, quoique stylisée à la manière occidentale<sup>13)</sup>. Au contraire, au sens inverse, la Serbie subissait depuis le XII-e au XV-e siècle une forte influence de l'art italien<sup>14)</sup>.

C'est surtout le XIV-e siècle qui marque en Serbie une ère nouvelle sous plusieurs rapports. La restauration de l'empire des Paléologues et la puissance que donnèrent à leur pays Milutin et Dušan, le développement des sciences et de l'humanisme, enfin la grande activité de l'Église furent pour l'art serbe une nouvelle force créatrice, plus libre et plus riche qu'autrefois, et spécialement pour l'iconographie une source féconde et vitale<sup>15)</sup>. Comme trait caractéristique de cette nouvelle époque, de cette Renaissance de l'art médiéval serbe nous trouvons „ce désir incessant d'invention, cette activité créatrice toujours en éveil qui, non seulement modifie les thèmes anciens, mais accueille les plus modernes, qui tour à tour s'inspire des motifs hellénistiques remis en honneur et des commentaires des théologiens contemporains“<sup>16)</sup>. Deux

<sup>11)</sup> Walicki, l. c. 78, 79, 80, 82.

<sup>12)</sup> Voir: Кошдаковъ: Иконографія Богоматери, II, Петроградъ 1915, pp. 392 sq.

<sup>13)</sup> Didron, Histoire de Dieu, l. c., 313.—Sur l'influence antérieure de Byzance en France voir: Ebersolt J., Orient et Occident, Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades, Paris 1928.

<sup>14)</sup> Окупецъ Н.: Сербскія с едневѣковья стенописи, Slavia II, Praha 1923/24, p. 371 et la littérature, qu'il y cite.

<sup>15)</sup> Millet G., Byzance et non l'Orient, Revue Archéologique, 4-e série, XI, Paris 1908, p. 172.

<sup>16)</sup> Diel Ch., Manuel d'art byzantin 2, II, Paris 1926, p. 826.

grandes écoles de peintures se succèdent alors en Serbie: d'abord, au XIV-e siècle, l'école macédonienne, et puis, à la fin du XIV-e et au commencement du XV-e siècle l'école crétoise. Hors du pays et parfois par son intermédiaire l'école macédonienne rayonne au XIV-e siècle en Roumanie, en Bulgarie et en Russie. Au XV-e elle y cède la suprématie à l'école crétoise, qui au XVI-e siècle saura pénétrer même dans l'Athos<sup>17)</sup>. „Comme l'a très bien dit Kondakow, les peintures murales serbes sont une variante du style byzantin, élaborée sous l'influence italiennē par l'école locale“<sup>18)</sup>.

La fraîcheur et la vitalité des courants artistiques de l'Italie voisine furent en Serbie cause entre autres de certains changements dans ses nouvelles compositions aux sujets liturgiques<sup>19)</sup>. Toutes elles sont créées avec la pensée au sacrifice de la croix et celui de la messe, elles se trouvent d'ordinaire dans l'abside tout près de l'autel, toutes elles le possèdent comme centre du tableau. Nous voyons alors, sur un autel, entouré d'anges et de pères de l'Église profondément inclinés en adoration, l'Enfant-Dieu dénudé, reposant sur une patène, une autre fois il s'y trouve le Christ adulte, mais de petite dimension, à barbe et à cheveux longs. Quelquefois encore c'est un de ces pères de l'Église frappant de sa lance le flanc de la divine victime, étendue sur le disque. Ailleurs des anges, en parements liturgiques, viennent déposer sur l'autel les vases sacrés. Cette-fois-ci c'est le Christ lui-même en archevêque oriental recevant des mains d'un ange la patène<sup>20)</sup>. Toutes ces variantes sont inconnues de l'antique tradition de l'iconographie byzantine classique. Nous avons pourtant encore un exemple fort remarquable, où l'influence italienne introduit en Serbie une innovation d'une valeur désavantageuse: c'est une fresque de l'église de Mateitch du XIV-e siècle, oeuvre de l'école macédonienne<sup>21)</sup>, représentant la Trinité sous l'aspect d'un personnage à trois faces<sup>22)</sup>. Voici une preuve éclatante de l'influence de l'iconographie italienne que subissaient au XIV-e siècle les

<sup>17)</sup> Idem, l. c., p. 827—9. — Voir l'opinion de Grabar A., La peinture religieuse, l. c., pp. 179, 180, 286.

<sup>18)</sup> Idem, l. c., p. 824.

<sup>19)</sup> Окуневъ l. c., p. 385.

<sup>20)</sup> Idem, l. c., p. 376/7. — Voir: Окунев, Со тавъ ро писи зама въ Сопочанахъ. Byzantinoslavica I, Praha 1929, pp. 120, 135, 139.

<sup>21)</sup> Diehl, l. c., p. 821.

<sup>22)</sup> Окуневъ: Сербскія средневѣковыя стенописи, l. c., p. 385.



artistes serbes et qui sut introduire ces idées singulières même dans le canon orthodoxe de la peinture byzantine. C'est précisément encore en Serbie qu'existe l'unique tableau antérieur rappelant par le groupement des figures notre fresque de Lublin, ce que remarque avec justesse M. Walicki<sup>23)</sup>. C'est la „Communion des Apôtres“ de Rawanitsa, sur laquelle entre les deux figures conventionnelles du Christ apparaît une troisième en vêtements d'archireï, telle que nous la trouvons d'ordinaire dans chaque „Divine Liturgie“ byzantine. Elle appartient à l'école crétoise<sup>24)</sup>.

Quant à l'Italie nous y voyons au XIV-e siècle des tableaux de la Trinité, dont j'ai déjà parlé, à diverses conceptions: trois personnages, un personnage à trois têtes ou à trois faces qui proviennent même des centres à culture artistique fort avancée, Naples par exemple<sup>25)</sup>.

Il est bien probable, vu la prépondérante influence italienne, qu'on ait appris en Serbie à concevoir les trois figures du Christ dans la „Communion des Apôtres“, telle que nous l'avons par exemple à Rawanitsa, comme les trois personnes divines. Cette interprétation était d'autant plus facile que parfois, comme dans l'église royale de Stoudenitsa, ornée en 1314 par des artistes de l'école macédonienne<sup>26)</sup>, nous voyons dans la „Communion des Apôtres“ le Christ accompagné de deux anges vêtus en diacres<sup>27)</sup>. D'autre part, trois anges, c'était la représentation classique de la Trinité. En même temps on connaissait aussi les types italiens de la Trinité, voir la fresque de Mateïtch. Il est donc fort possible qu'on ait remplacé dans la „Communion des Apôtres“ ces trois personnages masculins au type du Christ par une seule figure combinée pour mettre en relief l'attribut de l'unité dans la Ste Trinité. C'est de cette manière qu'en Serbie, sous l'influence ita-

<sup>23)</sup> Walicki, l. c., p. 73. Voir la „Communion des Apôtres“ avec le Christ-pontife dans l'évangélaire de Crimca du XVI-e siècle, à Dragomirna, Stefanescu, l. c., pl. XX, 2.

<sup>24)</sup> Diehl, l. c., p. 821.

<sup>25)</sup> Voir: Hermann, l. c., p. 251. — L'Arte, l. c., p. 6.

<sup>26)</sup> Diehl, l. c., pp. 819, 821,

<sup>27)</sup> Okunev, Monumenta artis serbicae II, Pragae 1930, pl. 4. — Voir le Christ-pontife accompagné de deux anges du XVI-e siècle à Sucevita, Podlacha Wł., Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny, Archiwum naukowe, Dział I, Tom V, Zeszyt 2, Lwów 1912, p. 116 et pl. II, 2. — Stefanescu, l. c., pp. 87, 152 et pl. LXXXVII.

lienne, naît au XIV-e siècle notre type de la „Communion des Apôtres“.

„La polychromie de Lublin porte d'évidentes empreintes, passées comme à travers un filtre, des touches de l'art serbe médiéval qui montre toute une série de traits iconographiques propres à cet art“<sup>28)</sup>. Cette opinion de M. Walicki, on peut l'appliquer sans hésiter, je crois, aussi à notre type de la Trinité. A la fin du moyen-âge avait lieu une immigration successive des Slaves du Sud, surtout des Bulgares, dans la Ruthénie<sup>29)</sup>, à savoir, suivant l'hypothèse fort probable de Kondakow, par Halitch et les terres moldaves et valaques<sup>30)</sup>. C'est par là aussi, d'après mon opinion, que notre rare type de la Trinité parvint en Pologne où le maître André et ses confrères l'adoptèrent pour en orner l'église de la Trinité au château royal de Lublin. Il a pu y pénétrer grâce à quelque manuscrit enluminé de même que les inscriptions de cette église qui semblent être inspirées par un manuscrit, modèle d'écriture, des Slaves méridionaux, probablement serbe<sup>31)</sup>.

<sup>28)</sup> Walicki, l. c., 82. — Bien peu de fresques médiévales serbes se sont conservés jusqu'à nos jours (cf. Окушевъ, l. c., 373), et celles que avons à notre portée ne sont pas encore suffisamment connues. Parmi ces fresques inconnues ou perdues on trouverait peut-être le modèle de la fresque que M. Walicki appelle: „une composition énigmatique qui représente probablement Tobie avec l'Ange“ (l. c. 77). Pourtant ce n'est pas Tobie avec l'Ange, mais le pendant de la composition placée de l'autre côté de la fenêtre. Là, nous voyons Daniel dans la fosse aux lions et ici le prophète Habacuc que l'ange emporte sur un tourbillon de vent à Babylone avec la nourriture pour Daniel. La scène n'est pas fidèlement reproduite selon Dan. 14, 35, où l'ange tient le prophète par les cheveux, tandis qu'ici il le tient de la main gauche par le vêtement sur l'épaule gauche. Du reste il faut avouer qu'on ne trouve pas ailleurs une composition pareille. Notons encore que dans la nuée tourbillonnante qui supporte le prophète agenouillé apparaissent des têtes tournées de tous côtés. (Cf. Walicki, l. c., pl. XXIII). Celle d'en bas rappelle vivement par sa forme une tête de poisson. Il faut y ajouter qu'une icône grecque du XVI-e siècle au Musée de Sofia (Départ. des Ant. Méd. N-o 2957) montre le prophète Habacuc auprès d'un petit lac rempli de poissons, probablement une allusion au texte Hab. 1, 14—17. (Grabar A., La peinture religieuse, l. c., p. 80). Il est donc possible qu'une idée analogue ait inspiré ce détail des peintures murales de Lublin ou bien son modèle antérieur.

<sup>29)</sup> Walicki, l. c., 82.

<sup>30)</sup> Idem, l. c., 83.

<sup>31)</sup> Walicki, l. c., 83, 84.

Je pense que ce type s'était conservé aussi au midi, soit comme une autre fresque, soit comme enluminure d'un manuscrit. En Serbie il réunit la „Communion des Apôtres“ byzantine à la Trinité latine et retourne, probablement, en Italie. De là il se dirige vers le nord, grâce à l'expansion de la renaissance italienne, et parvient au Tyrol où en 1514 il a servi d'ornement à l'église de l'hôpital à Bozen.

*Lwów*

*Zdzisław Obertyński.*

---