

## L'Église d'Almakerék et ses trésors d'art.

(Abrégé.)

L'église d'*Almakerék* (comitat de Kisküküllő) est d'une grande importance pour l'histoire des arts en Transylvanie; d'abord à cause de ses dimensions extraordinaires et de ses ornements qui sont d'une richesse très rare quoique la commune ne fut au moyen âge qu'une insignifiante commune de feudataires; — ensuite, parce que nous la voyons aujourd'hui tout à fait dans la possession de ceux des habitants qui appartiennent à la confession d'Augsburg. Pourtant les anciens seigneurs de la commune, donc sans doute les possesseurs en commun de l'église, eurent, au temps de la réformation, adopté la confession helvétique. Ces singulières circonstances ne s'expliquent que par les relations existantes entre la commune de feudataires et le seigneur.

L'église est située sur le bord d'un plateau escarpé, et entourée de fortifications. (fig. 1.) Elle est bâtie dans le goût du gothique attardé (style flamboyant) sur un plan à trois nefs; mais elle montre aussi des singularités spéciales que nous allons faire remarquer. La tour est bâtie systématiquement dans le côté de la façade, et dans le bas de la tour se trouve l'entrée; les nefs collatérales ne sont pas voûtées; le plafond de la nef principale est plat. Ces singularités démontrent qu'il s'agit ici d'une gothisation de la basilique romane à trois nefs, ce qui d'ailleurs se voit aussi dans la forme du sanctuaire, et dans certaines formes architectoniques (meneaux, arcs, ogivaux) et ce qui prouve la merveilleuse force de vie de la basilique romane en Transylvanie. Dans son plan comme dans ses ornements, l'église est assez pauvre; mais elle fait valoir une solution indépendante de l'architecture et un principe d'art tout à fait spécial, que — sans lui accorder trop d'importance — il faut reconnaître comme créant un type nouveau, quoique sur un fond déjà existant, et cela constitue en tout cas une oeuvre d'art: du plan à deux tours de l'église de Hirsau fut développé un plan à une tour, et l'entrée fut placée dans le bas de la tour. On obtint cette simplification en faisant servir de clocher le donjon du castel paysan, ce qui en même temps forma le noyau des fortifications de l'église. En Transylvanie la basilique ogivale à trois nefs suivait son modèle romane, quelquefois

pourtant à cette différence près, que le plafond plat de la nef principale fut remplacé par une voûte. L'église d'Almakerék est la seule église ogivale de Transylvanie où le plafond plat de bois soit conservé dans les trois nefs. Enfin, encore une de ces singularités : l'escalier tournant placé dans une petite tour ronde dans le côté septentrional de l'église, entre la sacristie et le chœur. Le *portail à l'ouest* orné de feuillages et d'une fleur en croix est une des meilleures oeuvres de l'art gothique en Transylvanie, (voy. fig. 4.) quoique le feuillage sur le dos de l'arc supérieur soit d'une stylisation molle et effacée. Ce portail et la moitié de l'entrée dont il faisait partie forment à présent une cave murée par laquelle on pénètre dans l'intérieur de l'église.

Les colonnes et les arcs du balcon réunissant les nefs sont plats, mais d'une parfaite proportion. Le chœur est surmonté d'une voûte croisée dont le côtés montrent des profils simples. La clef de voûte au-dessus de l'autel porte les armes des Apafi avec cette inscription : GEN (tile) SCUTUM APPAE. (fig. 6.) Dans le carré du chœur la clef est ornée d'un masque humain. (fig. 11.)

Là où les côtes du chœur se rencontrent avec le carré et reposent sur la longueur des murs, il y a un baldaquin sous lequel se trouvait dans une niche une statue élevée sur une console. (fig. 6. et 7.) Il y eut deux statues mais aucune n'est resté conservée. Les autres côtes reposent sur de simples consoles.

Quant à l'harmonie des différentes parties entre elles, les mesures de l'église font preuve d'un rare justesse de sentiment, ce qui est facile à constater en examinant le plan. (voy. pag. 129.)

Les meneaux des fenêtres sont rendus caractéristiques par une solive horizontale qui les borde et qui leur donne une singulière unité de style. L'on n'a rien trouvé d'analogue hors de Transylvanie. Les meneaux mêmes forment des constructions de trois ou quatre sections de cercle.

Une quatrième fenêtre — ronde celle-ci — se trouve dans le mur sud. Là aussi le meneau représente un motif de quatre sections de cercle.

La lumière ne pénètre que par les petites fenêtres du mur supérieur. Leurs simples ornements ne sont conservés qu'en partie.

Dans le mur septentrional du *choeur* se trouve la niche du tabernacle, ornée d'un bas-relief représentant le Crucifiement et placée sous un baldaquin. La petite porte en grille de fer est une oeuvre antique originale qui, comme ornement, démontre une fine pénétration d'éléments très intéressants.<sup>1</sup> (fig. 8.)

La fenêtre de la *sacristie*, appuyée au mur septentrional, est simple,

<sup>1</sup> *Roth*: Niches et chapelles de tabernacles gothiques en Transylvanie. Arch. Ért. XXX. 1910 p. 220 etc.

à fermeture horizontale. Sous la sacristie, la crypte contient les cendres de Michel Apafi I, prince-souverain de Transylvanie († 1690) et de son épouse née Anna Bornemisza († 1688), tandis que dans la sacristie même se trouvaient autrefois les cercueils de Michel Apafi II. († 1713) et de son épouse, Catherine Bethlen († 1724). En 1790 ils furent aussi placés dans la crypte. La sacristie est simple, avec voûtes en croix sans côtes; mais la porte d'entrée est gothique, ornée autrefois de grandes fleurs peintes en détrempe dont on voit encore des traces. La crypte ne date sans doute que du XVII<sup>e</sup> siècle.

La *porte* gothique du mur *sud* — devant laquelle fut bâti un porche au XVIII<sup>e</sup> siècle — est couverte d'ornements en fer forgé, dont le dessin gothique finit surtout en lis. (fig. 10.) Ce dessin indique une dégénération vers l'art populaire. L'entrée du style populaire dans l'art a créé en Transylvanie un style à part pour les ferrements des portes. Nous en connaissons le point de départ; son développement et sa propagation sont reconnus comme une spécialité de Transylvanie. De tels ferrements se trouvaient dans l'église de *Leses* et dans celle de *Keresd* (à présent ils sont au musée de Segesvár), puis dans les églises de *Körös*, *Nagyszeben*, *Szászújfalu* et bien d'autres.

Le *portail septentrional* ne sert plus de nos jours.

L'église d'Almakerék n'est pas seulement remarquable par ses singularités architectoniques, elle occupe aussi un rang distingué à cause des grandes peintures murales qui ornent son sanctuaire et qu'il faut nommer en premier lieu en parlant de l'art de la peinture en Hongrie et surtout en Transylvanie. De nombreuses traces font supposer qu'autrefois l'église était couverte de peintures à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur. Jusqu'en 1882 les peintures murales se voyaient dans toute leur étendue; mais alors elles furent blanchies à la chaux à une hauteur de trois mètres.

Les inscriptions grattées dans la partie sud du sanctuaire — probablement par des pèlerins — méritent quelque attention pour la constatation de l'époque où l'église fut construite comme pour l'époque des peintures murales. Ces inscriptions sont en caractères gothiques:

..... anno domini millesimo quadringentesimo quinto... dominus Nicolaus... extitisset..... dampnum.

Les peintures seraient donc d'avant 1405, et la construction de l'église devra naturellement précéder cette date. Faute de documents, à juger selon les costumes des figures représentées dans les peintures murales, l'on peut décider que l'église comme ses peintures datent du premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle. L'autel fut même peut-être construit plus tôt encore.

Les sujets des peintures appartiennent à la Bible, aux légendes et à l'histoire de l'époque où l'église fut construite.

La partie biblique traite la vie de Jésus, de l'Annonciation jusqu'à la Résurrection, en 15 tableaux. Sans souci de l'ordre chronologique l'artiste a placé les scènes tantôt sur de petites surfaces, tantôt sur de grandes.

La série commence dans le champ occidental de la voûte, (fig. 11.) au dessus du carré du sanctuaire par

*L'Annonciation*, remarquable par ce trait que la Vierge s'y trouve réunie aux figures représentant la Trinité, c. à. d. que l'artiste a pris le sujet dans le sens que son époque donnait au mystère de l'Annonciation, considérant cette dernière comme une manifestation de la Sainte Trinité. Cette circonstance s'observe aussi dans les peintures italiennes qui traitent le même sujet. (Fig. 11. Coin supérieur du champ à gauche du spectateur.)

Le motif du trône de Marie varie continuellement sur 12 tableaux; dans la moitié des cas il consiste en un banc au-dessous d'un baldaquin à formes gothiques.

La *Nativité* se trouve sur le côté occidental de la voûte. Cette peinture n'a rien de mystique, l'artiste y emploie les motifs de son temps. Marie est couchée dans un simple lit dont les draps traînent par terre. Le toit de l'étable est couvert de bardeaux, il repose sur des pieux en bois; les murs sont formés par des verges entrelacées. Près de Marie la sage-femme s'apprête à baigner le nouveau-né. Marie mesure de la main la température de l'eau qui se trouve dans une de ces baignoires encore aujourd'hui en usage en Transylvanie. Joseph est présent, de même que le boeuf et l'âne. Joseph tient le petit Jésus sur ses genoux. L'évangile du faux-Matthieu nous permettrait de reconnaître dans la figure du fond l'incrédule Salomé; mais il est possible que l'artiste a représenté la scène simplement d'une manière profane. (Fig. 11. Coin gauche du champ supérieur.)

Sans égard pour l'ordre chronologique, suit alors dans le champ de la voûte septentrionale la *Présentation du Christ au Temple*. Un fait singulier c'est l'absence de Joseph dans ce tableau. Le linge qui entoure les mains de Simon est une très ancienne partie inventaire de cette scène. Il se trouve déjà sur un des tableaux du Codex Egberti, sur le Reliquarium du Musée du Vatican, datant du XIII<sup>e</sup> siècle, sur une des peintures des maîtres de St. Séverin, et enfin sur une peinture de l'autel même de l'église d'Almakerék. Peut-être faut-il chercher l'origine de ce détail dans l'esprit naïf de l'époque qui voulut indiquer par des signes extérieures la nature divine du Christ en face des êtres humains autour de lui. (Fig. 11. Coin inférieur du champ à gauche du spectateur.)

Dans le même champ de voûte se trouvent représentés les *Rois-Mages*. La composition de ce tableau est excessivement simple.



La figure et le costume de Joseph sont les mêmes que sur la Nativité. L'un des Rois-Mages est à genoux, présentant son offrande à Jésus qui avec le désir d'un enfant tend la main pour saisir le don. Ces traits gracieux prouvent combien le peintre se sentit attiré par le sujet de son tableau. (fig. 11. Coin supérieur de même champ.)

La scène du *Lavement des pieds* commence l'histoire de la Passion dans la série de ces peintures. (fig. 12.) Elle se trouve sur le mur septentrional du sanctuaire, dans la partie supérieure à droite. Sûrement, en composant cette scène, le peintre fut inspiré par la question de Pierre: Seigneur, vous daignez me laver les pieds? (Jean 13. 6.) Cela se devine à l'expression de surprise de Pierre et des autres disciples. Le Christ est tout habillé; le passage de la Bible qui dit que le Seigneur ôta ses habits avant de laver les pieds à ses disciples (Jean 13. 4.) ne semble pas avoir été considéré.

À droite de la peinture précédente nous voyons la *Cène dernière*. (fig. 13.) L'attitude des disciples indique que le tableau représente le moment que Jean raconte ainsi: „Alors les disciples se regardaient les uns les autres, étant en perplexité duquel il parlait“ (13. 22.) et duquel Matthieu dit: „Et ils en furent fort attristés, et chacun d'eux commença à lui dire: Seigneur, est-ce moi?“ (26. 22.) Judas seul n'a point d'auréole autour de la tête. Sur la table on voit un plat avec des poissons et des pains. Nous n'oserions affirmer que l'artiste a pensé à l'idée eucharistique de la Cène en y mettant les poissons et les pains et qu'il voulut consciemment peindre un symbole ou qu'il puisait simplement dans le trésor typologique de son temps.<sup>1</sup>

Du même côté, la peinture suivante représente une double scène: *Jésus au Mont des Oliviers* et *Jésus trahi et fait prisonnier*. (fig. 14.) Le listeau qui sépare les autres peintures, manque, faute de place, entre la Trahison et Jésus fait prisonnier. La composition du premier tableau est tout à fait traditionnelle; elle fait penser au tableau de l'église de *Brixen* traitant le même sujet,<sup>2</sup> aux deux reliefs en pierre dans les églises protestantes de *Nagyszeben* et de *Szászsebes*,<sup>3</sup> enfin à l'image de la casula conservée au musée de Segesvár.

Quoique „Jesus trahi“ et „Jésus fait prisonnier“ soient des événements qui se suivent de près, ces compositions ne montrent point la fusion qui est d'usage où ces deux sujets sont représentés.

La scène suivante, *le Christ devant ses Juges*, (fig. 15.) se trouve dans

<sup>1</sup> Roth. Oeuvre cité, p. 111.

<sup>2</sup> *Detzel*: Cristliche Ikonographie. Freiburg, 1894. vol. III. p. 353.

<sup>3</sup> *Roth*: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Strassburg 1906 Tafel XII.

le troisième champ du mur septentrional du sanctuaire. Cette oeuvre s'accorde presque entièrement avec les directions données dans le manuel de peinture du mont Athos<sup>1</sup> datant du XVI<sup>e</sup>, peut-être seulement du XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui contient les éléments de composition de peintures très anciennes; déjà Giotto avait puisé dans ce livre.

Dans le même champ où se trouvent „Jésus au Mont des Oliviers“ et „Jésus fait prisonnier“, il y a au-dessous, l'une près de l'autre, les scènes du *Couronnement* d'épines et de *la Flagellation*, (fig. 16.) deux ouvrages crus et réalistiques comme en composaient les peintres primitifs allemands, non les Italiens. Une violente accentuation des traits dramatiques et réalistiques caractérise ces tableaux qui ne devaient point servir à augmenter la dévotion. L'on observe surtout deux rondins croisés qui attachent la couronne d'épines autour de la tête du Christ. Cette aggravation est un trait typique<sup>2</sup> assez répandu, mais non justifié par le récit de la Bible. L'un des bourreaux est peint en caricature, — trait caractéristique entré dans l'art plastique par la voie des drames et mystères. Il faut remarquer que la colonne de la flagellation est bâtie dans une singulière sorte d'édifice, et que le geste des exécuteurs est très accentué. La forme fantastique de la colonne prouve que le peintre s'approche de l'art miniature de son temps: il transforme des détails de composition d'une manière ornementale.

La peinture qui suit représente *Jésus portant la croix*. (fig. 17.) Malgré la simplicité du groupement et de l'idée, cette composition fait l'effet d'un tout uni. Il est intéressant que Simon de Cyrène est coiffé d'un bonnet comme celui qui faisait partie du costume transylvain le plus ancien. Les bonnets pointus des juifs dans le fond du tableau ne datent que de 1315 où les juifs furent obligés de porter ce signe distinctif. Ce même bonnet se voit aussi sur le tableau de Jean Rozsnyai à Nagyszeben (1445).

Le *Crucifiement* (fig. 18.) qui est la plus grande de ces peintures, se trouve dans le champ ouest du mur septentrional du sanctuaire. Du point de vue anatomique, le corps du Christ est dessiné avec une certaine assurance. Sa figure porte l'expression de la douleur et de la souffrance. Les âmes des deux larrons sont représentées sous forme d'enfants sortant de leur bouche et montant. Celle du mauvais larron est emportée par le diable; celle du bon larron est reçue par les anges. Le peintre de ces tableaux révèle un puissant talent créateur qui se manifeste aussi dans la composition vive et mouvementée de „Jésus fait prisonnier“.

La Mise en Croix est suivie de la Descente de Croix, de la Sépul-

<sup>1</sup> Edition Schäfer p. 201.

<sup>2</sup> Korrespondenzblatt XXVI. p. 114.

ture, et de la Résurrection. Ces peintures ne sont pas conservées; seul le tableau du *vir dolorum* se voit encore sur le mur derrière l'autel.

Parmi les scènes de la Passion notre artiste a glissé deux épisodes, l'une à droite et l'autre à gauche de la Mise en Croix: le *Conciliabule de Judas avec les Pharisiens* et la *Mort de Judas*. (fig. 19.) Dans ces deux peintures les personnages ont des proportions plus grandes que celles des autres personnages de la Passion. La première des deux compositions est pleine d'une dignité sérieuse; l'autre devient grotesque par la stylisation comique des diables. Le suicide de Judas est assez rare comme sujet de peinture.

Du deuxième groupe des tableaux nous mentionnerons d'abord *Marie vêtue du manteau royal*, dans l'intérieur de l'arc de triomphe. (fig. 20.)

Dans le coin de ce champ il y a les figures des deux apôtres *Pierre et Paul*. Sur les deux plaines du champ de voûte occidental: *les quatre évangélistes*, et, planant au-dessus de leurs têtes, les figures symboliques comme pour indiquer l'inspiration divine. (fig. 11. Champ inférieur et champ droit.)

Dans un des six champs de la voûte, la peinture est couverte d'un badigeonnage bleu. Dans les autres champs — à commencer par le mur septentrional — se voient *Sainte-Christine* ou *Macaria* avec les tenailles, *Ste Dorothee* avec une corbeille de roses, *Ste Ursule* avec la flèche, *Ste Catherine* avec la roue et le glaive, *Ste Claire* avec sa tige de lis, *Ste Marguerite* avec le dragon, *Ste Barbe* avec la tour, *Ste Marie* avec une fleur de fève, *Ste Lucie* avec LVCIA VGO sur une bande de légende, *Ste Agathe* avec son nom inscrit sur le trône qu'elle occupe. Il faut encore mentionner un *prophète* sur le côté sud du sanctuaire, au-dessus de la fenêtre du milieu (fig. 22.); un *séraphin* au-dessus de la fenêtre ronde; un *pélican* sur la plaine intérieure de la fenêtre ronde; et un *évêque* derrière l'autel.

Au mur sud se trouvent deux peintures, représentant la *Légende de Saint-George*. (fig. 24. et 24 a.) Leur forme témoigne de l'influence qu'exerçait sur la représentation de ce sujet, déjà au XIV<sup>e</sup> siècle, Jacobus de Voragine (1230 — à peu près 1298) par la version qu'il donne à la légende dans son oeuvre de *Legenda aurea sive historia Lombardica*. La plus grande des deux peintures a pour sujet le combat. Ici l'on aperçoit près du listeau un homme dont la présence n'est pas expliquée par la légende. L'autre tableau représente Saint George portant le dragon tué devant la princesse et cette dernière ceignant le chevalier de sa ceinture. Cette scène après la victoire est une ajoutage à la légende. Le dessin du chevalier comme de sa monture est juste et mouvementé. Le paysage au contraire trahit un manque d'habileté. La peinture porte le cachet

d'une copie de miniature. La scène du combat rappelle la *bataille de Mühldorf*<sup>1</sup> du manuscrit de *Wilhelm von Oseuse* (1334).

La plus belle oeuvre d'art de Transylvanie traitant la légende de Saint-George, c'est la célèbre statue du saint par Martin et George Kolozsvári. Mais la même scène se trouve aussi représentée sur un des autels à ailes dans l'église d'Almakerék et sur une plaque de poêle du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup>

Le troisième groupe de peintures peut être appelé le *groupe historique*. Nous y comprenons les oeuvres dont les figures ne peuvent être rangées parmi les saints. La plus grande est d'une composition remarquable (fig. 25.) : Quatre hommes au maintien solennel sont debout et près d'eux un évêque. Chacun des quatre tient le globe impérial dans la gauche, deux ont le sceptre dans la main droite, le troisième a un marteau d'armes. Une autre figure représente un jeune homme imberbe, sans insignes de souverain. Dans une autre peinture à gauche, deux frères dominicains s'approchent du groupe. (fig. 23.) Nous pensons que ces deux tableaux réunis se rapportent à la fondation et à la consécration de l'église, représentant la famille Apa, fondateurs de l'église, et l'évêque transylvain qui, assisté des frères dominicains, s'apprête à la cérémonie de la consécration. Le reste des figures d'hommes ou de femmes représentent des membres vivants ou morts de la famille Apa. L'auréole ici n'a pas de signification.

Jusqu'à présent on a essayé en vain de retracer, par des recherches dans les archives, l'identité de certains membres de la famille seigneuriale dans cette peinture.

Une seule chose paraît sûre : que l'église fut fondée et construite sous le règne de Louis le Grand (1342—1382.).

Sous la peinture que nous venons de décrire se trouve une autre qui est à présent cachée derrière les lourds bancs d'église, de sorte qu'il est impossible de l'examiner.

Les saints dans ces peintures murales portent le costume ecclésiastique en usage jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle. L'évêque porte la barbe quoique le Concile de Rome de 1074 eût rendu obligatoire la figure imberbe chez le clergé,<sup>3</sup> règle qui ne fut pas toujours rigoureusement observée. Les laïques sont vêtus du costume du XIV<sup>e</sup> siècle. Quant à l'auréole, elle se trouve aussi chez des personnages non-saints au commencement du moyen âge.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Oskar Jäger Geschichte des Mittelalters. Bielefeld & Leipzig. 1890. p. 388—89.

<sup>2</sup> Archaeologiai Értesítő. II. (1882.) p. 257.

<sup>3</sup> Otte: Handbuch d. kirchl. Kunstarch. Leipzig 1883, I. p. 466.

<sup>4</sup> V. ö. Otte: Handbuch d. kirchl. Kunstarch. Leipzig 1883. I. p. 551.



Les peintures d'en haut sont bordées à leur base d'un listeau travaillé. Cet ornement représente tantôt des animaux fabuleux, tantôt des têtes d'hommes et de femmes. (voy. fig. 16. et 25.) Quelques-unes de ces dernières sont des caricatures, mais il y en a aussi de gracieuses. Le peintre ne peut sans doute être jugé que du point de vue de l'art industriel; il se tient sur la base de la tradition, de l'idée typique. Pourtant il révèle quelque individualité, surtout dans les médaillons du listeau dont nous venons de parler, et dans la composition du groupe des fondateurs.

Il n'y a aucune relation entre ces peintures murales et les autres déjà connues de Transylvanie, de sorte que nous ne pourrions en indiquer le peintre.

Quant aux autres monuments d'art que possède l'église d'Alma-kerék, nous nommerons d'importance avant tout *l'autel* qui date du XV<sup>e</sup> siècle. Il a 4.77 m. de large, et 6.20 m. de haut du pied de la mensa au sommet. Le tableau principal y représente la *Madone sur le trône* avec l'enfant Jésus qui tient un oiseau dans la main. (fig. 26.) Dans les coins d'en bas l'on voit les fondateurs à genoux, avec une légende en minuscules dans leurs mains. Cette peinture a 1.40 m. de large. De chaque côté il y a encore deux peintures (43 cm. de large), placées l'une au-dessus de l'autre, représentant *Ste Catherine*, *Ste Barbe*, *Ste Agathe* et *Ste Marguerite*. (fig. 27. et 28.) Les ailes de l'autel, qui ont 1.14 m. de large, sont également ornées de deux peintures chacune. Sur l'aile gauche se trouvent la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*; (fig. 27.) sur l'aile droite la *Mort de Marie* et l'*Assomption* (fig. 28.) Dans le tableau de la Nativité l'ange tient cette légende: **Annuntio vobis magnum gaud(ium)**; sur l'Assomption il y a autour d'une tête d'homme: **Jonas p[ro]pheta**, autour d'une autre: **Jeremias p[ro]pheta**. Dans la Mort de Marie nous voyons un personnage qui figure aussi dans d'autres tableaux du même genre: un homme assis, un livre ouvert à la main sur les pages duquel se lit ce qui suit: *deus meus respice in me qua se relic . . . et: a salute a mea virtute relictorum meorum Jesus clamabo per diem et non exaudias*.

L'autel ouvert est donc orné de neuf peintures. Sur le revers des ailes pliables il y a quatre peintures, et une sur chacune des ailes immobiles. Les premières représentent (fig. 29. et 30.): 1. l'Annonciation; 2. Marie et Elisabeth; 3. la Circoncision; 4. la Présentation au Temple. Dans l'Annonciation, la légende porte ces mots: *Ave gratia plena dominus tecum*. Sur les ailes immobiles on voit Saint Michel et Saint George, mais avec des attributs si semblables qu'on ne saurait décider lequel des deux est Saint Michel et lequel Saint George. (fig. 31. et 32.)

Au milieu de la predella se trouve représenté la *Résurrection du*

*Christ.* (fig. 33.) Sur le côté de l'évangile se voient les armes de la famille Apafi; de l'autre côté il y avait une inscription minuscule, mais qui s'est détachée. Elle se rapportait probablement à la fondation de l'autel. La predella et la partie supérieure ne s'accordent point. Elles diffèrent dans la technique aussi bien que dans la conception. Les armes sur la predella sont dans le goût du XVI<sup>e</sup> siècle; la predella est donc moins ancienne que la partie supérieure. Nous ne pensons pas que les figures des fondateurs sur le tableau principal sont des portraits de membres de la famille Apa quoique le tableau même soit un présent de cette famille. Leur costume n'est pas le même que celui dans les fresques historique de l'église qui indique la classe distinguée de la société hongroise de l'époque; c'est au contraire le costume bourgeois du XV<sup>e</sup> siècle. Les donateurs auront donc fait exécuter la predella tandis que la partie supérieure provient d'ailleurs. Les peintures en haut de l'autel sont l'oeuvre d'une autre main; les figures de St. George, de St. Michel ainsi que celles des vierges sont d'un art plus mûr que les scènes de l'enfance de Jésus.

Il est probable que l'élève aussi bien que le maître travaillait à orner l'autel. L'on sent dans ces scènes l'influence de quelque école du midi de l'Allemagne; mais la nature de cette influence ne peut se définir sans des recherches plus exactes.

Quant à la technique de la partie supérieure: de la toile fut d'abord collée sur une planche de sapin et ensuite enduite de craie. L'esquisse de la composition fut d'abord grattée dans le fond, ce qui fait supposer qu'on employait des cartons. La dorure du fond est en vrai or battu. Après la dorure vint l'exécution de la peinture avec des couleurs à l'huile. Des feuilles d'or battu se trouvent placées sur les vêtements, mais sans égard pour la disposition des plis. Ceci indique que les feuilles d'or y furent mises plus tard; elles étaient peut-être le don d'un pèlerin pour „l'embellissement“ de l'église.

Le sommet de l'autel est formé de cinq fiales réunis par des meneaux. Tout le bois du sommet fut recouvert de toile et cette dernière enduite de craie pour préparer un fond à la dorure. La dorure n'est pas conservée. Sur le fiale du milieu se trouve un crucifix, sur les deux extérieurs deux petites statues: Marie et Jean. Ces statues comptent parmi les plus anciennes de Transylvanie. Le corps de Jésus est une oeuvre intéressante tout à fait juste anatomiquement. Aucune individualité ne se révèle dans la composition des peintures de l'autel; elle ne s'écarte point du modèle répandu. Il y a aussi des fautes de dessin. Les couleurs étant déjà très effacées, il est difficile d'en juger. Elles devaient être plus vive quoique caractérisées par la réserve des oeuvres du XV<sup>e</sup> siècle. Les artistes, s'ils ne furent parmi les plus dis-

tingués, connaissaient bien le métier de leur art, et l'autel en tout cas est un monument intéressant et caractéristique pour la civilisation hongroise vers la fin du moyen âge, qui s'était assuré un rang dans la civilisation européenne, aussi du point de vue de l'art.

Les bancs au mur sud du choeur datent du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. (fig. 34.) Ils portent le cachet du style gothique attardé, comme plusieurs autres des oeuvres d'art de Transylvanie qui sont resté conservées.<sup>1</sup>

Les bancs qui se trouvent dans la nef donnent une idée de la manière dont l'imagination populaire transforme selon son propre goût le dessin artistique des meubles. (voy. fig. 2.)

Nous ferons encore remarquer parmi les trésors de l'église une paire de chandeliers en cuivre jaune, (fig. 35.) et un calice de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce dernier a des proportions et une forme tout à fait dégénérées; par là il diffère des autres calices transylvains qui encore au XVIII<sup>e</sup> siècle conservaient leur traditionnelle pureté et beauté de forme.

L'un des donjons de l'église fut transformé en chapelle. Selon la tradition cette chapelle servait aux catholiques de la commune. Mais plus tard tous les habitants furent réunis en une seule communauté dont — encore au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle — un membre du conseil fut catholique.

Ce qui est sûr c'est que l'église fut fondée et construite par les membres de la famille Apa, et que la famille s'est toujours réservé des droits de propriétaire. Là était la crypte de la famille et là se trouvait le célèbre monument funéraire de George Apafi par Élie Nikolai, sculpteur de Nagyszeben. Ce monument est conservé au Musée National de Hongrie.<sup>2</sup>

**Dr. Victor Roth.**

---

<sup>1</sup> *Wenrich*: Archiv des Vereins für Siebenb. Landeskunde. XXII. (1889) p. 56.

<sup>2</sup> *Archaeol. Értesítő.*