ÉMILE MÂLE
de l'Académie française
et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,
Directeur honoraire de l'École française de Rome.

L'ART RELIGIEUX

DU XII^e^ AU XVIII^e^ SIÈCLE

EXTRAITS CHOISIS PAR L'AUTEUR

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

143

Henri Bosco

L'ART RELIGIEUX

DU XII^e^ AU XVIII^e^ SIÈCLE

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

DU MÊME AUTEUR

L'ART RELIGIEUX DU XII^e SIÈCLE EN FRANCE. *Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge.* 4^e édition revue et corrigée. Un volume in-4° carré de IV-460 pages, 253 gravures (Librairie Armand Colin, 1941).

L'ART RELIGIEUX DU XIII^e SIÈCLE EN FRANCE. *Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* 7^e édition revue et corrigée. Un volume in-4° carré de X-424 pages, 190 gravures (Librairie Armand Colin, 1931).

L'ART RELIGIEUX DE LA FIN DU MOYEN AGE EN FRANCE. *Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration.* 4^e édition revue et augmentée. Un volume in-4° carré de VIII-512 pages, 265 gravures (Librairie Armand Colin, 1931).

L'ART RELIGIEUX APRÈS LE CONCILE DE TRENTE. *Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle, du XVIII^e siècle (Italie-France-Espagne-Flandres).* Un volume in-4° carré de XIV-528 pages, 294 gravures (Librairie Armand Colin, 1932).

L'ART ALLEMAND ET L'ART FRANÇAIS DU MOYEN AGE. 5^e édition. Un volume in-16 (Collection Ivoire) (Librairie Armand Colin, 1940).

ART ET ARTISTES DU MOYEN AGE. 3^e édition. Un volume in-16 (Collection Ivoire) (Librairie Armand Colin, 1939).

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

BOSCO
BHB
502

ÉMILE MÂLE

de l'Académie Française
et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,
Directeur honoraire de l'École Française de Rome.

L'ART RELIGIEUX
DU XII^e AU XVIII^e SIÈCLE

EXTRAITS CHOISIS PAR L'AUTEUR

BU LETTRES
D
092 2144834

LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS
1945

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Copyright 1945 by Max Leclerc et C^ie
proprietors of Librairie Armand Colin.

22255-179-A

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS

M. Émile Mâle est aujourd'hui un auteur « classique ». Ses ouvrages sur *l'Art religieux* demeureront, non pas seulement comme un monument d'érudition et de pénétration, mais comme une œuvre riche de substance et de vie, longuement mûrie et magistralement écrite, où la belle clarté française traduit avec simplicité la puissance de la pensée et se nuance à l'occasion d'une délicate émotion.

Il faut donc que cette œuvre soit dorénavant accessible à tous. Or, de nombreux lecteurs nous ont exprimé le regret de ne pouvoir acquérir personnellement les quatre grands ouvrages in-4° sur *L'Art religieux*. C'est en vue de répondre à leur désir que nous leur offrons aujourd'hui ce petit volume, où ils trouveront, présentées par l'auteur lui-même, à qui nous avons demandé de faire ce choix, un certain nombre de ces belles pages où il élucide les origines de l'art religieux, en pénètre le sens et la beauté, évoque à nos yeux la vie de ce moyen âge trop longtemps méconnu et auquel nous devons tant de nous-mêmes.

Il est clair que les 216 pages de *L'Art religieux du XII^e^ au XVIII^e^ siècle,* en leur format modeste, ne peuvent donner qu'une idée assez incomplète du contenu des quatre in-4°. On ne pourra en soupçonner toute la richesse, — y compris celle des notes érudites et de l'illustration, — encore moins

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

en saisir tout l'enchaînement logique. Du moins, M. Émile Mâle a-t-il pris soin de choisir des morceaux particulièrement significatifs et de les relier à l'ensemble par quelques lignes qu'il a rédigées lui-même. Et l'on trouvera dans le présent volume, avec beaucoup de faits et d'idées qui intéresseront le lecteur, un accent qui lui fera aimer le moyen âge français et comprendre la grandeur de la renaissance artistique qui suivit le Concile de Trente.

A la date où il paraît, *L'Art religieux du XII^e^ au XVIII^e^ siècle* constitue en même temps un ouvrage d'attente. Les quatre grands volumes in-4° sont épuisés ou proches de l'épuisement. Pour trois d'entre eux, nous avons à reconstituer tout le matériel, texte et illustration, entièrement détruit lors du bombardement d'Évreux par les Allemands, en juin 1940. Et, pour tous, il reste à résoudre la question grave du papier, qualité et quantité. Il s'écoulera donc un certain temps avant que nous puissions les réimprimer. En attendant, il était nécessaire que l'œuvre de M. Émile Mâle demeurât présente, même sous cette forme réduite et fragmentaire.

Octobre 1945.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'ART RELIGIEUX DU XII^e SIÈCLE

SES ORIGINES

Diffusion de la sculpture. Rôle de Cluny

La sculpture renaît en France au XI^e siècle ; elle fut bientôt adoptée, comme le plus puissant auxiliaire de la pensée, par les abbés de Cluny, saint Hugues et Pierre le Vénérable. Ils la propagèrent en Aquitaine, en Bourgogne, en Provence et jusqu'en Espagne. Quelle reconnaissance ne devons-nous pas à ces grands hommes ! Ils crurent à la vertu de l'art. Au moment où saint Bernard dépouillait ses églises de tous leurs ornements, Pierre le Vénérable faisait ciseler des chapiteaux et sculpter des tympans. L'éloquence de l'ardent apôtre de l'austérité ne lui persuada pas que la beauté fût dangereuse; il y voyait, au contraire, comme disait saint Odon, un pressentiment du ciel. L'amour de l'art est une des grandeurs de Cluny, qui en eut tant. Sans cesse, dans ce livre, nous répéterons ce nom magnifique et mélancolique de Cluny, qui n'évoque plus que des ruines, mais qui semble avoir gardé la majesté des grandes ruines romaines.

Les Clunisiens avaient mille fois raison. Pour être pauvre comme saint Bernard, il fallait une merveilleuse richesse intérieure; l'humble fidèle avait besoin que l'on vînt à son secours. Qui pourrait dire combien d'âmes ont été émues, soutenues, consolées, au cours des siècles, par ces bas-reliefs,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ces chapiteaux, où il y a tant de foi et tant d'espérance? Je l'ai senti vivement moi-même en déchiffrant ces vieux récits sur la pierre, dans la lumière des cloîtres ou dans le demi-jour des églises romanes.

L'art du XII^e siècle est donc surtout un art monastique; non sans doute que tous les artistes d'alors fussent des moines, mais c'étaient presque toujours des moines qui leur dictaient leurs sujets. Les moines conservaient dans leurs bibliothèques, riches en manuscrits enluminés, tous les trésors de l'ancien art chrétien; ils étaient les gardiens de la tradition. Aussi était-ce aux miniatures de leurs livres qu'ils demandaient des modèles quand ils voulaient décorer leurs églises. La miniature a joué alors un grand rôle : elle explique, à la fois, l'aspect tourmenté de notre sculpture naissante et le caractère profondément traditionnel de notre iconographie. On verra tout ce que nos artistes ont reçu du passé par l'intermédiaire de la miniature.

Influence des manuscrits enluminés

Cette influence des manuscrits enluminés se manifeste clairement au tympan de Moissac.

Le plus célèbre de tous les manuscrits du Midi est l'*Apocalypse* de Saint-Sever conservée à la Bibliothèque Nationale. Ce n'est pas l'Apocalypse elle-même, c'est un commentaire sur l'Apocalypse, composé en Espagne par Beatus, abbé de Liébana. En 784, caché dans une vallée de ces monts des Asturies où venait s'arrêter l'invasion arabe, il commentait le livre de saint Jean, et semblait annoncer la fin prochaine du monde. Son livre fut adopté par l'Église d'Espagne et recopié de siècle en siècle. Autant que le texte,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'admirables miniatures contribuèrent au succès du livre : du x^e^ siècle au commencement du xiii^e^, elles furent sans cesse reproduites. Mais il ne faut pas croire que ces miniatures soient servilement copiées les unes sur les autres; loin de là. Le thème général de l'illustration est le même, mais il y a, dans le détail, une foule de variantes; l'œuvre n'a jamais cessé d'émouvoir l'imagination des artistes.

On ne peut douter que l'abbaye de Moissac n'ait possédé une *Apocalypse* de Beatus, car c'est à ce livre que les sculpteurs allèrent demander quelques-uns de leurs thèmes. Le manuscrit de Moissac devait ressembler beaucoup au manuscrit de Saint-Sever, mais il en différait aussi, comme nous le verrons, sur quelques points.

L'admirable tympan de Moissac représente le Christ en majesté entre les quatre animaux; il est accompagné des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, assis sur leurs trônes et portant des coupes et des violes : c'est le Fils de l'Homme, tel qu'il apparut à saint Jean.

Cette grandiose image se montre d'abord dans les basiliques de Rome, puis dans les manuscrits carolingiens; mais ni les mosaïques de Rome, ni les miniatures carolingiennes ne ressemblent au tympan de Moissac. A Rome, comme dans les manuscrits carolingiens, les vieillards de l'Apocalypse sont debout et présentent leurs couronnes à un agneau, ou à un simple buste du Christ. Il est clair qu'il n'y a pas, entre ces œuvres et le tympan de Moissac, un lien de parenté véritable.

D'où vient donc ce tympan de Moissac, qui semble se présenter à nous sans ancêtres. Est-ce une création des sculpteurs du xii^e^ siècle ? On ne saurait être tenté de le croire quand on connaît l'*Apocalypse* de Beatus.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Une des plus belles pages du manuscrit représente le Christ en majesté ; les quatre animaux l'accompagnent. Autour de lui les vingt-quatre vieillards forment un grand cercle; ils sont assis sur des trônes, ils ont la couronne sur la tête, ils tiennent d'une main une coupe et de l'autre une viole, leurs regards sont tournés vers l'éblouissante vision, dont ils soutiennent l'éclat; autour d'eux des anges volent dans le ciel.

Voilà le modèle du sculpteur de Moissac. C'est à un manuscrit, qui ressemblait beaucoup à celui-là, qu'il a emprunté ces vieillards de l'Apocalypse, d'un type si nouveau. Ce n'est, en effet, que dans les manuscrits de Beatus que nous les rencontrons, avec leurs couronnes, leurs coupes, leurs violes semblables à des guitares espagnoles, leurs trônes de menuiserie. Des miniatures, ces belles figures de vieillards ont passé, presque sans changement, dans l'art monumental; le sculpteur, ne pouvant les disposer en cercle, les a étagées aussi haut qu'il l'a pu, des deux côtés du Christ....

Le tympan de Moissac dérive donc d'un manuscrit apparenté à l'*Apocalypse* de Saint-Sever. J'y retrouve jusqu'au type des anges du miniaturiste : ils ont le même front bas envahi par une épaisse chevelure. Quant aux plis des manteaux et des tuniques, ces larges plis qui ressemblent à une suite de bandelettes juxtaposées, ils sont tout à fait dans la tradition des miniaturistes du Midi. Un beau manuscrit de Limoges, qui remonte au XI^e siècle, nous montre le Christ en croix, la Vierge et saint Jean drapés, comme le seront bientôt les personnages de Moissac : mêmes larges bandes d'étoffes, mêmes plis bouillonnants. On dirait que les miniaturistes se sont, tout d'un coup, improvisés sculpteurs.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Origines orientales de l'art chrétien

Pour bien comprendre l'art du XII^e^ siècle, il faut remonter aux origines orientales de l'art chrétien. Au IV^e^, au V^e^, au VI^e^ siècle, l'art chrétien fut double. Il y eut l'art des villes grecques : Alexandrie, Antioche, Éphèse, et l'art de Jérusalem et des régions syriennes.

Voici d'abord l'art chrétien des villes grecques :

Cet art des Grecs d'Orient est encore tout pénétré de l'antique esprit hellénique. Ce que les Grecs ont vu dans l'Évangile, c'est son côté lumineux, non son côté douloureux. Quand, sur les sarcophages, ils représentent la Passion, ils n'en montrent ni les humiliations, ni les souffrances. La couronne d'épines qu'un soldat tient au-dessus de la tête de Jésus ressemble à une couronne triomphale; devant ses juges, devant ses bourreaux, le Christ garde la ferme attitude du héros antique, du sage stoïcien.

Devenus chrétiens, les artistes grecs restèrent païens par l'imagination; ils continuèrent à peupler le monde de nymphes et de dieux. Près de Jésus baptisé par saint Jean, ils représentent le dieu du Jourdain, couronné de feuilles d'eau. Du fond de la mer Rouge, que viennent de franchir les Hébreux, ils font surgir le génie de l'abîme, βυθός, qui saisit Pharaon aux cheveux et l'entraîne dans le gouffre. Ils donnent pour compagne à David une Muse, la Mélodie, qui semble lui dicter ses Psaumes; un dieu de la montagne, paresseusement étendu, écoute la lyre du poète, pendant que l'Écho montre son jeune visage près de la fontaine. Ils représentent Isaïe debout entre une déesse au sombre voile, qui est la Nuit, et un enfant portant une torche, qui est le Point du Jour. Cette belle image signifie que le prophète

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

reçoit l'inspiration à l'heure mystérieuse où le jour commence à poindre dans les ténèbres. La figure de la Nuit, arrondissant au-dessus de sa tête nimbée un voile bleu semé d'étoiles, est magnifique comme un vers d'Homère. Il est merveilleux de retrouver les Grecs toujours pareils à eux-mêmes. Ce tour homérique d'imagination persistant après plusieurs siècles de christianisme donne infiniment de charme à l'art qu'ils créèrent alors, mais, disons la vérité, il le rapetisse. Cette Arcadie peuplée de Nymphes, qu'ils nous montrent, ne saurait être le monde grandiose de la Bible, ces vastes solitudes, où passe l'ombre de Dieu. L'art chrétien hellénistique n'a pas eu le secret de la grandeur. Que l'on feuillette la *Genèse* de Vienne, œuvre du génie alexandrin, on y trouvera un dernier souvenir de la grâce aimable des peintures d'Herculanum, mais on n'y trouvera pas le sublime biblique. L'Évangile a été mieux senti : les Grecs en ont bien rendu la douceur, mais on dirait que sa majesté leur est restée inaccessible.

Rien ne le prouve mieux que la façon dont ils ont conçu le type du Christ. Le Christ des Grecs n'est pas un homme de trente ans, c'est un jeune homme imberbe, presque un adolescent. Les Grecs d'Asie Mineure et d'Antioche lui donnent des cheveux longs, les Grecs d'Alexandrie, des cheveux courts, mais les uns et les autres lui prêtent le même charme de jeunesse. C'est là, à coup sûr, une conception touchante. Voilà donc comment les Grecs se figuraient Jésus, après avoir lu l'Évangile; pour eux, c'était un jeune maître dont le charme était irrésistible, un poète qui n'était que beauté, éloquence, douceur. Mais à cette belle figure il manquait encore la majesté d'un Dieu. Pour faire comprendre que ce n'était pas un homme, les Grecs furent

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

obligés de mettre autour de sa tête le nimbe circulaire qu'ils avaient donné parfois à leurs divinités, — ce nimbe qu'ils donnèrent aussi à Buddha, quand ils sculptèrent dans l'Inde ses premières statues.

Voici maintenant l'art des mosaïques de Jérusalem et des manuscrits syriens :

Né dans les lieux mêmes où s'était déroulé l'Évangile, l'art de Jérusalem eut un accent de vérité. Le Christ y apparut sous un aspect entièrement nouveau : ce ne fut plus un Grec adolescent, ce fut un Syrien dans toute la force de l'âge, à la barbe noire, aux cheveux longs. Pour la première fois le Christ apparut avec le type de sa race; jusque-là, il n'avait eu que la grâce, il eut désormais la force virile et la majesté.

L'art hellénistique avait donné à la Vierge la tunique, la coiffure, parfois même les boucles d'oreilles des grandes dames d'Alexandrie ou d'Antioche; l'art de Jérusalem l'enveloppa dans le long voile des femmes syriennes, dans le *maphorion,* qui cachait les cheveux et donnait aux lignes une grâce pudique. La Vierge des mosaïques ressembla aux jeunes filles qui gravissaient les rues en pente de Sion. Les artistes d'alors donnèrent tout naturellement à l'art chrétien cette couleur orientale que les artistes d'aujourd'hui essaient de retrouver au prix de tant d'artifices.

Ce caractère de vérité, cet accent local se rencontrent sans cesse dans l'art syrien. Il ne faut pas oublier que l'art de la Palestine était un art commémoratif, un art destiné à éterniser pour d'innombrables générations de pèlerins les événements de l'Évangile, à l'endroit même où ils s'étaient passés. Fait pour des pèlerins, cet art accueillit les souvenirs, les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

légendes mêmes qui charmaient les pèlerins. C'est ainsi que la scène de la Nativité fut placée par les artistes dans une grotte, la fameuse grotte de Bethléem, où la tradition affirmait que le Christ était né. Dans la scène de l'Annonce aux Bergers, on vit la tour que l'on montrait aux pieux voyageurs, à l'endroit où l'ange avait apparu. Près du Christ baptisé par saint Jean, on représenta une croix au milieu du Jourdain : c'était la croix même qui avait été élevée dans le fleuve pour faire connaître aux pèlerins le lieu du baptême. Dans la scène des Saintes Femmes au tombeau, le sépulcre se présenta sous la forme étrange d'une sorte de petit temple porté par des colonnes : c'était le *tugurium* qui, dans la rotonde de Constantin, signalait aux visiteurs l'emplacement du tombeau.

Mais ce qui frappe plus encore dans cet art de la Palestine, c'est un caractère de grandeur où l'art hellénistique n'a jamais atteint. Les mosaïstes de la Terre Sainte représentèrent les scènes de la Vie de Jésus-Christ avec une solennité jusque-là sans exemple. L'Évangile n'est plus pour eux une touchante histoire, c'est déjà une série de dogmes définis par les conciles. Nous entrevoyons dans les médiocres copies des ampoules de Monza la symétrie grandiose des originaux : il y a déjà dans cet art quelque chose d'hiératique. Dans la scène de l'Ascension, Jésus-Christ monte au ciel dans une auréole portée par les anges. On commence à sentir, dans ces représentations de l'Évangile, le travail de la pensée mystique : debout sur la rive du Jourdain, un ange assiste au Baptême de Jésus-Christ et unit le ciel à la terre. Mais la figure la plus mystérieusement grande est celle de la Vierge: assise de face sur un trône et tenant l'Enfant exactement au milieu de sa poitrine, elle a, à sa droite, les Mages, à sa

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

gauche, les Bergers, et jamais reine n'eut plus de majesté. Nous voyons naître ici ce magnifique type de la Vierge souveraine que nous retrouverons bientôt aux mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, aux fresques de Santa Maria Antica à Rome et, plus tard, au portail de nos églises du XII^e^ siècle.

Les grandes scènes de l'Évangile furent, dès l'origine, représentées de deux façons : il y eut la formule hellénistique et la formule syrienne. Nos artistes du XII^e^ siècle adoptèrent tantôt l'une, tantôt l'autre, suivant la famille de manuscrits qui les inspirait. Nous ne pouvons ici passer en revue toutes les scènes évangéliques. Nous ne donnerons qu'un ou deux exemples.

L'Annonciation a été conçue par les Grecs avec une simplicité pleine de noblesse. La Vierge est assise lorsque l'ange se présente devant elle; en entendant ses paroles, elle reste immobile, incapable de se lever, comme si tout le poids de sa grande mission pesait sur elle.

Une fresque des Catacombes de Priscille nous donne la formule hellénistique à ses origines. Un peu plus tard la Vierge tiendra à la main ou laissera tomber le fuseau sur lequel s'enroule le fil de pourpre; car les Évangiles apocryphes nous la montrent travaillant au voile du Temple, au moment où l'Ange lui apparaît. Un sarcophage de Ravenne, de style presque classique, une étoffe du Latran et les ivoires d'Alexandrie la représentent sous cet aspect.

Toute différente est la formule syrienne. Elle apparaît dans une des ampoules de Monza, qui reproduit probablement la mosaïque de l'église de Nazareth. Devant l'envoyé de Dieu, la Vierge, qui était assise, se lève, et, en se levant, elle semble acquiescer au message divin. Dans la formule grecque, elle paraissait passive; ici, elle exprime sa volonté

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de s'associer au salut de l'humanité : l'idée est plus profonde.

Dès le VI^e siècle, nous voyons cette Annonciation répandue en Orient. Les manuscrits syriaques et les fresques de la Cappadoce nous font voir la Vierge debout en présence de l'ange.

En France, dans l'art monumental du XII^e siècle, la formule hellénistique et la formule syrienne coexistent : c'est que les manuscrits les avaient perpétuées toutes les deux. On comprend maintenant pourquoi nos artistes du XII^e siècle représentent la Vierge de l'Annonciation tantôt assise et tantôt debout. Elle est assise au chapiteau de Saint-Martin d'Ainay à Lyon, au chapiteau de Lubersac (Corrèze), au chapiteau de la façade de Saint-Trophime d'Arles et au chapiteau du cloître, mais elle est debout au vitrail du XII^e siècle de la cathédrale de Chartres, au chapiteau de Gargilesse (Indre), au portail de la Charité-sur-Loire, au beau groupe du Musée de Toulouse.

Les artistes se sont tout simplement inspirés des modèles que le hasard avait mis sous leurs yeux. Leur imitation est très exacte, car, au chapiteau d'Arles, la Vierge tient à la main le peloton de fil et le fuseau que nous montrent les anciens monuments de l'art hellénistique. Si l'on voulait descendre au détail, il serait facile de montrer que, dans notre art du XII^e siècle, l'attitude de l'ange, levant la main droite, comme l'orateur antique, et portant de la gauche le bâton des hérauts, que le geste de la Vierge, ouvrant la main sur sa poitrine, sont fidèlement imités des plus antiques modèles.

La Visitation a été représentée par l'art hellénistique dès le V^e siècle, comme le prouve le sarcophage de Ravenne,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

qui nous a déjà montré l'Annonciation. Les deux femmes s'avancent l'une au-devant de l'autre, graves comme les figures qu'on voit sur les tombeaux ; elles gardent cette noblesse dans l'attitude, cette réserve dans les sentiments qui toujours caractérisèrent l'art grec.

L'art syrien, au contraire, est ici passionné, dramatique, et son élan s'oppose à la retenue de l'art grec. Une ampoule de Monza, qui reproduit sans doute une mosaïque de Nazareth, nous montre les deux femmes se jetant dans les bras l'une de l'autre et s'étreignant avec tendresse. Les fresques de la Cappadoce nous prouvent que c'est bien là la formule syrienne.

De bonne heure on voit ces deux formules se partager l'art chrétien au VI^e^ siècle. Dans la basilique de Parenzo en Istrie, où les influences syriennes sont pourtant si profondes, les mosaïques conservent à la Visitation sa forme hellénistique : debout en face l'une de l'autre, les deux femmes font simplement un geste de la main.

En revanche, dans le manuscrit de saint Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale, où les influences hellénistiques sont parfois frappantes, la Visitation est toute syrienne : sainte Élisabeth serre la Vierge dans ses bras et rapproche son visage du sien.

Nos artistes français du XII^e^ siècle se partagèrent également entre les deux traditions que les miniaturistes leur avaient fait connaître. La formule hellénistique fut adoptée par le sculpteur du porche de Moissac, par celui d'un des portails de Vézelay, par le peintre verrier de Chartres : dans ces exemples, les deux femmes sont debout, l'une en face de l'autre, graves et réservées.

Au contraire, au chapiteau du triforium de Saint-Benoît-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sur-Loire, au portail de Saint-Gabriel près de Tarascon, au chapiteau du cloître d'Arles, au chapiteau de Die (Drôme), aux bas-reliefs de la Trinité de Fécamp, les deux femmes s'étreignent, et l'on reconnaît la formule syrienne.

INFLUENCE DU DRAME LITURGIQUE

Cette iconographie traditionnelle a été enrichie par les drames liturgiques, qui dès le X^e siècle se jouaient dans l'Église. Voici un exemple de l'influence du drame liturgique sur l'art :

Pendant la semaine de Pâques, généralement aux vêpres du mardi, on jouait, dès le XII^e siècle, dans certaines églises, la rencontre du Christ et des pèlerins d'Emmaüs. On voyait s'avancer deux voyageurs, un bonnet sur la tête, un bâton à la main; ils marchaient en chantant à demi-voix : « Jésus notre rédemption, notre amour, notre désir. » C'est alors qu'apparaissait le Christ sous l'aspect d'un pèlerin. Il portait, lui aussi, un bâton, et avait une panetière suspendue à l'épaule. Les voyageurs ne le reconnaissaient pas, et la conversation s'engageait sur les événements qui venaient de se passer à Jérusalem, sur la condamnation et la mort du Christ. L'étranger ne paraissait pas surpris : « Les prophètes, leur disait-il, ont annoncé que le Christ devait souffrir pour entrer dans la gloire. » Tout en conversant, ils arrivaient devant une table toute préparée où ils s'asseyaient. Quand le Christ avait rompu le pain, il prononçait ces paroles : « Je vous laisse ce pain, et je vous donne ma paix », — puis il disparaissait. C'est alors seulement que les voyageurs devinaient qui était cet étranger; ils le cherchaient, mais en vain. Alors, pleins de tristesse, ils se remettaient en marche

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

en disant : « Est-ce que notre cœur ne brûlait pas dans notre poitrine, pendant qu'il parlait ? »

Ainsi, le drame liturgique commençait à prendre l'aspect d'un *Mystère* véritable.

Depuis combien de temps jouait-on en Occident le Drame des pèlerins d'Emmaüs ? Je crois qu'on peut affirmer que, dès la première moitié du XII^e^ siècle, il était représenté dans beaucoup d'églises, car, dès cette époque, il agit sur l'art. Un bas-relief du cloître de Silos, en Espagne, qui semble très apparenté à l'art français de l'Aquitaine, représente l'épisode des pèlerins d'Emmaüs sous un aspect tout nouveau : le Christ, en effet, nous y apparaît coiffé d'un bonnet à côtes et portant en bandoulière une besace décorée d'une coquille; il ressemble à un de ces pèlerins qu'on voyait passer sur le grand chemin de Saint-Jacques de Compostelle. Nous reconnaissons le costume du drame liturgique. L'œuvre peut être placée vers 1130. C'est à peu près la date d'un fameux *Psautier* anglais enluminé dans l'abbaye de Saint-Albans : une miniature, consacrée aux pèlerins d'Emmaüs, représente le Christ avec un bonnet, une panetière, un bâton double.

Dans le manuscrit de Saint-Albans, comme dans le bas-relief de Silos, les deux disciples n'ont pas encore d'attribut caractéristique, mais, déjà, dans un des petits portails de Vézelay, les disciples portent la panetière. Cette panetière des disciples n'est pas signalée dans la rubrique du Drame de Saint-Benoît-sur-Loire, mais le drame qui se jouait dans la cathédrale de Rouen l'indique expressément. C'est pourquoi on l'observe dans un des panneaux du vitrail de Chartres consacré à la Passion et à la Résurrection; on le remarque aussi dans un chapiteau du cloître de la Daurade au Musée de Toulouse.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Pour mettre ici en doute l'influence du drame liturgique, il faudrait pouvoir établir que les attributs du Christ et des deux disciples se rencontrent déjà dans l'art oriental : or, les manuscrits byzantins du XI^e siècle ne nous offrent rien de pareil.

On comprendra maintenant sans peine la signification du groupe de statues qui décore un des piliers du cloître Saint-Trophime, à Arles. Ce groupe a paru longtemps mystérieux: on va voir qu'il ne l'est guère. Le personnage du milieu, tête nue et pieds nus, porte un bâton et une besace; à ses côtés, deux hommes, coiffés d'un bonnet pointu, portent également un bâton et ont une besace en bandoulière. Instruits par les rubriques des drames liturgiques, nous reconnaissons aussitôt le Christ et les pèlerins d'Emmaüs. Ici, comme à Chartres, le Christ n'a plus le bonnet, mais les disciples l'ont conservé.

INFLUENCE DE SAINT-DENIS ET DE SUGER

Diverses causes ont contribué à transformer et à enrichir l'iconographie du XII^e siècle. Le drame liturgique est une de ces causes, le génie de Suger en est une autre.

Nous croyons volontiers que le grand art du moyen âge est une œuvre collective, et il y a, dans cette conception, il faut le reconnaître, une grande part de vérité, puisque l'art exprime alors la pensée de l'Église. Mais cette pensée, elle-même, s'incarne dans quelques hommes supérieurs. Ce ne sont pas les foules qui créent, mais les individus. Laissons aux romantiques l'idée mystique d'un peuple bâtissant les cathédrales avec son seul instinct, — un instinct plus infaillible que la science et que la raison. Cette prétendue baguette

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

magique de l'instinct n'a jamais rien fait sortir de terre. Si nous savions mieux l'histoire, nous trouverions aux origines de toutes les innovations une grande intelligence. Quand l'iconographie se transforme, quand l'art adopte des thèmes nouveaux, c'est qu'un penseur a collaboré avec les artistes. Suger fut un de ces grands hommes qui font entrer l'art dans des voies nouvelles; grâce à lui, Saint-Denis a été, à partir de 1145, le foyer d'où un art rajeuni a rayonné sur la France et sur l'Europe.

Il n'y a pas longtemps que l'on a commencé à entrevoir tout ce que l'art français devait à Saint-Denis. On a découvert d'abord que le fameux déambulatoire de Suger, avec ses chapelles rayonnantes à nervure médiane, d'un type si particulier, avait fait école. On en a reconnu des imitations plus ou moins fidèles à Saint-Germain-des-Prés, à Senlis, à Noyon, à Saint-Leu-d'Esserent, à Saint-Pourçain, à Ébreuil, à Vézelay, à Saint-Étienne de Caen. Puis on s'est aperçu que la grande sculpture monumentale de la France du Nord était née à Saint-Denis : les portails de Chartres, d'Étampes, de Provins, du Mans, d'Angers (pour ne citer que les plus connus) ordonnent leurs statues et leurs bas-reliefs d'après le modèle qu'avaient donné les sculpteurs de Suger. Enfin, on a vu que les vitraux de Saint-Denis avaient été imités en France et en Angleterre, et que la belle école de peinture sur verre du XII^e^ siècle méritait de s'appeler « l'école de Saint-Denis ».

Voilà, pour l'église de Saint-Denis, bien des titres de noblesse. Mais elle en a d'autres encore. Je suis convaincu que l'iconographie du moyen âge lui doit autant que l'architecture, la sculpture et la peinture sur verre. L'abbé Suger fut, dans le domaine du symbolisme, un créateur; il proposa

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

aux artistes des types nouveaux, des combinaisons nouvelles que le siècle suivant adopta. Plusieurs chapitres de l'iconographie du XIII^e siècle se sont élaborés à Saint-Denis.

L'arbre de Jessé est une des belles inventions de Suger :

Suger semble avoir inventé cette composition grandiose qu'on appelle l'*Arbre de Jessé*; tout au moins, les artistes de Saint-Denis lui ont donné, sous ses yeux, sa forme parfaite, celle qui s'imposera aux siècles suivants.

Suger a pris soin de nous dire lui-même qu'il y avait, à Saint-Denis, un vitrail consacré à l'arbre de Jessé. Ce vitrail existe encore aujourd'hui. Il est, il est vrai, fort restauré, mais quelques parties en sont anciennes, et la restitution de l'ensemble peut être tenue pour exacte. Il était, en effet, très facile de restaurer le vitrail de Saint-Denis, car il en existe une copie, faite vers 1145 et parfaitement conservée : c'est la verrière de l'arbre de Jessé à la cathédrale de Chartres. L'identité des deux œuvres, à la réserve de quelques menus détails, est absolue. C'est à Chartres, aujourd'hui, bien plus qu'à Saint-Denis, qu'il faut étudier l'œuvre de Suger.

La composition a une telle grandeur que les siècles suivants n'ont su que l'imiter en l'affaiblissant. De Jessé sort un grand arbre; assis les uns au-dessus des autres, et formant la tige même de l'arbre symbolique, s'étagent des rois. Ils ne portent point de sceptre, ils ne tiennent pas de banderoles, ils ne jouent pas de la harpe, comme on le verra plus tard; ils ne font rien, ils se contentent d'être, car leur vrai rôle fut de continuer une race prédestinée. C'est parce qu'ils ont vécu qu'au-dessus d'eux trône une Vierge, et au-dessus d'elle, enfin, un Dieu sur qui planent les sept colombes du Saint-Esprit. Des deux côtés de l'arbre, comme les généra-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tions de l'esprit en face de celles de la chair, se superposent les prophètes. La main de Dieu, ou la colombe qui sort de la nuée au-dessus de leur tête, les désigne comme des inspirés, leur confère une mission. D'âge en âge, ils annoncent l'avènement du rejeton de Jessé et répètent la même parole d'espérance. Telle est cette étonnante création. Un détail lui ajoute cette beauté qui vient du mystère: Jessé est représenté étendu sur son lit, et il dort; il fait nuit, et une lampe allumée est suspendue au-dessus de sa tête; c'est donc en rêve qu'il voit l'avenir. Quelle grandeur biblique dans ce sommeil, dans ce songe, dans cette nuit prophétique! Et quelle magnifique façon de réaliser les versets d'Isaïe : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, et une fleur s'épanouira au sommet de la tige, et sur elle reposera l'esprit du Seigneur. »

Une des plus belles créations de Suger est le portail Sud orné de statues, sur lequel nous reviendrons.

L'ART ET LES SAINTS

Parmi les causes qui contribuèrent à enrichir l'iconographie, il faut signaler la représentation des saints et de leur légende. Ces saints sont des saints de France et chaque province eut les siens.

Une sainte de l'Aquitaine : sainte Foy

Le centre de l'ancienne Aquitaine, avec ses vallées profondes et ses rivières rapides, a toutes les beautés d'une nature primitive, mais c'est un pays de granit, où la pierre résiste au travail du ciseau. Aussi n'est-ce pas par les sculpteurs que les saints y furent célébrés, mais par les orfèvres. Dès la fin du x^{e} siècle, plusieurs églises d'Aquitaine avaient

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des images d'or, d'argent ou de cuivre de leurs saints patrons, images qui étaient en même temps des reliquaires.

Écoutons l'écolâtre d'Angers, Bernard, qui parcourut le Plateau Central dans les premières années du XI^e siècle. « Jusqu'ici, dit-il, il me semblait que les saints ne devaient recevoir d'autres honneurs que ceux du dessin ou de la peinture : il me semblait absurde et impie de leur élever des statues. Mais tel n'est pas le sentiment des habitants de l'Auvergne, du Rouergue, de la région toulousaine et des pays voisins. Chez eux, c'est une antique habitude que chaque église possède une statue de son patron. Suivant les ressources de l'église, cette statue est d'or, d'argent ou d'un métal moins précieux; on y enferme le chef, ou quelque insigne relique du saint. » Ainsi, l'homme du Nord, en entrant dans le Midi, découvrait une autre France. Bernard nous a fait connaître quelques-unes de ces statues. Au synode de Rodez, on en avait apporté plusieurs sur la prairie aux portes de la ville; chacune d'elles s'abritait sous une tente, et elles formaient une assemblée plus imposante que celle des évêques. C'était la « majesté d'or » de saint Marius, patron de l'abbaye de Vabres, en Rouergue, la « majesté d'or » de saint Amand, deuxième évêque de Rodez, la « majesté d'or » de sainte Foy de Conques, et, enfin, près de la châsse d'or de saint Sernin, la « majesté d'or » de la Vierge. En descendant vers le Midi, Bernard avait déjà rencontré la « majesté » de saint Géraud, ce jeune chevalier devenu moine, qui avait donné son nom à la grande abbaye d'Aurillac. Mais il ne semble pas avoir vu la « majesté » de saint Martial, dans l'abbaye de Limoges.

Il subsiste encore aujourd'hui quelques-unes de ces étranges statues. La « majesté » de sainte Foy est toujours

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à Conques, comme au temps de l'écolâtre Bernard, mais on ne reconnaît guère dans cette idole dorée la jeune martyre d'Agen dont nous avons raconté l'histoire. La sainte, assise sur son trône, étincelle d'or et de pierreries; elle porte une couronne fermée d'une forme très antique ; de longues boucles d'oreilles pendent sur ses épaules; de chaque main elle tient délicatement, entre deux doigts, deux petits tubes où l'on mettait des fleurs; de beaux camées antiques sont incrustés, çà et là, dans le métal de sa robe. Ne pouvant la faire belle, l'artiste l'avait faite si riche, qu'elle inspirait un religieux effroi. Mais il y avait autour d'elle une auréole de miracles plus éclatante encore que le rayonnement de l'or. Un fléau dévastait-il les environs, un différend s'élevait-il entre deux villes, un baron disputait-il à l'abbaye un de ses domaines, aussitôt la statue de la sainte sortait du sanctuaire. Elle était portée par un cheval choisi, dont le pas était très doux. Autour d'elle, de jeunes clercs faisaient retentir des cymbales et résonner des cors d'ivoire. Elle s'avançait avec majesté, comme jadis la Magna Mater, au temps où ces montagnes étaient païennes. Partout où elle passait elle rétablissait la concorde, faisait régner la paix; les miracles éclataient si nombreux qu'à peine les moines avaient-ils le temps de les écrire. La sainte se plaisait surtout à délivrer les prisonniers; au portail de Conques, on la voit prosternée devant la main de Dieu : elle prie sans aucun doute pour les captifs, car des fers sont suspendus en ex-voto derrière elle. La statue de sainte Foy fut portée bien au delà des limites du Rouergue; on la vit en Auvergne et dans le pays albigeois. On lui dressait tous les soirs une tente, et sur la tente on élevait un berceau de verdure. Combien il est heureux que la « majesté » de sainte Foy se soit conservée

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

intacte à travers tant de siècles ! Comme ce bloc d'or nous illumine le haut moyen âge ! Comme il nous fait comprendre ce qu'il y avait de mystérieux et de redoutable dans le pouvoir du saint !

Les saints de l'Auvergne

Il est peu de saints plus poétiques que les saints de l'Auvergne. Cette séduction leur vient peut-être de leur premier historien, Grégoire de Tours, artiste sans le savoir, qui ne nous montre pas ses héros, mais nous les laisse entrevoir dans un demi-jour plein de mystère. C'est Injuriosus et Scolastica, « les amants d'Auvergne », dont un rosier réunit les tombeaux; ce sont les solitaires de la caverne et de la forêt : saint Émilien, saint Marien, saint Lupicin, saint Calupan, qui renouvellent sous un ciel glacé les prodiges des anachorètes de l'Égypte; c'est la vierge sainte Georges, dont le convoi funèbre fut escorté par un vol de colombes. La sauvage nature qui les entoure répand aussi sur eux un peu de son charme; — ce charme que le désert de la Chaise-Dieu communique à saint Robert, le haut sommet de Mercœur, non loin de Brioude, à saint Odilon, l'immense forêt du pays de Combrailles, la *Ponticiacensis sylva,* aux vieux abbés de Menat....

Un chapiteau de l'église Saint-Nectaire raconte quatre épisodes de l'histoire de l'apôtre de l'Auvergne. L'artiste nous transporte d'abord à Rome : saint Pierre ordonne prêtre saint Nectaire, son filleul, et aussitôt commence la lutte du saint et du démon. Un jour qu'il voulait passer le Tibre pour aller prier dans un sanctuaire de l'autre rive, il reconnut que le rameur qui s'approchait avec sa barque était

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Satan lui-même. Sans peur il entra dans la barque, car un ange envoyé par Dieu planait dans le ciel, en sorte que Satan fut contraint de le déposer sain et sauf sur l'autre bord : légende de demi-jour, qui semble nous transporter, non dans la Rome de saint Pierre, mais dans l'étrange Rome du moyen âge.

Cependant, saint Pierre vient d'envoyer en Gaule Austremoine, Nectaire et Baudime. A peine arrivé à Sutri, Nectaire tombe malade et meurt; Baudime revient à Rome annoncer la nouvelle à saint Pierre qui accourt; il touche le cadavre avec la croix, et aussitôt Nectaire se lève de son sarcophage.

Saint Nectaire, qui a traversé la mort, est devenu tout-puissant sur elle. Le voici maintenant en Auvergne. Un jour qu'il annonçait l'Évangile, le cortège funèbre d'un Gallo-Romain, nommé Bradulus, vint à passer près de l'endroit où il parlait : on le supplie de ressusciter Bradulus. Saint Nectaire prend le bras du mort et lui ordonne de se lever. Derrière le saint se dresse l'église de Saint-Nectaire telle que nous la voyons encore aujourd'hui au sommet de son rocher. Il a fallu à l'artiste beaucoup d'ingéniosité pour faire dire tant de choses à un chapiteau : si condensée que soit son œuvre, elle reste très claire. Ainsi, c'est moins sous l'aspect d'un apôtre que sous celui d'un puissant thaumaturge qu'apparaissait saint Nectaire aux pèlerins qui visitaient son église.

LES PÈLERINAGES : LES ROUTES D'ITALIE

En même temps que le culte des saints, les pèlerinages, qui ne sont qu'une des formes de ce culte, contribuèrent à enrichir l'iconographie et l'art. Il y avait, en effet, dans les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sanctuaires visités par les pèlerins, des images fameuses que les artistes imitaient et multipliaient. D'autre part, les routes de pèlerinage furent, au moyen âge, les grands chemins des peuples : c'est par ces routes que se répandaient dans le monde les créations nouvelles de la littérature et de l'art. Nous verrons qu'on les suit à la trace et qu'on les retrouve aux étapes....

C'était un moment solennel que celui où le pèlerin, en marche depuis tant de jours, apercevait enfin, du haut du Monte Mario, cette Rome si longtemps désirée. Ce Monte Mario, ce promontoire au-dessus de la Terre Promise, s'appelait Mons Gaudii, le Mont de la Joie, le Montjoie de notre vieux cri de guerre. De là on découvrait toute la ville, la ville éternelle, « la Rome d'or ». On l'embrassait du regard dans son immensité, avec les clochers carrés de ses églises, ses grandes ruines, sa couleur fauve. Alors les pèlerins transportés entonnaient les strophes du fameux cantique: « Salut, ô Rome, maîtresse du monde, rouge du sang des martyrs, blanche du lis des vierges, sois bénie, ô Rome, pendant toute la durée des siècles. »

La ville était magnifiquement triste. De grands monuments, des temples encore parés de leurs revêtements de marbre s'élevaient dans des déserts. Les légendes s'y attachaient, comme le lierre aux vieux murs. Au XII^e siècle, presque tout sentiment de l'histoire était perdu; les pèlerins erraient dans une ville de songe. On leur montrait le Château Miroir, un palais où Virgile avait placé jadis un miroir magique; dans ce miroir on pouvait suivre les mouvements des plus lointains ennemis de l'Empire. On leur racontait qu'au Capitole on voyait, au temps d'Auguste, autant de statues qu'il y avait de provinces romaines. Chacune d'elles portait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

une clochette suspendue au cou; quand une province se révoltait, on entendait tinter sa clochette. Dans le Forum, près du temple de Vesta, on passait, non sans terreur, près de l'endroit où dormait sous terre le dragon exorcisé par le pape saint Sylvestre. Les statues qui s'élevaient encore çà et là semblaient pleines de mystère. L'une d'elles montrait du doigt le lieu secret où le pape Gerbert, en creusant, avait trouvé un souterrain rempli de trésors. Une statue de Faune avait parlé à l'empereur Julien et lui avait conseillé son apostasie.

La première visite du pèlerin était, à coup sûr, pour Saint-Pierre de Rome. Il y vénérait le tombeau de l'apôtre et une insigne relique : la face du Sauveur imprimée sur le voile de la Véronique. Mais les grands souvenirs de Saint-Jean-de-Latran touchaient peut-être aussi profondément son imagination. C'était la plus vieille église du monde, la mère de toutes les églises, *omnium ecclesiarum mater et caput*. Là, dans un palais qui ressemblait à une ville, vivait le vicaire du Christ, celui qui pouvait pardonner tous les péchés. C'était Constantin qui avait donné au pape ce palais et cette église. Nulle part le souvenir de Constantin, le premier empereur chrétien, n'était plus vivant. On entrait dans le baptistère, et on voyait la piscine où Constantin, disait-on, avait été baptisé. L'empereur était atteint de la lèpre, mais au sortir de l'eau sainte il se trouva miraculeusement guéri : quelques écailles blanches s'apercevaient encore, attachées au marbre du bassin. Devant le Latran, dans cette grandiose solitude où la campagne romaine ajoutait sa majesté à celle de Rome, on retrouvait encore Constantin. Il y avait là une statue équestre de bronze, qui, pendant des siècles, fut regardée comme la sienne. Les pèlerins la contemplaient

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

avec respect. Cette statue existe encore aujourd'hui, mais elle n'est plus à sa place : en 1538, Paul III, sur le conseil de Michel-Ange, la fit transporter au Capitole. Elle représente, comme on le sait, non pas Constantin, mais Marc-Aurèle. Ainsi, par une erreur singulière, en croyant honorer le premier empereur chrétien, le moyen âge a rendu hommage au persécuteur du christianisme.

Il faut croire que cette magnifique statue laissait aux pèlerins un profond souvenir, car nous allons la retrouver dans nos églises de France. Ces curieuses et naïves copies méritent de retenir notre attention; ce sera le premier exemple de ces œuvres d'art que les pèlerinages ont fait naître.

En parcourant nos provinces de l'Ouest, on rencontre plusieurs fois à la façade des charmantes églises de ces régions, sous une grande arcade, l'image d'un cavalier. Ce sont les plus anciennes statues équestres de l'Europe moderne. Que n'a-t-on écrit sur ce mystérieux cavalier ? Les uns y ont vu Pépin le Bref ou Henri II d'Angleterre, d'autres, saint Georges ou saint Martin. Pourtant, un texte publié depuis longtemps déjà ne peut laisser aucun doute sur le vrai nom du cavalier. Vers le milieu du XII^e siècle, un baron nommé Guillaume David, bienfaiteur de l'Abbaye aux Dames de Saintes, demanda, par un acte qui s'est conservé, à être enseveli devant la porte droite de l'église « sous le Constantin de Rome », *sub Constantino de Roma, qui locus est ad dexteram partem ecclesiae.* Il y avait donc à la façade de l'église de l'Abbaye aux Dames de Saintes une statue de Constantin; or, c'était une statue équestre, dont on voyait encore quelques traces, il y a cinquante ans.

A cette preuve décisive d'autres vinrent peu à peu s'ajouter. A l'intérieur du baptistère Saint-Jean de Poitiers, une pein-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ture du XII^e siècle, représentant un cavalier, est accompagnée de l'inscription : *Constantinus*. Au XVI^e siècle, le cavalier qui se voyait à la porte méridionale de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, et que les protestants détruisirent, était communément appelé Constantin. Au commencement du XIX^e siècle, les cavaliers qui décorent la façade de l'église Saint-Hilaire de Melle et celle de Parthenay-le-Vieux étaient encore désignés par quelques vieilles gens sous le nom de Constantin. A Limoges, un groupe équestre, aujourd'hui détruit, avait fait donner à une antique fontaine le nom de fontaine de Constantin.

Il est donc devenu impossible de douter que l'énigmatique personnage ne soit l'empereur Constantin.

On rencontrait en Italie, avec les pèlerins, des jongleurs, qui chantaient les épopées françaises. Ces épopées ont fait naître des œuvres d'art sur les routes de pèlerinage. A Brindisi, où l'on s'embarquait pour Jérusalem, le pavement de la cathédrale montrait des épisodes de la *Chanson de Roland*. Les romanesques héros de la Table Ronde sont glorifiés eux aussi. A Otrante, le roi Arthur apparaît sur le pavement de la cathédrale.

Mais c'est à Modène, une des étapes de la Via Francigena, qu'Artus et ses compagnons ont été le plus magnifiquement célébrés. Chose inouïe, un portail de la cathédrale leur a été consacré. On les voit chevaucher autour de l'archivolte, et il y a là, désignés par leurs noms, Artus de Bretagne, Idier, Gauvain, Keu, le fameux sénéchal, d'autres encore. Pour que les artistes aient osé sculpter ces héros profanes à la porte de l'église, il a fallu que les chansons des jongleurs fussent entrées bien avant dans la mémoire des Italiens, et que leur charme eût été bien puissant. Les clercs eux-mêmes ne surent pas y résister. Nous le comprenons

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sans peine encore aujourd'hui. Tout était nouveau dans ces poèmes : on entrait dans un monde enchanté où le poète régnait en maître, avec la baguette du magicien. Il changeait tout d'un coup les plus beaux chevaliers en nains hideux, puis leur rendait leur première forme; il faisait parler le vieux cerf de la forêt; il bâtissait un palais pour les fées sous les eaux du lac. Ses fictions ressemblaient à ces paysages de lumière que font les nuages d'été dans le ciel. L'imagination affranchie voguait dans l'éther. Mais, dans ce monde de merveilles, le plus bel enchantement était la beauté de la femme. Pour la première fois, une tendresse voluptueuse s'insinuait dans les vers. Toujours, une douce image semblait marcher aux côtés du chevalier dans la forêt. L'amour apparaissait comme la fin suprême de la vie. Merlin, le plus savant des hommes, renonçait à sa science et s'enfermait avec Viviane dans le cercle magique.

Il faut que l'Église du moyen âge ait été singulièrement hospitalière à toutes les formes élevées de la pensée, pour avoir accueilli à la porte du sanctuaire les Romans de la Table Ronde. Elle sentit, sans doute, tout ce qu'il y avait de délicatesse morale, de fines nuances dans ce type nouveau du chevalier. Elle comprit tout ce qu'une société, hier encore si rude, devait déjà de courtoisie, de politesse, de douceur à ces rêves gracieux; car nous devons peut-être autant à ces romanesques récits qu'à nos graves épopées : de siècle en siècle, ils ont façonné le génie de l'Occident. Ce pauvre fou de Don Quichotte, qui garde tant de noblesse dans sa folie, nous prouve que les romans de chevalerie ne cessèrent jamais d'être l'école des beaux sentiments.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LES PÈLERINAGES : LES ROUTES DE FRANCE ET D'ESPAGNE

Ouvrons le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques,* écrit au XII^e^ siècle; nous y verrons que nos sanctuaires les plus fameux s'échelonnent sur quatre routes.

La première route venait de la Provence. C'est à Arles que le pèlerin s'arrêtait d'abord. Il y vénérait, près du Rhône, une haute colonne de marbre que le martyr saint Genès avait rougie de son sang. Il visitait ensuite les sept églises des Alyscamps, qui s'élevaient au milieu des anciens tombeaux : quiconque faisait dire une messe dans une de ces églises devait avoir pour défenseurs, au jour du Jugement, tous les justes ensevelis dans le cimetière. Après Arles, venait Saint-Gilles, où reposait un des plus illustres thaumaturges du monde chrétien. Les reliques de saint Gilles, ce solitaire venu jadis d'Athènes en Gaule, étaient contenues dans un magnifique sarcophage d'or. « C'est là, dit le *Guide,* que s'était couchée cette belle étoile de la Grèce »; et sur la châsse on voyait briller les douze signes du zodiaque. De Saint-Gilles, en passant par Montpellier, on atteignait la fameuse abbaye de Saint-Guilhem-du-Désert, où Guillaume, le porte-étendard de Charlemagne, était venu finir ses jours dans la pénitence. On poursuivait son chemin par Toulouse, où l'on ne manquait pas de visiter la belle basilique élevée sur le tombeau de l'apôtre martyr, saint Sernin. De Toulouse, la route se dirigeait par Auch et Lescar vers les Pyrénées qu'elle franchissait au Somport; elle descendait en Espagne par Jaca et Puente la Reina.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

La seconde route était celle des pèlerins de la Bourgogne et de l'Est de la France. C'était la route des Cévennes, route périlleuse, où la cloche du monastère d'Aubrac guidait la nuit les voyageurs égarés. Elle passait par Notre-Dame du Puy et Sainte-Foy de Conques. La puissance de sainte Foy faisait de Conques le lieu des miracles; le passant, avant de s'éloigner, buvait à la source qui jaillissait devant la porte de l'église. La route atteignait enfin la plaine à Saint-Pierre de Moissac. De Moissac elle se dirigeait vers Lectoure et Condom, traversait les vieilles villes d'Eauze et d'Aire, riches en souvenirs, et aboutissait à Ostabat, au pied des montagnes.

La troisième route, qui était, elle aussi, celle des pèlerins de l'Est, n'est indiquée qu'à grands traits. Elle partait de la belle église de la Madeleine à Vézelay, où la pécheresse obtenait le pardon des pécheurs. Bien loin vers l'Ouest, elle atteignait Saint-Léonard dans le Limousin. Saint-Léonard était le suprême espoir des prisonniers dans les ténèbres de leur cachot. Il en avait délivré un si grand nombre que son église était remplie de chaînes, de menottes et d'entraves : elles y étaient suspendues, au dedans et au dehors, comme des guirlandes. L'église de Saint-Front de Périgueux était une des stations de cette route. Aucun saint de France n'avait un plus beau tombeau que saint Front : il était circulaire comme celui du Seigneur. La route franchissait la Garonne à la Réole; elle traversait Bazas, Mont-de-Marsan, Saint-Sever, Orthez, et rencontrait la route de Moissac à Ostabat.

La quatrième route partait d'Orléans. C'est là que, dans la cathédrale Sainte-Croix, le pèlerin pouvait voir le miraculeux calice de sainte Euverte, ce calice que la main du Christ, apparaissant au-dessus de l'autel, avait un jour con-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sacré. En suivant la Loire, le voyageur arrivait au sanctuaire de Saint-Martin de Tours, le lieu de pèlerinage le plus antique et le plus célèbre de la France. Il y avait sur cette route, qui traversait le Poitou et la Saintonge, des églises vénérées : Saint-Hilaire de Poitiers, avec le tombeau du grand docteur; Saint-Jean-d'Angély, où se conservait la tête de saint Jean-Baptiste, où un chœur de cent moines chantait jour et nuit les louanges du Précurseur; Saint-Eutrope de Saintes, grande basilique qu'emplissaient les malades; Saint-Romain de Blaye, où était enseveli le paladin Roland, « martyr du Christ » ; Saint-Seurin de Bordeaux, où se voyait le cor d'ivoire du héros, fendu par la puissance de son souffle.

Après Bordeaux, on entrait dans le grand désert des Landes, contrée sauvage, où le voyageur qui s'écartait un instant du sentier enfonçait dans le sable jusqu'aux genoux. On se reposait à Belin; là, un grand tombeau enfermait les corps des saints martyrs Olivier, Gondebaud, Ogier le Danois, Arastain de Bretagne, Garin le Lorrain et de beaucoup d'autres guerriers de Charlemagne, tués en Espagne pour la foi du Christ. On traversait ensuite Labouheyre, Dax, Sorde, et on atteignait enfin les Pyrénées à Ostabat, non loin du port de Cize. C'est là que se rencontraient les trois grandes routes de Saint-Jacques. Sur la montagne s'élevait une antique croix érigée, disait-on, par Charlemagne : le grand empereur y avait prié la face tournée vers Saint-Jacques de Compostelle. Les pèlerins l'imitaient, et chacun d'eux, auprès de la croix de pierre, plantait une petite croix de bois. Le port de Cize conduisait à Roncevaux, où passaient tous les pèlerins qui ne franchissaient pas les Pyrénées au Somport. Dans l'église de Roncevaux ils admi-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

raient la pierre que Roland avait fendue avec son épée. Après avoir traversé le fameux champ de bataille, ils descendaient vers la Navarre : c'était la partie la plus dangereuse du voyage. Là, ils rencontraient des montagnards aux jambes nues, des hommes farouches qui portaient un court manteau noir orné de franges et des sandales de cuir velu; ils avaient deux javelots à la main et un cor suspendu à la ceinture. Parfois ils poussaient un cri qui imitait le hurlement du loup ou le gémissement de la chouette, et soudain des compagnons surgissaient à leur côté. C'étaient les Basques, le plus inhospitalier des peuples et le plus redoutable aux voyageurs. Ils parlaient un langage incompréhensible : ils appelaient le vin *ardum,* le pain *orgui,* l'eau *uric,* et le *Guide,* ici, donne quelques mots de cette langue sauvage.

Les deux routes des montagnes, celle du Somport et celle du port de Cize, se réunissaient à Puente la Reina, et, à partir de là, une route unique conduisait, par Estella, Burgos, Fromista, Carrion, Sahagun, Leon, Astorga, à Saint-Jacques de Compostelle. C'est à Monte San Marcos que, dans le lointain, on apercevait pour la première fois les clochers de la basilique de Saint-Jacques. Celui qui les voyait le premier était proclamé le roi des pèlerins, et ce surnom passait du père au fils comme un titre de noblesse. Enfin, après des mois de voyage, le pèlerin venait s'agenouiller au tombeau de l'apôtre.

Dans les villes d'Espagne où s'arrêtaient les pèlerins, Burgos, Léon, Saint-Jacques de Compostelle, on rencontre de nombreuses imitations de la sculpture française.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE MONDE ET LA NATURE

Quand les artistes du XII^e^ siècle veulent représenter les merveilles du monde, ils s'attachent de préférence à nous montrer ces peuples et ces animaux étranges dont les Anciens leur avaient affirmé l'existence.

La colonne de Souvigny

L'abbaye de Souvigny, en Bourbonnais, était un des plus fameux d'entre les prieurés clunisiens. On voit aujourd'hui, dans l'église, une colonne octogonale couverte de bas-reliefs sur quatre de ses côtés. Ces bas-reliefs ont beaucoup souffert dans ces dernières années, mais un dessin, fait vers 1830, nous les montre presque intacts. La première face de la colonne représente les Travaux des mois, la seconde, les Signes du zodiaque, la troisième et la quatrième, les peuples et les monstres les plus singuliers de l'Asie et de l'Afrique. Ce sont ces deux dernières faces qui nous intéressent: Isidore de Séville et Honorius d'Autun vont nous permettre, en y joignant Solin, de les expliquer presque entièrement ; car c'étaient là les auteurs qui servaient de guide à l'artiste.

Voici d'abord les peuples les plus étranges de la terre; une seule figure personnifie chacun d'eux. Trois de ces personnages fantastiques se suivent sur la colonne dans l'ordre même qui a été adopté par Isidore de Séville : le satyre, le sciapode, l'hippopode.

Le satyre a, comme le veut Isidore, deux cornes sur le front et des pieds de chèvre. « C'est un satyre semblable, dit-il, qui apparut dans le désert à saint Antoine. »

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le sciapode n'a qu'une jambe, mais cette jambe unique lui permet de courir avec une merveilleuse vitesse; parfois, il s'étend sur le dos et se sert de son pied comme d'un parasol. A Souvigny, le sciapode est debout.

L'hippopode, qu'on rencontre dans les déserts de Scythie, est un homme qui a deux sabots de cheval.

Au-dessus de l'hippopode, la colonne nous montre un être singulier, que n'accompagne aucune inscription, une sorte de chien qui a des pieds humains. C'est, suivant toutes les vraisemblances, un cynocéphale, un de ces êtres qui ressemblent plus, dit Isidore de Séville, à une bête qu'à un homme.

Vient ensuite un Éthiopien, qui offre cette bizarrerie d'avoir quatre yeux. Ici, Isidore est muet aussi bien qu'Honorius d'Autun; mais, si nous consultons le *Polyhistor* de Solin, ce livre des merveilles si bien fait pour plaire au moyen âge, nous trouvons le texte qui explique cette singulière figure : « Les Éthiopiens, qui habitent au bord de la mer, dit Solin, passent pour avoir quatre yeux. »

Après ce tableau des peuples étranges, dont nous n'avons qu'une partie, car la colonne de Souvigny est à moitié brisée, nous rencontrons, sur une autre face, les monstres qui vivent aux extrémités de la terre. L'artiste s'inspire, ici, des chapitres qu'Honorius d'Autun a consacrés aux merveilles de l'Inde, car tous les monstres, dont le nom est inscrit sur la colonne, se retrouvent dans ce chapitre. Voici la mantichore de Ctésias, ce monstre à face humaine qui court plus vite que l'oiseau ne vole et qui siffle comme le serpent. Voici le griffon, à la fois aigle et lion, qui garde les trésors. Voici la licorne, avec sa corne sur le front : l'artiste, fidèle à une vieille tradition de l'art oriental, a

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

représenté cette corne rejetée en arrière. Voici le plus célèbre des animaux de l'Inde, l'éléphant; et voici enfin la sirène, moitié femme et moitié poisson.

Ainsi la colonne de Souvigny était à la fois un calendrier et un tableau des merveilles du monde.

Le tympan de Vézelay, où est représentée la Pentecôte, nous montre également, dans la bordure de son demi-cercle, les pygmées, les peuples à grandes oreilles et les peuples à tête de chien, que doit atteindre la vérité évangélique. Mais ces monstres du XII^e siècle ont souvent une autre origine. Ils viennent de ces étoffes orientales qui emplissaient nos églises.

Les étoffes orientales

Quand on lit Grégoire de Tours, Fortunat et nos premiers historiens, on entrevoit cette belle parure de l'église. Dans la basilique de Saint-Denis, Dagobert avait fait suspendre aux parois et aux arcades des étoffes tissées en or et ornées de perles; ces splendides tissus, où les perles dessinaient des fleurs, rappelaient ceux qui décoraient le palais des rois de Perse, à Ctésiphon.

Toutes ces merveilles n'ont pas entièrement disparu. Ce fut de bonne heure un usage dans l'Église de conserver les reliques des saints dans les plus riches tissus ; pour envelopper ces restes sacrés il n'était rien de trop magnifique. C'est ainsi que quelques étoffes extrêmement antiques sont arrivées jusqu'à nous, enfermées dans des châsses. Elles en ont été retirées et se conservent aujourd'hui dans les trésors des églises.

Il n'y a pas en France de collection d'étoffes plus précieuse que celle de la cathédrale de Sens : on y trouve

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

d'admirables soieries dont quelques-unes peuvent remonter jusqu'au ve siècle; ce ne sont que des lambeaux, mais qui nous racontent, en abrégé, l'histoire de l'art des tissus pendant sept ou huit siècles. Toutes ces étoffes sont orientales. Il en est qui viennent de l'Égypte chrétienne, d'Alexandrie, ou des fameux ateliers de Panopolis : l'art antique y jette une dernière lueur. D'autres sont byzantines; mais il en est qui viennent d'un Orient plus lointain, de la Perse des Sassanides. Nous sommes là au berceau de cet art merveilleux. Dans le crépuscule du génie antique, c'est de la Perse que va rayonner la lumière nouvelle; c'est la Perse qui va imposer son goût au vieux monde. Les tissus de Constantinople s'inspirent des tissus persans, et souvent les copient. Mais ce qu'il y eut d'extraordinaire ici, c'est que la Perse sassanide, héritière des anciennes civilisations de la vallée du Tigre et des plateaux de l'Iran, en fit revivre le génie. Au vie siècle après Jésus-Christ on vit renaître des formes qui étaient vieilles de trois mille ans : elles n'étaient sans doute jamais mortes, mais le règne des Sassanides, qui fut pour la Perse un âge de résurrection, leur donna une jeunesse nouvelle. La Chaldée et, après elle, l'Assyrie avaient créé le plus puissant de tous les arts décoratifs. C'est là que le monstre composite prit une vraisemblance terrible; c'est là que la symétrie donna aux animaux affrontés une grandeur religieuse. L'art héraldique est né en Chaldée bien des siècles avant notre moyen âge. La Perse recueillit cet héritage, et elle reçut en même temps le secret de la couleur. La Grèce avait eu en partage le génie de la ligne, mais elle ne semble pas avoir connu les voluptés de la couleur. Y a-t-il rien de plus pur que ses vases peints, mais y a-t-il rien de plus austère ? La Grèce parle aux parties hautes de l'âme, la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Perse charme les yeux. Les tentures sassanides et les tentures byzantines, qui les imitent, sont couleur d'or et couleur de feu; parfois aussi elles sont couleur de cendre, mais c'est une cendre rose ou une cendre bleue dont la nuance exquise est un enchantement : ce sont les féeries du couchant s'éteignant dans le ciel quand le soleil a disparu. Il suffit de comparer les tissus éblouissants de l'Orient aux tissus grecs de l'Égypte, décorés de personnages clairs sur des fonds sombres et sévères comme des vases peints, pour sentir tout ce que la Perse a apporté de lumière et de joie au monde qui commençait.

Les exemples de ces imitations des étoffes orientales sont nombreux; il suffira d'en citer un.

A chaque instant les monuments romans nous émeuvent par d'étranges symboles chargés de siècles. Un tailloir du cloître de Moissac est décoré d'une suite d'aigles à deux têtes; le même aigle à deux têtes reparaît, sur un montant, au portail de l'église de Civray (Vienne) et sur un chapiteau de l'église Saint-Maurice de Vienne. Nous voici emportés par l'imagination jusqu'au berceau du monde, jusqu'à l'antique Chaldée. C'est qu'en effet un très ancien cylindre chaldéen nous montre, pour la première fois, l'aigle à deux têtes, et on y a vu le blason d'une des villes les plus antiques de la Chaldée, Sirpoula. C'est un grand aigle, une sorte d'oiseau rok des *Mille et une Nuits,* qui pose chacune de ses serres sur le dos d'un lion. Dans l'art du vieil Orient, l'aigle est l'oiseau noble qui accompagne le roi, qui dompte le lion, qui aide l'Hercule chaldéen dans sa lutte contre les monstres. Cette image avait pour les peuples de l'Asie une signification religieuse et une vertu, car nous la retrouvons,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

bien des siècles après, chez les Hittites. Ce grand peuple des Hittites, que connaît la Bible, à qui Salomon demanda plusieurs de ses femmes, occupa longtemps la Syrie et les plateaux de l'Asie Mineure. Il reçut son art de la vallée du Tigre et de l'Euphrate, et les rudes monuments qu'il a laissés en Cappadoce reportent sans cesse la pensée vers la Chaldée. C'est en Cappadoce, sur les rochers de Ptérium, que l'on voit sculpté l'aigle à deux têtes avec une proie sous chacune de ses serres. L'aigle à deux têtes ne disparut pas de ces régions, car on le voit encore aujourd'hui sur les tours musulmanes de Diarbékir, l'antique Amida. Les Turcs Seldjoucides le sculptèrent sur la porte de Konia, leur capitale, et semblent l'avoir mis de bonne heure sur leurs étendards. — Comment ce vieux symbole de l'Orient est-il venu jusqu'à nous ? Par les tissus, comme d'ordinaire. Une étoffe de Sens (qui n'est plus qu'un lambeau) est ornée d'aigles à deux têtes dessinés en jaune sur un fond de pourpre violette; c'est une étoffe byzantine du IX^e ou du X^e siècle, qui reproduit sans aucun doute un ancien modèle sassanide. Un suaire célèbre de Périgueux est décoré de la même manière. La Mésopotamie gardait fidèlement la vieille image, car, au XIII^e siècle, on voit reparaître l'aigle à deux têtes sur une étoffe de Bagdad : là, l'aigle bicéphale est enfermé dans un écusson, et l'on croirait voir le blason des empereurs d'Allemagne. C'est de l'Orient, en effet, on n'en saurait douter, qu'est venu ce blason; il fut emprunté aux tissus orientaux et peut-être aux étendards musulmans. Chose étonnante, les Turcs purent voir à Lépante, sur les vaisseaux de don Juan d'Autriche, l'aigle à deux têtes qui avait jadis orné leurs drapeaux; mais le vieil aigle de la Chaldée, qui les avait jadis fait vaincre, se tournait maintenant contre

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

eux. On voit quelle part a prise l'antique Chaldée non seulement à la création de l'art décoratif, mais à la création de l'art héraldique du moyen âge....

Il ne saurait plus être question maintenant de chercher le sens symbolique des lions affrontés, des oiseaux aux cous entrelacés, des aigles à deux têtes, qui ont tant préoccupé nos devanciers. Saint Bernard avait cent fois raison; il est devenu évident que les monstres des chapiteaux, — à quelques exceptions près, — n'ont aucun sens. Ils n'étaient pas destinés à instruire, mais à plaire. Saint Bernard jugeait ces fantaisies puériles et risibles : qu'eût-il dit, s'il eût su, comme nous le savons aujourd'hui, que ces monstres étaient le legs des vieux paganismes de l'Asie, et qu'ils mettaient sous les yeux du chrétien des génies, des démons, des idoles ? Il eût sans doute tonné, comme le prophète, contre les faux dieux.

Pour nous qui savons mieux l'histoire, nous ne jugeons pas risibles, comme le grand docteur, les monstres de nos chapiteaux. Ils nous paraissent, au contraire, merveilleusement poétiques, chargés, comme ils le sont, des rêves de quatre ou cinq peuples qui se les transmirent les uns aux autres pendant des milliers d'années. Ils introduisent dans l'église romane la Chaldée et l'Assyrie, la Perse des Achéménides et la Perse des Sassanides, l'Orient grec et l'Orient arabe. Toute l'Asie apporte ses présents au christianisme, comme jadis les Mages à l'Enfant.

LES PORTAILS HISTORIÉS DU XII^e SIÈCLE

Nés en France, ces magnifiques tympans sont une des beautés de nos églises. C'est à eux que va d'abord le regard; ils invitent à la méditation; ils arrachent le fidèle à ses misé-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rables pensées de tous les jours, le préparent à entrer dans le sanctuaire. Avant d'avoir franchi le seuil, il respire déjà l'air d'un autre monde. On lit sur un portail décoré d'une Vierge en majesté entourée de saints : « Toi qui entres ici, élève-toi vers les choses du ciel. » Aussi les sculpteurs romans se sont-ils efforcés d'enfermer quelques grandes idées dans ce demi-cercle de pierre.

Les artistes du Midi, qui créèrent les tympans sculptés, eurent à résoudre un problème difficile. Comment disposer avec art les personnages dans un demi-cercle ? Il faut de toute nécessité, semble-t-il, qu'une haute figure, placée au centre, domine toutes les autres. Le tympan devait donc enfermer une scène triomphale; il était prédestiné à exprimer quelque chose d'auguste.

Voilà ce que comprirent fort bien les sculpteurs méridionaux. Ils créèrent trois types de portail, qui, tous les trois, ont ce caractère de majesté. Le premier est celui de Moissac, qui représente le Christ de l'Apocalypse; le second est celui de Saint-Sernin de Toulouse, qui représente le Christ s'élevant au ciel; le troisième est celui de Beaulieu, qui représente le Christ apparaissant pour juger les hommes.

Tous les portails du XII^e siècle représentent un de ces trois sujets. C'est le Christ apocalyptique de Moissac entre les quatre animaux qui a eu la plus grande puissance de rayonnement. On le rencontre dans tout le Midi. Dans le Nord, il a inspiré le Christ apocalyptique de Chartres qui à son tour a été imité dans la France septentrionale.

Plusieurs des portails dont nous venons de parler sont décorés de grandes statues, qui s'alignent de chaque côté de l'entrée. Ces statues passent pour autant d'énigmes, et elles ont découragé les archéologues modernes, qui semblent avoir

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

renoncé à en chercher le sens. Elles ne sont assurément pas faciles à expliquer, mais peut-être en a-t-on exagéré le mystère. Elles ne livrent pas tout leur secret, mais on peut l'entrevoir.

L'idée magnifique d'attacher une statue à chacune des colonnes d'un portail est née à Saint-Denis, vers 1135. Elle a pu être inspirée par les apôtres qu'on voyait, à Toulouse, sculptés en bas-relief des deux côtés du portail du cloître Saint-Étienne. Suger, qui dirigeait tout, ne fut peut-être pas étranger à cette innovation, car transformer des personnages en colonnes est autant une idée mystique qu'une idée plastique. Suger, en tout cas, on n'en saurait douter, choisit lui-même les vingt personnages qui décoraient les trois portails de Saint-Denis. Quels étaient ces personnages ? Ce n'étaient certainement pas des rois mérovingiens, comme le croyaient les Bénédictins du XVIII^e siècle. Les dessins publiés par Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie française* présentent, en effet, une particularité révélatrice. Un assez grand nombre de ces héros solennels, aux longues tuniques, portent un bonnet à côtes, qui leur serre étroitement la tête. Or, un bonnet tout semblable apparaît de bonne heure dans l'art de Toulouse, où il est l'insigne des Juifs. On le retrouve plus tard au portail occidental de Chartres, où saint Joseph le porte dans la scène de la Présentation au Temple. C'est un legs des écoles du Midi à celles du Nord. On ne saurait donc douter que les personnages de Saint-Denis, qui ont le bonnet à côtes, ne soient des hommes de l'Ancienne Loi. Il en faut conclure que les figures de rois et de reines qui les accompagnent représentaient des rois et des reines de la Bible, non de l'Histoire de France.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On reconnaît là le génie méditatif de Suger. Il avait voulu que l'Ancien Testament donnât accès au Nouveau. Avant d'arriver au Christ, on passait devant ceux qui l'avaient attendu pendant tant de siècles. Si les noms, jadis inscrits sur les banderoles que présentaient les personnages, s'étaient conservés, la pensée de Suger prendrait un caractère de précision qui ajouterait encore à sa beauté. Quels patriarches, quels rois avait-il choisis ? Voilà ce qu'il faut nous résigner à ignorer. Mais c'est quelque chose d'avoir compris qu'il considérait les héros de l'Ancienne Loi comme les colonnes du portique qui introduit dans le Temple.

L'idée de Suger fut reprise au portail occidental de Chartres, où l'on retrouve les personnages coiffés de la calotte à côtes, les reines et les rois. Plus encore qu'à Saint-Denis, ces longues statues, dont quelques-unes sont d'un art si fin, ressemblent à des colonnes, — de délicates colonnes cannelées. Comme à Saint-Denis, elles sont anonymes, car les noms jadis inscrits sur les banderoles sont effacés.

Au portail de Saint-Bénigne de Dijon, qui ne nous est connu que par un dessin de dom Plancher, on retrouvait le Christ apocalyptique et les grandes statues; près des rois bibliques on voyait une reine.

Cette mystérieuse reine va, cette fois, nous livrer son secret. En étudiant le dessin de cette figure, on remarque un détail, qui semblerait incroyable, si des témoignages anciens ne le confirmaient : la reine du portail de Saint-Bénigne avait un pied d'oie. L'artiste de Dijon avait donc représenté cette fameuse reine Pédauque, qui n'était autre que la reine de Saba.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'imagination juive et l'imagination arabe travaillèrent longtemps sur la reine de Saba. L'Orient lui créa une légende romanesque, où les djinns ont leur rôle. Sur l'ordre de Salomon, ils apportent à Jérusalem le trône d'or de la reine, qui le reconnaît avec surprise dans le palais du roi. Salomon la reçoit dans une salle au pavé de cristal : la belle reine, se croyant au bord de l'eau, relève sa robe et laisse voir des pieds hideux. La légende orientale parle de pieds d'âne, la légende occidentale, de pieds d'oie. Dès le XII^e siècle, un texte qui s'est conservé dans un manuscrit allemand nous représente la reine de Saba avec un pied d'oie. On ne trouve pas de texte aussi ancien en France, mais la statue de Dijon prouve qu'au XII^e siècle la tradition y était parfaitement connue. Il se pourrait que cette reine au pied d'oie eût été représentée pour la première fois par les ateliers toulousains, car on voyait encore, du temps de Rabelais, une image de la reine Pédauque à Toulouse; on y montrait son palais et ses bains, et on associa longtemps sa légende à celle de la jeune princesse Austris, baptisée par saint Sernin.

La reine au pied d'oie du portail de Dijon était donc, on n'en saurait douter, la reine de Saba. Et il devient non moins certain que la statue de roi, qui lui faisait face, représentait Salomon; c'est David, sans doute, qui l'accompagnait. Pourquoi la reine de Saba avait-elle été figurée dans la compagnie des héros de l'Ancienne Loi et des apôtres de la Loi Nouvelle ? C'est que, suivant la doctrine du moyen âge, elle symbolisait le monde païen venant au Christ, elle préfigurait ces Mages qui, comme elle, cherchaient le vrai Dieu. Or, le Voyage et l'Adoration des Mages étaient précisément représentés au linteau de Saint-Bénigne.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le Jugement dernier qui apparaît avec beaucoup de grandeur au portail de Beaulieu (Corrèze) inspira celui de l'église de Suger à Saint-Denis. Le Midi nous offre un Jugement dernier plus riche que celui de Beaulieu : c'est celui de Conques, dans l'Aveyron.

L'iconographie du Jugement dernier de Conques n'est pas moins nouvelle; elle diffère profondément de celle du tympan de Beaulieu. Le Christ n'étend plus les bras en croix; il montre ses plaies, mais sa main droite est levée du côté des élus, sa main gauche abaissée du côté des réprouvés. Les apôtres ne sont pas assis autour de lui, et le tympan, ainsi dégagé, va devenir un vaste champ ouvert à la représentation des récompenses et des châtiments. La Résurrection des morts n'occupe qu'une petite place. Pour la première fois, le Soleil et la Lune planent au-dessus de la scène du Jugement, à côté des anges qui montrent la lance, les clous et la croix; au siècle suivant, des anges emporteront les deux astres, comme on éteint des lampes devenues inutiles, « car la croix, nous enseigne Honorius d'Autun, brillera d'une lumière plus éclatante que le soleil ».

Pour la première fois, les élus forment à la droite du Christ un long cortège que guide la Vierge, accompagnée de saint Pierre, les clefs à la main. Derrière saint Pierre, un grave contemplateur, appuyé sur son bâton en forme de tau, est peut-être saint Antoine, le père des solitaires. Derrière lui, un abbé est sans doute saint Benoît, le père des moines; il tient par la main un empereur, qui s'avance avec timidité, et qui est probablement Charlemagne, le bienfaiteur légendaire de l'abbaye de Conques. Il doit d'entrer au ciel, non à son sceptre et à sa couronne, mais aux prières de ces moines qu'il aima.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

A Beaulieu, et aux portails qui en dérivent, on ne voit pas le Jugement en action. A Conques, saint Michel tient la balance, et pèse le bien et le mal, tandis que le diable, avec un rictus cynique, essaie, d'un coup de pouce, de faire pencher le plateau de son côté. Ce pèsement des âmes introduit le drame dans le Jugement dernier. La scène avait déjà été représentée dans l'art méridional, car, au Musée de Toulouse, un chapiteau du commencement du XII^e siècle nous montre saint Michel pesant les âmes en présence de Satan. Cette scène pathétique se répandit dans tout le Midi : on la voit sur un chapiteau de l'abbaye de Saint-Pons et sur un des côtés du portail de Saint-Trophime, à Arles. Dans l'Ouest, on la voit sur un chapiteau de Saint-Eutrope de Saintes. L'Auvergne la connut aussi, comme le prouve un chapiteau de Saint-Nectaire. Les sculpteurs méridionaux l'avaient reçue de l'Orient par l'intermédiaire des manuscrits illustrés, car il est devenu évident aujourd'hui que c'est l'Orient qui a fait entrer ce bel épisode dans la scène du Jugement dernier. Une antique fresque, récemment découverte dans l'église de Peristrema, en Cappadoce, montre, non loin du Juge, l'ange qui porte la balance. C'est là, probablement, une innovation venue de l'Égypte chrétienne. Pendant des siècles, l'Égypte pharaonique avait peint le Jugement de l'âme sur le rouleau du *Livre des Morts* et sur les parois des syringes. En présence d'Osiris, assis sur son trône, et de ses quarante-deux assesseurs, Anubis surveille les plateaux de la balance. Le mort tremblant s'aperçoit avec épouvante que son cœur n'est plus dans sa poitrine : il le voit dans un des plateaux, alors que dans l'autre a été placé le symbole de la Justice. Le mort se défend lui-même, et prononce cette belle confession négative où la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

vieille Égypte révèle sa bonté : « Je n'ai pas fait verser de larmes, je n'ai causé de souffrance à personne..., je n'ai pas enlevé le lait de la bouche de l'enfant, je n'ai pas chassé le bétail de son herbage..., je suis pur, je suis pur, je suis pur. » Si les deux plateaux s'équilibrent, si l'aiguille reste immobile, le mort justifié franchit la porte de l'Amenti.

Devenue chrétienne, l'Égypte ne pouvait oublier cette terrible image de la balance; elle la remit aux mains de saint Michel, l'archange de la Justice.

A Conques, l'Enfer est représenté avec des détails tout nouveaux. Il s'ouvre par une gueule de monstre, où s'engouffrent les réprouvés : c'est le Léviathan du livre de Job, et la pensée du moyen âge a été si fidèlement interprétée qu'on voit la porte derrière laquelle le monstre, au dire des commentateurs, abrite son visage. On voit aussi apparaître la chaudière où sont plongés les pécheurs; Satan, plus grand que tout ce qui l'entoure, les pieds sur un damné, comme sur un escabeau, trône au milieu des supplices; l'Orgueil est précipité à bas de sa monture; l'Avarice, la bourse au cou, est pendue comme Judas; un couple, enchaîné pour l'éternité, symbolise la Luxure.

Le Paradis est un portique sous lequel les bienheureux sont assis. Abraham, dont l'image s'était montrée pour la première fois au porche de Moissac, reparaît ici; il accueille deux âmes élues dans son sein. Des martyrs, des vierges, des saintes femmes ont sur la tête la couronne des empereurs; les martyrs portent la palme et tiennent un calice, qui rappelle la vertu du sang versé. Sainte Foy, la grande sainte de Conques, a sa place à part : elle est à genoux sous la main de Dieu.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

A côté de ces trois types de portails, on en voit, vers la fin du siècle, apparaître un autre qui est consacré à la Vierge.

C'est vers 1185 environ que dut être achevé le portail de Senlis, car ses bas-reliefs étaient imités, en 1189, au jubé de Vezzolano, en Piémont. Comme à Bourges, tout le tympan est consacré à la Vierge, mais nous avons, cette fois, une œuvre émouvante, poétique, où l'on sent la main et la pensée d'un grand artiste. Il ne s'attarde pas aux épisodes secondaires. Deux scènes, au linteau, résument tout le récit : la Vierge meurt au milieu des apôtres, puis, trois jours après ses funérailles, les anges viennent enlever son corps du tombeau. De ces deux bas-reliefs, le premier est trop mutilé pour qu'on puisse en parler, mais l'autre est une merveille. La résurrection du corps de la Vierge par les anges est une scène nouvelle dans l'iconographie religieuse : l'artiste en a fait un chef-d'œuvre. Ces jolis anges, serrés dans leurs tuniques, affranchis du poids de la matière, sont légers comme des oiseaux. Ils ne pèsent pas plus que les hirondelles, dont ils ont les longues ailes. Ils s'empressent d'obéir à l'ordre de Dieu avec un élan où il y a encore plus d'amour que de respect. L'un d'eux soulève les épaules de la Vierge, pendant qu'un autre soutient sa tête avec une tendresse familière. Un ange, qui ne peut approcher d'elle, prend son point d'appui sur l'aile de son voisin pour la contempler. Un autre tient à la main une couronne, qu'il va, toujours courant, lui mettre sur la tête. Les étoffes serrées au corps, la calligraphie des plis qui s'enroulent en paraphes, les tire-bouchons de cheveux disposés sur le front rattachent ce bas-relief à l'ancienne école, mais, par le sentiment de la vie et du mouvement, par le charme et la poésie, cette belle œuvre annonce l'art des temps nouveaux. A cette date de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

1185, le bas-relief de Senlis apparaît en Europe comme un prodige.

Le linteau est dominé par une scène magnifique qui emplit tout le tympan : la Vierge, la couronne au front, est assise dans le ciel à la droite de son Fils. C'est le Couronnement de la Vierge sous son premier aspect : Marie ne reçoit pas la couronne en s'inclinant, comme elle fera plus tard; elle l'a déjà reçue, et elle semble désormais affranchie de la loi du temps. Cette fois, l'ordonnance du tympan, vainement cherchée à Bourges, était définitivement trouvée : au-dessus de la Mort, qui n'est qu'un épisode, le Triomphe.

On voit que le XII^e siècle a préparé tous les thèmes que le XIII^e siècle développera magnifiquement.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'ART RELIGIEUX DU XIII^e SIÈCLE

L'ART DU MOYEN AGE EST SYMBOLIQUE

L'art du moyen âge est un art éminemment symbolique et la forme y fut presque toujours l'enveloppe de l'esprit. Les artistes furent aussi habiles que les théologiens à spiritualiser la matière.

Ils donnèrent, par exemple, au grand lustre d'Aix-la-Chapelle, la forme d'une ville défendue par des tours. Quelle est cette ville de lumière ? L'inscription nous l'apprend : c'est la Jérusalem céleste. Les Béatitudes de l'âme promises aux élus sont représentées entre les créneaux, près des Apôtres et des Prophètes qui gardent la cité sainte. N'est-ce pas une façon magnifique de réaliser la vision de saint Jean?

L'artiste qui surmonta un encensoir de l'image des trois jeunes Hébreux dans la fournaise sut rendre sensible une belle pensée. Le parfum qui montait du brasier semblait être la prière même des martyrs.

Ces pieux ouvriers mettaient dans leurs œuvres toute la tendresse de leur âme.

Un autre, plus subtil, donna à la volute d'une crosse d'évêque la forme d'un serpent qui tient dans sa gueule une colombe. Il voulut de cette façon rappeler au pasteur les deux vertus qui conviennent à son ministère. « Cache la simplicité de la colombe sous la prudence du serpent », disent deux vers latins gravés sur le bâton pastoral. Une autre crosse nous montre encore un serpent qui menace la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Vierge de sa gueule impuissante; dans la volute, l'ange lui annonce qu'elle enfantera le vainqueur du serpent.

Souvent les artistes traduisent exactement la doctrine enseignée par les liturgistes. Dans le sanctuaire de la Sainte-Chapelle, les sculpteurs adossèrent à douze colonnes douze statues d'apôtres portant à la main des croix de consécration. Les liturgistes nous enseignent, en effet, que, lorsque l'évêque consacre une église, il doit marquer de douze croix douze colonnes de la nef ou du chœur. Il veut faire entendre par là que les douze apôtres sont les vrais piliers du temple. C'est ce symbolisme qui a été rendu sensible aux yeux de la façon la plus heureuse à l'intérieur de la Sainte-Chapelle.

Tout le mobilier religieux du XIIIe siècle nous montre la matière façonnée par l'esprit. Au pupitre, l'aigle de saint Jean ouvre ses ailes toutes grandes pour soutenir l'Évangile. De beaux anges, en longues robes, portent processionnellement les cylindres de cristal où reposent les os des saints et des martyrs. Les Vierges d'ivoire s'ouvrent et montrent qu'elles ont, gravée à la place du cœur, toute l'histoire de la Passion. Au chevet de la cathédrale, un ange gigantesque, dominant toute la ville, tourne avec le soleil et donne à chaque heure un sens surnaturel.

MÉTHODE A SUIVRE : LES QUATRE MIROIRS DE VINCENT DE BEAUVAIS

Pour étudier les innombrables œuvres d'art des cathédrales du XIIIe siècle, une méthode est nécessaire. Cette méthode, Vincent de Beauvais, le célèbre encyclopédiste du siècle de saint Louis, nous l'offre. Nous suivrons l'ordre des grands livres qu'il a appelés *Miroirs*, où il a enfermé tout le savoir de son temps.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'œuvre se divise en quatre parties : Miroir de la Nature, Miroir de la Science, Miroir de la Morale, Miroir de l'Histoire.

Au Miroir de la Nature se reflètent toutes les réalités de ce monde dans l'ordre même où Dieu les a créées. Les journées de la création marquent les différents chapitres de cette grande Encyclopédie de la nature. Les éléments, les minéraux, les végétaux, les animaux sont successivement énumérés et décrits. Toutes les vérités et toutes les erreurs que l'antiquité avait transmises au moyen âge se trouvent là. Mais c'est naturellement à l'œuvre du sixième jour, à l'homme, que Vincent de Beauvais consacre les plus longs développements, car l'homme est le centre du monde, et le monde n'a été fait que pour lui.

Le Miroir de la Science s'ouvre par le récit du drame qui explique l'énigme de l'univers, par l'histoire de la Chute. L'homme est tombé, et, désormais, il ne peut attendre son salut que d'un Rédempteur. Mais, de lui-même, il peut commencer à se relever et se préparer à la grâce par la science. Il y a dans la science un esprit de vie, et à chacun des sept arts correspond un des sept dons du Saint-Esprit. Après avoir exposé cette large et humaine doctrine, Vincent de Beauvais passe en revue toutes les parties du savoir. Il n'oublie même pas les arts mécaniques; car, par le travail de ses mains, l'homme commence l'œuvre de sa rédemption.

Le Miroir moral se rattache étroitement au Miroir de la Science. Le but de la vie, en effet, n'est pas de savoir, mais d'agir. La science n'est qu'un moyen d'arriver à la vertu. De là une classification savante des vices et des vertus, où se retrouvent la méthode, les divisions et souvent même les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

expressions de saint Thomas d'Aquin, car le *Speculum morale* n'est qu'un abrégé de la *Somme*.

Le Miroir historique vient le dernier. Nous avons étudié l'humanité abstraite, voici maintenant l'humanité vivante. Nous voyons l'homme en marche sous l'œil de Dieu. Il lutte, il souffre, il invente les sciences et les arts, il opte tantôt pour le vice et tantôt pour la vertu dans la grande bataille de l'âme, qui est toute l'histoire du monde. — Il est à peine nécessaire de faire remarquer que, pour Vincent de Beauvais, comme pour saint Augustin, pour Paul Orose, pour Grégoire de Tours, pour tous les historiens du moyen âge, la véritable histoire est l'histoire de l'Église, l'histoire de la Cité de Dieu, qui commence à Abel, le premier des justes. Il y a un peuple de Dieu : son histoire est la colonne de lumière qui éclaire les ténèbres. Quant à l'histoire du monde païen, elle ne mérite d'être étudiée que par rapport à l'autre, elle n'a que la valeur d'un synchronisme. Sans doute, Vincent de Beauvais n'a pas dédaigné de nous raconter les révolutions des empires, il s'est même complu à nous parler des philosophes, des savants et des poètes des Gentils; mais de pareils chapitres sont vraiment épisodiques. L'idée maîtresse de son livre est ailleurs. Ce qui fait l'unité de son œuvre, c'est la suite des saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi : par eux, et par eux seulement, s'explique l'histoire du monde.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE MIROIR DE LA NATURE

Au moyen âge, pour l'homme de pensée, le monde est un symbole.

Le monde peut se définir : « Une idée de Dieu réalisée par le Verbe. » S'il en est ainsi, tout être cache une pensée divine. Le monde est un livre immense, écrit de la main de Dieu, où chaque être est un mot plein de sens. L'ignorant regarde, voit des figures, des lettres mystérieuses, et n'en comprend pas la signification. Mais le savant s'élève des choses visibles aux choses invisibles : en lisant dans la nature, il lit dans la pensée de Dieu. La science consiste donc non pas à étudier les choses en elles-mêmes, mais à pénétrer les enseignements que Dieu a mis pour nous en elles; car « toute créature, dit Honorius d'Autun, est l'ombre de la vérité et de la vie ». Au fond de tout être sont inscrites la figure du sacrifice de Jésus, l'idée de l'Église, l'image des vertus et des vices. Le monde moral et le monde sensible ne font qu'un.

Voyez quelles pensées mystiques naissent dans l'âme des vieux docteurs en face de la nature. Adam de Saint-Victor, dans le réfectoire de son couvent, tient dans sa main une noix, et il réfléchit. « Qu'est-ce qu'une noix, dit-il, sinon l'image de Jésus-Christ ? L'enveloppe verte et charnue qui la recouvre, c'est sa chair, c'est son humanité. Le bois de la coquille, c'est le bois de la croix où cette chair a souffert. Mais l'intérieur de la noix, qui est pour l'homme une nourriture, c'est sa divinité cachée. »...

Hugues de Saint-Victor regarde une colombe, et il songe à l'Église. « La colombe, dit-il, a deux ailes, comme il y a

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pour le chrétien deux genres de vie, la vie active et la vie contemplative. Les plumes bleues de ces ailes indiquent les pensées du ciel. Les nuances incertaines du reste du corps, ces couleurs changeantes qui font penser à une mer agitée, symbolisent l'océan des passions humaines où vogue l'Église. Pourquoi la colombe a-t-elle les yeux d'un beau jaune d'or ? Parce que le jaune, couleur des fruits mûrs, est la couleur même de l'expérience et de la maturité. Les yeux jaunes de la colombe, c'est le regard plein de sagesse que l'Église jette sur l'avenir. La colombe, enfin, a les pattes rouges, car l'Église s'avance à travers le monde, les pieds dans le sang des martyrs. »

Guidés par les docteurs, les artistes ont parfois représenté les animaux et les plantes en leur donnant un sens symbolique ; mais, livrés à eux-mêmes, ils ne s'embarrassent plus de symboles.

Voyez-les créant la magnifique flore du XIII^e siècle. Ils ne cherchent pas à lire, dans les jeunes fleurs du mois d'avril, le mystère de la Chute et de la Rédemption. Aux premiers jours du printemps, ils vont dans les forêts de l'Ile-de-France, où d'humbles plantes commencent à percer la terre. La fougère, enroulée sur elle-même comme un puissant ressort, est encore couverte d'une bourre cotonneuse, mais, le long des ruisseaux, l'arum est déjà près de s'épanouir. Ils cueillent les bourgeons, les feuilles qui vont s'ouvrir, et les regardent avec cette curiosité tendre et passionnée que nous ne sentons que dans la première enfance et que les vrais artistes conservent toute leur vie. Les lignes puissantes de ces jeunes plantes, qui se tendent et aspirent à être, leur semblent pleines de grandeur par l'énergie concentrée qu'elles expriment, et vraiment monumentales. D'un bourgeon qui

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

va s'entr'ouvrir, ils feront le fleuron qui termine un pinacle. Des pousses qui sortent de terre, ils orneront la corbeille d'un chapiteau. Les chapiteaux de Notre-Dame de Paris, surtout les plus anciens, sont faits de ces feuilles printanières, tout engorgées de jeune sève, qui semblent vouloir, dans leur élan, soulever les tailloirs et les voûtes.

Viollet-le-Duc, dans un très bel article de son *Dictionnaire,* a remarqué, le premier, que l'art gothique, à son aurore (vers 1180), imite de préférence les bourgeons et les feuilles enveloppées du commencement du printemps. L'impression de jeunesse, de puissance contenue que donnent les plus anciennes cathédrales : Sens, Laon, le chœur de Notre-Dame de Paris, vient en partie de là. Au cours du XIII^e^ siècle, les bourgeons éclatent, les feuilles se développent. Dès la fin du XIII^e^ siècle, et pendant tout le XIV^e^, ce sont des branches entières, des tiges de rosiers, des jets de vigne qui courent autour des portails. De sorte que la flore de pierre du moyen âge semble soumise aux lois mêmes de la nature. Les cathédrales ont leur printemps, leur été et, quand apparaît le triste chardon du XV^e^ siècle, leur automne.

Pendant ces trois siècles, il est impossible de surprendre une seule intention symbolique. Les feuilles ou les fleurs sont choisies pour leur beauté. L'art du XII^e^ siècle aime les bourgeons, l'art du XIII^e^ préfère les feuilles. Ce sont des feuilles simplifiées, mais non déformées; la structure intime et l'allure générale en sont respectées. Il est facile d'en reconnaître un grand nombre. Des érudits, qui furent à la fois archéologues et botanistes, ont signalé le plantain, l'arum, la renoncule, la fougère, le trèfle, la chélidoine, l'hépatique, l'ancolie, le cresson, le persil, le fraisier, le lierre, la fleur du muflier et du genêt, la feuille du chêne. Flore toute française,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

comme on le voit, fleurs aimées dès l'enfance. Nos grands sculpteurs ne méprisèrent rien; au fond de leur art, comme au fond de tout art vrai, on trouve la sympathie, l'amour. Ils pensèrent que les plantes des prés et des bois de la Champagne ou de l'Ile-de-France avaient assez de noblesse pour orner la maison de Dieu. La Sainte-Chapelle est pleine de renoncules. La fougère des landes du Berry apparaît aux chapiteaux de la cathédrale de Bourges. Le plantain, le cresson, la chélidoine enguirlandent Notre-Dame de Paris. Les sculpteurs du XIIIe siècle chantèrent eux aussi leur « chant de mai ». Par eux, toutes les joies printanières du moyen âge, l'ivresse de Pâques fleuries, les chapeaux de fleurs, les bouquets attachés aux portes, les fraîches jonchées d'herbes dans les chapelles, les fleurs magiques de la Saint-Jean, toute la grâce éphémère des anciens printemps et des anciens étés, revivent à jamais. Ainsi, le moyen âge, qu'on a accusé de ne pas avoir aimé la nature, a contemplé avec adoration le moindre brin d'herbe.

LE MIROIR DE LA SCIENCE

L'humanité déchue, dit Vincent de Beauvais, en attendant la grâce, commence l'œuvre de sa rédemption par le travail manuel et par la science. La cathédrale a célébré à la fois le travail et la science. Le travail qu'elle glorifie est surtout le travail de la terre à chaque mois de l'année. Voici quelques-uns de ces bas-reliefs de nos cathédrales consacrés aux travaux des mois :

Février ne marque pas encore la reprise des travaux des champs. En Italie, le soleil brille déjà, et le paysan commence à tailler la vigne comme on le voit dans un manuscrit italien de la Bibliothèque Nationale. Mais, dans la France du Nord:

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Ile-de-France, Picardie, Champagne, dans la France des cathédrales, février est un rude mois d'hiver. Le paysan reste chez lui, quand rien ne l'oblige à sortir, et il se chauffe à un bon feu de bois. A Paris, à Amiens, ces petites scènes d'intérieur sont d'une charmante intimité. Il semble que le pauvre vilain vienne de marcher longtemps dans la neige, sous la bise glacée. A peine assis, sans prendre le temps de quitter son manteau, il enlève ses souliers pour se chauffer à l'aise. On sent que la maison est bien close au vent d'hiver. Il y règne une douce chaleur et une sécurité profonde; un jambon pend au plafond, et il reste encore, accroché au dressoir, un chapelet d'andouilles....

En juin, on fauche les prés. A Chartres, le travail n'a pas encore commencé; c'est sans doute le matin de la Saint-Barnabé, date traditionnelle : le faucheur s'en va au pré, un chapeau rond sur la tête, la faux sur l'épaule, la pierre à aiguiser au côté. A Amiens, le faucheur est dans le feu de l'action : il lance sa faux au plus épais de l'herbe. A Paris, le foin est déjà sec : le paysan le rapporte à la grange et revient courbé sous la charge. Les manuscrits donnent des variantes insignifiantes. Le manuscrit italien déjà signalé, qui fut sans doute enluminé par un artiste de la chaude Campanie, fait commencer en juin la moisson. Dès le XIII^e^ siècle, on voit apparaître, dans les livres à miniatures, le motif de la tonte des moutons, qui deviendra si fréquent au XV^e^ et au XVI^e^ siècle.

En juillet, la moisson. A Chartres, comme presque partout ailleurs, le paysan coupe le blé avec une faucille. Mais, au portail de Notre-Dame de Paris, le moissonneur, avant de se mettre à l'ouvrage, d'un geste plein de vérité, aiguise une grande faux.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

En août, la moisson n'est pas encore terminée : elle continue au portail Nord de Chartres, à Paris, à Reims. Mais ailleurs, à Senlis, à Semur, à Amiens, on commence déjà à battre. Rude besogne : le paysan, nu jusqu'à la ceinture, travaille seul, sans un compagnon qui le soutienne du rythme de son fléau.

Septembre. Le paysan a à peine eu le temps de reprendre haleine, et déjà la vendange arrive. Dans cette vieille France, qui semble avoir été plus chaude que la nôtre, on avait vendangé partout à la fin de septembre, et le vigneron dansait joyeusement dans la cuve. La Champagne seule faisait exception. A la cathédrale de Reims, on bat encore le blé en septembre, et ce n'est qu'en octobre qu'apparaissent la cuve et le tonneau. A Amiens, on récolte les fruits.

Octobre, dans nos provinces aux vignes illustres, voit la fin des travaux du vigneron. En Bourgogne (Semur), en Champagne (Reims), le vin qui a fermenté dans la cuve est transvasé dans les tonneaux. Ailleurs, à Paris, à Chartres, c'est le temps des semailles. L'homme, qui a repris le manteau d'hiver, semble marcher avec lenteur sous le ciel déjà froid d'octobre. Le grain emplit son tablier. Le bras prend son élan pour disperser au loin la semence. La beauté du « geste auguste » a été parfaitement sentie par les artistes du XIII^e siècle.

Les sciences qui figurent dans la cathédrale sont celles du *trivium* et du *quadrivium*. Leurs attributs, souvent fort singuliers, sont empruntés à Martianus Capella, rhéteur africain de la fin du monde antique. Aux sept sciences s'ajoute la Philosophie, qui est représentée à Laon comme la décrit Boèce.

Dans sa *Consolation philosophique,* Boèce nous raconte qu'il était dans sa prison, et que, pendant qu'il rêvait à sa

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

triste destinée, il vit soudain apparaître une femme qu'il décrit ainsi : « Les traits de son visage inspiraient le plus profond respect; il y avait de la lumière dans son regard, et on sentait qu'il pénétrait plus avant que celui des mortels; elle avait les couleurs de la vie et de la jeunesse, quoiqu'on vît bien qu'elle était pleine de jours, et que son âge ne pouvait se mesurer au nôtre. Quant à sa taille, on ne s'en faisait pas une idée nette, car tantôt elle restreignait sa stature aux proportions humaines, tantôt le haut de sa tête semblait frapper le ciel, tantôt même sa tête, encore plus hautaine, pénétrait dans le ciel lui-même et disparaissait aux regards curieux des hommes. Ses vêtements, tissés avec un art savant, étaient faits de fils subtils et incorruptibles : elle m'apprit plus tard elle-même qu'elle les avait tissés de sa main. Mais le temps, qui ternit toutes les œuvres d'art, avait éteint leur couleur et dissimulait leur beauté. Sur la frange du bas était tissée la lettre grecque π, et, sur la bordure du haut, la lettre θ. Pour aller de l'une à l'autre il y avait une série de degrés représentés, qui ressemblaient à une échelle, et qui conduisaient des éléments inférieurs aux éléments supérieurs. On voyait que ces vêtements avaient été déchirés violemment par des mains qui en avaient arraché tout ce qu'elles avaient pu. De la main droite, elle portait des livres, et de la main gauche, un sceptre. »

Cette femme, que Boèce nous décrit avec cette bizarrerie si ingénieuse, n'est autre que la Philosophie qui vient le consoler dans sa prison. Quant aux lettres mystérieuses π et θ, les commentateurs sont d'accord pour y reconnaître une façon sommaire de désigner la Philosophie pratique et la Philosophie théorique.

La statue de Laon correspond de tout point à cette des-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cription. Le sculpteur n'a rejeté que les traits qui n'étaient pas compatibles avec son art. Il a représenté la Philosophie telle que Boèce l'avait vue, la tête dans les nuages, un sceptre dans la main gauche et des livres dans la main droite. Il n'a pas craint même de figurer une échelle appuyée sur sa poitrine, et de traduire aux yeux le symbolisme du philosophe. Il était difficile à la sculpture d'aller plus loin dans cette voie. On pourra peut-être s'étonner que l'artiste n'ait pas gravé sur les bordures de la robe le π et le θ.

Ce qui manque à Laon se retrouve au bas-relief de Sens : là le π et le θ sont gravés sur le bas et sur le haut de la robe de la Philosophie.

LE MIROIR MORAL

A l'époque romane, les artistes représentent le combat des Vices et des Vertus d'après la Psychomachie de Prudence. Au XIII^e siècle, Vices et Vertus sont figurés d'une façon toute nouvelle.

Les Vertus sculptées en bas-relief sont des femmes assises, graves, immobiles, majestueuses; elles portent sur leur écu un animal héraldique qui témoigne de leur noblesse. Quant aux Vices, ils ne sont plus personnifiés, mais représentés en action, dans un médaillon, au-dessous de chaque Vertu : un mari qui bat sa femme figure la Discorde; l'Inconstance est un moine qui s'enfuit de son couvent en jetant son froc. La vertu est donc représentée dans son essence et le vice dans ses effets. D'un côté, tout est repos; de l'autre, tout est mouvement et lutte. Le contraste fait naître dans l'esprit l'idée que les artistes ont voulu exprimer : ces calmes figures nous enseignent que seule la vertu unifie l'âme et lui donne

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

la paix, et que hors d'elle il n'y a qu'agitation. Ainsi les artistes du XIII^e^ siècle, en abandonnant la Psychomachie chère à l'âge précédent, semblent avoir voulu pénétrer plus avant et traduire une pensée plus profonde. Les sculpteurs romans nous disent : « La vie du chrétien est une lutte »; — mais les sculpteurs gothiques ajoutent : « La vie du chrétien qui a su faire régner en lui toutes les verus, c'est la paix elle-même, c'est déjà le repos en Dieu. »

La façade de Notre-Dame de Paris nous offre le plus ancien exemple de ce genre de représentations.

Donnons quelques exemples de ces personnifications nouvelles:

La Foi, sculptée à la droite de Jésus-Christ, est à la place d'honneur. Assise sur un banc sans dossier, elle tient un écusson sur lequel sont représentés, à Paris, une croix, à Chartres, un calice, à Amiens, une croix dans un calice. Au porche Nord de Chartres, la Foi remplit le calice du sang de l'agneau immolé sur l'autel. La Foi du moyen âge, c'est donc la foi dans la vertu du sacrifice de Jésus mort sur la croix, mais c'est aussi (comme le prouve le calice) la foi dans la perpétuité de ce sacrifice renouvelé tous les jours miraculeusement sur l'autel. La Foi a donc été représentée par nos artistes conformément à la définition de saint Augustin reprise par Pierre Lombard et acceptée de toute la chrétienté: « La Foi est la vertu par laquelle nous croyons à ce que nous ne voyons pas. » Le sacrement de l'Eucharistie en est le plus parfait symbole.

Sous la Foi, un homme, à Paris, à Amiens, à Chartres, fait le geste d'adorer une idole velue, qui ressemble à un singe. C'est l'Idolâtrie, car telle est la figure naïve que le

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

moyen âge donne aux dieux du paganisme. Dans la pensée des hommes d'alors, les statues des anciens dieux étaient habitées par de dangereux démons qui se manifestaient parfois sous leur forme hideuse ; quiconque les adorait adorait Satan lui-même....

Après la Chasteté vient la Prudence. L'attribut qu'elle porte à Paris, à Chartres, la fait reconnaître au premier coup d'œil. Son écu est décoré d'un serpent qui parfois s'enroule autour d'un bâton. Aucun blason n'est plus noble, puisque c'est Jésus lui-même qui l'a donné à la Prudence : « Soyez prudents, disait-il, comme des serpents. »

La Folie, qui s'oppose à la Prudence, mérite de nous arrêter un peu plus longtemps. Elle s'offre à nous à Paris, à Amiens, à la rose d'Auxerre et de Notre-Dame de Paris, sous les traits d'un homme à peine vêtu, armé d'une massue, qui marche au milieu des pierres et qui parfois reçoit un caillou sur la tête. Presque toujours il porte à sa bouche un objet informe. C'est évidemment là l'image d'un fou que d'indivisibles gamins semblent poursuivre à coups de pierres. Cette figure si vivante, qui semble empruntée à la réalité quotidienne, a, en effet, une origine populaire. C'était une vieille tradition au moyen âge de représenter les fous portant à la main une massue, qui deviendra plus tard la marotte, et mangeant un fromage. Plusieurs poèmes en langue vulgaire, et notamment la *Folie Tristan,* nous montrent les fous sous cet aspect. On ne peut douter que les artistes, en imaginant cette figure, ne se soient conformés à la tradition.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE MIROIR HISTORIQUE

L'Ancien Testament

L'Ancien Testament fut toujours considéré comme une figure du Nouveau.

Dieu, qui voit tout sous l'aspect de l'éternité, a mis entre l'Ancien et le Nouveau Testament une harmonie profonde : l'un n'est que la figure de l'autre. Ce que l'Évangile nous montre à la lumière du soleil, pour parler la langue du moyen âge, l'Ancien Testament nous le fait voir à la clarté incertaine de la lune et des étoiles. Dans l'Ancien Testament la vérité porte un voile; mais la mort de Jésus-Christ déchira ce voile mystique. C'est pourquoi il est dit dans l'Évangile que le rideau du Temple se fendit du haut en bas à l'heure où Jésus rendit l'esprit. Ainsi l'Ancien Testament n'a de sens que par rapport au Nouveau, et la Synagogue, qui s'obstine à l'expliquer en lui-même, porte un bandeau sur les yeux....

Ainsi, au commencement du XIII^e^ siècle, au moment où les artistes décoraient les cathédrales, les docteurs enseignaient du haut de toutes les chaires que l'Écriture était à la fois une histoire et un symbole. Il était admis alors que la Bible pouvait s'interpréter dans quatre sens différents : le sens historique, le sens allégorique, le sens tropologique, le sens anagogique. Le sens historique faisait connaître la réalité des faits, le sens allégorique montrait dans l'Ancien Testament une figure du Nouveau, le sens tropologique dévoilait une vérité morale qui se cachait sous la lettre de l'Écriture, enfin, le sens anagogique, comme le nom l'indique, laissait entrevoir par avance les mystères de la vie future et la béa-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

titude éternelle. Le nom de Jérusalem, par exemple, qui revient si souvent dans les Livres saints, pouvait recevoir, suivant les cas, une de ces quatre interprétations. « Jérusalem, dit Guillaume Durand, c'est, dans le sens historique, la ville de la Palestine où se rendent maintenant les pèlerins; dans le sens allégorique, c'est l'Église militante; dans le sens tropologique, c'est l'âme chrétienne; dans le sens anagogique, c'est la Jérusalem céleste, la patrie d'en haut. » Tous les passages de la Bible n'étaient pas susceptibles d'une quadruple interprétation : quelques-uns ne pouvaient s'entendre que dans trois sens. L'histoire des souffrances de Job, par exemple, avait d'abord la valeur d'un fait historique; c'était ensuite une allégorie de la Passion de Jésus-Christ; enfin, dans le sens tropologique, c'était une figure des épreuves de l'âme chrétienne. D'autres passages ne comportaient que deux explications, et beaucoup devaient être simplement entendus à la lettre.

Des vitraux de Bourges, de Chartres, du Mans, de Tours montrent clairement la concordance des deux Testaments. Donnons comme exemple la Crucifixion entourée de scènes figuratives, telle qu'elle apparaît dans ces vitraux.

Autour de Jésus crucifié on remarque, dans des médaillons, l'image de la source qui jaillit sous la baguette de Moïse, le serpent d'airain, la mort d'Abel, enfin la grappe merveilleuse de la Terre promise.

Depuis saint Paul, l'Église considérait le rocher frappé par Moïse comme une image de Jésus-Christ. Mais le rapprochement, brièvement indiqué par l'Apôtre, avait été longuement justifié par les commentateurs de l'Exode. D'après la *Glose ordinaire,* qui les résume tous, la source qui jaillit du

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rocher sous la baguette de Moïse, c'est l'eau et le sang qui sortent du côté de Jésus frappé par la lance du centurion. La foule qui murmure contre Moïse, dans l'attente du miracle, symbolise les peuples nouveaux qui ne voudront plus se soumettre à la loi judaïque et qui viendront se désaltérer à la source vive du Nouveau Testament. On comprend comment une scène si étrangère, en apparence, à la Crucifixion, ait pu en être rapprochée.

Le serpent d'airain, élevé sur une perche par Moïse pour la guérison du peuple, est déjà donné, dans l'Évangile, comme une figure de la Mise en croix. Aussi les commentateurs expliquent-ils ce passage de l'Ancien Testament plus brièvement que de coutume : ils le supposent sans doute plus connu. Isidore de Séville, que cite la *Glose ordinaire,* se contente de rappeler que Jésus est le serpent nouveau qui a vaincu l'antique serpent, et il ajoute que l'airain, le plus solide et le plus durable de tous les métaux, fut choisi par Moïse pour exprimer la divinité de Jésus-Christ et l'éternité de son règne.

La mort d'Abel, le premier des justes et le type du Messie futur, paraissait aussi aux interprètes une figure transparente de la mort de Jésus-Christ. Ils se contentaient de rappeler que Caïn, l'aîné des enfants d'Adam, était le clair symbole de l'ancien peuple de Dieu. Abel tué par Caïn, c'était Jésus tué par les Juifs.

En revanche, la grappe de la Terre promise ne semblait pas un symbole aussi facile à interpréter, car les commentateurs s'étendent longuement sur le fameux passage du livre des Nombres. Les douze explorateurs que Moïse envoya dans le pays de Chanaan, et qui déclarèrent, à leur retour, qu'on ne pouvait s'emparer de la Terre promise, sont les scribes

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et les Pharisiens qui persuadèrent aux Juifs de ne pas croire en Jésus-Christ. Jésus était pourtant au milieu d'eux sous la figure de la grappe merveilleuse. Ce raisin, que deux explorateurs rapportèrent du pays de Chanaan suspendu à une perche, c'est Jésus suspendu à la croix : car Jésus est la grappe mystique dont le sang a rempli le calice de l'Église. Les deux porteurs expriment, eux aussi, un mystère. Celui qui marche le premier, en tournant le dos à la grappe, est le peuple juif aveugle et ignorant qui tourne le dos à la vérité. Tandis que celui qui vient derrière, les yeux fixés sur la grappe, est l'image du peuple des Gentils, qui s'avance, les yeux fixés sur la croix de Jésus-Christ. Cette explication mystique, qui est celle de la *Glose ordinaire,* a été suivie à la lettre par l'artiste qui a dessiné les sujets symboliques du reliquaire de la vraie croix à Tongres. Il a donné, en effet, au premier des porteurs, à celui qui ne voit pas la grappe, le bonnet conique des Juifs, pour bien marquer que ce personnage symbolisait l'Ancienne Loi. On peut juger par cet exemple de la fidélité avec laquelle les artistes du moyen âge traduisaient la pensée de l'Église....

La plus profonde de ces œuvres à double sens est certainement celle qui se voit à la baie centrale du portail septentrional de Chartres. Il y a là dix statues de patriarches et de prophètes, rangées par ordre chronologique, qui toutes symbolisent ou annoncent Jésus-Christ, mais qui toutes, en même temps, racontent l'histoire du monde. Melchisédech, Abraham et Isaac représentent un âge de l'humanité. Ils rappellent le temps où, pour parler comme les docteurs, les hommes vivaient sous la loi de la circoncision. Moïse, Samuel et David représentent les générations qui ont vécu sous la loi écrite et qui ont adoré Dieu dans le Temple. Isaïe et

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Jérémie, Siméon et Jean-Baptiste expriment la durée des temps prophétiques, qui se prolongèrent jusqu'à l'avènement de Jésus-Christ. Enfin saint Pierre, qui vient le dernier, vêtu de la dalmatique, couronné de la tiare, portant la croix et le calice, annonce que Jésus a aboli la loi et les prophéties, et que, en créant l'Église, il a établi, pour tout l'avenir, le règne de l'Évangile. — En même temps, chacune des grandes figures de Chartres porte un symbole qui annonce Jésus-Christ, qui est Jésus-Christ lui-même. Melchisédech a le calice, Abraham pose la main sur la tête d'Isaac, Moïse tient le serpent d'airain, Samuel l'agneau du sacrifice, David la couronne d'épines, Isaïe la tige de Jessé, Jérémie la croix, Siméon l'Enfant divin, Jean-Baptiste l'agneau, et enfin saint Pierre le calice. Le mystérieux calice qui apparaît, au commencement de l'histoire, aux mains de Melchisédech, se retrouve dans celles de saint Pierre. Par là, le cycle se trouve clos. Chacun de ces personnages est donc une sorte de christophore, et ils se transmettent de génération en génération le signe mystérieux.

Les Évangiles

Les scènes de l'Évangile sont représentées au XIII^e^ siècle comme autant de mystères où se découvrent de profonds symboles.

Le XIII^e^ siècle représente la naissance de Jésus-Christ d'une façon qui ne manquerait pas de nous paraître singulière, si nous nous donnions seulement la peine d'observer. Il n'y a dans cette scène, plusieurs fois reproduite dans les vitraux, rien de tendre, on pourrait presque dire rien d'humain. On ne voit jamais, comme chez les Quattrocentistes italiens, la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

mère agenouillée devant l'enfant, le contemplant les mains jointes, l'enveloppant d'un amour infini. Au XIII^e siècle, Marie, étendue sur son lit, semble détourner la tête pour ne pas voir son fils; elle regarde vaguement devant elle quelque chose d'invisible. Quant à l'Enfant, il est couché, non pas dans une crèche, mais, chose étrange, sur un autel élevé qui occupe toute la partie centrale de la composition; une lampe est suspendue au-dessus de sa tête entre des rideaux ouverts. La scène a l'air de se passer non pas dans une étable, mais dans une église. Et, en effet, c'est bien à une église que les artistes théologiens du moyen âge ont voulu nous faire songer. Dès l'instant où il est né, Jésus-Christ doit apparaître sous l'aspect d'une victime. La crèche où il repose, dit la *Glose,* est l'autel même du sacrifice. Un manuscrit français du XIII^e siècle nous montre, au-dessus de Jésus enfant, étendu sur l'autel, Jésus crucifié; l'arbre de la croix sort de l'autel même où l'enfant est couché : le symbole ici parle aux yeux.

Devant un tel mystère, les sentiments humains se taisent, et même l'amour maternel. Marie garde un religieux silence; elle repasse dans son esprit, disent les commentateurs, les paroles des prophètes et les paroles de l'ange, qui viennent de se réaliser. Saint Joseph imite son silence, et tous les deux, immobiles, les yeux fixes, semblent écouter leur âme. Il y a loin d'une pareille conception, si grandiose et toute théologique, aux « crèches » pittoresques, qui apparaissent au commencement du XV^e siècle et qui marquent la fin du grand art religieux.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Les Apocryphes

L'imagination populaire travailla de bonne heure sur les Évangiles et prétendit les compléter.

Ces légendes remontent aux premiers siècles du christianisme. Elles sont nées de l'amour, du désir touchant de mieux connaître Jésus et tous ceux qui l'approchèrent. Le peuple trouvait les Évangiles trop brefs et ne pouvait se résigner à leur silence. Il prenait à la lettre la parole de saint Jean : « Jésus, dit le disciple à la fin de son Évangile, a fait encore beaucoup d'autres choses; si on les écrivait en détail, je ne crois pas que le monde même pût contenir les livres qu'on écrirait. »

Le désir de deviner la vie cachée de Jésus-Christ se retrouve dans tous les temps. Les *Méditations* du pseudo-Bonaventure, les révélations de sainte Brigitte, de Marie d'Agréda, et les étonnants récits de la sœur Catherine Emmerich nous montrent que la curiosité tendre qui a fait naître les Évangiles apocryphes n'a pas disparu même de nos jours.

Les petites communautés chrétiennes de l'Orient ne pouvaient se lasser d'entendre parler de Jésus. Son enfance surtout, sur laquelle les livres canoniques s'étendaient si peu, avait le privilège d'émouvoir l'imagination populaire. On en faisait des récits merveilleux dont quelques-uns naquirent parmi les chrétiens de Syrie, d'autres, parmi les fellahs et les mariniers du Nil. Les caravanes les emportèrent jusqu'au fond de l'Arabie. Dans les haltes du désert, on racontait comment Jésus enfant façonnait des oiseaux avec de la terre détrempée et les faisait s'envoler en frappant dans ses mains;

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

comment, chez le maître d'école, il lisait les lettres de l'alphabet sans les avoir apprises; comment il aidait, avec l'habileté d'un maître, son père adoptif à faire des charrues....

Aucune des scènes de l'Enfance de Jésus-Christ ne fournit une plus riche matière à l'imagination populaire que l'Adoration des Mages. Ces figures mystérieuses que l'Évangile nous montre sous un voile excitaient vivement la curiosité. Aussi la légende ne manque-t-elle pas de nous apprendre tout ce que saint Mathieu nous laisse ignorer. On nous dit les noms des Mages, on nous fait connaître les incidents de leur voyage, on nous raconte toute leur vie et même leur mort. On les fit mourir en vrais chrétiens, baptisés par saint Thomas dans son voyage de l'Inde, et la cathédrale de Cologne accueillit pieusement leurs reliques. De grandes familles du moyen âge comptaient les Mages au nombre de leurs ancêtres. On voit encore, dans les ruines du château des Baux, près d'Arles, l'écusson orné de l'étoile qui attestait la noble origine de cette illustre maison. Le peuple honorait les Mages à sa manière : il mêlait leurs noms aux conjurations, aux sortilèges. Ces trois noms, écrits sur un ruban qu'on portait au poignet, passaient pour guérir du mal caduc.

Au moyen âge, les traditions relatives aux Mages sont très nombreuses et très pittoresques. Le lointain Orient d'où ils venaient faisait rêver. Les imaginations, emportées au pays de la reine de Saba, au pays de l'or et des aromates, ne se contenaient plus. On racontait, entre autres choses, que les Mages descendaient de Balaam et qu'ils avaient hérité des secrets de l'antique devin. On assurait que les pièces d'or qu'ils avaient apportées à l'Enfant avaient été frappées par Térah, le père d'Abraham, et qu'elles avaient été données aux Sabéens par Joseph, fils de Jacob, quand il vint chez

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

eux acheter des parfums pour embaumer le corps de son père....

Parmi ces légendes, aucune n'a été plus scrupuleusement respectée des artistes que celle qui assigne un âge différent à chacun des Mages. Dans les vitraux, les bas-reliefs, les manuscrits, le premier roi a toujours l'aspect d'un vieillard, le second, d'un homme d'âge mûr, le troisième, d'un jeune homme imberbe. Les exemples sont si nombreux qu'il nous suffira de citer un des plus célèbres : l'Adoration des Mages à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. La tradition est très ancienne; elle était déjà respectée des miniaturistes du XI^e siècle, et elle remonte beaucoup plus haut. C'est dans un curieux passage qu'on attribuait à Bède, et qu'on trouve dans les *Collectanea* qui accompagnent ses œuvres, que se rencontre la plus ancienne mention de cette légende. « Le premier des Mages, dit le pseudo-Bède, fut Melchior, un vieillard avec de longs cheveux blancs et une longue barbe... C'est lui qui offrit l'or, symbole de la royauté divine. Le second, nommé Gaspar, jeune, imberbe, le teint coloré..., honora Jésus en lui présentant l'encens, offrande qui manifestait sa divinité. Le troisième, nommé Balthazar, le teint brun (fuscus), portant toute sa barbe..., témoigna, en offrant la myrrhe, que le Fils de l'homme devait mourir. »

Les scènes légendaires de la mort de la Vierge au milieu des Apôtres, de ses funérailles troublées par les Juifs, de sa résurrection en présence de son Fils, enfin de son couronnement dans le ciel se rencontrent dans toutes nos cathédrales.

A Notre-Dame de Paris, le Couronnement de la Vierge revêt un aspect nouveau. Cette fois c'est bien un couronnement que nous avons sous les yeux; mais ce n'est pas le

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Christ qui couronne sa mère, c'est un ange qui sort du ciel pour lui placer la couronne sur la tête. Tout est admirable dans ce tympan de Notre-Dame. Il n'y a rien de plus chaste et de plus grave dans tout l'art du moyen âge. La Vierge, assise aux côtés de son Fils, tourne vers lui son pur visage et le contemple en joignant les mains, tandis que l'ange place la couronne sur son front. Jésus, éclatant d'une beauté divine, la bénit et lui présente un sceptre qui s'épanouit en fleur : ce sceptre est le symbole de sa puissance, et il veut que désormais sa mère la partage avec lui. Et le geste de la Vierge exprime à la fois la reconnaissance et la modestie. Ce groupe était jadis doré, et Marie apparaissait, comme la reine du Psalmiste, vêtue d'un manteau d'or. Le soleil couchant, les soirs d'été, lui rend son antique parure. Tout autour, se groupent dans les voussures les anges, les rois, les prophètes, les saints, qui forment la cour de la reine du ciel. Certes, nous admirons l'exquis tableau du Louvre, où Fra Angelico a représenté Marie couronnée par son Fils au milieu du chœur des vierges, des saints et des martyrs, vêtus de couleurs célestes. Mais ne soyons pas injustes pour nos vieux maîtres : deux siècles avant Fra Angelico, ils avaient traité le même sujet avec plus de grandeur encore. Ils avaient rangé tout le Paradis autour de la Vierge en cercles concentriques, ils avaient, comme fait Dante, ouvert le ciel aux yeux des hommes, montré Marie au centre des choses divines, entourée « de plus de mille anges, les ailes ouvertes, qui la célébraient, ayant chacun sa splendeur propre ».

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Les saints et la « Légende dorée » : le charme de la « Légende dorée »

On peut, sans trop d'effort, comprendre quel charme dut avoir un pareil livre, et quel aliment moral le moyen âge y trouva.

Ces nombreuses biographies offraient d'abord au fidèle le tableau le plus varié de l'existence humaine. Connaître la vie des saints, c'était connaître toute l'humanité, toute la vie; on pouvait y étudier tous les âges et toutes les conditions. Nos romans, nos « comédies humaines », sont moins divers, moins riches d'expérience que l'immense collection des *Acta Sanctorum* : la *Légende dorée* en donnait l'essentiel. Il n'y avait pas de métier, pas de profession libérale qui n'ait eu ses saints. Des saints avaient été rois comme saint Louis, papes comme saint Grégoire, chevaliers errants comme saint Georges, cordonniers comme saint Crépin, mendiants comme saint Alexis. Il s'était même trouvé un avocat pour être canonisé; le peuple en marquait son étonnement avec bonhomie dans l'hymne qu'il chantait en l'honneur de saint Yves :

Advocatus et non latro,
Res miranda populo.

Des bergers, des toucheurs de bœufs, des valets de charrue, de petites servantes avaient été jugés dignes de s'asseoir à la droite de Dieu. Les vies de ces humbles chrétiens montraient ce qu'il y a de sérieux, de profond, dans toute existence humaine. Elles étaient pour le lecteur du moyen âge le plus riche trésor de sagesse, car tout homme pouvait trouver un modèle dans son livre.

La *Légende dorée,* qui faisait connaître la vie au chrétien,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

lui apprenait aussi à connaître le monde, à imaginer d'autres climats, d'autres siècles. Le moyen âge entrevit l'histoire et la géographie à travers la *Légende dorée*. L'univers y apparaissait, il est vrai, vague et flottant, déformé comme dans les vieilles cartes, mais c'était pourtant une image de la réalité. Suivant le jour de la semaine, le livre transportait le lecteur tantôt dans les déserts de la Thébaïde, au milieu des tombeaux que les hommes de Dieu habitaient en compagnie des chacals, tantôt dans la Rome de saint Grégoire, déserte, pleine de ruines, désolée par la peste. D'autres fois, il fallait suivre le narrateur aux bords des fleuves de la Germanie, ou faire voile avec lui vers l' « Ile des saints ». A la fin de l'année chrétienne, l'imagination avait parcouru tous les pays et tous les temps; l'humble fidèle qui ne connaissait au monde que sa rue et son clocher avait vécu de la vie de la chrétienté tout entière.

Mais le plus grand charme du livre, c'était moins dans la vérité que dans le merveilleux. Qu'on lise par exemple la légende de saint Eustache :

Placidas, général de l'empereur Trajan, vit un jour l'image de Jésus-Christ entre les cornes d'un grand cerf qu'il poursuivait. Converti par ce miracle, il se fit baptiser avec sa femme et prit le nom d'Eustache. Dieu, pour l'éprouver, comme jadis son serviteur Job, le ruina. Eustache, sans ressources, s'embarqua avec sa famille et arriva en Égypte. Comme il n'avait pas d'argent pour payer son passage, le patron du bateau retint sa femme. Plein de tristesse, Eustache s'enfonça dans le pays inconnu où il venait d'aborder, et il arriva près d'un fleuve, avec ses deux enfants. Il en laissa un sur la rive et transporta l'autre sur le bord opposé. Il

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

revenait chercher le second, et il était déjà au milieu du fleuve, quand un loup, d'un côté, et un lion, de l'autre, lui enlevèrent ses deux fils à la fois. Désespéré, Eustache vint au village voisin et se mit au service d'un laboureur. Il resta là plusieurs années, pleurant ses fils qu'il croyait morts, alors qu'ils grandissaient non loin de lui, chez des paysans qui les avaient sauvés. L'histoire finit comme les romans et les comédies antiques. Le procédé dramatique auquel Ménandre et Térence ont si souvent recours, la reconnaissance, l'ἀναγνώρισις, est très habilement manié par l'hagiographe. Des soldats de Trajan, en passant par le village où Eustache s'était réfugié, reconnaissent leur général. Eustache, que l'empereur a remis à la tête des légions, reconnaît ses deux fils qui s'étaient engagés dans l'armée. A leur tour, les deux jeunes gens sont reconnus par leur mère qui leur a entendu raconter leur enfance, dans une hôtellerie. Après tant d'épreuves, Eustache est donc de nouveau réuni à sa femme et à ses enfants; mais leur bonheur est de courte durée. Le successeur de Trajan, Hadrien, en apprenant qu'Eustache était chrétien, le fit enfermer avec sa femme et ses enfants dans un taureau de bronze et renouvela pour eux le supplice inventé par Phalaris.

Telle est la légende que racontent les vitraux d'Auxerre, du Mans, de Tours, de Sens, et le magnifique vitrail de Chartres.

L'aspect des Saints

Les artistes, et surtout les sculpteurs, qui eurent à représenter ces grandes figures, se trouvèrent aux prises avec un des plus beaux problèmes de l'art. Il s'agissait de faire rayonner une vertu différente sur la face de chaque saint. Rien

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

n'est moins monotone que les grands saints. Dans la *Légende dorée,* ils ont chacun leur caractère : saint Paul est l'homme d'action, et saint Jean, le contemplateur; saint Jérôme est le savant dont les yeux se sont affaiblis sur les livres, et saint Ambroise est l'évêque par excellence, le surveillant du troupeau. Il n'est pas de sentiment, de nuance de sentiment qu'un saint ne puisse incarner. Saint Georges est le courage qui s'élance au-devant de la mort, et saint Étienne, la résignation qui l'attend. Sainte Agnès, sainte Catherine, sainte Cécile sont la virginité; mais sainte Agnès est la vierge candide, ignorante et désarmée, qui a l'agneau pour emblème; sainte Catherine est la vierge sage qui connaît la science du bien et du mal et qui dispute avec les docteurs; sainte Cécile est l'épouse vierge, qui embrasse volontairement la chasteté dans la chambre nuptiale. La vie des saints proposait toutes ces nuances exquises à l'art. Il en est résulté que l'art du moyen âge, qui n'a guère représenté que des saints, est l'art idéaliste par excellence : car on ne lui demandait que de faire transparaître des âmes. Force, charité, justice, tempérance, voilà ce qu'on devait lire sur les visages. Ce ne sont pas là de froides abstractions : les saints furent des réalités vivantes. Il y eut en eux, pour parler comme les docteurs, plus de vie véritable que chez tous les autres hommes. Seuls, ils ont vécu.

L'HISTOIRE PROFANE

L'histoire profane tient très peu de place dans nos cathédrales. On voit le baptême de Clovis à Reims et l'histoire de Charlemagne dans un vitrail de Chartres. L'histoire des croisades était racontée dans un vitrail de Saint-Denis :

L'histoire des croisades avait inspiré aux verriers une œuvre très intéressante, qui se voyait autrefois à l'église

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Saint-Denis, mais qui a disparu à la Révolution. Nous ne la connaissons que par le livre de Montfaucon. Il était naturel que les moines de Saint-Denis, gardiens de nos antiquités nationales, chroniqueurs de l'histoire de France, eussent l'idée de consacrer un vitrail aux plus belles victoires de la guerre sainte. N'était-ce pas d'ailleurs faire œuvre pieuse et honorer la mémoire de véritables martyrs ?

La verrière de Saint-Denis, dont nous ne connaissons que quelques panneaux, a été conçue par un artiste plein du souffle épique de ce grand XII^e^ siècle. Il avait donné place, en effet, à des épisodes, très secondaires aux yeux de l'historien, mais beaux par eux-mêmes et vraiment héroïques, comme le duel d'un Sarrasin et de Robert, comte de Flandre (Duellum Parthi et Roberti flandrensis comitis), ou le combat singulier d'un infidèle et du duc de Normandie (R [obertus] du [x] Normannorum Parthum prosternit). Toutefois, les trois grandes victoires de la première croisade : la prise de Nicée, la prise d'Antioche et la prise de Jérusalem par Godefroy de Bouillon, n'avaient pas été oubliées, et occupaient évidemment le centre de la composition. Les chevaliers chrétiens se distinguent des infidèles à la croix qu'ils portent sur leurs casques. Un pareil monument, si précieux pour notre histoire, n'existe malheureusement plus que dans le livre de Montfaucon, dont les médiocres planches ont été dessinées et gravées par des artistes tout à fait étrangers au génie de nos vieux maîtres.

La vie de saint Louis clôt la série des représentations historiques que le moyen âge admit dans les cathédrales. Mais ici le roi est en même temps un saint, et c'est à ce dernier titre surtout qu'il est entré dans l'église. Toutefois, le vitrail de la Sainte-Chapelle (malheureusement très restauré) qui

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

représente plusieurs épisodes de la vie de saint Louis, et notamment la translation de la couronne d'épines, a été mis en place avant la canonisation du roi (1297) : saint Louis, en effet, est représenté sans nimbe.

Le Jugement dernier

Le *Miroir historique* de Vincent de Beauvais se termine par la scène suprême de l'histoire du monde : le Jugement dernier.

Soudain, à l'heure marquée, au milieu de la nuit, à l'instant même où jadis le Christ ressuscita, le Juge apparaîtra sur les nuées. « Alors, dit l'évangéliste, le signe du Fils de l'Homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront, et elles verront le Fils de l'Homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire. » Ce court passage de saint Mathieu, médité par toute la chrétienté, enrichi de commentaires, trouva au XIIIe siècle sa forme parfaite.

Au sommet du tympan, où le jugement va se dérouler, Jésus-Christ, assis sur son trône, apparaît. Il n'a ni couronne, ni ceinture d'or, comme la figure de l'Apocalypse. Il a voulu se montrer aux hommes tel qu'il fut parmi eux, et il s'est revêtu de son humanité. D'un geste admirable, il lève ses deux mains pour faire voir ses blessures, et sa tunique écartée sur sa poitrine laisse paraître la cicatrice de son flanc. On sent qu'il n'a pas encore ouvert la bouche pour parler au monde, et ce silence est terrible.

Que veut-il nous dire en nous faisant voir ses plaies ? — Écoutons les docteurs. « Il montre ses cicatrices, dit l'un d'eux, pour témoigner de la vérité de l'Évangile, et pour

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

prouver qu'il a été vraiment crucifié pour nous. » Mais ce n'est pas tout. « Ses plaies, dit un autre, prouvent sa miséricorde, car elles rappellent son sacrifice volontaire, elles justifient aussi sa colère, car elles nous font souvenir que tous les hommes n'ont pas voulu profiter de son sacrifice. » Et saint Thomas d'Aquin ajoute : « Ses plaies prouvent sa force, car elles attestent qu'il a triomphé de la mort. » Le geste de Jésus-Christ le désigne donc comme le rédempteur, comme le juge, comme le Dieu vivant.

Aux côtés du Fils de l'Homme apparaissent des anges. Les uns portent la croix et la couronne d'épines, les autres, la lance et les clous. Leurs mains, presque toujours couvertes d'un voile, touchent avec respect ces objets sacrés. Les « signes du Fils de l'Homme », dont parle l'évangéliste, ce sont, au témoignage de tous les Pères, les instruments de son supplice et spécialement sa croix....

Enfin, pour enrichir encore cette scène déjà si pleine de vie, les artistes imaginèrent d'introduire, à droite et à gauche du Juge, la Vierge et saint Jean en prière. L'Évangile n'indique rien de pareil, mais les théologiens pouvaient justifier la présence de ces deux nouveaux personnages. Honorius d'Autun remarque que la Vierge et saint Jean ont à peine connu la mort; tous les deux ont été ravis à la terre par Jésus-Christ en personne : ils sont donc comme les prémices de la résurrection.

Mais je serais plus disposé à croire que les artistes, en introduisant la Vierge et saint Jean dans la scène du jugement, ont été guidés par un sentiment de piété toute populaire. La mère et le disciple bien-aimé, qui s'étaient tenus près de la croix, au jour de douleur, ne méritaient-ils pas d'assister le triomphateur au jour de gloire ? Mais quelle raison, en ce

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

cas, de les représenter à genoux, les mains jointes, comme des suppliants ? — Nous touchons ici aux sentiments les plus délicats de l'âme chrétienne. Les théologiens avaient affirmé qu'au moment suprême nulle prière ne pourrait fléchir le Juge; mais l'humble foule des fidèles ne le crut pas. Elle continua à espérer qu'en ce jour la Vierge et saint Jean seraient encore de puissants intercesseurs et sauveraient plus d'une âme par leurs prières. Les artistes s'inspirèrent d'une croyance qu'ils partageaient : ils opposèrent la grâce à la loi, et, au milieu du sévère appareil de la justice, firent briller une lueur d'espérance.

Puis les hommes ressuscitent à l'âge parfait de trente-trois ans, l'âge où le Christ ressuscita. C'est alors qu'apparaît saint Michel avec sa balance.

Il est debout, vêtu d'une longue robe à plis droits, — car au XIII^e siècle il ne porte pas encore l'armure chevaleresque, — et la balance est suspendue dans sa main. Près de lui, une âme attend en tremblant que son sort se décide : dans l'un des plateaux, en effet, ont été mises ses bonnes actions, et dans l'autre, ses péchés. Le diable est présent, car devant le tribunal suprême il remplit le rôle d'accusateur. Le subtil avocat fait des prodiges de dialectique. Il ose jouer au plus fin avec Dieu. Convaincu que le noble archange, qui regarde droit devant lui d'un si loyal regard, ne soupçonnera pas sa ruse, il donne un coup de pouce à la balance. La bassesse de cette friponnerie de marchand d'épices n'émeut pas saint Michel, qui ne daigne rien remarquer. Mais dans sa main la balance fait son devoir et penche du côté qu'il faut. Satan est vaincu, et l'archange caresse doucement la petite âme.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Puis les bons sont séparés des méchants. A gauche, les damnés sont précipités dans la gueule ouverte d'un monstre qui est le léviathan du livre de Job. A droite, les élus s'avancent vers la porte du Paradis.

Nous sommes sur le seuil du Paradis. Les élus portent de longues robes, ou même les habits de leur rang et de leur condition terrestres, contrairement à la doctrine d'Honorius d'Autun, qui s'efforce de démontrer que les justes ne seront revêtus que de leur innocence et de la splendeur de leur beauté. Les artistes du moyen âge, soit pour se conformer à la parole de l'Apocalypse qui parle de « ceux qui ont revêtu des robes blanches », soit plutôt pour rappeler, jusqu'au sein de la béatitude, les luttes de la terre, ont préféré donner aux bienheureux les costumes de leur ancien état. Des rois, des évêques, des abbés, mêlés à la foule des âmes saintes, marchent vers le ciel. A Bourges, un roi s'avance une fleur à la main. Cette délicieuse figure exprime l'union de la royauté et de la sainteté. Le souvenir de saint Louis, mort depuis peu, a peut-être inspiré l'artiste. Ce n'est pas un portrait, c'est l'image idéale du roi chrétien, dont saint Louis fut le type achevé. A Bourges, il apparaît svelte comme un chevalier, et « beau comme un ange », pour parler comme Fra Salimbene, le peintre charmant du saint roi. Il est remarquable qu'à Bourges, au Mans (église de la Couture) et à Amiens, un franciscain, ceint du cordon à triple nœud, marche, en même temps que le roi, à la tête des élus. Il est possible que l'artiste de Bourges, dont l'œuvre doit être postérieure à la mort de saint Louis, ait voulu associer dans le même hommage les deux âmes les plus pures de son siècle : saint François d'Assise et saint Louis. En tout cas, il est certain que l'ordre récent des Franciscains, cette voie

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

nouvelle ouverte au salut, fut glorifié à Bourges, à Amiens et au Mans.

Les élus s'avancent donc vêtus du costume qu'ils portèrent en ce monde; mais des anges qui se tiennent à la porte du ciel s'apprêtent à les orner d'un insigne royal. Ils tiennent des couronnes qu'ils placent sur la tête de ceux qui franchissent le seuil. Cet épisode ne fait défaut dans presque aucune des représentations du Jugement dernier. A Notre-Dame de Paris, les saints ont déjà reçu leurs couronnes, et, avant même d'entrer dans le Paradis, ils ressemblent tous à des rois. A Amiens, les anges, des couronnes à la main, forment une frise gracieuse au-dessus de la tête des élus.

Enfin, le Paradis :

Dante fait très bien comprendre l'impuissance de la sculpture à exprimer la béatitude éternelle. Son Paradis n'est que musique et lumière. Les âmes sont des lueurs qui chantent. La forme s'évanouit, dévorée par une lumière cent fois plus ardente que celle du soleil. Le Saint des Saints est une immense rose aux pétales de feu, et, tout au fond, la Trinité se laisse entrevoir sous l'aspect mystérieux d'un triple cercle de flammes.

Seules, les couleurs limpides d'un Fra Angelico pourront donner à cette éblouissante vision quelque réalité. La couleur nous emporte presque aussi haut que la musique. Mais que fera le sculpteur avec son art à moitié païen et ses lourdes figures qui semblent porter le poids de la faute originelle ?

Cependant, la sculpture du moyen âge était trop idéaliste pour ne pas tenter d'exprimer l'inexprimable. Au moins une fois, au portail de Chartres, l'art essaya de rendre l'infinie béatitude des élus.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Pour comprendre ces figures, il faut avoir quelque idée de la doctrine des théologiens sur la vie éternelle.

Quand le monde aura été jugé, il sera renouvelé. Tout ce qu'il y a d'indiscipliné et d'indocile dans la nature : le chaud, le froid, les orages, tous les désordres nés du premier péché, disparaîtront. L'antique harmonie sera rétablie. Les éléments seront purifiés. L'eau, que Jésus a sanctifiée en plongeant son corps dans le Jourdain, deviendra plus éclatante que le cristal. La terre, que les martyrs ont arrosée de leur sang, se couvrira de fleurs immarcescibles. Le corps des justes participera à la rénovation universelle et deviendra glorieux. L'âme elle-même s'enrichira de dons immortels. Il y aura sept dons du corps et sept dons de l'âme. Les dons du corps seront la beauté, l'agilité, la force, la liberté, la santé, la volupté, la longévité ; et les dons de l'âme, la sagesse, l'amitié, la concorde, l'honneur, la puissance, la sécurité, la joie. Tout ce qui nous manqua si tristement en ce monde, nous l'aurons enfin. Le corps participera de la nature de l'âme : il sera agile, fort, et libre comme la pensée. L'âme ne sera qu'harmonie : elle se réconciliera avec le corps et avec elle-même....

Les quatorze dons sublimes de l'âme et du corps apparurent aux artistes du XIII^e^ siècle comme un chœur de quatorze belles vierges, et ils les représentèrent au porche Nord de la cathédrale de Chartres....

Ces quatorze Béatitudes sont autant de reines couronnées et nimbées. Elles ont une noblesse et une aisance divines. Leurs cheveux flottent librement sur leurs épaules ; leur ample robe tombe en plis calmes en dessinant les lignes pures de leur beau corps. D'une main elles tiennent un sceptre, de l'autre elles s'appuient avec légèreté sur un grand

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

bouclier orné d'emblèmes. Elles ont chacune leur blason. La Liberté porte deux couronnes pour rappeler que les souverains sont les plus libres des hommes. L'Honneur a une double mitre sur son écu, parce que la mitre est en effet le symbole le plus haut de l'honneur. C'est de l'évêque portant la mitre sur sa tête que le Psalmiste a dit : « Seigneur, vous l'avez couronné d'honneur et de gloire; vous l'avez établi en autorité au-dessus de tout ce qui est sorti de votre main. » La Longévité a sur son bouclier l'aigle, dont la vieillesse rajeunit aux feux du soleil, et la Science a pour emblème le griffon, qui connaît les trésors cachés. Quelques-uns des attributs des Béatitudes sont moins savants : l'Agilité porte trois flèches, la Force un lion, la Concorde et l'Amitié des colombes, la Santé des poissons, la Sécurité un château fort, et la Beauté des roses.

Toutes ces belles vierges sont l'image de nos âmes bienheureuses. Leur sérénité, leur beauté font oublier ce monde imparfait au chrétien qui les contemple, et lui ouvrent le ciel. Par elles, le Paradis devient visible; et on ne peut pas dire des artistes qui créèrent ces nobles figures qu'ils se sont laissé vaincre par la grandeur du sujet et qu'ils furent impuissants à exprimer la béatitude éternelle.

CONCLUSION

Victor Hugo, dans un des chapitres de *Notre-Dame de Paris,* où la lumière se mêle à tant d'ombre, disait : « Au moyen âge, le genre humain n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. » Nous avons démontré laborieusement ce que le poète avait senti avec l'intuition du génie. Victor Hugo a dit vrai : la cathédrale est un livre. C'est

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à Chartres que ce caractère encyclopédique de l'art du moyen âge est le mieux marqué; chacun des *Miroirs* y a trouvé sa place. La cathédrale de Chartres est la pensée même du moyen âge devenue visible; il n'y manque rien d'essentiel. Ses dix mille personnages peints ou sculptés font un ensemble unique en Europe.

Plusieurs autres de nos grandes cathédrales étaient peut-être aussi complètes que celle de Chartres, mais le temps les a moins respectées. Nulle part, cependant, n'apparaît un effort aussi suivi pour embrasser tout l'univers. Tel chapitre seulement est développé à Amiens, tel autre à Bourges. Cette diversité n'est pas sans charme. Chacune de nos cathédrales, — soit que les hommes l'aient réellement voulu ainsi, soit que le temps, en anéantissant les œuvres voisines, ait rompu l'équilibre, — semble destinée à mettre plus particulièrement en relief une vérité, une doctrine.

Amiens est, en ce sens, une cathédrale messianique, prophétique. Les prophètes de la façade, jetés en avant des contreforts comme des sentinelles, observent l'avenir. Tout, dans cette œuvre grave, parle de l'avènement prochain d'un Sauveur.

Notre-Dame de Paris est l'église de la Vierge. Quatre portails sur six lui sont consacrés. Elle occupe le milieu de deux des grandes roses peintes : dans l'une, les saints de l'Ancien Testament, dans l'autre, le rythme des travaux, des mois, les figures des Vertus s'ordonnent par rapport à elle. Elle est le centre des choses. Nulle part elle ne fut plus aimée; le XII^e^ siècle (porte Sainte-Anne), le XIII^e^ (porte de la Vierge), le XIV^e^ (bas-reliefs du Nord) la célébrèrent tour à tour sans se lasser.

La cathédrale de Laon est érudite. Elle semble mettre

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

au premier rang la science. Les Arts libéraux, accompagnés de la Philosophie, sont sculptés à la façade et peints sur une des roses. Elle aime à présenter l'écriture sous sa forme la plus mystérieuse; elle cache les vérités du Nouveau Testament sous les symboles de l'Ancien. On sent que des docteurs fameux ont vécu à son ombre : elle a, elle-même, la figure sévère d'un docteur.

Reims est la cathédrale nationale. Les autres sont catholiques, c'est-à-dire universelles, elle seule est française. Le baptême de Clovis emplit le haut du pignon; les rois de France sont peints sur les vitraux de la nef. Sa façade est si riche qu'il est inutile de la décorer les jours de sacre; des tentures de pierre sont sculptées au portail, de sorte qu'elle est toujours prête à recevoir les rois.

Bourges célèbre les vertus des saints. Ses vitraux illustrent la *Légende dorée;* la vie et la mort des apôtres, des confesseurs et des martyrs forment une couronne éblouissante autour de l'autel.

Le portail de Lyon raconte les merveilles de la création. Sens laisse entrevoir l'immensité du monde et la variété de l'œuvre de Dieu. Rouen ressemble à un riche livre d'Heures, où Dieu, la Vierge et les saints occupent le milieu des pages, pendant que la fantaisie se joue dans les marges.

N'exagérons rien toutefois. Dans chaque cathédrale, on devine le désir de donner un enseignement encyclopédique. Dans chacune, sans doute, un chapitre du *Miroir* semble développé de préférence, mais il est rare que les autres ne soient pas au moins indiqués.

Par les statues et les vitraux de l'église, le clergé du moyen âge essaya d'enseigner aux fidèles le plus grand nombre possible de vérités. Il sentait fort bien la puissance de l'art sur

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des âmes encore enfantines et obscures. Pour le peuple immense des illettrés, pour la foule, qui n'avait ni psautier ni missel, et qui ne retenait du christianisme que ce qu'elle en voyait, il fallait matérialiser l'idée, la revêtir d'une forme sensible. Au XII^e^, au XIII^e^ siècle, la doctrine s'incarna à la fois dans les personnages des drames liturgiques et dans les statues des portails. La pensée chrétienne, avec une puissance merveilleuse, se créa des organes. Là encore, Victor Hugo a vu juste : la cathédrale est un livre de pierre pour les ignorants, que le livre imprimé a peu à peu rendu inutile. « Le soleil gothique se couche derrière la gigantesque presse de Mayence. »...

Pénétrons dans la cathédrale. La sublimité des grandes lignes verticales agit d'abord sur l'âme. Il est impossible d'entrer dans la grande nef d'Amiens sans se sentir purifié. L'église, par sa seule beauté, agit comme un sacrement. Là encore nous retrouvons une image du monde. La cathédrale, comme la plaine, comme la forêt, a son atmosphère, son parfum, sa lumière, son clair-obscur, ses ombres. Sa grande rose, derrière laquelle le soleil se couche, semble être, aux heures du soir, le soleil lui-même, prêt à disparaître à la lisière d'une forêt merveilleuse. Mais c'est un monde transfiguré où la lumière est plus éclatante que celle de la réalité, où les ombres sont plus mystérieuses. Déjà nous nous sentons au sein de la Jérusalem céleste, de la cité future. Nous en goûtons la paix profonde; le bruit de la vie se brise aux murs du sanctuaire et devient une rumeur lointaine : voilà bien l'arche indestructible, contre laquelle les vents ne prévaudront pas. Nul lieu au monde n'a empli les hommes d'un sentiment de sécurité plus profonde.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Ce que nous sentons encore aujourd'hui, combien plus vivement le sentirent les hommes du moyen âge ! La cathédrale fut pour eux la révélation totale. Parole, musique, drame vivant des Mystères, drame immobile des statues, tous les arts s'y combinaient. C'était quelque chose de plus que l'art, c'était la pure lumière, avant qu'elle ait été divisée en faisceaux multiples par le prisme. L'homme, enfermé dans une classe sociale, dans un métier, dispersé, émietté par le travail de tous les jours et par la vie, y reprenait le sentiment de l'unité de sa nature; il y retrouvait l'équilibre et l'harmonie. La foule, assemblée pour les grandes fêtes, sentait qu'elle était elle-même l'unité vivante; elle devenait le corps mystique du Christ dont l'âme se mêlait à son âme. Les fidèles étaient l'humanité, la cathédrale était le monde, et l'esprit de Dieu emplissait à la fois l'homme et la création. Le mot de saint Paul devenait une réalité : on était, on se mouvait en Dieu. Voilà ce que sentait confusément l'homme du moyen âge, au beau jour de Noël ou de Pâques, quand les épaules se touchaient, quand la cité tout entière emplissait l'immense église.

Symbole de foi, la cathédrale fut aussi un symbole d'amour. Tous y travaillèrent. Le peuple offrit ce qu'il avait : ses bras robustes. Il s'attela aux chars, porta les pierres sur ses épaules. Il eut la bonne volonté du géant saint Christophe. Le bourgeois donna son argent, le baron sa terre, l'artiste son génie. Pendant plus de deux siècles toutes les forces vives de la France collaborèrent : de là la vie puissante qui rayonne de ces œuvres éternelles. Les morts mêmes s'associaient aux vivants; la cathédrale était pavée de pierres tombales ; les générations anciennes, les mains jointes sur leurs dalles funèbres, continuaient à prier dans la vieille église. En elle

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

le passé et le présent s'unissaient en un même sentiment d'amour. Elle était la conscience de la cité....

Et ce n'est pas seulement le génie de la chrétienté, c'est le génie de la France qui éclate ici. Sans doute, les idées qui ont pris corps dans nos cathédrales ne nous appartiennent pas en propre : elles sont le patrimoine commun de l'Europe catholique. Mais la France se reconnaît à sa passion de l'universel. Seule, elle a su faire de la cathédrale une image du monde, un abrégé de l'histoire, un miroir de la vie morale. Ce qui appartient encore à la France, c'est l'ordre admirable qu'elle a imposé à cette multitude d'idées comme une loi supérieure. Les autres cathédrales du monde chrétien, qui toutes sont postérieures aux nôtres, n'ont pas su dire tant de choses, ni les dire dans un si bel ordre. Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, qui puisse se comparer à Chartres. Nulle part on ne trouve une pareille richesse de pensée. Si l'on songe à tout ce que les guerres religieuses, le mauvais goût et les révolutions ont détruit dans nos cathédrales, la riche Italie elle-même paraîtra pauvre.

Quand donc voudrons-nous comprendre que, dans le domaine de l'art, la France n'a jamais rien fait de plus grand ?

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'ART RELIGIEUX DE LA FIN DU MOYEN AGE

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

La pensée chrétienne reste au XV^e^ siècle, comme au XIII^e^, l'inspiratrice unique de notre art. L'art du moyen âge semble tout à fait étranger aux vicissitudes de la politique, indifférent aux défaites comme aux victoires : il ne connaît d'autres événements que les spéculations des théologiens et les rêves des mystiques. Il est merveilleux de voir avec quelle fidélité l'art reflète les aspects successifs du christianisme. C'est une mer qui n'a pas d'autre couleur que celle du ciel, tour à tour lumineuse et sombre. C'est ainsi que l'art serein du XIII^e^ siècle est suivi de l'art passionné, douloureux du XIV^e^ et du XV^e^. Aux théologiens d'autrefois, en effet, à ces hommes graves, nourris de doctrine, ont succédé des poètes qui ont le don des larmes, des inspirés tout-puissants sur le cœur, les disciples de saint François d'Assise. Les artistes lisaient-ils leurs livres, assistaient-ils à leurs sermons? Il est possible; mais, dès le XIV^e^ siècle, le christianisme franciscain se présenta à eux sous un aspect plus propre encore à les frapper. L'art italien d'abord, tout pénétré de l'esprit des disciples de saint François, puis le théâtre religieux, où la même inspiration se retrouve, vinrent mettre sous les yeux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des peintres et des sculpteurs les scènes les plus tragiques, la souffrance, la douleur et la mort. Ainsi naquit une iconographie nouvelle.

Influence de l'art italien

L'art français doit alors beaucoup de traits pittoresques et pathétiques à l'art italien. Mais les Italiens ne les inventèrent pas, ils les empruntèrent à un livre alors célèbre : les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, qu'on attribuait à saint Bonaventure, mais qui est d'un Franciscain inconnu du XIII^e^ siècle.

Les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ* diffèrent profondément de tout ce que l'Évangile avait inspiré jusque-là en Occident. Les autres livres s'adressaient à l'intelligence, celui-là parle au cœur. Nous y trouvons encore, assurément, plus de scolastique que nous n'en voudrions : n'oublions pas toutefois que les plus longues dissertations ascétiques ont été ajoutées après coup, au XIV^e^ et au XV^e^ siècle. L'auteur écrit pour une femme, une religieuse de Sainte-Claire, et il sait bien qu'elle ne lui demande pas autre chose que d'être émue. Il lui présente donc une suite de tableaux colorés de la vie de Jésus-Christ, où l'imagination complète à chaque instant l'histoire. Souvent on croirait lire un nouvel évangile apocryphe. L'auteur des *Méditations* sait des choses que tout le monde ignore. Il sait, par exemple, que le petit saint Jean-Baptiste aimait tellement la Vierge qu'il ne voulait pas quitter ses bras. Il sait que, le jour où Jésus et ses parents partirent d'Égypte pour revenir à Nazareth, les prud'hommes du pays leur firent la conduite jusqu'au delà des portes de la ville, « et l'un d'eux, qui était riche, appela l'Enfant pour

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

lui donner quelques deniers, et l'Enfant par amour de la pauvreté tendit la main et remercia ».

Il recherche les petits détails minutieux qui peuvent intéresser une femme; il parle des choses du ménage; il descend jusqu'à la puérilité. Il se demande quelle sorte de repas les anges purent bien servir à Jésus-Christ, après les quarante jours de jeûne dans le désert, et voici ce qu'il imagine : « Les anges, dit-il, se rendirent chez la Vierge et reçurent d'elle un petit ragoût qu'elle avait préparé pour Joseph et pour elle. Elle leur donna aussi du pain, une nappe et tout ce qui était nécessaire. Il est probable qu'elle lui envoya encore quelque poisson, si elle put en trouver. Revenus près du Seigneur, les anges disposèrent toutes ces choses à terre et firent solennellement la bénédiction du repas. » — Tout n'est pas de ce ton. Il y a dans les scènes de la Passion, notamment, des traits pathétiques qui sont d'un grand artiste.

C'était un véritable artiste, en effet, étroitement apparenté par l'imagination à ces peintres siennois qui allaient bientôt couvrir de leurs fresques les murs des églises de la Toscane. Saint François d'Assise était un poète, l'auteur des *Méditations* est un peintre : profondément artistes tous les deux et vrais fils de l'Italie. On songe en lisant les *Méditations* aux fresques qui décoraient déjà peut-être les cloîtres lumineux de ces couvents qu'il nomme en passant et où il a sans doute vécu : Colle, Poggi-Bonzi.

Artiste, il l'était au point qu'il s'est inspiré parfois des œuvres d'art. Des tableaux byzantins semblent lui avoir suggéré quelques traits de ses descriptions, mais il doit bien davantage à sa vive imagination, à sa sensibilité délicate. C'est lui qui a inspiré aux artistes italiens ces heureuses

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

retouches qui contribuèrent à transformer l'ancienne iconographie. Passons-les en revue.

En racontant la scène de l'Annonciation, l'auteur des *Méditations* imagina le premier de faire agenouiller l'ange devant la Vierge. C'est à genoux que Gabriel transmet le message et écoute les paroles de Marie. Mais la Vierge elle-même s'était mise à genoux pour répondre à l'ange : « Elle s'agenouilla, pleine d'une profonde dévotion, joignit les mains et dit : « Voici la servante du Seigneur. » C'est pourquoi Giotto, dans la fresque de l'Arena de Padoue, nous montre non seulement l'ange, mais la Vierge elle-même à genoux. Les peintres italiens du XIV^e^ siècle ont plusieurs fois suivi son exemple.

Le premier, l'auteur des *Méditations* se représente la Vierge de la Nativité autrement qu'étendue sur un lit. Il la voit à genoux devant son Fils. « Cependant, dit-il, la Mère s'étant agenouillée devant son Enfant l'adora, puis elle rendit grâce à Dieu en disant : « Je te rends grâce, Seigneur, Père saint, de m'avoir donné ton Fils. Je t'adore, Dieu éternel, et j'adore ton Fils, qui est aussi le mien. » Joseph à son tour adora l'Enfant, et les anges du ciel eux-mêmes vinrent s'agenouiller devant le nouveau-né. » Tous ces traits se retrouvent chez les peintres italiens. De bonne heure, nous l'avons vu, ils représentèrent la Vierge agenouillée devant son Fils. Avant les peintres français et flamands, ils firent descendre les Anges du ciel sur la terre et les mirent à genoux devant le nouveau-né : on les voit déjà dans le tableau de Bernardo Daddi au Musée de Berlin.

Dans la scène de l'Adoration des Mages, si simple et si grave jusque-là, l'auteur des *Méditations* fait entrer le pittoresque et pénétrer la tendresse. Il imagine que les Mages

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

baisèrent les pieds de l'Enfant. La page mérite d'être citée : « Les trois rois vinrent donc, accompagnés d'une grande multitude et d'un cortège d'honneur, et ils s'arrêtèrent devant la cabane où était né le Seigneur. Notre Dame entendit le bruit de cette foule et elle prit l'Enfant dans ses bras. Ils entrèrent dans la petite maison, fléchirent les genoux et adorèrent l'Enfant.... Puis, ils lui offrent l'or, l'encens et la myrrhe; ils ouvrirent leurs trésors et les lui présentèrent; ils étendirent devant lui des étoffes et des tapis précieux. Après quoi, voici qu'ils baisèrent les pieds de l'Enfant, pleins de respect et de dévotion. Qui sait si ce sage Enfant, pour les fortifier dans son amour, ne leur donna pas aussi sa main à baiser ? » Telle est l'origine de la nouvelle iconographie de l'Adoration des Mages adoptée par les peintres italiens dès le XIII^e^ siècle.

Les scènes de la Passion, déjà si émouvantes chez les Byzantins, s'enrichirent, chez l'auteur des *Méditations,* de quelques traits pathétiques. Dans le Portement de croix, il nous montre la foule qui entoure Jésus-Christ, qui l'empêche de parler à sa Mère. « Regardez bien, dit-il, comme il s'avance, courbé sous la croix, la respiration haletante.... Sa Mère ne pouvait ni l'approcher, ni le voir, à cause de la multitude qui l'entourait. Elle prit donc, avec Jean et ses compagnes, par un chemin plus court, afin de devancer la foule et de pouvoir s'approcher de lui.... Elle le rencontra hors de la porte de la ville, dans un carrefour. Lorsqu'elle l'aperçut, chargé de ce bois énorme qu'elle n'avait pas encore vu, elle devint comme morte d'angoisse et ne put lui dire un mot. Son Fils ne put pas davantage lui adresser la parole, pressé, comme il l'était, par ceux qui le conduisaient au Calvaire. » On reconnaît la Montée au Calvaire des

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

peintres siennois. Simone di Martino et Pietro Lorenzetti se sont inspirés de ce texte. Ils représentent Jésus portant sa croix au milieu de la foule, et c'est au moment même où ce long cortège débouche de la porte de la ville que la Mère, comme dans les *Méditations,* aperçoit son Fils; saint Jean et les saintes Femmes accompagnent la Vierge.

Au pied de la croix, les Byzantins nous avaient montré la Vierge soutenue par les saintes Femmes, mais surmontant sa douleur et restant debout; l'auteur des *Méditations* nous la montre tombant dans les bras de Madeleine....

Voilà comment s'est formée la nouvelle iconographie italienne : la sensibilité franciscaine et le pathétique oriental s'y combinèrent; les artistes du trecento y ajoutèrent leur amour ingénu de la vie.

Ces thèmes si riches, dès qu'ils pénétrèrent en France, commencèrent à exercer leur puissance de séduction, et petit à petit remplacèrent les anciens.

Influence du théâtre religieux

Le théâtre religieux du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, qui, lui-même, s'inspirait souvent des *Méditations* dont nous venons de parler, eut une profonde influence sur l'art. Indiquons seulement comment il modifia le costume des personnages.

Quand on étudie les miniatures du XIV^e^ siècle, on est tout étonné de voir, vers 1380, le costume des anges se modifier soudain. Ils ne portent plus la longue robe blanche du XIII^e^ siècle, cette belle tunique décente, qui n'est d'aucun pays, d'aucun temps, mais qui semble le vêtement même de la vie éternelle. Ils disparaissent maintenant sous de lourdes chapes aux couleurs éclatantes, que ferme une agrafe d'orfè-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

vrerie; un mince cercle d'or serre parfois leurs cheveux blonds. On dirait de jeunes acolytes servant une messe sans fin. Qui ne connaît les anges musiciens de van Eyck, ces clercs adolescents qui donnent un concert dans le ciel ? Tels apparaissent déjà les anges, cinquante ans avant le retable de Gand, dans les manuscrits du duc de Berry. C'est que tels ils apparaissent dans les Mystères dès le XIV^e^ siècle. — J'en puis donner une preuve, sinon pour le XIV^e^ siècle, au moins pour le XV^e^. Dans les Heures d'Étienne Chevalier, Fouquet a eu, on le sait, l'heureuse idée de représenter un théâtre. Le martyre de sainte Apolline, tel qu'il l'a conçu, est un Mystère qui se joue devant nous. On se croirait à Tours, un jour de fête : les échafauds sont dressés et portent le ciel, la terre et l'enfer; spectateurs, musiciens, diables, tyran, bouffon, chacun est à son poste. Pendant que les bourreaux torturent sainte Apolline, les anges, assis dans le paradis, regardent de loin. Ces anges sont, il est vrai, fort petits, mais il en est un que l'on distingue parfaitement : or, il a justement un costume d'enfant de chœur.

On peut donc tenir pour certain que tel était, au XV^e^ siècle, le costume des anges dans les Mystères. Ce qui est vrai du XV^e^ siècle doit l'être, à plus forte raison, du XIV^e^; car ce vêtement ecclésiastique doit dater d'un temps où les représentations dramatiques restaient encore un peu l'affaire du clergé. L'évêque, les chanoines, pour donner plus de magnificence à la fête, prêtaient volontiers quelques beaux ornements du trésor, une chape, un fermoir orné de pierreries. C'est ainsi qu'a dû naître l'idée naïve de costumer les anges en acolytes.

Rien ne devait sembler assez beau quand il s'agissait de Dieu lui-même. Comment un pauvre acteur donnerait-il

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

l'idée de la puissance infinie ? Il n'y avait qu'un moyen de lui prêter quelque majesté, c'était d'accumuler sur sa tête les emblèmes de la souveraineté humaine : couronnes à un, à deux, à trois étages. Il apparaissait donc assis sur les tréteaux du Paradis, tantôt avec la couronne fermée des empereurs, tantôt avec la tiare des papes. La tiare devait être encore plus fréquente que la couronne, car, dès la fin du règne de Charles V, nous voyons les artistes représenter Dieu de préférence sous la figure d'un pape. Jusque-là, l'image de Dieu gardait la simplicité du XIII^e^ siècle : assis sur un siège sans dossier, tête nue, vêtu d'une simple tunique, il bénissait de la main droite. On se sentait en présence d'un type idéal qui ne devait rien à la réalité. — Tout change vers la fin du XIV^e^ siècle, quand les peintres se mettent à rendre ce qu'ils ont sous les yeux. Ainsi est né le Dieu-pape ou le Dieu-empereur du XV^e^ siècle, grave figure dont van Eyck a donné le plus parfait modèle. Son Dieu, éblouissant d'orfèvrerie, porte à la fois la tiare à bandelettes des papes, et le sceptre de cristal et d'or des empereurs.

D'autres particularités de costume s'expliquent également par les usages du théâtre.

Rien n'est plus surprenant, pour qui étudie les vitraux de la fin du XV^e^ siècle et ceux du XVI^e^, que de voir Jésus-Christ, pendant sa vie terrestre, toujours vêtu d'une tunique violette, et, après sa résurrection, toujours drapé dans un manteau du rouge le plus éclatant. Il en est ainsi d'un bout de la France à l'autre. La surprise augmente quand, en feuilletant les manuscrits illustrés, on surprend chez les miniaturistes les mêmes habitudes. Comment expliquer un tel accord ? On ne peut pas, comme en plein moyen âge, parler de formules hiératiques imposées par un clergé. Il reste à invoquer les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

traditions des Mystères, qui se jouaient dans toutes les villes avec mêmes costumes et mêmes décors. Il y a, à la Bibliothèque Nationale, un précieux manuscrit qui contient le texte d'un Mystère joué au xv^e^ siècle à Valenciennes. Ce manuscrit a été illustré par le peintre Hubert Caillaux, qui, comme les documents le prouvent, avait brossé les décors et surveillé la mise en scène du drame. Les épisodes de la vie de Jésus-Christ qui décorent le livre comportent assurément quelque fantaisie; ils doivent cependant, plus d'une fois, donner une idée assez exacte de la représentation. Or il est très remarquable que, dans les miniatures de Caillaux, Jésus porte la robe violette pendant sa vie et le manteau rouge après sa résurrection.

Dès la fin du xiv^e^ siècle, une particularité curieuse caractérise la Transfiguration. Jésus est, comme le veut l'Évangile, vêtu de blanc; mais, pour exprimer qu'il rayonne d'une lumière surnaturelle, nos artistes peignent souvent le visage du Christ d'une couleur jaune d'or. Ce détail naïf se rencontre assez fréquemment dans les vitraux du xv^e^ et du xvi^e^ siècle. Il y a encore là un souvenir des Mystères. Au théâtre, en effet, pour donner cette impression d'éblouissante lumière, l'acteur qui jouait le rôle de Jésus-Christ dans la scène de la Transfiguration avait la figure peinte en jaune d'or. Certaines indications précises ne permettent pas d'en douter. On lit, en effet, dans la *Passion* de Gréban : « Icy doivent être les habits de Jésus blancs et sa face resplendissante comme d'or. » Texte qui peut ne pas paraître très significatif, mais qu'éclaire cette rubrique de la *Passion* de Jean Michel : « Icy entre Jésus dedans la montagne pour soy vestir d'une robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et les mains toutes d'or bruny.... »

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

C'est de la même façon que j'explique plusieurs traditions analogues qui, autrement, demeureraient des énigmes. Il n'est personne qui n'ait remarqué qu'à partir du XV^e^ siècle la Vierge a toujours de beaux cheveux blonds étalés sur un manteau bleu; nos miniatures, nos verrières en offrent mille exemples. Le bleu limpide du costume et l'or des cheveux font, dans les vitraux, une harmonie charmante. Ces couleurs célestes conviennent à la jeunesse de la Vierge. Mais, lorsque arrivent les années et les épreuves, son costume change : le bleu de son manteau semble presque noir, et ses cheveux disparaissent sous une coiffe de béguine qu'un pan de manteau recouvre. Debout au pied de la croix, elle ressemble à une veuve ou à une religieuse. Un pareil costume est un chef-d'œuvre de convenance : il a été trouvé le jour où il fallut montrer la Vierge vivante et agissante devant des spectateurs... .

Beaucoup d'autres singularités s'expliquent de même. Les costumes extraordinaires dont les artistes du XV^e^ siècle revêtent les Prophètes sont des costumes de théâtre. Jérémie, Ézéchiel, qui, au XIV^e^ siècle, ne portent encore qu'une simple tunique et le petit bonnet des Juifs, sont maintenant coiffés de hauts chapeaux aux bords retroussés d'où pendent des chaînes de perles; ils ont de riches fourrures, des ceintures d'orfèvrerie, des bourses à glands. Un si bizarre accoutrement, qui échappe en partie aux lois de la mode, n'a pu être imaginé que pour un défilé solennel, pour une « montre ». On y sent le désir d'étonner l'imagination et de la dépayser. Ces vieillards magnifiques devaient éveiller l'idée d'une mystérieuse antiquité.

C'est sous cet aspect que les Prophètes apparaissent dans nos manuscrits et, bientôt, au *Puits de Moïse,* à Dijon. Il paraît

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

presque certain que le *Puits de Moïse* est la traduction en pierre d'un Mystère. On jouait, en effet, à la fin du moyen âge, une pièce étrange qui s'appelait le *Jugement de Jésus*; on y voyait la Vierge plaidant la cause de son Fils devant les juges de la Loi écrite qui étaient les Prophètes. Elle espérait leur arracher une sentence favorable; mais les juges prononçaient des versets inexorables empruntés à leurs livres. Les uns après les autres ils répondaient que, pour sauver les hommes, Jésus devait mourir. Zacharie disait : *Appenderunt mercedem meam triginta argenteos*; David disait : *Foderunt manus meas et pedes meos, numerarunt ossa*; Moïse disait : *Immolabit agnum multitudo filiorum Israel ad vesperam,* etc. Or il se trouve que ces textes sont précisément ceux que les prophètes de Dijon nous présentent sur leurs phylactères. Il y a dans ce groupement de six prophètes, qu'on ne voit réunis que dans ce Mystère, et dans cette concordance des six textes, une vraisemblance qui approche fort de la certitude. Ce résultat admis, l'œuvre de Claus Sluter apparaît sous un aspect nouveau, et on comprend mieux, désormais, la physionomie grave, triste, ou implacable de ces Prophètes qui sont des juges. Il devient évident, en même temps, que leurs costumes sont ceux qu'ils portaient dans le Mystère.

Au commencement du XVI^e^ siècle, les Prophètes étalent aux vitraux d'Auch une magnificence royale, qui fait penser au luxe presque fabuleux du fameux *Mystère de Bourges*. En Italie, les Prophètes se présentaient sous le même aspect, comme en témoignent les fresques du Pérugin au Cambio de Pérouse et les gravures attribuées à Baccio Baldini. Aussi la sublime simplicité des draperies où s'enveloppent les Prophètes de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine, étonnait-elle le pape; il y eût voulu un peu d'or. On sait que Michel-Ange

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

lui répondit : « Saint-Père, c'étaient des hommes simples, et qui faisaient peu de cas des biens de ce monde. »...

On a beaucoup écrit sur les Mystères; on a longuement disserté sur l'art des poètes dramatiques, sur leur style, sur leur versification, — toutes choses de peu de prix. On a tout dit des Mystères, sauf pourtant l'essentiel. Car, s'ils méritent l'attention, ce n'est point du tout à cause de leurs qualités littéraires : ce sont de pauvres choses que nos drames religieux du xv^e^ siècle. Mais comment leur être sévère quand on songe qu'ils ont inspiré les plus grands peintres ? N'est-ce rien que d'avoir enseigné à Rogier van der Weyden, à Fouquet, à Memling des groupements, des attitudes, de leur avoir imposé des costumes et jusqu'à la couleur de ces costumes ?

Cela revient à dire que, dans le théâtre du moyen âge, le tableau vivant est l'essentiel. C'est là, en effet, que réside tout l'art de nos Mystères. Et tel fut sans doute le sentiment du public du xv^e^ siècle, — car il me paraît difficile que les développements métaphysiques de Justice et de Miséricorde, ou le long sermon de saint Jean-Baptiste aient été écoutés avec beaucoup d'attention. Mais voir Jésus en personne, le voir devant ses yeux vivre, mourir, ressusciter, voilà ce qui touchait la foule, et jusqu'aux larmes.

Les érudits se sont posé mille questions sur la mise en scène des Mystères, comme si c'était là un problème difficile à résoudre. Il suffit de regarder. Les tableaux, les vitraux, les miniatures, les retables nous offrent sans cesse l'image de ce qu'on voyait au théâtre. Certaines œuvres d'art sont des copies plus frappantes encore, car l'action y est simultanée, comme dans les Mystères. Les tableaux de Memling consacrés à la Passion et à la Vie de la Vierge, — où l'on voit dix

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

scènes différentes se dérouler sur le même fond de paysage, où les acteurs du drame se transportent naïvement d'une *mansion* à une autre, — nous donnent l'idée la plus exacte d'une représentation dramatique.

L'ART DE LA FIN DU MOYEN AGE EXPRIME DES SENTIMENTS NOUVEAUX : LE PATHÉTIQUE

Quand on a passé de longues années à contempler les figures vraiment saintes qui ornent nos cathédrales du XIII^e^ siècle, on a une étrange surprise en entrant soudain dans l'art du XV^e^. On est presque tenté de se demander si c'est bien la même religion que les artistes interprètent. Au XIII^e^ siècle, tous les côtés lumineux du christianisme se reflètent dans l'art : la bonté, la douceur, l'amour. Tous les visages semblent éclairés par le rayonnement du Christ adossé au grand portail. Il est très rare que l'art consente à représenter la douleur et la mort; ou, s'il les représente, c'est pour les revêtir d'une incomparable poésie. A Notre-Dame de Paris, saint Étienne, mourant sous les coups de ses bourreaux, semble une figure de l'innocence et de la charité; couchée sur un linceul que soutiennent deux anges, la Vierge morte semble dormir du plus doux sommeil. La Passion de Jésus-Christ, elle-même, n'éveille aucun sentiment douloureux. Au jubé de Bourges, la croix qu'il porte sur son épaule, en montant au Calvaire, est une croix triomphale ornée de pierres précieuses. Toute cette admirable *Passion* de Bourges égale la sérénité de l'art grec : on dirait les métopes mutilées d'un temple.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Jamais l'art n'a mieux exprimé qu'au XIII^e siècle l'essence du christianisme; aucun docteur n'a dit plus clairement que les sculpteurs de Chartres, de Paris, d'Amiens, de Bourges, de Reims, que le secret de l'Évangile et son dernier mot, c'était la charité, l'amour.

Au XV^e siècle, il y a longtemps que ce reflet du ciel s'est éteint. La plupart des œuvres qui nous restent de cette époque sont sombres et tragiques; l'art ne nous offre plus que l'image de la douleur et de la mort. Jésus n'enseigne plus, il souffre : ou plutôt il semble nous proposer ses plaies et son sang comme l'enseignement suprême. Ce que nous allons rencontrer désormais, c'est Jésus nu, sanglant, couronné d'épines, ce sont les instruments de sa Passion, c'est son cadavre étendu sur les genoux de sa mère; ou bien, dans une chapelle obscure, nous apercevrons deux hommes qui le mettent au tombeau, pendant que des femmes s'efforcent de retenir leurs larmes.

Il semble que désormais le mot mystérieux, le mot qui contient le secret du christianisme, ne soit plus « aimer », mais « souffrir ».

Le sujet favori de l'âge où nous allons entrer est donc la Passion. Le haut moyen âge n'a guère représenté que le Christ triomphant, le XIII^e siècle a trouvé dans le type du Christ enseignant son chef-d'œuvre, le XV^e siècle n'a voulu voir en son Dieu que l'homme de douleur. Le christianisme se présente désormais sous son aspect pathétique. Assurément la Passion n'a jamais cessé d'en être le centre : mais auparavant la mort de Jésus-Christ était un dogme qui s'adressait à l'intelligence, maintenant, c'est une image émouvante qui parle au cœur.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le Christ assis sur le Calvaire

Mais ce n'est pas le Christ en croix qui est l'œuvre la plus originale de nos artistes. Ils ont su créer une figure nouvelle, qui n'appartient qu'à eux, et qui est comme le résumé douloureux de toute la Passion.

Jésus, nu, épuisé, est assis sur un tertre; ses pieds et ses mains sont liés avec des cordes; la couronne d'épines déchire son front, et ce qui lui reste de sang coule avec lenteur. Il semble attendre, et une tristesse profonde emplit ses yeux qui ont à peine la force de s'ouvrir.

Qui n'a rencontré, en parcourant la France, cette statue tragique ? Mais le sens des œuvres du passé est si complètement aboli chez nous, que je n'ai jamais vu cette figure désignée sous son nom véritable. En tout lieu, on l'appelle un *Ecce homo,* et parfois une inscription accrédite cette erreur. Car l'erreur est manifeste. Sans être très fréquente, la scène de l'*Ecce homo* se rencontre plus d'une fois dans l'art de la fin du moyen âge. Or le Christ y est conçu tout autrement : il s'offre au peuple debout, revêtu de la pourpre dérisoire, et souvent même il tient à la main le sceptre de roseau. Telle n'est pas la statue dont nous parlons; elle représente le Christ assis, dépouillé de son manteau, les mains liées. C'est donc un autre moment de la Passion que l'artiste a choisi, mais lequel ?

Une particularité m'a averti d'abord que la scène ne saurait se passer dans le prétoire. Aux pieds du Christ assis, à Salives, dans la Côte-d'Or, à Vénizy, dans l'Yonne, à Saint-Pourçain, dans l'Allier, on remarque une tête de mort. Or, la tête de mort, dans la langue de l'art religieux, désigne le

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Calvaire; nous pressentons déjà que l'artiste n'a pas voulu nous montrer le commencement, mais la fin de la Passion. Et, en effet, un bas-relief de Guerbigny, dans la Somme, nous prouve que c'est bien sur le roc du Calvaire que Jésus est assis; car derrière lui se dresse la croix et, près de lui, se voit la robe qu'on vient de lui arracher, et, sur la robe, les dés. Une fois prévenu, on trouvera facilement d'autres preuves. Un bas-relief de Saint-Urbain de Troyes représente les épisodes du Calvaire : or, avant la Crucifixion, on aperçoit Jésus, assis, les mains liées, couronné d'épines, dépouillé de sa robe. Un vitrail de Maizières (Aube) nous montre, entre le Portement de croix et la Crucifixion, une figure semblable....

Quelle que puisse être l'origine de cette figure, on en comprend maintenant toute la signification. Le Christ a déjà été souffleté, couronné d'épines, couvert de crachats, flagellé; il a porté sa croix sur le chemin du Calvaire; les bourreaux lui ont brutalement arraché sa robe, qui était devenue comme sa propre chair, puisqu'elle collait à toutes ses plaies. Maintenant, il s'assied, épuisé, et il ne lui reste plus qu'à mourir. Par une dérision suprême, et comme s'il était capable de s'enfuir, on lui a lié les pieds et les mains; la tête penchée sur l'épaule, les bras croisés sur la poitrine, il attend. Ce Christ assis résume toute la Passion; tel qu'il est là, il a épuisé la violence, l'ignominie, la bestialité de l'homme....

Raconter l'agonie d'un Dieu, montrer un Dieu épuisé, meurtri, couvert d'une sueur de sang, une telle entreprise eût fait reculer les Grecs du v^e^ siècle. Leur conception héroïque de la vie les rendait peu sympathiques à la douleur. Pour eux, la souffrance, qui détruit l'équilibre du corps et de l'âme, est servile; c'est un désordre que l'art ne doit pas

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

éterniser. Seules, la beauté, la force, la sérénité doivent être proposées à la contemplation des hommes : ainsi l'œuvre d'art devient bienfaisante, ainsi elle offre à la cité le modèle de la perfection où elle doit tendre. Ce peuple de dieux et de héros de marbre dit au jeune homme : « Sois fort, et, comme nous, domine la vie. » Voilà la leçon que donne et donnera sans cesse l'antiquité. Grande leçon, assurément, et qui, depuis la Renaissance, a fait hésiter les âmes. Michel-Ange eut beau être chrétien, il fut subjugué par l'héroïsme antique. Son *Christ* de la Minerve, beau comme un athlète, porte la croix comme un triomphateur : nulle trace de souffrance sur son visage impassible. Michel-Ange, comme un Grec, méprise et enseigne à mépriser la douleur. Instruits par son exemple, les Français, vers 1540, commencèrent à avoir honte d'exprimer la souffrance. Le *Christ à la colonne* de Saint-Nicolas de Troyes est un héros que ne sauraient atteindre les outrages des esclaves. L'artiste qui l'a sculpté n'imite pas seulement les procédés de Michel-Ange, il participe à son esprit. Car ce qui rend si dramatique l'histoire de l'art de la Renaissance, en France et dans toute l'Europe, c'est que c'est l'histoire de la lutte de deux principes, de deux conceptions de la vie.

Que voulaient donc dire nos vieux maîtres gothiques ? Ils voulaient dire que la douleur existe et qu'il ne sert à rien de la nier quand on la sent mêlée à la trame des choses. Au fond, ils avaient raison. Une religion, un art, où la douleur n'a pas sa place, n'expriment pas toute la nature humaine. La Grèce, elle-même, lassée de ses belles légendes qui ne consolaient pas, se mit à pleurer avec les femmes de Syrie la mort d'Adonis. Il faut que les larmes longtemps contenues s'ouvrent un passage.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Gardons-nous, d'ailleurs, de calomnier nos artistes. Nous semblions croire, tout à l'heure, qu'en exprimant la douleur ils avaient voulu la glorifier et enseigner que « souffrir » était le dernier mot de l'Évangile; mais telle ne fut pas leur pensée. Au fond, ce qu'ils ont voulu glorifier, ce n'est pas la souffrance, mais l'amour; car, ce qu'ils nous montrent, c'est la souffrance d'un Dieu qui meurt pour nous. La souffrance n'a donc de sens que quand elle est acceptée avec amour, quand elle se transfigure en amour : « aimer » reste au XV^e^ comme au XIII^e^ siècle le suprême enseignement de l'art chrétien.

La Passion de la Vierge

Les artistes ne représentent pas seulement la Passion de Jésus-Christ, ils représentent aussi la Passion de la Vierge :

La Passion de Jésus-Christ est terminée, mais non pas celle de sa mère. C'est elle qui devient le personnage principal des scènes qui vont suivre. L'idée d'une Passion de la Vierge parallèle à celle du Christ est une idée favorite des mystiques, qui ne séparent jamais, dans leurs méditations, la mère et le fils. Jésus et Marie, répètent-ils, sont plus qu'unis dans ce mystère, ils ne sont qu'un. La Vierge apparaît à sainte Brigitte, et lui dit : « Les douleurs de Jésus étaient mes douleurs, parce que son cœur était mon cœur. » A la seule pensée que son fils allait mourir, ses entrailles se déchirèrent. L'homme, répètent les mystiques, n'a pas le cœur assez vaste pour sentir l'immensité d'une telle douleur. Gerson se plaint de n'avoir pas assez de larmes. « Qui me donnera, dit Suso, de verser autant de larmes que j'écris de lettres pour raconter les souffrances de Notre-Dame ! » C'est

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pourquoi, de même que l'on dit *Christi Passio,* on commence à dire, dès le XIVe siècle, *Mariae Compassio* : cette *Compassion* de la Vierge, c'est l'écho de la Passion dans son cœur....

Cette figure de la mère portant sur ses genoux le cadavre de son fils résumera chez nous, pendant le XVe et le XVIe siècle, toute la Passion de la Vierge. Nous en avons dit l'origine. Ce groupe si touchant apparaît dans des manuscrits enluminés qui remontent jusque vers 1380.

Les *Pitiés* (c'est ainsi qu'on désignait chez nous le groupe de la mère et du fils) semblent avoir été peintes avant d'avoir été sculptées.

Dès la fin du XIVe siècle les grandes lignes en sont arrêtées. Ces lignes n'ont guère varié. La Vierge, perdue dans un grand manteau sombre, est assise au pied de la croix. Le cadavre est posé sur ses genoux; les jambes sont rigides; le bras droit pend inerte et vient effleurer la terre. La Vierge, d'une main, soutient la tête de son fils, et, de l'autre, le serre contre sa poitrine....

Que de fois ne rencontre-t-on pas, dans le demi-jour d'une église de village, ce groupe, dont la désolation est inexprimable. L'œuvre est parfois admirable, plus souvent gauche et rude; elle n'est jamais indifférente. Pareilles en apparence, ces *Pitiés* nous révèlent, si nous les observons avec attention, plusieurs nuances très délicates de la tendresse et de la douleur. Le lecteur familier avec les mystiques du moyen âge y retrouve toutes leurs façons de sentir.

En voici un exemple. Certains manuscrits nous montrent la Vierge portant le corps de son fils sur ses genoux; mais, par une singularité qui paraît d'abord inexplicable, ce corps est à peine plus grand que celui d'un enfant, et il tient tout entier dans le giron maternel. Est-ce maladresse? En aucune

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

façon; car, un peu plus loin, l'artiste rend au cadavre de Jésus ses proportions véritables. — Qu'a-t-il donc voulu dire? Il a voulu exprimer à sa façon une pensée familière aux mystiques : c'est que la Vierge, portant son fils sur ses genoux, dut s'imaginer qu'il était redevenu enfant. « Elle croit, dit en substance saint Bernardin de Sienne, que les jours de Bethléem sont revenus ; elle se figure qu'il est endormi, elle le berce sur sa poitrine, et le suaire où elle l'enveloppe, elle s'imagine que ce sont ses langes. »

Parfois (surtout dans les *Pitiés* sculptées), la Vierge, la tête penchée sur le visage de son fils, le contemple avec une avidité douloureuse. Que regarde-t-elle ? Les mystiques vont nous l'apprendre. « Elle regarde, dit sainte Brigitte, ses yeux pleins de sang, sa barbe agglutinée et dure comme une corde. » « Elle regarde, dit Ludolphe le Chartreux, les épines qui sont enfoncées dans sa tête, les crachats et le sang qui déshonorent son visage, et elle ne peut se rassasier de ce spectacle. » Pourtant, elle ne pousse pas un cri, ne profère pas une parole. Telle est la *Pitié* de Bayel, en Champagne, véritable chef-d'œuvre d'émotion contenue.

D'autres fois la Vierge, sans regarder son fils, le serre de toute sa force contre sa poitrine, et elle met dans son étreinte tout ce qui lui reste de vie: on dirait qu'elle veut le défendre. C'est ainsi que se présente la farouche *Pitié* champenoise de Mussy. L'artiste a évidemment choisi le moment où Joseph d'Arimathie vient prier la Vierge de lui laisser ensevelir le cadavre. En pleurant, il lui rappelle que l'heure est venue, et, déjà, il essaie de prendre le corps dans ses bras, mais elle ne veut pas s'en séparer, ni qu'on le lui enlève. C'est là un épisode qui a été longuement développé dans toute la littérature pieuse du xv[e] siècle.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Mais voici une *Pitié* d'un tout autre caractère. A Autrèche en Touraine, la Vierge, les yeux baissés, joint les mains et prie; sa douleur est enveloppée d'une décence, d'une pudeur admirables. Ici la beauté de la pensée approche du sublime : la Vierge, conformément à la pensée de saint Bonaventure, donne au monde l'exemple du sacrifice. Les *Pitiés* de Bayel, de Mussy remuent la sensibilité jusque dans ses profondeurs, celle-ci parle aux parties les plus hautes de l'âme. Elle enseigne, avec une douceur pénétrante, l'idée maîtresse du christianisme : l'oubli de soi-même. Je tiens cette *Pitié* d'Autrèche pour une des belles inspirations de l'art chrétien.

Même quand les *Pitiés* se ressemblent, il y a entre elles des différences légères, par où le sentiment de l'artiste s'exprime. C'est quelquefois le cadavre qu'il a étudié avec le plus de soin : ici, il est rigide; là, il pend des deux côtés, « souple comme un ruban », pareil à une enveloppe vide d'où l'âme vient de se retirer. Ailleurs, les cheveux que ne retient plus la couronne d'épines suivent le mouvement de la tête et tombent en lourdes masses. Ces trouvailles d'un artiste bien doué ont été copiées par tout un atelier. Quand on aura pris la peine d'étudier toutes nos *Pitiés,* ces petits détails, bien observés, permettront de les grouper et peut-être de reconnaître leur origine.

Les Saints-Sépulcres

C'est donc dans la première partie du xv^e^ siècle, et, semble-t-il, dans le domaine de l'école bourguignonne, qu'apparaissent ces étonnantes Mises au tombeau faites de grandes figures réunies autour d'un sarcophage. C'est précisément l'époque

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

où les Mystères mettent sans cesse sous les yeux des artistes la scène de la Mise au tombeau.

Nos Saints-Sépulcres semblent être la reproduction exacte d'un tableau vivant. Les costumes souvent si singuliers des personnages : chapeaux retroussés, robes fourrées des vieillards, larges turbans des femmes, ne peuvent être que des costumes de théâtre. Il n'est pas jusqu'à la façon dont les personnages sont groupés qui ne paraisse relever des traditions de la mise en scène.

Voici sous quel aspect se présentent le plus souvent nos Saints-Sépulcres. Il y a sept personnages. Deux vieillards, debout aux deux extrémités du sarcophage, portent le cadavre étendu sur le linceul; au milieu, comme il convient au personnage principal, la Vierge, prête à défaillir, est soutenue par saint Jean; à droite de la Vierge, une sainte Femme est debout près de la tête du Christ; à gauche, une seconde sainte Femme, accompagnée de Madeleine, se tient près des pieds....

La disposition que nous venons d'indiquer n'est pas la seule que l'on rencontre. Il en est une autre qui est presque aussi fréquente. La Vierge, soutenue par saint Jean, n'est plus au milieu du sarcophage, mais près de la tête du Christ, tandis que les deux Marie et la Madeleine sont rangées, toutes les trois, près des pieds. Les deux vieillards, d'ailleurs, tiennent toujours les deux extrémités du linceul.... Ce groupement est un peu moins heureux que le précédent, puisque la Vierge n'est plus tout à fait le centre de l'œuvre.

Il arrive parfois, enfin, que la Madeleine n'est pas debout près des pieds du Christ, à la suite des deux Marie, mais assise, ou agenouillée toute seule en avant du sarcophage. On

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rencontre cette particularité à Bessey-les-Cîteaux (Côte-d'Or), à Rosporden (Finistère), à Solesmes (Sarthe). Tout le monde connaît la Madeleine de Solesmes, une des plus pudiques images de la douleur qu'il y ait dans l'art. C'est là un souvenir évident du passage de saint Mathieu, où il est dit que Maria de Magdala était assise vis-à-vis du Sépulcre.

Cette disposition, toutefois, ne semble pas avoir rencontré en France beaucoup de faveur. C'est au contraire une tradition constante chez les artistes flamands ou allemands de représenter la Madeleine en avant du sarcophage ; les exemples de cette pratique sont nombreux dans l'art du Nord... .

Rien n'est plus contraire au véritable esprit du sujet que l'agitation. Dans une pareille scène, il doit régner un profond silence. Après l'horreur de la Passion, les vociférations et les outrages de la foule, Jésus se repose enfin dans la paix et le demi-jour, entouré de ceux qui l'aiment. Nos grands artistes du XV^e^ siècle sentirent cela profondément. Ils n'ont pas conçu la scène comme un drame, mais comme un poème lyrique. Car maintenant il n'y a plus rien à faire et il n'y a plus rien à dire; il n'y a qu'à regarder en silence ce corps qui descend lentement dans le tombeau. Les personnages, enfermés en eux-mêmes, semblent écouter leur cœur. Ils ne sont réunis que par la force d'une pensée unique. Nos poètes dramatiques, eux-mêmes, en cet endroit, ont fait preuve de tact; si verbeux d'ordinaire, ils se taisent ici. Au théâtre, la mise au tombeau était une scène muette.

Plus les personnages sont immobiles et recueillis, plus l'œuvre approche de la perfection. Si les figures d'hommes valaient les figures de femmes, je mettrais au premier rang le Saint-Sépulcre de Chaource dans l'Aube (1515). Pas une

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des femmes ne fait un geste. On ne voit pas autre chose que des visages doucement inclinés et des yeux baissés. Jamais on n'exprima plus simplement émotion plus profonde. Cette belle œuvre rend difficile et donne le dégoût de tout ce qui n'est pas simple.

L'ART DE LA FIN DU MOYEN AGE EXPRIME DES SENTIMENTS NOUVEAUX : LA TENDRESSE HUMAINE

La Vierge et l'Enfant

Dès la fin du XIII^e^ siècle, les artistes semblent ne plus comprendre les grandes idées d'autrefois. Jadis la Vierge, assise sur un trône, portait son fils avec la gravité sacerdotale du prêtre qui tient le calice. Elle était le siège du Tout-Puissant, « le trône de Salomon », comme parlaient les docteurs. Elle ne semblait ni femme, ni mère, car elle apparaissait au-dessus des souffrances et des joies de la vie. Elle était celle que Dieu avait choisie au commencement des temps pour revêtir son Verbe de chair. Elle était la pure pensée de Dieu. Quant à l'Enfant, grave, majestueux, la main levée, c'était déjà le maître qui commande et qui enseigne. Tel est le groupe de la Vierge et de l'Enfant au portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

Mais, à la fin du XIII^e^ siècle, nous redescendons du ciel sur la terre. Tout le monde connaît la charmante Vierge dorée de la cathédrale d'Amiens; mais ce que l'on connaît moins, ce sont les statuettes d'ivoire de la même époque. Quelques-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

unes sont des merveilles de grâce : la mère et l'enfant se regardent, et un sourire vole de l'un à l'autre. Il est impossible d'exprimer une communion plus intime entre deux êtres; il semble qu'ils ne fassent qu'un, qu'ils ne soient pas encore séparés. Si ce groupe est divin, ce n'est que par la profondeur de la tendresse....

Si l'on veut remonter jusqu'à l'origine de ces sentiments nouveaux, on rencontrera encore saint François et ses disciples. Au XII^e^ siècle, l'Évangile apparaît surtout comme une idée; au XIII^e^ siècle, les Franciscains y font entrer de nouveau la vie. Dans les *Méditations sur la vie de Jésus-Christ,* il y a une douce chaleur d'humanité. Toutes les nuances qu'expriment les artistes du XIV^e^ siècle sont déjà dans ce nouvel évangile apocryphe. Jésus enfant voit pleurer sa mère et il s'efforce de la consoler : « L'Enfant qui était sur son sein portait sa petite main à la bouche et au visage de sa mère, et semblait ainsi la prier de ne plus pleurer. » C'est exactement le geste de l'Enfant dans le groupe de Jeanne d'Évreux. Quant à la Vierge nourrice, qui console, qui embrasse et qui allaite l'Enfant, la voici : « 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, comme les petits enfants, pour montrer la misère de notre humanité. » Ou encore : « Elle s'agenouillait pour le mettre dans son berceau, car elle savait que c'était son Sauveur et son Dieu. Mais avec quelles délices maternelles l'embrassait-elle, l'étreignait-elle !... Que de fois elle arrêtait ses regards avec une amoureuse curiosité sur son visage, et sur chacune des parties de son corps sacré... avec quelle joie elle l'allaitait ! On peut croire qu'elle ressentait en l'allaitant une douceur inconnue aux autres femmes. »

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Un pareil livre, que la prédication franciscaine fit bientôt connaître à toute l'Europe, a détendu les âmes. Au commencement du XIVe siècle, l'atmosphère que respirent les artistes n'est plus la même : elle est devenue plus tiède.

DANS L'ART DE LA FIN DU MOYEN AGE, LES SAINTS SE PRÉSENTENT SOUS UN ASPECT NOUVEAU

Le culte des saints répand sur tous les siècles du moyen âge son grand charme poétique. On dirait pourtant qu'ils ne furent jamais plus aimés qu'au XVe et au XVIe siècle, à la veille du jour où la moitié du monde chrétien allait renier ses vieilles amitiés. La quantité d'œuvres d'art qui leur fut alors consacrée tient du prodige. En Champagne, la moindre église de village nous montre encore aujourd'hui deux ou trois statues de saints, deux ou trois vitraux légendaires, — œuvres charmantes du moyen âge qui finit. Il en fut ainsi dans toute la France. Là où les œuvres d'art ont disparu, il reste au moins les documents.

Les saints alors étaient partout. Sculptés aux portes de la ville, ils regardaient du côté de l'ennemi, et défendaient la cité : à chacune des tours d'Amiens, saint Michel, saint Pierre, saint Christophe, saint Sébastien, sainte Barbe, sainte Marguerite, saint Nicolas se tenaient debout comme autant de sentinelles. Une statue de saint semblait aussi utile à un château fort que de bonnes meurtrières. Cet étourdi de duc d'Orléans avait fait décorer Pierrefonds de l'image des preux: il ne lui en advint pas grand profit. Plus sage, le duc de Bourbon orna de l'image de saint Pierre, de sainte Anne et

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de sainte Suzanne trois tours de son château de Chantelle.

Le bourgeois n'avait pas de tour à défendre, mais sa maison de bois n'avait-elle pas besoin d'être protégée ? Ne fallait-il pas en éloigner l'incendie, la peste, la maladie, la mort ? Voilà pourquoi les façades de nos vieilles maisons ont souvent plus de saints qu'un retable d'autel. Une maison de Luynes nous montre, à côté de la Vierge, sainte Geneviève, patronne de la ville, saint Christophe, qui défend contre la mort subite, et saint Jacques, qui n'oublie jamais ceux qui, par amour de lui, entreprirent le grand pèlerinage. Ces charmantes maisons deviennent rares ; Rouen même n'en a plus qu'un très petit nombre. Celles qui restent témoignent de la confiance inébranlable de ces vieilles générations en la bonté des saints. Au moyen âge, dans nos grandes villes gothiques, Paris, Rouen, Troyes, la rue avait un aspect surprenant; non seulement chaque maison montrait au passant sa galerie de saints, mais les enseignes, qui se balançaient au vent, multipliaient encore les saint Martin, les saint Georges et les saint Éloi. La cathédrale qui montait au-dessus des toits n'emportait pas plus de bienheureux vers le ciel.

Dans les villages, les saints, pour être moins nombreux, n'en étaient pas vénérés avec moins de ferveur. L'image du patron de l'église était considérée comme un précieux talisman. Dans nos provinces du Centre, le jour de la fête du saint, on vendait sa statue au plus offrant, sous le porche. Le « roi » de l'enchère devenait pendant quelques heures le maître de la sainte image, et l'emportait dans sa maison, où le bonheur devait entrer avec elle. Aux processions, on se disputait l'honneur de porter la statue, les reliques, la bannière du saint, et, dans les églises de pèlerinage, les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

paroisses se livraient souvent autour de la châsse de sanglantes batailles : on croirait voir revivre le génie héroïque et sauvage des anciens clans.

Les saints sont associés, dans cette vieille France rustique, à l'odeur des vergers : ils n'en sont que plus puissants sur le cœur de l'homme. En Bourbonnais, quand la floraison était proche, on promenait autour des vignes la statue équestre de saint Georges, et on lavait avec du vin les pieds de son cheval. En Anjou, c'est aussi à saint Georges qu'on demandait, le 23 avril, de nouer la fleur du cerisier....

C'est une chose surprenante de voir combien l'aspect des saints se modifie vers le commencement du xv^e^ siècle. Au xiii^e^ siècle, de longues tuniques, des draperies simples et nobles les revêtent de majesté et d'une sorte de caractère d'éternité....

Tout change au xv^e^ siècle. Il semble que les saints qui longtemps dominèrent l'humanité se rapprochent d'elle avec bienveillance : à peine les distingue-t-on des autres hommes. Les voici qui adoptent les modes du règne de Charles VII, de Louis XI, de Louis XII. Le saint Martin de Fouquet est un jeune chevalier qui vient de faire campagne contre les Anglais et qui a aidé son roi à reconquérir la France. Mais le merveilleux saint Adrien du vitrail de Conches, ce jeune soldat aux cheveux blonds, est un héros de nos guerres d'Italie; c'est de Milan, peut-être, qu'il a rapporté ce bijou d'or qui orne son bonnet.

Saint Cosme et saint Damien sont, dans les *Heures* d'Anne de Bretagne, deux médecins de la Faculté de Paris : sur des cheveux grisonnants, une petite calotte, ou un chaperon ; une bonne houppelande fourrée pour les courses d'hiver. Nulle recherche de toilette : ils n'ont même pas le temps de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

se faire la barbe tous les jours. Ce sont deux grands travailleurs déjà marqués par la vie, tout entiers à leur métier, un peu bourrus, mais bienfaisants et qu'on aborde sans crainte.

Saint Crépin et saint Crépinien, dans un groupe sculpté de l'église Saint-Pantaléon, à Troyes, sont deux jeunes compagnons cordonniers travaillant dans leur boutique. L'un découpe paisiblement le cuir et l'autre coud des semelles, quand deux soudards barbus et moustachus, vêtus de buffle tailladé, pareils à des mercenaires suisses, viennent leur mettre la main sur l'épaule. Voilà des saints avec lesquels les cordonniers de Troyes se sentaient à l'aise. On se montrait avec attendrissement l'escabeau, la hachette, le baquet et le petit chien sous l'établi.

Jamais les artistes ne furent plus familiers avec les saints qu'au temps de Louis XII et de François Ier. Ils voudraient bien rajeunir un peu le costume des apôtres, mais ils n'osent. Le sculpteur de Chantelle brode pourtant le bas de la tunique de saint Pierre, et Leprince, dans un admirable vitrail de la cathédrale de Beauvais, donne à saint Paul la grande épée à deux mains de la bataille de Marignan. On prenait plus de liberté avec les évangélistes. Dans les *Heures* d'Anne de Bretagne, Jean Bourdichon nous présente saint Marc sous les espèces d'un vieux notaire, qui semble fort à l'aise. Assis dans un riche cabinet, vêtu d'une bonne robe bordée de fourrure, coiffé d'une calotte, il se prépare à rédiger quelque inventaire.

Les personnages un peu secondaires de l'histoire évangélique abandonnent les uns après les autres la tunique traditionnelle. Dans les *Heures* de l'Arsenal, Jean Bourdichon conçoit saint Joseph emmenant en Égypte la Vierge et l'Enfant comme un compagnon du tour de France : il a

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

une calotte sur la tête, un bissac sur l'épaule, un grand bâton à la main. Mais rien n'égale en hardiesse la statue de saint Joseph qui se voit aujourd'hui dans l'église Notre-Dame, à Verneuil. C'est l'image fidèle d'un jeune ouvrier charpentier du temps de Louis XII : court vêtu, une rose au bonnet, le sac à outils à la ceinture, il porte l'insigne du métier, la grande hache. Personne, en voyant ce jeune compagnon, ne s'aviserait de penser à saint Joseph, s'il n'avait à la main le sceptre fleuri de la légende et le petit Enfant à ses pieds. Faut-il rappeler encore que sainte Anne devient une grave matrone qui a guimpe et cornette, et sainte Élisabeth, la cousine de la Vierge, une jeune bourgeoise qui porte son trousseau de clefs à la ceinture ?

Les peintres, dont la langue est plus riche que celle des sculpteurs, ont de charmantes impertinences. Fouquet, Bourdichon voudraient nous faire croire que tous les saints du calendrier ont vécu en Touraine. Au dire de Fouquet, sainte Anne habitait avec ses filles dans un jardin aux palissades de roses, d'où l'on découvrait les clochers de Tours. C'est sur le quai de Chinon que saint Martin donna au pauvre la moitié de son manteau. Suivant Bourdichon, ce n'est pas en Égypte que saint Joseph emmena l'Enfant, mais dans la jolie vallée de l'Indre que dominent d'antiques manoirs.

Mais ce qu'il y a de plus charmant, c'est que tous ces saints, qui ont l'air de vivre en France et qui sont déjà tout français par le costume, le sont encore par la physionomie. Les saintes surtout. Il n'en est aucune, je pense, à qui les Italiens auraient consenti à reconnaître de la beauté. Quoi ! ces petites paysannes de la Touraine, du Bourbonnais, au visage rond, au nez un peu retroussé, prétendraient au grand art ! Elles n'y prétendaient guère, et c'est pour cela qu'elles

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

nous charment tant aujourd'hui. Une des plus jolies est la sainte Madeleine de l'église Saint-Pierre, à Montluçon. C'est une toute jeune fille, à la taille fine, presque encore une enfant. Demain ce gracieux visage rond s'alourdira, cette fine taille épaissira, mais dans cette minute heureuse la jeune sainte n'est que grâce virginale. La beauté italienne prétend de bonne heure à être durable comme une essence, comme une idée. Nos saintes françaises, pareilles à nos jeunes paysannes, ne fleurissent qu'un instant : leur charme n'en est que plus touchant. Ah ! nous ne sommes pas de la race des demi-dieux ! En France, la beauté n'a jamais été autre chose qu'expression; elle n'est donc jamais égale à elle-même :

Toujours sa beauté renouvelle,

dit déjà Charles d'Orléans, parlant de la femme qu'il aime. Telles sont nos jeunes saintes.

Il reste encore dans nos églises bien des statues de sainte Barbe ou de sainte Catherine qui ont la beauté de la jeunesse et de l'innocence.

Tout ce petit monde de saintes et de saints avait pour les hommes de ces temps un charme infini. Ainsi faits, ils étaient moins respectés qu'aimés; mais peut-être jamais ne furent-ils plus persuasifs. Tous ces détails familiers entraient dans le cœur. « Ce saint Yves que voilà, avec sa toque, sa robe d'avocat et son dossier à la main, ce fut pourtant un homme comme moi, se disait l'homme de loi, le procureur; il est donc vrai qu'il est possible, dans notre métier, d'être quelquefois désintéressé. » Le cordonnier écoutait volontiers les conseils qu'on lui donnait au nom d'un saint qui portait le même tablier que lui.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le charme fut rompu le jour où les Italiens nous enseignèrent le grand style. Les saints dirent adieu à l'homme et remontèrent dans le ciel. Les héros, les philosophes antiques qui prétendaient représenter saint Pierre ou saint Jacques n'avaient plus rien à dire à personne. D'où venaient ces hommes avec ce profil droit, ces grands manteaux, cet air dominateur ? On ne savait, et on se souciait sans doute fort peu de le savoir. Il est vrai qu'ils pouvaient plaire au savant. L'humaniste qui se promenait à Saint-Étienne de Troyes avait la satisfaction de remarquer que le groupe de la rencontre de sainte Anne et de saint Joachim, tout récemment sculpté, aurait pu représenter excellemment la dernière entrevue de Porcie et de Brutus.

Depuis 1348, la peste dévasta périodiquement la France; pour en triompher, on eut recours au patronage des saints.

Au moment où la découverte de la poudre, multipliant les chances de mort subite, obligeait la chrétienté à recourir au patronage de sainte Barbe, un épouvantable fléau commença à dévaster la terre : la peste apparut. Depuis cette fameuse année 1348 où, au dire de Froissart, « la tierce partie du monde mourut », elle ne quitta plus la France. Souvent on put la croire vaincue; le XV^e^ siècle la redouta moins que le XIV^e^, mais, dès les premières années du XVI^e^ siècle, elle éclata avec une violence nouvelle. Ce qu'il y avait de terrible, c'est que la maladie était presque toujours foudroyante; on était bien portant la veille, mort le lendemain. La « mort noire » était encore plus redoutable que la mort subite, car on pouvait demander un prêtre et ne pas l'avoir; on savait que l'on allait paraître devant Dieu tout à l'heure, chargé de ses péchés, et, souvent, l'on ne pouvait rien pour son salut.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

A peine pouvons-nous imaginer l'épouvante qui s'emparait parfois des grandes villes pendant le XVI^e siècle; la vie s'arrêtait. A Rouen, on ne rencontrait plus dans les rues que le sinistre tombereau peint en noir et en blanc. Les « serviteurs du danger » allaient de quartier en quartier, entraient dans les maisons marquées d'une croix blanche, en rapportaient un cadavre et le jetaient dans la charrette. Bientôt les habitants n'eurent plus le courage de voir l'affreux cortège; une jeune fille était morte en l'entendant arriver. Il fut décidé qu'on enlèverait les pestiférés pendant la nuit. C'était à la lueur des torches que la charrette montait vers le cimetière Saint-Maur. A dix pas en avant, marchait un prêtre, qui récitait les psaumes en respirant une boule de parfums. On longeait des églises vaguement éclairées, où l'on priait toute la nuit. Arrivés dans l'enclos, où il n'y avait ni monuments, ni tombes, les serviteurs, qui étaient parfois des moines, jetaient à la hâte les corps dans une fosse, et les recouvraient de si peu de terre que, souvent, les loups venaient la nuit suivante les déterrer.

Ces scènes d'horreur et l'épouvante suspendue sur la ville affolaient les imaginations. Puisque la science humaine était impuissante, il fallait à tout prix trouver un protecteur céleste : la piété populaire en connaissait plusieurs.

Les saints que l'on invoquait contre la peste étaient saint Sébastien, saint Adrien, saint Antoine et saint Roch. Le plus célèbre fut saint Roch.

Saint Roch

Mais voici le dernier-né de ces puissants protecteurs et le plus grand de tous, saint Roch. Il vécut au XIV^e siècle, au temps même où commencèrent les grandes épidémies. Celui-là

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

fut un vrai saint, un saint comme on les aime en France, non pas un contemplateur, mais un homme d'action. Il naquit à Montpellier, qui appartenait alors au roi de Majorque. Lorsqu'il eut l'âge d'homme, il entreprit un pèlerinage à Rome. Il s'acheminait par la vieille route de la Toscane, celle-là même que suivaient encore les diligences au commencement du XIX^e siècle, quand, à Acquapendente, il rencontra la peste. Au lieu de s'enfuir, comme eût fait un autre, il s'arrêta et soigna les malades. Quand le fléau eut diminué, il était sur le point de se mettre en route pour Rome, lorsqu'il apprit que la peste venait d'éclater à Césène : il y alla tout droit. Puis, suivant l'épidémie à la trace, il se rendit à Rimini et enfin à Rome. La ville sainte était alors sublime de désolation : veuve des papes, à moitié vide, silencieuse, ravagée par la maladie, elle n'était plus qu'un grand tombeau. Saint Roch y resta trois ans. Quand il repartit pour la France, la peste avait gagné l'Italie du Nord; il vint l'y rejoindre. Il soignait les pestiférés de Plaisance, lorsqu'il fut lui-même atteint de la maladie qu'il bravait depuis quatre ans; il alla se cacher dans un bois et attendit la mort avec tranquillité. La légende ici se mêle à l'histoire, légende touchante où le moyen âge mit de son cœur. Dans ces tristes siècles, où la réalité est si sombre, l'homme si dur, c'est l'animal qui a pitié : une biche nourrit Geneviève de Brabant, un chien apporte tous les jours un pain à saint Roch. C'est ainsi qu'il put vivre, guérir et rentrer en France. A Montpellier, personne ne voulut reconnaître ce pèlerin décharné qui ressemblait à un mendiant; on le soupçonna d'être venu pour espionner et on le jeta en prison. Il y resta cinq ans. Un matin le geôlier le trouva mort, mais il vit que le cachot était éclairé d'une étrange lueur. Ainsi mourut

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ce jeune homme de trente-deux ans, sans enfants, sans œuvre, sans fortune, renié des siens, et qui n'avait rien su faire dans la vie que se dévouer. Quand les hommes entendirent raconter cette histoire, ils devinrent pensifs. On crut que Dieu avait voulu donner à son serviteur une récompense en ce monde. On raconta donc qu'on avait trouvé dans sa prison une tablette apportée par un ange; on y lisait que cet homme était un saint, et que Dieu guérirait de la peste tous ceux qui l'invoqueraient en son nom.

Le culte de saint Roch, déjà répandu au XIVe siècle, devint européen au XVe. En 1414, les évêques réunis à Constance, pour faire cesser la peste qui désolait la ville, firent une procession en l'honneur de saint Roch ; dès lors, on le voit invoqué dans tous les pays. Il inspirait une telle confiance en Italie, que les Vénitiens volèrent ses reliques à Montpellier. Ils bâtirent pour les recevoir l'église San Rocco, et cette fameuse Scuola que décora Tintoret.

Quant à la France, elle rendit à saint Roch un culte passionné. A partir du XVIe siècle, les grandes épidémies firent naître des confréries de saint Roch jusque dans les plus petits villages : dans le seul Bourbonnais, on comptait cent quatorze paroisses qui honoraient saint Roch d'une dévotion particulière. Sa puissance s'étendait aux animaux : le jour de sa fête, le 16 août, on bénissait des herbes, la menthe, le pouliot, la roquette, qui, mêlées à la nourriture du bétail, le préservaient des maladies contagieuses....

Saint Roch était pour les artistes une figure pleine de séduction : il avait la double poésie du voyageur et du héros. Il fut admis d'abord que ce noble jeune homme était beau. On conservait son portrait à Plaisance; il avait été peint, disait-on, par un gentilhomme que l'exemple de saint Roch

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

avait ramené à la vertu et qui devint fameux lui-même sous le nom de saint Gothard. Au XVII^e siècle, le portrait de saint Roch existait encore. Il représentait un homme de petite taille, mais d'une physionomie douce et gracieuse; des cheveux tombant en longues boucles, une barbe un peu rousse lui donnaient l'air d'un apôtre; ses mains, qui soignèrent tant de malades, étaient fines. Ce portrait n'avait peut-être aucune authenticité; il a pu cependant être tenu pour fidèle. Il est remarquable, en tout cas, que les artistes se représentent d'ordinaire saint Roch sous cet aspect; ils lui donnent presque toujours cette figure évangélique. Tel nous le montre la statue de la chapelle Saint-Gilles à Troyes, ou le tableau de Jean Bellegambe conservé à la cathédrale d'Arras. On pensait qu'à ce degré de sublimité la charité marquait un visage et le façonnait à la ressemblance de Jésus-Christ, ou au moins de ses apôtres. Saint Roch ressemble à saint Jacques; il lui ressemble aussi par le costume : il porte le chapeau, le manteau, le bourdon, la panetière, tout ce qui symbolisait alors le voyage et l'aventure, les orages et le grand soleil. A Troyes, deux clefs gravées sur sa pèlerine rappellent qu'il se rendait au seuil du prince des apôtres.

Plusieurs particularités empêchent qu'on ne le confonde avec saint Jacques. Une de ses jambes est nue et laisse voir une plaie, pour faire entendre qu'il fut atteint, lui aussi, de la peste. Chose curieuse, cette plaie a presque toujours la forme d'une blessure profonde, on dirait que la flèche qui l'a faite vient à peine d'en être retirée. La peste restait donc toujours, pour l'imagination populaire, un trait lancé par la main de Dieu. Un ange s'approche de saint Roch et touche cette plaie d'une main délicate : il en rapproche les bords ou la frotte doucement avec un céleste onguent : c'est l'ange

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

qui, suivant la légende, fut envoyé par Dieu pour le guérir. Enfin le bon chien se tient à ses côtés et porte parfois un pain dans sa gueule [1].

Parmi les saints et les saintes, c'est la Vierge qui est le plus aimée; l'art l'exalte, l'élève au-dessus de toutes les créatures, la conçoit comme une pensée éternelle de Dieu :

La Vierge

Le moyen âge pourtant ne demanda pas toujours des miracles à la Vierge; il sut l'aimer d'un amour désintéressé. Il la conçut comme une idée sublime, où l'esprit, où le cœur découvrent sans cesse de nouvelles merveilles. Sa pureté surtout était le perpétuel sujet de l'entretien du solitaire avec lui-même. La femme déchue, fragile, dangereuse apparaissait, dans ce céleste exemplaire, parfaite, sans tache, digne d'un amour infini. Le moine qui fuyait la femme trouvait, dans son couvent, la Vierge.

Ce sont les ordres religieux qui ont le plus contribué, dans les derniers siècles du moyen âge, à l'exaltation de la Vierge. Ces milliers et ces milliers de proses, d'hymnes, de petits poèmes en l'honneur de la Vierge, qu'on recueille aujourd'hui, ont été écrits en grande partie par des moines. Chaque monastère avait son poète comme il avait sa cloche qui sonnait l'angélus. Il y a assurément dans ces œuvres beaucoup de formules, mais on y reconnaît aussi

1. Ce chien était tellement inséparable de saint Roch qu'on a dû être amené à l'appeler un « roquet »; c'est là, je crois, la véritable explication de ce mot dont Littré, aussi bien que Darmesteter, Hatzfeld et Thomas disent ne pas connaître l'étymologie. Quand Victor Hugo écrivait : « Saint Roch et son chien saint roquet » (*Les Chansons des rues et des bois : Chelles*), il ne croyait sans doute pas si bien dire.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

parfois cette suave conception de l'univers qui était alors celle du cloître. Le monde y apparaît spiritualisé par l'habitude de la contemplation; les réalités tremblent, s'effacent, se dissolvent en prières. Les parfums qui montent des fleurs sont autant de vertus : pudeur, charité, oubli de soi. Toujours occupé de la Vierge, le moine la voit partout : la belle source qui court dans le cloître, c'est sa pureté, et cette haute montagne qui ferme l'horizon, c'est sa grandeur. C'est elle qui est le printemps; elle vient parée d'une guirlande de fleurs, qui est une guirlande de vertus. Quand le moine sort de son couvent, toutes les magnificences qu'il découvre autour de lui semblent autant d'aspects affaiblis de la beauté qu'il contemple dans la Vierge : elle est le champ de blé qui nous a donné le pain de l'éternité, elle est l'arc-en-ciel que colore un rayon du soir venu de Dieu, elle est l'étoile d'où tombe la goutte de rosée sur notre aridité intérieure....

Dans les premières années du XVI^e^ siècle, on vit apparaître, chez nous, une figure de la Vierge pleine de poésie. C'est une toute jeune fille, presque encore une enfant; ses longs cheveux couvrent ses épaules. Elle a le geste que Michel-Ange donne à son Ève apparaissant à la vie : elle joint les mains pour adorer. Cette jeune Vierge semble suspendue entre ciel et terre. Elle flotte comme une pensée qui n'a jamais été exprimée; car elle n'est encore qu'une idée dans l'intelligence divine. Dieu se montre au-dessus d'elle, et il prononce, en la voyant si pure, la parole du Cantique des Cantiques : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. Et, pour rendre sensible cette beauté et cette pureté de la fiancée que Dieu a choisie, l'artiste a réalisé les plus suaves métaphores de la Bible : il a disposé autour d'elle le jardin fermé, la tour de David, la fontaine, le lis des vallées,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

l'étoile, la rose, le miroir sans tache. Ainsi tout ce que l'homme admire dans le monde n'est qu'un reflet de la beauté virginale.

Une semblable image est très complexe; elle a été préparée par un long travail antérieur qu'il est intéressant d'analyser.

Il y avait déjà plusieurs siècles que les docteurs du moyen âge avaient reconnu la Vierge dans la Sulamite du Cantique des Cantiques. Ce vieux poème d'amour, imprégné de tous les parfums, brûlant et fiévreux comme la Syrie, était devenu, dans les commentaires, aussi virginal que les sommets des Alpes. La bien-aimée, « dont les doigts laissent tomber des gouttes de myrrhe sur la poignée du verrou », « dont les vêtements ont l'odeur du Liban », c'est la Vierge Marie, mère du Sauveur.

Un des livres les plus mystiques du xv^e^ siècle, le *Cantique des Cantiques* illustré de gravures sur bois, avait rendu ces similitudes presque populaires. On n'imagine rien de plus pur. Le fiancé, c'est Dieu lui-même conçu comme un adolescent candide, et la fiancée, c'est la Vierge, svelte, immatérielle comme un esprit. Les plus brûlantes paroles sont traduites dans le langage de l'âme. Le contraste est parfois si fort, si imprévu, qu'il émeut comme l'explosion lyrique d'un grand poète. « Mon bien-aimé, dit le texte, est un bouquet de myrrhe entre mes seins. » Que nous montre la gravure ? La Vierge debout et serrant son fils crucifié sur sa poitrine. Un pareil livre ressemble aux poèmes que les moines écrivaient en l'honneur de la Vierge : il est, pour parler comme saint François d'Assise, chaste comme l'eau.

Il était donc bien établi, au commencement du xvi^e^ siècle, que la Vierge était la fiancée du Cantique des Cantiques, et l'art lui-même, comme on le voit, s'était déjà emparé de

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ce concept théologique. L'artiste du XVI^e^ siècle qui créa l'image, dont nous cherchons en ce moment l'origine, était donc guidé par la tradition.

Quant à l'idée de grouper autour de la Vierge des emblèmes bibliques, elle n'était pas non plus absolument nouvelle. Il y avait longtemps que les liturgistes avaient choisi dans la Bible les plus belles métaphores pour en décorer les Offices de la Vierge. Dès le XIII^e^ siècle, la Vierge était appelée « étoile de la mer », « jardin fermé », « rose sans épines ». Tous ces beaux mots de la Bible ressemblent à autant de pierres précieuses. Il suffit de les assembler pour en faire le plus riche collier, la plus merveilleuse couronne :

Botrus, uva, favus, hortus,
Thalamus, triclinium.
Arca, navis, aura, portus,
Luna, lampas, atrium.

Ainsi chante le *Missel* d'Évreux. Quelle plus douce musique? Dans tous les missels on trouve des colonnes entières de substantifs : fleurs, parfums, métaux précieux, couleurs, rayons de miel, tout ce qu'il y a de plus délicieux dans la nature. Les poètes les plus raffinés de notre temps n'ont pas été plus sensibles à l'enchantement du mot. Les litanies de la Vierge, qui, dans leur forme actuelle, n'apparaissent qu'en 1576, ont donc une lointaine origine. On récitait ces beaux mots moins, peut-être, pour demander une grâce, que pour soulager son cœur; chacune de ces paroles d'or était un aliment du rêve.

Il y eut assurément de l'ingéniosité à réaliser ces métaphores, à les dessiner, à les disposer autour de la fiancée du Cantique.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE NOUVEAU SYMBOLISME

Les Sibylles

Le moyen âge avait fait annoncer le Christ par les Prophètes et parfois par les Sibylles. Au XV^e^ siècle, au moment où l'Antiquité ressuscitait, une place d'honneur fut donnée aux Sibylles païennes.

Les Sibylles ont été introduites parfois dans des cycles encore plus vastes. Pour l'ampleur de la pensée, aucune œuvre de cette époque ne peut se comparer aux vitraux d'Auch. En voici l'économie :

Une première verrière nous montre la création, puis la chute. Adam bêche la terre, Caïn tue Abel : le travail et la mort entrent dans le monde à la suite de la première faute.

Puis, voici l'histoire du monde qui se déroule.

Ce sont d'abord les patriarches : Noé, Abraham, Isaac, Jacob, Joseph, qui sont les lointains ancêtres de ce Sauveur qu'attendent les hommes. Puis, c'est la lignée des prophètes, qui, de génération en génération, annoncent le Messie au peuple de Dieu. Puis, ce sont les Sibylles, qui, au milieu des païens, parlent le même langage que les prophètes. Enfin, ce sont les apôtres, qui font connaître à toute la terre la doctrine de ce Dieu que nous voyons mourir en croix dans le dernier vitrail.

Les vitraux d'Auch racontent donc l'histoire du monde en en faisant sentir l'harmonie. Chaque vitrail réunit dans ses compartiments un patriarche, un prophète, une Sibylle, un apôtre : les différents âges du monde se rencontrent et se reconnaissent.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il est difficile de n'être pas frappé des analogies qu'offrent les vitraux d'Auch avec le plafond de la chapelle Sixtine. C'est la même conception de l'histoire. Les apôtres, il est vrai, manquent à la chapelle Sixtine : l'œuvre de Michel-Ange est uniquement prophétique, et l'impression qui s'en dégage est celle d'une immense attente. Mais à la chapelle Sixtine, comme à Auch, on voit la création du monde, la création de l'homme et de la femme, la chute, l'histoire des patriarches, les ancêtres de Jésus-Christ suivant la chair, et enfin les ancêtres de Jésus-Christ suivant l'esprit, c'est-à-dire les prophètes et les Sibylles. L'analogie est complète. Il serait puéril d'imaginer qu'Arnaud de Moles, l'auteur des vitraux d'Auch, ait connu les fresques de Michel-Ange ; les deux œuvres, d'ailleurs, sont exactement contemporaines. Elles témoignent simplement de la diffusion rapide des idées des humanistes... .

Aujourd'hui encore ces Sibylles nous touchent. Leurs noms seuls suffiraient à nous émouvoir. L'Asie, l'Afrique, la Grèce, l'Italie parlent par leur bouche. De la Perse à l'Hellespont, de l'Hellespont à Cumes, de Cumes à la Libye, elles forment un cercle autour du berceau du Christ. A Samos, où chanta Anacréon, à Tibur, où chanta Horace, elles annoncent un Dieu inconnu. L'Érythrée, la Sibylle d'Ionie qui parla aux Atrides, proclame qu'une vierge doit enfanter. La Sibylle de Cumes, gardienne du rameau magique et de la porte des morts, écrit sur des feuilles que le vent emporte qu'un enfant descendra du ciel. La belle prêtresse d'Apollon, celle qui s'assied sur le trépied sacré, la Sibylle de Delphes, porte à la main une couronne d'épines. Poésie merveilleuse ! Eh quoi ! c'est donc là la suprême révélation de « la sainte Pytho », voilà donc ce qu'enseigne « la parole de l'Espé-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rance d'or [1] » : un Dieu viendra pour mourir et il sera plus grand que les immortels.

Ces pensées qui nous viennent aujourd'hui devant ces éclatantes Sibylles d'Auch ou de Beauvais, elles durent se présenter bien souvent à l'esprit des lettrés du XVI^e siècle. Il semble que toute la poésie du monde antique nous souffle au visage. Qu'importe que les textes que les Sibylles nous présentent aient été inventés au XV^e siècle! La vérité qu'elles expriment n'est pas liée à quelques phrases obscures. Elles nous enseignent que le monde païen a pressenti le christianisme. Elles nous rappellent que Platon a défini la vertu « l'imitation de Dieu », que Sophocle a parlé de ces lois qui sont supérieures aux lois des hommes, que Virgile a mis aux Champs-Élysées, à côté des poètes et des héros, « ceux qui aimèrent les autres », et que, dans toute son œuvre vraiment prophétique,

« L'aube de Bethléem blanchit le front de Rome. »

Le vitrail des chars a Saint-Vincent de Rouen

L'Italie avait conçu l'histoire du christianisme comme un triomphe. La France s'inspira de la façon la plus heureuse de cette idée, comme le prouve le vitrail des chars à Saint-Vincent de Rouen.

C'est l'histoire de la Chute et de la Rédemption : une femme déchaîne tous les péchés dans le monde, une autre femme y ramène toutes les vertus.

Voici d'abord le Paradis terrestre, rêve gracieux d'un artiste poète. Dans un grand parc sauvage, où les agneaux paissent

1. Sophocle, premier chœur d'*Œdipe-Roi*.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à côté des lions, où passent des vols d'oiseaux, se déroule un beau cortège. Sur un char d'or, Adam et Ève, candides et nus, sont assis; ils sont les rois de ce jeune monde ; devant eux, derrière eux, marchent des jeunes filles, qui sont des Vertus. Ainsi, dans l'air que respire le beau couple, tout est innocence, pureté, foi, amour.

Plus bas, la première faute a déjà été commise, et le Mal triomphe. C'est le serpent, au buste de femme, qu'on voit cette fois sur le char. Il s'enroule autour du tronc de l'arbre et fait flotter au-dessus de sa tête un étendard décoré de l'image de la mort : tel est le blason de ce nouveau roi du monde. Adam et Ève, les mains liées, la tête basse, marchent devant leur vainqueur. Le Travail et la Douleur les accompagnent, pendant que derrière le char s'avance le cortège des Vices. Pompe dérisoire. Des femmes montées sur des bêtes symboliques semblent étaler leur bestialité. Le noble étendard, timbré de l'image de la Justice, qu'Adam portait tout à l'heure dans le Paradis, elles l'ont entre les mains ; mais, par une ironie satanique, elles ont attaché la flamme à l'envers, et la Justice a maintenant la tête en bas.

A ce triomphe démoniaque, un autre triomphe fait suite. L'innocence des premiers jours reparaît enfin; tout redevient pureté, suavité, enchantement. C'est la Vierge à présent, la Nouvelle Ève, qui est assise sur le char d'or. Un vol d'anges la précède et l'annonce; un grave cortège de prophètes et de patriarches marche devant elle. Dans le ciel, une bannière flotte, décorée d'une blanche colombe, et, derrière le char, s'avance une foule recueillie qui semble méditer sur l'inscription que déroule une banderole : *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

Tel est ce beau poème. Œuvre unique en son genre, et à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

laquelle le XIII^e siècle lui-même n'a rien à opposer. Tout est charmant dans ce vitrail de Rouen, la pureté du dessin, la vivacité des couleurs, — frais bouquet de fleurs des champs, coquelicot, bluet, bouton d'or, trèfle incarnat, — et jusqu'à ces jolis fonds d'azur pâle, où des cathédrales baignent dans le bleu de l'air. L'artiste, assurément, avait vu quelques gravures italiennes : ses Vertus sont apparentées aux nymphes dansantes de Mantegna ; ses chars triomphaux rappellent ceux des estampes de Baccio Baldini; il n'en reste pas moins parfaitement original.

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE

Après avoir célébré le Christ, la Vierge et les Saints, l'art de la fin du moyen âge s'adresse à l'homme et lui parle de ses devoirs. Il met sous ses yeux tout ce qui se rapporte à la destinée humaine, aux Vices, aux Vertus, à la Mort, aux Peines et aux Récompenses. Nous donnons ci-dessous quelques fragments des chapitres qui se rapportent à la Mort :

Apparition de la mort dans l'art

Jamais la mort n'a été revêtue de plus de pudeur qu'au XIII^e siècle. On n'imagine rien de plus pur, de plus suave que certaines figures gravées sur les dalles funéraires ou couchées sur les tombeaux. Les mains jointes, les yeux ouverts, ces morts jeunes, beaux, transfigurés semblent déjà participer à la vie éternelle. Telle est la poésie dont les nobles artistes du XIII^e siècle ont paré la mort : loin de la faire craindre, ils la font presque aimer.

Mais voici qu'à la fin du XIV^e siècle la mort se montre soudain dans toute son horreur. Il y a dans la chapelle

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

épiscopale de Laon une étonnante statue tombale. C'est un cadavre nu qui ne se décompose pas, mais qui se dessèche; cette pauvre figure, moitié momie, moitié squelette, cache sa nudité de ses mains osseuses. La détresse, l'abandon, le néant de ce mort sont inexprimables. Quel est l'homme sincère qui a voulu être représenté sur son tombeau tel qu'il était dans son cercueil ? C'est un médecin illustre du XIV^e siècle, Guillaume de Harcigny. Élève des Arabes et des écoles d'Italie, il passait pour l'homme le plus habile de son temps; il soigna Charles VI au début de sa folie et calma la violence de ses premiers accès. Il mourut en 1393; son tombeau dut être commencé aussitôt, et la statue dont nous parlons ne saurait être fort postérieure à 1394.

Voilà un des plus anciens exemples d'un réalisme funèbre dont les grands siècles du moyen âge n'eurent aucune idée.

En 1402, mourut à Avignon le cardinal Lagrange. Il avait voulu avoir deux tombeaux : un pour sa chair à Amiens, un autre pour ses os à Avignon. Il ne subsiste du tombeau d'Avignon que quelques fragments : un des plus intéressants est un bas-relief qui représente un cadavre. C'est le cardinal Lagrange lui-même, desséché, momifié, pareil à Guillaume de Harcigny. Mais ici le mort parle. Nous lisons sur une banderole les rudes paroles qu'il nous adresse en latin : « Malheureux, quelle raison as-tu d'être orgueilleux? Tu n'es que cendre, et tu seras bientôt comme moi un cadavre fétide, pâture des vers. »

Ainsi, c'est au temps de Charles VI, à ce moment décisif où l'art abandonne la plupart de ses vieilles traditions, que le cadavre se montre dans sa repoussante laideur.

L'image de la mort apparaît un peu plus tard dans les manuscrits. C'est dans la première moitié du XV^e siècle que

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

la Mort commence à inspirer les miniaturistes; avant cette date je n'en rencontre que quelques images timides, sans vérité, et d'où ne se dégage aucun effroi. Vers 1410 ou 1415, un des enlumineurs du duc de Berry peignit une redoutable figure de la Mort. C'est un cadavre desséché, une momie noire drapée dans un linceul blanc; elle brandit un trait et va frapper un élégant jeune homme qui n'attendait guère la terrible visiteuse. On pense, malgré soi, à la funèbre vision qu'eut le duc d'Orléans peu de jours avant d'être assassiné. Vers le même temps, un miniaturiste inconnu enlumina l'admirable livre d'Heures de la famille de Rohan. C'était une imagination puissante et sombre; la mort l'épouvante et l'attire; huit fois de suite il a exprimé ses dégoûts et ses terreurs. On voit d'abord un convoi funèbre et des moines qui prient autour du cercueil; puis les fossoyeurs creusent la fosse dans une vieille église et font jaillir à chaque coup de pioche les os des anciens morts. Voici maintenant des scènes mystérieuses et terribles : le mourant est dans son lit, sa femme et son fils l'entourent, lui tiennent les mains, voudraient le retenir; mais lui, figé d'horreur, regarde une chose qu'il est seul à voir, — une grande momie noire qui vient d'entrer et qui porte un cercueil sur son épaule. Plus loin, un cercueil est posé sur un tréteau au milieu d'un cloître; soudain le couvercle s'ouvre de lui-même, et l'on voit apparaître la face livide du mort. Ailleurs, le mort, nu et rigide, est étendu à terre sur le drap noir à croix rouge du cercueil, au milieu des ossements et des crânes. Dans le ciel, Dieu le Père, l'épée à la main, montre sa tête formidable. L'heure du jugement est venue; il n'est plus temps de prier maintenant; pourtant, pendant que l'ange et le démon se disputent son âme, le pauvre mort espère encore,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et une supplication écrite sur une longue banderole sort de sa bouche.

Rien, dans l'art antérieur, ne fait pressentir ces effrayantes images.

Dès les premières années du xv^e siècle, il semble que la Mort devienne la grande inspiratrice. En 1425, la danse macabre est peinte, à Paris, au cimetière des Innocents; des œuvres analogues apparaissent au cours du xv^e siècle sur tous les points de l'Europe; la vieille légende « des trois morts et des trois vifs » entre dans l'art, et devient un des sujets favoris de la peinture murale et de la miniature.

Au xv^e siècle, l'image de la mort est partout.

La danse macabre

Il faut montrer d'abord cette terrible danse macabre dans son cadre ordinaire. Il y a, à Rouen, un vieux cimetière du xvi^e siècle qu'on appelle l'aître Saint-Maclou. C'est un des lieux les plus émouvants de cette ville chargée de souvenirs. La terre consacrée, où dormirent tant de générations, où la moindre pluie découvrait jadis des milliers de petits cailloux blancs, — qui étaient des dents, — est maintenant le préau d'une école primaire. La gaieté de la verdure, les rondes des petites filles font avec tout ce qui vous entoure un contraste si fort, qu'on se sent plus ému qu'on ne serait en présence d'une œuvre sublime. Jamais la vie et la mort n'ont été opposées avec tant de naïveté. Tout autour du cimetière règne un cloître que surmonte un charnier. C'est là que s'entassaient jadis les os des anciens morts dépossédés de leurs fosses par des morts nouveaux. Une frise en bois sculpté décore chacun des étages du cloître : les tibias, les vertèbres,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

les os du bassin, le cercueil, la pelle du fossoyeur, le bénitier du prêtre, la clochette de l'acolyte forment une guirlande funèbre. Chacune des colonnes du cloître est ornée d'un groupe en relief, où l'on reconnaît, ou plutôt où l'on devine les couples d'une danse macabre. Un mort sorti du tombeau prend par la main le pape, l'empereur, le roi, l'évêque, le moine, le laboureur, et les entraîne d'un pas rapide. Brièveté de la vie, incertitude du lendemain, néant de la puissance et de la gloire : voilà les grandes vérités que proclame cette danse macabre. De telles pensées, évoquées près de ce charnier, entraient profondément dans les âmes.

Plus fortement encore devait agir la danse macabre peinte, à Paris, au cimetière des Innocents. C'était, au xv^e^ siècle, un lieu plein d'une violente poésie. Ce vieux sol, où tant de morts avaient reposé, était regardé comme sacré. Un évêque de Paris, qui ne put y être enseveli, demanda par son testament qu'on mît au moins dans sa fosse un peu de la terre des Innocents. Pourtant, les morts ne restaient pas longtemps dans cette terre sainte; sans cesse ils devaient faire place aux nouveaux venus, car vingt paroisses avaient le droit d'ensevelir dans l'étroit enclos. Et il y avait alors entre les morts une égalité parfaite : les riches n'avaient pas, comme aujourd'hui, pignon sur rue au cimetière. Quand le temps était venu, on vendait leur pierre tombale, et leurs os allaient s'entasser dans les charniers qui surmontaient le cloître. A toutes les ouvertures se montraient des milliers de crânes sans nom; le maître des requêtes, comme dit Villon, ne se distinguait plus du porte-panier. On comprend que le poète soit venu là chercher l'inspiration : tout ce qu'on voyait ébranlait l'âme. C'était, adossée à l'église des Saints-Innocents, la cellule de la recluse, murée dans sa prison comme

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

les morts dans leur tombeau; c'était la colonne creuse, où s'allumait le soir une lampe pour écarter les revenants et « cette chose qui se promène dans les ténèbres »; c'était la légende « des trois morts et des trois vifs » sculptée au portail de l'église; c'était surtout la danse macabre, peinte dans le cloître.

La danse macabre que nous rencontrons ici pour la première fois avait de lointaines origines. Dès le XII^e siècle on la voit poindre, car elle est en germe dans les vers d'Hélinand. Cette mort qui va à Rome prendre les cardinaux, à Reims, l'archevêque, à Beauvais, l'évêque, qui s'empare du roi, du pauvre, de l'usurier, du jouvenceau, de l'enfant, cette mort que le poète appelle « la main qui tout agrape », n'a-t-elle pas déjà l'air de conduire une danse macabre ?

Dès le XIV^e siècle, l'idée d'un défilé de toutes les conditions humaines en marche vers la mort apparaît clairement....

On ne connaît pas de danse macabre peinte plus ancienne que celle du cimetière des Innocents. Le *Journal d'un bourgeois de Paris* nous en donne exactement la date : « L'an 1424 fut faite la danse macabre aux Innocents, et fut commencée environ le moys d'août et achevée au carême ensuivant. » Il n'y a rien de plus ancien dans l'Europe entière. Malheureusement l'aînée des danses macabres a été détruite. Au XVII^e siècle, pour agrandir une des rues voisines, on démolit le charnier qui la bordait, et la vieille fresque disparut sans qu'aucun artiste ait daigné en prendre une copie.

Il importe pourtant de se faire une idée de la première de nos danses macabres, et on va voir qu'on le peut.

Il y a, à la Bibliothèque Nationale, deux manuscrits de Saint-Victor, qui nous donnent un long dialogue en vers français entre des morts et des vivants. Or, en tête des deux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

volumes, dans les deux tables des matières, on lit cette rubrique, qu'accompagne le chiffre exact de la page où commence le dialogue : « Les vers de la danse macabre, tels qu'ils sont au cimetière des Innocents. » Aucun doute n'est possible : nous avons là une copie authentique des vers qui étaient inscrits sous les personnages de la fresque. Les deux manuscrits de Saint-Victor paraissent être de la première moitié du xv[e] siècle, et de fort peu postérieurs à la peinture; les vers ont été transcrits par quelque religieux de l'abbaye dans toute leur nouveauté.

Voilà un point acquis. Grâce aux manuscrits de Saint-Victor (qui concordent parfaitement), nous connaissons les noms des personnages que l'artiste avait peints, nous savons leur nombre, nous les voyons dans l'ordre où ils se présentaient au spectateur.

Il y a là déjà de quoi satisfaire; mais on peut pousser plus avant.

Guyot Marchant, l'imprimeur parisien, fit paraître, en 1485, la première édition de sa *Danse macabre*; des gravures sur bois, du plus beau caractère, illustrent un dialogue entre les morts et les vivants. Or, si on lit avec quelque attention les vers qui accompagnent les gravures, on s'aperçoit tout de suite que ce sont précisément ceux des deux manuscrits de Saint-Victor. Guyot Marchant avait donc tout simplement copié les inscriptions du cimetière des Innocents.

Mais, s'il a copié les vers, n'a-t-il pas copié aussi les personnages ? Et ses fameuses gravures ne seraient-elles pas, par hasard, la reproduction pure et simple de la danse macabre de 1424 ? S'il en est ainsi, nous ne devons rien regretter, et l'œuvre que nous croyions perdue, nous l'avons.

Il ne faut pourtant pas trop se hâter de conclure. Il me

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

paraît certain que la *Danse macabre* de Guyot Marchant est une imitation de la danse macabre des Innocents, mais ce n'est pas une copie servile. Plusieurs petits détails le prouvent. Il est évident, d'abord, que les costumes ont été rajeunis, car quelques personnages sont vêtus à la mode du règne de Charles VIII. Les souliers à bouts carrés, pour prendre un exemple, sont de cette époque, et non de 1424. En effet, pendant toute la première partie du siècle, et jusque vers 1480, on porta des souliers à bouts très pointus qu'on appelait souliers à la poulaine. D'autre part, je remarque qu'une des gravures ne correspond pas exactement au texte qui l'accompagne. Dans Guyot Marchant le sergent d'armes est entraîné par un seul mort, tandis qu'au cimetière des Innocents il était certainement pris entre deux cadavres; le texte est formel :

Je suis pris de çà et de là,

dit le sergent.

Nous sommes donc avertis que la copie n'est pas parfaitement exacte; mais, d'autre part, il est visible que plusieurs traits sont fidèlement imités de l'original. L'empereur, par exemple, porte à la main la sphère du monde, et justement le texte lui fait dire :

Laisser faut la pomme d'or ronde.

L'archevêque, brusquement assailli par le mort, recule et renverse la tête en arrière; telle est précisément l'attitude qu'indiquent les vers :

Que vous tirez la tête arrière,
Archevêque !

dit le cadavre qui badine.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On pourrait faire d'autres remarques du même genre.

Tenons donc les gravures de Guyot Marchant pour une imitation, mais pour une imitation un peu libre, de la fresque des Innocents.

A défaut de l'original, étudions la copie. Nous y voyons trente couples formés d'un vivant qu'un cadavre conduit. Quel est cet étrange compagnon ? Est-ce la mort personnifiée trente fois ? On le dit d'ordinaire, mais on se trompe. Les deux manuscrits de Saint-Victor n'appellent pas ce personnage « la Mort », mais « le mort ». Guyot Marchant fait de même. Le couple est donc formé, comme dit le texte de la *Danse macabre,* « d'un mort et d'un vif ». Ce mort est le double du vif; il est l'image de ce que sera ce vivant tout à l'heure....

Au xv^e^ siècle, les morts de la danse macabre ne sont pas des squelettes; ce sont des cadavres desséchés. Certains sols ont la propriété de conserver les morts. On montre à Saint-Michel de Bordeaux et à Saint-Bonnet-le-Château, dans les ténèbres d'une crypte, de hideuses momies, qu'un long séjour dans l'argile a parcheminées; on en montrait jadis de pareilles en plusieurs lieux. Voilà les modèles de nos artistes du moyen âge. Le cadavre momifié est plus effrayant que le squelette : il semble vivre encore d'une vie affreuse. Ces larves, qui dansent, sautent sur un pied, sont presque vraisemblables ; on dirait quelque svelte étudiant qui n'a ni ventre, ni mollet. La momie de nos danses macabres est à peine plus maigre que le *Voltaire* de Pigalle : elle a son sourire. On la voit qui fait mille grâces : elle se drape avec son linceul comme avec une écharpe ; pudique, elle voile un sexe qu'elle n'a plus. Elle est volontiers insinuante, persuasive : elle passe familièrement son bras sous le bras

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de sa victime. Elle ne marche pas, elle sautille, et semble régler son pas sur l'aigre musique d'un fifre.

Cette ironie du cadavre, ce rire qui ouvre sa mâchoire où il manque des dents, toute cette atroce gaieté que l'artiste a si bien rendue, le poète l'exprime aussi, mais avec plus d'âpreté encore. On est étonné de trouver les vers de la danse macabre si durs et parfois si cruels; le sermon d'autrefois est devenu une satire.

Au curé, « qui mangeait les vivants et les morts », le poète annonce avec une joie féroce qu'il sera maintenant mangé des vers. L'abbé est grossièrement insulté : « Recommandez l'abbaye à Dieu, lui dit le mort, son compagnon, elle vous a fait gros et gras; vous n'en pourrirez que mieux:

Le plus gras est premier pourry.

Au bailli, le mort parle d'un ton menaçant. « Pour rendre compte de vos faits, dit-il, je vous ajourne au grand juge. » D'ordinaire le mort est moins tragique : il préfère railler. Il rit du bourgeois qui va abandonner ses rentes, du médecin qui n'a pas su se guérir, de l'astrologue qui cherchait sa destinée dans les étoiles, du grave chartreux qui va, lui aussi, entrer dans le branle :

Chartreux...
Faites-vous valoir à la danse !

Ce terrible mort n'a un peu de pitié que pour le pauvre laboureur :

Laboureur qui en soing et peine
Avez vécu tout votre temps,
. . . . . .
De mort devez être content,
Car de grand soucy vous délivre.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

On sent un état social où les abus deviennent lourds, où les privilégiés commencent à être sévèrement jugés: la mort, heureusement, est égale pour tous et remet tout dans l'ordre. Cette vieille société est pourtant solide; elle semble bâtie pour l'éternité. Les vivants s'avancent suivant les lois d'une hiérarchie parfaite : en tête marche le pape, puis viennent l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le bailli, etc. Une si belle ordonnance paraît alors immuable comme la pensée de Dieu. On remarquera qu'un laïque alterne toujours avec un clerc; ce sont là les harmonies que l'on admire dans une société bien réglée : aux hommes de pensée répondent les hommes d'action.

Ces vivants, que des cadavres entraînent en dansant, ne dansent pas; ils marchent d'un pas déjà alourdi par la mort. Ils avancent parce qu'il le faut, mais tous se plaignent, aucun ne veut mourir. L'archevêque pense qu'il ne couchera plus « dans sa belle chambre peinte », le chevalier, qu'il n'ira plus le matin « réveiller les dames », et leur donner l'aubade, le curé, qu'il ne recevra plus l'offrande. Le sergent s'indigne que ce mort ait l'audace de porter la main sur lui, « un royal officier ! ». Il cherche, ce sergent, à se retenir aux titres, aux fonctions, à toutes ces choses humaines qui paraissent si solides et qui se brisent sous les doigts comme des fétus. Le laboureur lui-même ne paraît pas pressé de suivre son compagnon, car il lui dit :

La mort ait souhaité souvent,
Mais volontiers je la fuisse,
J'aimasse mieux, fut pluie ou vent,
Être en vignes où je fouisse.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Et le petit enfant qui vient de naître, qui ne sait dire que « a, a, a », lui aussi, comme le vieux pape et le vieil empereur, regrette la vie.

Désir de vivre que rien ne peut rassasier, et impossibilité d'échapper à la mort, cette terrible contradiction de la nature humaine n'a jamais, je pense, été présentée avec plus de force. La danse macabre peut choquer nos délicatesses; il est permis de ne pas s'y plaire et de trouver le breuvage amer; pourtant on est obligé d'avouer qu'elle est au nombre de ces grandes œuvres qui ont su incarner et rendre visibles à tous les yeux quelques-uns des sentiments primordiaux de l'âme.

Les derniers moments. L' « Ars moriendi »

L'*Ars moriendi* est un des plus curieux monuments de l'art et de la pensée du xv^e^ siècle. C'est dans l'édition publiée par Vérard *(L'Art de bien vivre et de bien mourir)* que se rencontre le commentaire le plus intéressant. Le texte latin, souvent obscur à force de brièveté, s'y trouve traduit, expliqué, développé par un véritable écrivain qui parle une langue grave, un français déjà classique.

Quant aux gravures, les plus belles sont celles des éditions xylographiques, et, en particulier, celles de l'édition que Dutuit appelle, du nom d'un collectionneur, l'édition Weigel. C'est d'après cette édition qu'ont été faits les dessins de Vérard, mais le dessinateur parisien a, il faut l'avouer, un peu affaibli son modèle. L'original a quelque chose de rude, de heurté, et ce dessin farouche est en parfaite harmonie avec l'horreur du sujet. Dans l'édition de Vérard les figures de démons sont conformes à un type reçu : l'artiste les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

dessina sans terreur. Dans l'édition xylographique, au contraire, ces monstres à tête de veau, à bec de coq, aux défenses de sanglier, sont nés de la peur. Le paysan qui avait rencontré le diable aux quatre chemins, le moine qui l'avait vu se glisser sous son lit, pouvaient le reconnaître, affirmer qu'il était bien tel.

Un livre qui a édifié toute l'Europe mérite d'être brièvement étudié. L'édition de Vérard s'ouvre par un beau préambule. L'auteur y exprime l'angoisse sans nom du mourant qui sent que tout l'abandonne; ses sens eux-mêmes, par qui lui venait toute joie, « sont déjà clos et serrés par la très forte et horrible serrure de la mort ». Une sorte de vertige s'empare de l'âme; c'est l'heure trouble qu'attend le démon. Les chiens de l'enfer, qui rôdent autour du lit de mort, livrent au chrétien le plus furieux assaut qu'il ait jamais soutenu : qu'il doute au moment suprême, qu'il désespère, qu'il blasphème, et l'âme est à l'ennemi. « O Vierge, protégez-le ! Une âme, a dit saint Bernard, est plus précieuse que l'univers entier. Que le chrétien apprenne donc, pendant qu'il en est temps, à bien mourir et à sauver son âme. »

Le mourant est exposé à cinq tentations principales. Dieu, d'ailleurs, n'abandonnera pas le chrétien, et cinq fois il enverra son ange le réconforter.

La première tentation s'adresse à la foi. La vieille gravure nous montre le mourant dans son lit; ses bras nus sont maigres comme ceux du sinistre compagnon qui conduit la danse macabre. Jésus-Christ et la Vierge sont à ses côtés, mais il ne les voit pas, car un démon lève une couverture derrière sa tête et lui cache le ciel : tant il faut peu de chose à l'homme pour oublier Dieu. Ses yeux, cependant, errent

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

sur une vision que le démon lui envoie. Il croit apercevoir les païens à genoux devant leurs idoles, et une voix ironique lui souffle à l'oreille : « Ces gens-là voyaient au moins les dieux qu'ils adoraient, mais toi tu crois ce que tu n'as pas vu, et ce que personne ne verra jamais. As-tu entendu dire qu'un mort soit revenu de là-bas pour porter témoignage et rassurer ta foi ? »

Le pauvre moribond ne trouve rien à répondre. Mais voici qu'à la page suivante un ange de Dieu s'est abattu près de son lit. « N'écoute pas la parole de Satan, lui dit-il, il ment depuis le commencement du monde. Sans doute tout n'est pas clair dans ta foi, mais Dieu l'a voulu ainsi, pour que tu aies le mérite de croire. C'est la part de la liberté. Sois donc ferme dans ta croyance; songe à la foi profonde des patriarches, des apôtres et des martyrs. » Et l'on voit paraître au chevet du mourant les saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi. Derrière les premiers rangs on aperçoit d'autres nimbes, et l'artiste, en quatre traits, donne l'impression d'une profonde armée.

La croyance du mourant demeurant inébranlable, le démon change de tactique : il ne nie plus Dieu, mais il le représente comme inexorable. Après avoir attaqué la foi, il tente maintenant la vertu d'espérance. Des monstres hideux recommencent à rôder autour du malade. L'un lui présente un grand parchemin : c'est la liste « de tous les maux que la pauvre créature a commis au monde ». Et voici que, par une incantation maléfique, ses crimes prennent un corps et lui apparaissent. Il revoit la femme avec laquelle il pécha et l'homme qu'il a trompé; il revoit le pauvre tout nu dont il s'est détourné, le mendiant qui eut faim à sa porte; enfin il contemple avec horreur le cadavre de l'homme qu'il a tué,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et dont la plaie saigne encore. « Tu as forniqué », hurle le chœur des démons, « tu as été impitoyable au pauvre », « tu as assassiné ». Et Satan ajoute : « Tu étais fils de Dieu, mais te voilà devenu fils du diable; tu m'appartiens. »

Mais l'ange de nouveau descend du ciel. Quatre saints l'accompagnent. C'est saint Pierre, qui renia trois fois son maître; c'est Marie-Madeleine, la pécheresse ; c'est saint Paul, le persécuteur, que Dieu foudroya pour le convertir; c'est le bon larron qui ne se repentit que sur la croix. Voilà les grands témoins de la miséricorde divine. L'ange les montre au mourant et lui dit ces paroles où respire une mansuétude céleste : « Ne désespère pas. Quand même tu aurais commis autant de crimes qu'il y a de gouttes d'eau dans la mer, c'est assez d'un seul mouvement de contrition du cœur. Il suffit que le pécheur gémisse pour qu'il soit sauvé, car la miséricorde de Dieu est plus grande que les plus grands crimes. Il n'y a qu'une faute grave, c'est de désespérer. Judas fut plus coupable en désespérant que les Juifs en crucifiant Jésus-Christ. » En entendant ces paroles, les démons s'évanouissent en criant : « Nous sommes vaincus ! »

Si Dieu pardonne tout à la vraie contrition, il faut que Satan détourne l'homme de la pensée de son salut, l'empêche de se repentir. C'est pourquoi il fait passer devant les yeux du pauvre moribond des images qui le remuent jusqu'au fond de l'âme. Il lui montre sa femme, son petit enfant. Sans lui, que vont-ils devenir ? Et que va devenir sa maison ? Un démon étend le bras, et la maison apparaît : la porte de la cave est ouverte, et déjà un mauvais serviteur commence à mettre le tonneau en perce; un voleur entre dans la cour et, sans façon, va prendre le cheval à l'écurie.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Que faire ? Comment sauver ces richesses, « qui furent plus aimées que Dieu lui-même » ?

L'ange revient au secours du chrétien. A son tour, il fait apparaître des images au chevet du mourant, mais des images qui consolent. Il lui montre Jésus-Christ nu sur la croix. Nous aussi, nous devons, à son exemple, mourir dépouillés de tout; sachons, comme notre maître, renoncer aux choses de la terre; soyons sans inquiétude sur le sort de ceux que nous aimons ; Dieu y pourvoira. Et, en effet, un ange abrite sous un voile la femme et le fils qu'aime le pauvre mourant.

Le démon ne désespère pas encore. Puisque le malade ne veut pas penser aux autres, il faut l'obliger à penser à ses souffrances; il faut qu'il blasphème, qu'il accuse Dieu : « Tu souffres trop, lui dit Satan à l'oreille, Dieu n'est pas juste. Vois ces gens qui t'entourent, ils font semblant de compatir à tes maux, au fond ils ne pensent qu'à ton argent. » A ces paroles, le mourant s'agite dans son lit. Il se sent plein de haine pour Dieu et pour les hommes; il rejette ses couvertures, renverse la table chargée de verres et de tisanes, et renvoie d'un coup de pied l'héritier qui s'approchait de son chevet. La servante, un plat à la main, reste immobile de stupeur.

L'ange reparaît, et la chambre s'emplit de consolantes visions. Ce sont des martyrs glorieux portant triomphalement les instruments de leur supplice : saint Laurent, saint Étienne, sainte Barbe, sainte Catherine, Jésus-Christ lui-même, tel qu'il apparut à saint Grégoire. Et l'ange parle avec sa douceur accoutumée : « Ne murmure pas, dit-il, le royaume de Dieu n'est pas pour ceux qui murmurent. Que sont tes souffrances à côté de tes péchés ? Ces souf-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

frances, d'ailleurs, te seront comptées; sache que les maux sont utiles : ils obligent les hommes à se retourner vers Dieu. Regarde Jésus-Christ et tous ses saints martyrs ; ils souffrirent sans se plaindre, et furent patients jusqu'à la mort. »

Toujours repoussé, Satan donne le dernier assaut. Avec sa science profonde du péché, il sait que le sentiment qui meurt le dernier dans l'âme de l'homme, c'est l'orgueil. Il s'adresse donc à l'orgueil de ce moribond qui n'a plus que le souffle. Des démons à têtes bestiales déposent sur son lit des couronnes : « Tu as eu la foi, l'espérance et la charité, disent-ils. Ah ! tu ne ressembles pas à ces hommes qui, après une vie criminelle, se repentent au lit de mort ! Toi, tu es un saint; tu mérites la couronne. »

L'agonisant va succomber et mourir le cœur plein d'orgueil, lorsqu'une troupe d'anges vole à son secours. L'un lui montre la gueule de Léviathan, où l'orgueil a précipité les démons : l'autre lui désigne du doigt saint Antoine, qui triompha par son humilité de toutes les tentations; et un autre lui dit : « Pour entrer dans le ciel, il faut être humble comme un petit enfant; pense à la Vierge, que Dieu a choisie à cause de son humilité. » Et aussitôt le ciel s'ouvre, et, près de la Trinité, la Vierge apparaît.

La lutte est finie. Haletant, suant d'angoisse, le mourant a livré la dernière bataille et il a vaincu. Le lecteur halète, lui aussi. Qu'il est laborieux, cet enfantement d'une âme à la vie éternelle ! La dernière page du livre apporte un sentiment de délivrance. Le chrétien vient de mourir, et le prêtre qui a reçu ses dernières paroles lui met dans la main un cierge de cire. L'âme est sauvée. La meute infernale rugit, les griffes menacent, les mâchoires s'ouvrent, les poils se

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

hérissent. Vain effort. L'âme emportée par un ange va monter paisiblement vers les hauteurs.

On s'explique maintenant le succès de l'*Ars moriendi*. Ce texte pathétique, ces gravures redoutables remuaient profondément des âmes toujours occupées de la pensée de la mort. En d'autres temps l'œuvre serait entrée dans l'art monumental et on en eût sculpté les chapitres au portail des cathédrales. Au xv^e^ siècle, l'imprimerie s'en empara; multipliée à des milliers d'exemplaires, elle touchait autant d'âmes qu'elle eût fait sculptée au front de l'église....

Ainsi, à la fin du moyen âge, l'image de la mort est partout. Ce n'est pas seulement au cimetière qu'on la rencontre, on l'a sous les yeux dans l'église. En tournant les pages de son livre d'Heures on l'aperçoit encore. Rentré chez soi, on la retrouve : un crâne est sculpté au manteau de la cheminée, une page de l'*Ars moriendi* est clouée au mur. Et la nuit, quand on dort et qu'on oublie, on est réveillé en sursaut par le veilleur qui psalmodie dans les ténèbres :

Réveillez-vous, gens qui dormez,
Priez Dieu pour les trépassés.

Le tombeau

Il est difficile aujourd'hui d'imaginer la prodigieuse quantité de tombeaux qui emplissaient nos églises. Nous venons trop tard. Il eût fallu partir au printemps de 1708, le jour de la Saint-Barnabé, avec Dom Martène et Dom Durand, et aller avec eux d'abbaye en abbaye, de cathédrale en cathédrale. Malgré les guerres de religion, la vieille France était encore magnifique; les églises étaient pavées de pierres tombales et les cloîtres remplis de statues funèbres, dont les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

vives couleurs n'étaient pas encore éteintes. Dans des monastères, dont le nom même aujourd'hui est oublié, on rencontrait de merveilleux tombeaux de cuivre émaillé qui semblaient d'azur et d'or; rien n'égala jamais en magnificence ces chefs-d'œuvre des artistes de Limoges. Pas d'église qui ne racontât par ses tombeaux l'histoire d'une province. Dom Martène et Dom Durand n'étaient malheureusement pas des artistes : ils n'ont su que transcrire des épitaphes, et ils passèrent sans être émus devant des chefs-d'œuvre à jamais regrettables.

Par bonheur, il y eut au XVII^e siècle un homme singulier qui aima ce que les autres dédaignaient. Roger de Gaignières eut la passion du passé, disons mieux, de la mort. Il employa la plus grande partie de sa vie à faire dessiner des tombeaux. Accompagné d'un artiste de beaucoup de complaisance, mais de peu de génie, il parcourait la France, attentif aux pierres tombales et aux statues funèbres. C'est ainsi que s'est formé cet étonnant recueil que se partagent aujourd'hui la France et l'Angleterre. Jamais on n'éleva un pareil monument à la mort. En feuilletant ces trente volumes, on admire avec une sorte d'accablement tant de belles œuvres, dont il ne reste plus aujourd'hui la moindre trace. Que voulait Gaignières ? Pourquoi tant d'ardeur à réunir des monuments qui n'intéressaient alors que deux ou trois Bénédictins ? — Sans doute, il ne le savait pas lui-même. Ce curieux ne faisait pas de livres. Un instinct mystérieux le poussait; il se hâtait, non sans raison, car, sans le savoir, il travaillait pour nous, et nous sauvait la vieille France.

C'est dans le recueil de Gaignières qu'il faut aller voir quelle place les morts tenaient parmi les vivants. A Notre-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Dame de Paris, on ne marchait pas sur le pavé, on marchait sur des dalles gravées ou sur des lames de cuivre jaune décorées d'effigies funèbres. Nos plus grandes cathédrales étaient trop petites, et il fallait que les cloîtres, que les salles capitulaires accueillissent les tombes; il y a eu dans la cathédrale de Langres et dans ses annexes près de deux mille tombeaux.

Pourtant, les cathédrales ne furent pas les plus belles nécropoles du moyen âge. Les grandes familles féodales préférèrent la solitude des abbayes : là, point de foule qui use de ses pieds les visages des morts, un silence éternel que les prières seules ont le droit d'interrompre, une paix profonde qui déjà fait penser au ciel. Le recueil de Gaignières et les travaux des érudits modernes rendent à nos vieilles abbayes toute leur poésie : Maubuisson, Royaumont, Saint-Yved-de-Braine, l'abbaye du Lys, vingt autres, qui ne sont plus pour nous que des noms charmants, se repeuplent de leurs morts.

Maubuisson montrait ses tombeaux de femmes. On y voyait la reine Blanche en habits de religieuse, la comtesse Mahaut d'Artois, qui aima tant les artistes, Catherine de Courtenay, fille de l'empereur de Constantinople, sculptée en marbre noir, Bonne de Bohême, mère de Charles V, qu'on trouva, en 1635, quand on ouvrit son caveau, assise sur un trône, les cheveux nattés avec des tresses d'or. Charles V eût souhaité reposer auprès de cette mère bien-aimée, mais déjà son tombeau était préparé à Saint-Denis. Il décida donc que ses entrailles seules seraient ensevelies près du corps de sa mère, mais il voulut que son image fût couchée non loin de la sienne.

Royaumont gardait les tombeaux des enfants de saint

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Louis. C'est là qu'était enseveli son fils aîné, ce jeune Louis de France que tout le monde pleura : un bas-relief sculpté sur son sarcophage rappelait que le roi d'Angleterre avait voulu porter son cercueil sur ses épaules. C'est dans cette église, où il fallait si souvent revenir, que saint Louis connut le fond de la douleur; c'est là qu'il eut, lui aussi, sa Passion. Pendant de longs siècles, le souvenir du saint roi et de ses larmes emplit de poésie le cloître de Royaumont.

Saint-Yved-de-Braine était la nécropole d'une race héroïque : la famille de sang royal des comtes de Dreux y reposait sous la garde des Prémontrés. On y voyait d'abord les vaillants comtes du XIII^e siècle : Robert II, qui combattit à Bouvines, Jean de Dreux, dont le corps était à Nicosie, le cœur à Saint-Yved, Pierre Mauclerc, qui se signala à la Mansoure et à Ptolémaïs. Il n'y manquait que ce Philippe de Dreux, évêque de Beauvais, héros de Tibériade et de Saint-Jean d'Acre, qui combattait avec une massue, parce que le pape lui avait défendu de frapper avec l'épée. A la suite de ces statues tombales, qu'embellissait l'admirable costume de guerre du XIII^e siècle, étaient couchées celles des combattants de la guerre de Cent ans. Ramassés dans leur étroite armure, ils avaient quelque chose de farouche et de triste; les beaux noms des villes de Syrie, la lumière de l'Orient ne les transfiguraient plus comme leurs ancêtres. Ils n'avaient pas dégénéré pourtant, mais c'étaient des vaincus : Jean VI de Roucy avait été tué à la bataille d'Azincourt.

Telle était, dans ses beaux jours, cette église de Braine, qu'emplissaient deux cents ans d'héroïque histoire. Ce que l'auteur de la *Légende des Siècles* a rêvé : des générations de chevaliers immobiles dans leur armure, se trouvait ici réalisé.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

La vieille France était riche en nécropoles semblables, car les grandes familles féodales, à l'exemple des rois de France, qui depuis des siècles avaient élu Saint-Denis, choisissaient toutes une abbaye pour y élever leurs tombeaux.

La première maison de Bourgogne était ensevelie à Cîteaux. Les comtes d'Auvergne voulaient reposer dans l'abbaye cistercienne du Bouchet. La maison de Bourbon, qui semble tourmentée par l'instinct de ses grandes destinées, ne peut se fixer : à chaque siècle elle adopte pour ses morts un nouveau monastère. Les vieux sires de Bourbon avaient leurs tombeaux sur l'acropole du Montet-aux-Moines, d'où ils embrassaient tout leur petit domaine. Au XIII^e siècle, on voyait leurs statues tombales dans l'abbaye cistercienne de Bellaigue, aux confins de l'Auvergne; au XIV^e, on les vit dans l'église des Jacobins, à Paris. Au XV^e siècle, ils choisirent l'abbaye de Souvigny, voisine de leur château de Moulins, pour y établir leur sépulture; c'est alors qu'ils attachèrent au flanc de la sévère église romane cette belle chapelle lumineuse où se voit encore leur tombeau. Enfin le secret fut révélé : on sut que le mot « Espérance ! » de leur mystérieuse devise était prophétique. Ils furent rois. Et désormais leurs cercueils vinrent s'aligner dans la crypte de Saint-Denis sur des tréteaux de fer.

On ne s'étonnera pas du nombre des tombeaux qui emplissaient nos abbayes, quand on saura que les grands personnages s'en faisaient parfois élever plusieurs. Nos rois de France furent pendant des siècles fidèles à cette coutume. Dans leur testament ils font souvent de leur dépouille trois parts : ils veulent d'abord que leur corps soit enseveli à Saint-Denis, pour n'être pas dans la mort séparés de leurs ancêtres ; puis, ils donnent leur cœur à une église, leurs

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

entrailles à une autre. C'est ainsi que les entrailles de Charles V étaient à Maubuisson et son cœur à la cathédrale de Rouen : il voulut signifier par là que son cœur était resté dans cette Normandie qu'il avait gouvernée au temps de sa jeunesse. Il semble que les maîtres de la magnifique Normandie n'aient jamais pu s'en arracher, car, bien des années auparavant, Richard Cœur de Lion, qui avait laissé son corps aux religieuses de Fontevrault, avait lui aussi donné son cœur à la cathédrale de Rouen.

Aux cathédrales, nos rois préférèrent d'ordinaire les églises des couvents où l'on prie jour et nuit. C'est aux religieuses de Poissy, aux Chartreux de Bourgfontaine, aux Dominicains de la rue Saint-Jacques, aux Célestins, qu'ils donnent leur cœur ou leurs entrailles; et parfois les statues couchées sur ces tombeaux, par un étrange réalisme funèbre, portent à la main un cœur, ou bien un sac de cuir qui contient les intestins.

Ainsi se multiplièrent les monuments funèbres. Il n'en subsiste plus aujourd'hui qu'un petit nombre; les plus précieux ont disparu. Les merveilleux tombeaux d'argent des comtes de Champagne, les tombeaux de cuivre et de cuivre émaillé des évêques de Paris et d'Angers ne sont plus qu'un souvenir; le tombeau du roi René n'existe plus; ceux du duc de Berry et des ducs de Bourbon ont été mutilés ; du magnifique tombeau de Louis de Male, il ne reste que quelques statuettes de cuivre.

C'est la Révolution qui a presque tout détruit, mais elle a anéanti le passé avec cette grandeur sauvage qui fait hésiter entre l'admiration et l'horreur. En 1792, quand l'ennemi envahit la France, les municipalités reçurent l'ordre d'ouvrir les caveaux de famille et d'en retirer les cercueils de plomb

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

pour en faire des balles; on devait en même temps chercher du salpêtre dans les tombeaux. C'est alors que tant de pierres tombales et tant de tombes furent brisées. Bientôt, il fut décidé que toutes les lames de cuivre, toutes les statues de bronze seraient fondues. La statue de Blanche de Castille devint un canon. Ainsi l'histoire, dont la Révolution voulait briser la suite, se continuait : les morts se levaient de leur tombeau pour combattre avec les vivants....

A partir du XIII^e siècle, et presque jusqu'à la fin du moyen âge, les morts sont représentés sous un aspect qui d'abord surprend : couchés sur leurs tombeaux ou sur leurs pierres tombales, ils ont les mains jointes et les yeux ouverts; ces prétendus morts sont donc des vivants.

Le christianisme ne croit qu'à la vie, et, devant les tombeaux, il nie audacieusement la mort. Rien ne périt, le corps pas plus que l'âme. Quand même le tombeau ne contiendrait qu'un peu de cendre, ce n'est là qu'une apparence; c'est l'artiste qui dit vrai, c'est lui qui nous montre le mort tel qu'il est dans la pensée de Dieu, tel qu'il sera tout à l'heure, quand sonnera la trompette, quand s'ouvriront tous les yeux à la lumière éternelle.

Non seulement le mort est vivant, mais il est déjà tel qu'il sera au grand jour. Il était vieux et le voici jeune : à Châlons, une mère entre ses deux filles a le même âge qu'elles. Aucune statue, aucune pierre tombale de la grande époque ne nous montre un vieillard : tous ces morts semblent avoir trente-trois ans, l'âge qu'avait Jésus-Chist quand il ressuscita, l'âge qu'auront tous les hommes quand ils ressusciteront comme lui.

Plusieurs de ces morts, suivant toutes les apparences, furent laids ; tout au moins, la vie les marqua au passage : que l'on regarde les images funèbres du XIII^e siècle, on ne verra

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

que de purs visages, revêtus d'une beauté qui n'a plus rien d'individuel. La personne est élevée jusqu'au type; l'artiste fait d'avance le sublime travail de Dieu, modelant, au dernier jour, tous les visages humains dans le sens de la beauté parfaite.

Nul doute que les conceptions religieuses du moyen âge n'aient ici, comme partout ailleurs, guidé la main du sculpteur. Cette transfiguration du mort garde d'ailleurs, même pour ceux qui demeurent étrangers à la théologie du XIII^e siècle, un charme touchant. Y eut-il jamais plus belle idée ? Sut-on mieux dire, depuis les Grecs et leurs délicieuses stèles funéraires, que la mort embellit tout ce qu'elle touche ? Comme un grand artiste, elle fait disparaître tout ce qui choque, tout ce qui nuit à l'unité; elle nous montre celui qui n'est plus tel qu'il voulut être, tel qu'il fut parfois, tel qu'il eût été souvent si les misères de la vie ne l'en eussent empêché.

Le mort apparaît donc, dans les plus belles œuvres du moyen âge, avec une sérénité, une noblesse qui ne sont déjà plus de ce monde. Est-ce un bienheureux ? Il semble que l'artiste veuille nous le faire croire. Ce n'est pas sans raison qu'il met au-dessus de la tête du mort un dais sculpté, pareil à ceux qui surmontent la tête des saints au portail des cathédrales. Il apparaît sous une belle arcade trilobée que surmontent les clochetons d'une cité sainte : tels se montrent les saints aux vitraux du XIII^e et du XIV^e siècle; la ressemblance est frappante. Ainsi cette arcade symbolique, où passe parfois un vol d'anges, est une porte ouverte sur un autre monde, et le mort transfiguré paraît franchir le seuil de l'éternité.

Sans doute, il y avait de l'audace à se substituer au juge,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à prononcer d'avance la sentence et à ouvrir ainsi toutes grandes les portes du ciel; mais je ne vois pas que les chrétiens du moyen âge ressemblent aux jansénistes. Ils ne tremblent pas, ils espèrent; ils attendent tout de la bonté de Dieu. Les prières que l'Église récitait pour les morts exprimaient cette inébranlable confiance dans l'indulgence, dans la partialité du Père pour ses enfants. Assurément, disent les *Missels,* ce mort ne fut pas sans péché, mais ces souillures, l'âme les a contractées parce qu'en ce triste monde il lui a fallu vivre avec le corps. Dieu ne voudra pas instruire le procès de son serviteur, car qui donc pourrait trouver grâce devant lui ? Une pitié infatigable, et qui ne se lasse jamais de pardonner, voilà ce qui caractérise Dieu. Il est, suivant la magnifique expression du *Missel* de Fontevrault, « l'éternel amant des âmes ». Pourquoi donc trembler ? Dans le vieil antiphonaire de Sainte-Barbe-en-Auge, c'est le mort lui-même qui parle et qui chante : il s'adresse à Dieu, il lui rappelle qu'il a été, lui pécheur, racheté de son sang; et il a tant de confiance dans la bonté divine que, quand on emporte le cercueil et qu'on ouvre les portes du cimetière, il s'écrie : « Ouvrez-moi les portes de la justice, j'entre dans le lieu où est le merveilleux tabernacle, j'entre dans la maison de Dieu. »

Cette sublime confiance de la Liturgie, voilà ce que les artistes ont exprimé. Nous devons croire que tous nos morts seront sauvés, car il est impie de désespérer de notre salut et de celui des autres. C'est pourquoi toutes les effigies funéraires ressemblent à des images de bienheureux : les anges descendent du ciel, s'approchent du défunt, et balancent devant lui des encensoirs, comme ils font devant les confesseurs ou devant les martyrs....

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Rien ne peut se comparer à nos belles effigies funèbres du XIII^e^, du XIV^e^, même parfois du XV^e^ siècle. Certaines pierres tombales sont au nombre des œuvres les plus pures que le moyen âge ait produites. Les Grecs n'eurent pas la main plus sûre. Aucun détail inutile, une simplicité grandiose, des lignes qui semblent conférer à la figure du mort un caractère d'immutabilité; jamais on ne fit mieux sentir ce qu'il y a de divin dans la créature humaine.

J'avoue n'avoir pas trouvé dans les autres pays de l'Europe un sentiment aussi noble de la mort. L'Italie nous est, en cela, très inférieure. Ses tombeaux si riches et embellis, dès le XV^e^ siècle, par toutes les voluptés de la Renaissance, nous éblouissent d'abord, et on n'ose, quand, jeune homme, on les voit pour la première fois, les comparer à rien; mais quand on les revoit plus tard, les yeux encore tout pleins des souvenirs de la France, on s'étonne de les trouver si peu religieux. Le mort qui est couché sur ce lit magnifique n'est plus un vivant, c'est un cadavre; la trompette du jugement ne le réveillerait pas. Les yeux sont fermés, les mains croisées sans noblesse sur le ventre, les pieds ne foulent aucun animal symbolique. C'est la réalité interprétée avec une science souvent consommée, mais ce n'est rien de plus. Des anges, il est vrai, entourent parfois le lit funèbre, mais que font-ils? Ils ouvrent de lourds rideaux de marbre pour nous montrer un instant le mort, et puis ils vont les refermer pour qu'il puisse dormir en paix son dernier sommeil. Il est impossible d'être plus étranger au vrai génie du moyen âge.

Les tombeaux anglais commencèrent par ressembler beaucoup aux nôtres et n'en furent que des imitations ; mais bientôt le génie de la race s'y manifesta. Les beaux recueils publiés par Stothard, Hollis, Cotman donnent, quand on

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

en tourne les pages, une étrange impression : on croit entrer dans un monde sauvage et poétique. Les barons anglais du XIV^e^ siècle portent encore la longue moustache des héros du Nord. Lady Beauchamp, la tête appuyée sur un cygne, semble voguer vers l'île du roi Arthur. Tous ces chevaliers des croisades ou de la guerre de Cent ans ont les yeux ouverts. Ils vivent, mais ils vivent trop. Il est curieux de voir combien peu le génie héroïque et encore barbare de l'Angleterre a compris la belle pensée mystique des artistes français. Les Anglais ne peuvent rester en repos sur leur tombeau; ils tirent leur épée, menacent, croisent les jambes, comme s'ils allaient s'élancer en avant; même dans la mort, ils ne peuvent renoncer à l'action, et, si parfois ils font le geste de prier, leurs gros gantelets de combat ne leur permettent pas de joindre les doigts.

L'Allemagne, elle aussi, se mit d'abord à notre école. Au XIII^e^ siècle ses plus belles effigies funèbres diffèrent peu des nôtres; mais, de bonne heure, on voit poindre et grandir l'orgueil féodal. Dès 1300, les casques, les écussons, les emblèmes héraldiques couvrent les pierres tombales. Cette végétation touffue de symboles et de monstres, qui ravissait Victor Hugo, enlève aux monuments funéraires de l'Allemagne, à partir du XIV^e^ siècle, toute vraie grandeur. On oublie que ce gentilhomme est un homme. Ce ne sont que blasons, bannières, casques prodigieux surmontés de fleurs de lis, d'ailes de cygnes, de sirènes, de bras terribles qui brandissent des chênes arrachés avec toutes leurs racines. Un patricien d'Augsbourg, Nicolas Hofmair, d'une noblesse sans doute assez récente, disparaît sur sa pierre tombale entre deux énormes casques à cimier qui portent ses armes.

Notre vieille noblesse française eut plus de tact : elle

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ne prit jamais à ce point au sérieux ces jouets d'enfant. A Charles-Quint, qui, dans ses dépêches, énumérait tous ses titres, François Ier répondit un jour en signant : François, sire de Gonesse....

Ce mort dont les yeux sont tournés vers le ciel, dont l'âme repose déjà dans le sein d'Abraham, il n'oublie pas ce monde pourtant. Il a laissé ici un peu de son cœur, car la mort n'abolit pas l'amour. Il pense à tous ceux qu'il aime, il les veut près de lui.

Il veut d'abord que sa femme soit couchée à son côté ; inséparables dans la vie, les époux le seront encore dans la mort. Bien des fois on les voit étendus l'un près de l'autre sur la dalle de marbre, comme ils le furent dans le lit conjugal : images d'une admirable gravité, figures symboliques de l'indissoluble mariage chrétien.

Quand on lit les dates inscrites sur ces tombeaux ou sur ces plates-tombes, on a parfois une étrange surprise. La femme qui est représentée là est morte trente ans, quarante ans après son mari; ainsi, vivante encore, elle a fait sculpter sa propre effigie funèbre. Elle connaissait, cette bonne épouse, le désir de son mari, elle savait qu'il ne voulait pas rester seul sur sa couche de marbre. Catherine d'Alençon, morte quarante-quatre ans après son mari, Pierre de Navarre, a pu se voir, pendant de longues années, couchée à ses côtés dans l'église des Chartreux à Paris ; durant près de vingt ans, Catherine de Médicis a pu contempler, sur la dalle où elle repose près de Henri II, la figure qu'elle aurait dans la mort. Sans doute, ces statues rapprochées mentaient quelquefois : à Saint-Denis, Isabeau de Bavière se fit sculpter à côté de Charles VI. C'était un hommage rendu à une noble tradition.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il arrive parfois qu'une pierre tombale, où sont représentés la femme et le mari, donne la date de la mort du mari et laisse en blanc celle de la femme. Il apparaît clairement, dans ce cas particulier, que la pierre tombale à double effigie a été mise en place du vivant de la femme et par ses soins; après elle, il ne s'est trouvé personne pour faire graver la date de sa mort.

Mais ce n'est pas seulement sa femme encore vivante que le mort veut avoir près de lui, ce sont ses enfants eux-mêmes. Les pierres tombales nous donnent souvent le spectacle d'une famille entière réunie dans la mort.

A Creney, dans l'Aube, Jean de Creney a, près de lui, non seulement sa femme, qui mourut vingt-six ans après lui, mais encore tous ses enfants; une magnifique famille, onze garçons et six filles, s'aligne sous les pieds du père et de la mère : voilà un homme qui n'a pas voulu être seul dans la mort....

Ce sentiment de la famille, ce besoin de n'être pas isolé dans la mort se rencontre même chez ceux qui ont renoncé à la famille. A Châlons-sur-Marne, un chanoine, un calice à la main, est couché sur sa pierre tombale près d'un jeune homme et d'une jeune fille, son neveu sans doute et sa nièce. A Paris, un chanoine a près de lui, sur sa pierre tombale, deux petits personnages, un homme et une femme, qu'une inscription appelle Jacquet et Isabeau: c'étaient probablement son père et sa mère. A Malesherbes, une tombe en demi-relief, des premières années du XIII^e^ siècle (sinon de la fin du XII^e^), nous montre un abbé près de son frère, un chevalier armé de toutes pièces. Unis dans cette vie, ils ne seront pas séparés dans l'autre; une inscription fait parler l'abbé : « Tu m'accompagneras vers le Seigneur », dit-il au chevalier.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Ce sentiment de la famille va loin. Jamais plus qu'alors les hommes n'ont cru à la vertu du sang. L'histoire du moyen âge est celle de quelques grandes familles et de leurs alliances : le blason raconte cette histoire. C'est pourquoi, plus d'une fois, le mort voulut avoir rangés autour de son tombeau tous ceux de sa race. Cette famille, qui n'a pas seulement la puissance, mais qui a ses traditions de générosité, d'honneur, de courage, voilà ce qui a soutenu celui qui est couché sur ce tombeau, voilà ce qui a fait sa force pendant qu'il vivait; il est donc naturel qu'il ait près de lui ceux à qui il doit tant.

Cette sorte de culte de la famille féodale trouve son expression dans l'art dès le début du XIII^e^ siècle. Le plus ancien, et en même temps le plus beau des monuments de cette espèce a disparu. On voyait à la collégiale Saint-Étienne de Troyes, avant la Révolution, un magnifique tombeau émaillé qui portait la statue d'argent de Thibaut III, comte de Champagne. Des statuettes, également en argent, décoraient les quatre faces du monument; elles représentaient ceux qui avaient fait de la maison de Champagne une des premières de l'Europe : le roi Louis VII, aïeul de Thibaut; Henri I^er^, comte de Champagne, et sa femme Marie de France ; Henri II, qui fut roi de Jérusalem et de Chypre; Sanche le Fort, roi de Navarre; Henri II, roi d'Angleterre. Un sentiment plus haut que l'orgueil, et qui est la foi tranquille en la vertu d'une race, s'exprime ici.

Il y eut d'autres monuments du même genre. A Saint-Yved-de-Braine, la tombe émaillée de Marie de Bourbon, morte en 1274, était entourée de petites figures en cuivre doré représentant ses parents et ses alliés. Il y avait là la plus haute noblesse du temps : le roi de Sicile, frère de saint

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Louis, la reine de Navarre, le duc de Bourgogne, le duc de Nevers. On sent que de bonne heure les Bourbons eurent foi en eux-mêmes et en leurs grandes destinées.

On jugera sans doute surprenant qu'un pape ait choisi pour mettre autour de son tombeau, au lieu de l'image des apôtres et des saints, celle de ses frères, de ses neveux et de ses nièces; on s'étonnera moins quand on saura que ce pape est Clément VI. Car Clément VI, qui appartenait aux grandes maisons de Beaufort et de Turenne, resta toujours fidèle à ses origines : il eut les qualités et les défauts d'un magnifique gentilhomme. En vrai baron féodal, il était convaincu qu'il n'y avait pas d'intérêts plus sacrés que ceux de la famille, aussi fit-il de tous ses parents des cardinaux, des archevêques, des évêques. Plus il les comblait et plus ils lui devenaient chers. Il les voulut tous autour de sa statue tombale. Il ordonna à Pierre Roye, son sculpteur, d'y mettre son frère le cardinal de Tulle, son oncle l'archevêque de Rouen, ses cousins les archevêques de Saragosse et de Braga, bien d'autres encore. Le tombeau fut fait sous ses yeux à Avignon, et transporté en 1351, un an avant sa mort, à l'abbaye de la Chaise-Dieu. C'est là que se voyait ce monument élevé à la gloire d'une famille: le pape semblait vouloir protéger les siens au delà de la mort et les défendre de sa grande mémoire; mais, au XVI^e siècle, les protestants brisèrent les cardinaux et les archevêques, les Turenne et les Beaufort, et aujourd'hui Clément VI reste seul sur sa dalle de marbre noir.

Au XV^e siècle, un monument plus fameux encore vint célébrer la première maison féodale de la chrétienté. Philippe le Bon, duc de Bourgogne, songeant que son ancêtre, Louis de Male, comte de Flandre, n'avait pas encore de tombeau,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

fut pris de remords : il n'était pas décent que l'homme illustre, de qui tant de princes étaient sortis, n'eût pas, soixante ans après sa mort, un monument digne de lui. Il en fit donc élever un dans la collégiale Saint-Pierre de Lille, qu'on put y voir jusqu'à la Révolution. Autour du sarcophage de marbre, sur lequel étaient couchés le comte et la comtesse de Flandre, il y avait vingt-quatre statuettes de cuivre qui représentaient les descendants ou les alliés de Louis de Male, lignée aussi illustre que celle des rois. C'étaient Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, le duc de Brabant, le duc et la duchesse de Savoie; puis, c'étaient les filles de Jean sans Peur et celles de Philippe le Hardi, dont l'une avait été duchesse de Bavière et l'autre duchesse d'Autriche. Ainsi, c'est de ses petits-fils et non de ses ancêtres que Louis de Male recevait la gloire : toute la majesté de la grande maison de Bourgogne l'environnait.

Le culte de la famille qui s'exprime sur les tombeaux du moyen âge est un sentiment fort et fécond. Il semble tout aristocratique, et l'on regrette que le bourgeois, que le vilain n'aient pas eu cette grande force morale; mais, quand on sait davantage, on découvre qu'ils furent, eux aussi, en communion avec leurs aïeux. Aujourd'hui, dans les petites églises de la Navarre, toutes les familles ont leur caveau, et, le jour des offices, chacun s'agenouille à la place où reposent ses morts. Cette belle coutume, qui ne se retrouve plus guère qu'en Espagne, est un legs du moyen âge. Il y eut chez nous des traditions toutes semblables : des documents prouvent qu'en Normandie, du XIV^e^ au XVII^e^ siècle, on achetait, ou, suivant l'expression consacrée, on « fieffait » dans l'église une place pour y enterrer ses morts ; cette place sacrée vous

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

appartenait désormais, et c'est là qu'on se plaçait pour assister à la messe.

Ainsi le roturier, tout aussi bien que le gentilhomme, sentait la présence de ses aïeux; agenouillé sur la dalle, il les touchait encore de plus près. Que de sages conseils, que de bonnes pensées sont montés de ces tombeaux ! Jamais, même dans les temps antiques, où le foyer était assis sur la pierre des morts, on ne sentit plus fortement la continuité des générations.

Après la fin de l'homme, voici maintenant la fin du monde et les terreurs des derniers jours qu'annonce l'Apocalypse.

Les vitraux de Vincennes et l'Apocalypse de Dürer

En 1498, Dürer publia une illustration de l'Apocalypse qu'on jugea définitive. Il semblait que les dessins de Dürer fussent revêtus du même caractère d'éternité que la parole de saint Jean; il n'y avait plus, pensait-on, qu'à les imiter. Et, en effet, comme nous allons le montrer, *toutes* les Apocalypses du xvi^e^ siècle dérivent, directement ou par des intermédiaires, de l'Apocalypse de Dürer. Car Dürer s'est emparé de l'Apocalypse, comme Dante de l'Enfer....

Dans les vitraux de Vincennes, l'inspiration de Dürer est partout présente. Comment se fait-il qu'en les contemplant personne ne pense jamais à Dürer ? — Il y en a plus d'une raison.

D'abord les pages les plus belles de Dürer, celles qu'il a marquées à jamais, sont absentes : on ne voit à Vincennes ni saint Jean prosterné devant le Fils de l'Homme, ni les quatre cavaliers, ni la grande prostituée assise sur la Bête. Peut-être ces pages ont-elles disparu; peut-être l'artiste les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

a-t-il négligées, les jugeant difficiles à plier aux lois de son esthétique.

Car le maître de Vincennes a une conception de la beauté fort différente de celle du jeune Dürer. L'art de Dürer est une explosion de l'imagination créatrice qui ne reconnaît pas d'autre loi qu'elle-même. Le maître de Vincennes croit que l'imagination n'enfanterait que le chaos, si elle n'obéissait à la loi supérieure de la symétrie, du rythme et du nombre. Ce sont là les divinités nouvelles que l'Italie enseignait au monde; c'est « la divine proportion ». Notre orage intérieur, pour se transfigurer en beauté, doit se soumettre à la loi. Éternelle opposition de la discipline latine et du lyrisme septentrional. Dès 1300, l'Italie montrait par son Dante que la beauté parfaite réside dans l'union de la force et de la règle; dès lors, ses peintres, ses sculpteurs, ses architectes donnèrent la même leçon. Le maître de Vincennes est pénétré de ces grandes vérités : chez lui, tumulte, passion, violence, tout se résout en une belle symétrie. Les anges qui distribuent des robes aux martyrs, aussi légers que les draperies qu'ils soulèvent, s'élancent harmonieusement des deux côtés de l'autel; dans le bas, quatre martyrs nus qui se répondent ramènent la foule à l'unité. Autour du puits de l'abîme, les hommes renversés font des groupes symétriques, et l'ange, les ailes ouvertes, plane au milieu du ciel. Une pure architecture ionique encadre les plus tragiques visions et semble leur communiquer quelque chose de son équilibre et de sa sérénité. En face de ces scènes à la fois si violentes et si nobles, on pense à l'art de Virgile, qui revêt d'une divine beauté les massacres, l'épouvante et la mort.

Un tel homme pouvait bien emprunter des sujets à Dürer, il ne pouvait pas lui ressembler. Il traduit son langage

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

tudesque en un bel italien de la Renaissance; il parle tout naturellement la langue de Michel-Ange. Tout ce qui est maigre, dur, heurté dans l'original prend une ampleur héroïque. Ces vieillards au torse d'athlète qui reçoivent la robe blanche, ces anges magnifiques, qu'un si grand souffle soulève, sont de la même race que les héros formidables de la Chapelle Sixtine.

On s'explique maintenant le respect instinctif qu'on eut toujours chez nous pour les vitraux de Vincennes. On y sentait quelque chose de grand : c'était, sans qu'on le sût, un peu de l'inspiration de Dürer et un peu du génie de Michel-Ange.

Le Jugement dernier et l'influence du théâtre religieux

La longue étude que nous avons consacrée aux Jugements derniers de nos cathédrales nous permettra, cette fois, d'être plus bref. Les idées théologiques, qui avaient groupé au tympan des églises du XIII^e^ siècle les personnages du drame, restaient encore vivantes. On continuait donc à représenter Jésus montrant ses plaies aux hommes, les anges portant les instruments de la Passion, les apôtres assis pour juger, la Vierge et saint Jean agenouillés pour intercéder. Un examen superficiel pourrait faire croire que rien n'a changé.

Pourtant, plusieurs petits détails qui ne frappent pas d'abord nous avertissent que l'art n'est pas resté immobile. C'est au XV^e^ siècle qu'apparaissent ces nouveautés que je crois pouvoir expliquer par l'influence des tableaux vivants et des Mystères.

Je remarque d'abord que la Vierge et saint Jean sont

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

moins souvent qu'autrefois (où c'était la règle) représentés agenouillés des deux côtés du juge; on nous les montre assez fréquemment assis dans une majestueuse chaise en bois sculpté, pareille à un fauteuil seigneurial. Or, si nous lisons le préambule de l'unique Mystère du Jugement dernier qui se soit conservé en France, nous apprenons « qu'il doit y avoir sur le théâtre une chaire bien parée pour asseoir Notre-Dame au côté droit de son fils ». Il est clair que les acteurs bénévoles qui jouaient le rôle de la Vierge ou celui de saint Jean ne pouvaient pas rester à genoux pendant les trois ou quatre heures que durait le drame. Les peintres imitèrent ce qu'ils voyaient, sans penser qu'ils dépouillaient la Vierge et saint Jean de leur plus touchant caractère. Car il faut que la Vierge et saint Jean soient à genoux : leur rôle, ici, est d'espérer contre toute espérance, et de croire, malgré le redoutable appareil de la justice, que l'amour peut être plus fort que la loi.

D'autres particularités témoignent plus clairement encore de l'influence du théâtre. On sait qu'au XIII^e^ siècle les morts soulèvent le couvercle de leur tombeau et se dressent debout dans des sarcophages. Rien de pareil au XV^e^ siècle : les morts ne sortent jamais d'une cuve de pierre, mais surgissent toujours d'une fosse creusée dans la terre. Les miniatures des livres d'Heures, les gravures sur bois des incunables nous représentent cent fois la résurrection sous cet aspect. Pourquoi cet oubli de la tradition ? La raison en est fort simple : au théâtre, quand retentissait la trompette, les morts sortaient à mi-corps de trous rectangulaires pratiqués dans le plancher; voilà ce que les artistes ont copié. On ne conservera aucun doute à ce sujet si l'on veut étudier une gravure de notre Cabinet des Estampes; on y verra le plus clairement du

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

monde que ces fosses sont de simples trappes ouvertes sur la scène, par où les morts cachés dans le sous-sol apparaissaient au moment voulu.

Dans la même gravure on verra comment les metteurs en scène représentaient d'ordinaire le Paradis. Au XIII^e siècle, c'était une simple arcade qui était censée s'ouvrir sur le ciel; c'était donc un pur symbole, presque un caractère hiéroglyphique. Au XV^e siècle, les nécessités de la mise en scène obligèrent à construire sur le théâtre une maison en bois précédée d'un escalier. Notre gravure montre ce naïf monument qui fut évidemment copié d'après nature. Ajoutez quelques marches à l'escalier, donnez à la maison un peu plus de majesté, et vous aurez la Porte du ciel telle que Memling la représente dans son Jugement dernier.

Un dernier chapitre montre que la Réforme, en obligeant l'Église catholique à surveiller tous les aspects de sa pensée, mit fin à l'art du moyen âge, qui avait donné tant de place à la légende, à la poésie et au rêve. Mais l'art religieux ne mourut pas avec le moyen âge. L'Église de la Contre-Réforme fit naître un art nouveau, qui eut ses règles et ses lois. C'est cet art que nous allons étudier.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'ART RELIGIEUX APRÈS LE CONCILE DE TRENTE

LES CONTROVERSES RELIGIEUSES ET L'ART

Il faut essayer d'imaginer ce qui se passait dans l'âme d'une pauvre religieuse espagnole ou d'un frère mendiant italien, quand ils entendaient raconter par des voyageurs venus du Nord que les protestants brisaient les statues de la Vierge, brûlaient les crucifix, criblaient de coups d'épée les images des saints. On avait vu un tableau de la Crucifixion, où le Christ avait été lacéré, mais où, par un raffinement satanique, le mauvais larron était demeuré intact; dans un retable consacré à saint Michel, l'archange avait été détruit, mais le démon qu'il avait sous les pieds avait été respecté. Que pensaient-ils, quand on leur disait qu'en Allemagne, en Suisse, la messe était tournée en dérision, la présence réelle niée, la Vierge insultée ? « Elle n'a pas été sans péché », disait Brentius. « Elle n'a pas été vierge », disait Lucas Sternberg. « Quand elle portait le Christ dans son sein, disait un autre, qui répétait un sarcasme de Constantin Copronyme, elle a ressemblé à une bourse pleine d'or, mais après l'enfantement elle n'a plus été qu'une bourse vide. » « Ceux qui récitent l'*Ave Maria* en son honneur, disait Wygandus, commettent le crime d'idolâtrie, car ils font d'une femme une déesse. » « Si tu crois en Jésus-Christ, disait Luther, tu as autant de sainteté qu'elle. »....

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Ignace de Loyola, ne pouvant convaincre un de ses compagnons de route de la virginité de Marie, eut la tentation de se servir de son poignard. Il le suspendit quelques jours après dans l'église du Montserrat et le consacra à la Vierge.

Cette détresse qui serrait le cœur d'un soldat sur les routes d'Espagne et d'une religieuse dans sa cellule, ce fut celle de l'Église catholique tout entière. On ne peut penser sans émotion aux angoisses de Clément VII, le plus malheureux de tous les papes. Il voyait, du haut du château Saint-Ange, Rome saccagée par les bandes luthériennes, et il apprenait que le Danemark, la Norvège, la Suède, l'Angleterre se détachaient de l'Église. On lui annonçait que les Turcs avaient envahi le royaume chrétien de Hongrie et que Soliman avait paru sous les murs de Vienne. L'Église catholique allait-elle donc être emportée par la tempête ? Une médaille frappée alors par le pape nous montre le Christ attaché à la colonne avec cette sombre devise : *Post multa, plurima restant.* La profonde tristesse de ce temps a été exprimée par Michel-Ange aux tombeaux des Médicis; ses personnages, qui semblent avoir renoncé à toute espérance, contemplent la vie avec mépris ou s'enfoncent dans le sommeil. Clément VII crut que les menaces de l'Apocalypse allaient se réaliser et que la fin du monde était proche; aussi, avant de mourir, demanda-t-il à Michel-Ange de peindre, sur le mur de la chapelle Sixtine, le Jugement dernier. C'est à ces années tragiques que remonte la première pensée de cette grande œuvre.

Nous n'avons pas à raconter ici comment l'Église trouva en elle la foi et l'amour qui sauvent, comment elle affirma ses dogmes au Concile de Trente, se réforma elle-même, et entreprit, avec l'aide des Ordres religieux, et, en particulier,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

des Jésuites, de reconquérir l'Europe. On peut dire que, pendant un siècle et demi, la lutte contre le protestantisme fut sa pensée de tous les instants....

Ainsi, quand on étudie la littérature théologique du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, on ne saurait oublier un instant le protestantisme. Mais faut-il aussi penser aux protestants quand on étudie l'art de la Contre-Réforme ? Faut-il croire que l'art, dont l'essence est la contemplation et l'amour, ait pris part, lui aussi, à ce grand combat que livrait l'Église ? — Nous en sommes convaincu. L'art lui-même, nous allons le voir, a été touché par la controverse, et est devenu parfois une des formes de la controverse.

L'art de la Contre-Réforme défend tous les dogmes attaqués par les protestants. Il exalte la Vierge.

L'art exalte la Vierge

Il y a, au dôme de Naples, dans la chapelle de saint Janvier, une fresque où le Dominiquin a représenté le triomphe de la Vierge sur la Réforme. L'intelligence en est facile. Un jeune héros foule aux pieds Luther et Calvin, que des inscriptions désignent par leur nom; il porte une bannière blanche, sur laquelle on lit ces trois réponses aux attaques des protestants: *Semper Virgo*. — *Dei genitrix*. — *Immaculata*. Ainsi ce jeune champion de la Vierge affirme, contre les novateurs, que Marie a été vierge avant comme après l'enfantement, qu'elle a été la Mère de Dieu, et non pas seulement la Mère du Christ, qu'enfin elle n'a pas participé au péché originel. Près de lui, une jeune femme, qui est la Prière, porte ce rosaire que les luthériens dénonçaient comme une invention de Satan. L'*Ave Maria* monte jusqu'à la Vierge, à genoux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

devant son Fils. Elle lui offre la prière des hommes, qui émeut sa miséricorde, et deux anges remettent au fourreau l'épée de la colère divine. La peinture devient ici de la théologie, et il est difficile de répondre plus clairement à des objections avec des lignes et des couleurs.

Dans cette fresque de Naples, la Conception immaculée de la Vierge est affirmée. *Immaculata,* cela voulait dire : celle qui a été conçue par Dieu avant tous les siècles et affranchie de la loi du péché. Ce n'était pas encore un dogme, mais c'était la pensée profonde de l'Église....

Murillo a représenté, non pas des Pères de l'Église, mais de simples laïques, des élèves sans doute des maîtres de Salamanque, des licenciés en théologie, qui contemplent la Purissima apparaissant dans une ardente lumière ; ils la voient avec ravissement telle qu'ils l'ont rêvée, unissant la beauté parfaite à la pureté sans tache.

Mais ces docteurs et ces spectateurs n'étaient pas nécessaires, et la Vierge semble plus céleste encore, quand elle apparaît « avant les abîmes », entourée seulement de quelques anges. C'est ainsi que les Espagnols la représentent d'ordinaire. Ils avaient reçu d'Italie cette Vierge aux mains jointes, debout sur les nuages ou sur le croissant de la lune; mais ils y mirent une profondeur de passion qu'on ne trouve pas ailleurs. L'Immaculée-Conception de Montañes, à la cathédrale de Séville, à la fois si pure et si grande, est une des plus nobles statues que la Vierge ait inspirées. Murillo a fait, lui aussi, avec la Purissima, plusieurs chefs-d'œuvre. Mais aucun n'égale celui qu'il peignit pour les Franciscains de Séville. C'est un cri d'extase de la vieille Espagne. La Vierge apparaît au-dessus de la terre, les mains jointes, les yeux baissés, couvant un mystère; le vent de l'infini fait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

flotter sa chevelure et soulève son manteau. Radieuse de pureté, plus antique que le monde et parée d'une éternelle jeunesse, elle est belle comme une pensée de Dieu.

Cette image splendide de la Vierge l'élève bien au-dessus de la controverse; il semble qu'elle soit entrée dans une région où les attaques des novateurs ne peuvent plus l'atteindre; elle a la sublimité d'une idée éternelle et le moyen âge, lui-même, n'a rien conçu de plus haut.

L'art célèbre la Papauté dans l'église Saint-Pierre de Rome.

La chaire de saint Pierre

Dans l'abside, un autre monument du Bernin, où l'on ne veut voir aujourd'hui qu'un décor plus ou moins heureux, exprime une doctrine. L'antique chaire, où la tradition affirmait que saint Pierre s'était assis pour enseigner, fut tirée de l'ombre d'une chapelle par Alexandre VII et glorifiée comme un symbole. Le reliquaire qui la contient est porté par deux Pères de l'Église latine, saint Augustin et saint Ambroise, et deux Pères de l'Église grecque, saint Athanase et saint Jean Chrysostome. Ces grands vieillards, qui semblent secoués par une tempête, rappellent au monde que les plus hautes intelligences de l'Orient et de l'Occident se sont soumises à l'enseignement de la chaire romaine. La tiare et les clefs couronnent le monument et lui donnent son sens. Plus haut encore, au milieu de longs rayons d'or, où flottent des anges, pareils à des atomes dans la lumière, la colombe du Saint-Esprit, éblouissante comme le soleil, plane au-dessus de la chaire et semble l'illuminer. L'art, ici, rend sensible aux yeux une idée souvent exprimée, alors, par les

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

controversistes catholiques. C'est qu' « en face de la chaire de pestilence, comme dit le P. Coton, il y a une chaire de vérité », qui est la chaire de saint Pierre. C'est de cette chaire seulement, ajoute-t-il, qu'on a le droit d'enseigner; elle symbolise la perpétuelle durée de la doctrine et la promesse d'infaillibilité qui lui fut faite; elle a triomphé, au cours des siècles, de toutes les hérésies.

Sans la Réforme, nous n'aurions probablement pas le monument de la chaire de saint Pierre, car il n'eût pas été nécessaire d'affirmer ce qui n'eût été contesté par personne.

L'art défend les sacrements

L'art défend les sacrements, et d'abord le sacrement de pénitence. Saint Pierre pleurant sa faute et Madeleine pleurant ses péchés en sont des figures.

On s'explique donc qu'au XVII^e^ siècle l'image de Madeleine pénitente se soit multipliée. D'ordinaire, cette image est isolée, mais elle a dû souvent être rapprochée de celle de saint Pierre ou de quelque autre pénitent illustre. Madeleine est toujours représentée dans la solitude de la Sainte-Baume, car, au commencement du XVII^e^ siècle, la légende provençale était généralement acceptée....

Madeleine au désert devint donc dans l'art chrétien le symbole même du repentir. Cette beauté qui s'évanouissait peu à peu loin des regards des hommes, comme un encens qui brûle pour Dieu seul dans la solitude, était l'image la plus pathétique de la pénitence qu'il fût possible d'imaginer. Ce beau sujet passionna le XVII^e^ siècle; les peintres le traitèrent cent fois. Beaucoup de ces tableaux étaient destinés,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

non pas aux églises, mais aux palais des cardinaux ou aux maisons des simples particuliers. Cette grandeur de l'expiation, cette vertu des larmes étaient pour le chrétien un perpétuel sujet de méditations. Les peintres s'y montrèrent souvent remarquables, mais aucun d'eux n'égala Ribera; sa Madeleine agenouillée du Prado, avec son pur visage, ses longs cheveux, ses belles épaules, garde encore sa radieuse beauté, mais sa bouche douloureuse, ses yeux levés au ciel, son rayonnement lumineux la séparent du monde, lui confèrent une noblesse plus haute que la beauté.

La Madeleine apparaîtra dans l'art sous d'autres aspects, mais pour le XVII^e siècle elle fut surtout une image de la pénitence.

Après le sacrement de pénitence, l'art défend le sacrement de l'Eucharistie.

On peut dire que c'est seulement à la suite des grandes luttes religieuses que l'eucharistie entra dans l'art. Chose extraordinaire, le moyen âge, qui avait créé la fête du *Corpus Domini,* chanté l'hymne au Saint-Sacrement, dilaté ses cathédrales vers le ciel pour qu'elles fussent plus dignes de la présence réelle, le mystique moyen âge, qui semblait suspendu à l'eucharistie, n'avait presque jamais, à sa grande époque, représenté la communion. Une fois seulement, à la cathédrale de Reims, Melchisédech offre à Abraham, vêtu en chevalier, le pain sous la figure de l'hostie. On peut voir, encore, à Assise, sainte Marie-Madeleine communiant des mains de saint Maximin et, au Campo Santo de Pise, sainte Marie l'Égyptienne communiant des mains de Zozime; mais il n'y a rien de plus rare que ces représentations de l'acte suprême du chrétien. Au XVII^e siècle, au contraire, il n'y a

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rien de plus fréquent. Sans cesse, dans les tableaux, dans les fresques, les saints reçoivent l'eucharistie, et souvent, on les voit, au moment de la mort, s'unissant à Dieu une dernière fois, avant de le contempler dans la lumière incréée. La suprême communion des saints devint un des plus beaux thèmes de l'art religieux.

Un livre apocryphe, attribué à Eusèbe de Crémone, racontait que saint Jérôme, âgé de quatre-vingt-dix ans, avait voulu, avant de mourir, communier en présence de ses disciples; soutenu par eux, il avait reçu l'hostie avec une touchante ferveur et prononcé une éloquente prière. Bien qu'Érasme et même Baronius n'eussent pas considéré le livre comme authentique, les Chartreux de Bologne firent peindre cette dernière communion du saint par Augustin Carrache. Il en fit un chef-d'œuvre. Le vieux saint Jérôme mourant, nu comme un athlète qui livre son dernier combat, ramasse tout ce qu'il lui reste de force pour recevoir son Dieu.

L'art défend les œuvres et la charité active contre les protestants; il représente les héros de la charité :

Saint Charles Borromée

Ce gentilhomme qui avait été élevé dans un palais, au milieu du luxe et des œuvres d'art, vivait comme les pauvres de Milan. Un beau tableau de Daniel Crespi nous le montre à table : il n'a devant lui qu'un verre d'eau, et il mange un morceau de pain en lisant un livre. Pour les pauvres, il se dépouillait de tout, vendait ses meubles, faisait arracher ses tentures. Il distribua en un jour tout ce que lui avait rapporté la vente de sa principauté d'Oria. Ses bénéfices ecclé-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

siastiques se transformaient en œuvres de charité : œuvres des orphelins, des pauvres honteux, des filles repenties, des hôpitaux. Il ne se réservait rien; c'est pourquoi Panigarola, dans son oraison funèbre, avait pu dire : « Charles a eu de sa richesse ce que le chien a de la richesse de ses maîtres: un peu d'eau, de pain et de paille. » Mais c'est en 1576, pendant la peste de Milan, que ses vertus éclatèrent à tous les yeux. Il prit la place du gouverneur de la ville, qui s'était enfui, et communiqua son courage à tous ceux qui l'approchaient. La foule se pressait autour de lui et touchait le bas de sa robe. On le voyait au milieu des pestiférés, prodiguant les consolations spirituelles, donnant tout ce qu'il avait, recueillant les enfants dont les mères étaient mortes. « Maintenant, dit un contemporain, il n'a plus de quoi vivre, mais il semble ressusciter les morts par sa présence. »

C'est ce grand moment de la vie du saint que l'art a représenté de préférence....

Saint Jean de Dieu

Saint Jean de Dieu, lui, fut le saint des malades abandonnés, des incurables qui meurent sans espérance. Il poussa la charité jusqu'à un degré d'héroïsme qui semble dépasser la mesure de l'humanité. Sa vie renferme un trait merveilleux, dont l'art s'est inspiré. Son biographe raconte qu'un jour il s'agenouilla, dans une église de Grenade, devant un Christ en croix, pour demander à Dieu de l'éclairer sur sa vocation. Quand il eut prié, il vit la Vierge et saint Jean se détacher des deux côtés de la croix, descendre jusqu'à lui et lui mettre sur le front une couronne d'épines. Il comprit qu'il devait entrer dans la voie du sacrifice et il la suivit avec un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

courage héroïque. La couronne d'épines devint son attribut ordinaire et exprima la mystérieuse vertu de la douleur. A Rome, au plafond de l'église Saint-Jean-Calybite, dans l'île du Tibre, où son Ordre vint s'établir, Corrado Giaquinto peignit son entrée au ciel : saint Jean le présente à la Vierge, qui élève au-dessus de sa tête la couronne d'épines; ainsi jusque dans l'éternité il porte le symbole de la souffrance. C'est avec la couronne d'épines qu'il nous apparaît, à Saint-Pierre de Rome, au milieu des fondateurs d'Ordres. L'admirable statue de Filippo Valle est d'une profondeur de sentiment qu'on n'attendrait pas d'un artiste du XVIII^e siècle. Debout, le visage douloureux, la couronne d'épines sur le front, il soutient un pauvre malade presque nu, qui s'appuie contre lui, qui s'abandonne tout entier à lui, qui met en lui toute son espérance. Le saint, cependant, n'abaisse pas les yeux, il regarde au loin avec une sorte d'angoisse, et semble se demander s'il aura le cœur assez vaste pour accueillir toutes les misères qu'il découvre dans le monde. L'art italien égale ici l'art pathétique de l'Espagne.

LE MARTYRE

L'âge de la Contre-Réforme fut, pour l'Église catholique, l'âge des martyrs. Il y en eut en Angleterre et en Allemagne, et il y en eut en Asie, en Afrique, en Amérique. Les Jésuites avaient fait peindre des scènes de martyre dans la salle de récréation des novices à Saint-André au Quirinal. Ces peintures n'existent plus, mais le P. Richeome nous les a décrites.

On voyait, nous l'avons dit, les missionnaires du Brésil égorgés par les calvinistes, puis le massacre du P. Aquaviva

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

et de ses compagnons à Salsette. Une large zone régnait au-dessus des fresques, « une zone céleste », où étaient peints les martyrs de l'Ordre, « ayant chacun d'eux leur ange portant une palme et une couronne pour honorer leur victoire ». C'étaient le P. Criminal, supérieur de la résidence du cap Comorin, « dont la tête fut portée en triomphe »; le P. Correa, noble Portugais, « tué au Brésil, dit Richeome, à coups de flèches, comme il enseignait Dieu » ; les Pères Jacques Kisaï, Paul Miki et Jean Goto, Japonais, « à la face olivâtre et aux petits yeux, mis en croix avec vingt-trois autres chrétiens, l'oreille gauche coupée et le corps transpercé de plusieurs coups de lance, à la façon du pays ». Dans ce dénombrement de héros, Richeome atteint à une grandeur épique. Voici « Abraham George, martyr en Éthiopie. Le bourreau qui lui trancha la tête rompit deux fois son glaive, et, l'espace de quarante jours, furent vus, au lieu où il était enterré, trois oiseaux blancs inconnus, de rare grandeur et beauté, et plusieurs lampes luisantes à l'heure de vespres ». Voici les martyrs d'Angleterre : « Odoart Olcornus et le P. Garnet, tous deux anglais, étranglés pour la foi à Londres et éventrés selon la coutume, en l'an 1606 ». Ce style hautain semble défier la mort. On dirait que le P. Richeome grave de fières inscriptions sur des tombeaux. « Les trois tableaux voisins, continue-t-il, vous représentent trois Pères anglais, Edmond Campion, grand docteur et plus grand saint, qui, en la même année 1581, et après plusieurs tourments de géhenne et travaux d'esprit et de corps vaillamment soutenus, fut mis à mort par la faction des calvinistes à Londres, ville de sa nativité, et illec premier martyr de la Compagnie.... Après lui, le P. Alexandre Briant et le P. Thomas Cottman, de même nation, étranglés pour la

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

même cause en même façon. » L'écrivain, comme le peintre, veut que la mort apparaisse comme un triomphe. Et Richeome, s'adressant aux novices pour lesquels il écrit, termine ainsi : « Ce sont, mes bien-aimés, les tableaux de vos frères occis depuis l'an 1549 jusqu'à l'an 1606, rangés en cette salle, non seulement pour honorer leur mémoire, mais pour vous servir d'exemple. »

Rien ne donne une idée plus exacte que ces pages pleines de grandeur de l'esprit qui animait la Compagnie à la fin du XVI^e^ siècle, cinquante ans après la mort d'Ignace de Loyola; elle voulait que l'art aidât ses maîtres à tremper les âmes, et l'image des supplices était pour elle une préparation au martyre.

C'est alors qu'on découvrit les Catacombes, qui firent apparaître le christianisme de l'âge des persécutions.

Au moment même où Bosio explorait le monde souterrain, un événement extraordinaire vint exciter une émotion presque aussi vive que la découverte du cimetière de Priscille. En 1599, en ouvrant le cercueil en bois précieux où le pape Pascal I^er^ avait enfermé, en 821, les reliques de sainte Cécile, pour les transporter du cimetière de Callixte à sa basilique du Transtévère, on retrouva le corps de la sainte. Il semblait que ce corps fût intact et que la martyre fût endormie. Baronius et Bosio furent appelés aussitôt. Ils ont décrit tous les deux l'aspect émouvant de la jeune patricienne doucement étendue sous son voile : elle était couchée sur le côté droit, les genoux légèrement repliés, une étoffe de soie verte, rayée de rouge sombre, l'enveloppait tout entière et dessinait parfaitement ses lignes; sous le voile, une robe d'or,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

maculée de sang, brillait vaguement. En voyant cette jeune sainte, qui semblait dormir, les spectateurs furent saisis d'un profond respect; personne n'osa enlever le voile, « car il semblait, dit Baronius, que le fiancé veillât sur sa fiancée endormie ». Clément VIII, quand il vint, à son tour, de Frascati, « contempler la merveille », voulut qu'elle demeurât intacte, et il ordonna d'enfermer l'antique cercueil de bois de cyprès dans une enveloppe d'argent semée d'étoiles. Des artistes eurent le temps de dessiner cette fugitive vision et le sculpteur Stefano Maderna fut chargé d'en perpétuer le souvenir. C'est à lui que nous devons ce délicieux chef-d'œuvre, la statue couchée de sainte Cécile au Transtévère, qu'aucun visiteur ne peut oublier. La sainte est étendue sur le côté, les genoux un peu repliés, telle que nous la décrit Baronius; mais l'original ne pouvait avoir cette souplesse de lignes, ces bras doucement abandonnés, ce visage voilé avec tant de grâce; il ne pouvait offrir cette beauté touchante, cette ineffable douceur dans la mort. La sainte Cécile de Maderna, c'est l'innocence désarmée, qui a vaincu le monde en s'emparant du cœur des bourreaux.

LA VISION ET L'EXTASE

On est profondément étonné, quand on commence à visiter les églises de Rome, d'y rencontrer sans cesse de miraculeuses visions ou des images de l'extase. On aperçoit, sortant de l'ombre, le visage pâle d'un saint qui semble défaillir, suspendu entre la vie et la mort ; ou bien on entrevoit dans une demi-nuit une jeune sainte douloureuse, à qui Jésus-Christ met sur le front une couronne d'épines.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Il est des églises où, presque à chaque autel, on découvre un de ces tableaux extatiques, œuvres pleines de mystère, qui s'enveloppent de sombres nuages déchirés par une trouée de lumière. La plupart de ces sujets sont pour le visiteur des énigmes, car il faut, pour les comprendre, avoir vécu longtemps dans la familiarité des saints du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle; mais ils émeuvent d'une façon étrange; il nous semble être aux confins d'un autre monde et nous croyons respirer un air nouveau, chargé d'un fluide brûlant.

Tous ces tableaux sont du XVII^e^ siècle ou de la fin du XVI^e^. Quel contraste avec l'art de Raphaël et de ses premiers successeurs, avec ces *Saintes Familles* qui sont si près de l'humanité et qui semblent éclairées par la belle lumière de la Grèce ! Tout alors était amour paisible, sérénité, union harmonieuse du corps et de l'âme; tout, maintenant, est élan, aspiration, effort douloureux pour échapper à la nature humaine et se perdre en Dieu. Art qui ressemble aux âmes. Le profond ébranlement du monde chrétien, les déchirements du schisme, la lutte pour la foi, la préparation au martyre, une atmosphère d'orage exaltèrent au XVI^e^ siècle la sensibilité catholique.

On vit paraître des saints nouveaux, des saints à l'image de leur temps, fort différents des saints d'autrefois. Que l'on songe aux saints de nos cathédrales, à ces vieux évêques qui guérissaient les malades, vendaient leur calice d'or pour nourrir les pauvres en temps de disette, et attendaient patiemment l'heure de la délivrance en pratiquant les œuvres de miséricorde. Ces saints du moyen âge faisaient des miracles; les saints de la Contre-Réforme furent eux-mêmes des miracles. Ils eurent tous ce prestige de la vision, cette auréole de l'extase, qui firent l'étonnement des contempo-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

rains et l'admiration des siècles suivants. Ces merveilles remplissent leurs biographies. Ils nous apparaissent comme des explorateurs qui reviennent d'un voyage dans l'autre monde et qui ont vu Dieu face à face.

L'extase de sainte Thérèse transverbérée par l'ange

Nous avons dit que la transverbération figurait sur la bannière suspendue à la voûte de Saint-Pierre de Rome, le jour de la canonisation de la sainte. La scène prit donc, dès l'origine, un caractère canonique et on ne s'étonne pas de la rencontrer si souvent.

Le Bernin la rendit célèbre par une œuvre magique, où le marbre atteint à la souplesse de la cire. Défaillante sous ses voiles, presque étendue sur des nuages qui la séparent de la terre, abandonnant une main sans force, et laissant voir dans son agonie le pied nu de la Carmélite, sainte Thérèse a devant elle un gracieux enfant ailé qui dirige la flèche contre son cœur. Depuis le trop spirituel président de Brosse, il est de bon ton de parler de ce groupe de Sainte-Marie-de-la-Victoire avec un sourire. Ces sous-entendus eussent fort étonné les contemporains du Bernin et le Bernin tout le premier, car l'artiste avait voulu de tout son cœur glorifier celle qui fut la pureté même et qui ne sut jamais ce que pouvaient être les troubles de l'instinct. L'erreur vient en partie de ce que l'œuvre du Bernin, malgré toutes les précautions qu'il a prises pour la mettre en valeur, se voit mal. Placé assez haut et éloigné du spectateur, le groupe ne laisse pas discerner l'expression véritable des visages que la photographie nous a révélée. Contrairement à ce que l'on répète, le sourire de l'ange n'est pas malicieux; il respire

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

au contraire une bonté ingénue qui se nuance d'une légère tristesse, car il sait qu'avec la joie céleste il apporte aussi la souffrance. Quant à la sainte, il y a sur ses traits douloureux, sur ses yeux presque fermés, sur sa bouche entr'ouverte une gravité qui est celle de la mort. Son expression est celle d'une autre sainte du Bernin, la bienheureuse Albertona, qu'il a représentée mourant dans un transport d'amour céleste. Fidèle interprète de sainte Thérèse, le Bernin a exprimé ici la défaillance de la nature succombant sous le choc du divin.

L'extase prit des formes différentes chez les différents peuples catholiques.

Comment la France, l'Italie et l'Espagne ont représenté l'extase

L'extase, voilà dans l'art de ce temps la grande nouveauté; elle correspond à « l'invasion mystique » dans la littérature religieuse. C'est par une sorte de fièvre intérieure que l'art du XVII^e^ siècle diffère de celui du XV^e^ et du commencement du XVI^e^. Passion, ferveur brûlante, désir éperdu de Dieu allant jusqu'à l'anéantissement, voilà ce qui remplace l'adorable sérénité, l'amour qui se tait de Fra Angelico. On peut préférer Fra Angelico, mais on ne saurait nier que cet art frémissant n'apporte quelque chose de nouveau et n'exprime ce qui n'avait jamais encore été exprimé : la prise de possession d'une âme par Dieu.

Il semble que les grands peuples chrétiens laissent deviner quelque chose de leur génie dans ces images de l'extase.

La France, quand elle n'imite pas l'Italie, quand elle est elle-même, ne représente pas l'anéantissement mystique, mais

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

l'union avec Dieu par la prière. Jouvenet ne nous montre pas, comme Mola, saint Bruno foudroyé par la vision qui lui apparaît dans le ciel, mais à genoux dans sa cellule, la tête appuyée au pied du crucifix. Il peint saint Jean de la Croix, non pas soulevé par l'extase, mais contemplant, agenouillé, un tableau qui représente la Passion : l'attitude, la lumière blonde, le silence d'une bibliothèque de couvent, tout éveille l'idée d'une fervente prière, non d'un ravissement; il nous semble voir un grave bénédictin de Saint-Maur, non un fils spirituel de sainte Thérèse.

Philippe de Champagne a fait le chef-d'œuvre où respire l'âme religieuse du XVII^e siècle français. La sœur Catherine de Sainte-Suzanne et la mère Agnès prient dans une cellule, pauvre et nue, mais qu'emplit une mystérieuse présence. Elles attendent un miracle. Il n'y a rien de plus simple, de plus modeste, de plus doux que cette jeune religieuse étendue les mains jointes, le regard fixé sur Dieu qu'elle voit et qui ne l'étonne pas tant elle est habituée à vivre avec lui. Dans cette belle œuvre, Philippe de Champagne a fait revivre le génie du moyen âge.

Combien l'Italie est plus ardente et plus passionnée ! Elle a créé de belles figures extatiques, des figures exténuées qui ont la pâleur de la mort et qui nous attendrissent. Mais elle associe toujours le corps à l'âme; elle nous montre ce corps fléchissant au contact de Dieu, s'abandonnant ; mais son gracieux génie sait faire, comme dit Shakespeare, d'une défaillance une beauté.

C'est l'Espagne qui, ici, triomphe. L'Espagne des grands mystiques, qui est descendue si avant dans l'amour et dans la mort, a représenté l'extase avec une simplicité et une grandeur qui n'ont pas été égalées. Chez les artistes espa-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

gnols, le corps est immobile et comme oublié, mais l'âme tout entière est dans les yeux et sur le front du saint. Au saint François d'Assise de Pedro de Mena, à Tolède, répond le saint François d'Assise de Zurbaran, au musée de Lyon : les mains dans les manches de la robe, ne faisant pas un mouvement, hors du monde, ils ne vivent plus que par les yeux qui contemplent l'ineffable.

LA MORT

La mort, sous l'influence des livres des Jésuites, prend un aspect nouveau et tient désormais une grande place dans l'art.

Le tombeau conserve la forme d'une petite façade de temple, il sert toujours de cadre au buste du défunt, mais, désormais, il montre sous l'épitaphe une tête de mort. Cette tête est de la plus affreuse vérité : elle a la couleur de vieil ivoire que le temps donne aux ossements et les vides de la mâchoire édentée rendent son rictus plus hideux; on croirait voir un crâne véritable. Parfois, elle est accompagnée de deux ailes, qui font penser à sa rapidité; parfois, elle porte une couronne de lauriers qui symbolise son triomphe. Bientôt la Mort elle-même, sous la figure d'un squelette, apparaîtra sur les tombeaux. Pendant deux siècles, ces emblèmes funèbres attristeront les sépulcres et les épitaphes qui emplissent les églises de l'Italie. Comme nous sommes loin des tombeaux de la Renaissance, où la Mort se pare de toutes les grâces de l'art, où le défunt ressemble à un héros endormi ! Ces tombeaux du XV^e^ siècle nous rassérénaient, ceux du XVII^e^ nous épouvantent. Nous y sentons la volonté

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de nous remuer jusque dans les profondeurs et d'insulter à notre obscur paganisme; ces crânes ironiques semblent railler notre foi dans la vie....

Bientôt on jugea qu'il était possible de remuer plus profondément encore la sensibilité, et, au lieu d'une simple tête de mort, on sculpta le squelette tout entier sur le tombeau.

A Rome, à San Lorenzo in Damaso, près d'une des portes d'entrée, on distingue dans l'ombre un squelette ailé, qui présente dans un médaillon l'image d'Alessandro Valtrini, prélat de la maison d'Urbain VIII. Ce monument funèbre fut sculpté par le Bernin en 1639. Est-ce lui qui eut le premier cette audace ? On se sent tout disposé à le croire quand on songe que le Bernin, dont la piété était sincère, était l'ami des Jésuites et fut à beaucoup d'égards leur interprète. Il ne manquait pas, nous apprend Baldinucci, de suivre les exercices qui se faisaient au Gesù pour la bonne mort, et il devait lui sembler naturel d'éveiller la pensée de la mort chez les visiteurs des églises....

Il est certes étrange de voir le XVII^e^ siècle, après les leçons de l'antiquité et celles de Raphaël, revenir presque à la Danse macabre. Le squelette, d'ailleurs, n'a pas l'affreuse beauté du cadavre momifié, tel que nos artistes français du XV^e^ siècle l'ont conçu; les morts de la fresque de la Chaise-Dieu semblent vivre, et ils ont des gestes d'une vérité qui épouvante. Il ne saurait en être de même du squelette. Pris en particulier, chaque os de la charpente humaine a un grand caractère; Benvenuto Cellini, dans son *Discours sur les principes de l'art du dessin,* invite son élève à dessiner l'os sacrum avec le plus grand soin, « car, dit-il, il est très beau ». Mais le squelette lui-même est peu favorable à l'art : la cage vide du thorax, les lignes sèches, les gestes anguleux ne suggèrent

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

plus l'idée de la vie; on peut animer une momie parcheminée, non un squelette.

Le Bernin a été un des premiers, sinon le premier, à sculpter un squelette sur un tombeau, mais l'idée d'associer le squelette et le tombeau est plus ancienne que lui. Depuis le dernier quart du XVI^e siècle, le squelette était l'ornement ordinaire des cérémonies funèbres : les estampes et les relations écrites nous en donnent la preuve. Les messes de funérailles et d'anniversaires se célébraient dans des églises que les artistes italiens, avec un sombre génie, qui est celui de la Contre-Réforme, transformaient en sanctuaires de la Mort.

L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE

Les scènes de l'Évangile prirent un aspect nouveau. On vit naître une iconographie nouvelle qui est celle de la Contre-Réforme. Elle eut ses règles qui furent observées par tous les peuples catholiques. Donnons-en deux ou trois exemples.

L'Annonciation

L'Annonciation avait revêtu dans l'art de la fin du moyen âge un caractère d'intimité profondément touchant. En Flandre, la Vierge prie dans une petite chambre immaculée, où les cuivres brillent comme de l'or, où un lis fleurit dans un beau vase : l'ange est entré sans être vu par la porte entr'ouverte et s'est agenouillé. C'est dans ce silence, entre le dressoir et les chenets, que va se décider la destinée du monde. L'Italie embellit la chambre d'une guirlande antique, l'ouvre parfois sur les lauriers du jardin ou les horizons de l'Ombrie, mais conserve à la scène son caractère intime.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

L'Annonciation du XVII^e siècle fait un vif contraste avec celle du passé. Le ciel envahit tout à coup la cellule où prie la Vierge, et l'ange, un lis à la main, y pénètre, agenouillé sur un nuage. Des vapeurs, tour à tour sombres et lumineuses, font souvent disparaître le lit, le foyer, les murs, tout ce qui rappelle les réalités de la vie. Il semble que nous ne soyons plus sur la terre mais dans le ciel. Presque toujours d'autres anges font cortège au messager céleste, et il est rare que quelques gracieux visages ne se montrent pas au milieu des ombres. L'art a donc voulu mettre la terre en rapport avec le ciel. Il semblait que la Vierge d'autrefois, isolée dans sa cellule, n'eût ni assez de grandeur, ni assez de mystère; il fallait que l'on comprît que les anges et Dieu lui-même attendaient sa réponse.

La Nativité

La Nativité, telle que l'avaient conçue les derniers siècles du moyen âge, était une scène pleine d'humilité, de silence et de ferveur. Le nouveau-né était étendu tout nu sur la terre, plus pauvre que les plus misérables des enfants des hommes; mais la Vierge agenouillée, les mains jointes, l'adorait et saint Joseph le contemplait avec respect. Le bœuf et l'âne rappelaient que le Fils de Dieu était né dans une étable. Rien n'était mieux fait pour toucher le cœur que cette pauvre famille abandonnée de tous, ignorée du reste du monde. La présence de Dieu ne se trahissait que par la foi profonde de la Mère et du père adoptif.

A cette Nativité du XV^e siècle opposons celle du XVII^e. L'Enfant n'est plus étendu tout nu sur la terre, il est enveloppé de langes et couché dans une grande corbeille pleine

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de foin. Sa Mère est agenouillée devant lui comme autrefois, mais elle ne joint plus les mains pour prier : elle écarte les langes pour laisser voir le nouveau-né; elle le montre aux bergers qui contemplent avec admiration le Sauveur annoncé par l'ange. Saint Joseph apparaît dans l'ombre de l'étable, mais les animaux ne se voient pas toujours auprès de lui.

Cette Nativité a donc un caractère nouveau : elle ne se sépare pas de l'Adoration des bergers. L'art ne représente plus le triste abandon de la Sainte Famille, mais le moment où le Fils de Dieu est reconnu pour la première fois par les hommes. Aussi la Mère soulève-t-elle les langes pour le montrer, et il arrive souvent que l'Enfant devenu lumineux éclaire les ténèbres et fait rayonner les visages. Il n'y avait jadis que trois personnages; il y a maintenant, autour de la Sainte Famille, des bergers, des bergères, des enfants émerveillés, le chien du troupeau, et, porté sur les épaules d'un jeune homme, un agneau, les pattes liées, présent des pauvres à un plus pauvre qu'eux. Parfois, les anges planent dans un ciel, qui semble envahir la pauvre chaumière; parfois ils descendent sur la terre, et s'agenouillent, eux aussi, auprès de l'Enfant.

Cette Nativité animée, riche de personnages, lumineuse et sombre, est celle du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle. C'est une surprise de la rencontrer toujours pareille dans un temps où l'on pourrait croire les artistes moins dociles. Pendant plus de deux cents ans, on retrouve sans cesse l'Enfant couché dans la corbeille et la Mère soulevant les langes pour le faire admirer aux bergers.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

La Flagellation

On est surpris, quand on passe en revue les scènes de la Passion, de trouver la Flagellation du XVII^e^ siècle plus émouvante que celle du XV^e^. Jadis, Jésus-Christ était attaché à une haute colonne qui le soutenait et il restait droit sous les coups des bourreaux. Maintenant, il est lié par les mains à l'anneau d'une colonne basse, de sorte qu'il n'a plus de point d'appui et se renverse sous les lanières et sous les verges.

Quelle est cette colonne ? C'est celle qui se conserve encore aujourd'hui à Rome dans l'église Sainte-Praxède. Le cardinal Colonna la rapporta en 1223 de Jérusalem, où elle passait pour la colonne même de la Flagellation. Elle fut placée, comme dans un écrin d'or, dans la belle chapelle Saint-Zénon, que le pape Pascal I^er^ avait, au IX^e^ siècle, décorée de mosaïques. Elle y fut honorée pendant plusieurs siècles, sans que les artistes eussent jamais songé à s'en inspirer; mais, tout à coup, vers la fin du XVI^e^ siècle, on la vit entrer dans l'art religieux....

Cette sorte de borne, à laquelle le Christ était attaché, sans qu'elle fut pour lui un soutien, rendit son supplice plus douloureux. Carlo Maratta le représenta renversé en arrière sous la violence des coups, Lazzaro Baldi le montra à genoux, accablé par la brutalité des bourreaux, Lucio Bonomi le fit voir étendu sur le sol, retenu par les mains à la colonne, écrasé comme le ver de terre du prophète.

Sans faire complètement disparaître la haute colonne d'autrefois, la colonne basse de Sainte-Praxède se répandit en France et en Flandre : on la vit dans les tableaux de Stella,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de Le Sueur, de François Perrier, aussi bien que dans ceux de Rubens, de Gérard Zeghers, de Diepenbeke. Cornelis Schut représenta sept fois le Christ attaché à la colonne de Sainte-Praxède, et sept fois il varia les douloureuses attitudes de la victime.

L'Espagne, qui connut, elle aussi, la colonne basse de la Flagellation, comme le prouve le beau Christ de Hernandez au couvent des Carmélites d'Avila, mit sa marque sur cette scène de souffrance. Un tragique tableau de Murillo représente le Christ, enfin détaché de la colonne de Sainte-Praxède et abandonné par ses bourreaux; il se traîne sur le sol pour atteindre ses vêtements, pendant que deux anges pleins de pitié le contemplent.

LES DÉVOTIONS NOUVELLES

La pensée chrétienne toujours en travail fit naître alors des dévotions nouvelles, celles de la Sainte Famille, de l'Enfant Jésus, de saint Joseph et de l'Ange gardien.

La dévotion a l'ange gardien

La dévotion à l'ange gardien se propagea au XVI^e^ siècle, au milieu des luttes religieuses ; les catholiques y étaient d'autant plus attachés que Luther et Calvin la condamnaient. Au XVII^e^ siècle, elle était devenue si générale que Clément X l'imposa à l'Église universelle. A Rome et dans beaucoup d'autres parties de la chrétienté, des églises, des chapelles, des autels s'élevèrent en l'honneur de l'ange gardien et des confréries furent créées sous son patronage. De nombreux livres, dont quelques-uns sont pleins de poésie,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

furent consacrés à l'ange gardien. Un ange, nous disent ces livres, nous accueille à notre naissance et nous aime dès notre enfance; il marche à nos côtés, veille sur nous, et cent fois, sans que nous le sachions, écarte de nous la mort. Quand nous étions enfants, il rassurait nos mères, qui, sans lui, eussent vécu dans de perpétuelles inquiétudes. Il présente à Dieu nos prières, ces pauvres prières qui, abandonnées à elles-mêmes, « retomberaient, comme dit Bossuet, de leur propre poids ». Il nous défend contre les tentations et ne se laisse jamais décourager par nos chutes. C'est de lui que nous viennent « ces lumières subites, ces promptes résolutions, ces consolations inespérées » qui nous étonnent nous-mêmes. Les rencontres décisives de notre vie, celles d'un homme, d'un livre, d'une grande pensée, sont des anges de Dieu. L'ange gardien n'abandonne pas le chrétien après sa mort : il reste près de lui dans le Purgatoire pour le consoler, en attendant l'heure où il pourra emporter son âme purifiée dans le ciel; il veille aussi sur ses cendres et les rassemble avec piété pour le grand jour de la résurrection.

L'ange gardien fut d'abord représenté sous la figure de l'archange Raphaël accompagnant le jeune Tobie.

Cette image de l'archange Raphaël accompagnant Tobie avait besoin d'être interprétée; aussi, de bonne heure, en vit-on paraître une autre qui mettait l'ange gardien lui-même sous les yeux des fidèles. C'est un bel ange qui tient par la main un enfant. Parfois, c'est un tout petit enfant, puisqu'on enseignait que l'ange gardien était envoyé à l'homme au moment même de sa naissance ; mais plus souvent l'enfant est à l'âge où l'idée du mal commence à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

s'insinuer dans l'âme. Parfois, c'est un adolescent inquiet au visage mélancolique. Ils s'avancent tous les deux sur le chemin de la vie, et l'ange, de sa main levée, montre le ciel... .

Parfois la scène prend un caractère dramatique et l'on voit l'ange protéger l'enfant contre le démon qui s'approche sournoisement... .

Parfois, comme dans le tableau de Carlo Bonone, à la pinacothèque de Ferrare, le démon met déjà la main sur l'épaule de l'enfant tremblant, mais l'ange, calme comme un fils de la lumière, l'encourage avec douceur et lui montre le ciel. Parfois le péril devient si pressant que l'ange lui-même s'émeut : Andrea Sacchi nous le montre enlevant l'enfant par les cheveux pour l'arracher à Satan. Gravures et tableaux ont multiplié des scènes analogues. Ces œuvres étaient souvent destinées aux confréries de l'ange gardien, que l'on rencontrait alors dans un grand nombre d'églises, mais beaucoup sans doute étaient faites pour les oratoires domestiques de ces graves familles du XVII^e siècle, où la mère les commentait à ses enfants après la prière du matin.

LES SURVIVANCES DU PASSÉ

En examinant les œuvres d'art du XVII^e siècle, on s'aperçoit que l'esprit du passé resta plus longtemps vivant qu'on ne le croit d'ordinaire. La *Bible des Pauvres* et le *Speculum humanae salvationis* inspirèrent encore les artistes.

Les Jésuites ne dédaignaient pas ces vieux recueils. Il se produisit alors un curieux phénomène : on vit dans l'Europe catholique les peintres reproduire quelques scènes isolées

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

de la *Bible des pauvres* et du *Speculum humanae salvationis.* N'est-il pas extraordinaire de voir Rubens peindre un tableau qui représente Job battu par les démons, et un autre qui nous montre Tomyris plongeant dans le sang la tête de Cyrus, — scènes symboliques empruntées toutes les deux au *Speculum humanae salvationis,* l'une annonçant la Flagellation, l'autre préfigurant la Vierge qui triompha du démon en s'associant à la Passion sanglante de son Fils ? On retrouve la *Bible des pauvres* ou le *Speculum humanae salvationis* dans plusieurs autres tableaux de Rubens: comme un artiste du moyen âge, il représenta l'ange apportant à Élie le pain et le vin, Jonas jeté au monstre marin, Abigaïl devant David. Il est peu probable qu'il feuilletât ces vieux livres pour y trouver des sujets symboliques; mais les pieux donateurs, qui lui demandaient ces tableaux, les connaissaient. Le symbolisme du moyen âge, avec ses poétiques consonances, conservait donc pour bien des âmes sa puissance de séduction.

L'histoire de sainte Anne et de saint Joachim, les parents de la Vierge, et toute l'enfance de la Vierge avaient un caractère apocryphe : l'art pourtant les représente encore.

Entrons à Rome dans l'église de Sant' Isidoro, qui fut élevée en 1622 pour les Franciscains espagnols; nous y verrons dans la chapelle de sainte Anne des fresques dont les sujets sont empruntés aux Évangiles apocryphes. Un ange annonce à saint Joachim à genoux que Dieu lui enverra une fille; puis, les deux époux, longtemps séparés, viennent à la rencontre l'un de l'autre : comme dans la fresque de Giotto à l'Arena de Padoue, des bergers accompagnent saint Joachim, et des suivantes, à l'élégante silhouette, font cortège

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

à sainte Anne. On ne voit pas, il est vrai, la Porte d'Or de la légende, mais elle apparaît dans le tableau que Nicolas Berrettoni, élève de Maratta, peignit pour une autre église de Rome, Santa Maria di Monte Santo. On retrouve, à Paris, dans les peintures du XVII[e] siècle qui ornent une des chapelles de Saint-Eustache, l'ange apparaissant à saint Joachim et la rencontre à la Porte d'Or. Ces exemples, dont il serait facile d'augmenter le nombre, prouvent que l'antique légende n'était pas morte. L'Église pourtant s'était montrée sévère pour elle. En 1572, Pie V supprima du Bréviaire romain l'office de saint Joachim, parce que les leçons en étaient empruntées aux Apocryphes, et il fit disparaître du calendrier jusqu'au nom du père de la Vierge.

La *Légende dorée* continua à inspirer les artistes.

Le vieux livre avait une autre façon d'agir sur l'art; les attributs des saints perpétuaient son règne, car ils ne s'expliquaient que par lui. C'étaient comme les signes d'une écriture consacrée par les siècles. On ne pouvait rien y changer, car comment les confréries et les corporations eussent-elles pu reconnaître leurs protecteurs ? Les artistes les plus illustres durent, comme les plus humbles, rester fidèles à ces naïfs hiéroglyphes du passé. N'est-il pas curieux de voir Poussin représenter près de sainte Marguerite le dragon dont elle triompha par le signe de la croix ? Poussin ne fit, en cela, que suivre l'exemple des maîtres italiens. Annibal Carrache peignit à Rome, à Santa Caterina dei Funari, une sainte Marguerite mettant le pied sur le monstre aux dents menaçantes; mais la noble sainte montre le Ciel, et on lit sur le socle où elle s'appuie : *Sursum corda,* de sorte

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

que l'élévation morale de la figure fait oublier la naïveté de la tradition.

Depuis plusieurs siècles, on représentait sainte Barbe portant la tour, où son père l'avait enfermée : cette tour empêchait qu'on ne la confondît avec les autres jeunes saintes, martyrisées comme elle. On ne pouvait imaginer sainte Barbe sans sa tour. Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, elle fut peinte et sculptée, comme au moyen âge, avec cet immuable attribut. Elle l'a, à Paris, à l'église Saint-Roch, comme elle l'a, en France, dans d'innombrables églises de village. Les maîtres italiens obéissaient, comme les autres, à la tradition. Le Guerchin se montra même plus fidèle que nos artistes à la *Légende dorée* : non seulement il donna la tour pour attribut à sainte Barbe, mais il représenta près d'elle un ange portant un calice surmonté d'une hostie. Cela signifiait que sainte Barbe n'oubliait jamais ses fidèles et leur assurait le privilège de ne pas mourir sans les sacrements.

Comment faire reconnaître sainte Catherine autrement qu'à sa roue brisée ? Caravage lui-même l'a peinte avec cet attribut traditionnel, né d'une page de la *Légende dorée*. Comment représenter saint Jérôme sans le lion que le moyen âge lui donne pour compagnon dans sa solitude ? L'eût-on reconnu sans ce lion couché à ses pieds comme un chien familier ? Même à l'heure de la mort, au moment où il reçoit le suprême viatique, il a son lion près de lui. Dans le noble tableau qu'il a consacré à la dernière communion de saint Jérôme, le Dominiquin n'a pas oublié le lion....

Les vieilles légendes, il est vrai, furent moins fécondes, et les artistes les représentèrent plus rarement, parce qu'elles n'étaient plus accueillies avec la confiance unanime d'autrefois; beaucoup de graves esprits leur refusaient leur adhésion.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Mais l'Église, toujours modérée, ne crut pas devoir se montrer sévère pour elles; elle ne voulut pas contrister des âmes qui trouvaient dans ces antiques récits un aliment à leur piété; elle pensa qu'il fallait accorder quelque chose au rêve. Elle eut des indulgences pour les Évangiles apocryphes et pour la *Légende dorée,* comme elle en eut pour les *Révélations* de Marie d'Agreda, si sévèrement jugées par Bossuet. Grâce à cette heureuse tolérance, les artistes trouvèrent encore dans la légende quelques belles inspirations.

C'est ainsi que ce grand courant de poésie, qui venait de si loin et qui avait traversé tout le moyen âge, put encore réchauffer l'art du XVII^e^ siècle.

L'ALLÉGORIE

En Italie, les artistes du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle représentent sans cesse des figures allégoriques et des abstractions personnifiées.

Étudiant à la villa Borghèse l'œuvre du Bernin, je remarquai avec surprise que sa belle figure de la *Vérité,* toute palpitante de vie, tenait à la main une sorte de soleil dardant ses rayons et qu'elle avait un globe sous le pied. Comment fallait-il interpréter ces attributs ? Quel sens y avait caché le Bernin, qui avait conçu sa statue, nous le savons, dans une heure de mélancolie profonde ? Mais ces étranges attributs, était-ce bien lui qui les avait inventés ? J'en doutai le jour où je remarquai, à Rome, à Santo Spirito des Napolitains, sur le tombeau du cardinal Giovanni Battista de Luca, une *Vérité* tenant à la main un soleil et ayant un globe sous le pied. Était-ce donc une règle de représenter

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

la Vérité sous cet aspect? Et si c'était une règle, d'où venait-elle ? Il me semblait que j'entrevoyais une sorte de langage de l'allégorie avec son vocabulaire et ses lois.

Je découvris à la bibliothèque du Collège romain le livre qui a inspiré toutes les allégories italiennes.

C'est là que je rencontrai un livre italien, jadis célèbre, mais aujourd'hui profondément oublié, l'*Iconologia* du chevalier César Ripa. C'est un dictionnaire illustré des allégories où l'auteur enseigne comment on peut personnifier les idées abstraites. Je le feuilletais distraitement, sans en soupçonner l'intérêt, lorsqu'une image de la Vérité éveilla mon attention. Nue et toute semblable à la *Vérité* du Bernin, elle tenait à la main un soleil et avait un globe sous le pied. Et je lus, au-dessous, le commentaire italien de Ripa : « On représente, dit-il, la Vérité toute nue, parce que sa nature est la simplicité.... Elle tient le soleil pour signifier qu'elle aime la lumière, qu'elle est elle-même lumière.... Elle a le globe du monde sous les pieds pour indiquer qu'elle vaut mieux que toutes les choses de ce monde; c'est pourquoi Ménandre a dit d'elle qu'elle était citoyenne du ciel. »

Ces lignes furent imprimées pour la première fois en 1603, cinq ans après la naissance du Bernin. Quand l'artiste commença sa statue, en 1644, le livre de Ripa avait eu déjà sept éditions : c'est dans ce livre, sans aucun doute, qu'il trouva les attributs de sa *Vérité*.

A Rome, on rencontre les allégories de Ripa dans un grand nombre d'églises.

Entrons maintenant à Saint-Pierre de Rome. Dans la nef et dans les transepts, au-dessus de chaque arcade, deux

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

grandes figures de femmes sont couchées; elles datent du milieu du XVII^e siècle et sont l'œuvre des élèves du Bernin. On les regarde peu d'ordinaire et on se soucie encore moins de deviner le sens des singuliers attributs relevés d'or qui les accompagnent. J'ai eu cette curiosité, et je n'ai pas tardé à reconnaître quelques-unes de ces graves Idées aux nobles draperies que Ripa m'avait rendues familières.

Que signifie cette femme assise qui tient une croix en même temps qu'un livre et qui a une petite figure sous les pieds ? Elle représente la Vraie Religion chrétienne que Ripa nous décrit ainsi. Elle tient une croix et porte un livre sur lequel est écrit : *Diliges Dominum tuum*; elle pose ses pieds sur une morte étendue à terre pour marquer qu'elle triomphe de la mort; car la vraie religion est la défaite de la mort; elle semble répéter les paroles du poète :

Cur tibi mors premitur ? mors quia mortis ego.

Voici plus loin une femme qui porte une lampe; une grue est près d'elle, et, chose surprenante, l'oiseau debout sur une patte tient dans l'autre un caillou. Une des gravures du livre de Ripa nous montre la Vigilance avec ces attributs et le texte nous explique toute l'énigme. La lampe nous rappelle que la vigilance s'exerce de préférence aux heures qui conviendraient au sommeil. Les sentinelles romaines se partagaient les quatre veilles de la nuit. Les animaux eux-mêmes nous donnent l'exemple de cette vigilance qui est la mère de la sûreté. Pendant les migrations des grues, il en est une qui, aux heures de repos, veille sur ses compagnes endormies; pour ne pas succomber elle-même au sommeil, elle porte un caillou dans sa patte relevée; devine-t-elle un

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

danger, elle laisse tomber la pierre, et aussitôt la troupe s'éveille et prend son vol.... Récit que Ripa juge très digne de foi, car il l'a emprunté à Pierio Valeriano, qui le tenait lui-même d'Horus Apollo. On voit que l'histoire naturelle du XVII^e siècle n'était pas fort différente de celle du moyen âge.

Le livre de Ripa, traduit par Baudoin, multiplia en France les allégories pendant deux siècles. On en trouve non seulement dans nos églises, mais dans le parc de Versailles.

C'est à Versailles que je compris vraiment tout ce que notre art du XVII^e siècle devait à l'*Iconologie*. Jamais, je l'avoue, je n'avais cherché à savoir ce que représentaient les statues du parc et je pense que la plupart des promeneurs n'ont pas plus de curiosité. On ne songe pas à demander leurs noms à ces blanches figures; il suffit qu'elles invitent à la rêverie comme les arbres et les eaux. Le jour où je les regardai avec attention pour la première fois, je fus surpris de leur étrangeté. Un homme nu, le poing tendu, un lion menaçant près de lui, représentait le Tempérament colérique; une jeune déesse ayant sur le front une étoile était le Point du jour; une sorte de Virgile idéal, couronné de lauriers, une trompette à la main, était le Poème héroïque; une femme se chauffant à un brasier et ayant près d'elle une salamandre était le Feu; une guerrière couronnée de plumes, une tête coupée et un caïman à ses pieds, était l'Amérique. Quelle étrange réunion! Dispersées aujourd'hui, ces statues avaient été groupées à l'origine suivant un plan. Comme si le nombre quatre avait une vertu, l'ordonnateur avait réuni les quatre éléments, les quatre saisons, les quatre divisions du jour, les quatre parties du monde, les quatre tempéra-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

ments : colérique, sanguin, flegmatique, mélancolique, les quatre formes de la poésie : lyrique, héroïque, bucolique, satirique. Qui avait pu concevoir un assemblage d'allégories aussi singulier ? On en a fait honneur à Le Brun, et on ne peut douter qu'il n'ait proposé lui-même tous ces sujets aux sculpteurs qui travaillaient sous ses ordres. Mais les a-t-il imaginés ? On ne le croira pas quand on aura lu l'*Iconologie* de Ripa traduite par Baudoin.

Tous les sujets que nous venons d'énumérer sont dans Ripa....

C'est dans les premières années du XIX^e^ siècle que les artistes cessèrent de feuilleter le vieux dictionnaire des allégories qui leur avait paru si longtemps indispensable. Houdon, mort en 1828, avait encore une *Iconologie,* que possède aujourd'hui la bibliothèque de la Sorbonne. Mais, bien avant cette date, les noms de Ripa et de Baudoin étaient déjà profondément oubliés. L'allégorie ne mourut pas avec eux, car l'allégorie est immortelle; l'art ne saurait se passer de ces graves déesses qui incarnent les grandes idées pour lesquelles les hommes meurent : Patrie, Science, Foi, Justice. Dans l'art moderne, l'allégorie ne fut plus le signe d'une écriture consacrée, mais la création d'un esprit. Elle ne fut que trop souvent morne et glacée, mais elle apparut parfois rayonnante de pensée et d'émotion. On ne créa plus une allégorie avec des recettes, mais avec de l'âme. Prud'hon, qui, comme un Grec, eut en partage à la fois la grâce voluptueuse et la grandeur, donna à la Justice et à la Vengeance divine poursuivant le Crime la majesté calme et terrible des Érinnyes. Rude, qui fut si près du peuple, qui eut ses enthousiasmes et ses généreux élans, qui arborait fièrement en 1815 la cocarde tricolore de 1792, semblait prédestiné à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

créer la plus sublime des allégories : la Patrie menacée appelant ses fils de sa grande voix. Puvis de Chavannes, âme virgilienne, n'eut pas besoin d'attributs pour faire reconnaître les Muses dans le bois sacré : des attitudes harmonieuses lui suffirent, et la douce lumière du monde des esprits.

LE DÉCOR DES ÉGLISES DES ORDRES RELIGIEUX

Chaque ordre eut son iconographie particulière et, à Rome, en entrant dans une église, on reconnaît si l'on est chez les Jésuites, chez les Carmes, chez les Augustins, chez les Franciscains, chez les Dominicains ou chez les Chartreux. Les Carmes nous serviront d'exemple.

Parmi les anciens Ordres religieux, c'est celui des Carmes qui prétendait à la plus antique origine. Il se vantait de remonter au dixième siècle avant Jésus-Christ et d'être le contemporain de Salomon et d'Homère. Son fondateur n'était autre que le prophète Élie. Il est difficile d'imaginer une histoire plus poétique que celle que racontaient les Carmes dans les premières années du XVII^e^ siècle.

Suivant eux, la vie monastique, dont ils apportèrent le premier modèle au monde, était née sur le Carmel, cette belle montagne qui domine la plaine d'Esdrélon et la mer. Son nom, enchâssé comme un joyau dans le *Cantique des Cantiques,* était pour l'Ordre une parure. Élie s'était donné une règle austère qu'Élisée accepta, et que les ascètes du Carmel propagèrent. Ce premier institut dura pendant des siècles. Lorsque commencèrent les temps évangéliques, ces moines de l'Ancien Testament existaient encore : saint Jean-

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Baptiste fut l'un d'eux; sa parole et son exemple donnèrent à l'Ordre du Carmel une vie nouvelle. Saint Jean-Baptiste vécut entouré de disciples, dont quelques-uns furent illustres; c'étaient saint André, qui fut plus tard apôtre, Sylas, le compagnon de saint Paul, saint Martial, le premier évêque de Limoges, saint Saturnin, fils d'un roi d'Achaïe et apôtre de Toulouse, saint Front, évêque de Périgueux, qui ensevelit sainte Marthe en Provence. Après la mort de saint Jean-Baptiste, ces Carmes de l'âge apostolique devinrent les disciples de Jésus-Christ, et, au lendemain de la Pentecôte, s'unirent aux apôtres. La Vierge se rattachait par des liens mystérieux à l'Ordre du Carmel....

On ne s'étonnera pas maintenant de rencontrer si souvent la vie d'Élie, unie à celle d'Élisée, son disciple, dans les églises des Carmes. Saint-Martin-des-Monts, à Rome, cette église que Lezana appelle « la perle la plus précieuse de l'Ordre tout entier », nous offre un bel exemple de ce sujet plein de mystérieuses allusions. Ce sont dix-huit fresques, dont les paysages, sinon les personnages, sont de Gaspard Dughet, le neveu de Poussin. Elles ont été peintes entre 1639 et 1645. Quelques-unes avaient pour les Carmes une haute signification. L'une d'elles représente Élie, pendant une grande sécheresse, ordonnant à son serviteur d'observer la mer du haut du Carmel. « Monte, lui dit-il, et regarde du côté de la mer. » Le serviteur monta, il regarda et dit : « Il n'y a rien. » Élie dit : « Retourne sept fois. » A la septième fois, le serviteur dit : « Voici un petit nuage qui s'élève de la mer et qui est grand comme la paume de la main. » Élie dit : « Monte, et dis à Achab : « Attelle tes chevaux et descends afin que la pluie ne te surprenne pas. » Puis Élie, se ceignant les reins, courut devant Achab jusqu'à

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Jezriel. Que signifie ce nuage, « qui monte de l'amertume de la mer sans y participer »? C'est, disent les théologiens, une figure de la Vierge Immaculée. L'humanité l'attend pendant des siècles; elle paraît enfin au septième âge du monde et rafraîchit l'aridité de la terre en lui donnant le Christ. Un autre épisode était, depuis le moyen âge, un des thèmes favoris du symbolisme chrétien : un ange apporte à Élie, couché dans le désert sous un genêt et résigné à mourir, un pain et une amphore, figure de la communion qui rend la force à l'âme. Il était des scènes de la vie d'Élie qui ne prenaient tout leur sens qu'interprétées par les Carmes : Élie recouvrant de son manteau Élisée, qui laboure, c'était le fondateur de la vie monastique, recevant son disciple dans son Ordre; Élie jetant du haut du char de feu, qui l'emporte au ciel, son manteau à Élisée, c'était le supérieur transmettant son pouvoir à son successeur. Ce manteau blanc, racontait-on, était plié et la flamme n'en avait touché que quelques parties; quand il fut sur les épaules d'Élisée, il apparut strié de bandes brunes, et tel fut pendant les premiers siècles le manteau des Carmes. Voilà quelques-uns des épisodes saillants de cette vie d'Élie et d'Élisée, telle qu'elle est racontée à Saint-Martin-des-Monts... .

La scène de la Transfiguration était fréquemment représentée chez les Carmes; c'est qu'Élie y figurait au côté de Jésus-Christ, en même temps que Moïse : honneur incomparable, dont l'Ordre était fier. Mais une légende s'y ajoutait. C'était une tradition chez les Carmes qu'Élie avait obtenu du Christ, à ce moment, la promesse de conserver son Ordre jusqu'à la consommation des siècles. Ainsi s'explique le groupe de la Transfiguration, qui ornait, à Paris, le magnifique autel des Carmes de la place Maubert. On ne saurait

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

douter du sens particulier que les Carmes attachaient à la Transfiguration, quand on se souvient qu'un tableau de Salamanque, représentant cette scène, montrait Élie vêtu de l'antique manteau barré des Carmes....

Une bonne partie des œuvres d'art du XVII^e^ siècle est donc née dans les couvents. Les religieux et les religieuses marquèrent cet art d'une empreinte profonde. Ces âmes passionnées voulaient des visions, des extases, des légendes; elles se souciaient peu des travaux de la critique et de ses froides vérités. Les Carmes continuaient à se rattacher à Élie, sans que rien pût ébranler leur certitude, et c'était pour eux une grande force morale de s'associer à cette longue histoire, de contempler cette voie lactée des âmes venant des profondeurs du passé. Comme eux, tous les autres Ordres religieux restèrent attachés à ce qui était antique, à ce qui était poétique, à ce qui était émouvant ; par eux, le moyen âge se continua, car ils imposèrent leurs traditions aux artistes. On sent dans toutes ces œuvres une immense aspiration. Cet art monastique proclame audacieusement qu'il n'y a pas d'autres réalités que celles de l'âme. Saint François d'Assise, saint François de Paule, saint Jean de la Croix, sainte Thérèse enseignent à triompher de la nature ennemie; eux qui ne touchent pas le sol, quand ils prient, ils semblent inviter l'humanité à monter, à s'élever au-dessus de la terre.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

CONCLUSION

Cet art, conçu après les années tragiques où la papauté avait vu une partie de la chrétienté se détacher d'elle, ne pouvait plus, comme au moyen âge, exprimer le repos dans la foi, il dut lutter, affirmer, réfuter. Il devint l'auxiliaire de la Contre-Réforme et fut un des aspects de l'apologétique; il défendit ce que le protestantisme attaquait : la Vierge, les saints, la papauté, les images, les sacrements, les œuvres, les prières pour les morts. Il développa des thèmes que l'art du passé avait à peine indiqués; il exprima des sentiments nouveaux, des formes nouvelles de la dévotion.

Né dans un temps où l'Église épurée, et toute prête à donner son sang, entreprenait de reconquérir le Vieux Monde et de porter la foi dans le Nouveau, l'art participa à son enthousiasme; il célébra le martyre, et il mit le chrétien en face de la mort pour lui apprendre à ne pas la craindre. Mais, en même temps, il lui ouvrit le ciel. Les grands saints du XVI^e^ siècle, les plus passionnés peut-être qu'il y eut jamais, semblaient avoir vécu aux limites de ce monde : ils les franchissaient parfois pour s'unir à Dieu. L'extase apparut, non seulement comme la récompense de leur amour, mais comme la preuve de leur mission : l'hérésie, elle, ne communiquait pas avec le Christ, ne voyait pas sa face lumineuse, n'entendait pas sa voix. L'extase devint le plus haut sommet de la vie chrétienne et le suprême effort de l'art : il y mit tous ses prestiges, toute la magie de la lumière et de l'ombre. L'art religieux n'avait encore rien tenté de pareil: il arrivait là, lui aussi, à l'extrême limite du possible. Ainsi,

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

l'art né de la Contre-Réforme a ajouté quelque chose aux moyens d'expression de l'art chrétien; il a donné quelques profonds accords qui n'avaient jamais été entendus jusque-là.

Il a donc été le parfait interprète d'un temps. Celui qui a lu Bellarmin, saint Ignace de Loyola, sainte Thérèse, retrouve leur esprit en contemplant les tableaux des églises, car, sans le savoir, l'artiste participe à une pensée infiniment plus vaste que la sienne.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement des Éditeurs 1

L'ART RELIGIEUX DU XII[e] SIÈCLE

Ses origines 3
Diffusion de la sculpture. Rôle de Cluny 3
Influence des manuscrits enluminés 4
Origines orientales de l'art chrétien 7
Influence du drame liturgique 14
Influence de Saint-Denis et de Suger 16
L'art et les saints 19
Une sainte de l'Aquitaine : sainte Foy 19
Les saints de l'Auvergne 22
Les pèlerinages : les routes d'Italie 23
Les pèlerinages : les routes de France et d'Espagne. 29
Le monde et la nature 33
La colonne de Souvigny 33
Les étoffes orientales 35
Les portails historiés du XII[e] siècle 39

L'ART RELIGIEUX DU XIII[e] SIÈCLE

L'art du moyen age est symbolique 49
Méthode a suivre : les quatre Miroirs de Vincent de Beauvais 50

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Le Miroir de la nature 53
Le Miroir de la science 56
Le Miroir moral 60
Le Miroir historique 63
L'Ancien Testament 63
Les Évangiles 67
Les Apocryphes 69
Les saints et la *Légende dorée* : le charme de la *Légende dorée* 73
L'aspect des saints 75
L'histoire profane 76
Le Jugement dernier 78
Conclusion 84

L'ART RELIGIEUX DE LA FIN DU MOYEN AGE

Caractères généraux 91
Influence de l'art italien 92
Influence du théâtre religieux 96
L'art de la fin du moyen age exprime des sentiments nouveaux : le pathétique 103
Le Christ assis sur le Calvaire 105
La Passion de la Vierge 108
Les Saints-Sépulcres 111
L'art de la fin du moyen age exprime des sentiments nouveaux : la tendresse humaine 114
La Vierge et l'Enfant 114
Dans l'art de la fin du moyen age, les saints se présentent sous un aspect nouveau 116
Saint Roch 123
La Vierge 127

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

LE NOUVEAU SYMBOLISME 131
Les Sibylles 131
Le vitrail des chars à Saint-Vincent de Rouen... 133

L'ART ET LA DESTINÉE HUMAINE 135
Apparition de la mort dans l'art..... 135
La danse macabre 138
Les derniers moments. L'*Ars moriendi*..... 146
Le tombeau 152
Les vitraux de Vincennes et l'*Apocalypse* de Dürer. 168
Le Jugement dernier et l'influence du théâtre religieux 170

L'ART RELIGIEUX APRÈS LE CONCILE DE TRENTE

LES CONTROVERSES RELIGIEUSES ET L'ART..... 173
L'art exalte la Vierge..... 175
La chaire de saint Pierre..... 177
L'art défend les sacrements 178
Saint Charles Borromée 180
Saint Jean de Dieu 181

LE MARTYRE 182

LA VISION ET L'EXTASE 185
L'extase de sainte Thérèse transverbérée par l'ange. 187
Comment la France, l'Italie et l'Espagne ont représenté l'extase 188

LA MORT 190

L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE 192
L'Annonciation 192
La Nativité 193
La Flagellation 195

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Les dévotions nouvelles 196
La dévotion à l'ange gardien 196
Les survivances du passé 198
L'allégorie 202
Le décor des églises des ordres religieux 207
Conclusion 211

Imprimé en France, chez Soulisse-Martin, à Niort, en novembre 1945
(O. P. I. A. C. L. 31.1172).
Dépôt légal effectué dans le 4e trimestre 1945.
N° d'ordre dans les travaux de la Librairie Armand Colin : n° 132.
N° d'ordre dans les travaux de l'Imprimerie Soulisse-Martin : n° 32.

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques

Université Côte d'Azur. Bibliothèques