

Guide de l'art chrétien : études d'esthétique et d'iconographie / par le Cte de Grimoüard de Saint-Laurent

Grimoüard de Saint-Laurent, Henri-Julien (Cte). Guide de l'art chrétien : études d'esthétique et d'iconographie / par le Cte de Grimoüard de Saint-Laurent. 1872-1875.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

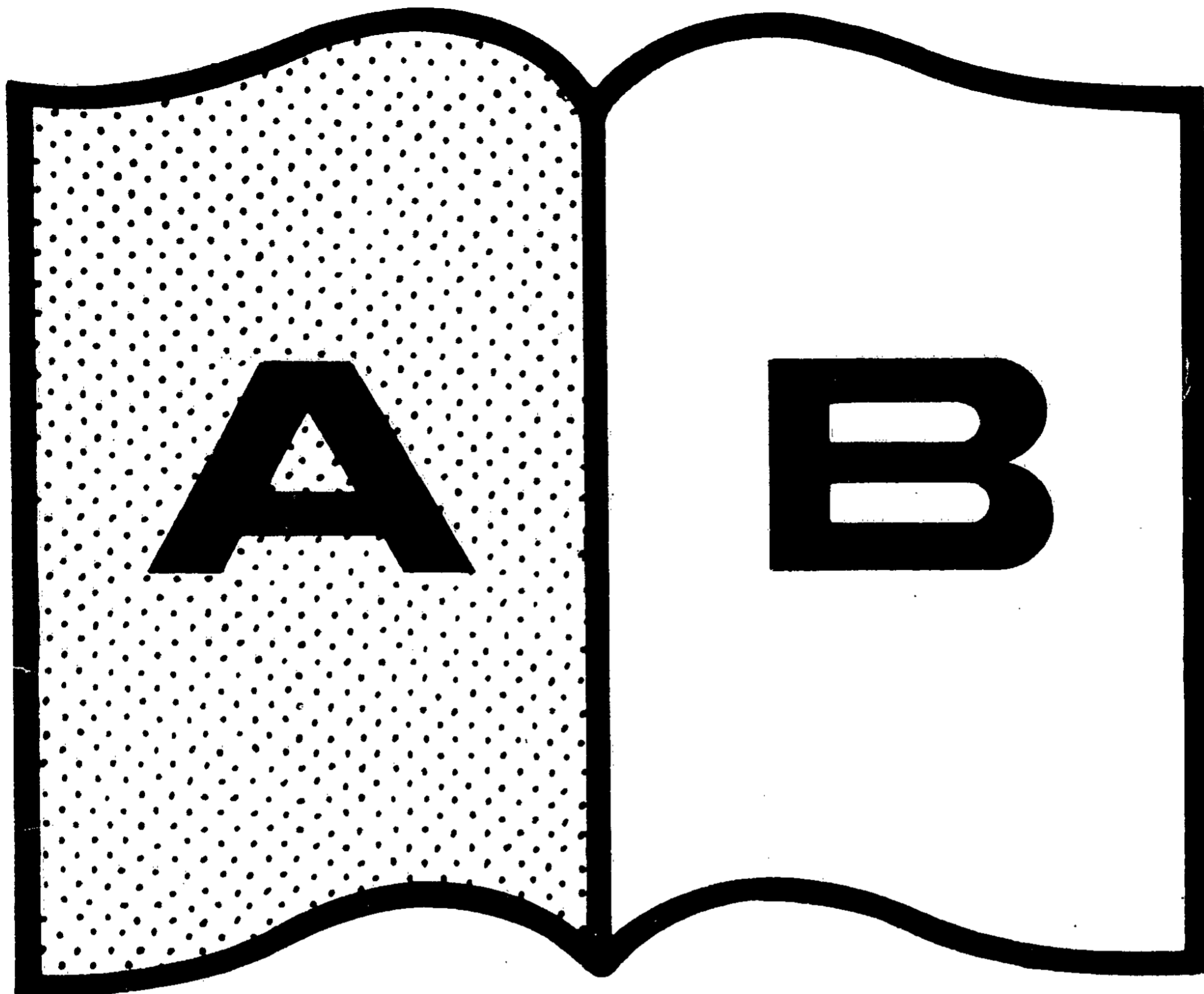
*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

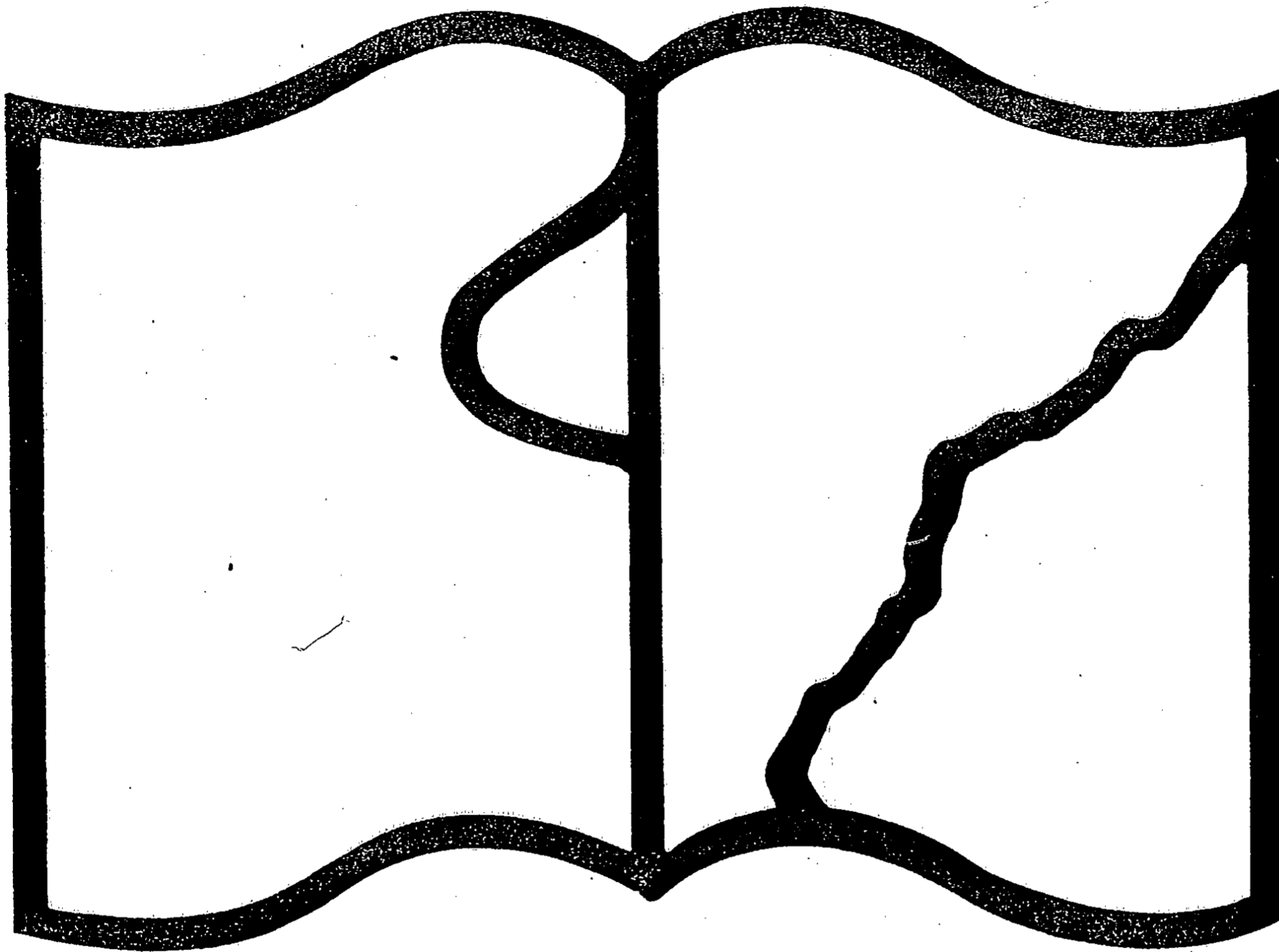
6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.



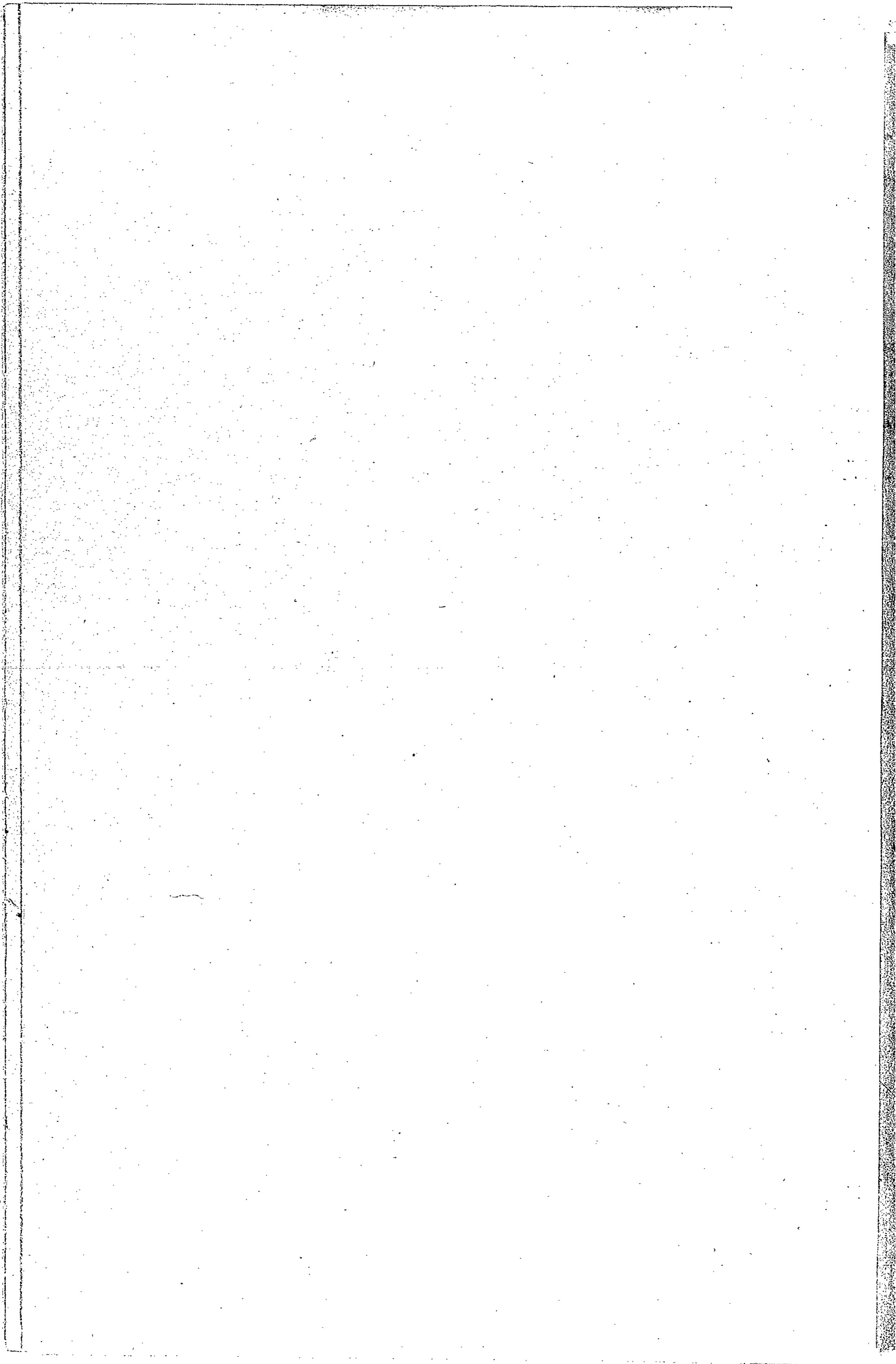
Contraste insuffisant

NF Z 43-120-14



Texte détérioré — reliure défectueuse

NF Z 43-120-11

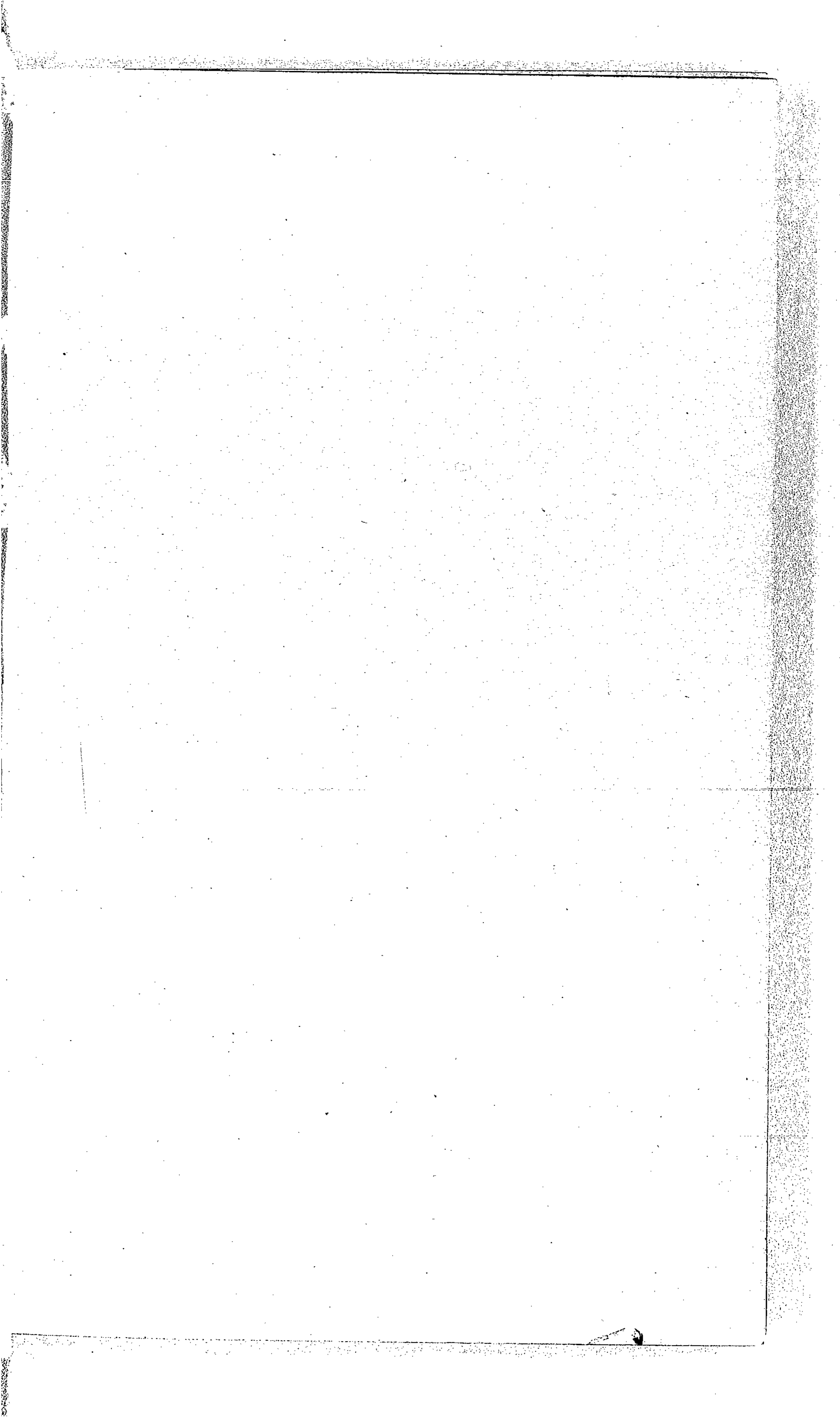


GUIDE
DE
L'ART CHRÉTIEN.

V
40802

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.

©





DESSIN DE ROSSI

ET GRAVE PAR G. PAZZI

VIERGE DE S^{TE} MARIE MAJEURE

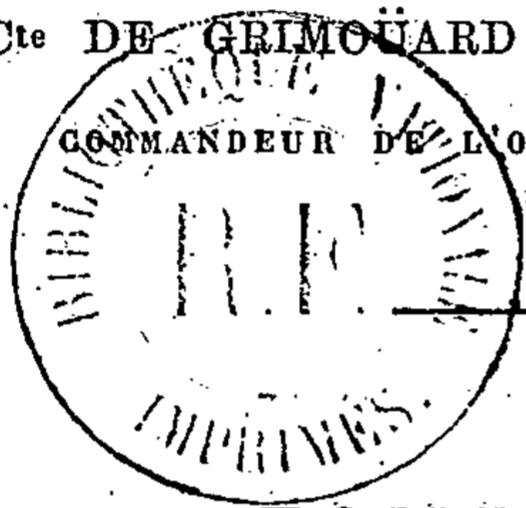
GUIDE
DE
L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES
D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

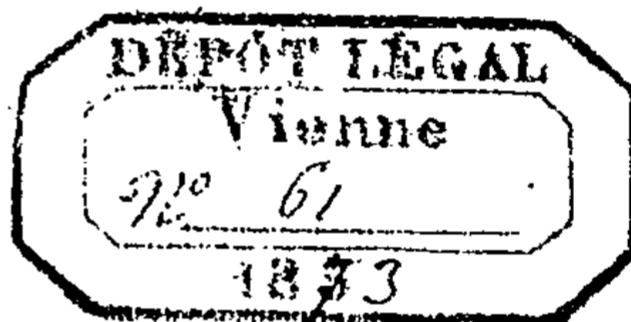
PAR

LE Cte DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE PIE IX.



TOME III.



PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON
RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINTE-GERMAIN, 23.

POITIERS

HENRI OUDIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE DE L'ÉPERON, 4.

1873

GUIDE
DE
L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

DEUXIÈME PARTIE

(SUITE)

ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

ÉTUDE XIV.

DU TYPE DE FIGURE DE MARIE.

I.

BEAUTÉ DE MARIE.

Dieu, dans toutes ses œuvres, a pris soin de répartir la beauté en proportion de la bonté. Selon le plan divin, la meilleure des créatures sera nécessairement la plus belle. Voulant couronner la création du monde matériel, il fit l'homme pour en être le prince et le chef-d'œuvre, et le corps que pétrit pour Adam le divin Artiste, ce corps, image visible des perfections invisibles dont il le combla en le faisant à sa ressemblance, fut le type de la beauté sensible la plus accomplie.

L'homme cependant ne pouvait rester seul de son type, sans qu'il manquât quelque chose à sa perfection, par le fait de son isolement même.

Dieu, dont le propre, quand il agit, est de toujours se surpasser par une progression continue dans le bien et le beau, sut tirer d'Adam un autre lui-même, dont les qualités et les formes, semblables aux siennes sans leur être identiques, devaient constituer un type d'une perfection nouvelle. Adam avait reçu au plus haut degré la beauté virile ; Ève eut ce quelque chose de plus que l'on nomme la grâce : la grâce, dit-on, plus belle encore que la beauté.

Il semblerait toutefois que nous concevons une beauté supérieure à la plus grande perfection de formes que puissent réunir l'homme et la femme, quand nous disons : beau comme un Ange ; mais cette beauté extérieure que nous attribuons, en nous servant de ces termes, aux esprits angéliques, ils ne l'ont pas en propre, puisqu'ils n'ont pas de corps, et nous la leur appliquons comme une image des beautés invisibles de leur intelligence, la composant de tout ce que nous pouvons concevoir de la plus pure beauté humaine dans sa fleur, sans distinction de sexe.

L'homme, d'ailleurs, n'a point conservé dans leur intégrité les perfections de son âme et de son corps ; il les déforme au contraire incessamment, et il ne faut rien moins qu'une création nouvelle pour lui rendre sa beauté primitive. Le premier Adam et la première Ève ont cessé d'être les types de la beauté par excellence ; il a fallu, pour ces types, reconstituer un nouvel homme et une nouvelle femme. Dans cette reconstitution, on retrouvera la marche ascendante qui appartient aux œuvres de Dieu : quand il refait, il fait mieux qu'il n'avait fait d'abord, et le nouvel homme, même en tant qu'homme, sera plus beau que le premier homme, la nouvelle femme plus belle que la première femme. Le nouvel homme est Dieu fait homme ; la nouvelle femme unie à la Divinité, sans aller dans cette union jusqu'à l'unité personnelle, demeure une créature infiniment inférieure au Créateur ; mais quant aux perfections corporelles, nous oserions dire, si l'Église ne nous le défendait pas, qu'elle est en quelque sorte l'égale de son divin Fils, Jésus ayant voulu tenir de Marie toute la substance et toutes les formes de son propre corps.

Par une disposition admirable, l'ordre de la première création a été renversé : Ève avait été tirée d'Adam, Jésus est né de Marie ; si bien que l'ère de la régénération étant aussi celle de la virginité, la communauté de nature entre le Fils et la Mère établira pour l'éternité tout entière des liens plus intimes dans leur pureté ineffable, que jamais l'union des époux formés d'une seule chair n'était capable d'en produire dans la chaste intégrité du premier plan de Dieu.

Il nous semble donc permis de le dire : Marie est aussi belle que Jésus ; car Jésus dans son corps n'a voulu aucune beauté qu'il ne tint du corps.

virginal de Marie ; Marie est plus belle qu'Ève ne le fut jamais , de toute la proportion qui répond, dans les plans divins, à la supériorité de l'Incarnation sur la création primitive, à la formation du corps de Jésus tiré de son sang le plus pur, comparée à la formation du corps d'Adam fait avec de la boue. Dans un sens, il semblerait même que Marie pût avoir en beauté physique quelque chose de plus que Jésus, ayant, en sa qualité de femme, le privilège de la grâce ; mais tout ce qui est en la Mère, revient en des termes proportionnels à son divin Fils, comme tout ce qui est dans le Fils se retrouve dans la Mère : la beauté virile de Jésus faisant mieux saisir ce qu'il doit y avoir de noblesse et de grandeur dans la beauté plus gracieuse de Marie, et la grâce virginale de celle-ci rejaillissant dans les traits du Sauveur pour en faire goûter le charme, sans rien leur enlever du côté de la majesté ou de la force.

Le visage de la première femme étant le dernier trait de l'artiste suprême dans la création primitive, Ève, pour en couronner la beauté par l'œuvre la plus belle, devait être la reine de l'art ; ce titre appartient donc à Marie, héritière et bien au delà de toutes les prérogatives de la première femme. Une belle tête de Vierge, tel doit donc être le but par excellence des artistes, parce qu'ils doivent y mettre à la fois tant de délicatesse, de grâce et de force, que l'ayant fait, ils soient capables de tout. La tête de Vierge est la tête de femme par excellence, et la tête de Christ, la tête d'homme par excellence ; celui qui, réputé supérieur dans l'exécution des têtes d'hommes, demeurerait incapable d'atteindre au même degré les qualités exigées pour bien faire une tête de femme, manquerait certainement de beaucoup des conditions nécessaires pour être un grand peintre. Prenez au contraire un artiste qui ait de grands succès dans les têtes de femmes, s'il ne sait réussir aussi bien les têtes d'hommes, il sera certainement au-dessous de sa tâche, dès lors que vous lui demanderez une tête de Vierge ; il a peut-être fait des Vierges fort admirées, mais, à coup sûr, elles ne répondaient pas à l'idée qu'on doit se faire de Marie ; car, si celui qui sait bien la peindre est capable de tout peindre, c'est qu'il faut être en possession de toutes les puissances de l'art pour savoir vraiment la peindre.

Concevez une tête de la régularité de lignes la plus parfaite ; que ces lignes, loin d'avoir aucune rigidité, s'assouplissent sous les plus douces inflexions ; aux proportions de la beauté plastique, ajoutez tout ce que la physionomie peut avoir de charmes ; que, dans cette physionomie, la plus haute intelligence s'unisse aux affections les plus tendres ; sous un voile de modestie et de pureté, qu'il s'en exhale une suavité exquise, qu'il y règne une sérénité sans pareille : vous êtes dans la bonne voie ; Dieu seul sait combien vous approcherez de bien représenter Marie.

On doit sentir dans la figure de Marie, qu'elle est, bien plus que la pre-

mière femme, conçue selon la perfection de la nature. La nature a failli, et pour la relever, il a fallu s'élever au-dessus d'elle en la domptant : où la modestie suffisait, il faut l'humilité, et l'abnégation, où l'on se serait contenté de la retenue; bien loin de Marie l'ombre du sensuel; si l'œil en la voyant se passionne, il faut que ce soit uniquement pour les choses du ciel. Marie par-dessus tout est mère; tous ses charmes doivent être ceux d'une mère, et il n'est homme qui, en dirigeant les yeux sur elle, ne dût se sentir redevenu comme un enfant : elle est mère si pure, qu'aucune langue humaine ne suffit à le dire, et l'Église, en multipliant les paroles pour célébrer la plus chère de ses vertus, n'en accuse que mieux l'impuissance de notre bouche à l'exprimer.

Mais voilà aussi pour le peintre la difficulté du problème : comment rendre par le pinceau ce qu'un œil charnel ne peut voir ? Car nous allons jusque-là : nous aurions Marie sous les yeux comme l'ont eue ses contemporains, tandis qu'elle vivait sur la terre, nous ne la verrions pas encore ! nous ne la verrions pas au point de pouvoir analyser ses traits, non qu'elle brillât d'un éclat trop éblouissant, mais parce que l'esprit de l'homme ne saurait même comprendre jusqu'à quel point sa beauté est incompréhensible. Ce mot de Bossuet appliqué par le R. P. Toulemont¹ au corps transfiguré de Marie, dans la vie triomphante du ciel, nous paraît applicable également au temps de sa vie terrestre. Il n'est pas croyable même qu'aucun homme alors ait pu absolument fixer sur elle ses regards, tant sa céleste pudeur devait imprimer un sentiment indéfinissable, ou de respect, ou de crainte, selon que l'on était pur ou qu'on ne l'était pas.

Marie sur la terre était d'une beauté d'autant plus incompréhensible, qu'elle était mieux appropriée aux circonstances de sa vie humble et cachée, de sa voie douloureuse, de son attente extatique. Elle est belle de tous les genres de beautés, elle a été belle en toute occasion, et belle toujours de la beauté de la circonstance. Pour nous servir des paroles de Joseph de Maistre², la figure de Marie sera donc le désespoir et cependant l'objet le plus chéri — il dit de l'art moderne, nous dirons : — de l'art chrétien dans toute sa vigueur. Sur ce thème, les grands maîtres pourront tantôt surpasser leurs rivaux, tantôt se surpasser eux-mêmes, se surpasser encore, sans jamais se satisfaire. La figure de Marie est une source intarissable de chefs-d'œuvre, et un but inaccessible.

Faites des Vierges sur tous les tons, dans tous les caractères, dans toutes

1. *La Sainte Vierge et l'Art chrétien d'après M. Rto*, article des *Études religieuses*, etc., par les Pères de la Compagnie de Jésus, mai 1867, p. 600.

2. De Maistre, *Essai sur la Philosophie de Bacon*, 1806, T. 1, p. 297.

les situations ; passez de la majesté la plus sublime à la douceur la plus suave, comprenez qu'elle est reine, souvenez-vous qu'elle se dit une servante ; donnez du meilleur de votre âme, en la tenant au niveau des pensées les plus chastes, les plus nobles, les plus souriantes, les plus dignes, les plus pieuses qui puissent germer dans un chrétien. Quel que soit votre talent, quand il irait jusqu'au génie, représenter la Mère de Dieu comme on la voit dans le ciel, est ici-bas démesurément hors de la portée de tout pinceau humain : vous pouvez au contraire la peindre avec un éclat dont elle fut privée sur la terre ; vous ne la peindrez jamais aussi accomplie, aussi belle, qu'elle le fut en réalité dans les moindres actions de sa vie ; vous n'en approcherez même pas. Jamais, en voyant son image, nul ne pourra dire : C'est bien Elle ! Mais de ces efforts naîtront les images les plus belles, les plus nobles, les plus suaves, les plus dignes, que la main humaine soit capable de produire ; Marie s'en tiendra honorée, et on se sentira, en les voyant, porté vers elle ; le beau redeviendra ce qu'il doit être, un attrait vers le bien, et si l'artiste a su aller plus haut vers les sommets du bon et du beau, son œuvre, invitant à la prière, demeurera elle-même une prière permanente.

Ces pensées étaient depuis plusieurs années déjà confiées au papier, attendant d'être mises en œuvre, quand, ce moment venu, nous avons eu connaissance de l'article du P. Toulemont déjà cité, où il parle de la beauté de Marie en des termes si sentis et si admirablement pensés, que nous aurions été tentés de les rapporter intégralement et de nous taire ; mais comme, après avoir côtoyé quelque temps la même voie, nous devons bientôt après poursuivre une tâche toute différente de la sienne, il nous a paru préférable de laisser subsister nos propres inspirations et de conserver notre physionomie, et nous nous contentons de répéter une magnifique page d'un homme qui, comme le dit le P. Toulemont, fut longtemps la gloire de la France catholique :

« En recherchant les types divers que présente l'art avant le Christia-
« nisme, on trouve chez les anciens le type de la femme, sous ses diffé-
« rentes modifications d'épouse, de mère, de jeune fille ; mais celui de la
« Vierge-Mère, né du dogme chrétien, leur est totalement étranger. Sainte
« comme le Christ, qui a pris en elle notre nature afin de la régénérer,
« elle est la femme selon l'esprit, comme la Vénus antique était la femme
« selon la chair. Aussi dans la Vierge tout détache de cette pensée de la
« chair. Telle qu'une fleur aérienne, elle flotte au milieu d'une limpide lu-
« mière qui semble, en la révélant, la voiler encore. Un parfum exquis d'in-
« nocence s'exhale d'elle et l'enveloppe comme un vêtement. Sur son
« front serein, et où cependant apparaît déjà le germe d'une douleur im-

« mense, pressentie et pleinement acceptée, sur ces lèvres qui sourient à
 « l'Enfant divin, dans son regard virginal et maternel, dans la pureté de
 « ses traits pleins d'une grâce céleste, on reconnaît tout ensemble et la
 « simple naïveté de la fille des hommes, et l'auguste et ineffable sainteté
 « de celle en qui le Verbe éternel s'est incarné pour le salut du monde.
 « Voilà la femme selon le Christianisme, la seconde Ève réparatrice de
 « l'humanité ruinée par la première; et lorsque, après une vie cachée, on
 « la revoit au pied de la croix sur laquelle se consomme le volontaire
 « sacrifice de son Fils, lorsqu'elle est là défaillante sous le poids de ses
 « inénarrables angoisses, et toutefois recevant de la main du Père le
 « calice d'amertume, et l'épuisant jusqu'à la lie, sans proférer une
 « plainte : quelle distance de la Mère du Christ à l'antique Niobé¹ ! »

II.

LES TRAITS DE LA SAINTE VIERGE D'APRÈS LES TRADITIONS.

Lorsque nous nous sommes enquis des traits du Sauveur, que nous nous sommes demandé comment représenter à la fois le Dieu et l'homme, — le Dieu en tant qu'il se montre toujours au moins par la perfection du bien, alors même qu'il ne laisse rien percer de sa gloire; l'homme tel qu'il a pu passer méconnu dans la foule, — nous avons trouvé l'art en possession d'un type qui satisfait à toutes les exigences de la pensée chrétienne; et ce type, sinon toujours bien compris, sinon toujours suivi avec la fidélité désirable, a presque constamment exercé un certain empire sur les souvenirs de l'artiste, et il s'est imposé en quelque manière au point de se rendre ordinairement reconnaissable.

Relativement à Marie, les traditions ne sont pas non plus restées muettes, mais l'art s'est montré moins docile à les suivre. Est-ce que, moins caractérisés de leur nature, les traits de la femme lui ont échappé plus facilement? Est-ce que, poursuivant en elle plus particulièrement le type idéal de la femme par excellence: — des traits qui tour à tour recèlent toutes les perfections de l'âme et se prêtent à les révéler, une physionomie où se peignent la plénitude des grâces divines et l'humilité de la créature la

1. Lamennais, *Esquisse d'une Philosophie*, T. III. « Cet ouvrage », ajoute en note le P. Toulemont, « est de la triste époque de sa vie; mais il est certain que la page que nous reproduisons, ainsi que beaucoup d'autres non moins remarquables sur l'art du christianisme, remonte au temps où l'infortuné auteur était encore croyant. »

plus abaissée, — il aurait laissé plus de liberté aux inspirations personnelles, pour courir à la recherche de cette nature toute privilégiée et toute insaisissable? C'est peut-être un peu de tout cela. Quoi qu'il en soit, rien souvent ne se ressemble moins qu'une *Vierge* et une *Vierge*. Si des imaginations toujours pures avaient fait seules les frais de cette variété, il n'y aurait que demi-mal; si même l'imagination seule y avait présidé, ce serait un moindre mal que d'avoir emprunté des figures de *Vierge* à des modèles vivants, au choix desquels la vertu n'a pas toujours présidé. Et quand le modèle serait choisi parmi les plus dignes, ce serait là un abus encore condamné par le bon sens autant que par les convenances : il ne faut pas que, sur la place publique, quelqu'un puisse jamais dire : voilà le visage devant lequel je me suis mis à genoux ce matin.

On a pu dire de certaines images primitives de Marie, qu'elles avaient été conçues d'après le type de la Minerve grecque. Quand il serait vrai que l'art chrétien n'eût pas craint de donner parfois aux images de la Mère de Dieu quelque ressemblance avec l'immortel chef-d'œuvre de Phidias, nous aimerions mieux qu'il eût puisé à cette source que dans la nature vivante, et nous ajouterions avec le P. Toulemont : « Minerve n'avait-elle pas été en « quelque sorte la figure de Marie, comme Orphée la figure du Christ ¹ ? » Prenons garde cependant : Phidias avait vu Jupiter dans Homère, le peintre chrétien est appelé à voir Marie dans saint Luc, selon un mot emprunté à de Maistre. Or, qui observera Marie dans son historien, verra en elle des traits distinctifs que ne connut jamais le génie ou la sagesse antique, cette humilité surtout qui, transformée dans la gloire même, doit répandre sur toute sa personne une suavité avant elle inconnue.

D'ailleurs, les premiers chrétiens n'avaient-ils pas conservé traditionnellement quelques souvenirs des traits de Marie, n'avaient-ils pas même conservé quelques-unes de ses images? Nous avons démontré les probabilités de ce souvenir et de cette conservation quant à Jésus; les mêmes vraisemblances ne s'appliquent-elles pas à sa très-sainte Mère? La beauté réelle de Marie est insaisissable et intraduisible, nous ne retirons rien de ces expressions : mais les copies de cette *Vierge* admirable, si pâles qu'elles soient par rapport à l'original, ont dû cependant, dans la bouche ou sous la main de ceux qui ont pu la décrire ou la peindre après l'avoir vue, prendre quelque chose d'elle qui soit encore préférable pour fournir les éléments de son image à tout ce que l'on pourrait tenter de purement imaginaire.

Au fait, si on étudie les descriptions et les images de Marie données comme remontant à elle-même, on sera forcé de le reconnaître : c'est là

1. *La Sainte Vierge et l'Art chrétien*, p. 608.

que se trouvent le plus de supériorité et les éléments d'un type qui, s'élevant au-dessus des conditions vulgaires, demeure parfaitement distinct de tous ceux qu'imagina l'art grec dans ses meilleurs jours.

Parlons d'abord des descriptions : elles ont le tort de n'apparaître dans l'histoire que bien tardivement ; la plus ancienne est donnée en peu de mots, au XI^e siècle, par Cedrenus ; la plus complète, due à Nicéphore Calixte, n'apparaît qu'au XIV^e ; l'auteur, il est vrai, dit la tenir d'un écrivain du nom d'Epiphane, dans lequel on aimerait à reconnaître le saint évêque de Salamine, ce qui nous ferait remonter, avec l'autorité d'un grand nom, jusqu'au IV^e siècle ; mais rien ne prouve qu'il en soit ainsi, et le témoignage de Nicéphore Calixte, comme celui de Cedrenus, est facilement récusé, vu son peu de critique. Il faut donc que les traditions rapportées par eux se soutiennent un peu d'elles-mêmes et sur leurs propres vraisemblances ; elles ont en leur faveur leur accord entre elles, et leur accord avec des images qui, selon l'histoire, ne peuvent être postérieures au V^e siècle, si on ne veut admettre la tradition qui les fait remonter aux temps apostoliques. Elles forment dans Nicéphore un faisceau avec les traditions analogues relatives à Notre-Seigneur, puis aux apôtres saint Pierre et saint Paul, fortifiées elles-mêmes d'un ensemble de données de plus en plus favorables. On ne leur oppose que des preuves purement négatives, sans valeur par conséquent pour infirmer le droit de possession dont nous pouvons nous prévaloir. Nous nous en prévalons avec d'autant moins de scrupule, qu'il s'agit pour nous uniquement d'assurer à l'art chrétien, quant à un objet aussi fondamental que le type de Marie, un fond relativement solide, où il trouvera l'élévation unie à plus de vérité que n'en rencontrent jamais soit la fantaisie, soit un réalisme facilement exposé à devenir sensuel.

Les textes de Cedrenus et de Nicéphore Calixte ne sont pas tellement isolés, qu'il n'en ait couru d'analogues sous des noms empruntés ou même sous un complet anonyme. Quelques mots attribués sans fondement à Proclus¹, le disciple de saint Jean Chrysostome, ne s'appliquent qu'à la parfaite beauté de la sainte Vierge, prise en général ; mais on donne comme de saint Anselme un petit écrit qui n'est certainement pas de lui, et dont l'auteur a prétendu décrire entièrement la figure et les habitudes de la sainte Vierge et de son divin Fils ; enfin Peignot reproduit une description répétée par M. l'abbé Daras², et qui, avec des détails un

1. Voici le texte attribué à Proclus : *Videamus .. Quemadmodum eximia venustatis forma non decerpatur, et prolis decore ager excolatur.*

2. Peignot, *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ et sur celle de Marie*, p. 148. — Daras, *Légende de Notre-Dame*, p. 311.

peu différents, revient dans l'ensemble à celle de Nicéphore, dont voici la traduction ¹ :

« Portrait de la très-sainte Vierge au physique et au moral. Voici,
 « d'après saint Epiphane, le tableau de la personne de la très-sainte
 « Vierge, soit au moral, soit au physique. La gravité et la plus grande
 « décence régnoient dans toutes ses actions; elle parloit peu, mais
 « toujours à propos. Elle étoit d'un accès facile et écoutoit patiemment
 « ce qu'on avoit à lui dire. Toujours affable, elle étoit honorée et res-
 « pectée de chacun. Sa taille étoit moyenne; cependant quelques-uns
 « pensoient qu'elle étoit au-dessus de la moyenne. Dans ses conversations
 « avec tout le monde régnoit une liberté décente, mais jamais de plaisan-
 « terie, ni de propos qui pussent causer le moindre trouble et encore
 « moins ressentir l'emportement. Elle avoit le teint couleur de froment,
 « les cheveux blonds, les yeux vifs, la prunelle tirant sur le jaune et à peu
 « près de la couleur d'une olive, les sourcils d'un beau noir et bien
 « arqués; le nez assez long, les lèvres vermeilles, et dont il ne sortoit que
 « des paroles pleines de suavité. Sa figure n'étoit ni ronde ni allongée, mais
 « un peu ovale; elle avoit les mains et les doigts longs. Elle étoit ennemie
 « de tout faste, simple dans ses manières, ne s'occupant nullement de

¹ Nous empruntons cette traduction à Peignot, *Op. cit.*, et nous donnons ici tous les textes latins d'après Trombelli, *Mariæ SS. Vita ac Gesta, etc.*, T. IV, p. 376, 378, in-4^o; Bologne, 1761.

Fragment emprunté au texte dit de saint Anselme : « *Fuscos habebat oculos, rectos aspectus, nigra supercilia, mediocrem nasum, vultus ejus longus, longa manus, longi digiti: mediocri staturæ... ferens pannum proprii coloris, etc.* » (Dans l'opuscule portant ce titre : *Ægestis Anselmi colliguntur forma et mores beatæ Mariæ et uncti filii ejus.*)

Texte de Cedrenus : « *Erat (Maria) statura mediocri, subfusca, fulvo crine, oculis fulvis ac mediocribus, magno supercilio, naso mediocri, manibus ac digitis longis.* » (*Compendium histor.*, p. 185, Paris.)

Texte de Nicéphore Calixte : « *Mores autem formæque ac staturæ ejus (Mariæ sanctissimæ) modus talis, ut inquit Epiphanius, fuit. Erat in rebus omnibus honesta et gravis, pauca admodum eaque necessaria loquens, ad audiendum facilis, et perquam affabilis, honorem suum et venerationem omnibus exhibens. Statura mediocri: quamvis sint qui eam aliquantulum mediocrem longitudinem excessisse dicant. Decenti dicendi libertate adversus homines omnes usa est, sine risu, sine perturbatione, et sine iracundia maxime. Colore fuit triticum referente, capillo flavo, oculis acribus, sublavis ac tanquam oleæ colore pupillas in eis habens. Supercilia ei erant inflexa, et decenter nigra: nasus longior, labia florida, et verborum suavitate plena: facies non rotunda, et acuta, sed aliquanto longior, manus simul et digiti longiores. Erat denique fastus omnis expers, simplex, minimeque vultum fingens, nihil molliciei secum trahens, sed humilitatem præcellentem colens. Vestimentis, quæ ipsa gestavit, coloris nativi contenta fuit, id quod etiamnum sanctum capitis ejus velamen ostendit. Et ut paucis dicam in rebus ejus omnibus multa divinitus inerat gratia.* (*Interpret. Joan. Longo, Lib. II, cap. 23.*)

« faire ressortir les grâces de son visage , n'ayant rien de ce qui tient à
 « la mollesse, mais agissant en tout avec la plus grande humilité; les
 « habits qu'elle portoit étoient de la couleur naturelle de la laine; c'est
 « ce que prouve le saint voile dont elle se couvroit la tête et que l'on
 « possède encore maintenant. En un mot, une grâce infinie répandoit un
 « éclat divin sur toutes ses actions. »

L'autre description recueillie par Peignot dit que Marie avait le teint clair et tirant sur le brun, ce qui revient bien à ce que Nicéphore a voulu dire par la couleur du froment; au lieu de présenter les cheveux absolument comme étant blonds, cette description les donne comme étant entre le blond et le châtain. Elle ajoute, ce dont on ne peut douter, que « son port
 « était majestueux, sa démarche grave, son regard doux et serein; que son
 « air plein de candeur, de modestie et de pudeur, inspirait l'amour de
 « la virginité. Elle captivait les cœurs, produisait en eux tout à la fois
 « des pensées divines avec des pensées d'humilité, de joie, de tendresse,
 « de respect et d'admiration. En la voyant, on ne pouvait s'empêcher
 « de la bénir, de la louer, d'exalter la grandeur de ses perfections. Elle
 « causait dans tous ceux qui la regardaient et l'entendaient des effets
 « merveilleux qui les portaient au bien et au désir de plaire à Dieu.
 « Enfin, tous les dons de la nature et de la grâce brillaient en elle,
 « et elle était si ressemblante à son Fils, que saint Denis l'Aréopagite,
 « qui la vit, nous assure que s'il n'eût été éclairé des lumières de la foi, il
 « l'aurait prise pour une divinité. »

On se souvient que Nicéphore termine la description de Notre-Seigneur en disant qu'il ressemblait en tout à sa divine et chaste Mère.

Le Dante, son contemporain, exprime la même pensée, que très-probablement il ne lui avait pas empruntée.

Ri guardà omai nella faccia, ch' a Cristo
 Più s' assomiglia, che a sua chiarezza
 Sola ci può disporre a veder Cristo.

« Regarde maintenant dans la face qui ressemble le plus à Jésus : elle
 « seule pourra, par son éclat, te disposer à voir le Christ ¹. »

« Je voudrais que toujours les peintres pussent se souvenir », dit le pieux cardinal Frédéric Borromée en citant ce tercet, « de ce que les
 « Pères et l'antiquité tout entière nous ont transmis : que le visage du
 « Sauveur se faisait remarquer par une extrême ressemblance avec sa

1. *Paradi.*, xxxii, traduction de Fiorentino.

« Mère, à tel point qu'on put facilement les reconnaître, ou le Fils
 « par la Mère ou la Mère par le Fils, *vel ex Matre Filium, vel ex Filio*
 « *Matrem* ^{1.} »

III.

L'IMAGE DE SAINTE-MARIE-MAJEURE.

Une pieuse légende représente la sainte Vierge apparaissant miraculeusement à saint Luc, pour poser devant lui et lui faciliter le moyen de la peindre dignement. Selon une autre version, les Anges seraient venus au secours du saint Evangéliste pour achever une tâche qu'il ne pouvait terminer à sa propre satisfaction. Les trois grands patriarches de l'Orient, Job d'Alexandrie, Christophe d'Antioche et Basile de Jérusalem, dans la lettre synodale adressée par eux à l'empereur iconoclaste Théophile (829-842), disent seulement que, lorsque saint Luc présenta son travail à la sainte Vierge elle-même, elle lui dit : « Ma grâce sera toujours avec cette image ^{2.} »

Deux questions se présentent sur le fond de ces traditions et de ces légendes : outre la question principale de savoir si saint Luc a effectivement été peintre, s'il a laissé des portraits de la sainte Vierge, ou, d'une manière plus générale, s'il existe de ces portraits qui remontent aux temps apostoliques, il y a lieu de se demander si, parmi les portraits de Marie, il n'y en aurait pas qui, ayant été exécutés par des voies ou avec des secours surnaturels, seraient plus près de nous faire connaître dans toute leur perfection les traits de leur très-saint modèle ?

Saint Luc, dans tous les cas, n'était pas peintre de profession : il paraît, d'après un passage des épîtres de saint Paul, qu'il était médecin ; mais c'était un esprit cultivé, élevé à Antioche, au milieu de tous les développements de la civilisation grecque. Que, dans ces circonstances, sans nuire à ses études principales, il eût acquis accessoirement quelque pra-

1. *De Pictura sacra*, Lib. II. cap. II, dans les *Symbolæ litterariæ* de Gori, T. VII.

On aimera à comparer avec les descriptions précédentes, ce passage de Catherine Emmerich : « La sainte Vierge avait une chevelure abondante d'un blond foncé, des sourcils noirs et élevés, de grands yeux habituellement baissés avec de longs cils noirs, le nez d'une belle forme, un peu allongé, une bouche noble et gracieuse, un menton effilé ; elle marchait avec beaucoup de grâce, de décence et de gravité. » (*Vie de la sainte Vierge*, traduction de M. de Cazalès, p. 214, XLIII.)

2. Cette citation est empruntée au savant opuscule de M. l'abbé Milochau, dont nous nous sommes beaucoup aidé : *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie-Majeure*, br. in-8° ; Paris et Lyon, 1862.

tique de la peinture, il n'est rien de plus concevable. Dans ces conditions, qu'il ait songé à faire le portrait de la Mère de Dieu, que son talent ne se soit pas trouvé à la hauteur de sa tâche, que Marie elle-même n'ait pas été présente, soit qu'elle eût déjà accompli son Assomption glorieuse, soit qu'elle fût en d'autres lieux, ou même qu'elle se montrât peu en public et qu'elle ne s'y montrât pas surtout telle que le peintre pouvait vouloir la représenter : toutes les circonstances rapportées peuvent se coordonner et s'expliquer avec une complète vraisemblance. Mais quand, allant bien au delà de la vraisemblance, nous irions jusqu'à la certitude, il ne faudrait pas en conclure qu'une assistance quelconque eût absorbé le génie du peintre au point d'enlever à son œuvre le caractère propre au tour de son esprit et à ses procédés d'exécution. D'un autre côté, quand on saurait au contraire que toutes ces circonstances merveilleuses sont purement fictives, en observant avec une attention soutenue les principales images attribuées à saint Luc, et surtout la plus célèbre de toutes, celle de Sainte-Marie-Majeure, on y trouvera une élévation et une sobriété dans le type et la composition, un charme tellement supérieur, que difficilement on imaginerait que l'auteur ait pu les obtenir sans être, intérieurement du moins, assisté d'en haut.

Maintenant, que cet auteur, celui qui a peint sinon toutes les images, du moins celles d'où provient ce qu'elles ont de commun, soit ou ne soit pas le saint Evangéliste, qu'il ait été contemporain des Apôtres ou qu'il ne soit venu que quatre ou cinq siècles plus tard, il y a là un groupe d'images de Marie auquel il nous importe de nous attacher en première ligne : car, sans rien préjuger de leur origine, on arrive facilement à reconnaître qu'il n'y en a pas de plus anciennes, — même dans la supposition la plus défavorable à leur antiquité, — où Marie se présente avec un type de figure arrêté et soutenu, où se manifeste par conséquent l'intention d'offrir un portrait de la Mère de Dieu.

Les images des II^e, III^e et IV^e siècles, peintes dans les Catacombes, qui ont été l'objet du précieux traité de M. de Rossi ¹, sont absolument dépourvues du caractère dont nous parlons; quant au type de figure, elles n'ont rien de commun entre elles, elles sont conçues dans ce système de représentation large, propre aux monuments dont elles font partie, et que nos lecteurs doivent connaître s'ils nous ont prêté précédemment un peu d'attention : il suffisait au but proposé de représenter une mère portant son enfant, les accessoires de la composition venant dire d'une manière non douteuse quelle est cette mère. L'importance de ces images vient de l'intention d'honorer, par leur moyen, la Vierge-

1. *Imagini Scelte.*

Mère en tant que Mère de Dieu, et c'est à ce point de vue qu'elles retrouveront, dans la suite de ces études, la place qui leur est due.

Aujourd'hui il s'agit des types de figure attribués à Marie. On dira que les types ainsi consacrés n'apparaissent que dans la période byzantine. Quand ce serait vrai, il ne s'ensuivrait pas qu'ils n'eussent pu être conçus d'après des données traditionnelles relatives aux traits de la sainte Vierge, et qu'ils n'eussent reproduit avec plus ou moins d'exactitude des portraits antérieurs de première ou de seconde main, remontant jusqu'aux contemporains de la Mère de Dieu. Quant au système de peinture et au style, ils n'en porteraient pas moins les caractères de l'époque où ils auraient été eux-mêmes exécutés.

Personne n'essaiera de soutenir, après s'être mis un peu au courant de la question, que saint Luc ait effectivement peint de sa propre main toutes les images de Marie qui lui sont attribuées; tout ce que l'on peut tenter de plus favorable pour la plupart d'entre elles, consiste à montrer que la vénération dont elles sont l'objet repose sur un fondement ancien et raisonnable, et que leur filiation remontant à saint Luc par voie plus ou moins directe n'est pas dénuée de probabilité.

Prenez parmi ces images celles qui vous attireront le plus par leur parfum d'antiquité, par leur air de famille: entre celles-là même, il vous sera facile de reconnaître des différences d'exécution, et vous apercevrez que toutes les données pourraient bien converger vers cette conclusion: — Originellement ont été peints divers portraits de la sainte Vierge, par quelqu'un de ses contemporains, ou de son vivant ou peu après sa mort; — et faisant à saint Luc l'application du principe de la possession, *melior est conditio possidentis*, vous ne verrez aucun motif d'affaiblir la tradition d'après laquelle il serait lui-même ce peintre primitif, mais vous reconnaîtrez combien il est difficile qu'aucune de ses œuvres nous soit parvenue telle qu'elle est sortie de sa main: nous n'en aurions que des copies ou tout au plus des retouches.

De toutes les images de cette catégorie, la mieux posée au point de vue de l'ancienneté non interrompue des traditions, de la solennité de son culte, comme au point de vue de son caractère et de son style, c'est incontestablement l'image de Sainte-Marie-Majeure; or, on ne peut méconnaître, même en ce qui la concerne, la vraisemblance de l'opinion émise par Catherine Emmerich, d'après laquelle l'image originale, effectivement peinte par le saint Évangéliste, aurait été consumée par le temps, à tel point qu'on en aurait renfermé les débris dans l'un des piliers de la basilique, et l'image actuelle n'en serait qu'une copie, mais une copie éminemment fidèle quant aux termes essentiels du type, du sentiment, du carac-

tère, sans exclure sans doute quelques modifications de style tenant à la manière du copiste (pl. 1).

On a, pour ainsi dire, la preuve intrinsèque de cette fidélité ; car il y a dans cette figure une douceur, un charme, un ensemble de simplicité et de dignité qui ne sont pas byzantins. On ne peut réunir dans un simple portrait tant de qualités qui, trop accentuées, s'excluraient si elles ne reposaient sur un fond de parfaite placidité ; aussi cette image est éminemment placide : elle n'a donc pas de ces physionomies vives et parlantes qui attirent fortement l'attention ; peinte sans beaucoup de relief, d'une manière un peu sèche, avec les épaules un peu serrées, toutes choses qui n'accusent chez le peintre qu'une habileté assez médiocre, il n'est pas étonnant qu'elle n'ait pas été classée parmi les œuvres supérieures de l'art ; et cependant, si on l'examine, nous ne dirons pas avec une attention soutenue, mais avec le recueillement qu'elle comporte, on reconnaît en elle une supériorité qui la met bien au-dessus de tout ce qu'on a jamais pu tenter, d'ailleurs, pour représenter dignement la Mère de Dieu. Supprimez toutes les traditions qui s'attachent à cette image, ne la considérez plus comme un objet de vénération séculaire : son mérite comme offrant le type le plus parfait de Marie, le plus digne d'être offert à l'imitation des artistes, n'en sera aucunement diminué ; jamais tant de qualités ne furent réunies dans une même tête : quelle suave gravité, quelle exquise pureté, quelle mélancolie pleine de charme, quelles lignes nobles et suivies, sans trop de rigidité dans les traits ! Les yeux sont un peu grands, un peu fixes peut-être ; on a dit que ce type était grec, plutôt qu'il n'était juif ; cette observation tiendrait surtout à l'inflexibilité de la ligne nasale ; mais elle n'a été faite que d'après des reproductions imparfaites, car nous avons observé sur l'image même de Sainte-Marie-Majeure une légère courbure du nez, qui revient précisément au type juif, et quant à ce qu'il pourrait y avoir de défectueux dans les yeux, on comprend que, pouvant le mettre sur le compte du copiste byzantin, on aurait lieu de l'adoucir modérément, sans affaiblir ni la solennité, ni la profondeur du regard, pour être plus vrai et plus voisin de la peinture primitive.

Comparez d'ailleurs cette image avec les descriptions traditionnelles, l'accord est parfait, et nous allons trouver de nouvelles lumières à l'appui de l'une comme à l'appui des autres, dans sa confrontation avec les principales autres images vénérées sous le nom de saint Luc.

IV.

COMPARAISON DES PRINCIPALES IMAGES ATTRIBUÉES A SAINT LUC.

Le plus ancien monument que nous ayons de la tradition qui attribue à saint Luc des images de la sainte Vierge, est fourni par Théodore le Lecteur en 518, à l'occasion d'une de ces images envoyée précédemment de Jérusalem à Constantinople, par l'impératrice Eudoxie, veuve de Théodose le Jeune, à sa belle-sœur Pulchérie, l'impératrice régnante. Aucun présent ne pouvait être plus agréable à cette sainte princesse, dans un moment où, par ses soins, les prérogatives de la Mère de Dieu venaient d'être solennellement proclamées à Ephèse. Elle fit construire plusieurs églises pour renfermer les pieuses reliques envoyées par Eudoxie, et spécialement celle des *Odegores*, c'est-à-dire des guides, en l'honneur de l'image de la sainte Vierge : cette image prit de là le nom d'*Odegitria*, et dans la suite, il s'en propagea des copies sous le nom abrégé d'*Itria*. Il était naturel qu'il y eût de ces copies répandues dans Constantinople même ; et lors de la prise de cette ville par les croisés, en 1204, le doge Henri Dandolo crut s'être emparé de l'original et l'avoir envoyé à Venise, tandis que les Grecs prétendaient l'avoir conservé dans le monastère de Chora, où, selon eux, il avait été transporté, et où il serait resté jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs en 1453; alors cette précieuse image aurait été détruite dans le saccagement de la cité. Jusque-là, depuis le ^ve siècle où une église avait été construite pour la recevoir, elle avait été mêlée à tout à Constantinople, selon les expressions de M. l'abbé Milochau, et il n'est guère d'historiens du Bas-Empire qui n'aient eu lieu d'en parler. Les Grecs la regardaient comme leur *palladium*, ils la mettaient comme attribut principal entre les mains de saint Luc et des principaux adversaires des iconoclastes; ils en faisaient ainsi le caractère par excellence de ce point de la doctrine chrétienne; l'estime qu'ils lui vouaient, fut portée d'ailleurs à l'exagération, jusqu'à leur faire dire que « l'esprit de la sainte Vierge résidait dans ce portrait », opinion que le pape Innocent III se crut obligé d'improver publiquement ¹.

L'image de Sainte-Marie-Majeure ne joue pas, à beaucoup près, un rôle aussi considérable dans l'histoire que l'*Odegitria* de Constantinople : celle-ci primait toutes les images vénérées dans cette ville; celle-là, dans

1. L'abbé Milochau, p. 27. Peignot, *Recherches*, etc., p. 175. Innocent, Lib. IX, ep. 291.

l'histoire de Rome, le cède de beaucoup soit à l'image de Notre-Seigneur du *Sancta Sanctorum* au Latran, soit au suaire dit de sainte Véronique à Saint-Pierre du Vatican; ce sont celles-ci que l'on trouve tour à tour sur les monnaies, et comme les emblèmes spéciaux de la cité, de même que le *Santo Volto* à Lucques. Que l'image de Sainte-Marie-Majeure ait été celle-là même que saint Grégoire le Grand porta en procession, afin de faire cesser la peste, et à l'occasion de laquelle le *Regina cœli* fut chanté pour la première fois par la bouche des Anges, c'est une tradition dans laquelle nous ne voyons aucun motif de ne pas nous complaire. La seule difficulté vient des prétentions rivales de plusieurs autres images, et plus particulièrement de celle de l'*Ara cœli* (pl. II), avec des titres égaux ou peu inférieurs. Quelques interprètes ont essayé d'arranger la chose, en admettant que plusieurs des images les plus vénérées de Marie participèrent alors au même honneur; si on en juge par ce qui existe aujourd'hui dans la cité sainte, où les images de Marie, objet d'une vénération particulière sur des titres déterminés, se comptent par centaines, où celles qui ont été couronnées solennellement par décision du Chapitre du Vatican dépassent seules le nombre de cent, où sept au moins de ces images sont réputées de la main de saint Luc, on comprendra facilement que, du temps de saint Grégoire, il y eût de même beaucoup d'images capables d'exciter la ferveur populaire, et d'attirer sur la ville les bénédictions du ciel.

Il devait cependant, parmi ces images, s'en trouver une qui, par l'ensemble de ses titres, l'emportât sur les autres, et il est assez vraisemblable que, choisie par cette raison pour occuper le plus important des sanctuaires de Marie, elle l'ait été principalement aussi par saint Grégoire, dans la circonstance solennelle où il eut recours avec tant de succès à l'intercession de la Reine du ciel.

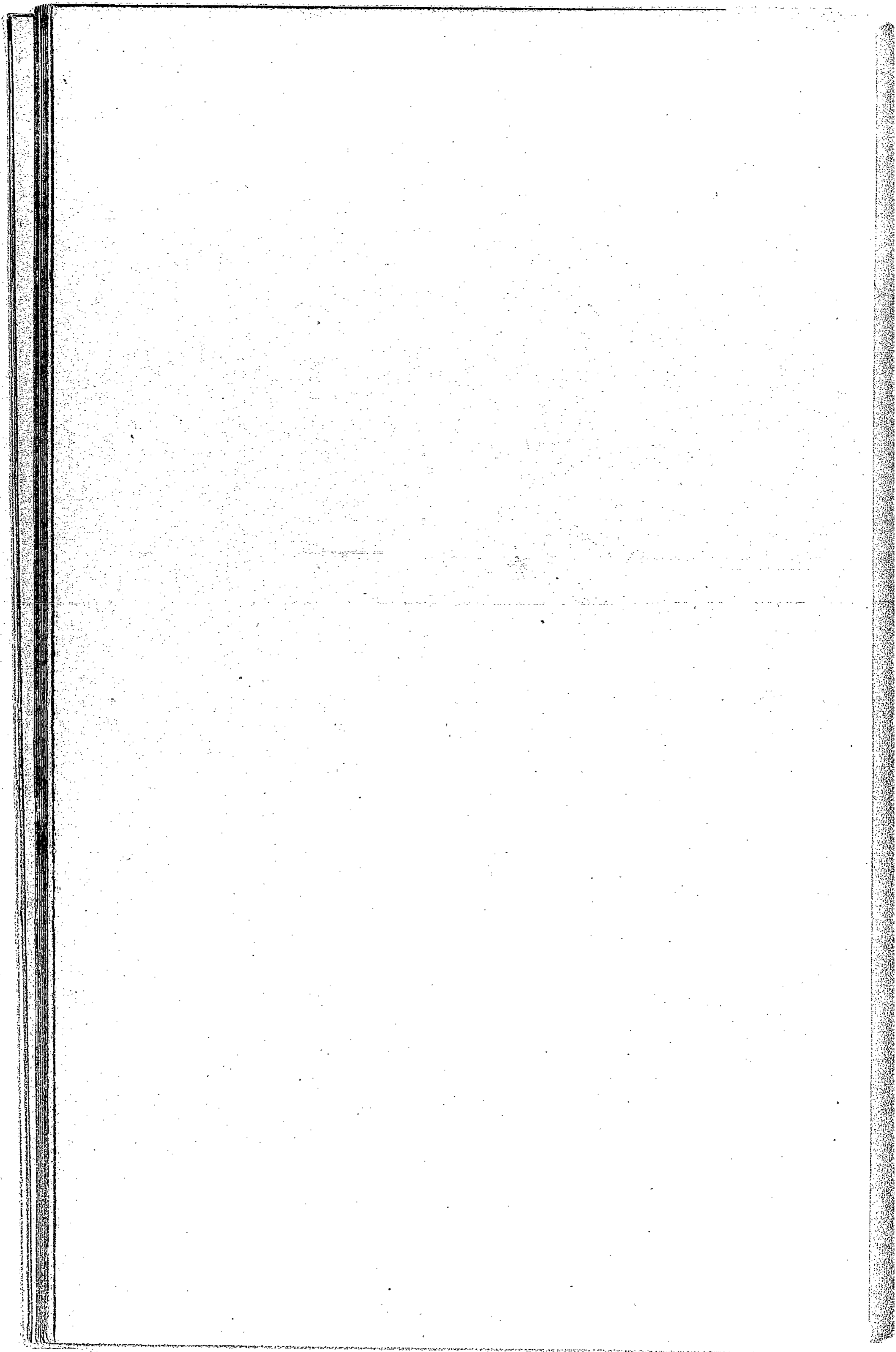
M. l'abbé Milochau établit une succession de faits tendant à prouver que depuis saint Léon IV, élu en 847, il y a toujours eu à Sainte-Marie-Majeure une image de la sainte Vierge, vénérée entre toutes; on en conclura d'une manière à peu près certaine, que cette image a toujours été la même; mais quant à l'intervention même de Léon IV, comme premier anneau de cette chaîne, elle ne laisse pas que de souffrir quelques doutes, vu que l'on attribue aussi à ce saint pape d'avoir porté processionnellement dans Rome une autre des images réputées peintes par saint Luc, celle qui se trouve dans la chapelle de l'Hôpital-de-la-Consolation (pl. III), fondé au pied du Capitole par le pape Grégoire VI, en 1045, et les documents ne sont jamais assez précis pour exclure toute possibilité de confusion entre ces vénérables images.



DESSIN DE BOSSI

GRAVE PAR L. GAUCHERE

VIERGE DE L'ARA CÆLI





DESSIN DE BOSSI



GRAVE PAR L. GAUCHEREL

VIERGE DE L'HÔPITAL DE LA CONSOLATION

Toujours est-il que, parmi elles, nulles ne méritent mieux d'être distinguées que les quatre qui viennent d'être désignées dans l'aperçu historique qui précède : la Vierge *Odegitria* de Constantinople, dont nous jugeons d'après la Vierge *Nicopeja*, ou de la Victoire de Venise, donnée comme l'original même, mais que nous considérons comme en étant seulement une copie (pl. iv, fig. 1) ; la Vierge de Sainte-Marie-Majeure (pl. i) ; la Vierge d'*Ara Cæli* (pl. ii), conservée sur le lieu même où, selon la légende, la sainte Vierge serait apparue à Auguste au sommet du Capitole ; et la Vierge de l'Hôpital-de-la-Consolation (pl. iii), qui à ses autres titres joint d'avoir été, en 1797, l'une des nombreuses images dont le mouvement miraculeux des yeux fut juridiquement constaté. Ces quatre images, représentées en quatre attitudes différentes, sont, plus qu'aucune autre, éminemment remarquables par ce qu'elles ont de commun, quant au caractère des traits et quant au système du dessin, à tel point, qu'il n'en est pas qui s'annoncent mieux comme étant originairement sorties de la même main. Admettant ensuite qu'elles aient été copiées par des mains différentes, on voit qu'elles ne peuvent l'avoir été les unes sur les autres. Toutes, disons-nous, avec des traits foncièrement identiques, conservent aussi le même fond de physionomie grave, douce et sereine, modifié selon le sentiment approprié à la variété de leurs attitudes. Toutes sont remarquablement semblables, quant à la pose étroite et serrée des épaules ; toutes sont drapées d'une manière analogue, toutes voilées d'après le même système, au moyen du manteau relevé sur la tête, quoiqu'avec des variétés dans la manière de concevoir la coupe de ce manteau.

Parmi ces images, deux représentent Marie avec son divin Enfant ; les deux autres la montrent isolément. Les deux premières, l'*Odegitria*, — ou plutôt la *Nicopeja*, puisque, pour juger de celle-là, nous nous servons des données fournies par celle-ci, — et la Vierge de Sainte-Marie-Majeure, ont pour trait commun de porter un Enfant Jésus, qui tient un livre ou un *volumen* roulé de la main gauche, et qui lève la main droite, comme pour bénir ; nous mettons, en effet, sur la même ligne, comme ayant une valeur identique, le livre de l'une et le *volumen* de l'autre ; mais, d'ailleurs, il y a bien plus de solennité chez la première et plus de simplicité chez la seconde.

La *Nicopeja* est vue absolument de face ; l'Enfant Jésus, également de face, est posé rigoureusement sur la même ligne médiane et perpendiculaire ; nous nous expliquons par là comment, dans certaines copies dites de la Vierge *Odegitria* ou d'*Itria*, le divin Enfant n'est plus soutenu par sa Mère, mais apparaît suspendu sur son sein, Marie tenant les deux bras élevés, dans l'attitude d'Orante, ce qui constitue un groupe d'un caractère

tout archaïque, que nous croyons pouvoir désigner sous le nom de groupe de l'Orante-Mère ¹. Cette manière de représenter la maternité



1

Sceau du mont Athos.

divine, fort usitée en Orient, apparaît pour la première fois dans une peinture du cimetière de Sainte-Agnès, que nous reproduirons ci-après : peinture attribuée au iv^e siècle par M. de Rossi, qui l'a comprise dans son étude sur les *Imagines scelte*. Nous ne croyons pas que le procédé en question ait été imaginé avant cette époque ; nous le voyons appliqué néanmoins dans l'image de l'église de Sainte-Marie de Constantinople, à Rome, image venue de la Sicile, et donnée notamment comme une copie de la Vierge *Odegitria* ². Nous

sommes porté à croire que celle-ci, obscurcie par le temps, plus mal vue encore à raison des ornements qui entourent les images les plus vénérées, et par suite de leur situation, aura été interprétée comme nous venons de le voir, conformément à un type devenu familier à Constantinople : l'erreur étant favorisée par la position respective effectivement donnée aux deux têtes de Marie et de Jésus, dans le groupe original, si nous en jugeons d'après la Vierge *Nicopeja* de Venise. La solennité même de cette attitude ne laisse pas que de fournir matière à objection ; car elle semble avoir été conçue en vue directe d'offrir le Fils et la Mère à la vénération des fidèles, et l'on comprend bien mieux, de la part de saint Luc, l'intention de faire un portrait comme celui de Sainte-Marie-Majeure, qui, dans sa noble simplicité, Jésus étant porté sur le côté avec le naturel le plus parfait, répond absolument à tout ce que comporte le mystère de la maternité divine.

La Vierge de l'*Ara Cæli*, levant une main, appuyant l'autre contre sa poitrine, pourrait être considérée comme offrant une variété de l'Orante pure ; elle est sans incertitude représentée dans un sentiment de prière, mais on peut dire aussi d'attente ; elle l'est, dans tous les cas, d'une manière bien propre à exprimer la situation de Marie, lorsque, Jésus monté au ciel,

1. Le sceau du mont Athos, que nous reproduisons d'après M. Didron, en donne un exemple.

2. Bombelli, *Raccolta delle immagini della beata Vergine ornate della corona d'oro*. Rome, 4 vol. in-8^o, 1782, T. III, p. 97.

1



2



DESIGN DE BOSSI.



DESIGN DE BOSSI

3



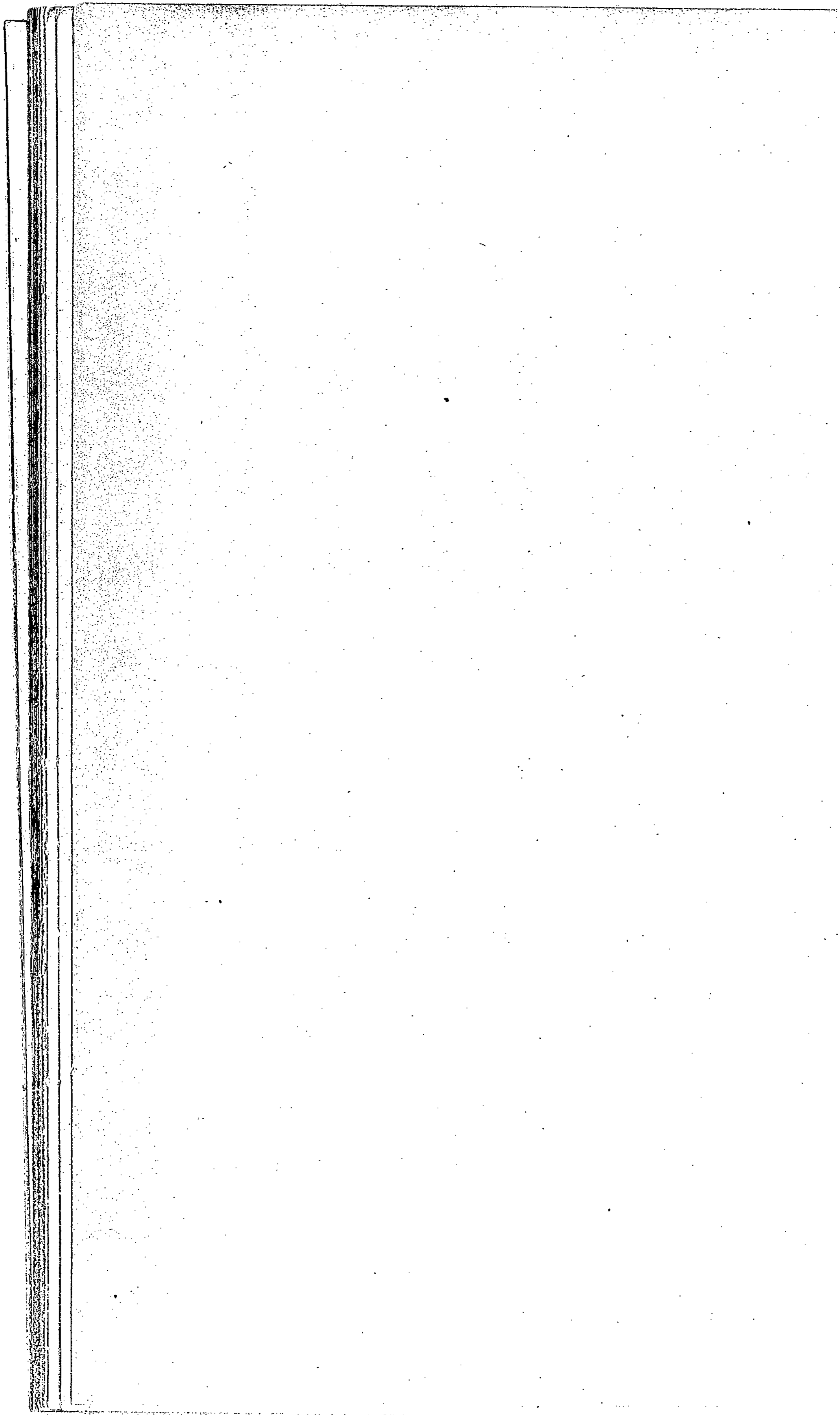
DESIGN DE BOSSI

4

CH. BOSSI SCULPT.

VIERGES DIVERSES

(en grande vénération).



elle y porta toutes ses affections, attendant sur la terre, avec une patience pleine de douceur et de dignité, le moment d'aller l'y rejoindre; c'est alors que le saint Évangéliste avait pu la voir, et, de toutes les compositions qui lui sont attribuées, c'est celle qui semblerait devoir lui être venue le plus naturellement à l'esprit; c'est aussi celle qui est le plus souvent associée à son nom ¹.

La Vierge de l'Hôpital-de-la-Consolation s'en approche, mais avec un tout autre sentiment dans la tête, qui s'incline avec une ineffable douceur. Au lieu d'élever franchement la main droite vers le ciel, en la détachant d'elle-même, elle l'appuie contre le haut de sa poitrine, dans un sentiment de prière aussi, mais qui semblerait tout moderne; quant à son mode d'expression, si l'on en juge sans prévention, — ce n'est pourtant là qu'un indice de plus, ajouté à tous les titres qui militent en faveur de l'antiquité de cette pieuse image, cette attitude n'ayant rien de byzantin, — on y trouvera quelque chose d'intime, et de spécialement propre à exprimer l'intérieur de Marie. En même temps, il n'est aucune autre image qui rentre mieux dans les termes d'un portrait.

1. Arringhi, *Roma subterranea*, rapporte une inscription trouvée à Santa-Maria *in Via lata*, disant que l'image vénérée en ce sanctuaire est une des sept peintes par saint Luc. Il faut l'entendre de celles qui sont conservées dans Rome même, car on en compterait un beaucoup plus grand nombre qui prétendent à cet honneur, si on allait au delà, la ville de Messine seule en fournissant quatre. Nous ne savons pas précisément quelles sont les images que l'auteur de l'inscription entendait comprendre, à Rome, dans ce nombre de sept. Le P. Stanislas Melchiorri, dans une notice sur l'image de Tivoli honorée au même titre, n'en compte que quatre, en y comprenant celle du monastère de Grotta Ferrata, qui est à douze milles de Rome. D'après cet auteur, il n'en resterait donc que trois pour Rome même: ce sont celles de Sainte-Marie-Majeure, de l'*Ara Cœli* et de Sainte-Marie-du-Peuple. Bombelli en désigne cinq autres, qui sont celles de l'Hôpital-de-la-Consolation, de Santa-Maria *in Via lata* (Bombelli, T. I, p. 37), de Santa-Maria *in Campo-Marzo* (T. II, p. 129), de Saint-Dominique-et-Saint-Sixte (T. III, p. 51), de Santa-Maria-Nuova (T. I, p. 121): ce qui porterait le nombre total à huit. Or, dans ce nombre, il y en a quatre de conçues absolument d'après le type de la Vierge de l'*Ara Cœli*, avec des différences purement accessoires: ce sont celles de Santa-Maria *in Via lata*, de Santa-Maria *in Campo-Marzo*, de Saint-Dominique-et-Saint-Sixte. Il en est de même de l'image de Tivoli et de quelques autres des plus anciennes images vénérées à Rome, à Saint-Alexis, chez les Religieuses de Saint-Ambroise, à Saint-Laurent *in Damaso* (Bombelli, T. I, p. 97; T. III, p. 105, p. 5), et réputées venues d'Orient, les deux premières bien avant les persécutions des iconoclastes, la troisième à une époque inconnue. Bien que toutes ces images conservent le type commun quant au caractère serré des épaules, il est à remarquer que les Vierges-Mères de Santa-Maria del Popolo et de Santa-Maria-Nuova n'offrent pas au même degré cette particularité archaïque, et en général diffèrent plus de la Vierge de Sainte-Marie-Majeure que de celle de l'*Ara Cœli*.

V.

TYPE DE MARIE JUSQU'AU XV^e SIÈCLE.

Incliner l'art vers le choix d'un bon type de Vierge, ou plutôt déterminer, dans l'intérêt de l'art, un type de Vierge qui soit le meilleur possible, voilà véritablement le but poursuivi en cette partie de nos études. Si les recherches qui précèdent nous l'ont fait rencontrer, leur utilité est acquise. Pour se convaincre qu'elles l'ont en effet rencontré, il faut comparer. Prenez le type fourni par ces antiques images, dans ce qu'elles ont de commun, ou tenez-vous-en à l'image de Sainte-Marie-Majeure, la plus satisfaisante de toutes, et comparez-leur tout ce qu'on a jamais fait de mieux en fait d'images de Marie : vous verrez qu'aucune qualité essentielle ne se rencontre ailleurs qui n'ait là son fondement, et nulle autre part vous ne trouverez une si heureuse balance de tout ce qui doit être réuni dans la plus humble des vierges, la plus charmante des mères, la Reine du ciel, la Mère de Dieu. Tel aura insisté sur la dignité, tel se sera complu dans la grâce : le solennel, le majestueux, le fort, le gracieux, le naïf, le candide, seront tour à tour poursuivis, mais précisément de manière à se nuire ou même à s'exclure les uns les autres. Nous ne parlons pas seulement de la physionomie, qui s'empreint de ces sentiments suivant les circonstances, mais des lignes et des traits qui en portent l'empreinte permanente : plus d'allongement, plus de rigidité, et toute grâce, toute douceur disparaît ; le visage plus rempli, s'il est aussi plus anguleux, il peut en résulter une impression de force au détriment de ces mêmes qualités. Avec des contours plus arrondis, on tombera dans la mollesse ou dans quelque chose de trop commun. Prenez garde, au contraire, à ces éléments de dignité que l'on croirait trouver dans le délicat et le svelte. Ces qualités confinent un peu à ce qu'il y a de trop délicat et de trop d'énerverment dans l'éducation des classes élevées, d'étiolé faute de grand air. L'artiste cependant doit se défier encore plus de la bonne santé et de la fraîcheur qu'il rencontrerait dans une jeune fille des champs, sous peine de laisser échapper l'élévation dont le besoin, dans la cause, est bien plus grand encore. Avec des yeux moins ouverts, des lignes moins longues et plus onduleuses, vous descendez facilement des régions du beau dans le domaine du joli ; mais le succès que vous vous promettez est un écueil. L'abaissement du ton est au détriment du grand art, comme de la vérité du modèle ; un degré plus bas, et l'on

rencontre les lignes sautillantes de la gentillesse ; relevées par un air de modestie et de recueillement, nul doute qu'elles ne puissent plaire, dans tout un monde de personnes pieuses : mais il appartient à l'art sérieusement chrétien de soutenir le goût, et non de fléchir sous le poids de ses défaillances.

Suivons, dans le cours des temps, les vicissitudes éprouvées par le type traditionnel de Marie, dont nous venons de voir les meilleurs spécimens et les plus imprégnés du parfum de l'antiquité ; nous le verrons se modifier selon ces diverses tendances, et toujours quand nous nous demanderons comment telle ou telle image pourrait être ou plus pure, ou plus digne, ou plus douce, ou plus simple, nous aurons à revenir, comme terme de comparaison, à nos antiques portraits, à ce visage modérément plein, modérément ovale, grave sans être sévère, placide et plein de pensées, suave et pénétrant, à ces traits fermes sans être tendus, à ces contours toujours noblement suivis et régulièrement soutenus.

Ce serait une erreur de croire que le byzantin tendît toujours à la dureté : les œuvres les plus dures des Grecs du Bas-Empire ne le sont souvent que par la sécheresse du trait et la lourdeur de la main, et loin de se faire une règle des attitudes sévères, ils nous donneront lieu de remarquer, quand nous étudierons le développement des sentiments dans le groupe de la Vierge-Mère, qu'ils ont volontiers visé à les rendre tendres, et poursuivi, avec leurs lignes anguleuses, une grâce affectée.

Mais cette manière de leur part nous fait descendre au moyen âge, époque, pour eux, de décadence, et nous trouvons, au contraire, dans quelques-unes de leurs Vierges plus primitives, une douceur de sentiment et de contour également pleine de charme : telle est l'image vénérée dans l'église de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Rome (pl. viii, fig. 1), dont l'exécution peut, avec assez de vraisemblance, être estimée ne pas remonter plus haut que le v^e siècle, et ne pas descendre plus bas que le vii^e, avec des probabilités de plus pour l'époque intermédiaire. Conçue d'après notre type, elle tend un peu à l'incliner dans le sens de la tendresse et de la grâce. On ne voit rien là encore de cet étranglement du cou (pl. iv, fig. 3), qui, joint à l'élargissement du front et à l'inclinaison un peu raide et comme automatique de la tête, caractérise beaucoup de Vierges de la période relativement inférieure dont nous venons de parler. En général, ces Vierges sont réputées grecques ; mais précisément on observe ces caractères, quoique adoucis, dans celle des œuvres italiennes du xiii^e siècle, qui a été le plus célébrée pour s'être affranchie une des premières de la manière dure, sèche et conventionnelle dont on fait trop exclusivement l'apanage du foyer artistique qui, alors, aurait eu son centre à Constantinople. La Vierge de Guido de Sienne, dont nous parlons, diffère

en effet, sous tous ces rapports, et encore plus par l'apprêt des draperies, de la noble simplicité de nos antiques images, dont cependant on voit qu'elle a conservé le type quant à d'autres éléments essentiels.

La fameuse Vierge de Cimabuë, toujours demeurée à Santa-Maria-Novella de Florence, où elle fut si solennellement posée, tout en conservant quelque chose de ces sortes de données de la dernière période byzantine, tend davantage à s'en affranchir; elle a aussi plus de simplicité et plus de noblesse, sans avoir le naturel et la douce majesté des modèles dont elle dérive elle-même, néanmoins, dans une large mesure.

Tandis que certaines modifications de type se fixaient spécialement en diverses écoles, par le fait de tendances tout artistiques, on voit à toutes les époques surgir des images sans nom d'auteur, ou provenant d'un auteur qui n'a pas de nom dans les arts, images qui, sous une impulsion pieuse, se sont plus directement inspirées de nos modèles mêmes. La Vierge sculptée, à la fin du XIII^e siècle, sur le tombeau du cardinal Gonzalve Rodriguez, à Sainte-Marie-Majeure, et devant laquelle le défunt est à genoux, présenté par saint Pierre et saint Paul, est manifestement conçue à l'imitation de la vénérable image conservée dans la basilique; elle en a pris surtout la dignité. Mais là il s'agit d'une œuvre d'un caractère vraiment monumental, et l'imitation dont nous parlons était appelée par des circonstances particulières. Notre observation s'applique principalement à beaucoup d'images qui ont des titres spéciaux à la vénération, et la collection de Bombelli suffit seule pour la justifier amplement, malgré tout ce que cet ouvrage laisse à désirer du côté de l'exactitude.

Dans ce milieu même, on voit se produire diverses évolutions, selon que le goût appelle plus de tendresse dans les sentiments, plus de grâce dans les attitudes; mais le respect du type primitif se fait sentir avec une singulière persistance. Nous n'en citerons qu'un exemple pour l'époque à laquelle nous sommes parvenus. La madone dite *delle Febbre*, parce qu'elle était invoquée contre la fièvre (pl. VIII, fig. 2), dans la sacristie de Saint-Pierre du Vatican, tourne un peu au joli et au délicat dans la figure de Marie, et ne laisse pas subsister tout ce qui pourrait rappeler la douce et majestueuse beauté de la Reine du ciel; le mouvement doux et réservé que fait Jésus pour embrasser sa Mère, achève de lui tracer un caractère à part: on voit bien cependant que c'est la même Mère et le même Enfant qu'à Sainte-Marie-Majeure. Il y a dans cette peinture quelque chose qui ne tient aucunement ni aux écoles artistiques antérieures à Giotto, écoles dont les caractères, quant au type de Marie, viennent d'être déterminés, ni à Giotto lui-même, et aux œuvres qui procèdent communément de lui. Communément, en effet, le

type de la sainte Vierge est un des côtés où il laisse apercevoir le moins heureusement ses tendances naturalistes. Nous ne parlons pas des sentiments qu'il lui prête : ils sont dignes et pieux. Mais il tend à rapetisser ses traits, et il ne les embellit pas en cherchant à leur donner un certain naturel, où se fait trop sentir l'observation de la nature vivante. De là aussi, chez lui et chez ses élèves, quant à ce type sacré, une incertitude et une fluctuation, qui tend de plus en plus, après eux encore, à faire perdre les notions traditionnelles. C'est là le courant principal ; mais il n'empêche pas que, de temps en temps, des peintres du xiv^e siècle, demeurés sous l'influence de la tradition, ou rappelés vers elle par des circonstances favorables, n'aient donné des portraits de la sainte Vierge fort heureusement conçus, prenant du type byzantin sa noblesse et sa largeur, en l'assouplissant de manière à lui donner plus de simplicité, de naturel et de douceur. Grâce à eux, la chaîne ne fut pas brisée, et on leur doit ce que l'on sut faire de mieux, en fait d'images de Marie, dans les siècles suivants.

VI.

TYPE DE MARIE DANS LES IMAGES OU ELLE A ÉTÉ LE PLUS PIEUSEMENT REPRÉSENTÉE DEPUIS LE XV^e SIÈCLE.

Le xv^e siècle aura vu naître le plus grand des abus, quant à la manière de formuler dans l'art le type de la sainte Vierge, s'il est vrai que le faux carme Fra Filippo Lippi ait pris pour modèle sa trop fameuse Lucretia Buti. D'un autre côté, nous devons à ce siècle, sur son milieu, les Vierges de Lippo Dalmasio et de Fra Angelico ; sur son déclin, et en lui attribuant comme un prolongement d'influence dans le siècle suivant, tout ce qui n'est pas conçu dans l'esprit nouveau caractérisant alors la modernisation de l'art : les Vierges de Francia, de Bellini, du Pérugin, de Raphaël dans sa première manière, de Bernardino Luini, de Léonard de Vinci.

Les modifications de type comprises sous ces noms sont imprégnées des notions traditionnelles à des degrés très-divers, ou même les laissent quelquefois totalement échapper, et toutes se ressentent, — il faut le dire, même les meilleures, — des tendances qui avaient eu pour effet, dans le siècle précédent, de diminuer et en quelque sorte d'amoindrir les traits de Marie. Lippo Dalmasio lui-même, le peintre de madones par excellence, ne se soustrait pas à cette observation. Ses Vierges sont pieuses, gracieuses, aimantes, recueillies : mais quelquefois, quant au type, l'esprit d'inno-

vation s'y fait sentir plus qu'en beaucoup d'autres œuvres plus modernes ; nous n'en voudrions pour preuve que sa Vierge dite de la Victoire (pl. v, fig. 1), encore conservée à Bologne : les légères ondulations des lignes du nez, des yeux, des joues, la petitesse de la bouche, l'acuité du menton, tout concourt, avec l'apprêt d'un costume coquettement monacal et un air de douce modestie, à sacrifier par trop, en Marie, le titre de Vierge admirable à celui de Vierge aimable, au lieu de viser à les accorder. Lippo Dalmasio serre de bien plus près les données traditionnelles, dans une autre de ses Vierges, publiée par M. Rosini¹ et considérée par lui comme la meilleure de toutes, où il est en même temps bien plus simple et plus voisin de la dignité, tout en inclinant sans hésitation vers la douceur et la tendresse, diminuant les traits, mais pas autant et sans les onduler. Les différences entre les types de ces deux Vierges sont mêmes assez sensibles pour nous donner des doutes sur leur égale authenticité.

Le Beato Angelico a conçu Marie comme une perle d'une pureté et d'une douceur incomparables (pl. v, fig. 2) ; trouvant son type diminué dans l'art, il n'entrait pas dans le rôle du pieux artiste de chercher à le grandir, mais, la manière de le concevoir admise, d'en tirer tout ce qui pouvait en sortir de plus exquis. Ces petites figures tout arrondies qu'il lui a données, n'ont jamais rien de vulgaire : elles sont au contraire toutes célestes, nous pourrions dire tout aériennes, fraîches et suaves comme une fleur du Paradis, comme une goutte de la rosée du Ciel.

Nous ne demandons pas de force à ce peintre angélique, — il est si riche par d'autres côtés ! — nous ne lui en demandons pas, et cependant la puissance du sentiment quelquefois lui en donne. Dans quelques-unes de ses Vierges, sous l'impression de la douleur noblement supportée, le style s'élève, et les traits acquièrent de l'ampleur (pl. xi) ; mais l'Enfant Jésus dans les bras de la divine Mère, lors même que le Beato laisse voir le désir de le faire adorer autant que de le faire aimer, ramène toujours son pinceau à ce ton de fraîcheur pure et naïve, dont les charmes peuvent, à bon droit, nous faire quelque temps oublier que ce n'est là cependant qu'une des faces de ceux de Marie.

Francia a un type de Vierge qui n'appartient qu'à lui et à ses élèves immédiats : il se distingue par une grande candeur et une grande modestie ; mais ce sont là des qualités qui se rapportent à l'expression plus qu'à la partie fixe des traits ; à considérer ceux-ci, on voit qu'ils offrent un certain élargissement par lequel ils se rapprocheraient du type primitif, mais ils n'en ont pas la noblesse de ligne ; ils ont surtout une

1. *Storia della Pittura italiana*, T. I, p. 48.

1



2



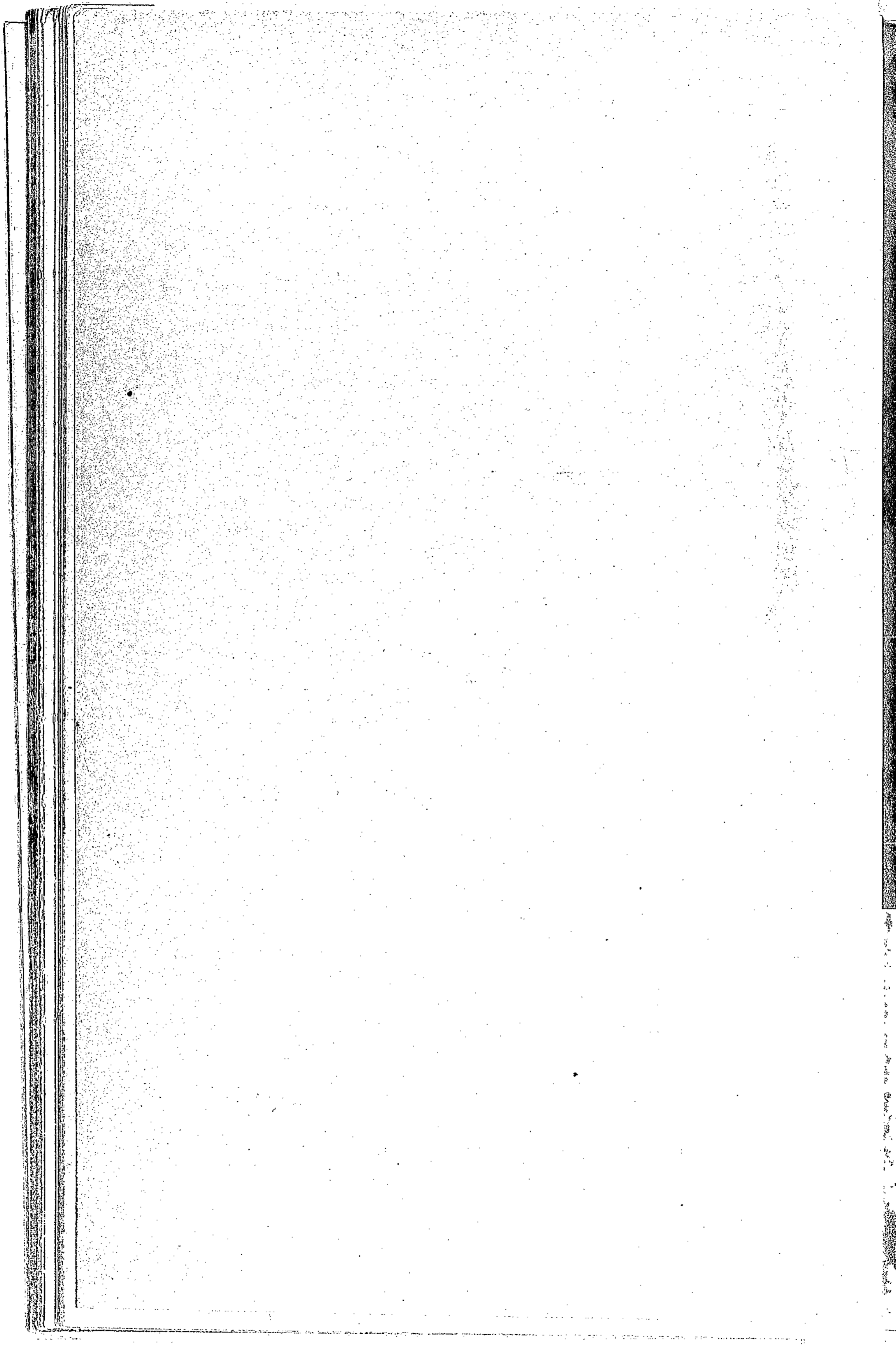
3

4

CH. DISCOUST - SCF

VIERGES DU XV^e SIÈCLE

1, L. Dalmazio. 2, F. Angélico. 3, Francia. 4, Raphaël.



certaine tendance au carré, très-différente des contours arrondis de celui-ci : tout cela avec un mélange de moelleux et de fermeté qui en fait toutefois une des combinaisons les plus heureuses qui se soient produites dans le domaine de l'art (pl. v, fig. 3), après celles qui tiennent de plus près à notre type même.

Bellini a plus de largeur encore, plus de gravité ; il est au total un peu plus rapproché de ce type ; mais, quoiqu'il vise à combiner ses qualités distinctives avec beaucoup de douceur, il n'a pas, dans ses Vierges, bien qu'elles soient elles-mêmes suaves et pieuses, la suavité, la piété et le charme de celles de Francia ; son plus de rapprochement aussi du type traditionnel n'est que relatif, sa simplicité même a quelque chose de plus recherché, et il élargit la face, sans donner aux traits leur véritable ampleur.

Il aurait abondamment tout ce que nous lui accordons seulement avec mesure, si nous le comparions au Pérugin : car dans les Vierges de celui-ci, dans ses Vierges-Mères du moins, nous ne voyons plus absolument rien, ni des traits, ni du costume, ni du caractère, à quelque point de vue qu'on l'envisage, de nos portraits primitifs. Le Pérugin a imaginé un type délicat, distingué, noble, un peu pincé, un peu guindé, suave cependant, et où, avec beaucoup d'apprêt, il a su maintenir une telle empreinte de grâce naïve, qu'on oublie ce qu'il a mis de recherche minutieuse, par exemple dans la disposition de la coiffure, pour ne conserver qu'une impression générale de recueillement et presque de simplicité.

Il est de fait que le maître de Raphaël, toujours si semblable à lui-même, si tenace dans les traditions qu'il avait adoptées, avait aussi, dans ses conceptions primitives, une vive originalité ; il n'y a pas lieu de l'en louer quant au type de la sainte Vierge, car on regrette au contraire de ne pas voir tout ce que l'on goûte en lui, au service d'un type plus large et plus vrai. Où l'on voit combien la chose lui était facile, c'est dans ses Vierges de douleur ; il lui est arrivé un peu, en effet, ce que nous avons remarqué au sujet du Beato Angelico : par des causes qui ne sont pas tout à fait les mêmes, il les a grandies de caractère et de style, vêtues plus modestement, plus simplement, d'une manière plus conforme à ce que l'on doit penser de Marie, en dehors même de ses grands jours de deuil ¹.

Raphaël eut le mérite, dès ses premières œuvres, d'assouplir, sinon d'élargir, le type de Vierge transmis par le Pérugin ; cette observation s'applique spécialement aux Vierges du Grand-Duc, à Florence, et du musée de Berlin, si remarquables par leurs grâces naïves, et aussi à la

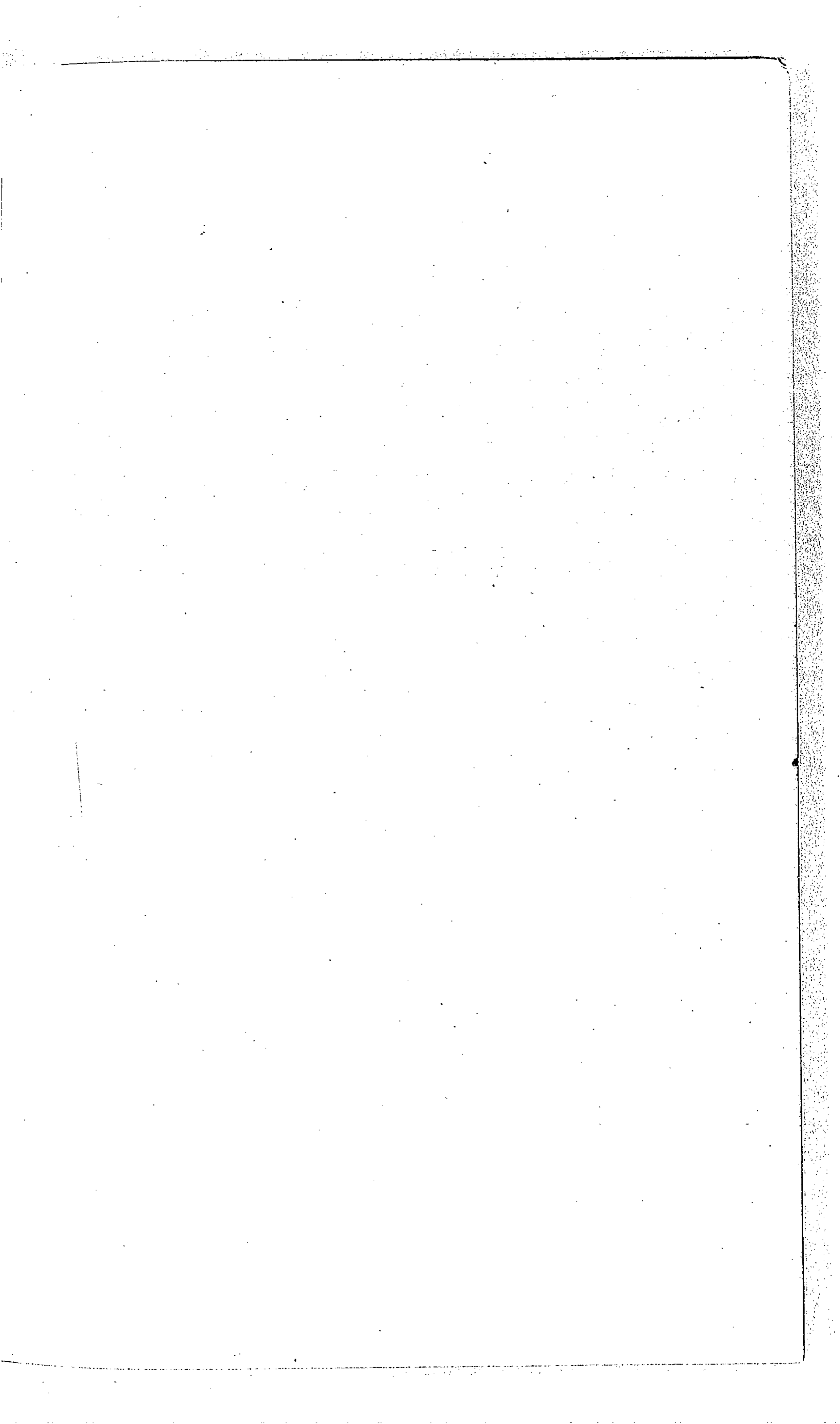
1. Nous en donnerons un remarquable exemple, T. IV.

figure de Marie dans le tableau du *Mariage de la Vierge*, qui, par son ton général, ne demandait pas davantage.

Le type de Vierge propre à Raphaël se dessine déjà d'une manière tout à fait distincte, dans la *Vierge au livre* du palais Connestabile, à Pérouse (pl. v, fig. 4). Par le seul fait d'un léger élargissement de style, avec une grande simplicité dans l'attitude et le costume, le manteau servant de voile, le peintre se rapproche du type traditionnel, sans qu'il soit nécessaire de penser qu'il l'ait eu directement en vue.

Dire que Raphaël eut un type de Vierge à lui propre, ne signifie pas que toutes ses Vierges aient, à partir de cette époque, des traits identiques; on sait au contraire avec quelle aisance, disons même avec quel doux caprice, il les a variées de ton et un peu de traits, suivant le caractère des compositions où il les fait figurer: car presque toujours il les met en scène plutôt qu'il ne les pose à la manière d'un portrait et selon l'idée générale de la maternité divine. Elles ont cependant toutes un air de famille, ce sont tout au moins des sœurs, entre lesquelles la paternité commune du grand maître est ordinairement très-reconnaissable: à tel point que les cas estimés douteux, eu égard à quelques infériorités d'exécution, reviennent presque toujours à son influence sur ses disciples ou sur ses élèves, sinon à des dessins originaires sortis de sa main.

Ces Vierges offrent toutes un charmant mélange de grâce et de distinction, où la grâce l'emporte si bien, qu'on les caractériserait encore mieux en les disant pleines d'une grâce distinguée, tellement propre à leur auteur, qu'il a fallu inventer un mot pour l'exprimer, le mot de *Raphaëlesque*. Qu'elles se prêtent à la naïveté de certaines scènes, à la solennité de quelques autres situations, elles n'en conservent pas moins ce caractère distinctif. D'une conception supérieure à tout modèle vivant, elles n'excluent pas de la part de l'artiste la pensée d'une aide puisée dans l'observation de la nature: mais tout ce qui lui est venu de semblable source, étant refondu et transformé par le travail de son génie, elles constituent un véritable idéal, et l'un des plus beaux triomphes de l'art. Ne nous faisons pas d'illusions cependant: ce triomphe est plus pour l'art que pour l'art chrétien. Le recueillement plein de charme auquel portent ces Vierges, n'est que superficiellement religieux, il ne prépare que de loin à la prière; et si on se fait cette question: — Est-ce bien là Marie? — quelque chose au dedans de vous dit aussitôt combien la Mère de Dieu était effectivement au-dessus de tout cela. Mais il faut aussi le remarquer: dans ces tableaux trop humainement séduisants, le mouvement pittoresque des attitudes,





GRAVE PAP. G. PAZZI

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

VIERGE DU CABINET DE L'AUTEUR

IMP. BEILLET & DE LA TOURNELLE

la distribution imaginaire des rôles, et la coquetterie modeste des ajustements, s'écartent bien plus du modèle que les traits eux-mêmes, tels que Raphaël les a entendus. Donnez à Marie, avec ces mêmes traits, plus de gravité dans le maintien, plus de simplicité dans le costume; relevez surtout les sentiments par la pensée du surnaturel et du divin; et le type de Raphaël est un de ceux, parmi les peintres de son temps, qui revient de plus près à notre type traditionnel; il y revient non par la tradition, mais par le génie, par la notion du beau, encore que cette notion soit trop terrestre pour avoir pu le soulever aussi haut que le comportait son génie, ce don de Dieu.

Nous revenons à la *Vierge au livre* (pl. v, fig. 4), parce que, dans ce petit tableau, nous trouvons, plus que dans aucun autre du grand peintre, cette gravité et cette simplicité dont nous venons de parler, et que par là, quoique Marie y soit trop candide jeune fille, il est mieux dans la voie où nous souhaiterions qu'il eût marché, et où, en effet, si nous considérons son âge alors et son point de départ, on peut dire qu'il marchait lorsqu'il le peignit. S'il n'a pas fait un pas de plus dans cette voie, nous avons au moins la preuve qu'il l'a fait faire, dans un tableau de notre cabinet (pl. vi), également de très-petite dimension¹. Ce petit tableau nous a été donné à Venise, en 1854, comme étant de Francia; mais nous ne nous y sommes pas mépris un seul instant, tant le type de Francia est facile à reconnaître (pl. v, fig. 3). Quelques mois après, à Rome, un marchand de tableaux nous présenta comme étant de Raphaël une Vierge presque identique de composition et de dessin, mais plus pâle de couleur et plus éloignée par là de répondre à ses prétentions; néanmoins il était assurément plus voisin de la vérité que son confrère de Venise. Quant à la composition, ces tableaux se rapprochent extrêmement de la *Vierge à l'étoile* du Pinturicchio, au Louvre, d'une Vierge de Luigi d'Assise dit l'Ingegno, publiée par M. Rosini², et nous croyons avoir vu quelque part une Vierge de Spagna, conçue d'une manière presque identique. Spagna est d'ailleurs, parmi les élèves du Pérugin, le peintre dont le style se rapproche le plus de notre petit tableau. Il nous paraît cependant avoir lui-même, comme ses condisciples, plus de maigreur et de sécheresse. Leur coloris à tous est aussi sensiblement moins monté de ton.

1. Notre planche, où il est réduit de moitié, n'en donne qu'une idée approximative; dans l'original, il y a plus de recueillement encore dans les yeux, plus de finesse dans la bouche, moins de négligé dans les cheveux, et l'Enfant Jésus, un peu maniéré, ne l'est pas autant.

Au résumé, dans le tableau il y a plus de simplicité et plus de sentiment.

2. *Storia della Pitt. ital.*, T. IV, p. 58.

Qu'à l'école du Pérugin, Raphaël ait eu un très-grand nombre de condisciples de beaucoup de talent ; que tous ces peintres ne soient pas également connus à proportion de leur mérite, et que les œuvres de ceux qui sont restés dans l'ombre, passent sous le nom de ceux qui ont été plus favorisés par la renommée ; que l'exemple de Raphaël ait été fructueux dans cette pléiade d'hommes à portée de le comprendre : voilà ce dont l'on peut presque être sûr. Que parmi les artistes dont le nom eût mérité d'être conservé, et qui sont restés ignorés, se trouve l'auteur de notre petit tableau : c'est possible. Mais nous avons passé aussi en revue les peintres connus pour avoir eu des rapports intimes avec Raphaël, et, sans avoir été ni ses condisciples ni ses élèves, pour avoir pris quelque chose de sa manière, — à l'époque, par exemple, où il vint pour la première fois à Florence, et prit lui-même quelque chose de celle de Fra Bartholomeo, — connus, en un mot, pour avoir quelque chose de raphaëlesque, tout en conservant leur originalité ; et aussitôt que le souvenir de Ridolfo Guirlandajo s'est associé, dans notre esprit, avec la question que nous aimerions à résoudre, toutes les présomptions nous ont paru pencher du côté de ce charmant artiste. Nous ne pousserons pas plus loin cette recherche ; nous constatons seulement que, sous le rapport du genre de beauté qui convient le mieux à la Mère de Dieu, notre Vierge trouve sa place en avant dans cette voie ascendante où l'on serait si heureux de pouvoir suivre Raphaël à partir de la *Vierge au livre*. Ses traits sont plus fermes et aussi harmonieux ; elle a la tête couverte plus modestement encore de son manteau bleu doublé de vert ; et doucement inclinée vers l'Enfant Jésus, qui, au lieu de jouer avec son livre, tient d'une main une fleur comme emblème, et lève l'autre pour accueillir et bénir d'un air aimable et bienveillant ; elle sent qu'il est Dieu, qu'il est son fils, et laisse pressentir qu'il souffrira : l'expression qui le dit est moins sentie que dans la *Vierge à l'étoile* du Pinturicchio, qui lui est par là supérieure, mais lui est inférieure de type.

L'abondance de matières nous oblige à nous taire sur beaucoup de Vierges, à ne dire qu'un mot de celles de Léonard de Vinci et de Bernardino Luini. Leurs œuvres, souvent si faciles à confondre, demeurent très-distinctes sur ce point, Bernardino ayant conservé, quant à la manière de représenter Marie, une simplicité dont Léonard s'est beaucoup éloigné, dans la recherche du modelé, de ses formes, du velouté de ses carnations ; les types de celui-ci, d'ailleurs, sont purement de fantaisie, et si ses Vierges ont cependant tant de prix et d'attrait, elles le doivent à leur recueillement doux et chaste, rehaussé de toute la magie de son pinceau. Celles de Luini manqueraient au contraire un peu de relief et de vigueur, non-seulement

dans la touche, mais aussi dans la conception du type ; elles n'en sont pas moins plus fermes dans la voie du vrai, et d'un ton plus pénétrant au point de vue de la piété.

Le Guide, génie dans lequel on ne retrouve ni l'élévation, ni la profondeur d'aucun des peintres précédents, eut le mérite d'apprécier de temps en temps la valeur des données traditionnelles, lorsque généralement on n'en tenait plus de compte : et dans ses Vierges, on reconnaît des réminiscences du type primitif, qui dépassent même, sous ce rapport, la plupart de ces artistes du xv^e siècle, bien qu'il y ait infériorité quant à l'intensité de sentiment. Plus tard, Sasso Ferrato, sans lui-même atteindre les peintres pris pour terme commun de comparaison, a cependant dépassé le Guide par la piété de ses Vierges ; mais ne leur demandez, ni à l'un ni à l'autre, au delà d'une mesure relativement élevée, par comparaison à leurs contemporains, ce caractère de pureté, de simplicité et de noblesse, que nous ne trouvons nulle part ailleurs au même degré que dans nos images primitives.

Ce n'est pas d'ailleurs, il faut s'en souvenir, sous le nom des maîtres qui ont un rang dans l'histoire de l'art, que l'on trouvera les œuvres qui reviennent de plus près à ces images ; cette observation, justifiée au moyen âge, trouve encore sa justification au xvii^e siècle. Une pieuse jeune fille, de famille aisée, nommée Plautilla Bricci, avait des dispositions naturelles pour la peinture, sans les avoir développées par l'étude au point de se sentir capable de faire un tableau d'une certaine dimension, représentant la Vierge-Mère. Un semblable tableau lui étant cependant demandé avec instance pour une chapelle élevée sur la place du Peuple, à Rome, dans le voisinage de sa maison paternelle, par des religieux de l'ordre des Carmes, elle avait cédé, dans un esprit de charité et de condescendance, et s'était mise à l'œuvre. Elle avait réussi, à force de soin, à faire comme elle l'entendait une partie de son ouvrage ; mais quand elle veut aborder le visage de Marie, sentant la tâche au-dessus de ses forces, elle s'arrête, hésite, se trouble, et finit par s'endormir de fatigue. Quelle ne fut pas sa surprise, à son réveil, de voir le tableau terminé avec une perfection surprenante ! La miraculeuse image fut placée, en 1647, dans la chapelle à laquelle elle était destinée ; bientôt après, la vénération dont elle devint l'objet, décida à élever en ce lieu une église plus importante ; en 1659, l'image fut couronnée par le Chapitre de Saint-Pierre, et continua à devenir l'instrument de miracles signalés (pl. iv, fig. 4)¹.

Cette pieuse image, dont nous nous sommes procuré un dessin directement pris sur l'original, n'est nullement une imitation immédiate de

1. Bombelli, *Imagini della B. Maria V. Madonna di Monte Santo*, T. I, p. 141. Dimension, 9 palmes rom. sur 6.

celle de Sainte-Marie-Majeure. Dans la conception de son type, on sent les idées personnelles de Plautilla, et dans toute la composition l'on retrouve les vues de son temps ; mais, d'un autre côté, elle porte une telle empreinte de l'esprit primitif, qu'elle revient, avec un grand air de famille, à cette vénérable image et à ses dérivés immédiats.

VII.

DU TYPE DE MARIE EN FRANCE ET DANS LES CONTRÉES SEPTENTRIONALES DE L'EUROPE.

On a pu remarquer que, dans cette étude, les Alpes jusqu'à présent n'ont pas été franchies, et que rien n'a été dit de ce que le type de la sainte Vierge a pu être chez nous et dans toutes les contrées du Nord : c'est qu'en effet le type traditionnel de Marie, dont nous avons cherché à suivre les traces, y a peu pénétré. Se demanderait-on pourquoi il ne s'y est pas introduit dans la même proportion que les autres types transmis par la tradition, comme ceux de Notre-Seigneur et des apôtres saint Pierre et saint Paul, la réponse est facile : cela tient à la délicatesse d'un type de femme. Ce qui s'est généralement transmis relativement à Notre-Seigneur et aux apôtres se réduit souvent à peu de chose, et repose presque entièrement sur la disposition des cheveux et de la barbe, quelquefois avec des différences telles, que, si elles se rattachent à l'original, ce n'est que par un long enchaînement de modifications graduelles. Puis il faut remarquer que presque toutes les images de la sainte Vierge dont nous avons parlé sont des peintures, et qu'elles tiennent beaucoup plus de la nature du portrait que les représentations de Marie, la plupart sculptées, laissées par le moyen âge dans nos régions plus septentrionales, où rien à peu près ne nous est resté dans ce genre, qui remonte au delà du XII^e siècle. Nos vitraux, nos peintures murales ont à cette époque un caractère de gravité monumentale souvent égal à celui de nos sculptures ; cependant l'influence byzantine s'y fait sentir plus sensiblement, et dans les peintures murales surtout, on peut voir que le type traditionnel de la sainte Vierge nous fut d'abord transmis tel qu'il était alors compris en Orient. Dans les fresques de Saint-Savin en notre Poitou ¹, la Vierge Reine revient de très-près à la Vierge *Nicopeja* de Venise, avec une tendance à cet élargissement du front, à ce resserrement du cou qui prévalurent bientôt après parmi les Grecs.

1. *Peintures de l'église de Saint-Savin*, publiées par M. Mérimée.

Faites, d'ailleurs, la part de la sécheresse du pinceau, supposez à cette figure si rigide un peu de la souplesse et du naturel que le peintre n'était pas capable de lui donner, la voulant pleine de majesté, et vous apercevrez dans ces traits une grande pureté et une grande élévation. On retrouverait également dans nos miniatures du XII^e et du XIII^e siècle, des traces nombreuses du type traditionnel de la sainte Vierge; mais, poursuivant — lorsqu'ils la représentaient assise sur son trône, à l'entrée de nos églises — l'idée d'une puissance majestueuse, nos sculpteurs du XII^e siècle furent amenés à le forcer dans le sens d'un épanouissement vigoureux, au point de laisser perdre ses éléments vraiment traditionnels. Survint, au XIII^e siècle, cet élément d'originalité dans l'art occidental, qui était puisé dans l'observation de la nature, et il y eut de moins en moins d'unité dans la fixation des traits de la sainte Vierge : de telle sorte cependant que l'on continua généralement de les tenir pleins et fermes, dans ces Vierges qui, d'assises qu'elles avaient été, en étaient venues à se poser plus souvent debout, et on les conserva dans un sentiment de dignité, quelquefois nécessaire pour couvrir un goût qui n'avait pas été assez élevé dans le choix de leurs formes. A la fin du XIII^e siècle, l'on vise moins à la dignité, beaucoup plus à la grâce et aux sentiments affectueux : alors les traits fixes de Marie prennent eux-mêmes un tour gracieux, comme on le voit éminemment dans la charmante Vierge en ivoire, venue des collections Debruge et Soltikoff, au musée du Louvre. Il n'en est pas cependant toujours ainsi, et avec cette disposition à la grâce qui va souvent, au XIV^e siècle (T. I, p. 69), jusqu'au contournement et à l'afféterie, on rencontre des traits assez lourds et épais. Bientôt après, parallèlement d'abord à ces types mis en usage dans la statuaire, les écoles de peinture qui se formèrent avec des éléments en partie communs en Allemagne, dans les Flandres et en France, adoptèrent, — nous ne dirons pas un type de la sainte Vierge, ce serait supposer trop de similitude dans leurs figures, — mais une manière particulière qui se distingue ordinairement au contraire par la délicatesse des traits (T. I, pl. xvi). Au premier abord, ce qui frappe le plus dans ces Vierges, c'est qu'elles ont la tête nue, une abondante chevelure flottante leur tenant lieu de voile. Cette observation se rapporte au costume plus qu'au type, et nous y serons ramenés en conséquence, quand nous nous occuperons plus spécialement des vêtements de Marie; néanmoins, outre l'importance des formes de la chevelure en iconographie, par rapport à la détermination des types eux-mêmes, il faut remarquer que les contours de la face et la forme générale de la tête étant déterminés, dans les figures voilées, par le voile lui-même et ses lignes d'encadrement, la suppression de tout voile doit avoir une grande portée pour l'effet de ces contours. Il en résulte facilement que le

front paraît plus étroit, et le visage tout entier plus amaigri; la couronne y supplée quant à l'aspect du front, et son usage est habituel dans les plus anciennes de ces images, lorsque Marie est représentée en tant que Mère de Dieu; lorsqu'elle est même mise en scène dans l'adoration des Mages, comme dans le tableau de la cathédrale de Cologne, sa tête porte souvent cet insigne de la royauté. De plus, dans ce précieux spécimen de l'ancienne école de Cologne, la sainte Vierge, avec des traits foncièrement menus et délicats, doit à la rondeur modérée de ses contours, à leur douce régularité, un air de noblesse et de sérénité qui s'élève jusqu'à l'idéal, sans être ni moins vrai, ni moins naturel: tandis que le naturel et le vrai du plus grand nombre des Vierges comprises dans l'ensemble que nous avons défini, les fait beaucoup trop ressembler aux jeunes filles de leur temps dont les peintres ont cru pouvoir s'inspirer. Leur attribuant avec cela le costume étriqué de l'époque, ils se sont éloignés de plus en plus du type traditionnel de Marie, jusqu'à lui donner quelquefois un air maladif, alors même qu'ils savaient le mieux racheter tous ces défauts par le cachet vraiment pieux, modeste et pudique de sa physionomie.

A partir de la fin du xvi^e siècle, où les grandes écoles italiennes avaient achevé de donner le ton à tous les arts en Europe, les images de Marie tendent partout, avec une grande variété de traits et d'attitude, à ce caractère de souplesse et d'aisance qui avait prévalu dans la noble péninsule. Partout les artistes les mieux inspirés se rattachent de près ou de loin à l'imitation de Raphaël, ou, sous certains rapports, l'influence du Guide se fait sentir sur eux, encore plus à leur avantage.

Murillo, cependant, qui dérive lui-même des écoles d'Italie plus qu'aucun autre peut-être des grands peintres espagnols, a dans ses Vierges une certaine originalité toute personnelle. Son type imparfaitement soutenu, mais habituellement reconnaissable, est puisé dans l'observation de la nature vivante, et non pas très-haut; quoique relevé ensuite par l'artiste, il a toujours quelque chose d'un peu commun qui se ressent de son origine. Cette observation admise, l'on accordera que par le sens dans lequel ce type se relève, il tend à se rapprocher bien plutôt qu'à s'éloigner de celui-là même que les conclusions de cette étude voudraient faire prévaloir.

Il en sera de même toutes les fois que vous donnerez de l'ampleur à des traits trop menus; que vous les adoucirez, si leur largeur leur enlève de la douceur, de la distinction ou quelque autre charme; que vous assouplirez des contours trop secs ou trop tendus; que vous les raffermirez, s'ils tombaient dans la mollesse; que vous atteindrez une régularité, une harmonie

parfaites; sans monotonie, que vous obtiendrez le mélange le plus accompli de fraîcheur et de force, de puissance et de grâce, de simplicité et de grandeur.

Dans les efforts tentés de nos jours pour refaire l'art chrétien, les côtés les plus amples, les plus nobles du type de Marie, ont été les plus négligés : la perfection voudrait qu'on entreprît de les saisir et qu'on s'en rendît maître. Sachez les combiner dans un heureux équilibre avec les qualités plus riantes et plus douces que vous aviez d'abord trop exclusivement préférées ; faites que de la Vierge aimable à la Vierge admirable, la seule différence dépende d'un léger sourire, d'un jeu de la physionomie.

Une donnée, d'ailleurs, à laquelle on ne fait pas assez attention, est celle des images populaires qui s'intitulent les véritables portraits de la sainte Vierge, et qui sont, en grande partie, conformes aux profils conservés sur certaines médailles dont nous ne connaissons pas l'origine ; nous ne croyons pas plus devoir les passer sous silence que les images correspondantes de Notre-Seigneur. En faisant toute la part possible à la médiocrité du travail, à tout ce qu'il a effacé, altéré, affadi, on découvre encore en effet, dans ces têtes, le reste d'un type à la fois plus noble, plus large, plus simple et plus pur, que les types de fantaisie qui ont trop souvent prévalu dans les œuvres d'un art plus sérieux. Il y a là probablement un débris de la tradition, à l'aide duquel l'artiste chrétien peut, en se servant de toutes les qualités contraires aux défauts qui ont amené cette ruine, reconstruire jusqu'à un certain point, en se rapprochant de l'ineffable vérité, des traits de mieux en mieux appropriés à la Vierge des Vierges.



ETUDE XV.

DES VÊTEMENTS ET DES ATTRIBUTS DE MARIE.

I.

DES VÊTEMENTS DE MARIE.

Simple et modeste en tout, Marie l'était assurément dans sa mise, mais non sans y apporter cette mesure et cette appropriation aux circonstances qui amènent chaque chose à sa véritable perfection ; elle atteignait en tout la beauté par la seule recherche du bien : mais rien, chez elle, dans le seul but de se parer de quelque ajustement qu'eût envié la vanité des autres femmes, rien de ce qu'elles apprécient diversement, selon les goûts flottants de la mode. Toujours humble et modeste, elle pouvait passer inaperçue au milieu des filles de Juda. Mais aux yeux de l'artiste, de l'artiste vrai et sérieux, de celui qui est réellement maître en matière de beau, rien ne vaut le drapé sans apprêt de souples vêtements de laine ajustés avec un soin conforme à leur destination. Une longue tunique liée sur les reins par une modeste ceinture, un manteau assez ample pour envelopper le corps et retomber en larges plis, sans embarrasser les mouvements, sans faire disparaître les formes et affecter un air de luxe en dépassant le besoin : tels seront toujours les vêtements les mieux appropriés à Marie.

Quant à la couleur de ces vêtements, d'après la description de Nicéphore Calixte, Marie leur aurait laissé habituellement les couleurs naturelles de la laine, sans aucune teinture ; Marie d'Agreda les dépeint comme étant d'un gris cendré. Il est vraisemblable, en effet, que la sainte Vierge se sera astreinte à une semblable simplicité ; mais, la chose fût-elle prouvée, nous n'y verrions pas un motif d'obliger les peintres à s'en former une règle absolue. Ayala pense qu'ils feraient mieux de s'y soumettre ; mais il ne paraît pas vouloir élever ce conseil au degré d'un précepte ; l'on sait d'ailleurs

qu'il ne tient pas assez compte des conditions de l'art¹. La variété des couleurs fait un des charmes de la peinture; la nature ne s'en prive pas : là même où nous dirions la teinte uniforme, les reflets variés de la lumière produisent mille nuances délicates. Mais c'est une des nos maximes qu'il est chimérique de vouloir lutter de trop près avec la nature, dans les imitations de l'art. D'un autre côté, les couleurs reçoivent des significations susceptibles de s'appliquer heureusement à la sainte Vierge. Le pur azur est devenu l'un de ses attributs : l'ample manteau qui enveloppe tout entière l'image de Sainte-Marie-Majeure est d'un bleu foncé. Quelques peintres du moyen âge ont adopté le bleu clair comme l'unique couleur de tous les vêtements de Marie : l'auteur, par exemple, des miniatures du *Livre des trois Pèlerinages*, ce beau manuscrit du XIV^e siècle, à la bibliothèque de Sainte-Geneviève. Il est arrivé plus souvent que le bleu, le rouge et le blanc lui ont été simultanément attribués, chaque couleur pour chaque partie de ses vêtements : le blanc de la pureté, pour son voile; le rouge de la charité, pour sa tunique; le bleu céleste, pour son manteau. Cet ensemble est celui qui nous paraît le plus heureux, et dont nous appuierons le plus volontiers l'usage; il n'exclut pas l'imitation des anciennes images qui étendent le manteau jusque sur la tête, le voile pouvant encore se laisser légèrement apercevoir en dessous. Mais on peut se prévaloir de beaucoup d'exemples pour adopter des combinaisons où entrent le vert, le violet et d'autres nuances encore.

Une autre question est de savoir si l'on n'a pas manqué au caractère de simplicité qui doit respirer dans toute la personne de Marie, quand on l'a vêtue d'étoffes ornées de dessins riches et variés. Catherine Emmerich dépeint son habit nuptial comme ayant été, sous ce rapport, singulièrement remarquable : sur une tunique de laine blanche, elle aurait porté une large robe fond bleu, semée de grandes roses rouges, blanches et jaunes, entremêlées de feuilles vertes; puis un scapulaire de soie blanche à fleurs d'or; des perles, des pierres précieuses; un manteau bleu d'azur; une coiffure non moins riche et brillante, surmontée d'une couronne. Un tel ensemble paraît étrange au premier abord; nous n'avons pas tardé à trouver cependant qu'il faisait naître de sérieuses réflexions. La dignité de Marie était aussi haute que son humilité était parfaite. S'il est entré dans les vues de Dieu qu'en cette occasion, elle ait été vêtue d'une manière conforme à son véritable rang; s'il lui a plu de ménager les circonstances de manière que ces riches vêtements fussent mis à sa disposition; si les usages l'appelaient à s'en servir naturellement, elle s'y sera prêtée en toute simplicité. Le plus humble prêtre à l'autel ne

1. *Pictor Christianus*, Lib. IV, cap. 1, § 5.

craindra pas de revêtir les plus riches ornements. Il est dans l'ordre que l'épouse soit parée. Chez le peuple juif, spécialement choisi pour perpétuer la race d'où devait naître le désiré des nations, le réparateur et le maître du genre humain, tout ce qui pouvait relever la dignité de l'épouse au moment où elle prenait ce titre, tout ce qui pouvait lui donner de l'éclat, avait sa raison d'être au delà de tout ce qu'il est possible d'imaginer. Marie, quoique destinée à demeurer toujours vierge, n'en devait pas moins, ou plutôt devait à cause de cela même, rendue féconde par des voies ineffables, être la femme, l'épouse, la mère par excellence; et c'était parce qu'ils lui étaient applicables à tous les titres, que les objets les plus précieux dont la femme puisse se parer acquéraient une sublime légitimité. Portant de riches vêtements, la royale fille de David pouvait trouver, dans cette considération même qu'ils lui avaient été prêtés, une satisfaction pour son humilité. En réalité, ils étaient bien à elle, car c'était pour elle, à l'insu des hommes, à la seule connaissance des Anges, qu'ils avaient été préparés par Dieu même.

Quoi qu'il en soit, les motifs n'ont pas manqué aux artistes pour se croire autorisés à vêtir richement la Reine des Anges et des Vierges, lorsqu'ils ont été appelés à mettre en relief sa dignité. Déjà, dans les Catacombes, on remarque des figures de Vierge plus ou moins parées : celle du cimetière de Sainte-Agnès¹ porte un collier de perles; presque toutes les autres ont leur tunique ornée de ces orfrois de pourpre, nommés *clavi*, et quelquefois les manches sont aussi brodées. Parmi les Vierges attribuées à saint Luc, images au moins d'une haute antiquité, il en est plusieurs dont les vêtements sont semés de fleurons et de dessins variés.

Au moyen âge, alors qu'on ceignait si habituellement la tête de Marie de la couronne royale, on lui attribuait volontiers les riches vêtements d'une reine. L'image de la Vierge la plus honorée peut-être qu'il y ait aujourd'hui en France, Notre-Dame-du-Pilier, à Chartres, exécutée au commencement du xv^e siècle, mais sous l'inspiration des images plus anciennes dont elle était destinée à perpétuer le culte, porte une robe d'or diaprée de rouge et un manteau bleu broché de fleurons d'or, sans compter les bordures et les doublures, qui viennent encore ajouter des variétés de couleurs à la richesse d'un costume dont l'ensemble, avec cela, ne manque pas d'une noble simplicité. Il s'agit des couleurs peintes sur le bois dont elle est sculptée, et qui disparaissent sous la chape, plus riche encore, qui l'enveloppe tout entière.

L'usage de revêtir de cette sorte de chape les plus vénérables des

1. De Rossi, *Imagini scelle*. Nous la reproduisons ci-après.

images de Marie, leur donne un caractère hiératique et mystérieux, les tient en dehors de toute comparaison avec quoi que ce soit de vulgaire ou seulement de trop usuel. C'est un signe de respect qui mérite lui-même d'être respecté ; les hommes les plus éminents en sainteté s'en sont servis pour offrir à la Mère de Dieu leur tribut d'honneur : la plus précieuse des chapes destinées à revêtir la Vierge de Chartres est un don de M. Olier. Mais il n'y a plus rien là de commun avec le terrain de l'art sur lequel nous nous sommes placé. L'art, tel que nous l'entendons, gît dans l'alliance de la pensée et de la forme : ici il n'y a plus de forme. La Vierge de Chartres est assise ; on la jugerait debout, si l'on s'en rapportait à la plupart des représentations qui, destinées à la rappeler, la montrent sous son aspect ordinaire, l'on pourrait dire populaire. Si l'on a pu sculpter tout d'une pièce des Vierges affectant cette disposition conique, qui résulte de l'emploi de chapes en étoffes trop riches pour être souples, c'est comme reproduction des images vénérées dont ces ornements étaient devenus inséparables, et il ne convient guère de le faire qu'en petite dimension, à titre d'enseignes de pèlerinage. C'est ainsi qu'on rapporte volontiers de Notre-Dame-de-Lorette de ces statuette qui rappellent l'antique image venue de la Palestine avec la *Santa-Casa*. Telle on l'a vue, telle on aime à la retrouver représentée, sans se préoccuper de la pose et du costume qu'a pu lui donner le sculpteur originaire.

Lorsque les images destinées à devenir l'objet d'une vénération exceptionnelle se trouvèrent être des peintures, on ne pouvait jeter sur leurs épaules aucun vêtement surajouté ; il fallait pourtant que cette disposition à honorer par le prix, par l'éclat des présents, des vêtements, des ornements, les personnes placées au plus haut rang dans notre estime, dans notre amour, dans notre reconnaissance, et, à défaut des personnes, les images réputées les plus aptes à consacrer leur souvenir, il fallait que cette disposition parvînt à se satisfaire. Alors les peintures les plus vénérées de Jésus, de Marie, ont été revêtues de riches applications d'or, d'argent, avec accompagnement de pierreries, et, faute de matières aussi précieuses, on s'est servi de celles qui pouvaient le mieux les imiter. C'est ainsi que généralement, en Italie, on ne voit, de beaucoup de ces vénérables images de Marie, que leurs figures, même les jours où elles sont exposées et réputées mises à découvert. Les Grecs, encore aujourd'hui, vont plus loin, et les Russes, à leur exemple : car ils revêtent aussi des tableaux qui n'ont d'ancien que le caractère archaïque, conservé systématiquement dans les produits contemporains de leur art, et auxquels ne se rattache aucun souvenir de nature à leur donner des droits spéciaux à la vénération ; c'est simplement parmi

eux un moyen devenu usuel, d'honorer le prototype sacré de la Mère de Dieu.

Dans l'Église romaine, au contraire, le développement de l'art, le progrès des études archéologiques ont tendu à soulever de nombreuses réclamations à l'effet de laisser voir dans leur intégrité les images qui, à quelque titre, ont acquis des droits à une attention plus que commune. Nous ne voyons pas qu'on ait privé de leurs revêtements les images qui en ont été honorées anciennement, et, chez elles, on a raison de respecter la possession acquise; mais on a raison aussi d'être plus sobre désormais de ces insignes.

La richesse prend trop facilement la place de l'art; elle devrait seulement le seconder, et il faut pour cela qu'elle soit toujours subordonnée, que l'art sache en régler et en modérer sagement l'emploi. On peut s'autoriser de tout ce qui a été attribué à la sainte Vierge de vêtements et d'insignes, au point de vue des honneurs qu'on lui rend, pour ne pas la représenter invariablement telle qu'on doit l'imaginer dans l'ineffable modestie de sa vie mortelle; mais on n'oubliera pas que représenter Marie simplement modeste dans sa mise comme dans toute sa personne, c'est la revêtir du plus grand charme peut-être qu'il soit donné au pinceau de pouvoir humainement exprimer. Nous conseillerions de ne pas se départir de cette modestie, toutes les fois qu'on se propose, en effet, de mettre la sainte Vierge en action dans une scène historique; nous n'engagerions même pas à suivre les indications d'après lesquelles il serait possible qu'en certaines circonstances, elle eût, par exception, revêtu un riche costume: un ton moyen, sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, est mieux approprié aux conditions de l'art pour produire un effet soutenu.

Mais il est dans l'ordre que ce ton s'élève, quand la Mère de Dieu est réputée affranchie des liens terrestres, et le seul fait de la représenter avec son divin Fils entre les bras ne nous paraît nullement impliquer l'obligation de la supposer encore habitante de Nazareth ou voyageuse à Bethléem: elle est au ciel, et nous la mettons sur nos autels; son Fils est notre Dieu, notre Roi, non plus ignoré, mais solennellement reconnu comme tel; et cette représentation est idéale, dans ce sens qu'une pareille reconnaissance n'a pas eu lieu tandis qu'elle le portait effectivement petit enfant sur son sein. Alors, tout ce qui peut caractériser la Reine convient à Marie; alors, toutefois, nous rappellerons encore aux artistes qu'il y a, dans une attitude où l'aisance et la douceur s'unissent à la noblesse du maintien, au milieu des grandeurs comme au milieu des abaissements, plus de majesté que ne peuvent en prêter l'éclat des insignes.

et les richesses du vêtement. Il leur est loisible de s'en servir, avec l'assurance de n'attribuer à la Mère de Dieu rien dans ce genre auquel elle n'ait droit ; mais alors même le meilleur goût se montrera le plus modéré, et il estimera toujours les beautés de l'art bien supérieures à celles de la parure.

II.

DU VOILE ET DE LA CHAUSSURE DE MARIE.

En parlant des vêtements de Marie, nous avons laissé passer deux points importants : la coiffure et la chaussure, non pour les négliger, mais pour y revenir et nous en occuper plus spécialement.

Il y a lieu de se demander d'abord s'il est convenable, si même il est permis, d'après les règles d'une saine iconographie, de lui laisser la tête ou les pieds absolument nus. Il n'est pas besoin, d'ailleurs, d'une connaissance approfondie des monuments pour savoir que, dans la pratique, la solution à ces deux questions a été donnée très-diversement. Il est très-rare, dans l'antiquité chrétienne et au moyen âge, que la sainte Vierge soit représentée avec les pieds nus ; il est beaucoup plus fréquent qu'on ne lui ait recouvert la tête d'aucun voile.

Dans l'art chrétien primitif, une peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, estimée de la première moitié du III^e siècle, en offre un exemple¹ ; mais précisément il donne lieu à M. de Rossi de faire les observations suivantes :

« J'ai dit précédemment que les jeunes filles, avant leur mariage, ne
 « se voilaient pas la tête². Tertullien, cependant, estimait digne de la
 « modestie chrétienne que la jeune fille, à peine promise à son mari, prit
 « aussitôt le voile. Les vierges consacrées à Dieu usaient du voile, et par
 « modestie, et comme insigne de leur union mystique avec le divin
 « Époux ; par cette raison, il était plus convenable de représenter la
 « Vierge Marie voilée, en raison de sa chaste union avec saint Joseph, et
 « pour la consécration de sa virginité qu'elle avait faite à Dieu. Encore,
 « dans les fresques des Catacombes romaines, rencontre-t-on néanmoins
 « un certain nombre de cas semblables, où Marie est représentée la tête

1. De Rossi, *Imagini scelte*, Tav. V, p. 12.

2. M. de Rossi fait observer ailleurs que l'usage de voiler les femmes mariées n'est pas observé sans exception dans les Catacombes. La citation de Tertullien est du livre *De ve-landis virgi.*, c. 11.

« nue, et cela ne me paraît pas par caprice et par négligence des
 « artistes. Les exemples de cette sorte me semblent tous appartenir au
 « même siècle, et ils sont répartis dans des cimetières très-divers et
 « éloignés les uns des autres. C'est pourquoi je regarde comme très-pro-
 « bable que cette manière de représenter la Vierge-Mère a quelque
 « temps prévalu comme moyen d'indiquer son intégrité virginale. »

Quoi qu'il en soit, l'usage contraire prévalut bientôt définitivement, et les réflexions que l'on vient de lire montrent combien il est plus rationnel. Les autres figures de Marie publiées par M. de Rossi portent toutes le voile sur la tête, et il en est ainsi de la plupart des Orantes, de celles principalement qui, soit dans les peintures, soit sur les sarcophages, paraissent placées dans les conditions les mieux faites pour rappeler la sainte Vierge. Le voile, toutefois, ne leur est pas attribué toujours de la même manière : au lieu d'être flottant, ce qui, d'après un passage de saint Jérôme, semblerait avoir été réputé moins régulier pour les vierges consacrées à Dieu, il est quelquefois relevé et dressé de manière à prendre l'aspect d'une sorte de chaperon, qui constitue la *mitra* ou *mitrella*¹. Entre tant d'apprêt et trop de laisser-aller, il y a un terme moyen qui convient toujours mieux à la Vierge des Vierges. Dans les images des cimetières de Sainte-Priscille (1^{er} ou 11^e siècle) et de Sainte-Domitille (11^e siècle)², on jugerait le voile, vu sa consistance, formé d'une pièce d'étoffe de laine blanche, plutôt que d'un tissu de lin ; et, étendu sur la tête, il retombe, sans flotter ni avec prétention, ni avec négligence. Dans l'image du cimetière de Sainte-Agnès, il semble plutôt de gaze, et il est attaché plus en arrière, avec une certaine disposition à l'élégance, qui expliquerait l'idée de régularité plus grave, signifiée par le voile non flottant.

Il était convenable de mettre la figure de Marie au-dessus de ces oscillations des idées et du goût ; en effet, ces vénérables images qui, à défaut de certitude historique sur l'origine qu'elles s'attribuent, nous ouvrent à tous égards des voies si élevées et si pures, quant à la manière de concevoir les représentations de la Mère de Dieu, les images de Sainte-Marie-Majeure et les autres attribuées à saint Luc nous montrent Marie la tête couverte de son manteau, qui lui sert en même temps de voile ; et ce mode de coiffure si plein de gravité, de simplicité et de décence, se maintient pour elle pendant tout le moyen âge. Parmi les cent vingt images de Vierge publiées par Bombelli, la plupart comprises dans la catégorie dont nous venons de parler, ou formées plus ou moins direc-

1. Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, art. *Flammeum virginale*, p. 277 ; Bosio, *Roma sotterranea*, p. 381.

2. De Rossi, *Imagini scelte*. Nous les reproduisons ci-après.

tement à l'imitation de celles-ci, on en compte tout au plus une quinzaine dont le voile soit détaché du manteau, et cinq seulement qui soient absolument sans voile; et parmi les unes et les autres de ces deux catégories, il n'y en a pas une seule qui remonte plus haut que le xv^e siècle; il y en a très-peu même qui ne soient beaucoup plus modernes.

La proportion ne serait pas la même, sans contredit, si on faisait porter ses observations sur une collection de Vierges formée à un autre point de vue. Ici les images recueillies l'ont été à raison des grâces dont elles ont été les instruments, et des honneurs qu'elles ont mérité de recevoir en conséquence; mais aussi, lorsqu'il s'agit d'une question de convenance quant à la manière de revêtir Marie, cette position ne leur donne-t-elle pas une autorité toute particulière? D'ailleurs, bien d'autres observations mènent aux mêmes conclusions. Dans la collection de trente Vierges des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, en Italie, répondant aux invocations des litanies, et publiée par M. Ramboux, conservateur du Musée de Cologne, collection dans laquelle on rencontre cependant de bien grandes concessions faites au naturalisme toujours croissant, il n'en est aucune qui ait la tête nue, et il n'en est que quatre dont le voile paraisse plus ou moins détaché du manteau.

Le rapprochement que nous faisons de ces deux circonstances ne veut aucunement dire que nous ayons quelque intention de les mettre sur la même ligne, ou de les combattre toutes les deux, quoique inégalement. Marie peut, à notre sens, avoir la tête aussi convenablement couverte avec un voile indépendant de son manteau, qu'avec son manteau lui-même, tandis que nous ne jugerons jamais aussi convenable de lui laisser la tête nue, bien qu'il n'y ait pas d'interdiction formelle à cet égard.

L'intérêt que nous mettons à faire remarquer la première de ces circonstances vient de ce qu'elle indique, en fait, une tendance à se dégager de la disposition que nous appelons byzantine, mais en faisant nos réserves sur les inductions que l'on voudrait tirer de cette expression. Cette tendance se manifeste aussi par l'introduction d'un voile blanc dont les bords seulement, apparaissant sous le manteau, ont pour but et facilement pour effet d'obtenir dans les têtes plus de douceur et moins de gravité. Veut-on viser à l'accroissement de la grâce, sans cesser néanmoins de conserver la douceur et la gravité réunies, la blanche bordure ainsi formée se fait de gaze ou de dentelle: mais on ne voit guère cela qu'au xv^e siècle; nous ne sommes même pas assuré qu'on en trouve des exemples plus anciens, et ce genre de coiffure pour les figures de Vierge est particulier aux artistes qui se sont montrés les plus fidèles à l'ancienne

manière du manteau relevé sur la tête : ils l'ont conservé, mais ils ont aussi voulu l'adoucir.

Avant d'en venir aux Vierges chez lesquelles se fait remarquer l'abandon complet du voile, nous jetterons encore un coup d'œil sur celles qui, au lieu de l'avoir étendu sur la tête avec naturel et simplicité, le portent arrangé avec plus ou moins d'apprêt, de façon à ce qu'il devienne un ornement plutôt qu'un signe de pudeur et de modestie, tout en n'ôtant pas à la tête le caractère pudique et modeste, qu'elle peut avoir, d'ailleurs. On rencontre, avant le xv^e siècle, des dispositions du voile qui préparent à cette transition; mais elle ne se fait complètement qu'à la fin de ce siècle; et encore qu'elle implique une déviation considérable de l'esprit traditionnel, on ne voit point que les écoles soient demeurées plus ou moins fermes sous ce rapport, suivant que, tout considéré, on les classe comme plus ou moins mystiques. Sur la tête de la plupart des Vierges si mélancoliquement pieuses de Boticelli, la négligence avec laquelle le voile est attaché tient plus de l'affectation que du naturel, et le Pérugin en vient, dans beaucoup des siennes, à le noyer dans les gracieux enroulements de leurs chevelures : on dirait de ces Vierges qu'elles ont la tête nue, bien plutôt qu'on ne les considérerait comme voilées; et à partir de là, à l'exception d'un petit nombre d'artistes sur lesquels paraît avoir toujours influé l'exemple des anciennes madones, à l'exception surtout des Vierges faites en vue de la piété plutôt que de l'art, représenter une Vierge voilée, ou sans voile, est devenu question de pure fantaisie de la part des artistes.

Ces observations s'appliquent principalement à l'Italie; sans sortir encore de ses écoles, nous remarquons une différence notable, quant à la manière de juger des convenances à cet égard, entre les Vierges mises en représentation pour recevoir nos hommages, Vierges-Mères principalement, et les Vierges représentées en action, surtout dans les circonstances de la jeunesse de Marie. Du v^e au xiii^e siècle inclusivement, nous croyons qu'on trouverait peu de figures de la sainte Vierge qui ne fussent voilées en toute circonstance; mais, au xiv^e siècle, les fresques de Thadée Gaddi, à Santa-Croce de Florence, où la sainte Vierge est peinte la tête nue, dans sa *Présentation* et son *Mariage*, nous donnent un exemple de la tendance qui va prévaloir. Bientôt après, la suppression du voile devient fréquente dans l'*Annonciation*; une des Vierges miraculeuses, comprises dans la publication de Bombelli, se trouve dans ce cas : elle est vénérée à Rome, dans le couvent des Oblates de Sainte-Françoise Romaine, dit *Tor dei Specchi* (Tour des Miroirs), depuis le temps de la sainte fondatrice, et son style se rapporte bien au commencement du xv^e siècle. Il est vrai qu'à défaut de voile, elle porte une couronne, et la couronne

supplée, jusqu'à un certain point, à l'absence du voile, quoiqu'elle appartienne à un ordre d'idées tout différent¹. Une autre de ces Vierges miraculeuses, dont la tête est laissée nue, figure aussi dans une scène historique, la *Nativité de Notre-Seigneur*, et réduit à trois le nombre de celles où la même observation s'applique sans ce correctif; celle-ci, d'ailleurs, est d'origine allemande; elle a les cheveux longs et flottants, selon la manière des Allemands, et son exécution ne doit pas être antérieure au xvi^e siècle. Trouvée dans le palais de Strakonitz, mutilée par les protestants, qui lui avaient crevé les yeux, elle servit d'étendard aux catholiques, lors de la bataille du Mont-Blanc, qu'ils gagnèrent sous les murs de Prague, le 8 novembre 1620; elle fut transportée à Rome, où elle est honorée sous le nom de Vierge de la Victoire².

Le Beato Angelico, généralement, a représenté la sainte Vierge sans voile dans les scènes de l'*Annonciation*, de la *Nativité*, de la *Circoncision*; il lui rend le voile lors de l'*Adoration des Mages* et de la *Présentation de Jésus au Temple*; il le supprime de nouveau dans la *Fuite en Égypte*; puis il le lui rend encore pour le reste de sa vie. D'un autre côté, parmi ses Vierges-Mères représentées en dehors de toute action, nous n'en connaissons qu'une seule qui ne soit pas convenablement voilée; et il y a lieu de remarquer que celle-ci, au lieu de participer au caractère plus ou moins solennel des autres, est assise au milieu d'un paysage, et revient, plus qu'aucune d'elles, au genre familier.

Nous ne parlerons plus, parmi les peintres italiens, que de Francia, et nous parlerons de lui parce qu'il est celui des peintres de son temps qui a tenu le plus fermement à voiler la sainte Vierge, et qui l'a fait de la manière la plus conforme aux errements traditionnels; cependant, lorsqu'il représente l'*Annonciation*, même dans ces conditions mystiques qui rappellent le mystère plus qu'elles n'expriment le fait, il en vient, à son tour, à la suppression du voile.

En remontant à des époques plus anciennes, et en passant à d'autres écoles, l'image de la sainte Vierge où l'absence du voile nous surprend le plus, est la vénérable statue de Notre-Dame-de-Lorette, venue de Palestine avec la *Santa-Casa*; elle est vulgairement attribuée à saint Luc; mais nous faisons une grande différence entre cette attribution et les traditions analogues attachées aux antiques peintures dont nous avons parlé; et il nous paraît assez probable qu'elle appartient au temps des croisades. On ne peut guère juger de son style, puisqu'elle disparaît

1. Bombelli, *Imagini de Maria*, T. III, p. 5.

2. *Id.*, T. II, p. 185.

sous les riches ornements dont elle est recouverte ; sa tête elle-même est chargée, non-seulement d'une couronne, mais de la tiare à triple couronne ; et lorsque nous nous sommes trouvé en sa présence, trop d'autres pensées nous occupaient pour que nous ayons pu étudier le caractère des traits de son visage, et remarquer que, par-dessous cette tiare surajoutée, la sculpture originale la laissait sans voile : si nous le remarquons aujourd'hui, c'est d'après les différentes gravures qui nous la représentent directement, et aussi d'après la gravure que Bombelli donne d'une de ses copies, vénérée à Rome depuis 1693, et honorée du couronnement solennel ¹.

Cette nudité de la tête permettrait-elle de faire un rapprochement entre cette image et les Vierges allemandes, flamandes, françaises, conçues d'après un type commun, et chez lesquelles l'absence de voile est de règle, à des époques et en des conditions où on ne l'observe qu'exceptionnellement en Italie ? Nous ne serions pas éloigné de le croire, d'autant plus que, si l'on en juge d'après la planche de Bombelli, où, la tiare manquant, la disposition des cheveux demeure plus apparente, ceux de la Vierge de Lorette seraient eux-mêmes longs et flottants ; et l'on sait que c'est là un trait caractéristique des Vierges avec lesquelles nous la comparons. La Vierge de la chasse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, nous en offre un exemple dès le XIII^e siècle ² ; il ne nous paraît pas cependant que dès lors il ait généralement prévalu, comme il le fit au XIV^e et au XV^e siècle : ce fut à cette époque que, des bords du Rhin et de la Flandre, il se répandit en France. Cette suppression du voile tire évidemment son origine de certains usages locaux ³, relatifs à la manière, pour les femmes, de porter les cheveux, et de la signification qu'on pouvait y attacher pour exprimer la modestie et la pudeur : une longue chevelure peut, jusqu'à un certain point, être considérée comme une sorte de voile naturel. Dans diverses miniatures des précieux manuscrits provenant de l'empereur saint Henri, et conservés à la bibliothèque de Munich, nous remarquons que des figures allégoriques, personnifiant les Provinces de l'empire, sont généralement représentées de même avec de longs cheveux flottants, sur lesquels repose une couronne ; et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que, dans une de ces miniatures, que nous croirions plutôt du IX^e que du XI^e siècle, — Rome, la Gaule, la Germanie, l'Esclavonie, s'avancant pour offrir leurs tributs à l'empereur, — la Germanie porte un voile sous sa couronne, tandis

1. Bombelli, T. II, p. 101.

2. *Mél. d'Arch.*, T. I, pl. I.

3. Forster, *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 114, pl. II et IV.

que ses compagnes ont toutes les cheveux flottants, comme s'il s'agissait d'équivalents. De même, dans les peintures du plafond de Saint-Michel, à Hildesheim, attribuées par M. Forster à la fin du XII^e siècle, mais dont le style nous paraît plus récent, les figures allégoriques des Vertus cardinales portent les cheveux flottants en guise de voile, et sans autre couronne que le nimbe.

Nous n'en persistons pas moins à croire, — l'unité du langage iconographique étant on ne peut plus désirable, en tant qu'elle n'est pas une entrave pour l'art, — qu'il vaut mieux prendre le signe connu de la modestie pour la femme, dans saint Paul et dans les usages de l'Eglise romaine, que dans la pratique accidentelle d'aucun peuple particulier et d'aucune école artistique; car, selon les expressions de M. de Rossi, la vierge et l'épouse chrétienne devant être voilées, et Marie réunissant ce double titre au suprême degré, il serait mieux qu'elle le fût toujours, à partir du moment où elle se consacra à Dieu, c'est-à-dire dès sa plus tendre enfance, quelle que soit la valeur des exemples contraires dont on peut s'autoriser. Nous ne verrions de doute que dans la scène même de la *Présentation de Marie*, où, comme l'on peut dire qu'elle va prendre le voile, on ne le lui donnerait pas encore, mais où l'on peut aussi le lui attribuer comme signe de l'acte qu'elle consomme en ce moment.

La nudité des pieds nous arrêtera moins, parce qu'elle souffre moins de discussion, ou plutôt elle n'en souffre pas. Un grand nombre d'œuvres modernes, de celles même qui sont conçues dans le sentiment le plus pieux et à l'imitation de siècles de foi, représentent Marie avec les pieds nus; mais ce n'est pas parce que la langue iconographique laisse des doutes à cet égard, c'est parce qu'on l'avait totalement perdue de vue, et que beaucoup d'artistes des mieux intentionnés se sont efforcés de rentrer dans ses voies, sans avoir sous la main des moyens assez faciles de la connaître.

On voit bien, dans l'antiquité chrétienne primitive, des Orantes, de celles qui peuvent, à raison de leur indétermination même, servir à rappeler la sainte Vierge, qui ont les pieds nus; mais c'est à une époque où l'art chrétien associe à la plus grande élévation un certain naturalisme de forme, et où son iconographie, par conséquent, sous le rapport des formes, annonce à peine une première disposition à se fixer. A partir de là, pendant tout le reste de l'antiquité chrétienne et du moyen âge jusqu'à la Renaissance, on trouverait difficilement des images de Marie avec les pieds nus. Ce n'est pas qu'on ne pût imaginer quelques semblants de bonnes raisons pour les lui attribuer: elle est la Reine des Anges et la Reine des Apôtres, et il est entendu que, pour les uns et pour les autres, la nudité des pieds est un signe de dignité, qu'ils ont de commun

avec les images même de Dieu. Si l'on a dû l'éviter pour la Mère de Dieu, ce n'est certainement pas qu'à ce point de vue, on voulût lui marchander aucun honneur; ce n'est pas non plus au point de vue de la vie pauvre et détachée embrassée dans sa perfection par la plus humble des vierges : pensées qui paraissent avoir influencé, au contraire, les artistes modernes, lorsqu'ils ont si souvent pris le contre-pied de la règle que nous constatons : il faut donc croire qu'elle est provenue d'un sentiment exquis de la pureté chez la femme. Chez celle en particulier que l'on appelle, avec tant de raison, un « Jardin fermé », on n'a voulu laisser rien à découvert de ses chairs virginales, que ce qui strictement a besoin de l'être : le visage et les mains. La manière, en effet, la plus convenable de couvrir les pieds de Marie, n'est pas de les chausser, mais de les faire disparaître sous les plis de ses longs vêtements; il est impossible cependant de faire de ceci une règle, et si c'en était une, il deviendrait indispensable de s'en départir, lorsqu'on veut représenter le serpent infernal sous les pieds de la nouvelle Ève qui lui écrase la tête.

III.

ATTRIBUTS DE MARIE.

Les images de la sainte Vierge étant considérées ou par rapport aux bienfaits que nous lui devons, ou par rapport aux honneurs que nous lui rendons, ses attributs participent de ces deux ordres d'idées. Elle nous apporte le salut et la paix, puisque c'est par elle que nous est donné le Sauveur, le souverain auteur de notre réconciliation avec Dieu : en conséquence, la croix a pu lui être donnée pour attribut; les colombes et l'olivier qui accompagnent les Orantes primitives, comme contre-partie des brebis et du palmier au milieu desquels sont si souvent placées les figures correspondantes du Bon Pasteur, sont parfaitement à leur place près de la Mère de miséricorde, lorsque c'est elle principalement que l'on doit reconnaître dans l'attitude de l'intercession perpétuelle.

Quant aux honneurs à rendre à la Mère de Dieu, on ne peut aller plus loin que de l'assimiler en quelque sorte à son divin Fils, par la participation aux signes honorifiques attribués au Sauveur lui-même, en tant qu'ils ne signifient pas sa divinité; et dans les temps postérieurs, nous avons vu combien on s'est empressé de lui mettre sur la tête la couronne, et dans la main le sceptre de la royauté qu'elle est appelée à partager avec lui.

Aucun de ces attributs, cependant, ne lui étant absolument propre, la croix surtout devant demeurer plus spécialement l'attribut de Notre-Seigneur, il importait qu'il lui en fût donné un autre plus distinctif, et celui qu'elle a reçu le plus souvent est l'étoile. Marie est l'étoile de la mer, qui sert de guide au navigateur, dans le voyage de cette vie ; elle est l'étoile du matin, qui annonce le lever du soleil de justice, et, après ce divin soleil, de tous les astres le plus radieux ; elle n'est pas le soleil, mais elle est revêtue du soleil ; elle n'est pas le salut, mais elle est le prélude du salut.



2

Vierge du cimetière de Sainte-Priscille (II^e siècle).

La plus ancienne des images de la Vierge-Mère que M. de Rossi ait observée dans les Catacombes, image que nous reproduisons ici, est surmontée d'une étoile. L'étoile, dans cette occasion, n'est pas directement un attribut de la sainte Vierge : elle se rapporte plutôt à l'Enfant porté sur son sein, ou mieux encore au groupe formé de l'un et de l'autre. A cette époque primitive, les attributs personnels n'étant pas encore en usage dans l'art chrétien, cette étoile exprime une idée plus générale : elle ne représente pas directement l'étoile de Balaam ¹, dans ce sens que ce n'est pas ce prophète de mensonge, obligé contre son gré de prédire la vérité, qui la montre, comme l'a prouvé M. de Rossi, mais plutôt Isaïe, qui

1. Num. xxiv, 17.

montre tout à la fois le groupe de la Vierge dont il a prédit l'enfantement¹, et la lumière qui devait se lever sur Jérusalem et éclairer le monde entier, selon la figure employée dans plusieurs autres passages de ses écrits inspirés². L'analogie entre les termes comparés de Balaam et d'Isaïe est d'autant plus grande, que celui-là, à l'image de l'étoile, associe celle du rejeton : *Orietur stella ex Jacob, consurget virga de Israel*, dont se sert ailleurs le saint prophète : *egredietur virga de radice Jesse*³.

L'étoile représentée dans cette peinture du cimetière de Sainte-Priscille répond tout à la fois aux termes plus précis de Balaam, aux termes plus généraux d'Isaïe, et par-dessus tout au signe réel qui guida les Mages, jusqu'à Celui qui était annoncé sous cette figure céleste; aussi est-ce seulement dans les représentations directes de l'*Adoration des Mages* que l'on voit ensuite figurer l'étoile au-dessus des groupes de la Mère et de l'Enfant, dans les monuments des Catacombes. Il ne nous paraît pas douteux, cependant, que le souvenir de cette image prophétique ait contribué à l'attribution personnelle qui fut faite de l'étoile à Marie⁴.

Cette attribution est manifeste lorsque l'étoile repose directement sur les vêtements, sur le voile, au sommet de la tête, sur l'épaule de la sainte Vierge. Quelques estampes font ainsi figurer l'étoile sur l'épaule de l'image de Sainte-Marie-Majeure; mais nous sommes fondé à croire que c'est par ce seul motif qu'on l'avait observée sur d'autres images analogues, quoique l'original ne la porte pas. Parmi les autres images attribuées à saint Luc, on la voit, d'après Bombelli, sur celle de Sainte-Marie-du-Peuple; mais, dans cette peinture, le nimbe crucifié étant aussi attribué à l'Enfant Jésus, on ne peut guère se dispenser d'admettre que, quant à ces accessoires, elle a été retouchée au moins, et nous ne voyons aucun motif sérieux pour croire que l'attribution de l'étoile à la sainte Vierge, en de semblables conditions, soit antérieure au vi^e siècle, ni même pour nous opposer à ce qu'on la fasse commencer plus bas encore. Toujours est-il qu'elle devint très-usuelle et le demeura pendant tout le

1. Isaïe, VII, 14.

2. *Id.*, IX, 2; LX, 2, 19.

3. *Id.*, XI, 1.

4. Pierre de Capoue signale dans l'étoile huit propriétés pour lesquelles on l'attribue à Marie : 1^o elle est d'une nature de feu, et Marie est figurée par le buisson ardent; 2^o elle est lumineuse, et Marie est comparée au soleil pour l'éclat; 3^o elle projette des rayons, et Marie a mis au monde son Fils en demeurant vierge; 4^o elle brille dans la nuit, et Marie brille dans la nuit du monde; 5^o elle sert de guide pour atteindre le port, et Marie a mis au monde celui qui est la voie, la vérité et la vie; 6^o elle est placée en haut, et Marie est toujours demeurée dans la plus haute élévation de pensée et de conduite; 7^o elle reçoit la lumière du soleil, et Marie est éclairée par le soleil de justice; 8^o elle suit un cours régulier, et Marie n'a jamais dévié de sa voie. (*Spicileg. Solesm.*, T. II, p. 68.)

moyen âge, surtout en Italie, du XIII^e au XV^e siècle. Parmi les trente Vierges de cette période publiées par M. Ramboux, il y en a environ les deux tiers qui portent l'étoile. Elle est posée le plus souvent sur l'épaule droite; comme dans le tableau du Pinturicchio, dit la *Vierge à l'Étoile*, au Louvre; quelquefois sur l'épaule gauche, plus rarement sur les deux épaules à la fois; il est moins rare qu'elle se voie simultanément sur la tête et sur l'une ou l'autre des épaules; la Vierge de la Trinité-des-Pèlerins, à Rome, porte trois étoiles sur son voile, au sommet de la tête, et en même temps une autre sur l'épaule ¹.

Rien n'est plus varié que la forme de ces étoiles. Quelques-unes prennent une queue et deviennent des comètes ²; quelquefois elles tendent à devenir des fleurons, et il arrive que la forme de fleurons vient à prévaloir complètement ³: alors les images de l'étoile, de la fleur, du rejeton, qui s'associent dans le langage du prophète, semblent se confondre dans l'esprit des artistes. Ailleurs la fleur, formée de quatre pétales ⁴ ou se changeant en quadrilobe ⁵, se rapproche de la croix; puis les pétales s'entrecroisent, et alors elle se confond avec elle ⁶.

Ces arrangements appartiennent ordinairement à des époques plus anciennes que celles où l'étoile règne sans conteste, ou bien ils ont été faits sous l'influence de ces époques primitives. Les petites croix franchement dessinées dans les mêmes conditions, quelle que soit l'époque où elles ont été posées sur la tête de l'image de Sainte-Marie-Majeure, sur la tête, sur la poitrine et sur les deux épaules de celle de l'Hôpital-de-la-Consolation, sur la poitrine de celle de l'*Ara Cœli* ⁷, nous paraissent devoir primer par leur ancienneté tous les autres signes qui leur ont été substitués. On voit aussi la croix placée sur la tête, concurremment avec l'étoile sur l'épaule; les estampes, inexactes en ce point, qui en donnent un exemple dans la Vierge de Sainte-Marie-Majeure, proviennent des réminiscences laissées par d'autres images: telle est effectivement une Vierge de Margaritone d'Arezzo ⁸.

Nous serions donc amenés à croire que, selon l'ordre des temps, c'est la croix qui, d'abord, fut appliquée comme signe directement sur les vête-

1. Bombelli, T. II, p. 125.

2. *Id.*, T. II, p. 139, 171.

3. *Id.*, T. II, p. 118.

4. *Id.*, T. I, p. 31, 97, 117.

5. Borgia, *De Cruce Velliterna*.

6. Bombelli, T. II, p. 21.

7. Bombelli, T. II, p. 75, et Fontana, *Chiese di Roma*, T. II, donnent cette croix; mais nous n'avons pu l'apercevoir sur l'original, pas plus que notre dessinateur.

8. Ramboux, pl. III.

ments de Marie, et que la transition s'est faite de la croix au fleuron, et du fleuron à l'étoile, plutôt que dans l'ordre contraire. L'étoile primitive est suspendue. Parmi les Vierges publiées par Bombelli, il en est une où, également, l'étoile est suspendue, et non pas sur la tête de la Mère, mais sur celle de l'Enfant Jésus. Cette Vierge, trouvée sur un mur de l'église des Saints-Vincent-et-Anastase *a Trevi*, à Rome, vers la fin du xvi^e siècle, ne s'annonce pas comme une peinture très-ancienne, mais son caractère accuse l'imitation d'une autre Vierge qui devait médiatement ou immédiatement tenir au moins du byzantin primitif. On rencontre plus souvent des Vierges peintes sur un fond semé d'étoiles¹; d'autres assises sur un trône, dont toutes les parties en sont chargées. Ces étoiles multipliées, non plus appliquées sur les vêtements de Marie, mais jetées autour d'elle, rappellent surtout la vision de l'Apocalypse et la Femme merveilleuse qui apparaît la tête ceinte de douze étoiles; l'allusion est directe lorsque les étoiles sont réellement rangées en cercle autour de la tête de Marie: il y en a des exemples tout au moins du xiv^e siècle, en dehors de la représentation directe de la scène de l'Apocalypse, et nous avons précédemment considéré cette disposition des étoiles comme la meilleure manière de constituer un nimbe spécial pour la sainte Vierge.

L'étoile ayant prévalu préférablement au fleuron, comme signe attaché aux vêtements, l'idée de la fleur ou du rejeton, si naturellement appliquée à Marie, fut relevée sous une autre forme, tout spécialement dans les écoles rhénanes et en France. On aima, dès le xii^e siècle, à mettre une fleur dans la main de Marie; mais, vu le caractère sculptural des monuments où l'on observe principalement cet attribut, vu aussi la disposition où l'on était alors à représenter dans Marie surtout la Reine, cette fleur, qu'il est impossible, en certaines circonstances, de confondre avec le sceptre, tend facilement à en prendre l'aspect; et comme le sceptre, quand il prévaut, est lui-même fleuroné, on ne distingue guère, le plus souvent, quelle a été l'idée dominante, que par le plus ou moins de longueur de la tige. Les deux idées régnaient, en effet, dans les esprits, et l'on comprend qu'elles se soient plus d'une fois confondues.

A des époques plus modernes, où les tendances ont passé à la grâce avec moins de souci de la dignité, on s'est plu à entourer Marie de fleurs et à lui en mettre dans la main. Il s'agit alors beaucoup moins de rappeler la fleur ou le rejeton prophétique, que d'exprimer par des emblèmes les vertus de la Vierge des vierges. Aucun attribut ne lui convient mieux, dans cet ordre de pensées, que le lis de la pureté et la

1. Bombelli, T. II, p. 21.

rose mystique de l'amour. L'abus peut commencer, si seulement ces fleurs ou d'autres encore tournent trop au jeu entre la Mère et l'Enfant.

Les fleurs peuvent aussi être répandues autour de Marie, moins comme un attribut déterminé que pour lui former une atmosphère fraîche, riante et parfumée, propre à exprimer ce qu'elle est, à dire quels sont pour nous les moyens de lui plaire, et comment nous voulons l'honorer. Cet entourage de fleurs paraît avoir été particulièrement aimé sur les bords du Rhin, au xv^e siècle, si on en juge par les *Vierges aux Roses* de maître Stephan, à Cologne, et de Martin Schongauer, à Saint-Martin de Colmar. Mantegna aussi, dans la *Vierge à la Victoire* de Mantoue, transportée au Louvre, s'est plu à entourer Marie de guirlandes de fleurs, ce qui contraste avec sa manière, d'ailleurs sèche et sévère.

Tout en ornant les trônes, ou même en les formant tout entiers de fleurs, on ne renonce pas à faire la part de la puissance et de la dignité. La Vierge de Mantegna étend sa protection sur un guerrier, et c'est indubitablement aussi en qualité de guerriers que saint Michel et saint Georges ont été choisis pour soutenir les pans de son manteau ; quant aux Vierges de Cologne et de Colmar, la première est couronnée, et une couronne est suspendue sur la tête de la seconde par les Anges.

Ces deux variétés de disposition de la couronne n'ont pas tout à fait la même signification : la couronne posée sur la tête dit plutôt la qualité de Reine ; la couronne suspendue, plutôt la récompense et le couronnement céleste. Mais il faut ajouter que la couronne, de quelque manière qu'elle soit associée à la figure de Marie, doit rappeler tous les titres auxquels elle lui appartient au suprême degré.

Des attributs moins fréquemment donnés à la sainte Vierge sont la pomme et le livre : la pomme est reconquise et indique la nouvelle Ève venue pour réparer la faute de la première ; la signification du livre entre ses mains n'est pas aussi bien déterminée. Est-ce un livre de prière ou le livre des saintes Écritures ? Placé sur un pupitre devant elle, comme il arrive souvent dans l'*Annonciation*, il doit rappeler l'étude et la méditation des Écritures ; tenu dans sa main au moment de son mariage, comme on en voit des exemples au moins dans des compositions contemporaines, il ne doit pas dépasser l'idée du livre de prière. Au contraire, nous pouvons aller jusqu'à penser qu'il contient les secrets de Dieu, lorsqu'il est porté par Marie enfant dans les bras de sa mère, comme sur le trumeau du portail septentrional, à Chartres.

Représentée en dehors de ces circonstances, Marie ne reçoit plus l'attribution directe du livre, par la raison qu'il est mieux à sa place dans la main de son divin Fils quand elle le porte lui-même, et que

les autres compositions où il s'agit principalement de rappeler son Immaculée Conception, ses douleurs, sa protection, ne donnent guère lieu d'y recourir. Mais on concevrait son à-propos dans une composition où l'on se proposerait d'exprimer la pensée qui fait appliquer à Marie tout ce que l'Écriture dit de la suprême Sagesse.

Parmi les Vierges-Mères qui figurent dans la publication de Bombelli, il y en a une cependant qui tient le livre : il est ouvert, et il semble qu'elle invite à y lire, pour apprendre quel est cet Enfant dont elle est la Mère. C'est un tableau de la fin du xvi^e siècle, cru de Nicolas Pomerancio¹. On voit que, tenu par Marie dans ces conditions, c'est encore à Jésus que le livre se rapporte. En effet, dire quel est le Fils, n'est-ce pas faire tout ce qu'on peut de mieux pour honorer la Mère ? et si les attributs de l'un passent quelquefois à l'autre, c'est que tout devient commun entre eux, et que Marie est la dépositaire de tout ce qui, en propre, appartient à Jésus. C'est à ce titre que la croix, appliquée sur ses vêtements dans quelques monuments primitifs, passe dans sa main sous la forme triomphante de la croix processionnelle, dans quelques œuvres subséquentes². Ailleurs, on la voit soutenir le globe du monde simultanément avec l'Enfant divin³, ou même elle le porte seul, tandis que Jésus répand sur lui sa lumière, représentée par un cierge qu'il tient à la main, dans le tableau de Plautilla Bricci⁴. Dans ce tableau, un scapulaire est aussi suspendu à la main de la sainte Vierge ; ailleurs, on lui donne à porter un rosaire. Nous nous occuperons plus loin des compositions inspirées par ces pieuses pratiques, dont on ne voit ici que les signes. Ces signes, ainsi employés comme attributs de Marie, sont d'un usage tout moderne. Ils n'en sont pas moins bien justifiés, car ils rappellent les grâces que nous recevons par leur entremise, et nous invitent à l'honorer par leur moyen⁵.

IV.

EMBLÈMES ET FIGURES SYMBOLIQUES APPLIQUÉS A MARIE.

Aux attributs placés dans les mains de la sainte Vierge, ou directement appliqués sur ses vêtements, il faut ajouter les emblèmes qui, à diffé-

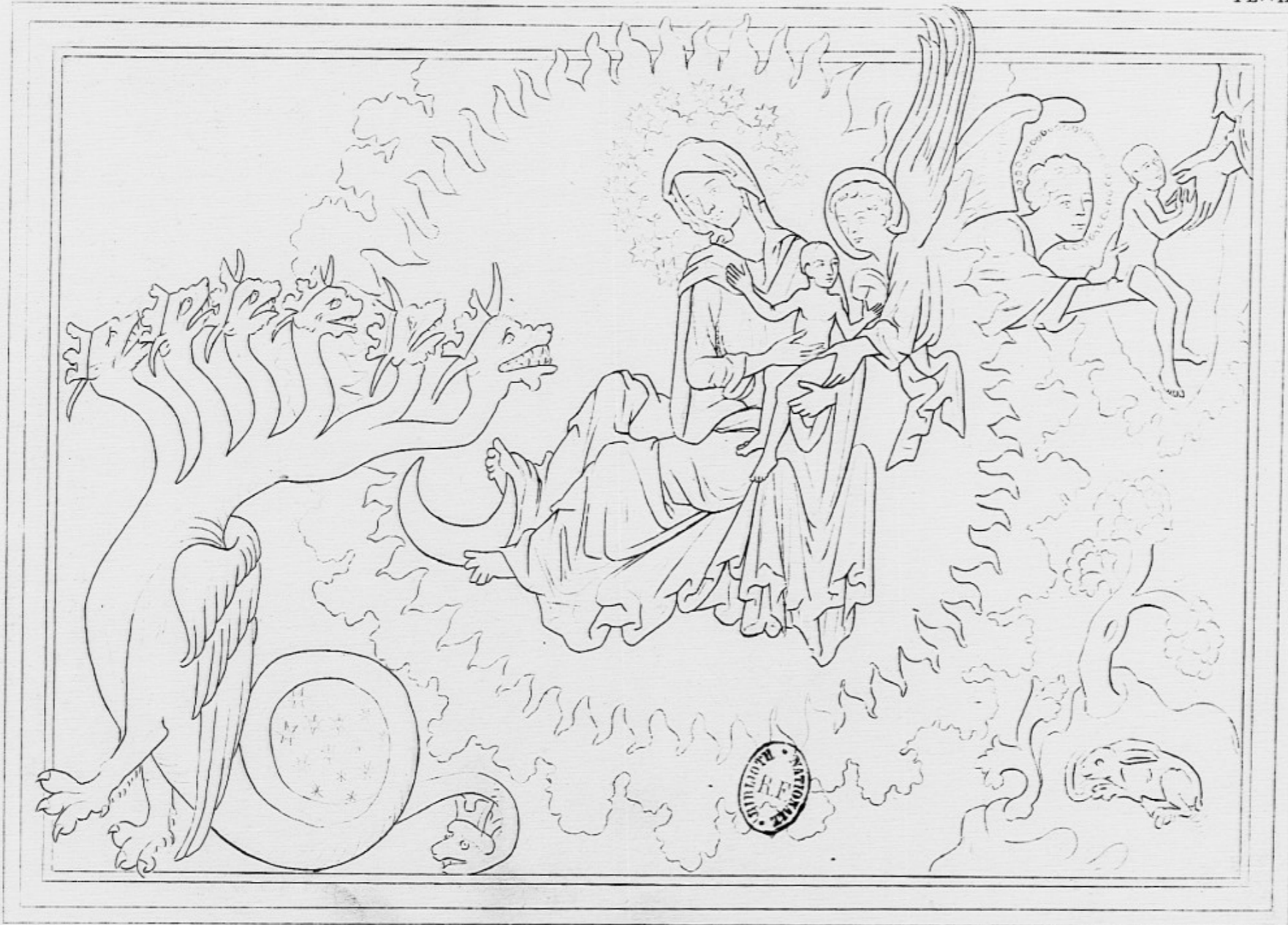
1. Bombelli, T. II, p. 69.

2. *Id.*, p. 29, 49.

3. *Id.*, T. I, p. 91.

4. *Id.*, T. I, p. 141. Nous le reproduisons d'après l'original (pl. IV, fig. 4).

5. Après l'apparition de Lourdes, où la sainte Vierge s'est montrée avec un chapelet à la main, il y a un grand surcroît de motifs pour en propager l'usage comme l'un de ses attributs.



DESSINÉ ET GRAVÉ PAR P. LE RAT

LA FEMME DE L'APOCALYPSE

Miniature de la Bibliothèque Nat^{le}

rents points de vue, peuvent lui être associés, et ceux qui, représentés avec elle, ensemble ou séparément, ont été employés en grand nombre pour exprimer ses qualités et ses prérogatives. Cette Femme prodigieuse qui apparut dans le ciel à saint Jean, revêtue du soleil, la lune sous ses pieds, une couronne de douze étoiles sur la tête, est considérée comme représentant l'Église. Mais tous ces emblèmes s'appliquent également à Marie ¹, et l'art chrétien est d'autant mieux fondé à s'en servir par rapport à la Mère de Dieu, qu'on les retrouve, la plupart, dans ces autres paroles qui lui sont aussi appliquées par la liturgie sacrée : « Quelle est celle-ci qui s'avance comme l'aurore naissante, belle comme la lune, radieuse comme le soleil, terrible comme une armée rangée en bataille² ? » Marie, nous le répétons, n'est pas le soleil ; le soleil, c'est Jésus, qui éclaire tout par lui-même. Mais Jésus répand sur sa Mère tout l'éclat qui lui appartient à lui-même, et ce n'est pas trop, quand on veut la représenter dans la gloire, de lui donner le soleil pour vêtement, c'est-à-dire pour auréole, ou de le représenter au-dessus de sa tête, pour montrer qu'il projette sur elle tout ce qu'il a de lumière. Quant à la lune, on lui attribue ordinairement la forme du croissant, pour la placer sous les pieds de Marie. On en trouverait peu d'exemples en dehors de la représentation directe du texte de l'Apocalypse, avant le xvi^e siècle. Mais, en 1531, la Vierge de Guadalupe, conformément à l'apparition dont fut favorisé un pieux paysan mexicain, a été ainsi représentée avec le croissant sous ses pieds, entourée d'une auréole de rayons lumineux qui figure le soleil, et portant un manteau semé d'étoiles ³. Des copies de cette image, transportées dans le reste de la chrétienté, y sont fort vénérées ; et, soit par l'effet de cette dévotion, soit pour toute autre raison, l'usage de représenter la sainte Vierge au moins avec le croissant sous les pieds s'est fort répandu depuis les siècles derniers. Ordinairement, les pieds reposent sur la partie convexe du croissant. Cette disposition a donné lieu à quelques critiques de prétendre que le contraire devait être, la lune recevant la lumière du soleil du côté opposé à ses cornes : mais l'objection nous semble puérile. Il ne s'agit pas de représenter les effets de la nature, mais d'en rappeler

1. Apocal. xii, 1. Nous publions, pl. vii, une miniature tirée d'un manuscrit de l'Apocalypse (Bibl. nat.), qui représente cette admirable vision. Marie d'Agreda affirme même qu'elle s'applique tout entière à la sainte Vierge ; elle l'explique, en effet, dans ce sens. Saint Bernard, dans son sermon pour l'Assomption, auquel le bréviaire emprunte une leçon pour cette fête ; en applique à Marie au moins tous les emblèmes dont nous parlons. Voir encore Pierre de Capoue, *Specileg. Solesm.*, T. III, p. 118 ; — Mgr Malou, *Iconog. de l'Immaculée Conception*, p. 60, etc., etc.

2. *Cant. Cantle.*, vi, 9. Office de la sainte Vierge, Capitule de Prime, etc.

3. Bombelli, T. IV, p. 165.

le symbolisme par des indications. Ni dans le moyen âge, quand on a représenté la vision de l'Apocalypse,—soit que la Femme merveilleuse se tienne assise, comme dans les fresques de Saint-Savin, au XII^e siècle, et au XIV^e dans la miniature de la bibliothèque nationale que nous publions, ou qu'elle demeure debout, — ni dans les temps modernes, dans l'application qu'on en a faite à Marie, nous ne croyons qu'on ait vu dans la disposition de la lune autre chose qu'une question d'agencement.

Les douze étoiles servant de couronné à la Femme de la vision sont la figure des douze Apôtres, au dire des interprètes. Ce n'est pas une raison pour ne pas les attribuer à la sainte Vierge, puisqu'elle est la Reine des Apôtres, et nous n'avons qu'à maintenir et encourager leur emploi par rapport à cette Reine du ciel.

Que Marie encore tienne sous ses pieds le serpent infernal, rien de mieux, puisqu'elle lui a écrasé la tête. Ce motif de représentation n'est cependant usité que depuis peu de temps, et il ne nous souvient pas d'en avoir vu des exemples certains qui soient antérieurs au XVIII^e siècle.

Dans la liturgie sacrée, dans les prières de l'Église, des emblèmes multipliés sont appliqués à Marie par voie de comparaison : le cèdre, ce prince des forêts de l'Orient, comme le chêne est le roi des nôtres; le cyprès, qui élève vers le ciel sa tige toujours verte et parfumée; le palmier, cet arbre de la résurrection et de la victoire; l'olivier, cette image de la paix et de l'abondance; le platane, dont la tige vigoureuse sait si bien humer la fraîcheur des eaux vives; le rosier, ou plutôt tout un bosquet de rosiers, avec l'éclat et le parfum d'une abondance de fleurs. Tous ces emblèmes réunis ne suffisent pas, avec le souvenir des lieux qui leur doivent chacun le charme de leurs sites les plus séduisants : — le Liban, la montagne de Sion, Cadès, Jéricho, les champs les plus fertiles, les rives les plus fraîches ¹, — pour dire tout ce qu'il y a dans Marie d'attrait, de grandeur et de beauté. La description continue : le baume, la cannelle, la myrrhe la plus pure, lui fournissent l'idée des odeurs les plus suaves ²; et le pinceau, déjà vaincu par la parole, est mis dans l'impossibilité de la suivre; mais il est d'autres images dont il est en son pouvoir, au moins, de rappeler le souvenir. Plus loin, le même chapitre des saintes Écritures lui fournit encore celle de la vigne et de la suavité de ses fruits, également appliquée à Marie par la liturgie sacrée ³.

1. Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cypressus in monte Sion; quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio rosæ in Jericho; quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum juxta aquas in plateis. (Ecclesiast., XXIV, 17.)

2. Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi; quasi myrrha electa dedi suavitatem odoris. (*Id.*, 20.)

3. Quasi vitis fructificavi suavitatem odoris, et flores mei fructus honoris et honestatis. (Ecclesiast., XXIV, 23, 24.) — Épître de la Nativité de la sainte Vierge, 8 septembre.

Mais que l'artiste repasse surtout toutes les invocations de ces litanies qui nous transportent chaque jour sur les collines à jamais bénies de Lorette : après s'en être inspiré, comme nous le dirons en son lieu, pour représenter la Mère, la Vierge, la Reine, la protectrice qui répond à toutes nos situations et à tous nos besoins, il y trouvera toute une nouvelle série d'emblèmes, qui peuvent, comme les précédents, servir d'accessoires appropriés à l'encadrement d'un tableau, d'une verrière, aux espaces secondaires laissés libres dans un ensemble de peintures murales, dont Marie serait le sujet principal. Elle est un miroir, un trône; non pas seulement un vase, mais il faut toute une série de vases précieux et sacrés pour la représenter; elle reparaît comme une rose; elle est doublement une tour par sa force à l'abri de toute attaque, une maison d'or par son prix inestimable, l'arche d'alliance, la porte du ciel. Ces litanies, cependant, sont bien loin d'épuiser la série des titres qui lui sont applicables : on ne peut oublier l'arc-en-ciel¹, le buisson ardent, la toison de Gédéon; elle est une nuée bienfaisante, l'arche de Noé, l'échelle de Jacob, l'épi de Joseph, la corbeille où Moïse fut sauvé des eaux, la fronde de David, le trône de Salomon, cette maison élevée par la Sagesse et portée sur sept colonnes, le jardin du Cantique des Cantiques, le livre d'Isaïe, la montagne de Daniel, etc.².

Marie est la cité de Dieu, un jardin parfaitement clos, une source d'eaux vives, un puits si on en considère l'abondance et la profondeur, une fontaine jaillissante si on s'attache à leur éclat et à leur fécondité. Ces dernières figures l'accompagnent, avec des légendes ainsi conçues : « *Civitas Dei, Ortus (sic) conclusus, Puteus aquarum viventium, Fons ortorum* », et beaucoup des autres emblèmes précédemment cités, dans une vignette qui eut beaucoup de succès au commencement du xvi^e siècle, et que nous reproduisons³. La composition tout entière paraît dominée par la pensée de l'Immaculée Conception, exprimée au moyen de ces paroles : « *Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*⁴ », qui se lisent

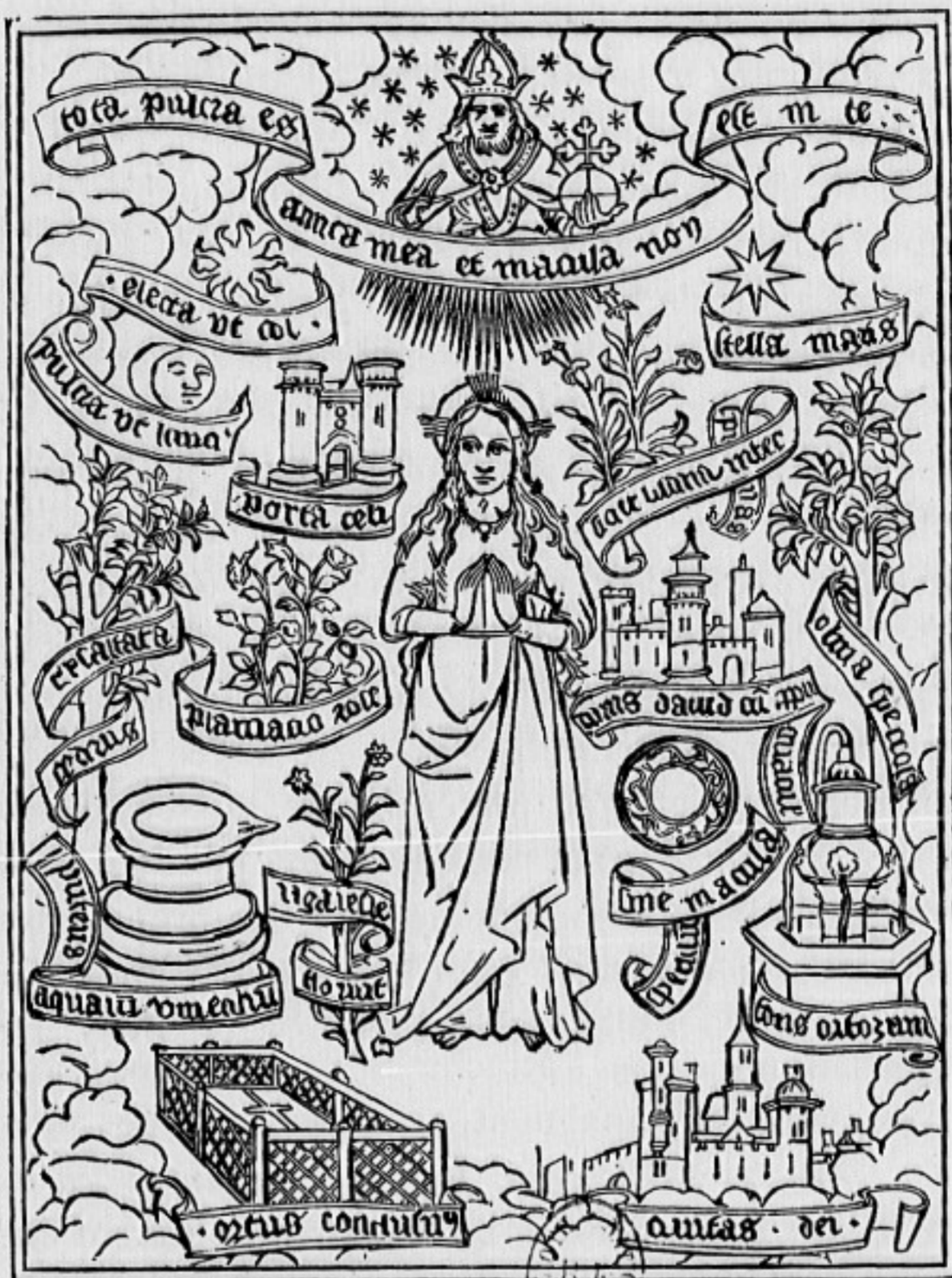
1. Quasi arcus refulgens inter nebulas. (Ecclesiast, I, 8.) Malou, *Immacul. Conc.*, p. 107.

2. Pierre de Capoue, *Spicil. Solesm.*, T. III, p. 118; et pour le buisson ardent, la toison : *Office de la sainte Vierge*, Ant. du temps de la Nativité.

3. Cette vignette se voit en tête de l'ouvrage de Josse Clichetone de Nieuport, *De Puritate Concept. Beatæ Mariæ Virginis*, in-4^o; Paris, 1513. Il paraît que M. l'abbé Crosnier en a vu des exemplaires plus anciens, et qu'on la retrouve dans quelques-unes des *Heures* de Simon Vostre, quoiqu'elle ne se voie pas dans les *Heures d'Angers* que nous avons sous les yeux. Thielman Kerver l'a reproduite dans son *Office de la sainte Vierge* de 1523. La même composition a été sculptée en bois, dans les stalles d'Amiens, commencées en 1508; en pierre, à Saint-Sépulchre de Mondidier, à Saint-Firmin de Vignacourt, etc., etc. (*Les Stalles d'Amiens*, par MM. Jourdain et Duval; Amiens, 1843, p. 171, 181.)

4. « A Bayeux, dans une composition analogue, la légende du tableau est : *Gloriosa*

dans une banderole déroulée entre Marie qui, debout, les mains jointes, occupe le centre du tableau, et le Père céleste qui la bénit de son



GRAVÉ PAR PONTENIER.

3

La Vierge Immaculée. (Vignette de la fin du xv^e siècle.)

sommet. Les emblèmes sont semés assez heureusement et sans trop de confusion au point de vue pittoresque, quoique M^{sr} Malou en blâme l'agglomération inconsidérée au point de vue symbolique. Le cèdre, *exaltata cedrus*, et l'olivier, *oliva speciosa*, encadrent le tableau; la cité et le jardin en occupent la base : celle-là est pleine d'élégance, avec ses tours, ses clochers, ses remparts; celui-ci, au contraire, reposerait plus

« dicta sunt de te; et on remarque, parmi les emblèmes, au nombre de seize : l'échelle de Jacob, l'arbre de vie, la toison de Gédéon, l'autel du Seigneur, l'encensoir. » Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, p. 182.

agréablement la vue, si la ligne droite n'était pas seule employée pour dessiner les treillis qui le renferment. Le soleil, *electa ut sol*, la lune, *pulcra ut luna*, et une étoile, *stella maris*, y brillent dans le haut : le soleil et la lune placés à côté l'un de l'autre, l'étoile seule du côté opposé. N'eût-il pas été mieux d'opposer le soleil à la lune, et de laisser l'étoile du côté de celle-ci, mais plus rapprochée de Marie, dont elle est l'attribut plus direct ? La porte du ciel, *porta cœli*, est, à ce titre, appelée elle-même dans les régions supérieures ; flanquée de ses deux tours élancées, elle est monumentale, sans avoir de lourdeur. En regard de la porte fleurit le lis, *lilium inter spinas* ; au-dessous, fleurissent les roses, *plantatio rosæ* ; plus bas, la tige de Jessé, *virga Jesse floruit*. La tour de David, *turris David cum propugnaculis*, citadelle d'un aspect élégant et varié, qui, pour le développement, tient le milieu entre la porte fortifiée et la cité, — le miroir, *speculum sine macula*, disque orné de gracieux rinceaux, — entremêlent à dessein leurs lignes d'architecture avec le feuillage des plantes et les fleurs. La fontaine jaillissante ¹ et le puits sont bien placés au-dessus du jardin et de la cité. La figure principale de Marie est serrée de trop près par tous ces emblèmes, et il eût été préférable de laisser plus d'espace et d'établir plus d'ordre entre eux ; mais il s'agit moins de trouver dans cette vignette un modèle à suivre, que de faire comprendre tout le parti que l'on peut tirer en même temps pour l'ornementation et au profit des idées, d'une succession d'emblèmes bien choisis, dessinés avec goût et bien distribués.

1. « Dans une Conception d'un *Livre d'Heures*, de la Bibliothèque d'Amiens, la fontaine se distingue par la présence, au centre du bassin, d'une petite Croix dont les branches répandent, au lieu d'eau, le sang de Jésus-Christ. » Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, p. 182.

ETUDE XVI.

DE LA VIERGE-MÈRE.

I.

DES PLUS ANCIENNES IMAGES DE MARIE HISTORIQUEMENT RECONNUES.

Nous avons commencé l'étude des images de la sainte Vierge par celles qui sont attribuées traditionnellement à saint Luc : nous le devons, dès lors que nous nous faisons un devoir de traiter ces traditions au moins avec respect ; nous le devons surtout, parce que l'ordre de notre travail demandait que nous nous occupassions d'abord du type de figure de la Mère de Dieu ; parce que ces images, données comme des portraits, ont du moins le caractère d'un type fixe longtemps pris pour modèle, toujours digne de l'être, tandis que les images dont nous allons maintenant principalement nous occuper, d'une antiquité non contestable, ne l'ont aucunement.

Il faut se rappeler que, dans les peintures primitives des Catacombes, on peignait plutôt les faits que les personnes : les faits réduits à leur plus simple expression dans la forme, relevés par la signification jusqu'à exprimer dans le fond les plus hauts mystères. Dans ces conditions, on comprend que personne n'ait songé à représenter la sainte Vierge sous des traits qui lui fussent véritablement appropriés, soit d'après ce que l'on pouvait en savoir par la tradition, soit d'après l'idée que l'on pouvait se faire de ses perfections physiques ; à faire, en un mot, son portrait vrai ou imaginaire. On peut dire même que, dans ces peintures, on l'a d'abord plutôt figurée que représentée ; appelée à jouer son rôle dans une scène historique, plutôt que représentée pour elle-même personnellement : mais cette scène historique, nous le verrons, servira de point de départ à des représentations de plus en plus personnelles à Marie.

Nous trouvons dans les peintures des Catacombes les trois principaux modes de représentations personnelles à la sainte Vierge, que les études précédentes nous ont déjà fait rencontrer : nous la voyons en Orante, en Mère, et dans cette position mixte que nous appelons de l'Orante-Mère, parce que tout à la fois elle tient les bras levés, dans l'attitude de la prière, et porte son divin Fils suspendu sur son sein.

L'Orante ou la femme en prière représente proprement l'âme en union avec Dieu, l'épouse de Jésus-Christ, la femme régénérée, la nouvelle Ève ; par conséquent, elle représente par excellence Marie, mais aussi l'Église, qui est épouse, qui est vierge, et d'une manière relative, par assimilation, toute vierge chrétienne, toute sainte femme, toute âme béatifiée que l'on veut spécialement honorer.

La figure de l'Orante est très-souvent associée à celle du Bon Pasteur : la convenance de cette association est de l'essence de la chose, quelle que soit celle de ces significations que les circonstances déterminent comme devant prévaloir. L'olivier et la colombe, ordinairement au nombre de deux, l'un et l'autre lui sont attribués, et l'accompagnent, de même que les palmiers et les brebis accompagnent le Bon Pasteur. Ces attributs de paix et de fécondité lui conviennent aussi dans tous les cas ; mais le nombre multiple des colombes assimilées symétriquement aux brebis du divin Pasteur, impliquant l'idée des âmes mises sous la garde de l'Orante, et non pas seulement ses qualités propres, ne convient guère qu'à la sainte Vierge ou à l'Église. Au contraire, quand les Orantes sont multipliées, il semblerait que l'idée abstraite de la prière, ou en général des âmes unies à Jésus-Christ, doit l'emporter sur toutes les autres ; on ne peut pas cependant en tirer cette conclusion, par le motif que la figure du Bon Pasteur est elle-même sujette à de semblables répétitions (T. I, pl. II). M. de Rossi pense que les Orantes, entremêlées aux figures répétées du Bon Pasteur, représentent l'Église, préférablement à toute autre signification¹ ; en effet, dans les cas indéterminés, on est d'autant plus fondé à s'attacher à cette interprétation, que la sainte Vierge elle-même est le type de l'Église². En conséquence, il ne paraît pas qu'il y ait alors exclusion d'une part ni de l'autre, et nous croyons en avoir dit assez pour maintenir la priorité de temps admise en faveur de la forme d'Orante ; parmi les différentes manières de représenter la sainte Vierge dans les Catacombes ; néanmoins, comme de tous ces modes de représentation, le plus important, le plus soutenu est, sans contredit, le groupe de la Vierge-Mère, et qu'il remonte lui-même à l'antiquité primitive, nous lui

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, p. 347.

2. *Vergine Maria tipo della Chiesa* ; de Rossi, *Imagines scelte*, p. 10.

consacrons d'abord une étude toute spéciale, et nous reviendrons sur l'appropriation de la figure d'Orante faite à la sainte Vierge, en tête de celle où nous étudierons ensuite les différentes autres manières de la représenter.

On a prétendu que la sainte Vierge n'avait été représentée avec son divin Fils sur son sein ou entre ses bras, qu'après le concile d'Ephèse et dans le but de célébrer son titre de Mère de Dieu, qui venait d'être plus solennellement proclamé. Ces images durent, en effet, se multiplier alors, dans un esprit de réparation proportionnée à l'injure que Nestorius lui avait faite, en essayant criminellement de lui retirer ce titre; mais il est absolument faux que leur origine ne soit pas plus ancienne: nous en avons déjà vu bien des preuves.

Il est vrai, comme nous l'avons dit, que, dans les plus anciennes peintures des Catacombes, le groupe de la Vierge-Mère et de l'Enfant Jésus n'est pas d'abord représenté d'une manière purement abstraite, mais compris dans une composition plus étendue, ordinairement historique; et si l'on accordait qu'il en a toujours été pleinement ainsi jusqu'au ^v^e siècle, nos contradicteurs, sans doute, ne demanderaient rien de plus pour se prévaloir de leur assertion comme suffisamment justifiée.

Ce qui ôte à leurs prétentions toute consistance, c'est que, bien avant le concile d'Ephèse, au ^{iv}^e siècle au plus tard, on trouve des représentations de la Vierge-Mère, conçues directement en vue d'un culte à lui rendre, en dehors de toute circonstance de fait; c'est ensuite que, fort antérieurement, les faits eux-mêmes et leurs circonstances sont bien des fois manifestement pliés à cette fin; et dans les plus anciennes images de la Vierge-Mère que nous fournissent les Catacombes, c'est le fait lui-même de la maternité divine qui est l'objet de la représentation.

Dans cette peinture du cimetière de Sainte-Priscille, attribuée par M. de Rossi à la fin du ⁱ^{er} siècle ou au commencement du ⁱⁱ^e, nous avons vu une jeune mère assise, et tenant un enfant nu tourné vers son sein. Hors des circonstances de lieu, sans l'étoile qui les surmonte, sans le prophète, un volume à la main, qui dirige l'autre main à la fois vers le groupe de la Mère et l'Enfant, et vers l'étoile, pour montrer leur corrélation, on ne verrait là qu'une Mère et un Enfant ordinaires; rien, d'ailleurs, ni dans la pose, ni dans les types, ni au moyen de quelques autres attributs, n'indique une dignité, un caractère supérieur; et c'est pour cette raison que nous considérons en particulier cette image comme

1. *Bulletin d'Arch.*, 1865, p. 27. Voir ci-dessus, p. 47.

représentant un fait, le fait de la maternité divine, et non comme une représentation absolument personnelle, de la nature des portraits.

Ce même cimetière de Sainte-Priscille, qui se distingue entre tous les autres par le grand nombre des compositions consacrées à la Mère de Dieu, nous a offert un exemple de jeune mère, également assise et tenant aussi sur ses genoux un enfant nu, qui, de l'avis de Bosio et de M. de Rossi¹, représente encore la Vierge-Mère; nous ajouterons: dans des termes analogues, quant aux conditions de fait considérées comme différentes des conditions d'une représentation plus directement personnelle. L'analogie est d'autant plus significative que ces figures sont plus dissemblables de type et de costume: la première ayant les bras nus et la tête voilée avec simplicité; la seconde plus complètement vêtue, d'ailleurs, ayant la tête nue et la chevelure montée avec apprêt. Ces différences tendent à prouver, en effet, qu'on ne se proposait aucunement de représenter ainsi Jésus et Marie, selon l'idée qu'on pouvait se faire de leurs personnes sacrées; on se contentait d'exprimer par une sorte de groupe hiéroglyphique l'idée de la maternité, les autres termes de la composition disant aux initiés quelle était cette maternité sublime. Dans la seconde de ces peintures, les autres figures qui accompagnent la jeune Mère, et doivent la faire reconnaître pour ce qu'elle est, se composent d'une Orante centrale et d'un groupe qui, selon les meilleurs interprètes, représente la cérémonie de la prise du voile par une vierge chrétienne; il semblerait que ces différents termes de la composition se complètent et s'éclairent les uns par les autres: l'idée de virginité, exprimée d'un côté, vous dit que la jeune Mère, représentée de l'autre, est Vierge, et la Vierge-Mère dit, à son tour, la fécondité de la virginité et son excellence.

Où la sainte Vierge se fait le mieux reconnaître de prime abord, et sans qu'il soit besoin d'aucune interprétation, parmi les peintures des Catacombes, c'est dans la scène de l'*Adoration des Mages*; et là, il est naturel qu'elle porte son divin Fils dans un sentiment de dignité, en rapport avec l'honneur qui lui est rendu; mais aussi, le sujet étant tout historique, on ne serait pas suffisamment en droit d'affirmer que Jésus et Marie y sont représentés, directement, en vue des hommages que le spectateur est invité à leur rendre, tout autant que pour rappeler ceux qu'ils reçoivent des illustres visiteurs représentés avec eux, si on n'en trouvait la preuve dans la disposition donnée en des circonstances réitérées, à la représentation elle-même.

Ainsi, il arrive qu'au lieu d'y faire figurer les Mages au nombre de trois, selon la tradition historique la plus constante, dès lors consacrée

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 549; de Rossi, *Imagines scelte*, p. 10.

par la plupart des monuments, quand ils ne sont pas dominés par le point de vue qui nous occupe, on les réduit à deux, ou on les porte à quatre, pour obtenir une disposition symétrique, et les répartir en égal nombre de chaque côté de la Vierge-Mère. Celle-ci est placée alors au milieu de la composition, en des conditions qui, au lieu d'être appropriées à la représentation du fait, ne peuvent avoir d'autre but que de nous offrir plus expressément Jésus et Marie, comme les objets de notre propre vénération. Telles sont les deux peintures du cimetière de Domitille et de celui des Saints-Marcellin-et-Pierre : la première avec quatre Mages, la seconde seulement avec deux, elles ont été choisies en conséquence par M. de Rossi, pour le besoin de la thèse que nous soutenons après lui, comme constituant des images de la sainte Vierge, représentées avec un caractère de généralité personnelle très-réel, quoique légèrement dissimulé sous le voile d'une représentation historique¹.

Ce caractère devient plus palpable encore, si l'on suit jusqu'au vi^e siècle le développement d'une idée analogue, dans les petits bas-reliefs des fioles de Monza, où la Vierge-Mère est montée sur un trône surmonté d'un dais, pour recevoir simultanément les hommages des bergers, ceux des Mages, et surtout les nôtres : les Mages, vu cette disposition qui leur donne les bergers pour correspondants symétriques, étant revenus au nombre traditionnel de trois².

Généralement, dans toutes les anciennes compositions représentant l'Adoration des Mages, l'Enfant Jésus est complètement vêtu ; s'il y a des exceptions, elles sont hors de notre connaissance ou de nos souvenirs : on comprend, en effet, que cet état de nudité naturelle des exemples précédents, ne pouvait plus passer aussi facilement, quand il s'agissait non-seulement de mettre en scène Jésus et Marie, de la manière la plus personnelle et la plus directe, mais encore de le faire dans une circonstance où la dignité du Fils et par conséquent celle de la Mère étaient solennellement reconnues. Aussi est-il à remarquer que, dans les deux peintures des cimetières de Domitille et des Saints-Marcellin-et-Pierre, la robe de la sainte Vierge est ornée de la bande de pourpre, et que l'Enfant Jésus, dans la première, porte, au bas de sa robe, une de ces rondelles brodées, nommées *colliculæ*, et aux manches, des bordures également de pourpre. D'ailleurs, ni dans les poses, ni dans les costumes de la Mère ou de l'Enfant, on ne voit encore paraître rien de fixe, rien de traditionnel, rien qui, sous aucun de ces rapports, tende à faire école, aucune manière qui puisse les faire considérer comme ayant servi de

1. Nous donnerons, T. IV, la Vierge du cimetière de Domitille, avec les quatre Mages.

2. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, vii^e siècle, p. 77, 84.

point de départ au type qui, selon les systèmes les plus défavorables, se serait constitué au v^e siècle, si, par d'autres voies, il ne remontait à des sources de temps apostolique.

Les sculptures des sarcophages suivent, au contraire, plus généralement une routine uniforme, quant à la pose de l'Enfant Jésus, vu de profil et assis sur le milieu des genoux de sa Mère, l'axe de chacun de leurs corps demeurant parfaitement parallèle; par là même, elles offrent de l'analogie, — sinon quant à l'aspect de la représentation, du moins quant à la position qu'elle se propose de rendre, — avec les données qui nous sont parvenues de la Vierge *Odegitria* de Constantinople, au moyen de la Vierge *Nicopeja* de Venise; et avec cet autre mode de composition beaucoup plus archaïque, que nous avons appelé de l'Orante-Mère, et qui, quelle que soit son origine, prend place dans l'histoire de l'art chrétien, à l'époque des plus anciens sarcophages, au iv^e siècle: siècle auquel appartient



4

Vierge du cimetière de Sainte-Agnès (iv^e siècle).

la peinture du cimetière de Sainte-Agnès, qui en donne le plus ancien exemple connu¹.

II.

DE L'ORANTE-MÈRE, ET DE L'ENFANT DIVIN.

Entre la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès et celles du cimetière de Sainte-Priscille, les différences sont conformes aux situations d'une

¹ De Rossi, *Imagines scelte*, pl. vi; Bosio, *Roma sott.*, pl. 471; Perret, *Catacombes*, T. II, pl. vi; Bottari, *Pitture e Sculture sacre*, T. III, pl. CLIII; d'Agincourt, *Peinture*, pl. XI, fig. 8.

croyance qui se voile et d'une croyance qui s'affirme. Sous un naturalisme apparent, quant au mode de représentation, la dignité de Marie était voilée en même temps que sa maternité était célébrée: les conditions de fait étaient un voile jeté sur l'honneur et le culte qu'on voulait lui rendre; sous les figures d'Orante, élevées à une sorte de similitude avec le Christ représenté sous la figure du Bon Pasteur, la pensée de l'honorer pouvait se faire sentir plus directement; mais ces figures conservaient un caractère mystérieux et plus ou moins indécis, et moins qu'aucune autre elles ne la représentaient sans voile.

Représentez Marie tout à la fois en Orante et comme Mère, et vous direz sans incertitude toutes ses prérogatives de Vierge et de Mère: c'est de cette combinaison qu'est née la peinture du cimetière de Sainte-Agnès. Le bon et savant P. Marchi l'avait jugée du ⁱⁱe siècle; pour être ramenée au ^{iv}e par son illustre disciple M. de Rossi, elle ne perd rien de son importance. D'autres monuments attestent ce qu'elle eût attesté en remontant plus haut; remise à sa place, tout s'explique bien mieux.

Marie, ayant les bras étendus pour prier, ne peut pas tenir son divin Fils, qui alors est suspendu devant elle par sa seule vertu, contrairement à toutes les lois purement naturelles: c'est là ce qui donne à cette composition un caractère hiératique, si différent des formes en usage jusqu'alors dans l'art chrétien. Par là aussi, la nature surhumaine de l'Enfant se trouve forcément exprimée, et l'on n'a pas craint de l'affirmer en l'accompagnant du monogramme sacré répété à droite et à gauche, et de telle sorte que la panse du P est de part et d'autre dirigée vers ce divin Enfant, car il s'agit de le désigner, et il faut que ce soit bien compris.

Nous avons trouvé des rapports entre la position de l'Enfant Jésus ainsi suspendu sur le sein de Marie et celle qu'il occupe en d'autres monuments, où il n'est nullement suspendu; puisqu'il repose sur les genoux de sa Mère, et où celle-ci, au lieu d'élever les bras, en conserve la pleine disposition pour le soutenir, où elle le soutient, en effet, si elle est debout. La Vierge *Nicopeja*, à Venise (pl. iv, fig. 1), que nous avons considérée comme étant une très-ancienne reproduction de la Vierge *Odegitria* de l'impératrice Pulchérie, rentre un peu dans les termes de notre observation; mais elle n'y rentre que faiblement, parce que la tête de la Mère et celle de l'Enfant étant également de face et sur la même ligne verticale, il y a cependant dans leur pose une certaine aisance moins archaïque que les images sur lesquelles cette observation tombe principalement: tandis qu'au contraire, des copies prétendues de la même Vierge *Odegitria*, comme celle de Sainte-Marie de Constantinople, à Rome, reviennent absolument au type d'Orante-Mère, où les bras de Marie sont soulevés et

son divin Fils suspendu sur son sein. Cette divergence même est une preuve de la transition facile qui, entre ces deux manières de représenter la sainte Vierge, a fait passer de l'une à l'autre. Comme intermédiaire, une autre peinture des Catacombes, beaucoup plus récente que celle de sainte Agnès, puisqu'elle date du VII^e ou du VIII^e siècle, est très-remarquable, parce que Jésus y paraît suspendu, quoique Marie n'élève pas les mains, les tenant appuyées sur ses épaules, dans une position où elles ne peuvent en rien servir à le soutenir. Cette peinture du cimetière de Saint-Jules mérite encore d'être signalée pour cette inscription qui l'accompagne : SCA DI GENETRIX, sainte Mère de Dieu ¹. On peut de plus



5

Vierge de Saint-Clément.

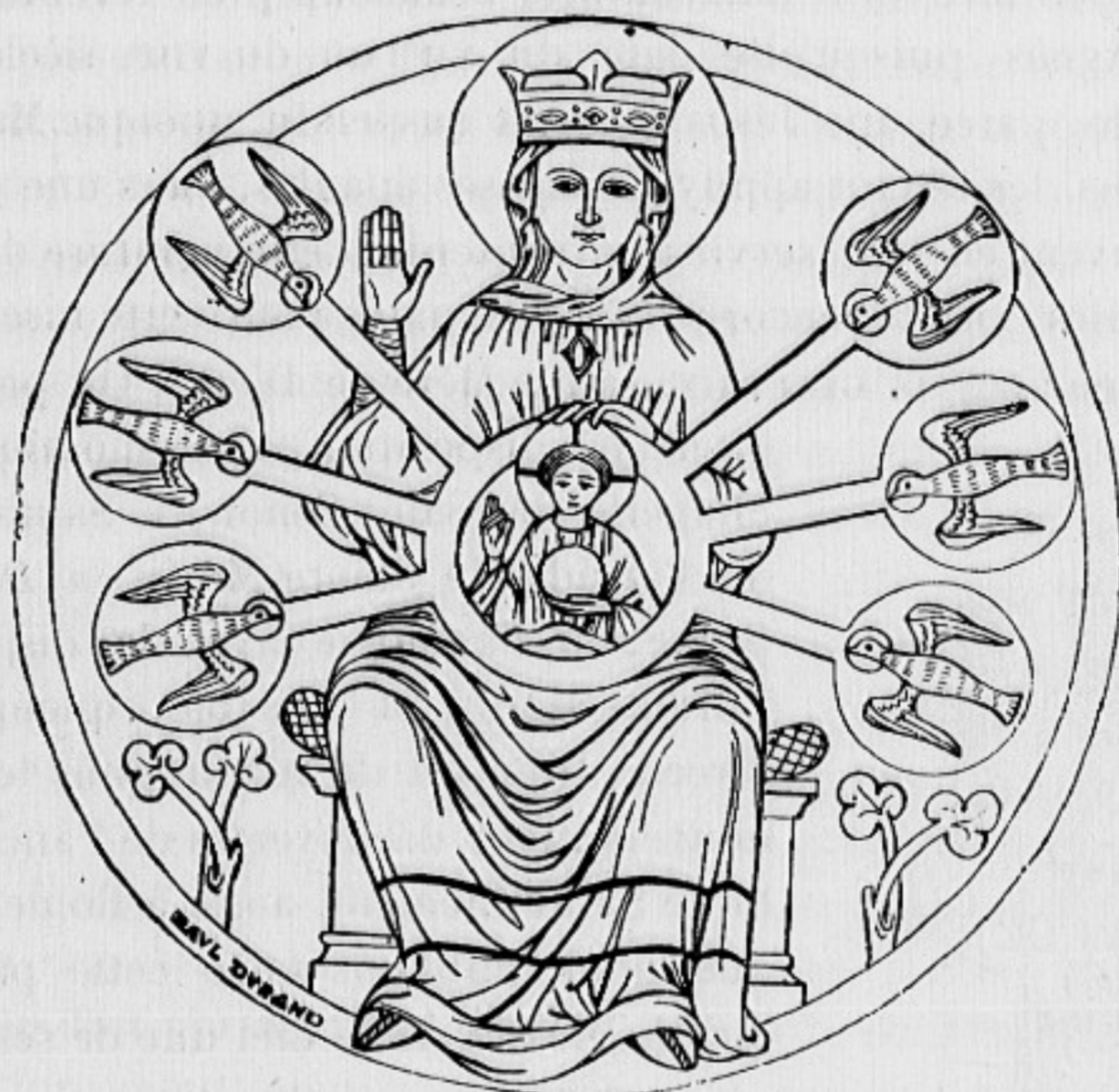
citer la disposition des mosaïques de la chapelle de Saint-Zenon, à Sainte-Praxède, de l'absidè de Sainte-Marie *in Dominica*, à Rome, où l'analogie avec la disposition de l'Orante-Mère est sensible, quoique moins directe. Il en est de même dans les fresques nouvellement découvertes de l'ancienne basilique Saint-Clément, aussi à Rome : la Vierge que nous publions offre cette particularité qu'elle élève vers le Ciel une de ses mains, ce qui en fait une semi-Orante.

Franchissant de nouveau un espace de plusieurs siècles, nous observons, au XIII^e siècle, chez nous, dans la cathédrale de Chartres, le vitrail d'une rose où l'Enfant Jésus, suspendu dans un disque sur le sein de sa Mère, est entouré de six colombes qui projettent sur lui autant de rayons, et représentent les dons du Saint-Esprit; le septième don manque, probablement par raison de symétrie, et aussi peut-être avec cette pensée que l'esprit de sagesse se confond avec Jésus lui-même. Marie lève une main au Ciel et pose l'autre sur le disque, immédiatement au-dessus de la tête de son divin Fils, comme pour y prendre le point d'appui de sa prière. Elle est assise, et le disque porte sur ses genoux; mais on ne peut pas dire qu'ils le soutiennent; d'ailleurs, l'Enfant Jésus étant représenté seulement en buste, bénissant et un globe à la main, tout ce qui pourrait revenir à une situation naturelle est formellement exclu ². Nonobstant cet exemple, qui nous ramène si près de l'Orante-Mère, il ne paraît pas que ce type se soit propagé et maintenu en Occident, tandis

1. Bosio, *Roma sotter.*, p. 579.

2. *Annales archéol.*, T. 1, p. 213.

qu'au contraire, il est resté usuel chez les Grecs pendant tout le moyen âge, et encore de nos jours, à tel point que « la Vierge porte rarement



6

Vierge aux six colombes. (Vitrail de Chartres.)

« Jésus : l'Enfant est devant sa Mère, appliqué sur son sein », dit M. Didron dans une note du *Guide de la peinture*¹. Cette note ne dit pas : « les mains élevées en l'air », mais le texte le dit. Il s'agit d'une représentation spéciale désignée sous le nom de *Fontaine de vie*; mais l'on peut facilement s'assurer que c'est la disposition ordinaire. En effet, elle se voit sur le sceau du mont Athos, également publié par le vaillant observateur². Plus anciennement, dans les *Éphémérides gréco-moscovites*, au jour de la fête de saint Pierre et saint Paul, la Vierge-Mère est ainsi représentée au milieu des nuées célestes, entre les deux Apôtres. Son attitude est la même sur un diptyque de semblable provenance, également publié par le P. Papebroke, dans ses *Propylées de mai*³. Cependant le trait vraiment caractéristique de ces représentations n'est plus que

1. *Manuel d'Iconographie chrétienne*, p. 289.

2. *Annales arch.*, T. I, p. 213. *Hist. de Dieu, Iconographie*, p. 475, pl. cxxv, reproduit : ci-dessus, p. 18.

3. *Acta Sanctorum*, mai, I, pl. xxxi, LXIII.

Marie ait les mains élevées, mais que Jésus soit soutenu par sa propre vertu, et nous sommes portés à croire que, dans les monuments modernes, on aura, à l'occasion, sans apporter aucun changement fondamental à la représentation, modifié la disposition des mains de Marie. Telle est la miniature d'un manuscrit donné à l'abbaye de Saint-Denis par Manuel Paléologue (1391-1425), où la Mère de Dieu abaisse les mains, étendues en signe de protection, sur la tête de cet empereur et sur celle de l'impératrice, sa femme, simultanément avec l'Enfant Jésus qui fait un mouvement semblable¹. D'ailleurs, dans ces divers monuments, l'Enfant Jésus suspendu est indifféremment représenté en buste dans un disque d'une auréole circulaire, ou se perdant à mi-corps dans une atmosphère céleste.

De l'ensemble des faits il résulte évidemment que de pareilles combinaisons ont pour objet, au suprême degré, de représenter Jésus et Marie en tant que résidant désormais dans les demeures éternelles d'où ils s'abaissent et descendent pour écouter nos prières et subvenir à nos besoins; de mettre surtout en relief la divinité du Fils, et par conséquent la maternité divine de la Mère.

Dans l'Eglise latine, le type de l'Orante-Mère a été promptement délaissé, et c'est par exception que l'on peut citer chez nous, au moyen âge, un exemple qui s'en rapproche autant que le vitrail de Chartres. Mais l'idée qui s'y attache n'était pas abandonnée pour cela; on la reconnaît manifestement dans ces Vierges-Reines si majestueusement assises sur leur trône, au XII^e siècle, et qui tiennent l'Enfant Jésus droit devant elles, de manière à dire sans incertitude: « Voilà votre Roi, voilà votre Dieu! » Plus généralement, on y revient, jusqu'à un certain point, toutes les fois que la Mère et l'Enfant sont présentés de face sur la même ligne verticale, avec une certaine solennité, dans cette situation déjà signalée comme ayant au moins un caractère intermédiaire. Dans la Vierge de Sainte-Marie-Majeure, au contraire, la simplicité, le naturel et l'aisance se combinent avec la dignité, dans une si parfaite mesure quant à la manière de présenter le divin Enfant, que l'humanité se fait sentir en lui presque autant que la divinité. Nous allons voir en elle le point de départ de tout un autre ordre de représentations d'un caractère plus personnel que les images primitives des Catacombes, plus réel que celles dont nous venons

1. Manuel Paléologue, étant venu en France solliciter des secours, fut reçu dans l'abbaye de Saint-Denis; par reconnaissance, il fit don à ses hôtes de ce manuscrit contenant les œuvres attribuées à saint Denis l'Aréopagite. (Labarte, *Arts industriels*, pl. LXXXVIII.)

de nous occuper en second lieu, et nous suivrons les principales modifications que ces représentations ont subies au travers de la grande variété des temps et des écoles ¹.

III.

GROUPES CARACTÉRISÉS PAR L'ENFANT PORTÉ NATURELLEMENT ET BÉNISSANT.

La Vierge du cimetière de Sainte-Agnès, en nous amenant au IV^e siècle, nous a fait arriver à des temps voisins de ceux où, à les prendre dans les termes les moins favorables aux traditions dont elles sont l'objet, remonteraient, au moins par leurs modèles, les images attribuées à saint Luc et les types qu'elles constituent. Nous l'entendons des traits de la sainte Vierge, précédemment sujet de notre étude, et, de la disposition de ces images, sur laquelle doit actuellement porter notre attention. Nous ne voyons rien apparaître, dans le cours ostensible de l'art chrétien, qui puisse être considéré comme un acheminement vers ces images : point de traits fixes, et point de tendance à se fixer sur aucuns ; point de costume uniforme, des têtes tantôt voilées, tantôt sans voile, ou voilées de manières très-dissimilables. Par rapport à l'Enfant Jésus, ou le naturalisme le plus complet, ou une attitude commandée par des circonstances de fait, ou un hiératisme pris entièrement, au contraire, hors de la région des réalités : rien, par conséquent, qui ressemble, même de loin, à un portrait ; rien surtout qui fasse présager ces portraits maintenus avec une si longue persévérance, où l'élévation se combine avec tant de simplicité.

Nous tenons à faire ressortir dans toute leur force les présomptions qui résultent de ces observations, au moment où nous nous proposons de faire désormais route commune avec ceux qui conservent des impressions contraires, en prenant avec eux pour point de départ le V^e siècle et les commencements de la manière byzantine, aux meilleures époques de laquelle, dans leur système, devrait appartenir la constitution du type de Marie ; de ce type, depuis lors le plus soutenu et le plus digne de l'être quant à ses traits personnels et quant à sa tenue, à son *attegiamento*,

1. Il est un autre genre de représentations où l'Enfant Jésus, réduit de proportion, conformément à l'idée qu'on se propose de rendre, apparaît suspendu sur le sein de Marie, non plus avec le sentiment de sa divinité, mais comme si ce sein sacré était entr'ouvert, et pour rappeler le temps écoulé entre l'Annonciation et la Nativité. Nous ne parlons de ces représentations, dont nous pourrions citer encore un assez bon nombre d'exemples, qu'afin de faire connaître qu'elles sont peu autorisées et qu'elles méritent peu de l'être.

dirons-nous en nous servant d'un mot italien, auquel aucun terme de notre langue ne répond suffisamment pour exprimer à la fois l'attitude et le vêtement.

C'est par le caractère de son Fils qu'une Vierge-Mère se caractérise le mieux : par la manière dont il se pose, dont il agit, dont il se manifeste, son attitude à elle-même est réglée, et ses sentiments sont dirigés. Dans Jésus sur le sein de sa Mère, ou le divin prédomine, ou le divin et l'humain se balancent, ou l'humain l'emporte. En conséquence, après avoir considéré, comme les plus accentuées dans le sens du divin, les compositions où il est présenté sur le milieu du sein de sa Mère, soit qu'il y demeure surnaturellement suspendu, soit même qu'il y soit seulement porté, nous allons nous attacher à celles où il l'est également, mais d'une manière si naturelle, qu'elle puisse servir à rappeler plus sensiblement son humanité. Lorsqu'il lève la main pour bénir, il montre en même temps manifestement qu'il est Dieu; et nous prenons ce geste comme caractéristique de la série des Vierges-Mères les plus élevées en dignité, parmi celles où le divin et l'humain se balancent à des degrés divers. Les manifestations de l'amour maternel et filial entre Marie et Jésus, susceptibles de s'élever jusqu'aux plus pures effusions de la piété et de l'amour divin, susceptibles aussi de descendre jusqu'aux affections purement naturelles, serviront ensuite à déterminer une autre série. Les besoins de l'enfant, ses inclinations naturelles, auxquels Jésus s'est assujéti, ou que l'on peut lui prêter, nous feront passer à des groupes où son rôle devient de plus en plus familier, au point de descendre quelquefois jusqu'au puéril; mais nous verrons comment le symbolisme, le mysticisme, ont pu le relever au point de maintenir dans ces combinaisons, même quelquefois à une grande hauteur, l'alliance du divin et de l'humain. Si bien qu'après avoir passé en revue ces trois séries caractérisées par la bénédiction, par l'amour filial, par les besoins du divin Enfant, nous aurons encore à voir comment, en excluant les exagérations, elles peuvent trouver, chacune à son tour, leur juste application.

Tout est si bien mesuré dans le groupe de Sainte-Marie-Majeure, qu'il nous servira de point de départ pour toutes nos séries, et que nous ne trouvons nulle part ailleurs un équilibre aussi parfait du divin et de l'humain. La douce gravité de l'Enfant, le mouvement de sa main droite pour bénir, le livre tenu de sa main gauche, et même son âge, dépassant quelque peu celui où l'on est habituellement porté dans les bras de sa mère, font sentir fortement qu'il s'élève au-dessus de la nature commune, et qu'il est Dieu; la manière naturelle dont il est porté, le demi laisser-aller de son geste de bénédiction, la naïveté tout entière de son maintien, ne souffrent pas que l'on perde de vue son humanité.

Et si l'on considère la Mère, c'est avec plus de charme encore que l'on aperçoit en elle un si parfait mélange de majesté sereine et de suave mélancolie ; en la voyant tenir son enfant comme le fait si souvent le commun des mères, et rester si éloignée pourtant d'être vulgaire, on reconnaît que sa maternité est divine, et l'on voit bien qu'elle n'en est pas moins mère selon la nature. Plus nous considérons cette vénérable peinture, plus il nous devient sensible que, nulle part ailleurs, nous n'avons vu un ensemble aussi capable de donner à réfléchir sur tout ce que renferme un groupe formé d'une pareille Mère et d'un pareil Fils. Les Vierges de *Santa Maria Nuova* et de *Santa Maria del Popolo* (pl. iv, fig. 2) en sont voisines, plus encore sous ce rapport que par le style du dessin ; mais elles n'atteignent ni le même degré de simplicité, ni le même degré de dignité. Chez l'une et chez l'autre, il y a un léger effort pour faire sentir le Dieu : l'Enfant bénit plus franchement et se tient plus droit ; la Mère ne le porte plus avec autant d'abandon, des deux mains : elle en emploie une à le montrer ou à témoigner, en l'appuyant sur son cœur, qu'elle aime en Jésus son Dieu plus encore que son Fils. D'un autre côté, cependant, par l'inclinaison de sa tête, on a voulu, toujours légèrement, accentuer sa tendresse : sentiment aussi qui se laisse apercevoir par une douce pression de la main de l'Enfant sur celle de sa Mère, dans la peinture de *Santa Maria del Popolo*, où il ne tient plus ni livre, ni *volumen*. Toutes ces nuances, il faut bien le dire, sont elles-mêmes pleines de charme, quand on sait les observer. D'autres Vierges de la collection de Bombelli reviennent à la nuance commune à ces deux dernières, et il n'en est peut-être pas qui, leur tenant ainsi, se rapprochent plus de la Vierge de Sainte-Marie-Majeure qu'elles ne le font elles-mêmes. Une des plus remarquables, au contraire, celle de *Sainte-Marie in Cosmedin* (pl. viii, fig. 1), accuse quelque développement dans le double effet qu'elles se sont proposé de produire, au profit de la divinité du Fils et des affections de la Mère : le globe que porte Jésus a une signification plus explicitement symbolique que le livre, et sa bénédiction prend une petite physionomie solennelle, tandis que Marie, inclinant, quoique bien doucement, un peu plus la tête vers lui, est charmante de pieuse tendresse. La simplicité continue de faire le fond de cet ensemble ; mais, pour bien sentir que l'on s'en éloigne cependant, comparativement au point de départ, il suffit de remarquer le costume de l'Enfant, et l'on reconnaîtra que ce n'est pas sans quelque recherche qu'il a été laissé les bras nus.

Dans les exemples qui précèdent, on a voulu mettre simultanément en relief la dignité et la tendresse. L'accentuation du geste divin de la part de l'Enfant Jésus, coïncide, dans ceux qui vont suivre, avec un déve-

1

2



DESSINS DE ROSSY.

3



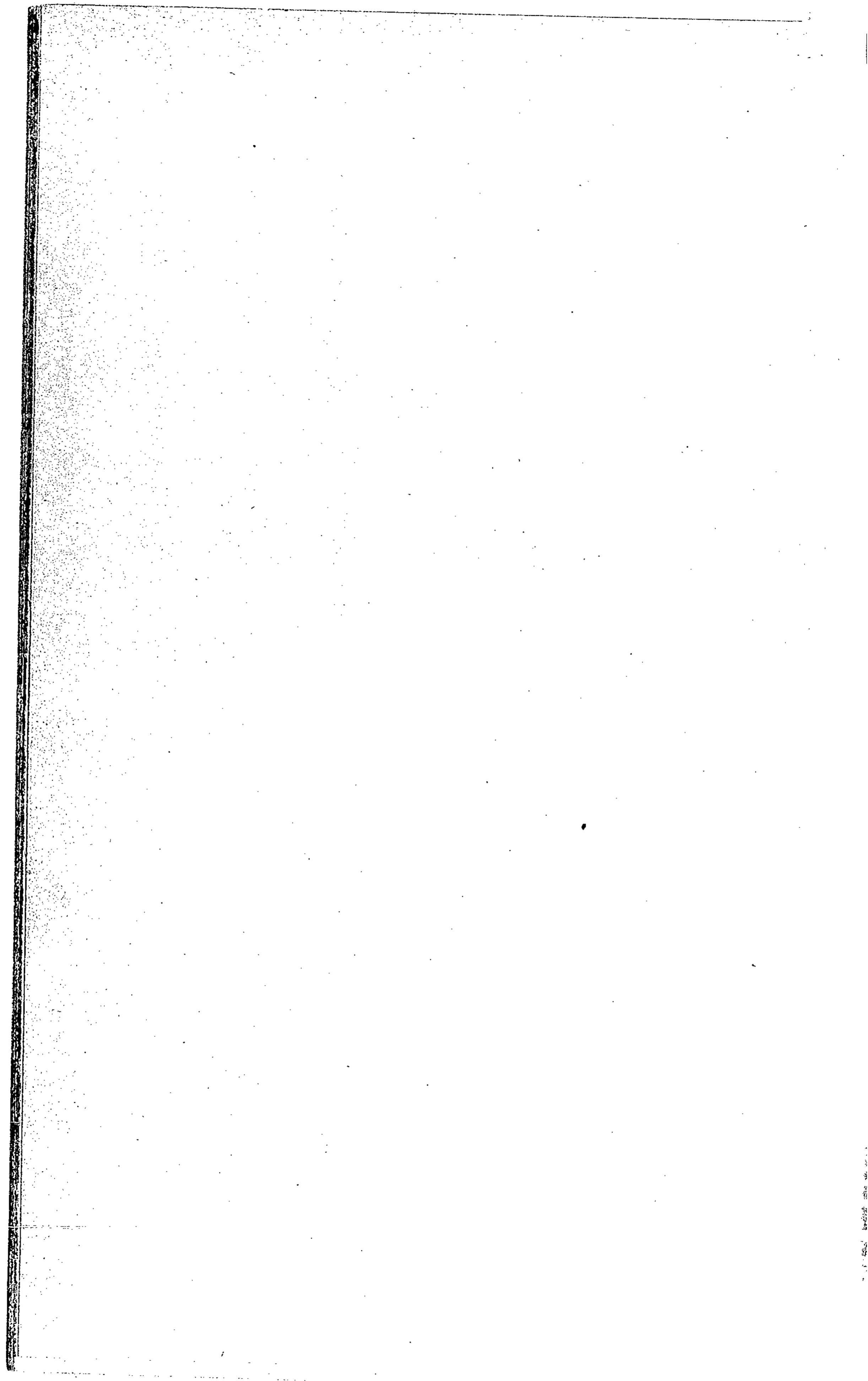
4

CH. DESCOUST, SCULP.

13

VIERGES MÈRES

(Affections, - besoins, - inclinations.)



loppement plus exclusif de la dignité; la collection de Bombelli en offre elle-même un certain nombre; mais ils portent tous un cachet moins ancien que la série que nous appellerions volontiers : série des combinaisons simultanées. Aucun ne nous paraît antérieur au moyen âge : la raison n'en est-elle pas que l'on revenait au type de l'Enfant présenté sur la ligne médiale, sous quelque'une de ses formes plus ou moins hiératique, aussitôt que l'on tendait à monter au-dessus des combinaisons modèles, dans le sens du sacré et du divin? Ce serait seulement lorsque ce type aurait perdu sa faveur, sous l'impression des premières lueurs du naturalisme moderne, qu'on y aurait suppléé, en élevant sur un ton plus grave cette autre forme du groupe de la Mère et de l'Enfant. Ce ton est celui qui domine chez nous au XIII^e siècle, et on le retrouve très-caractérisé dans la Vierge du Pilier, à Chartres, bien que l'image actuelle n'ait été exécutée, comme nous l'avons fait observer, que très-postérieurement. En Italie, le goût flotte davantage; la *Vierge du Vœu*, à Sienne, toute grecque quant aux procédés techniques d'exécution, et celle de Guido de Sienne, inclinent plus vers les sentiments affectueux que celle de Cimabuë. Ce qu'il y a cependant d'un peu sévère dans la gravité de celle-ci, vient de la sécheresse du pinceau, plus que d'aucune intention arrêtée; et malgré la solennité de la représentation, il est rare de retrouver quelque chose ailleurs qui se rapporte autant, quant à la mesure générale et quant à la pose de l'Enfant, de l'image de Sainte-Marie-Majeure, là même où il y a tout lieu de croire qu'elle a plus ou moins directement servi de modèle, tandis que le peintre de Florence ne l'avait probablement jamais vue, et peut-être n'en avait ressenti l'influence que par de nombreux intermédiaires. La Vierge *della Strada*, dans l'église du *Gesù*, est devenue surtout célèbre par le culte de prédilection dont elle a été l'objet de la part de saint Ignace; nous croyons peu à son antiquité primordiale¹, mais, quelle que soit l'époque de son exécution, si l'on considère sa pose droite et aisée, le livre porté par l'Enfant, la manière dont il le porte, la douce gravité qui respire dans le groupe tout entier, sans qu'il ait rien de tendu, on ne peut méconnaître qu'elle ne tienne de bien plus près à la plus vénérable des images de

1. La couronne portée par cette Vierge suffirait pour attester qu'elle n'est pas d'une origine antérieure au moyen âge, s'il était prouvé que cet insigne n'a pas été ajouté. Nous tirons de même peu d'inductions des nimbes qui viendraient rabattre de beaucoup les prétentions à l'antiquité de quelques-unes des images de la collection de Bombelli, si on était assuré qu'elles n'ont pas été remaniées, sous prétexte des réparations que leur antiquité même aurait rendues nécessaires. Tout s'explique encore mieux si elles ne sont que des copies.

Marie ; cependant elle s'en écarte, non-seulement quant au geste de Jésus, qui est celui de la bénédiction grecque et non pas latine, et parce qu'il se dresse d'une manière toute divine, au lieu de ce demi-laisser-aller sur les bras de sa Mère, qui, maintenant l'équilibre dans le sentiment des deux natures, constitue un chef-d'œuvre dans son genre. Ce serait aussi un chef-d'œuvre, que de rendre la prédominance du divin, sans diminution de la suavité, et si la Vierge aimée du saint fondateur de la Compagnie de Jésus ne le réalise, au moins elle en donne l'idée.

Au xiv^e siècle et jusqu'au milieu du xv^e, le geste de la bénédiction ou de l'allocution divine devient plus rare dans le groupe de la Vierge-Mère ; et c'est à peine si l'on en trouve un ou deux exemples dans les œuvres du Beato Angelico, tant y prédomine l'expression des sentiments affectueux. Mais, à partir de lui jusqu'à la fin de ce siècle, et par l'effet même des éléments d'élévation que le mysticisme introduisait dans l'art, ce geste redevient très-fréquent, et il prend successivement deux tours particuliers, l'un d'abord plus grave, où l'Enfant Jésus est debout sur les genoux de sa Mère assise ; l'autre ensuite plus familier, qui se prête à un demi laisser-aller enfantin. Vient, au xvi^e siècle, le développement d'un naturalisme où l'on oublie trop que Jésus et Marie ne doivent pas être confondus avec le commun des enfants et des mères, même à les prendre dans leurs plus gracieux et leurs plus naïfs épanchements. Au xvii^e siècle, lorsqu'on ne voulait plus être ni archaïque, ni tendre, ni naïf, on prétendit être digne et naturel dans la représentation d'une Vierge-Mère, et le mode de composition le plus en rapport avec les idées du temps, quand on voulut entreprendre son œuvre dans un esprit sincèrement religieux, fut de faire que la sainte Vierge nous présentât son divin Fils, et que Jésus nous tendît les bras. Conçue conformément à cette donnée, la Vierge de Notre-Dame-des-Victoires, à Paris, devenue l'objet de tant de vénération, est réellement empreinte d'une élévation peu commune au même degré, à l'époque dont elle provient. Poser l'Enfant Jésus sur le globe céleste, c'était dire qu'il est Dieu, et le sortir complètement de tout thème de représentation fourni par un enfant vulgaire ; puis cet Enfant est tout entier porté vers nous, comme nous sommes invités à nous porter entièrement vers Lui et sa très-sainte Mère.

Cette image, devenue si chère aux fidèles, atteint la mesure d'élévation divine donnée par les groupes où l'Enfant bénissant, porté naturellement sur les bras de sa Mère, la dignité l'emporte le plus, et c'est pourquoi nous en parlons en ce moment comme en tenant lieu ; nous pourrions dire même que cette mesure est dépassée, et que, pour trouver un équivalent à l'image de Notre-Dame-des-Victoires, il faut aller jus-

qu'aux groupes que nous avons rattachés aux formes toutes hiératiques de l'Orante-Mère. Cependant, nous sommes obligés de convenir que si nous l'examinons, non plus en songeant aux grâces obtenues devant elle, mais au seul point de vue de l'art, et après en avoir pleinement justifié la composition, tous nos efforts pour relever le sentiment exprimé par cette Vierge ne peuvent nous empêcher de la trouver trop théâtrale ; et c'est ainsi qu'elle se ressentirait, dans l'exécution, d'une époque où l'art chrétien n'avait rien de bien chaud et de bien pénétrant.

Cet art ayant repris, de nos jours, une nouvelle vie, et réussissant à faire percer quelques-unes des plus pures effusions de l'âme, au milieu des débordements du naturalisme sensuel et du réalisme grossier qui nous envahit, il nous est donné des Vierges d'un type plus céleste et d'une expression plus suave. Quant à ce genre de mérite, nous sommes forcés de convenir que l'école allemande, à la tête de laquelle s'est maintenu Overbeck tant qu'il a vécu, tient le premier rang. S'inspirant des maîtres chrétiens qui précédèrent la Renaissance, les artistes de cette école ont fait reparaître le plus souvent leurs systèmes de composition ; mais, parmi les Vierges d'Overbeck, il en est une plus souvent reproduite qu'aucune autre en gravure, en sculpture, en peinture, et devenue l'un de nos types en vogue ; et celle-ci, portant l'empreinte des idées qui se sont renouvelées depuis trois siècles, semble avoir plus d'originalité qu'aucune autre ; elle n'est pourtant que la traduction moderne du type archaïque où l'Enfant Jésus est suspendu au-devant de sa Mère. Ici, Marie soulève son divin Fils, le présentant directement aux chrétiens comme leur Sauveur, et Jésus tend les bras pour les embrasser.

Nos artistes ont eu plus de peine à revenir à la main bénissante de l'Enfant Jésus, qui, pendant plusieurs siècles, n'avait été usitée que chez les Grecs, où elle l'a été sans interruption jusqu'à nos jours. Chez nous, depuis le renouvellement de l'art chrétien et le retour à l'imitation du moyen âge, on a d'abord préféré, tout en adoptant le port et le style de nos Vierges du XIII^e siècle, diriger l'attention de Jésus vers sa Mère, en le tournant vers elle, dans un sentiment de tendresse, plutôt que de faire qu'il s'adressât directement à nous, et nous à lui ; cependant le retour à la forme la mieux faite pour dire en tous points quel est le Fils, quelle est la Mère, a fini par s'accomplir, et Bonnassieux l'ayant adoptée pour Notre-Dame-de-France, nous avons la consolation de penser, au milieu de nos désastres, que Marie, du haut de son gigantesque rocher, protège d'autant mieux notre malheureuse patrie, que son divin Fils dans ses bras ne cesse de la bénir.

IV.

GROUPES CARACTÉRISÉS PAR LA TENDRESSE DE LA MÈRE ET DE L'ENFANT.

La Vierge de Sainte-Marie-Majeure a été quelquefois interprétée sur un ton de sévérité et avec un caractère de tension ; plus on l'étudiera, plus on se convaincra, au contraire, que son véritable caractère est empreint de la simplicité et du naturel que nous lui avons attribués, et qu'elle vise à demeurer véritablement sur ces limites où la Mère et l'Enfant laissent apercevoir tout ce qui est en eux : dans Marie, la maternité divine, et les tendresses, les appréhensions naturelles de la maternité ; dans Jésus, le Dieu et le doux, le tendre enfant ; c'est pourquoi, en même temps qu'elle sert de point de départ à toute une série d'images où le côté divin de la représentation s'accroît de plus en plus, nous allons en voir dériver aussi la série des tendres affections échangées entre la plus aimante des mères et le plus caressant des fils ; et nous y verrons encore se rattacher la série des soins maternels, qui nous fera descendre par delà les sentiments du cœur humain jusqu'aux besoins de l'humanité, auxquels s'est assujéti le divin Enfant de Marie.

Il est des images où l'Enfant se dresse, dans le sentiment de la dignité, en même temps que la Mère s'incline, dans celui de la tendresse. Le premier degré de la prépondérance décidée de celle-ci, dans le groupe tout entier, se manifeste par le seul mouvement de la tête et des yeux de Marie, sans qu'il y ait aucun notable changement dans l'attitude de Jésus ; la Vierge de l'Oratoire du Saint-Sacrement, contigu à la *Scala Santa*, à Rome¹, en offre un exemple d'autant plus remarquable, que la pose de l'Enfant, sans être copiée sur celle de Sainte-Marie-Majeure, en est le parfait équivalent ; avec cette différence, d'ailleurs, qu'au lieu de porter un livre, cet Enfant divin porte un sceptre. Cet attribut, s'il ne vient pas d'une erreur de la part du graveur, qui l'aurait substitué à un *volumen* roulé, — erreur assez vraisemblable, si l'on considère la négligence avec laquelle il est porté, — annoncerait que cette peinture ne remonte pas plus haut que le moyen âge ; mais la filiation qui la rattache directement à l'image de Sainte-Marie-Majeure ne serait pas moins évidente.

La Vierge de l'église des Saints-Côme-et-Damien², toujours à Rome,

1. Bombelli, T. II, p. 21.

2. *Id.*, T. I, p. 117.

d'une exécution probablement plus ancienne, s'annonce comme ne tenant à la souche que par un plus grand nombre d'intermédiaires ; eu égard à l'attitude plus droite de l'Enfant, jointe à l'inclinaison prononcée de la tête, chez la Mère, elle reviendrait plutôt aux Vierges de *Santa Maria Nuova* et de *Santa Maria del Popolo*, à cette dernière surtout, où nous avons remarqué que l'Enfant Jésus appuyait sa main sur celle de sa Mère : ici, il fait plus, car il la saisit et la presse, tout en bénissant de son autre main ; un degré de plus, et il cesse de bénir, uniquement pour lui faire une caresse, réservée d'abord, où il ne fait que lui toucher doucement le menton, comme dans la Vierge du baptistère de Saint-Jean-de-Latran ¹ : il conserve à peu près l'attitude qu'il avait en bénissant, les yeux tournés vers le spectateur fidèle, comme pour lui dire : « C'est là ma Mère ! » La *Vierge des Grâces*, dans l'église des Saints-Vincent-et-Anasthase à *Trevi*, toujours à Rome ², et celle *delle Febbre* (pl. VIII, fig. 2) ³, dans la sacristie de la basilique de Saint-Pierre, d'une exécution probablement plus ancienne, sont tendres à peu près dans la même mesure : Jésus, dans l'une, appuie la main sur le cou de Marie ; il commence, dans l'autre, un mouvement pour l'embrasser des deux bras. La Vierge du Bon Conseil, de *Bono Consiglio* ⁴, dont les images sont très-répandues à Rome, fait un pas de plus dans la voie des tendres manifestations, les deux têtes s'appuyant l'une contre l'autre, sans s'éloigner de la douce réserve des images précédentes.

C'est dans une période bien plus avancée du style byzantin, lorsqu'il est venu aux plis cassants, aux hachures sèches, aux cous étranglés, que l'expression de la tendresse s'accroît le plus ; elle va jusqu'à l'effusion la plus vive, dans un tableau attribué à Barnaba, peintre du XII^e siècle, par M. Artaud de Montor ⁵ ; le divin Enfant s'étant jeté au cou de sa Mère, il l'embrasse et la serre fortement, sa joue pressée contre la sienne. Au XIII^e siècle, dans un tableau de Margaritone d'Arezzo ⁶, qui tient de très-près à la même manière, Jésus, placé plus en avant, s'est renversé en arrière pour atteindre de sa joue la joue de Marie, et lui saisir la tempe en la caressant ; ce double mouvement est maladroitement rendu, mais il est très-vif et très-naturel, si l'on considère ce que le peintre a voulu exprimer. Ce n'était pas le lieu d'évoquer ces souvenirs familiers, la sainte Vierge étant assise sur un trône, où elle devrait se

1. Bombelli, T. II, p. 13.

2. *Id.*, T. III, p. 45.

3. *Id.*, T. I, p. 1.

4. *Id.*, T. III, p. 11.

5. *Peintres primitifs*, grand in-4^o. Paris, 1843, pl. I.

6. Ramboux, pl. III.

tenir solennellement ; cependant, il faut dire que le sentiment religieux se fait sentir, dans ce tableau, par une profonde mélancolie de la Mère, qui a trait évidemment aux pressentiments de la Passion ; et il semble que les vives caresses de son Fils ont pour but de la consoler. A ce double sentiment, plus évident dans le tableau de Barnaba, se rattache d'une manière plus sensible une Vierge de même style, fort en vénération à Rome, dans l'église des Révérends Pères Rédemptoristes, sous le nom de *Vierge du perpétuel secours*, et récemment couronnée par le Chapitre de Saint-Pierre (pl. iv, fig. 3). La pensée de la Passion y est mise en action : Jésus caressait sa Mère ; ses deux mains sont encore pressées contre la sienne ; elle-même, elle demeure pensive, et voilà qu'il se retourne vers la croix que lui présente un Ange, tandis qu'un autre Ange porte, du côté opposé, la couronne d'épines.

Avec l'école de Pise, on voit apparaître en Italie une manière toute différente de représenter la Mère et l'Enfant dans un sentiment semi-grave, semi-tendre, mais qui veut surtout être naturel, sans exclure la gravité jugée propre à la statuaire. D'Agincourt en offre deux exemples pris l'un et l'autre à Florence, et rapprochés sur la même planche, l'un de Jean, l'autre d'André de Pise ¹, où l'Enfant Jésus tend la main pour caresser sa Mère, en se retournant vers elle. Ils nous conduisent au xiv^e siècle, et nous fournissent des données qui peuvent servir à déterminer le caractère de ce siècle, quant à cette composition de la Vierge-Mère, fondamentale dans l'art chrétien. A considérer cependant l'ensemble des œuvres, soit de cette époque, soit même de l'école de Pise en particulier, ce n'est point la préférence soutenue accordée aux sentiments tendres dans cette composition qui peut les bien caractériser sous ce rapport ; ces sentiments ne s'y montrent pas non plus, ni aussi vifs dans leurs manifestations, ni aussi élevés dans leurs motifs, que nous avons pu les observer dans quelques-unes des vieilles peintures grecques ou semi-grecques antérieures d'un ou deux siècles. Nous aurons lieu de remarquer que les tendances qui tourneront au jeu enfantin, prennent autant de place dans celui-ci que les affections maternelles ou filiales, et que très-souvent l'oiseau tenu par l'Enfant Jésus y remplit un rôle au moins équivoque. Le trait le plus caractéristique du xiv^e siècle, dans toute la chrétienté occidentale, quant au groupe qui nous occupe, c'est l'abandon, non pas absolu, mais dans le très-grand nombre des cas, du geste souverain et divin de la part de l'Enfant Jésus, et cela sous l'influence du nouveau naturalisme qui vient de naître et se développe avec activité. Que le Fils de Marie se tourne vers elle, qu'il se tourne vers nous, ou

1. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. xxxii, fig. 10, 11.

vers quelque autre objet, que ce soit avec affection ou d'une manière purement enfantine, c'est presque toujours, non-seulement la nature humaine qui se fait exclusivement sentir en lui, mais encore l'enfant tel qu'on le voit, en observant le commun de l'humanité : cela nonobstant quelquefois les attributs et les autres accessoires les plus propres à exalter sa dignité, et un ton de modération, quant aux attitudes, le plus habituellement soutenu, au moins dans les statues.

Au sein du mouvement naturaliste toujours croissant, s'élevait néanmoins le mysticisme, qui relevait l'art chrétien par l'expression du plus pur amour de Dieu. Le Beato Angelico, portant cette expression à son plus haut degré, a surtout fait des Vierges aimantes : aimant lui-même Jésus de toute son âme, il a voulu, en peignant Marie, montrer comment il fallait aimer son divin Fils. Bien qu'il ait exprimé leurs mutuels sentiments sous des phases diverses, on peut considérer comme faisant type, parmi ses différentes représentations de la Vierge-Mère, la grande miniature qui revêt l'un des délicieux reliquaires de *Santa Maria Novella*, à Florence, où la tête de Jésus presse avec tant d'amour la joue de Marie (pl. v, fig. 2), tandis que celle-ci, vraiment Mère de la belle dilection, *Mater pulchrae dilectionis*, laisse apercevoir, au travers de son doux et limpide recueillement, toute la profondeur de ses pures affections.

On vénère près de l'église de Saint-Celse, à Milan, une Vierge miraculeuse, dite *Sainte-Marie-des-Miracles*, dont l'exécution doit, selon les apparences, être à peu près contemporaine du pieux dominicain de Fiésole, et qui mérite, dans tous les cas, d'être rapprochée de ses œuvres, quoique fort dissemblable de style, à raison de son éminent caractère de piété. Nous dirons plus : étant admis que nous caractérisons les Vierges-Mères par l'attitude et la physionomie de leur divin Fils, nous n'en connaissons aucune autre d'un sentiment aussi pieux, parmi celles où domine le ton des tendres affections : ici, l'amour de l'Enfant Jésus ne s'adresse pas à sa très-sainte Mère; doucement porté par elle, les bras croisés sur sa poitrine, naïf dans son expression, son âme céleste s'élève jusqu'à Dieu son Père, et Marie le considère avec une aimable complaisance¹.

Si nous suivions absolument l'ordre des dates, nous aurions reparlé auparavant de la *Vierge de la Victoire* de Lippo Dalmasio (pl. v, fig. 4), comme portant aussi un Enfant Jésus, dont la pensée s'élève vers le ciel avec une affection plus résolue et moins naïve, moins pénétrante aussi que dans l'œuvre du peintre inconnu de Milan. L'artiste, qui est resté

1. Une Vierge très-connue, de Murillo, est conçue sur les mêmes données; mais l'infériorité du type de Marie en affaiblit l'effet.

célèbre comme peintre de madones, recouvre sa supériorité dans la figure de Marie. Nous n'y avons pas trouvé précédemment toute l'élévation du type primitif, ni toute la noble simplicité de costume qui accompagne ordinairement ce type; mais maintenant nous en goûtons tout le charme comme expression: la douce Mère se montre ici également en conformité de pensées avec son divin Enfant, quoique non plus en le contemplant; c'est seulement par l'inclinaison de sa tête vers lui que se manifestent ses pieuses complaisances; elles sont mêlées de mélancoliques pressentiments, et non sans motif, car lui-même il semble avoir en vue le sacrifice de la croix, dans ce regard jeté vers le ciel, et ce geste qui, de sa part, annonce une décision.

On voit par ces différents exemples quel degré d'élévation on peut donner au groupe de la Vierge-Mère, en le prenant par le côté des tendres affections, qui avait prévalu au xv^e siècle. L'on s'explique aussi que le mysticisme, qui eut alors pour effet de relever l'art à un tel point dans le sens chrétien, ait eu pour conséquence, en Italie, de favoriser le retour au geste de la bénédiction, et de donner naissance à une nouvelle série de compositions, où aspirent à se combiner le naturel et le sacré, d'où le divin ressort par conséquent, presque à l'égal de l'humain. Cela se fait de telle sorte, néanmoins, que Jésus continuant presque toujours de demeurer Enfant et tendre Enfant, plus que ne l'eût comporté au moyen âge le geste de la bénédiction, ravivé à l'époque dont nous parlons, il se tourne volontiers vers nous avec un sentiment de tendresse enfantine.

Quelquefois, il le fait sans cesser de caresser sa Mère de ses deux mains, par conséquent sans revenir au geste sacré, associant son affection filiale pour Marie à une sorte d'affection fraternelle pour les chrétiens qui l'approchent, la divinité pouvant encore se laisser apercevoir sans être aussi sensible. On en trouve rapprochés, dans l'*Histoire de la peinture italienne* de M. Rosini¹, deux exemples où la pose de l'Enfant est presque identique, quoique ces deux peintres vivant, l'un, Domenico Veneziano, à Venise, l'autre, Niccolo Alunno, à Foligno, ne se la soient point empruntée probablement l'un à l'autre. Dans les deux tableaux, Jésus embrasse le cou de Marie, d'une main, faisant pénétrer l'autre familièrement entre sa robe et son sein, et se tourne gentiment vers nous. La Vierge du Pérugin, dans la galerie du Vatican, est entourée de plusieurs Saints, comme celle de Domenico Veneziano, — Niccolo Alunno ayant appelé les Anges à former la cour de la sienne —, et conçue selon la même

1. *Storia della Pitt. Ital.*, T. II, p. 96, 125. Pour le second tableau, voir aussi Mme Jameson, *Legends of the Madonna*, pl. ix, fig. 2, p. 88.

idée, sur un ton plus élevé : le regard de Jésus vers nous est plus décidément affectueux ; le mouvement de la main qui se dirige vers le sein de Marie ne va pas jusqu'à une égale familiarité ; mais aussi, l'autre main restant inoccupée, on peut regretter qu'elle ne serve pas à témoigner une égale tendresse. Ailleurs, le maître de Raphaël revient au geste de la bénédiction, avec ce tour particulier qui justifie ce que nous en avons dit par rapport à son époque. Dans ce petit tableau de la Vierge-Mère, provenu certainement de quelque peintre en intime relation avec Raphaël, que nous sommes heureux de posséder, et dont nous avons précédemment parlé, à raison de l'élévation et de la pureté de son type de figure (pl. vi), la main levée de Jésus rappelle de même le geste sacré ; mais il est moins accusé encore, et la tendresse y domine davantage : tendresse de Jésus pour nous, tendresse aussi de Marie pour Jésus, se faisant sentir par la pression des mains, plus que par le mouvement de la tête. Dans les compositions qui s'en rapprochent le plus, quant à l'attitude générale, comme la *Vierge à l'Etoile* du Pinturicchio, au Louvre, comme celle de Luigi d'Assisi, publiée par M. Rosini¹, Jésus cesse, d'une part, de lever la main, sans cesser de nous regarder avec une aimable complaisance, et il manifeste en même temps son affection pour sa Mère, un peu plus dans la première, en serrant les draperies de ses vêtements, plus encore dans la seconde, en lui caressant le cou et la main, tandis que Marie, de son côté, incline un peu plus la tête, pour mieux montrer qu'il est l'objet de toutes ses affections. Toutefois elle n'est pas plus aimante : car toutes ces Vierges portent à peu près au même degré, nonobstant leurs nuances, un caractère de piété tendre et pure, et leur comparaison a pour but de faire apercevoir comment les différences que nous signalons entre elles peuvent se perdre dans ce caractère commun.

Les premières Vierges de Raphaël, qui leur tiennent de très-près, prennent cependant tout d'abord, avec la fraîcheur et la grâce qui en fait le charme, un ton plus enfantin, et généralement, dans le cours de sa carrière artistique, il a continué de faire l'Enfant Jésus très-enfant, sinon toujours aussi petit enfant ; en conséquence, ses Vierges rentrent dans les catégories suivantes, où nous verrons les besoins et les goûts de l'enfance appliqués à Jésus, quelquefois eux-mêmes avec tant de poésie, plutôt que dans celle-ci, qui tourne plus directement à la piété. Aimer Jésus, en effet, être aimé de Jésus, c'est toujours de la piété ; et que venons-nous de voir, sinon toujours l'amour de Marie pour Jésus, de Jésus pour Marie, de Jésus et Marie pour nous ? Au lieu donc de poursuivre nos recherches dans la suite des temps, où les tendresses mu-

1. *Storia della Pittura italiana*, T. IV, p. 58.

tuelles de la Mère et de l'Enfant seraient exprimées d'une manière trop humaine, nous arrivons sans intermédiaire à l'une des plus heureuses compositions de la Vierge-Mère imaginées à notre époque, où Jésus et Marie soient représentés dans un sentiment affectueux, pour la mettre en regard des Vierges d'Overbeck et de Bonassieux, où la dignité l'emporte, sinon quant à l'expression, du moins quant aux attitudes : nous voulons parler de la Vierge si répandue du P. Jean de Solesmes. Elle est inspirée par nos Vierges du moyen âge, mais avec un trait d'originalité qui lui est propre, et qui tient précisément à la prépondérance qu'avait prise dans l'art chrétien l'affection sur l'idée ; et l'idée pourtant n'y manque pas, car ce regard échangé entre Jésus et Marie n'est pas sans mystère : il est plein de tendresse, d'une tendresse douce et modérée dans son expression, comme il convient à la statuaire ; mais aussi que ne devons-nous pas penser d'un pareil entretien, que ne devons-nous pas attendre d'une telle Mère, en si intime communication avec un tel Fils ! La figure de Jésus ne se montre pas assez : son expression est charmante, elle méritait de mieux paraître ; c'est un défaut ; mais ce défaut même nous porte à dire que Marie, comme un miroir, reflétant les pensées et les affections de son divin Fils, il nous suffit de la voir, les yeux tournés vers Lui, pour tout attendre d'Elle.

V.

GROUPES OÙ L'ENFANT PARTICIPE AUX BESOINS DE L'HUMANITÉ.

L'humanité du Fils de Dieu n'accomplit rien dans ce monde qui ne fût éminemment saint ; nous dirons plus : car, en vertu de l'union hypostatique, tout ce que Jésus fit humainement fut divin ; ainsi, s'étant assujetti aux besoins communs de l'humanité, il ne les satisfit jamais sans apporter dans l'accomplissement de l'acte qui en lui-même serait réputé le plus vulgaire, une perfection ineffable. Si, parmi les actes de sa vie mortelle, il y en a cependant quelques-uns qui doivent apparaître sous un jour plus exquis, ce sont les rapports qu'il eut comme enfant avec sa Mère. Les deux premiers besoins de la vie sont la nourriture et le sommeil ; Jésus enfant se nourrit de lait de Marie, il dort sur son sein : rien ne doit paraître pur, chaste, suave, mystérieux même comme l'allaitement de Jésus par Marie ; car quelle salutaire efficacité, quelles admirables significations sont attachées à un pareil aliment ! Francia, dans un charmant tableau de la galerie de Bologne, a représenté saint

Augustin, indécis entre Jésus crucifié et Jésus allaité par Marie. *Illic ab ubere lactos, hic a vulnere pascor, positus in medio quo me vertar nescio; dicam ergo, Jesu, Maria, miserere!* « Ici je suis nourri de lait, là le sang me sert d'aliment; entre le sein de Marie et les plaies de Jésus, de quel côté me tourner? que dire, sinon: ô Jésus, ô Marie, ayez pitié de moi! » Tel est le cri que lui arrache l'alternative qui lui est ainsi présentée entre les consolations vivifiantes de la vie spirituelle et les fortifiantes amertumes de la souffrance et de l'épreuve. L'allaitement par Marie signifie donc tout ce qu'il y a de plus pur, de plus doux, de plus fécond pour l'alimentation de l'âme. D'un autre côté, cet allaitement ne se présenterait pas selon tout ce qu'il y a de plus haut, si on ne voyait qu'en donnant le sein à son Fils, Marie allaite son Dieu. Une pareille élévation n'était point au-dessus de l'esprit dont se sont imprégnés tous ceux qui ont été puiser dans l'imitation de cette image de Sainte-Marie-Majeure, que nous considérons toujours comme le principe de tout ce qui s'est fait de mieux pour représenter la Vierge-Mère. Ainsi, parmi les Vierges de la collection de Bombelli, on peut remarquer celle de Saint-Sylvestre a *Monte Cavallo*, où Marie offrant son sein à Jésus, celui-ci, avant d'y porter ses lèvres, nous jette un doux regard et nous bénit; et pour que la conformité avec le type original dont cet Enfant Jésus dérive soit plus sensible, le livre lui a été laissé dans l'autre main ¹. Dans l'image de l'Oratoire de Campitelli, il paraît plutôt se recueillir et prier, comme se préparant à une sainte action, au moment de puiser à ce sein sacré, qu'il atteint déjà de la main avec une délicatesse charmante ². Plusieurs autres images, également en vénération dans les églises de Rome, le montrent s'abreuvant en effet, avec un sentiment extraordinaire de piété, du lait virginal de Marie ³, tantôt avec un mouvement d'action de grâce ⁴, tantôt en y joignant le geste divin de la bénédiction, que l'on voit ainsi reparaître, et pour nous redire qu'il est Dieu, et que tout ce qu'il puise de vie au sein de sa Mère nous est destiné (pl. VIII, fig. 3) ⁵. Dans toutes ces peintures d'époques très-diverses quant à l'exécution, mais toutes animées d'une inspiration commune, l'expression de la divine Mère et son attitude tout entière respirent l'amour,

1. Bombelli, T. I, p. 73.

2. *Id.*, T. I, p. 69.

3. *Id.*, T. I, p. 125. *Madonne del sole oratorio di San Marcello*, T. II, p. 117. *Madonna delle grazie, a Porta Angelica*, p. 123. *Madonna della SS. Trinità delle Pellegrini*, T. III, p. 59. *Madonna delle grotte in S. Domenico e Sisto*.

4. *Id.*, T. II, p. 165. *Madonna della Pace*.

5. La Vierge que nous donnons pour exemple est la *Madonna della Scala*, au Trastevere.

le respect, la modestie, et dans toutes on a eu l'attention délicate de ne laisser voir de son sein très-pur qu'une extrémité sortant au travers de sa robe, celle-ci étant munie, à cet effet, d'une étroite ouverture.

Cette disposition, devenue traditionnelle, se retrouve dans une de ces peintures grecques, ou italiennes à la manière grecque, chez lesquelles nous avons observé cette sorte de naturalisme sentimental qui contraste avec l'archaïsme de leurs hachures sèches. M. Artaud en offre, dans ses *Peintres primitifs*, plusieurs exemples qu'il attribue au XIII^e siècle, mais auxquels il nous paraît difficile d'accorder une pareille antiquité; ce que nous y remarquons surtout, c'est une routine dégénérée, qui laisse perdre toute la chaste délicatesse du procédé qu'elle a suivi machinalement, et avec tant de maladresse qu'elle n'a même pas observé les lois anatomiques au même degré que ses modèles; et cependant ces Vierges sont d'ailleurs vraiment pieuses par l'expression de la Mère et de l'Enfant¹. Le naturalisme de l'école de Pise, plus matériel, mais aussi plus observateur des réalités physiques, se manifeste au contraire dans un buste sculpté dont nous avons rapporté la photographie de cette ville, par une avidité peu divine de l'Enfant, et par une situation plus vraie du sein maternel. L'objet actuel de nos études nous ramène à une Vierge de Lippo Dalmasio, publiée par M. Rosini², qui nous fait retrouver dans l'expression de Jésus et de Marie, et principalement dans l'attitude de l'Enfant, ce qui fait le charme des vénérables Vierges allaitant des sanctuaires de Rome; ici, de nouveau, Jésus se recueille et nous regarde avant de puiser à ce sein virginal: mais on regrette qu'il le laisse trop paraître; l'exquise pureté de Marie demanderait que sa robe fût moins ouverte. Ce laisser-aller n'est encore que naïf; il ne serait plus tolérable, maintenant que toute naïveté a disparu de nos mœurs. A mesure que l'on s'est éloigné de l'antique simplicité, on devait être plus réservé en représentant l'allaitement de Marie; cette réserve a fait qu'on l'a représenté plus rarement: mais aussi il est arrivé que, néanmoins, le représentant, on a montré qu'on avait perdu le secret de cette manière pieuse et pudique qui nous a permis de le goûter comme l'un des fruits les plus suaves issus de l'art chrétien. M^{me} Jameson a publié une Vierge de la galerie de Vienne, dite de J. Van Eyck, mais qui serait plutôt seulement de son école, sur la tête de laquelle il peut paraître assez singulier de voir une couronne, tandis qu'elle se découvre la moitié de la gorge pour allaiter son Fils³. Nous possédons

1. Artaud, *Peintres primitifs*, pl. v, nos 4, 8, 17. L'une de ces peintures donne lieu à une observation assez curieuse: l'ouverture de la robe, destinée à laisser passer le sein, est bordée, à titre d'ornement.

2. *Storia della Pitt. ital.*, T. I, p. 48.

3. *Legends of the Madonna*, p. 68.

une *Paix* en bronze provenant de Venise, qui représente aussi Marie allaitant Jésus, et qui nous semblerait être du xvii^e siècle, peut-être de la fin du xvi^e : elle ne mérite pas d'être citée pour la valeur de son travail ; mais elle vient à l'appui de notre observation , à peu près dans la même mesure que la Vierge précédente. Elle n'est cependant pas dépourvue de tous sentiments de piété, et malgré cette nudité, qu'il est permis d'appeler inconvenante, nous la préférons encore à une Vierge de Pacecco de Rosa, peintre napolitain du xvii^e siècle, publiée par M. Rosini ¹, à laquelle on ne pourrait pas appliquer cette expression, car, au moyen des draperies de son voile, de la position de sa main, éminemment vraie, d'ailleurs, au point de vue réaliste, elle laisse moins paraître de son sein que ne l'a fait tout naïvement le pieux artiste de Bologne, dans le tableau de *l'Indécision de saint Augustin* ; ce que nous lui reprochons, c'est, en fait d'idées, de ne pas nous en donner de plus élevées que n'en offrirait une nourrice quelconque, pourvu qu'elle fût élégante et de bonne compagnie.

A quoi bon de semblables représentations de Jésus et de Marie ? Aujourd'hui plus que jamais, il faut que l'art chrétien soit d'autant plus chaste que le monde l'est moins ; il ne saurait trop l'être, surtout quand il s'agit de la Vierge des Vierges, et comme il est facile de la représenter nourrissant du lait le plus pur son divin Enfant, sans que rien de son sein sacré se dévoile à nos yeux profanes, pourquoi lui refuser cette marque de respect ?

Le sommeil de Jésus sur le sein de Marie n'est susceptible ni des mêmes abaissements, ni de la même élévation que son allaitement ; on ne voit pas qu'il soit entré dans le cours des idées de l'antiquité chrétienne et de la première moitié du moyen âge ; quelques-uns des peintres mystiques en ont cependant ensuite tiré un parti très-élevé. Il convient peu de présenter aux fidèles Jésus endormi en tant que Dieu ; mais que sa très-sainte Mère l'adore dans son sommeil, c'est une manière douce et riante de dire sa divinité. Sans s'élever autant dans l'ordre des pieux sentiments, une Vierge de l'ancienne école de Padoue, publiée par M^{me} Jameson ², et qui est probablement du xiv^e siècle, avec une forte empreinte des écoles grecques antérieures, serre contre sa joue, avec beaucoup de piété, Jésus tout petit enfant, paisiblement endormi sur son sein : c'est le plus ancien exemple qui nous revienne du sommeil de Jésus. Ce sujet paraît avoir été adopté avec une certaine prédilection dans l'école de Venise, à laquelle se rattache celle de Padoue, et particulièrement la peinture précédente ;

1. *Storia della Pittura ital.*, T. VI, p. 161.

2. *Legends of the Madonna*, p. 117.

il est à remarquer, en effet, que Bartholomeo Vivarini avait si bien adopté ce thème gracieux de Marie adorant Jésus sur ses genoux, que l'on peut en citer au moins quatre exemples de sa main : trois se voient dans les galeries de Venise, de Naples et de Bologne ; le quatrième a été publié par M^{me} Jameson, sans indication de provenance. Dans chacun d'eux, la Vierge est assise sur un trône, les mains jointes, et entourée d'un cortège d'Anges et de Saints¹ ; ces tableaux ont ainsi un caractère semi-solennel, semi-familier, qui n'est pas sans charme, parce que, ni d'une part ni de l'autre, rien n'est poussé au point de rompre l'harmonie de l'ensemble.

Le Pinturicchio a fait, sur ce même sujet, un joli tableau qui se trouve dans la chapelle des conservateurs de Rome, au Capitole. Plus tard, à son tour, Sasso Ferrato a particulièrement affectionné le sommeil de l'Enfant Jésus, ou sur le sein, ou seulement auprès de Marie, qui tour à tour l'adore, le protège, ou repose elle-même sa tête sur lui avec une délicieuse tendresse. Cette pensée d'un repos commun entre la Mère qui veille et le Fils endormi, a fait donner à l'une de ces peintures, à Rome, le nom de *Vierge de l'éternel repos* ; elle vous avertit, en effet, qu'en se reposant sur ce petit Enfant, — tout endormi qu'il est, mais avec une paix sans pareille, — on n'a plus rien à craindre, ni pour le temps, ni pour l'éternité.

Le sommeil de l'Enfant Jésus, par son côté gracieux, allait au génie de Raphaël ; aussi, le prenant sur le ton d'un *allegro* doux et modéré, en a-t-il fait le sujet de plusieurs riantes variations. Mais Marie ne porte plus l'Enfant Jésus, et la scène prend un petit tour dramatique où d'autres ont leur rôle : ici, le petit saint Jean vient adorer Jésus endormi, il le montre avec une douce joie ; là, saint Joseph se réjouit à son réveil. Par là même ces charmants tableaux ne demeurent plus dans la classe des Vierges-Mères proprement dites, et leur place est dans une autre série de compositions, qui trouvera son tour, quoique dans un rang moins important et moins élevé.

Entendons-nous sur une semblable classification : il n'est nullement question de faire descendre, dans l'estime des connaisseurs, toute une branche des plus attrayantes parmi les chefs-d'œuvre du plus grand des peintres chrétiens ; il s'agit du rang des productions de l'art, dans l'ordre des idées et des affections chrétiennes. A ce point de vue, une Vierge qui nous invite à la prière ou qui ouvre chez nous les sources de l'amour divin, est plus haut placée dans notre estime, tout mérite d'exécution à part, que telles autres compositions capables seulement de nous charmer

1. Zanotto, *Pinacotheca dell' academia di Venezia*, T. II ; Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. III, p. 170 ; M^{me} Jameson, *Legends of the Madonna*, p. 69.

par un spectacle d'innocence et de paix, quoique, sous ce rapport, elles aient une grande supériorité dans un autre genre d'élévation.

Or, tel est bien le ton moyen de Raphaël, même dans celles de ses Vierges dont c'est vraiment le lieu de parler ici, soit parce qu'elles vont directement à notre adresse, Marie s'y montrant seule avec Jésus offert dans ses bras à nos adorations, soit parce que, le portant ainsi sur un trône ou dans la gloire, les autres personnages qui l'entourent figurent dans le tableau, un peu comme nous-mêmes *au dehors*, en qualité de spectateurs et d'adorateurs, plutôt qu'à titre d'acteurs proprement dits. Beaucoup de ces Enfants Jésus tournent au jeu, par le laisser-aller de leurs mouvements et de leurs attitudes, dans les occasions les plus solennelles, comme nous l'avons fait observer de la *Vierge de Foligno*. Cette réflexion nous amène sur ces limites où peuvent facilement se confondre ce qui tient à l'état et aux besoins naturels de l'enfance, et ce qui tient seulement aux inclinations et aux goûts habituels des enfants. Jésus, s'il s'est assujéti aux uns, n'a pas également partagé les autres ; pas plus que devenu homme fait, s'étant assujéti aux conditions communes de l'humanité, il n'a participé aux tendances de la plupart des hommes. Tout ce qui est pure fantaisie, caprice, ou puérilité chez les enfants, ne saurait être attribué à l'Enfant Jésus, et tout à l'heure, en traitant de cette matière, il faudra se montrer sévère et demeurer sobre d'approbation.

Nous n'envisageons encore que les cas où Jésus est représenté tout enfant, où il n'est qu'un enfant ; aucun acte, aucun geste, aucune expression de sa part, ne le manifeste comme ayant des pensées et des affections supérieures aux conditions naturelles de son âge ; mais aussi il ne fait rien qui puisse contredire ce que nous savons de lui. C'est là que nous rencontrons Raphaël ; les Enfants Jésus de ses premières Vierges, de la *Vierge du Grand Duc*, de la *Vierge de la Casa Tempi*, ne sont que des enfants qui se laissent porter, qui se laissent embrasser : mais des enfants si beaux, si purs, si suaves, si pleins d'innocence, qu'ils sont exquis dans leur genre, et que la suavité, la tendresse, la candeur de la jeune Mère leur correspondant, on est captivé par un si doux ensemble de grâce et de fraîcheur. Raphaël captive d'autant mieux qu'il est plus près de nous : il s'élève par la perfection de son œuvre, mais son point de départ est à notre portée ; il a observé ce qui peut tomber sous nos observations journalières, puis il l'ennoblit, il le poétise, l'idéalise, et il ne lui laisse plus rien de vulgaire qu'un trait éloigné qui lui donne du charme.

Ces considérations peuvent s'appliquer foncièrement aux *Saintes Familles* comme aux *Vierges* proprement dites de sa première et de sa

seconde manière, nonobstant leurs modifications graduelles; puis aux compositions mêmes de sa troisième manière, en faisant la part de ce qu'elles acquièrent de mouvement dans l'action, de largeur et de relief dans les formes. L'Enfant Jésus grandit avec le style du peintre, mais il demeure enfant : il prie en joignant les mains, comme un naïf enfant, dans le dessin du musée du Louvre, la conception de Raphaël la plus élevée peut-être en spiritualisme, parmi ses nombreuses Vierges; il nous regarde comme un enfant semi-étonné, dans les bras de la *Vierge aux Flambeaux*, la plus élevée en dignité; il est semi-effrayé, encore comme un enfant, dans ceux de la *Vierge à la Chaise*, la plus expressive dans le pressentiment de la Passion; et la *Vierge de Saint-Sixte*, celle qui va le plus au sublime par la majesté de son apparition, a seule la conscience de son rôle : tout majestueux qu'il est lui-même, avec ses grands yeux, largement ouverts, son bel Enfant n'y participe que par entraînement; dans le tableau de la *Vierge au Baldaquin*, celle de toutes qui nous porterait le plus à la prière, l'Enfant regarde les Saints qui l'approchent et s'entretiennent pieusement de lui, avec un tel abandon, une douce complaisance si enfantine, qu'il paraît encore s'ignorer lui-même, et l'impression qui en résulte, rejaillissant sur Marie, fait que, malgré la solennité de la représentation, sa maternité divine demeure doucement voilée, et se révèle aux assistants comme le mystère d'une énigme pleine de charme.

VI.

GROUPES OÙ L'ENFANT CONDESCEND AUX INCLINATIONS NATURELLES
DE SON AGE.

Tous les modes de représentation de l'Enfant Jésus, de nature à déterminer le caractère des Vierges-Mères, que nous passons en revue, ont leurs racines, sinon dans l'art chrétien primitif, au moins aux époques les plus chrétiennes de l'art; les moins élevés de tous se rattachent, par des nuances souvent insensibles, à ceux qui le sont le plus; en conséquence, ils présentent presque toujours, à leur origine, un sens élevé, auquel ils sont susceptibles d'être ramenés. Mais aussi il ne faut pas s'y méprendre, et voir partout le bien là où il pourrait être si l'art n'avait jamais fléchi, jamais coulé à la dérive sous des pressions qui tendent incessamment à le corrompre, ou du moins à le faire descendre.

On ne saurait laisser passer, dans une représentation de Jésus et de Marie, sans manquer aux convenances, ce qu'une femme ordinaire ne se permettrait pas en public, ne permettrait pas à son enfant, si elle avait le sentiment de ces convenances : c'est là une règle élémentaire, sur laquelle, le point de vue de ces études étant posé, il n'est pas besoin d'insister. L'autorité des plus grands noms ne saurait la faire fléchir. Que l'on admire, que l'on étudie telles ou telles œuvres, pour la vigueur du dessin, pour le relief des formes, pour la grâce des contours, pour la fraîcheur, la vivacité, ou l'harmonie des coloris : ici, nous n'avons pas même à nous en occuper, dès lors que, nos principes posés, il ne tombe pas sous le sens qu'elles puissent être imitées. Si nous descendons jusqu'aux jeux attribués à l'Enfant Jésus, c'est que, comme ils n'offrent en eux-mêmes rien auquel ne puisse se prêter, vis-à-vis du commun des enfants, la femme la plus réservée, nous avons à voir jusqu'à quel point il peut convenir d'y laisser participer le divin Fils de Marie. Rien de purement futile, capricieux ou puéril, ne saurait être admis de sa part : il faut maintenir ce principe ; mais ce qui, dans la main des autres enfants, n'est qu'un objet de jeu, peut acquérir dans la sienne une signification digne de lui ; et cependant, la comparaison ainsi établie entre eux peut répandre sur la composition beaucoup de grâce et de fraîcheur. Les enfants aiment à jouer avec les oiseaux, avec les fruits, avec les fleurs ; ces objets précisément sont susceptibles de prendre une haute signification : ils sont aussi ceux sur lesquels, par rapport à l'Enfant Jésus, en ce moment, doivent surtout porter nos observations.

Quelquefois, on les voit dans les mains de Jésus, ou dans celles de Marie, pour être offerts au divin Enfant comme des attributs tout symboliques : alors, toute idée de jeu en est exclue ; mais il arrive plus souvent que, sous l'action des deux courants simultanés, corrélatifs et pourtant contraires, du naturalisme et du mysticisme, l'attribut symbolique tourne au jeu, ou, à l'inverse, que l'instrument de jeu se relève pour dire tout ce qu'il peut signifier par son association avec Jésus et Marie.

L'oiseau apparaît dans les mains de l'Enfant Jésus, sur les confins du XIII^e au XIV^e siècle : « Vous remarquerez », dit le P. Arthur Martin, parlant d'une crosse en ivoire du XIV^e siècle, qui se trouve au musée de Cluny, et qui renferme une image de la Vierge-Mère, « vous remarquerez entre les mains de l'Enfant Jésus la colombe, image de l'âme humaine, qui ne saurait trouver de repos qu'en Dieu. En la caressant, l'Enfant regarde sa Mère, comme pour montrer sa conquête, et appeler sur elle un sourire ». Il ajoute qu'un semblable tableau devant lui-même sourire à la piété, on le retrouve presque semblable sur d'autres crosses en ivoire, et il donne comme exemple l'une d'elles, qui se

trouve dans l'église d'Hildesheim, et doit être de la même époque que la précédente¹. De même, sur la monstrance de la cathédrale de Reims, précédemment publiée dans les *Mélanges d'Archéologie*, qui doit être antérieure à ces crosses, et remonter au XIII^e siècle, on est fondé à croire que l'oiseau caressé par l'Enfant Jésus est également une colombe, image de l'âme fidèle, librement retenue sur la main divine du Fils de Marie; ailleurs, si elle est captive, il faudrait au moins qu'on pût la juger heureuse de cette captivité². Dans les bras d'une Vierge de Cimabué, que M. Rosini attribue à l'année 1302, l'attitude grave du divin Enfant continuant de bénir de la main droite, semblerait encore exclure de sa part toute idée de jeu, et s'il tient l'oiseau par le milieu du corps, à la manière d'un enfant ordinaire qui en fait sa victime, on peut mettre cela sur le compte d'une certaine maladresse d'exécution³. Cette pensée admise, on l'étendra, si l'on veut, à d'autres cas; l'idée attachée à un emblème étant tout, l'on verra que bien souvent on s'est peu inquiété de la mise en œuvre. Mais, sous l'impulsion des tendances qu'il fallait combattre au XIV^e siècle, pour conserver toute l'élévation des idées, le laisser aller dans l'emploi d'un emblème comme celui-là le livrait à la partie adverse, et un oiseau dans les mains d'un enfant se présentant naturellement comme un jouet, l'oiseau prit, dans la main de l'Enfant Jésus, la physionomie d'un jeu, et trop facilement d'un jeu cruel. Ainsi, parmi les Vierges publiées par M. Ramboux, on en remarque une attribuée à Simon de Sienne — Simon Memmi, sans doute, peintre pourtant d'un mysticisme habituellement très-élevé, — dont l'Enfant tient attaché par un fil un oiseau qui, se débattant sous sa trop vive étreinte, cherche à le mordre; les formes, d'ailleurs, du pauvre petit animal excluent tout à fait l'idée que l'on en ait voulu faire une colombe⁴. Dans deux des tableaux de Vierges donnés par M. Artaud, et qui nous semblent aussi du XIV^e siècle, contrairement à l'attribution qui en est faite à Guido de Sienne, l'oiseau, tour à tour, est attaché par un fil, et il mord la main qui le presse. Serré d'une main, il est agacé de l'autre, dans un tableau aussi du XIV^e siècle, peint par un certain Jean de Nicolas, le même probablement que le sculpteur Jean de Pise, les grands artistes de ces époques embrassant tous les arts⁵. On pourrait citer un grand nombre d'exemples analogues, peut-être plus encore du XIV^e que du XV^e siècle.

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. IV, p. 246, 247, pl. XIX.

2. *Id.*, T. I, pl. XXII.

3. Rosini, *Storia della Pittura ital.*, T. I, p. 136. Cette Vierge s'est retrouvée à Pise, dans la maison des comtes de la Gheradesca, c'est-à-dire de la famille du malheureux Ugolin.

4. Ramboux, pl. VI.

5. Rosini, *Storia della Pittura ital.*, T. I, p. 188.

Parmi les tableaux italiens du musée du Louvre provenant de la collection Campana, nous en avons noté au moins deux (nos 11 et 74), dont l'exécution a dû suivre de près celle des précédents, et où le doigt de l'Enfant est de nouveau mordu par l'oiseau captif. L'on considère généralement ce petit oiseau comme étant un chardonneret : il paraîtrait donc que Raphaël aurait suivi une idée, passée jusqu'à un certain point à l'état de tradition, lorsqu'il l'a mis dans le tableau de la galerie de Florence, qui en porte le nom communément, non plus dans la main de l'Enfant Jésus, mais sur celle du jeune saint Jean qui le lui présente, et Jésus le caresse. Ramenée à ces termes, l'intervention du gentil petit animal est très-acceptable. Que le divin Enfant se montre affectueux pour quelque créature que ce soit, rien de mieux ; si la pensée du jeu est le point de départ, alors elle se relève : ceci revient au moins à un spectacle d'innocence et de paix. Peut-on aller plus loin et y retrouver une idée symbolique ? On peut sans doute, jusqu'à un certain point, y trouver la matière d'une comparaison, et se mettre par la pensée à la place de ce petit oiseau ainsi caressé ; on se mettrait même à la place de l'oiseau captif et récalcitrant, en songeant aux étreintes de la grâce, qui finit par vaincre nos résistances et nous soumettre à Jésus.

Dans l'exemple que nous a laissé Cimabuë, de l'oiseau captif, associé, de la part de l'Enfant Jésus, au geste que nous appelons divin, les interprétations les plus favorables sont d'autant plus admissibles, que les formes sont celles d'une colombe plutôt que d'un passereau. Dans une des images de la collection de Bombelli, où se retrouvent la douce gravité et les caractères généraux des dérivés de l'image type de Sainte-Marie-Majeure, le divin Enfant levant la main droite, non pas à la manière ordinaire, mais avec un seul doigt ouvert, geste moins archaïque, mais non moins significatif, pour dire qu'il annonce la vérité, tient de l'autre, par le milieu, et très-indifféremment, un tout petit oiseau, dont les formes, au contraire, ne peuvent nullement rappeler la colombe : évidemment, ce n'est là cependant qu'un attribut, ou pour signifier la douceur et l'innocence du divin Enfant, ou pour rappeler l'âme fidèle, mais un attribut employé d'une façon toute routinière (pl. VIII, fig. 4)¹. C'est par la routine aussi que nous expliquons comment, dans un des tableaux de la collection Campana, au Louvre, précédemment cités (n° 74), où l'oiseau mord le doigt de l'Enfant, celui-ci en même temps nous bénit.

1. Cette Vierge est vénérée sous le nom de *Madonna del Planto*, parce que, en effet, en 1546, deux hommes s'étant pris de querelle, et l'un d'eux ayant été tué par son adversaire, bien qu'il eût invoqué Marie et pris son image à témoin, celle-ci versa miraculeusement des larmes. (Bomb., T. I, p. 43). La Vierge analogue, mais conçue dans un sentiment plus tendre, que nous donnons comme type du genre, est celle de l'église *della Morte*, de la bonne Mort.

Il est peu à croire, en effet, que les artistes qui sont descendus à des détails d'une semblable familiarité, aient élevé leurs pensées jusqu'aux interprétations mystiques ; que nous ne leur appliquerions pas si elles ne nous étaient inspirées d'ailleurs : s'ils y avaient songé, ils les auraient exprimées avec moins de sans-*façon*. La chose, toutefois, étant passée en pratique, nous remarquons, parmi les Vierges de Francia, le geste de la bénédiction et l'oiseau captif, associés sur le ton suave et gracieux qui est propre à cet artiste : le geste prenant un tour aisé et moitié irréfléchi, tandis que le captif, dans une position qui n'implique plus l'impression de débat ou de souffrance, est présenté lui-même avec une demi-réflexion. Il nous paraît clair que le peintre a su ce qu'il faisait ; il voulait représenter l'Enfant et faire pressentir le Dieu : en montrant quel serait le jeu d'un enfant, il fait apercevoir que, de la part du Fils de Marie, il s'agit d'autre chose que de jouer. Ce double sentiment est rendu plus visible par l'intervention du petit saint Jean, qui apparaît dans un coin du tableau. D'autres, au contraire, prenant l'inverse de ces tours délicats, ont donné en plein dans l'idée du jeu vulgaire, jusqu'à faire que les deux enfants se disputent le malheureux oiseau : on en voit un exemple dans un tableau qui est maintenant au Louvre, ce tableau est de Marco d'Uggione, peintre, cependant qui, dans cette occasion même, n'a pas trop sacrifié à cet agrandissement de manière qui s'obtient au détriment du naturel, de la grâce, du recueillement.

Ce qui s'est passé pour l'oiseau donne à peu près la mesure de ce qui est arrivé pour le fruit, pour la fleur : suivant les temps, suivant aussi que la pensée de l'artiste s'élève ou s'abaisse, l'emblème devient jeu, le jeu devient emblème. Quand l'Enfant se prend à jouer, il joue avec tout, avec le livre, avec un pan du manteau de sa Mère ; plus tard, il jouera avec un chapelet, avec tout autre insigne. Le fruit porté par l'Enfant Jésus vient à l'origine, concurremment, d'une dégénérescence du globe et de la pomme de la déchéance reconquise par Marie. Tant que le globe, diminué de proportions au point de n'avoir plus que la grosseur d'une pomme, est surmonté d'un semblant de croix, comme dans un tableau du *xiv^e* siècle, conservé dans les cryptes de la basilique de Saint-Pierre, à Rome ¹, on ne peut s'y méprendre ; mais, la croix supprimée, la transition du globe au fruit dans les mains de l'Enfant Jésus est à peu près accomplie ; de l'un à l'autre il peut cependant y avoir du doute, tant que subsiste la forme sphérique, ou que d'autres circonstances ne viennent pas dire plus clairement que le fruit l'a emporté. Quant au fruit de l'arbre fatal d'où nous est venue la mort, transformé en un fruit nouveau qui

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. II, p. 90.

nous donne la vie, sa place la plus naturelle est dans la main de la nouvelle Ève, la Mère de Jésus et la Mère de tous les vivants, selon l'expression relevée par le Père Martin ¹, plutôt que dans celle de Jésus lui-même : ainsi en est-il dans deux des vitraux de Bourges, où sa couleur rouge le distingue parfaitement du globe porté, dans le premier d'entre eux, par le divin Enfant, et réduit lui-même à des proportions qui lui sont inférieures, mais reconnaissable, à défaut d'aucune croix, à sa couleur blanche ². Marie porte encore le fruit, dans le groupe de la Vierge-Mère en ivoire, qui, de la collection Soltikoff, est passé au Louvre : dans cette gracieuse sculpture de la fin du XIII^e siècle, non-seulement elle le présente à son divin Fils, et celui-ci tend la main pour le saisir, mais leur physionomie, à l'un et à l'autre, prend un air de sourire qui annonce, dès cette époque, un commencement de jeu ³.

Il n'y avait plus qu'un pas à faire pour que le fruit demeurât dans les mains de Jésus, soit comme transformation du globe, soit comme l'ayant reçu de sa Mère ; il ne s'ensuit pas pour cela qu'il n'y puisse également prendre une signification symbolique : Jésus lui-même est un fruit arrivé à une délicieuse maturité, le fruit des entrailles de Marie, *fructus ventris tui Jesus*. Au XV^e siècle, en Italie, ce fruit, devenu une moitié de grenade, dans un tableau attribué par M. Artaud ⁴, à Massolino da Panicale, peut signifier, par la multiplicité de ses graines, — si l'on considère l'aimable gravité de l'Enfant, l'intelligente complaisance de la Mère, — les grâces multipliées que nous promet le Fils de Marie. Un tableau de la collection de M. Ramboux, présumé de Neroccio de Sienne, avec la date de 1476, nous montre de nouveau la grenade, cette fois entière et légèrement entr'ouverte : mais elle est portée avec tout le laisser-aller que peut prendre un enfant en se jouant ⁵. Vers la même époque, Galazzo-Galazzi, peintre ferrarais, ayant mis une pomme dans une main de l'Enfant, lui fait puiser de la seconde dans celle de sa Mère, toute pleine d'autres fruits ⁶.

Un peu plus tard, dans un tableau attribué à David Ghirlandajo, l'Enfant Jésus accepte des cerises offertes par deux Anges, et le

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. IV, p. 248. Sur la crose d'Hildesheim, publiée à la page précédente, la pomme de la première Ève est portée par un Ange, au-dessous de la volute qui renferme les images de Jésus et Marie. Il pouvait en être de même sur la crose du musée de Cluny, pl. XIX, où les bras de l'Ange sont brisés.

2. Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. XIX, XXIV.

3. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, pl. XVII.

4. Artaud, *Peintres primitifs*, pl. XXV.

5. Ramboux, pl. XIX.

6. Rosini, *Storia della pittura ital.*, T. II, p. 158.

globe est passé dans la main de sa Mère, comme pour le décharger de la sollicitude de sa dignité¹. Il en a pleinement la conscience, au contraire, dans un tableau de Jean Bellini, où il bénit, tout en tenant la pomme de l'autre main². Mais voilà, un peu après, le Garofolo qui imagine de faire interrompre par l'Enfant, pour montrer sa pomme, la lecture que fait sa Mère³. Auparavant, Carlo Crivelli s'était plu à les entourer l'un et l'autre d'une guirlande de fruits; il en avait jonché le sol, en les entremêlant de fleurs, et il offrait au petit Jésus une poire par les mains de sa Mère, sous prétexte de l'amuser. Au fond de la pensée du peintre, on voit cependant qu'une signification s'attachait à ces emblèmes; ailleurs, il fait jouer l'Enfant avec la clef de saint Pierre, sans oublier le fruit qui repose sur le sol; ailleurs encore, il a suspendu des faisceaux de fruits autour de Jésus qui se suspend sur les bras de Marie, avec une grâce naïve, mais aussi encore avec un oubli complet de ce qu'il est⁴.

La fleur passe moins souvent de Marie, dont elle est un attribut propre, à Jésus, auquel, comme attribut, elle convient également néanmoins, et alors il peut jouer avec elle lorsqu'on le fait jouer avec tout.

Que goûter, que prendre, que rejeter parmi tous ces exemples et beaucoup d'autres semblables qu'il serait facile de réunir? Goûter tout ce qui laisse dans l'âme relativement à Jésus et à Marie, une impression attrayante; prendre tout ce qui porte, par rapport à eux, une bonne signification; rejeter tout ce qui peut distraire; rejeter tout ce qui ne va pas au sens sérieux de la chose: on peut aller à Jésus par des voies diverses, et choisir les plus riantes, les plus familières même, mais il faut y aller; il faut que la familiarité soit respectueuse, que la naïveté du divin Enfant ne lui ôte pas toute conscience de lui, même la conscience de ce qu'il fait. Quant à Marie, il est plus facile encore de trouver la voie des bonnes inspirations; en effet, comme nous ne sommes pas descendus trop bas dans les voies du naturalisme, presque tous nos exemples ont pour trait commun de la représenter affectueuse, sérieuse et pensive, de sorte qu'en la considérant bien, alors même qu'elle se prête à quelques enfantillages, on peut puiser dans son âme le sentiment élevé, qui souvent fait défaut dans le

1. Artaud, *Peintres primitifs*, pl. LVII.

2. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. III, p. 51; Mme Jameson, *Legends of the Madonna*, p. 118.

3. *Ape italiana*, Anno v, pl. IV.

4. Le premier de ces tableaux de Crivelli est dans la galerie de Milan; le second est publié dans l'*Ape italiana*, Anno v, pl. xxx; le troisième, par d'Agincourt, *Peinture*, pl. cxxxviii: il porte la date de 1476.

reste de la représentation ; on se recueille, et l'on apprend ce qu'il faut penser de ce joli Enfant ; on se souvient un peu de tout ce que l'on doit attendre de sa puissance et de sa bonté.

VII.

MISE EN SCÈNE DE LA MÈRE ET DE L'ENFANT AVEC D'AUTRES PERSONNAGES.

Marie et son divin Enfant, porté ou suspendu sur son sein, pour être l'objet de nos adorations, attirer nos affections et nos prières, ont dû seuls former le groupe de la Vierge-Mère, entendu comme nous l'avons fait jusqu'ici ; et si parfois nos observations ont porté sur quelques-unes des compositions où la Mère et l'Enfant sont mis en scène avec d'autres personnages, nous ne l'avons fait qu'accessoirement, et à titre d'éclaircissement du sujet principal. Ces compositions cependant, et beaucoup d'autres analogues, ayant pour objet essentiel les rapports de Jésus et de Marie, et étant désignées sous le nom de la sainte Vierge : — telles, parmi les œuvres de Raphaël, la *Vierge au Voile*, la *Vierge au Chardonneret*, etc., — doivent trouver leur place dans son iconographie et dans la partie de ces études qui a trait à sa maternité divine.

La seule addition de personnages accessoires, des Anges, des Saints, des donateurs, quand ils ne sont que spectateurs ou adorateurs, ne change pas le caractère du groupe principal de la Vierge-Mère ; mais, à la fin du xv^e siècle, l'amour du mouvement et du pittoresque fit qu'après les avoir mis en rapports variés les uns avec les autres, en exprimant l'échange de leurs idées et de leurs sentiments, par leurs gestes, leurs attitudes et leurs regards, on étendit ce jeu dramatique jusqu'à leurs communications avec Jésus et Marie, jusqu'à la mise en scène même de leurs attributs emblématiques, sous un jour pittoresque. C'est ainsi que nous avons vu les Anges offrir des cerises à l'Enfant Jésus, saint Pierre lui laisser prendre sa clef pour qu'il en fit un jeu. Raphaël a été plus hardi encore, mais aussi bien plus heureux dans son tableau de la *Vierge au Poisson*. On lui commande un tableau où la Vierge soit accompagnée de saint Jérôme et de l'archange Raphaël : choix déterminé par des motifs de patronage personnel ou local. Que fait le peintre ? il représente le jeune Tobie comme caractéristique de l'Archange ; il lui met un poisson à la main, pour le caractériser à son tour, poisson qui n'a que l'idée de commune avec le poisson monstrueux, capable de le dévorer ; l'Archange présente au divin Enfant son jeune compagnon, qui, de son côté, tient

son poisson pour en faire la modeste offrande, et Jésus tend aimablement la main vers lui pour l'accueillir. Voilà comme tout est dramatisé dans ce tableau. Son ton suave porte à y voir autre chose : vous aimerez à vous mettre à la place du jeune homme ; vous verrez dans l'Archange votre Ange gardien ; vous vous rappellerez les plus hautes significations qui aient pu être données au poisson. Vous pouvez broder sur ce thème : Raphaël n'a-t-il pas brodé un drame sur un sujet qui ne demandait originellement que trois personnages ?

La mise en scène des Anges prête singulièrement aux tours gracieux. Tout ce que le divin Enfant peut avoir dans les mains, les Anges peuvent le lui offrir ; et tant qu'on a su leur conserver des formes et des attitudes vraiment angéliques, tout ce qui autrement paraîtrait trop de la terre peut se parfumer, par leur entremise, d'un arôme céleste. Ils lui offrent des fruits, ils lui offrent des fleurs, ils lui offrent un gentil oiseau¹. Ils le font participer à leurs concerts : Jésus les écoute, dans un petit tableau de la première manière du Titien, que possède la galerie de Florence² ; il touche lui-même du doigt la guitare de l'un de ces esprits célestes, pour en tirer des sons, dans un tableau de la galerie de Milan, du xv^e siècle. L'on connaît mieux les tableaux de Botticelli, où, Marie écrivant le *Magnificat*, les Anges lui tiennent son papier et son encrier ; l'Enfant Jésus n'y est pas autant mis en action, mais le peintre lui a donné l'air inspiré, et, du mouvement de sa main, il suit celle de sa Mère, comme pour participer à ce qu'elle écrit.

Dans toutes ces compositions, Jésus est encore dans les bras de Marie ; ailleurs, il passe dans ceux des Anges. On comprend toute l'élévation et toute la suavité que comporte un pareil motif ; mais il ne faut pas pour cela que les Anges soient devenus de petits enfants lutins, qui dorlotent assez gentiment, du reste, et assez pieusement, un gros poupon de bonne humeur, mais peu divin, comme dans un tableau de Gaudenzio Ferrari, qui se trouvait autrefois dans le cabinet du roi.

Cette composition, si l'on considère le sujet d'où elle est dérivée, appartiendrait à la classe des *Nativités* plutôt qu'à celle des *Vièrges-Mères*. Nous sommes, d'ailleurs, sur un terrain intermédiaire, où il est difficile d'assigner des limites qui séparent absolument les représentations du mystère particulier, réservées pour une autre partie de ces études, et celles du mystère général qui nous occupe. Sur ce terrain aussi, selon

1. Dans la collection des *Peintres primitifs* de M. Artaud, pl. LV, on remarque un tableau attribué à Pietro di Cosimo, où un Ange offrait l'oiseau à l'Enfant Jésus ; deux autres suspendent, derrière sa Mère, une tenture semée d'oiseaux.

2. Rosini, *Storia della Pittura ital.*, T. IV, p. 133.

que le mysticisme y règne ou que le naturalisme l'emporte, on voit surgir des compositions très-différentes : sous l'empire de celui-ci naissent toute une classe de tableaux de genre, qui peuvent quelquefois n'avoir de religieux que le sujet et le nom des personnages, qui, souvent aussi, participant, à des degrés divers, des influences mystiques, sont, à leur manière, plus ou moins pieux. C'est là que se rencontrent ces nombreux tableaux si connus sous le nom de *Saintes Familles*.

Les principaux acteurs de ces petits drames, moitié ascétiques, moitié familiers, sont : le petit saint Jean et saint Joseph, auxquels se joignent quelquefois sainte Élisabeth, plus rarement sainte Anne; quelquefois d'autres Saints, qui n'ont plus aucun rapport de parenté avec Jésus et Marie; des Anges: ce qui nous ramène en quelque mesure aux idées mystiques et aux tableaux de la catégorie précédente, dérivés de la mise en action des patrons secondaires, représentés avec la Vierge-Mère.

Doivent être rangés parmi les *Saintes Familles* les tableaux où Jésus et Marie sont les seuls acteurs, mais où, Jésus cessant d'être porté par sa Mère, celle-ci est occupée de soins familiers : tel est, dès la fin du xiv^e siècle, un tableau du peintre florentin Stefano. Le doux Enfant est assis à côté de sa Mère; il l'invite à considérer l'oiseau posé sur son doigt, et qui le becquète doucement; il tient de l'autre main une petite branche de feuillage. Marie travaille à l'aiguille; elle interrompt son travail, se prêtant avec complaisance au désir de son Fils; deux Anges, suspendus au-dessus de cette scène, sont absorbés dans le ravissement, et le Saint-Esprit ne trouve pas qu'il soit au-dessous de lui de la couronner de sa divine présence.

Le caractère éminemment pieux de cette composition, la paix qu'elle respire, nous donnent lieu de penser que la petite branche est une réminiscence de la branche d'olivier, comme l'oiseau serait une réminiscence de la colombe¹.

Il est possible qu'il en soit de même d'un tableau de Zingaro, — peintre mort en 1455, — où l'Enfant Jésus tenant l'oiseau attaché par un fil à la patte, le petit saint Jean offre en jouant une petite branche de feuillage à l'innocent animal : cette composition, dominée par une Vierge méditative, étant elle-même empreinte d'un ton doux et suave². Ce n'est pas le plus ancien exemple de la mise en scène du petit saint Jean avec l'Enfant Jésus. On en voit un exemple dans un tableau de la galerie de Sienne, attribué par le Père della Valle et d'Agincourt au xii^e siècle, où, dans une série de compartiments autour de la figure principale du saint

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. II, p. 72.

2. *Id.*, T. III, p. 9.

Précurseur, on a représenté son histoire. C'est donc comme trait de sa vie qu'on l'a mis en regard de l'Enfant Jésus assis sur les genoux de Marie, auquel il est lui-même présenté par sainte Élisabeth, et qui le bénit. Cette visite supposée appartient plutôt à l'iconographie du Saint qu'à notre sujet actuel ; d'ailleurs, elle a un caractère de représentation plus historique qu'aucun des sujets dont nous avons à fixer en ce moment le caractère ¹. La mise en œuvre de ces sujets ne fait que de naître au milieu du xv^e siècle. Boticelli a représenté le petit Jean auprès de l'Enfant Jésus, pour le lui faire adorer, mais non pas pour les faire agir ensemble ; et dans le tableau de la galerie Pitti, à Florence, auquel nous faisons allusion, le groupe de la Vierge-Mère, conçu dans un sentiment de mutuelle tendresse, peut tout à fait être considéré comme indépendant des adorateurs qui l'accompagnent dans le tableau, en vue uniquement de ceux qui lui viennent en dehors de la composition. Voici, au contraire, un tableau du Pérugin, où l'Enfant Jésus est assis sur un sac, soutenu par un Ange, adoré par sa Mère à genoux, et plus loin par le jeune Précurseur, qui semble se tenir à distance par respect. Le détail familial qui, dans ce tableau, se mêle aux sentiments mystiques, est un acheminement plus direct vers un genre de compositions auquel Raphaël s'est livré pleinement : c'est de lui, en effet, que date la vogue des Saintes Familles. Parmi ses dessins originaux gravés et publiés à Londres par Joseph Fischer, on remarque, sur une planche d'études principalement consacrées à ce sujet, une esquisse où le petit saint Jean, soutenant l'Enfant Jésus sur un bât, en présence de la sainte Vierge agenouillée, se substitue à l'Ange qui remplit cet office, dans la composition du Pérugin ; dans le dessin du disciple, on retrouve plus loin l'Ange, auquel le même rôle est rendu ; saint Jean a disparu, et les adorateurs, outre Marie, sont, saint Joseph et les bergers ² ; c'est-à-dire que l'artiste est revenu aux personnages historiques, et que le sujet a lui-même principalement ce caractère. Tel est bien le point de départ du rôle assigné au saint Époux de Marie dans les Saintes Familles, à la différence de celui du petit saint Jean, qui viendrait des compositions originairement de nature plutôt didactique. Très-variées quant aux attitudes et aux sentiments accidentels, les Saintes Familles de Raphaël, le type du genre, sont très-soutenues quant aux caractères des personnages : l'Enfant Jésus est toujours un Fils ou un jeune Maître doux et aimable ; son jeune compagnon est plein d'amour et d'un respect qui va quelquefois jusqu'à l'adoration ; saint Joseph, vénérable patriarche, observe avec

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. I, p. 88.

2. *Facsimiles of original studies by Raffaele*. London, 1865, 2^e série, pl. II, LIX.

une placide complaisance, les ébats de ces gentils enfants ; sainte Élisabeth est une bonne vieille sérieuse, tendre et sereine, et la sainte Vierge continue d'être, comme dans toutes les œuvres de Raphaël, une charmante jeune Mère, qui sourit le plus souvent à tout ce que fait son petit Jésus, et en qui l'on reconnaît une nature encore souriante, quand son expression se voile de quelques tristes pressentiments.

La propagation de ces Saintes Familles, quoiqu'elles soient toutes dramatiques, et que le rôle de saint Joseph y soit effacé, souvent même omis, a dû cependant servir à favoriser le culte de ce saint protecteur de la virginité de Marie et de l'enfance de Jésus, qui vient d'être proclamé protecteur de l'Église. Jusque-là, il était demeuré en arrière dans l'iconographie chrétienne, comme dans le souvenir ostensible des fidèles, par une mystérieuse disposition de la Providence, sur laquelle nous reviendrons quand nous nous occuperons spécialement de cet aimable Saint.

La Sainte Famille, composée alors seulement de Jésus, de Marie et de Joseph, prend plus tard une forme plus en rapport avec la vénération due à ces trois membres de la Trinité de la terre, comme on les a appelés ; le plus ancien et le plus remarquable exemple que nous en connaissions est le tableau fort goûté de l'Albane, qui se trouve dans l'église de Sainte-Marie de *Galiera*, à Bologne. Jésus n'est plus un tout petit enfant ; il a dépassé sa septième année ; il a la pleine conscience de sa divinité, et debout, entre Marie et Joseph, élevé de plusieurs degrés au-dessus d'eux, il étend les bras pour invoquer son Père céleste, qui apparaît avec le Saint-Esprit dans une gloire supérieure, de sorte que, dans ce tableau, la Trinité divine est aussi représentée. La sainte Vierge est à genoux, en contemplation devant son divin Fils, et saint Joseph, debout, mais incliné, médite, le livre des Écritures à la main, sur les mystères qui se révèlent à nos yeux : mystères au nombre desquels se trouve celui de la Croix, portée par les Anges dans le ciel. Malgré les défauts de son temps et de son auteur, qu'il est inutile d'analyser ici, on voit que c'est là une œuvre où l'idée chrétienne est portée haut d'ailleurs, et les figures de Jésus et de Marie, malgré les atteintes du maniérisme, y sont peintes avec un grand charme. Sans y apporter autant de solennité, avec un cachet de simplicité, au contraire, Murillo a représenté, et on l'a fait assez fréquemment depuis, l'Enfant Jésus, debout entre sa sainte Mère et celui qui, humainement, lui tint lieu de père ; quelquefois il leur donne la main. Sous quelque variété que ce thème se présente, c'est toujours être très-sympathique à la piété, que de faire appel à cette douce invocation : Jésus, Marie, Joseph.



La prépondérance du rôle de Jésus dans ces compositions eût demandé qu'elles trouvassent leur place plutôt dans son iconographie que dans celle de Marie ; mais leur liaison avec les Saintes Familles, où sa maternité est, au contraire, le sujet principal, détermine l'ordre que nous avons suivi.

Cette difficulté d'agencement se retrouve toutes les fois que l'Enfant Jésus est représenté avec sa Mère. Nous avons parlé, comme d'un sujet qui lui est plus particulièrement propre, du *Mariage de sainte Catherine*. Cependant, comme cette union mystique avec le divin Époux des Vierges s'accomplit sous les auspices de Marie, et qu'elle porte Jésus alors sur son sein, elle aurait pu trouver sa place à la suite des compositions où les Saints de son cortège sont mis en action commune avec le groupe de la Vierge-Mère. Nous rappelons ce sujet plutôt à raison de son caractère spécial, à part de toutes les combinaisons dont l'étude a précédé. Il en est de même d'un autre motif de composition, le *Don du Rosaire*, qui a été très-vulgarisé dans les deux derniers siècles, car on le retrouve encore fréquemment dans nos églises de campagne, peint le plus souvent par ces peintres ambulants qui venaient d'Italie. Il était digne d'un talent plus élevé ; en effet, il fait le sujet d'un tableau de Sassoferrato, qui se trouve dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome. Communément, dans tous ces tableaux, la sainte Vierge et l'Enfant Jésus donnent chacun un Rosaire : la première, à saint Dominique, le second, à sainte Catherine de Sienne, agenouillés de chaque côté. Sassoferrato fait, de plus, déposer sur la tête de la Sainte la couronne d'épines, par la main du divin Enfant restée libre. On voit ainsi comment ces sortes de sujets peuvent se varier, et comment on peut toujours en imaginer de nouveaux. Les considérations qui vont suivre pourront servir à régler l'imagination, en lui apprenant à ne rien produire qui ne soit approprié à une destination utile et convenable.

VIII.

APPLICATION DES DIVERS MODES DE REPRÉSENTER LA VIERGE-MÈRE SUIVANT LA VARIÉTÉ DES SITUATIONS.

Dans cette série d'études consacrées aux modifications fondamentales dont le groupe de la Vierge-Mère a été l'objet, partant du mode le plus élevé, de celui où l'on accorde le plus à la dignité, au divin, nous sommes successivement descendus, sans cesser de trouver, dans toutes les phases de l'art chrétien, à recueillir beaucoup de bon

dans l'ordre des idées comme dans celui des sentiments. L'Enfant divin nous a paru tour à tour plus ou moins divin, plus ou moins enfant; la Mère, plus ou moins mère de Dieu, plus ou moins simplement mère. Somme toute, la tendance générale est de descendre; mais il est toujours des âmes d'artistes, des écoles entières qui se soutiennent; il en est qui remontent et qui, prenant les formes extérieures de l'art, les procédés d'imitation, les formules et les symboles, dans les termes où ils les trouvent, les font remonter avec eux.

Dans l'esthétique, l'amour va certainement de pair avec l'intelligence, et en passant de l'intelligence à l'amour, assurément, on ne descend pas; mais l'amour est plus facile à corrompre, et pour peu qu'il passe de Dieu à la créature, ou seulement de l'idée de Dieu à celle de la créature, il commence à descendre. Une fois descendu, par une cause ou par une autre, c'est par l'amour que l'on remonte le mieux, et c'est dans le cœur que sont disposés ces élans ascensionnels qui ramènent l'âme d'en bas à ses hauteurs primitives : *Ascensiones disposuit in corde suo*. L'amour qui descend, dans le groupe de Jésus et Marie, c'est l'amour naturel, la simple tendresse maternelle et filiale; l'amour qui remonte, c'est la piété chrétienne. Donnez-nous une Vierge pieuse, en prenant modèle, pour rendre ses sentiments, non pas tant sur le gracieux spectacle offert par la jeune mère qui balance son enfant dans ses bras, que sur la fervente chrétienne s'approchant de l'autel d'où le Dieu abaissé va venir, d'une manière ineffable, reposer aussi dans son sein. Que le regard de Marie sur Jésus sente l'intercession, sans diminuer la tendresse, et que l'on voie dans les yeux de Jésus rencontrant ceux de sa Mère, qu'il ne lui refuse rien.

Passons au jeu. Tout en jouant, l'Enfant Jésus peut se montrer si pur, si plein d'innocence, si aimable, qu'il en résulte pour nous des pensées pieuses; et, sous forme de jeu, il peut encore nous inspirer des pensées graves : voilà comment l'esprit chrétien, dans l'art, se relève et puise les éléments d'une riante poésie, dans une situation même où, à prendre les choses dans leur ensemble, on le dirait, sinon tombé, au moins descendu.

Bernardino Luini, un des contemporains de Raphaël qui s'est le mieux préservé du danger des agrandissements de manière, pèche néanmoins contre la vérité et la vraisemblance, on dirait presque contre les convenances, dans un tableau de l'église de Lugano, où il a représenté l'Enfant Jésus se disposant à monter par jeu sur l'agneau qui lui est donné comme emblème. Cependant il y a, dans l'ensemble de cette composition, tant de paix naïve, tant d'innocence et de sérénité, qu'il en reste une impression de piété et de recueillement; d'ailleurs, on voit que le

peintre élevait lui-même ses pensées jusqu'à une certaine hauteur, par le geste du petit saint Jean qui, figurant dans le tableau, et préludant ainsi à sa propre mission, dirige la main vers son jeune Maître, comme pour dire : *Le voici ! Il est lui-même l'Agneau de Dieu.*

Puisqu'en peinture, comme en poésie, la fiction est permise, de semblables compensations peuvent faire passer sur bien des fantaisies ; mais il faudrait les laisser dans la familiarité des situations privées auxquelles elles s'adaptent, et avoir pour le culte public des compositions plus en rapport avec la solennité du lieu et la dignité des personnes.

Il fut un temps où l'on voulait l'image de Marie en tous lieux. Non content de l'honorer dans le sanctuaire, on voulut la poser comme la protectrice du quartier, de la rue ; chaque carrefour, chaque maison voulait avoir la sienne : il y en eut de publiques, il y en eut de privées. Dans le sanctuaire domestique, il est de mise que Jésus et Marie apprennent à la famille, par leurs doux et purs épanchements, comment l'esprit et le corps se reposent honnêtement de l'espèce de tension à laquelle ils sont tenus pendant les offices publics de l'Église ; et là, appliquant à cette partie de l'art chrétien une expression toute moderne, nous pouvons dire que le tableau de genre, en matière religieuse, est à sa place légitime : mais il a dépassé les limites imposées, quand il est entré dans le temple et qu'il est monté sur l'autel.

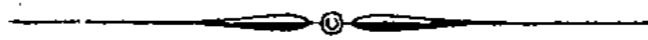
Un portrait de la sainte Vierge, comme celui de Sainte-Marie-Majeure, est apte à la représenter en toutes circonstances, ayant autant de dignité que l'on peut en demander dans les plus solennelles, ayant en même temps une simplicité et un naturel qui peuvent facilement se plier aux affectueux sentiments et aux expressions les plus gracieuses. En effet, parmi les Vierges qui dérivent le plus immédiatement du type dont elle est au moins le spécimen le plus remarquable, on en voit où, soit par de légères caresses, soit dans l'acte d'un chaste allaitement, le ton s'abaisse doucement, sans cesser d'être élevé, car il faut avancer assez loin en deçà de l'antiquité chrétienne pour trouver, dans ces épanchements de la nature, quelque chose qui dépasse la mesure de la plus sage et de la plus pieuse convenance.

La solennelle majesté du lieu, la hauteur, l'éloignement, la largeur des procédés d'imitation dans la mosaïque d'une voûte absidiale, appellent facilement les modes de représentation les plus capables d'imprimer une idée vive et franche de la divinité en Jésus, de la maternité divine en Marie. Une peinture murale remplit-elle l'office des antiques mosaïques : on comprend que les mêmes compositions lui conviennent. Elles conviennent également aux frontispices taillés en pierre sous les porches des églises, aux vitraux placés intérieurement aux points culminants de

l'édifice; dans toutes les situations qui répondent, comme analogues ou comme équivalentes, à celle de la retombée des voûtes absidiales dans les anciennes basiliques : là où le fidèle doit puiser un fond de respect et d'adoration, en abordant la maison de Dieu.

Mais il a pénétré sous les voûtes sacrées ; il s'est recueilli sur les degrés du sanctuaire, si ce sanctuaire surtout est celui de Marie, quand l'heure de la comption arrive, et que, dans ses pieux épanchements avec Dieu, il fait intervenir sa très-douce Mère, afin qu'elle lui obtienne bonne audience : alors il est à propos que Jésus et Marie prennent vis-à-vis de lui un aspect plus riant et plus aimable ; le geste divin, toujours bon à conserver, peut avoir moins d'autorité et devenir plus bienveillant ; les tendresses de Jésus pour Marie et les tendresses de Marie pour Jésus l'inviteront à se mettre de part dans leurs affections. Il est à désirer cependant qu'en pareille circonstance, il ne puisse jamais se croire étranger à leurs regards ; et puisque l'image est faite pour lui, nous demandons qu'il s'en aperçoive.

Toutes nos séries de Vierges-Mères ont des sommités qui leur permettent de monter sur les autels en remplissant toutes ces conditions. Ce n'est pas qu'on doive les y appeler indifféremment. Considérez, avant de déterminer le tour à donner à telle image de Marie, quel est déjà celui de sa dévotion dans le lieu où elle sera posée, ou celui que vous désirez lui donner ; quel est le titre qu'elle y porte ou qu'elle y portera. Viendra-t-on principalement chercher près d'elle conseil, assistance ou consolation ? Formulez, en conséquence, son image et celle de son divin Fils, si bien que les bons, en les voyant, se sentent plus forts, et que les puissances adverses reculent une fois de plus, vaincues, au souvenir de Jésus et de Marie.



ETUDE XVII.

MANIÈRES DIVERSES DE REPRÉSENTER LA SAINTE VIERGE.

I.

LA PERPÉTUELLE INTERCESSION DE MARIE.

Le titre par excellence de Marie est celui de Mère de Dieu ; il est aussi le fondement de toutes ses prérogatives : en conséquence, partout où, étant représentée et honorée de quelque autre manière, elle n'est pas représentée et honorée comme Vierge-Mère, on peut dire qu'elle n'y reçoit pas les plus grands honneurs qui lui soient dus, et la piété des fidèles peut se plaindre de n'être pas pleinement satisfaite. Mais l'on irait trop loin, si l'on en concluait que nulle autre manière de la représenter en elle-même n'est complète, si elle ne lui associe son divin Fils : il devient au contraire utile, pour exprimer clairement ses autres prérogatives, de les exprimer séparément de la maternité divine ; en d'autres termes, de la représenter sans lui laisser en même temps l'Enfant Jésus dans les bras.

Marie en prière ou dans son rôle de perpétuelle intercession, Marie considérée comme Mère de miséricorde et protectrice des chrétiens, Marie le cœur percé d'un ou de plusieurs glaives, dans le sentiment de ses propres douleurs : voilà autant de motifs de représentation où elle apparaît ordinairement séparée de son Fils. Jésus reparaît dans un même groupe avec elle, lorsqu'elle est représentée en Notre-Dame de Pitié, mais comme étendu mort sur ses genoux, et non plus comme enfant. De nos jours, c'est principalement pour rendre plus clairement le mystère de son Immaculée Conception, qu'on ne la représente pas toujours en Vierge-Mère. Si, dans l'exposé de ses divers genres de représentations, nous suivions l'ordre de ses prérogatives, c'est par celle-ci que nous devrions commencer ; mais l'ordre énoncé est plus conforme à la

marche de l'art et à l'enchaînement de chacune des séries qui nous servent de division. En les embrassant, nous n'aurons pas tout dit : car chacun des titres qui peuvent être donnés à la Mère de Dieu peut servir de thème à des représentations nouvelles ; aller à leur recherche nous mènerait trop loin, et nous nous contenterons de réunir une certaine énumération de ces titres eux-mêmes, entremêlés de courtes observations en rapport avec notre sujet.

L'Orante primitive des Catacombes représente par excellence Marie, mais elle ne la représente pas exclusivement ; quelquefois elle est désignée comme représentant une autre personne ; nous avons ici à nous attacher, au contraire, seulement aux représentations où l'Orante est suffisamment désignée comme étant la Mère de Dieu. Considérez les peintures d'un *arcosolium* du cimetière de Sainte-Agnès, où l'Orante est accompagnée, dans deux compartiments voisins, des cinq Vierges sages, qui s'avancent à gauche, leurs lampes allumées, et se tiennent assises à droite au festin nuptial, tandis que l'Époux, sous la figure du bon Pasteur, apparaît au sommet de l'arc, dans un compartiment supérieur : vous pourrez difficilement vous défendre d'appeler cette figure centrale, du nom de Vierge des Vierges ¹.

Sur un sarcophage du musée d'Arles, une Orante nous a toujours frappé comme devant représenter la sainte Vierge, parce qu'elle est placée comme de pair avec le bon Pasteur, la ligne centrale du monument étant entre l'un et l'autre ; et en de semblables conditions, il était difficile de mieux dire l'inépuisable miséricorde de Jésus et la toute-puissante intercession de Marie. Sur un certain nombre de fonds de verre à figures dorées, scellés à l'entrée des *loculi* des Catacombes, l'Orante est absolument désignée



7

Marie en Orante
(Fond de verre, Musée du Vatican.)

sous le nom de Marie ; nous en donnons un exemple. Il faut descendre de plusieurs siècles, pour trouver sur d'autres monuments des désignations semblables ou équivalentes, par exemple sur le marbre gravé de Saint-Maximin, en Provence, devenu célèbre par l'inscription suivante,

1. Bosio, *Roma sotteranea*, p. 461.

qui accompagne une figure d'Orante, et donne à méditer sur la prière continuelle de Marie, pendant son séjour dans le temple :

MARIA VIRGO MINESTER DE TEMPIO GEROSALE ¹

Dans une peinture du VIII^e siècle environ, placée sur les murs d'une chapelle souterraine qui était enfouie derrière le chœur de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, à Rome, la Vierge apparaît en Orante, entre sainte Catherine et une autre Sainte, désignée par ces sigles : MP. ΘV (Mère de Dieu) ², qui désignent aussi Marie en semblable attitude, sur les monnaies impériales de Jean Zimiscès ³.

Parmi les monuments antérieurs où, en l'absence de toute inscription, la sainte Vierge en Orante se fait reconnaître d'une manière non moins certaine, nous avons eu occasion de parler de la mosaïque de Saint-Venance et des représentations du mystère de l'Ascension. C'est aussi dans la représentation de ce mystère que Marie fut le plus longtemps maintenue dans cette attitude de prière, chez nous du moins, car les Grecs font presque toujours exception, quand il s'agit du maintien des formes antiques. En dehors de ces circonstances, une des Vierges couronnées par le chapitre de Saint-Pierre, et publiée par Bombelli ⁴, représente de même Marie en Orante, sans remonter probablement, pour son exécution, avant le XVI^e siècle. Cette image fut retrouvée en 1585, peinte sur les murs d'une petite église abandonnée, dépendant du couvent de Saint-Sylvestre *in Capite*, et reconstruite depuis, par suite même des circonstances miraculeuses de sa découverte. Elle ne paraît pas avoir été plus ancienne que le commencement du siècle où elle a revu le jour, eu égard à ce qui transpire, dans la gravure, de son caractère d'exécution. On voit, jusque dans les détails de son vêtement, que son auteur s'est inspiré des images primitives dont le type est à l'*Ara Cæli* (pl. II), et que nous pouvons désigner sous le nom de *demi-Orantes*. Elle porte ce même manteau, ouvert seulement pour le passage de la tête, et la seule différence essentielle qu'il y ait entre elles, sous le rapport du costume, tient à la disposition des plis. D'ailleurs, on la jugerait moderne rien qu'à son expression : au lieu de cette gravité plus solennelle des images primitives, elle lève les yeux au ciel avec une

1. Rostan, *Monuments de Saint-Maximin* ; Garucci, *Hagioglypta* ; *Revue de l'Art chrétien*, T. II, p. 236, etc., etc.

2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XI, fig. 2.

3. Walsh, *An essay on ancient coins*, etc. London, 1828, p. 38.

4. Bombelli, T. II, p. 85.

accentuation d'élan affectueux, aussi marqué que le comporte la placidité générale du ton qui lui est donné. Les écoles mystiques du xv^e siècle ont évidemment laissé tomber là quelqu'un de leurs germes. Il faut croire, d'ailleurs, que cette image est assez médiocrement peinte, car si elle avait paru avoir quelque valeur artistique, l'autorité ecclésiastique n'aurait pas essayé par deux fois de la faire disparaître sous une couche de chaux, ne trouvant pas d'abord que la vénération populaire, dont aussitôt elle était devenue l'objet, fût suffisamment justifiée.

On voit là se manifester ce courant de l'art chrétien, souvent caché aux yeux du monde, parce que la piété y prend plus de part que le talent, et que le talent, lorsqu'il s'en mêle, ne s'élève pas au-dessus de ce degré qui court les rues à certaines époques, de sorte qu'on n'y fait plus attention. Des œuvres de ce genre peuvent, de l'une à l'autre, par une filiation non interrompue, remonter jusqu'aux temps apostoliques, sans que l'histoire de l'art, étudiée à un point de vue si différent, puisse seulement s'en douter. C'est là cependant que les grâces de Dieu sont semées avec le plus d'abondance, et il n'est pas étonnant qu'on trouve des traces d'une semblable filiation dans un recueil formé des images les plus favorisées de ces sortes de grâces, tandis qu'on n'en voit plus rien dans les auteurs classiques mis entre les mains des artistes pour leur donner des ancêtres.

La Vierge si pieuse et redevenue si obscure de *San Giovanino* (c'est le joli nom de la petite église reconstruite en son honneur), en prière à la manière antique, se relie, par l'expression et le mouvement de la tête, à d'autres images de Marie, qui se sont fort multipliées, en Italie du moins, pendant les derniers siècles, non parmi les œuvres d'art qui vont peupler les musées, mais dans les sanctuaires où l'on va prier devant elles. L'idée de la prière ne demande pas que les mains soient étendues et levées, mais elle est rendue par les mains jointes ou appuyées contre la poitrine, précisément comme elles l'étaient toutes les deux dans l'antique image attribuée à saint Luc et honorée sous le titre de Notre-Dame des Grâces, la *Madonna delle grazie*, dans l'Hôpital-de-la-Consolation (pl. III), comme l'était l'une des mains seulement dans le type de l'*Ara Cœli* ; ce type réunirait ainsi les deux formules de la prière, l'ancienne et la moderne, comme s'il les eût puisées l'une et l'autre dans le fond de la nature humaine. Cependant il faut bien dire que l'image de l'*Ara Cœli* est autant dans le sentiment de l'attente que dans celui de la prière, et c'est ce qui la rend merveilleusement apte à représenter Marie comme dut la voir saint Luc, pendant le temps qu'elle passa sur la terre après l'Ascension, jusqu'à sa propre Assomption ; tandis que l'image de l'Hô-

pital-de-la-Consolation est dans le sentiment de la prière intérieure ou de la pieuse méditation.

Or, il est remarquable qu'en 1796, lorsqu'à la veille des violences qui devaient arracher de son siège le vicaire de Jésus-Christ et le faire mourir dans l'exil, un si grand nombre d'images de la sainte Vierge parurent animées miraculeusement, et manifestèrent par le mouvement de leurs yeux les sollicitudes de la Protectrice des chrétiens, cette vénérable image fut de ce nombre : elle était la seule d'une antiquité primitive, la plupart des autres appartenant, d'ailleurs, à la catégorie de celles dont nous parlons, où le sentiment de la prière est exprimé, soit également par la pression des mains contre la poitrine, soit par les mains jointes. A Rome seulement, où le mouvement miraculeux des yeux fut canoniquement constaté pour vingt-six images, dont vingt-quatre de Marie, sans compter toutes celles qui furent l'objet d'informations favorables, mais non terminées, dix au moins de ces images étaient représentées en prière (pl. ix, fig. 1) ; on pourrait dire quatorze, en y joignant les *Mères de Douleur* (pl. ix, fig. 3), qui, loin de se borner à gémir, prient surtout, comme six des autres, les yeux élevés au ciel¹ ; quatre seulement prient les yeux dirigés vers nous, ou abaissés dans un sentiment d'humilité, et celles-ci reviennent, sous ce rapport, à la Vierge d'Ancône (pl. ix, fig. 2), la plus célèbre de toutes celles qui, en dehors de Rome, furent alors l'objet d'un semblable miracle ; et ce qui le rendait plus éclatant chez elle, c'est que ses yeux, naturellement abaissés au point de laisser les paupières à peine entr'ouvertes, s'élevaient jusqu'à prendre une physionomie extatique.

Le contraire est arrivé pour la Vierge de Rimini (pl. ix, fig. 4), chez laquelle, de nos jours, le même prodige s'est renouvelé au moment où Pie IX, exposé aux mêmes persécutions que ses prédécesseurs, allait subir ses premières épreuves. Elle est représentée les yeux élevés ou plutôt élancés vers le ciel, à tel point qu'on n'aperçoit plus qu'une légère partie de la prunelle, et, lors du miracle, ils s'abaissaient sur les fidèles, à chaque invocation qu'on lui adressait.

Aucune de ces images ne serait citée au seul point de vue de l'art, mais quelques-unes pourraient l'être, indépendamment des prodiges dont elles ont été l'objet, pour leur vif sentiment de piété dans la prière, celle de Rimini entre autres. Et cela malgré le genre maniéré qui avait prévalu, surtout en Italie, depuis le xvi^e siècle, genre aussi éloigné qu'il est possible de l'imaginer, de la gravité et de la simplicité des antiques.

1. Marchetti, *De' prodigi avvenuti in molte sagre immagini*, in-8°. Roma, 1797, édition avec estampes.

1

2

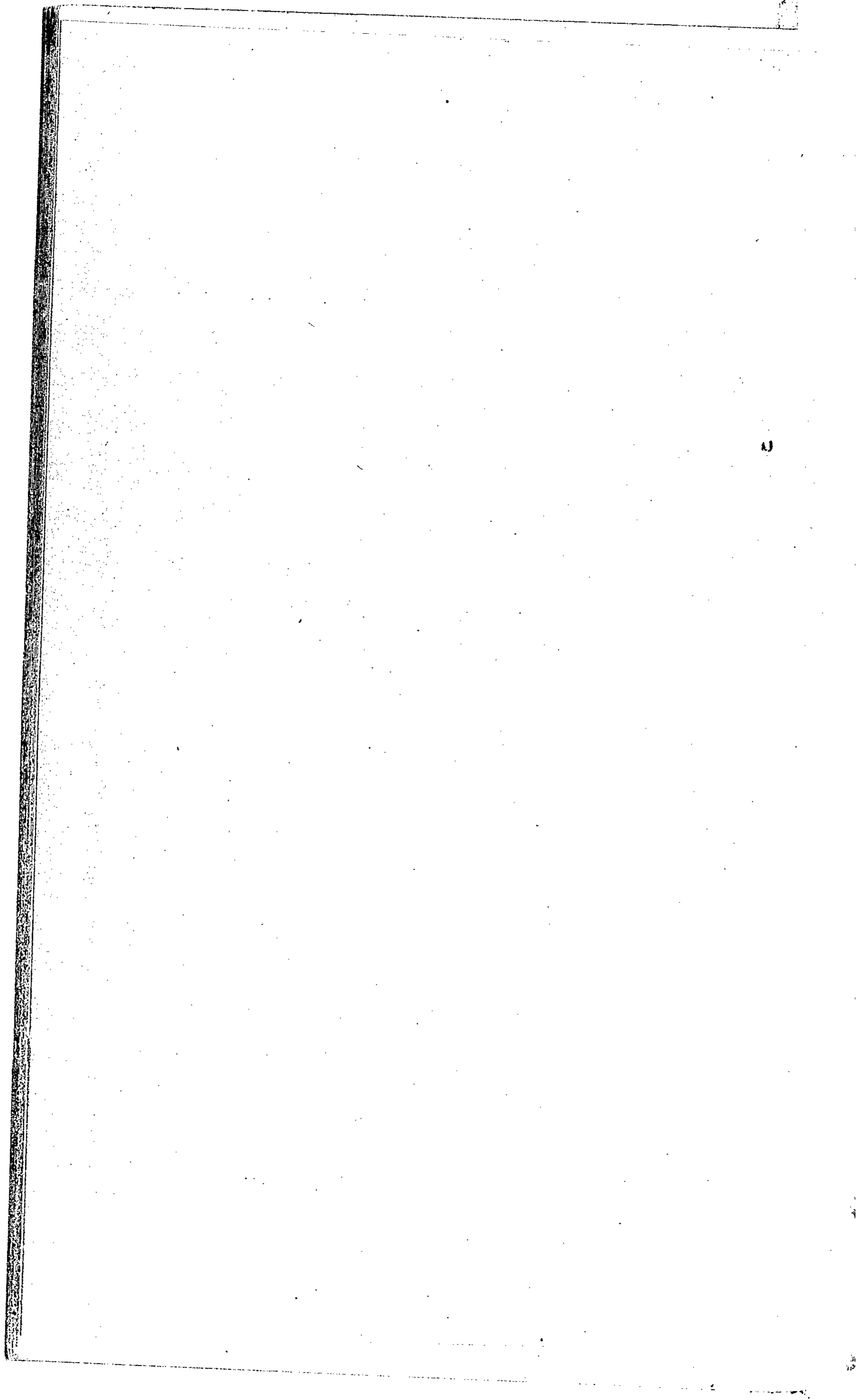


3

4 CH. DESCOUSI, SC.

VIERGES MIRACULEUSES

(Rome, Ancône, Rimini.)



images, à la suite desquelles elles ont mérité, à d'autres titres, d'obtenir elles-mêmes de si grands droits à la vénération des fidèles.

Quelques-unes de ces Vierges étaient vénérées sous le titre de l'Immaculée Conception, d'autres sous celui de *Mère de miséricorde*, juste, par conséquent, au point de vue du ministère d'intercession que Marie exerce perpétuellement en notre faveur : telle la Vierge de l'*Archetto* (pl. ix, fig. 1), la première qui fut signalée à Rome en 1796, pour le mouvement miraculeux des yeux ; telle la Vierge de Rimini elle-même. Il est difficile, en effet, de déterminer d'une manière précise, à ne considérer que la situation des mains et la direction des yeux, quelles sont les limites qui séparent une *Immaculée Conception* d'une *Vierge de perpétuelle intercession* ; cependant, quand le mouvement des yeux vers le ciel va jusqu'à l'extase, comme dans la Vierge de Rimini, ou qu'il se dirige avec compassion vers nous, comme dans la Vierge de l'*Archetto*, il ne saurait y avoir d'incertitude ; il n'y en aura pas non plus dans l'autre sens, si la physionomie de Marie prend toute la candeur, toute la simplicité, toute la fraîcheur que réclame la pensée de sa Conception Immaculée. Les attributs, d'ailleurs, viendront en aide aux artistes ; puis, en admettant qu'une Vierge soit franchement représentée dans le sentiment de son Immaculée Conception, il peut encore se faire qu'alors même elle prie pour nous, comme paraissent le faire les Mères de douleur comprises dans l'énumération précédente, et alors, — bien qu'elles-mêmes elles aient principalement leur place dans une des catégories suivantes, — elles se rattachent les unes et les autres aux Vierges représentées au seul point de vue de la prière, qui n'ont pas de place dans d'autres catégories que celle dont nous parlons.

II.

LA MÈRE DE MISÉRICORDE.

Telles ou telles Vierges simplement représentées en prière ont pu recevoir le titre de *Mère de miséricorde*, puisque c'est par ses prières que Marie est pour nous le canal des miséricordes divines. Ce nom de *Mère de miséricorde* a été cependant donné plus spécialement à un genre de composition auquel, pour plus de clarté, il est utile de le maintenir en propre. Dans ces compositions, l'action protectrice de la sainte Vierge est exprimée par l'extension de son manteau, sous lequel se trouvent abrités ceux qui ont voulu, en particulier, exprimer ainsi qu'ils se mettaient sous sa protection.

Tantôt ce sont tous les fidèles, l'Église tout entière représentée par tous les degrés de sa hiérarchie, ou seulement toutes les classes de la société, représentant les habitants d'une cité, comme dans le tableau de l'église de Saint-Romain, à Lucques, qui est considéré comme le chef-d'œuvre de Fra Bartholomeo ¹; tantôt seulement les membres d'une famille, ceux d'une pieuse association, d'un Ordre religieux. Il est venu en notre possession un certain nombre de curieuses miniatures tirées d'un *Graduel franciscain* du XIII^e siècle. Nous ferons profiter nos lecteurs de cette bonne rencontre, et, dès à présent, nous mettons sous leurs yeux une de ces miniatures (pl. x) ², où l'on voit les religieux de la maison groupés en prière sous le manteau de Marie. Généralement, tous les fidèles, ainsi placés sous sa protection, sont de même à genoux. Mais Fra Bartholomeo, dans son grand tableau, a voulu leur donner un aspect plus pittoresque : ils se remuent, ils s'avancent, ils se reposent, dans un sentiment commun de confiance, très-varié dans son expression ; ici, c'est une mère qui montre Marie à son petit enfant pour lui apprendre à l'invoquer ; là, une autre mère qui jouit en paix des douceurs de la maternité, entourée de sa jeune fille, sous l'abri qu'elle s'est choisi. Le manteau de la *Mère de miséricorde*, étendu et soutenu par les Anges, prend, en effet, la forme d'une vaste tente capable d'abriter toutes ces scènes dramatiques ; elle-même alors, les mains libres, en élève une vers son divin Fils, qui apparaît au sommet du tableau, et abaisse l'autre vers cette foule, sur laquelle, par sa prière, elle fait ainsi incessamment descendre les miséricordes divines, et, afin qu'on ne puisse pas se tromper sur cette pensée, une banderole, échappée des mains du Sauveur, porte ces paroles : *Misereor super turbas*.

Dans la composition hiératique et populaire, qui prenait un tour si vif et si animé sous le pinceau de l'un des grands maîtres de la peinture, la sainte Vierge tient ordinairement ses deux mains abaissées vers ses protégés, par l'effet du mouvement même qu'elle fait pour les embrasser

1. Rosini, *Storia della Pittura italiana*, T. IV, p. 196.

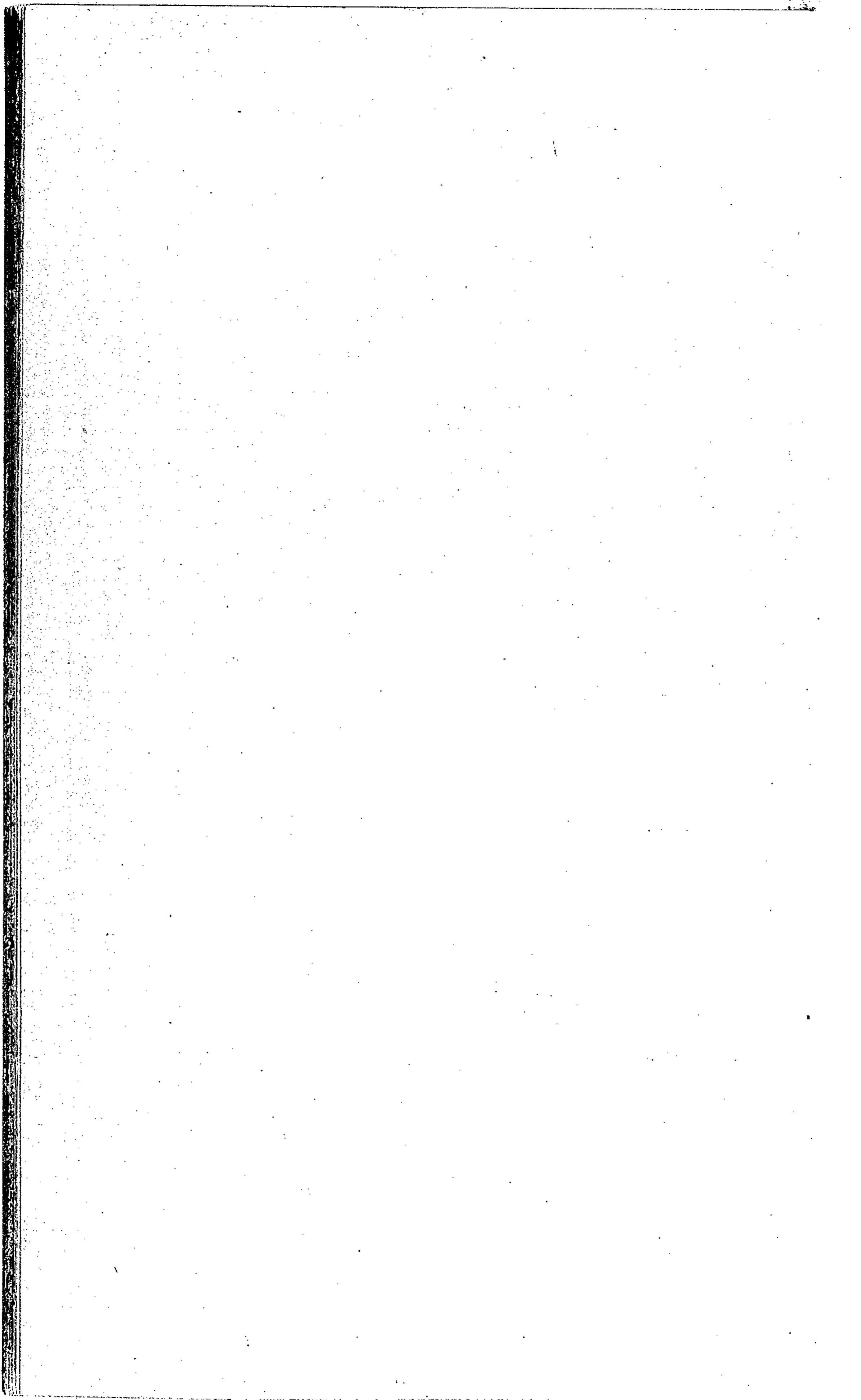
2. La lettre initiale S, ainsi ornée, est probablement celle de l'Introït *Salve sancta parens*. Nous reconnaissons la messe à laquelle étaient attachées la plupart de nos miniatures, au moyen des paroles du Graduel ou de l'Offertoire, demeurées au revers. Cette vérification ne nous a pas été possible pour celle-ci. N'ayant pas trouvé dans le Missel romain les textes qui lui correspondent dans ces conditions, nous avons pensé qu'ils dépendaient d'une Messe propre aux Franciscains. On remarquera sur notre planche que ces religieux sont déchaussés. Dans la miniature, leur robe est brune. C'est en la comparant à une autre miniature qui orne le G de l'Introït *Gaudeamus*, au jour de la Toussaint, que nous avons eu la preuve de l'origine franciscaine du manuscrit. Dans ce G, deux religieux, semblables à ceux que nous voyons ici, viennent immédiatement après saint Pierre et saint Paul, en tête des six personnages qui représentent l'assemblée des Saints couronnés par Notre-Seigneur.



REPRODUCTION
DE
MUSEUM
NATIONAL
HISTOIRE
NATURELLE
PARIS
A. ROUST - DEL ET SCUL

MÈRE DE MISÉRICORDE,

Miniature d'un graduel Franciscain, (XIII^e siècle)



sous son manteau ; l'intervention des Anges, — même telle qu'elle se fait remarquer dans un bas-relief placé à l'entrée de l'École (ou de la confrérie) de la Charité, à Venise, et publié par M^{me} Jameson¹, — a pour but de donner plus d'extension au manteau, non de permettre à Marie une autre attitude. Elle semblait pourtant être provoquée, dans cette composition, par la présence de l'Enfant Jésus sur le sein de la sainte Vierge ; mais, au lieu d'y être porté, il y apparaît comme suspendu dans une petite auréole, qui, par une disposition assez singulière, forme comme l'agrafe du manteau. L'Enfant s'y montre de face, tenant le globe et bénissant, et avec cela entièrement nu, avec l'intention probablement de le représenter en tant que renfermé dans le sein de sa Mère, où, dès lors, il était Dieu et homme tout ensemble, plutôt que dans le sens d'une manifestation toute divine, comme dans le groupe de l'Orante-Mère. Il y a donc là quelque chose qui ne saurait être encouragé ; mais ce n'est pas l'idée d'associer le souvenir d'un autre mystère avec celui de la protection de Marie, qui peut être l'objet de la moindre défaveur ; rien à dire, par conséquent, contre la présence des ancêtres de Marie reposant sur des branches de feuillage, disposées autour d'eux pour rappeler l'arbre de Jessé.

Dans un bas-relief sculpté, au xiv^e siècle, par Nicolas d'Arezzo, sur la porte de la *Miséricorde*, institution de charité, à Arezzo, c'est une Vierge-Mère qui, portant son Enfant, joue en même temps le rôle de Mère de miséricorde, son manteau étant uniquement étendu par les Anges².

Dans un petit groupe en terre cuite qui se voit à l'entrée d'un porche, près de l'église de *Santa Maria Nuova*, à Rome, — œuvre toute populaire, qui, malgré l'infériorité du travail, a été jugée digne du mouvement miraculeux en 1796, — la *Mère de miséricorde* est, en même temps, une *Mère de douleur*, percée d'un glaive ; et il semble que c'est au prix de ses propres souffrances, et pour ainsi dire de son sang, que, participant au rôle de pélican attribué à son divin Fils, elle exerce son rôle de miséricorde et de salut sur ses enfants³.

Au contraire, dans la miniature du *Graduel franciscain*, la spirale supérieure de l'S, où s'élève le haut du corps de Marie à partir de la poitrine, forme comme une région céleste, semée d'étoiles blanches sur un fond d'azur ; tandis que l'étage inférieur, où les Franciscains sont agenouillés, est seulement orné de rinceaux, comme pour dire les fleurs de la vie chrétienne.

1. *Legends of the Madonna*, p. 30.

2. Cigognara, *Histoire de la Sculpture*, pl. XVIII.

3. Marchetti, *Prodigi*, etc. *Immagine* VII, p. 80.

Les mains de la Mère de miséricorde sont étendues et abaissées pour soulever son manteau, mais de telle sorte qu'elles paraissent aussi répandre des grâces sur les fidèles qui se sont mis sous sa protection ; et, sous ce rapport, leur position peut être considérée comme un prélude, presque comme un précédent de la disposition adoptée sur la médaille miraculeuse qui a joué un si grand rôle dans la conversion de Louis Ratisbonne, et qui, en conséquence, se voit dans le tableau de l'église de Saint-André *delle Fratte*, à Rome, destiné à consacrer le souvenir de ce mémorable événement. On sait que sur cette médaille, et par conséquent dans le tableau, la sainte Vierge est représentée les bras étendus et abaissés, répandant, sous forme de rayons, une pluie de grâces sur ceux qui l'invoquent comme étant conçue sans péché, et principalement avec cette formule : *Marie conçue sans péché, priez pour nous, qui avons recours à vous*. Cette image est considérée comme une représentation de l'Immaculée Conception ; mais elle ne représente pas simplement Marie avec la pensée de ce mystère, et, sous plus d'un rapport, elle se rattache aussi à la classe des *Mères de miséricorde*. Rien n'empêcherait, d'ailleurs, que les deux idées fussent associées plus expressément, et que Marie immaculée étendît son manteau sur ses protégés, comme nous l'avons vu faire à la Mère de douleur.

III.

LA MATER DOLOROSA ET NOTRE-DAME DE PITIÉ.

Il semblerait que toute Vierge au pied de la Croix, en présence de Jésus crucifié, devrait être une Mère de douleur, une *Mater dolorosa*, et que les images isolées, connues sous ce nom, représentent, toutes, Marie en tant qu'assistant au divin sacrifice, quoique, pour abrégé, le Crucifiement ne soit pas mis actuellement sous nos yeux ; mais il n'en est pas absolument ainsi. Marie, au pied de la Croix, a pu souvent être représentée tout autrement que dans le sentiment principal de la douleur, et, d'une autre part, beaucoup de *Mater dolorosa* sont conçues selon un sentiment abstrait de douleur, qui ne suppose pas la scène du Calvaire comme étant l'objet immédiat de leurs pensées toujours sous-entendues.

Le principe de toute douleur dans Jésus et dans Marie, c'est le péché. Jésus, au Jardin des Olives, a trouvé son calice si amer, parce qu'il se chargeait de tous les péchés des hommes, et la douleur qu'il a eue en pensant que beaucoup de ceux pour lesquels il verserait son sang n'en profiteraient pas et se perdraient avec une effroyable aggravation de fautes,

a certainement contribué à lui faire répandre cette sueur de sang qui baigna le sol de Gethsémani ; de même de pieux auteurs dépeignent la sainte Vierge comme versant des larmes de sang sur le sort des réprouvés, sur ceux surtout qui se perdent après avoir été faits enfants de Dieu dans l'Église.

Tout ce qui a été ou a pu être un sujet de douleur pour la sainte Vierge, tout ce qui est de nature à nous affliger justement nous-mêmes, peut entrer en ligne de compte dans la représentation d'une *Mater dolorosa*. On la conçoit volontiers comme prononçant ces paroles de Jérémie : *Venite et videte omnes qui transitis per viam, si est dolor sicut dolor meus*. Le souvenir de la prophétie du vieillard Siméon : « Et vous-même vous aurez l'âme transpercée d'un glaive » : *Et tuam ipsius animam pertransibit gladius*¹, a dû être le motif le plus immédiat de la représentation de Marie en *Mater dolorosa*, par cela même que, faisant image, elle fait en quelque sorte un appel aux peintres, afin qu'ils se l'approprient. Aussi le glaive est-il, d'ordinaire, expressément figuré dans ces sortes de représentations. Il est vraisemblable aussi que leur usage s'est introduit, ou du moins propagé dans le même esprit de réparation contre les profanations commises par les Hussites, sur les images de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, qui fit établir, en 1423, la fête de la Compassion de la sainte Vierge, par le concile provincial de Cologne².

Souvent, au lieu seulement d'un glaive, on en représente sept qui viennent percer la Mère de douleur. Ces sept glaives répondent au nom de *Notre-Dame des sept Douleurs*, que nous lui donnons. L'on considère que les sept douleurs de la sainte Vierge se rapportent aux sept circonstances de sa vie où elle eut le plus à souffrir, et qui seraient : 1^o la prédiction même de Siméon ; 2^o la fuite en Égypte ; 3^o la perte de Jésus-Enfant, lorsqu'il s'en alla conférer avec les Docteurs dans le Temple ; 4^o la rencontre de Jésus sur la voie du Calvaire, ou le portement de Croix ; 5^o la mort sur la Croix ; 6^o la descente de Croix ; 7^o la mise au tombeau.

Nous avons adopté nous-même cette distribution, comme très-convenable, dans un vitrail consacré aux sept Douleurs de Marie, dont nous avons dirigé la composition, et qui a été exécuté par M. Lusson, pour le sanctuaire de Notre-Dame-de-Pitié, diocèse de Poitiers, objet d'un pèlerinage très-fréquenté. Cependant cette distribution, passée en usage, nous paraît être venue après coup, et il eût été possible de la faire autrement : l'agonie du Jardin des Olives pourrait aussi bien être comptée parmi les sept Douleurs que parmi les Mystères douloureux du Rosaire ; on en

1. Luc., II, 35.

2. Benoît XIV, *De Festis*, Lib. II, cap. IV, § 9.

dirait autant de la condamnation du Sauveur, qui compte parmi les Stations du Chemin de Croix. Il faut croire que le nombre sept, appliqué aux Douleurs de Marie, a une autre origine. D'après une version rapportée par Benoît XIV, il viendrait des sept fondateurs de l'Ordre des Servites, qui, s'étant proposé, comme sujet spécial de méditation, les Douleurs de la sainte Vierge, s'en seraient fait entre eux le partage, conformément sans doute, ajouterons-nous, à l'idée mystérieuse d'universalité attachée au nombre sept¹.

Les sept glaives sont communément répartis autour de la poitrine, où leurs pointes viennent converger. Ils viennent percer le cœur, représenté extérieurement dans une image peinte sur la fin du xvi^e siècle ou au commencement du xvii^e, par Ubaldini, élève de Pierre de Cortone, et placée dans l'église de Saint-Marcel, à Rome, où elle a obtenu les honneurs du couronnement officiel². M^{me} Jameson a observé les sept glaives autour de la tête de Marie; elle en donne un exemple attribué au Guide: mais il est évident que les douleurs de la sainte Vierge l'atteignent au siège des affections, et non au siège de l'intelligence; par conséquent, à aucun point de vue, cette excentricité ne saurait être admise³.

Toutes les formes de la douleur, quant à son expression, peuvent être attribuées à Marie: les larmes abondantes, les vives supplications vers le ciel, les pénétrants retours sur soi-même, et tous les amers souvenirs dont une âme a pu s'abreuver: tout, pourvu que cette douleur, ou ardente ou profonde, soit sainte et dignement supportée (pl. ix, fig. 3). Mais jamais il ne fut plus utile de rappeler aux artistes que, s'il faut toujours beaucoup de calme dans l'expression pour rendre l'intensité des plus fortes émotions, ce n'est guère qu'avec la placidité d'un Fra Angelico que l'on peut faire sentir tout ce que disent ces paroles: « Venez et voyez s'il fut jamais une douleur semblable à la mienne. »

Nous ne connaissons pas, de la main du pieux artiste, de *Mater dolorosa* proprement dite, c'est-à-dire de Vierge représentée dans le sentiment général de la douleur, hors de toute circonstance de fait; mais, comme modèle du genre, nous pouvons bien donner une Vierge qu'il a représentée au pied de la Croix, dans une des fresques de son couvent de Saint-Marc (pl. xi). Quelle profondeur dans la douleur et quelle noblesse dans le sacrifice! Même à ne considérer que notre planche,—et cependant si digne d'éloge que soit le travail du graveur, il n'a pu rendre tout ce qui, de l'original, est passé dans la photographie que nous avons sous

1. Benoît XIV, *De Festis*, Lib. II, cap. IV, § 9.

2. Bombelli, T. III, p. 19.

3. *Legends of the Madonna*, p. 37.



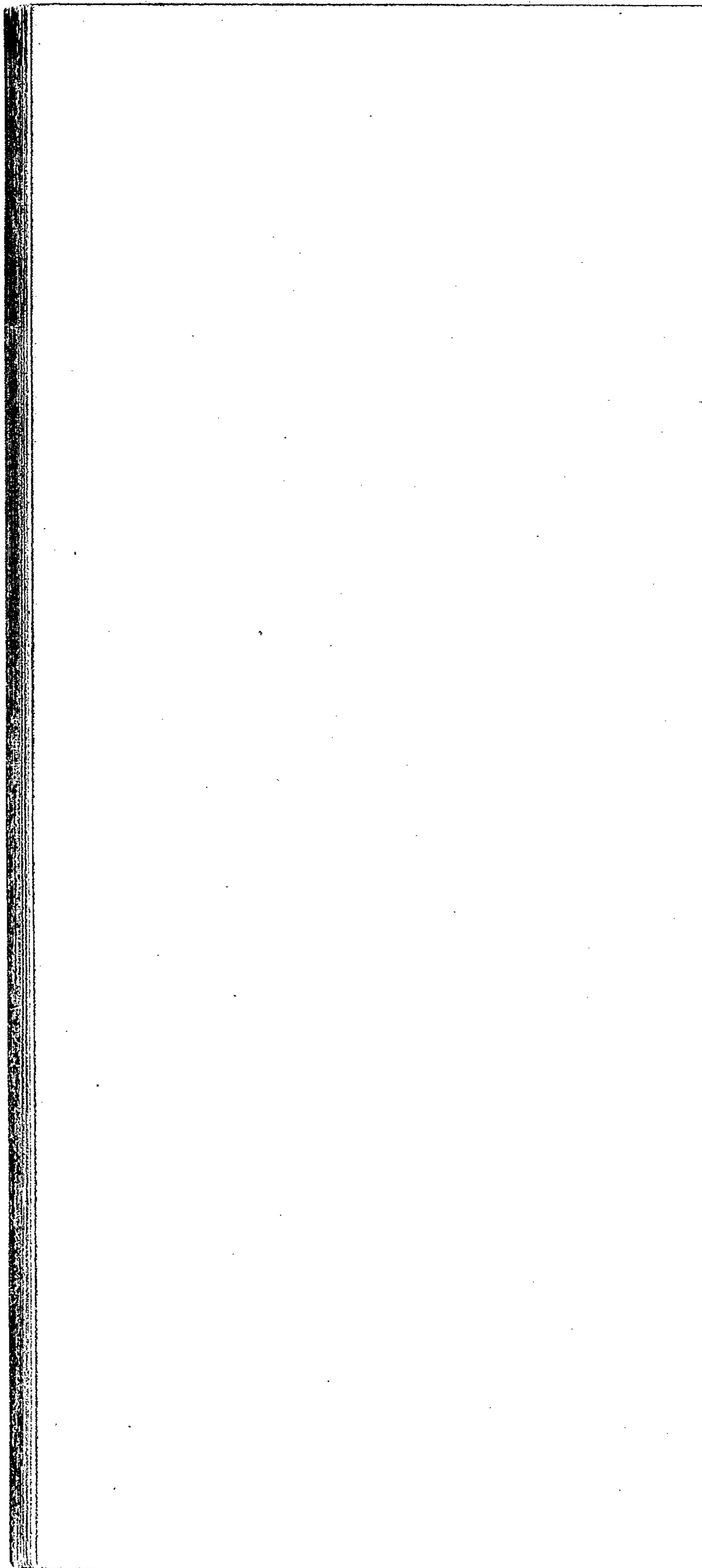
GRAVÉ PAR S. PAZZI

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE



LE SACRIFICE DE MARIE

(Fra Angelico).



les yeux;—on sent que la douleur voudrait palpiter, et que, dominée, elle n'en est que plus vive; celle de saint Jean, moins maîtresse d'elle-même, plus palpable, par conséquent, sert à la mieux faire sentir, à mettre en relief surtout la grandeur d'âme qui la surmonte.

Si donc quelquefois le peintre angélique a représenté Marie défaillante, ce n'est pas qu'il ne comprit combien elle avait été héroïque sur le Calvaire.

Les compositions auxquelles nous donnons le nom de *Notre-Dame de Pitié*, et qui sont comprises, en Italie, sous le nom général de *Pietà*, peuvent être considérées comme formant une branche des *Mater dolorosa*. Elles les ont cependant de beaucoup précédées, et toujours elles demeurent distinctes, en ce sens que la douleur de celles-ci implique tous les sujets d'affliction qui ont pu atteindre le cœur de la bienheureuse Vierge Marie, tandis que, de la part d'une Notre-Dame de Pitié, le terme de la douleur est non-seulement parfaitement déterminé, mais il est actuellement représenté. Notre-Dame de Pitié tient sur ses genoux le corps inanimé de son divin Fils; elle médite et nous invite à méditer sur ce spectacle déchirant, plus encore qu'elle ne s'en afflige, et il semble qu'elle nous dise: « Le voilà tel que votre péché me l'a fait ». Si alors la sainte Vierge était entourée des autres personnages qui prirent part à la descente de Croix et à l'ensevelissement du Sauveur, la composition prendrait un tour historique et n'appartiendrait qu'imparfaitement à la catégorie dont nous parlons. Elle conserve, au contraire, son caractère, si on y fait concourir des Anges et des Saints, dans le rôle de spectateurs et d'adorateurs.

La plus ancienne Notre-Dame de Pitié que nous connaissons, a été peinte au XII^e ou au XIII^e siècle, selon d'Agincourt, qui l'a publiée: elle se trouve dans l'église Saint-Étienne, à Bologne¹. Ces sortes d'images sont encore très-répandues en Italie; chez nous, nous avons remarqué qu'elles étaient fréquemment sculptées, au coin des rues, dans la ville de Limoges.

La plus célèbre est due au ciseau de Michel-Ange, et se voit dans la basilique du Vatican. On sait qu'elle avait paru donner matière à critique, au point de vue de l'âge de la sainte Vierge, qui paraissait trop jeune pour être la Mère de son Fils, et que l'artiste prétendit se défendre par ce motif que, la chasteté conservant les femmes, Marie, qui était toujours demeurée vierge, avait dû conserver toute la fraîcheur de sa première jeunesse, tandis que Jésus, pour bien dire qu'il avait réellement pris la nature humaine, avait dû laisser les années marquer leur impres-

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXIX.

sion sur son corps. Mais l'excuse a été généralement trouvée peu valable, et il est à présumer que tout simplement Michel-Ange, déjà tout occupé de dessin et d'anatomie, n'y aura pas pris garde. Cette production de ses jeunes années, — il n'avait, lorsqu'il l'a sculptée, que vingt-quatre à vingt-cinq ans, — est d'ailleurs l'une de celles où il a mis le plus de sentiment chrétien : non que ce sentiment y soit très-vif, mais parce que l'artiste est resté dans le sentiment de son sujet, sans aucune de ces exagérations de poses dont il fut si avide plus tard : Aussi ce groupe a-t-il pu devenir un objet de dévotion, et, en raison des grâces obtenues devant lui, il compte parmi les images de Marie couronnées par le Chapitre du Vatican. Il a reçu cet honneur en 1637, et tous les vendredis, en vertu d'une fondation, on chantait devant lui le *Vexilla Regis*, et l'on faisait des méditations publiques sur la Passion.

A la différence de Michel-Ange, qui rajeunissait la sainte Vierge dans le groupe de Notre-Dame-de-Pitié, elle est vieillie, au contraire, dans une composition du Pérugin, que nous ne connaissons que par une gravure allemande fort répandue : mais elle est vieillie par la douleur plutôt que par les années. Cette composition, d'ailleurs, est pleine d'âme dans son attitude placide, et qui ne ressemble à aucune autre, car, tandis qu'à l'exemple de la *Pietà* de Michel-Ange, généralement le corps du Sauveur s'affaisse de toutes parts sur les genoux de Marie, pour mieux marquer qu'il est inanimé, sa très-sainte Mère soutient ici et soutient sans effort son buste sacré dans une position verticale, qui permet le rapprochement de leurs deux têtes, sous un dais qui les recouvre simultanément ; non-seulement ils sont ainsi un objet de compassion pour le fidèle, mais encore celui-ci est invité à les honorer, Jésus étant son Dieu dans la mort même, et Marie la Mère de son Dieu. C'est-à-dire que cette composition est éminemment pieuse et mystique.

Dans un dessin de Raphaël, de sa dernière manière, dessin que l'on considère comme constituant un intermédiaire entre les *Mater dolorosa* et les *Notre-Dame de Pitié*, le corps de Notre-Seigneur ne repose plus sur les genoux de Marie : il est étendu sur le sol ; elle est debout, et, les bras étendus, elle semble dire : « Voilà ce qui m'en reste » ! C'est trop humain, à ne considérer que l'œuvre d'art ; la sainte Vierge est trop vieillie, cette fois probablement pour accentuer ses traits, mais la pensée inhérente au sujet est là ; rien ne vient en distraire, et c'est assez pour que, se rappelant quel est Jésus, quelle est Marie, on ne puisse longtemps fixer les yeux sur eux sans être pénétré de componction¹.

1. Mme Jameson, *Legends of the Madonna*, p. 35.

IV.

L'IMMACULÉE CONCEPTION.

L'Immaculée Conception de la sainte Vierge n'a pas, que nous sachions, été l'objet de représentations aussi directement destinées à en exprimer le mystère au moyen âge et dans l'antiquité chrétienne, que dans les temps modernes, et particulièrement de nos jours. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, puisque c'était de nos jours seulement, et pas auparavant, que cette vérité devait être élevée au rang de dogme : les nombreuses images de la Vierge immaculée, répandues précédemment pour célébrer cette prérogative, étaient un prélude. Depuis lors, personne n'a mieux discuté que Mgr Malou, évêque de Bruges, les conditions d'une bonne représentation de la Conception Immaculée ¹. Les termes du résumé qu'il en fait, et que nous transcrivons, ne peuvent cependant s'imposer tous avec une égale autorité, et il sera nécessaire de les contrôler avec respect et discernement.

« La figure de Marie debout, vêtue du soleil ; position calme et mo-
 « deste dans la clarté ; ses pieds touchant la lune et le globe terrestre, et
 « le serpent infernal qui a la tête écrasée ; Marie paraît dans sa première
 « adolescence, avec les traits de la modestie, de l'innocence, de la can-
 « deur et de la beauté ; figure douce et aimable ; la taille ordinaire, les
 « yeux modestement baissés ou, ce qui vaut mieux, les regards dou-
 « cement élevés vers le ciel ; les mains dans l'attitude de la prière, ou
 « croisées sur sa poitrine, ou plutôt jointes ensemble, ou modestement
 « élevées vers le ciel ; rien dans les mains, pas même l'Enfant Jésus ;
 « le pied droit, chaussé d'une sandale, posé sur la tête du serpent pour
 « l'écraser ; le pied gauche caché sous ses vêtements ; une robe blanche
 « un peu large et un manteau bleu hyacinthe assez vaste, qui lui couvrent
 « tout le corps et en dissimulent les formes ; modestie et simplicité dans
 « les habits comme dans la personne ; rien qui attire les regards d'une
 « manière spéciale sur les habits ; la tête couverte d'un voile léger et, si
 « l'on veut, transparent, ornée de l'auréole et du nimbe, couronnée de
 « douze étoiles ; au-dessus de la tête, Dieu le Père seul, comme Créateur
 « qui l'a créée en état de grâce, élevant la main pour bénir sa créature ;
 « trois Anges ou neuf Anges, dans l'attitude de l'admiration et de la

1. Malou; *Iconographie de l'Immaculée Conception*, in 8°. Bruxelles, 1856.

« joie, placés autour de ses pieds, et, en tous les cas, plus bas que ses « mains. »

Le vénérable auteur ne fait ensuite qu'ajouter quelques détails sur la manière d'entendre les représentations du soleil, de la lune, des étoiles, du serpent, etc.

De toutes les questions ainsi tranchées, la plus débattue a été celle de savoir s'il n'était pas mieux, quand on veut représenter l'Immaculée Conception, de donner à la sainte Vierge son divin Fils à porter. M. l'abbé Auber, chanoine de Poitiers, et M. l'abbé Pelletier, chanoine d'Orléans, ont, l'un et l'autre, soutenu cette thèse dans la *Revue de l'Art chrétien*¹. Le premier se fonde sur les motifs généraux que nous avons déjà combattus ; le second part de cette pensée, généralement admise, que l'un des traits les plus caractéristiques des images de l'Immaculée est de lui mettre sous les pieds le serpent dont elle écrase la tête. Prouvant que c'est le divin Fils de Marie, et non pas directement Marie elle-même, qui a écrasé la tête du serpent infernal, il en conclut que, puisqu'elle n'a pu écraser la tête du serpent que par son Fils, on ne doit pas isoler la Mère de son Fils, dès lors qu'on met le serpent sous ses pieds, pour exprimer un privilège qui lui est tout personnel.

Ce sont de ces arguments qui prouveraient trop, s'ils prouvaient quelque chose, car il en résulterait qu'on ne pourrait exprimer un des effets de la Rédemption sans les exprimer tous, qu'on ne pourrait exprimer une des prérogatives de Marie sans les exprimer toutes. D'ailleurs, le langage iconographique tenant toujours de la poésie et de la métaphore, on ne peut pas exiger de lui la précision d'une définition théologique. Abandonné de fait depuis plusieurs siècles, presque sans aucun frein, à l'imagination des artistes, il a perdu même le degré de précision qu'il devrait avoir, et tous nos efforts tendent à le lui rendre ; mais nous ne voudrions pas aller jusqu'à méconnaître sa nature, jusqu'à lui river des chaînes qui nous semblent tout à fait contraires à l'esprit de l'Église.

Si l'on s'attache trop à dire pourquoi Marie est immaculée, on ne dira pas assez vivement qu'elle est immaculée. Le serpent sous ses pieds ne suffit pas pour le dire, parce que, précisément, toute l'argumentation de M. l'abbé Pelletier prouve que ce saisissant emblème s'applique à tous les effets de la Rédemption. Mais si on le voit sous les pieds de Marie représentée isolément, on comprend aussitôt qu'il s'agit de l'Immaculée Conception. Le monstre infernal peut, dans ce mystère, être vaincu sans que ce soit son unique ou sa dernière défaite.

La croyance à l'Immaculée Conception étant universelle et de tradition

1. *Revue de l'Art chrétien*, T. I, 1857, p. 148, 314.

apostolique, — la sanction qu'elle a reçue comme dogme nous l'affirme, — on ne saurait douter qu'il entrât dans l'esprit, sinon dans l'intention expresse des artistes, aux époques de foi, d'en comprendre l'expression dans les représentations consacrées à Marie. Qu'est-ce qui manque donc à ces représentations pour l'exprimer clairement, si ce n'est de l'exprimer spécialement ?

Quand Marie était représentée comme la nouvelle Ève, comme la Femme par excellence, assurément on devait l'entendre dans ce sens qu'elle avait été conçue dans l'intégrité primitive, avec laquelle celle-ci avait été créée¹. Quand on la représentait comme Reine, dans le sens absolu du mot, on l'entendait certainement dans ce sens que jamais, un seul instant, elle n'avait été assujettie au pouvoir du monstre infernal.

L'auteur d'un petit écrit publié à Vendôme il y a une vingtaine d'années, a cru reconnaître, non sans apparence de raison, l'intention d'exprimer l'Immaculée Conception, dans la partie supérieure d'un sceau du xiv^e ou du xv^e siècle, où la Vierge est assise à côté d'une figure divine, soit le Père, soit le Fils, dans une situation analogue à celle dont on se servait pour exprimer son Couronnement dans le ciel. Cette opinion est fondée sur ce fait, que le sceau était celui de la nation des Normands, à l'Université de Paris, comme le prouve la légende, et que cette nation était sous le patronage de l'Immaculée Conception, dont elle célébrait la fête dans l'église de Saint-Séverin². Qu'est-ce donc qui manquerait encore ici, si ce n'est un mode de représentation assez distinct ?

Généralement, au moyen âge, quand on voulait consacrer une représentation au mystère de la Conception de Marie, d'une manière vraiment catégorique et toute spéciale, on avait recours aux circonstances de son histoire légendaire, aux visions de saint Joachim et de sainte Anne, à leur rencontre sous la porte dorée. On continua même d'employer ce moyen longtemps après l'époque où l'on avait tenté de préciser la représentation du mystère. A l'appui de notre observation vient une médaille de 1565, frappée en l'honneur de l'Immaculée Conception qui se fêtait à Saint-Séverin, et citée par Mgr Malou, d'après M. Hucher³.

1. Parmi les Vierges du *Recueil* de Bombelli (T. III, p. 5), il n'y en a qu'une seule qui porte le titre de *Madone de la Conception*. Elle imite par sa pose les Vierges de l'*Ara Coeli* et de *Santa Maria in Via lata*. Son attitude de demi-Orante et le caractère de généralité et de perfection personnelle attribué à ce type, dans l'iconographie primitive, est en juste conformité avec son titre ; mais, à raison de cette généralité même, on peut dire qu'il s'applique bien à la figure, mais non pas qu'il soit exprimé distinctement par cette figure.

2. Malou, *Iconographie de l'Immac. Conc.*, p. 125.

3. Article publié dans le *Bulletin monumental* de M. de Caumont, T. XXI, p. 145.

Il est intéressant de rapprocher cette médaille du sceau précédent. Ces sortes de compositions, propres tout au plus à célébrer la Conception de Marie comme miraculeuse, mais insuffisantes pour la déclarer immaculée, trouveront naturellement leur place dans la série historique des mystères, et il suffit en ce moment de les mentionner.

L'Immaculée Conception n'a été représentée avec quelque précision qu'à dater du jour où l'on a imaginé, en substance, le mode de représentation maintenant usité, et soutenu par Mgr Malou, c'est-à-dire probablement, selon son opinion, vers la fin du xv^e siècle ou le commencement du xvi^e 1.

Parmi les figures directement faites à cette époque pour exprimer l'Immaculée Conception, Mgr Malou s'arrête à deux des plus remarquables, comprises, l'une dans un tableau peint, en 1513, par Jérôme de Cottignola, et qui fait partie aujourd'hui de la galerie de M. Davenport, en Angleterre; l'autre, dans la gravure imprimée successivement en tête du *Traité de Josse Clichetone*, et dans les publications de Simon Vostre, de Kerver, etc., et que nous avons reproduite ci-dessus (p. 56). Or, ce qu'ont de commun entre elles ces figures pourvues d'inscriptions qui ne laissent

1. D'après une charte de donation rapportée par le R. P. Bellerini (*Silloge monumentorum ad mysterium Conceptionis Immaculatæ Virginis Deiparæ illustrandum*; Romæ, 1854, p. 16), Hugues de Summo, chanoine de Crémone, en 1047, aurait voulu qu'une statue de la sainte Vierge fût élevée en l'honneur de son Immaculée Conception, en des termes de composition qui reviendraient, à peu de chose près, à notre manière moderne : figure couronnée de douze étoiles, serpent foulé aux pieds, soleil et lune sur les vêtements; pas de mention du divin Enfant. Mgr Malou met en doute l'authenticité de ce document (*Icon. de l'Immac. Concept.*, p. 129). Il serait à désirer, en effet, qu'on en donnât des preuves; mais, quand elle serait prouvée, il n'y aurait encore là qu'une exception isolée, et il n'en resterait pas moins probable que le mode de représentation dont il s'agit n'est devenu usuel qu'à partir du xv^e siècle.

Peu importe, d'ailleurs, à notre thèse, que l'on ait eu l'intention de célébrer l'Immaculée Conception, en mettant le serpent sous les pieds de Marie, dans des compositions où elle porte son divin Fils. Nous disons seulement que, dans ces compositions, l'intention n'est pas assez distincte. La Vierge de Saint-Lô d'Angers, citée par M. l'abbé Auber, eu égard surtout à la nudité de l'Enfant, nous paraîtrait du xv^e siècle, plutôt que du xiv^e, et rien ne prouve que la défaite des monstres infernaux placés sous ses pieds, n'ait pas rapport à l'Incarnation plutôt qu'à l'Immaculée Conception, précisément parce que, Jésus étant présent, tout remonte à lui.

A l'époque de la définition du dogme de l'Immaculée Conception, on entendit le colloque suivant entre deux femmes du peuple, qui se rencontraient fortuitement à l'une des cérémonies qui eurent lieu à Rome à cette occasion : « Que font-ils là ? » — « Tiens, ils ôtent à la Madone son Enfant ! » *Si togliono il Bambino alla Madonna*. Il était facile de donner à ces pauvres femmes une explication plus satisfaisante du fait : le fait leur serait demeuré inaperçu, malgré les accessoires, si la Vierge immaculée eût été représentée comme le commun des Madones.

aucun doute quant à l'intention de représenter l'Immaculée Conception¹, c'est d'apparaître debout et isolées, sans Enfant Jésus, dans un sentiment doux et naïf de glorification et d'union avec Dieu. Nous ne parlons pas des figures accessoires ou complémentaires, au moyen desquelles les artistes donnent plus de développement à l'expression de leurs pensées. Déterminons, en effet, d'abord, quels doivent être, en pareil cas, l'attitude et le sentiment de Marie elle-même, puisque la représentation peut se borner à sa seule figure, comme dans une statue et même dans un simple buste.

Tel est le cas des deux Vierges dont le mouvement miraculeux des yeux a été canoniquement constaté en 1796, et qui portent les titres de la *Très-Sainte Conception de l'Immaculée Conception*². L'une d'elles porte la couronne d'étoiles ; d'ailleurs, elle est seulement accompagnée de petites têtes d'AnGES, selon l'usage du xvii^e et du xviii^e siècles, époques où, très-probablement, elles ont été peintes l'une et l'autre. La seconde est absolument sans attribut. Qu'est-ce qui les distinguera donc, sinon d'être isolées, sans Enfant Jésus, dans une attitude, un sentiment appropriés à l'idée qu'il s'agit de rendre ? La première joint les mains, la seconde les presse contre sa poitrine ; toutes les deux ont les yeux levés au ciel ; elles se confondent ainsi avec les Vierges représentées seulement dans le sentiment de l'intercession. Pour éviter cette confusion, il les faudrait plus naïves, ou faisant acte de se présenter à Dieu plutôt que de l'invoquer.

La statue de l'Immaculée Conception, élevée solennellement à Rome en commémoration même de la définition dogmatique du mystère, est exécutée conformément à cette donnée. Le mouvement de ses mains, l'une élevée, l'autre abaissée, est large et pittoresque : cela tient aux dispositions de l'école artistique dont elle provient ; mais ce mouvement même exprime qu'elle se présente à Dieu ; il détermine la signification de sa prière, exprimée par le mouvement des yeux vers le ciel. A sa pose un peu théâtrale, on préférerait plus de simplicité, de la fraîcheur, de la naïveté même, pour représenter Marie comme une fleur nouvellement éclos, s'épanouissant aussitôt dans la splendeur de sa perfection. Mais, enfin, les auteurs de la statue de Rome n'ont certainement pas dépassé les limites dans lesquelles l'art demeure librement maître de ses choix ;

1. Dans le tableau, on met dans la bouche de Dieu le Père ces paroles d'Assuérus à Esther : *Non enim pro te, sed pro omnibus hæc lex constituta est* ; et celles-ci, empruntées à saint Anselme, dans la bouche d'un saint évêque : *Non puto verum esse amatorem Virginis qui respuit celebrare festum suæ Conceptionis*. Nous avons vu que celles-ci étaient inscrites dans la vignette : *Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*.

2. Marchetti, p. 74, 97. L'une est à Saint-Nicolas-des-Lorrains, l'autre à Saint-Sylvestre in Capite.

l'essentiel, c'est que les idées ne se confondent pas. Le mouvement étant aussi accentué et aussi large, c'est avec le mystère de l'Assomption que la confusion serait le plus facile: le globe terrestre sur lequel repose Marie, et le serpent qu'elle écrase, en excluent la pensée. Mais si, au lieu d'être en pied, la Vierge était en buste, les raisons pour préférer un maintien plus calme deviendraient plus pressantes. Alors les deux mains peuvent être abaissées, comme pour dire : « Me voilà », sans arriver au point qui indique une émission de grâce, comme dans le type de la médaille miraculeuse, où elles peuvent être élevées, sans exprimer spécialement la prière : il suffit, pour cela, qu'elles soient un peu renversées. La statue de Rome, dans son double mouvement, répond précisément à ces deux modes d'expression, et leur emploi simultané est peut-être ce qui contribue le plus à lui donner un certain air d'agitation.

D'un autre côté, ne serait-il pas trop sévère de prendre à la lettre le précepte de Mgr Malou, qui interdirait de représenter la Vierge Immaculée suspendue sur les nues? Les artistes n'ont-ils pas pu ne voir là qu'un moyen général de glorification, susceptible d'être employé pour la glorification première de l'Immaculée Conception, comme pour la glorification finale de l'Assomption, pourvu qu'ils aient su y apporter des distinctions suffisantes? A cet effet, on ne peut guère se dispenser alors d'adopter une pose douce et tranquille; et si l'on réussit surtout à rendre Marie naïve dans son éclat, tout danger de confusion disparaît.

Il faut admettre qu'il y a différentes manières, également légitimes et convenables, de représenter chaque mystère. Marie, dans son Immaculée Conception, peut apparaître comme un astre radieux qui se lève à l'horizon. C'est sous cet aspect que le revêtement du soleil, que la lune sous ses pieds, les étoiles qui la couronnent, lui peuvent être appliqués le plus rationnellement. Le ton qui convient, d'ailleurs, à toute Immaculée Conception, est celui des brises fraîches du matin, le ton du printemps dans sa plus douce verdure; la maternité divine, c'est l'éclat du jour, la maturité de l'été; l'Assomption s'harmonise mieux avec les solennités du soir, avec les teintes colorées de l'automne.

Il est une raison encore de justifier la représentation de l'Immaculée Conception sur les nues, prise de la nuée d'Élie, cette petite nuée lointaine qui vient apporter, avec une grande abondance de pluie, la fraîcheur et la fécondité sur la terre desséchée d'Israël. Toute image applicable à Marie, en tant qu'elle vient, n'est-elle pas dans un rapport spécial avec l'Immaculée Conception?

Nous le disons sans contester que le globe terrestre, à peu près nécessaire

pour la clarté du sujet, sur la colonne de Rome, offre, dans tous les cas, un moyen d'être clair en tout état de cause.

L'écrasement de la tête du serpent, que l'usage fait considérer comme le trait peut-être le plus caractéristique de l'Immaculée Conception, doit cette valeur au procédé iconographique lui-même. A considérer rigoureusement les textes sacrés, il devrait plutôt s'appliquer à l'Incarnation ; par conséquent, par rapport à Marie, à la Maternité divine. Mais cet usage même mérite d'être pris en considération. Et puisque, en effet, c'est une manière, pour Marie, d'avoir vaincu Satan, que d'avoir été affranchie de sa domination dès le premier instant de son existence, il est bon de le lui mettre sous les pieds, toutes les fois que la composition le comporte. La composition le rend quelquefois nécessaire, quand elle n'est, d'ailleurs, pas assez explicite. Au fond, cependant, cet emblème n'est que secondaire ; et, en admettant que l'Immaculée Conception pouvait être représentée en buste, nous avons implicitement admis qu'on pouvait s'en passer.

Il faut bien que le revêtement du soleil soit moins indispensable encore, puisqu'il devient impossible à exprimer, dès qu'il s'agit d'une statue. On peut alors, tout au plus, le rappeler, — comme le font entendre les termes de la *Donation*, attribuée à Hugues de Summo, — par des procédés plus sommaires, le soleil et la lune apparaissant seulement comme des figures brochées, en quelque sorte, sur l'étoffe de ses vêtements. La lune sous les pieds ne saurait elle-même être considérée comme indispensable, d'autant que, s'entendant directement d'une apparition céleste, elle s'agence fort bien avec des nuages, mais fort imparfaitement avec le globe terrestre. Qu'il soit loisible néanmoins de les réunir comme emblèmes simultanés, conformément aux prescriptions de Mgr Malou, et que l'exemple venu de Rome soit un encouragement à le faire, on ne peut le nier ; mais il sera permis également de tenir compte de l'incohérence matérielle d'une semblable association, où deux corps solides ne peuvent occuper la même place sans se pénétrer l'un l'autre. Nous croyons aussi que Mgr Malou va trop loin, en faisant une prescription ou une quasi-prescription de poser les pieds de Marie dans la concavité du croissant ; il suffit, après avoir défendu cet agencement contre ceux qui auraient voulu le proscrire, de faire remarquer qu'il a plus de grâce, et qu'il est seul usité, sans y attacher assez d'importance pour enlever la liberté d'en adopter un autre.

La couronne de douze étoiles mérite d'être maintenue en toute espèce de cas, par la raison qu'elle s'agence avec tout ; elle s'applique à l'Immaculée Conception mieux qu'à aucune autre des prérogatives de Marie, vu le caractère d'apparition donné à la représentation de ce mystère.

Seulement, il faut convenir que cette couronne ne peut suffire pour indiquer, dans une image, l'intention de le célébrer spécialement. Puis le vénérable écrivain ne paraît pas s'être suffisamment rendu compte du sens dans lequel il a pris les termes d'auréole, de nimbe et de couronne d'étoiles, quand il semble vouloir les réunir sur la tête de Marie; nous ne voyons pas comment entendre l'auréole de la tête et le nimbe, s'ils ne sont une même chose. Quant aux étoiles, en les liant par un trait ou en les répartissant sur les contours d'un disque, elles deviennent partie intégrante du nimbe, et l'on peut dire que le nimbe le mieux approprié à Marie est formé d'une constellation circulaire de douze étoiles; mais il peut se faire aussi que les douze étoiles soient distinctes du nimbe, et qu'ils forment deux couronnes concentriques.

Que le chaste corps de la Vierge des vierges ne laisse que peu apercevoir ses formes, sous des vêtements assez amples pour les dissimuler en grande partie : c'est ce qu'on doit exiger de toutes ses représentations. Les conditions spéciales d'une image de l'Immaculée Conception, quant aux vêtements, seront atteintes par un surcroît, s'il est possible, de simplicité et de modestie dans leur ajustement, et par la préférence accordée au blanc, sans y ajouter d'autre couleur, si le monument est colorié, que celle d'un manteau de l'azur le plus clair. C'est un bonheur de voir Mgr Malou se séparer des errements adoptés par les écoles de son pays; en prescrivant de voiler Marie. Il y aurait des raisons plus spécieuses pour lui laisser la tête nue, voilée seulement de ses longs cheveux, dans une Immaculée Conception que dans tout autre sujet; mais nous aimons bien voir dans son voile un attribut dont elle soit inséparable. Que ce voile soit particulièrement léger dans la circonstance, eu égard au caractère esthétique, à la grâce, à la fraîcheur et à l'aspect aérien, qui conviennent au sujet, on l'admettra facilement. De la légèreté à la transparence, il n'y a qu'un pas; nous ne voyons pas cependant pourquoi cette transparence serait provoquée. Ne vaudrait-il pas mieux se mettre en garde contre un genre d'élégance qui nuirait particulièrement à la fleur exquise de la modestie?

Quant aux pieds, Mgr Malou admettant qu'ils doivent être cachés ou couverts, selon la règle générale applicable à toutes les images de Marie, on peut s'étonner qu'il préfère une sandale pour le pied droit, — le seul qu'il veuille laisser paraître, afin qu'il écrase le serpent, — à une chaussure plus complète. Ne vaudrait-il pas mieux, au contraire, dans l'esprit de la chose, accorder la préférence à la chaussure complète, et une simple tolérance à la sandale?

La parfaite union de Marie avec Dieu dès le premier instant de son existence, les regards de complaisance de son divin Auteur fixés en ce

moment-là sur elle, comme sur le chef-d'œuvre de la création, les grâces surabondantes dont il la combla dès lors : voilà autant de motifs pour donner à penser que Dieu doit visiblement figurer dans un tableau de l'Immaculée Conception, comme son complément presque indispensable. Cependant la représentation peut se réduire à la seule personne de Marie. Alors la pensée de Dieu, de sa présence, des grâces qu'il répand, de ses plus douces complaisances, sera suffisamment exprimée par l'attitude même de la Vierge Immaculée, chez laquelle tout sera dirigé vers lui, dans la suavité d'un humble recueillement, s'il s'agit purement de rendre l'Immaculée Conception, sans connexion avec d'autres idées.

Jusque-là, nous ne faisons qu'interpréter la pensée de Mgr Malou. Nous serions porté à la contredire, lorsque, après avoir demandé que Dieu le Père occupe le sommet d'un tableau de l'Immaculée Conception, il juge que l'on doit en exclure les autres personnes de la sainte Trinité. Nul ne contestera que l'action divine, par rapport à Marie, ne puisse, dans cette circonstance, être représentée par une seule figure. On l'admettra d'autant mieux que la sainte Vierge, apparaissant en tant que fille du Très-Haut, ne s'y montre ni en tant que mère, ni en tant qu'épouse. Cependant comment oserions-nous blâmer ceux qui feraient concourir la Trinité entière à la formation de la plus parfaite des créatures ?

La prescription relative aux Anges, à leur nombre et à leur disposition, n'est-elle pas aussi trop absolue ? L'essentiel, quand on représente des Anges, en quelque nombre et en quelques situations que ce soit, autour de Marie Immaculée, c'est de leur attribuer des sentiments appropriés à la circonstance : l'admiration, la joie, rien de mieux ; admiration calme, joie douce et sereine ; et, sans le confondre avec l'adoration, vous pouvez y joindre le respect, car ils doivent savoir que cette Vierge suave et sans tache, l'aurore du soleil de justice, leur est donnée pour Reine.

V.

LES LITANIES DE LORETTE.

Les attributs et les emblèmes appropriés à Marie nous ont déjà mis sous les yeux quelques-uns de ses titres, et nous ont offert les moyens d'en représenter un certain nombre ; mais il en est beaucoup d'autres qui ne sauraient être rendus par des procédés aussi succincts, ou qui

tiennent trop intimement à sa personne sacrée, pour qu'il soit possible d'en confier l'expression à des signes accessoires. Nous allons faire une revue des principaux de ces attributs, et voir comment, de la langue parlée, on peut les faire passer dans le langage de l'art. La plus riche énumération des titres de Marie, et la plus autorisée dans son ensemble, est celle qui est contenue dans ses Litanies; nous n'en avons pu dire qu'un mot précédemment, parce que nous nous réservions de nous étendre à leur sujet dans ce moment.

Les Litanies de la sainte Vierge peuvent être considérées comme formant un poème, et l'on peut dire, en effet, qu'Orsel les a traitées comme telles dans cette chapelle de la Sainte-Vierge, qui rachète l'église de Notre-Dame-de-Lorette, à Paris, de son infériorité au seul point de vue de l'architecture, et qui mérite d'être considérée comme l'une des premières œuvres de l'art chrétien contemporain. Nous la réservons pour l'étude des compositions d'ensemble destinées à honorer la sainte Vierge, ne nous occupant ici que des invocations prises chacune à part, ou en tant qu'elles constituent des séries continues.

Nous ne connaissons pas, d'ailleurs, d'autres monuments de quelque importance où ces Litanies aient été l'objet d'une tentative analogue; mais, dans les siècles derniers, on leur a consacré une collection de gravures qui porte le nom de Joseph et Jean Klauber, et dont nous possédons un exemplaire accompagné d'un texte manuscrit du P. Timothée, capucin. On a publié en 1850, avec un texte de M. l'abbé Edouard Barthe, une imitation de ces gravures, où les mêmes éléments de composition sont presque tous conservés, et où l'on a fait en sorte surtout de modifier le dessin trop maniéré du modèle, sans y réussir toujours parfaitement. Ce qu'il y a de mieux dans ces planches, ce sont les textes de l'Écriture qui accompagnent les différentes figures de la sainte Vierge. Où l'on a le plus échoué, c'est dans la physionomie de Marie, pour la mettre en rapport avec la diversité des titres qu'on lui attribue; les artistes se sont torturés pour varier leurs poses et leurs expressions, et ils ne sont tombés à peu près juste que bien rarement; il faudrait, pour mieux réussir sur un thème aussi délicat, où Marie devrait toujours être elle-même, avec le même type de figure, le même fond de costume, et avec de douces nuances, quant à la direction de ses pensées et de ses affections, selon les rôles différents qu'on lui voit prendre, il faudrait procéder par groupes d'invocations, en réunissant, avec des éléments communs de composition, toutes celles qui se tiennent par un lien d'ordre et de langage également communs.

Ainsi, dans les Litanies de la sainte Vierge, comme dans toutes les Litanies, il est un premier groupe d'invocations qui ne s'adressent pas

à elle, mais à Dieu, pour implorer directement sa miséricorde (*Miserere nobis*) : alors il conviendrait de la représenter plus accessoirement, au bas du tableau, ou à côté du tableau, comme appuyant nos prières des siennes, et non pas sur l'autel ou dans le ciel, comme étant exposée elle-même à nos hommages. A cette invocation, *Sancta Maria*, la première qui lui soit adressée, elle paraîtra avec d'autant plus d'éclat, qu'à ce moment le voile se lèvera tout à coup sur elle, tout ce qui précède étant comme un prologue pour dire qu'en fin de compte, tout vient de Dieu et lui doit revenir, honneur et secours. La planche qui répond à cette invocation, celle où la figure de Marie devrait se montrer préférablement à toute autre, est précisément la seule où les Klauber aient eu la malencontreuse idée de la supprimer, la remplaçant par des branches d'olivier jetées dans une auréole. C'est très-bien de dire que le nom de Marie est onctueux comme le suc de l'olive, *oleum effusum nomen tuum*¹ ; très-bien encore, qu'il soit comparé au plus beau des oliviers, *olivam pulchram vocavit Dominus nomen tuum*² ; mais il faudrait que ces sentences et leurs images fussent rejetées parmi les accessoires. Les nouveaux dessinateurs ont été mieux inspirés en les confiant à la garde des Anges, et en montrant Marie comme une apparition lumineuse et lointaine ; c'eût été le cas de la représenter, plus qu'ils ne l'ont fait, conformément aux termes de l'Apocalypse, revêtue du soleil, la lune sous ses pieds, les douze étoiles autour de sa tête. Ces images seraient bonnes à maintenir pour l'invocation suivante, où Marie est proclamée Mère de Dieu, et la principale différence viendrait du rapprochement de l'apparition, et du divin Enfant qui se montrerait dans les bras de la Femme céleste. La troisième invocation serait présentée comme le complément des deux précédentes, Marie reparaissant seule, comme la femme de l'Apocalypse, lorsque son enfant fut déposé entre les mains des Anges, avec des différences d'accessoires spécialement appropriés à la virginité. Voilà Marie : elle est mère, elle est vierge, mère par excellence, vierge par excellence !

Ces pensées vont se développer dans les invocations suivantes, où l'on voit apparaître toute une série de Mères, et toute une série de Vierges. Toutes les fois que Marie est invoquée comme Mère, il faudrait qu'on lui vît porter Jésus ; pour faire sentir la distinction, elle ne le porterait pas lorsqu'elle est invoquée comme Vierge ; elle le reprendrait dans la série finale où elle reçoit le titre de Reine ; c'est alors le cas, ou jamais, de lui maintenir avec constance les attributs de la royauté, mais aussi de l'associer à celui qui peut le mieux rehausser sa dignité, au Roi des rois. Les

1. Cantic., 1, 2.

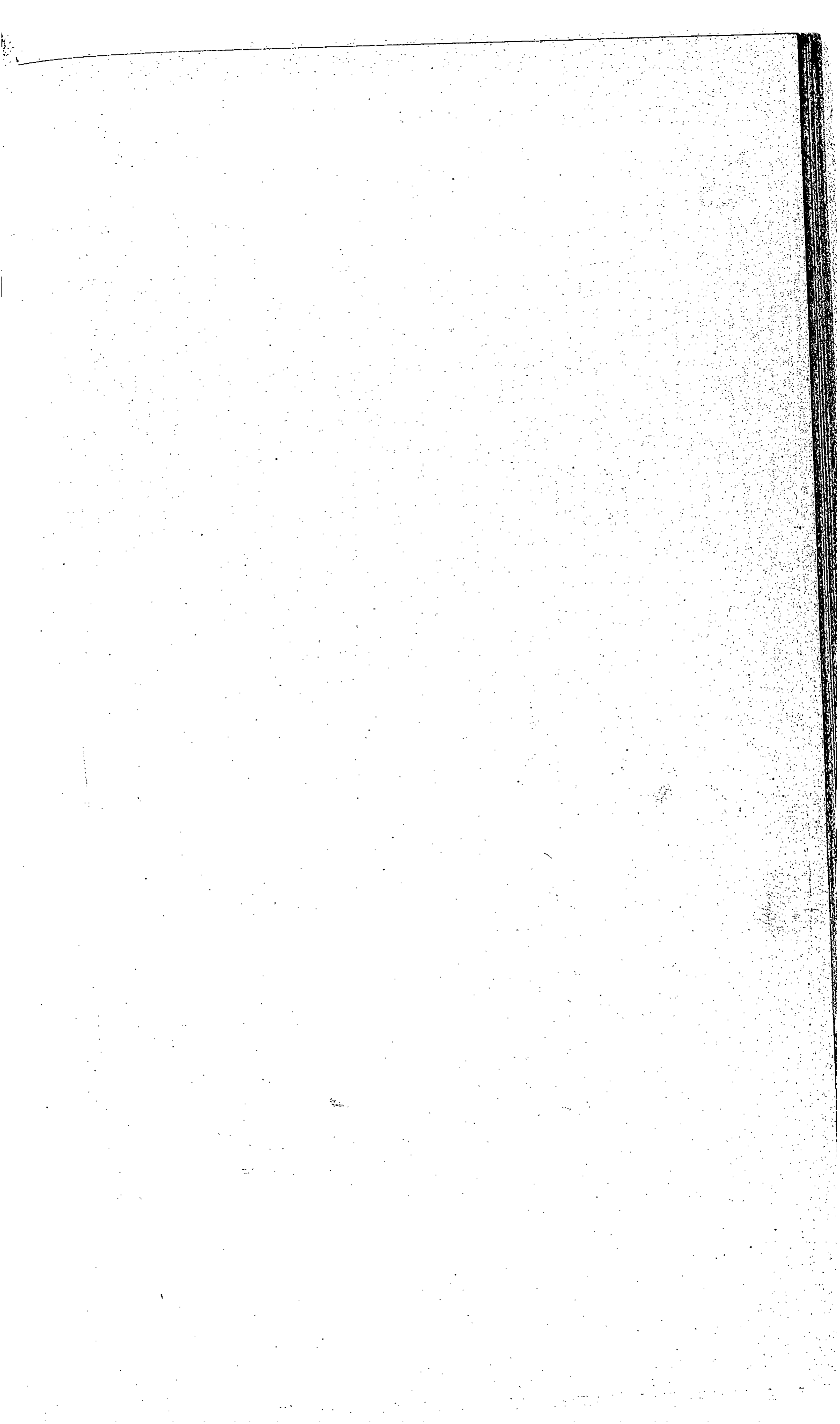
2. Jerem., XI, 16.

quatre invocations qui précèdent : *Salut des infirmes, Refuge des pécheurs, Consolation des affligés, Secours des chrétiens*, où Marie est présentée avec un caractère de protectrice, pourraient être groupées conformément aux données admises pour la représenter en tant que Mère de miséricorde ; mais, comme ces invocations se rapportent à son culte et au profit qu'on en retire, nous aimerions mieux qu'alors on ne la séparât pas non plus du Dieu que nous adorons sur son sein ; les compositions correspondantes, au lieu d'être conçues dans un égal sentiment de dignité, porteront plutôt un sentiment de bonté et de vigilance, qui, dans ses expressions, passera de la commisération à l'indulgence, de l'appui consolateur à l'aide souverain qui fait gagner les batailles.

Les invocations intermédiaires forment un groupe d'une physionomie plus variée, et lorsqu'elles reposent sur des emblèmes matériels, il est plus difficile de tomber d'accord sur les affections de l'âme que l'on doit rendre pour leur correspondre ; mais une pointe de fantaisie, un rythme un peu plus alerte, ne messieront pas, sobrement jetés entre des périodes d'un ton plus soutenu, et par conséquent plus grave ; on peut, d'ailleurs, ou représenter seulement les emblèmes, — et nous verrons bientôt quel parti Orsel a su en tirer, au point de vue décoratif, comme dans l'ordre des pensées, — ou exprimer seulement les sentiments qu'ils signifient, ou les exposer combinés les uns avec les autres.

Ces invocations pourraient se subdiviser trois par trois, en quatre petits groupes pleins d'harmonie : les trois premiers montreraient dans Jésus, revenu sur le sein de sa Mère, l'essence de la justice, de la sagesse, de la joie, dont Marie est le miroir, le siège et la cause, le canal dans tous les cas ; puis vient toute la série des vases : vases à parfums, vases sacrés, vases de fleurs, qui tiennent renfermé ce qu'ils contiennent ou le laissent épancher, images qui s'appliquent aux sentiments les plus intimes de Marie, et qui, mises en actions, doivent s'élever par les nuances du plus parfait recueillement à l'extase qui en dérive ; mais si l'extase s'élanche, l'image de la rose nous ramène à la douceur suave, à la fraîcheur d'idée et d'expression, qui doivent toujours être le trait caractéristique chez Marie : image qui se rattache à celle des vases, et s'en détache dans son mystérieux isolement.

Loin de s'amollir dans la contemplation de ces ravissantes suavités, l'âme y puisera un sentiment de force, le trait de l'invocation suivante se faisant toujours sentir dans l'invocation qui précède, et celle-ci laissant toujours sa trace après elle. Marie, pour être la plus belle et la plus douce des fleurs, n'en est pas moins une forteresse : la Tour de David. Cette tour, aussi belle que solide, joint la perfection de





QUATRE DES BEATITUDES CELESTES.

Statuettes de la Cathédrale de Chartres.

la forme à la richesse de la matière ; elle sert de défense, elle est la meilleure des demeures : Tour d'ivoire, Maison d'or, ainsi se continue, dans le sentiment de la fermeté et de l'élévation, la poursuite du trésor contenu en cette nature privilégiée.

Ce n'est pas à son seul profit que Marie est enrichie de tant de dons : les idées du salut qui nous vient par elle reprennent alors ; car c'est entre nous et Dieu qu'elle est l'Arche d'alliance ; pour nous conduire immédiatement à lui, qu'elle est la Porte du ciel ; pour nous y mener de plus loin et nous l'annoncer, qu'elle est l'Etoile du matin : images toutes riantes. Cette dernière leur donne le ton ; de telle sorte qu'on y sente l'espérance plus que la possession ; car le salut, aussitôt après, est montré comme venant à des infirmes, et c'est quand on lui donne le titre de Reine, que la gloire de Marie apparaît à son comble, et la paix sans mélange pour ceux qui l'invoquent.

La difficulté de bien rendre tant de nuances délicates est très-atténuée, quand le développement du tableau permet à l'artiste d'accompagner la figure principale de Marie de personnages accessoires, et même de scènes secondaires qui se rapportent à la pensée de chaque invocation. Pour les dernières séries, les compléments de la composition sont tout trouvés : les infirmes, les pécheurs, les affligés, les membres divers de la société chrétienne, les Anges, les Patriarches, les Prophètes, les Apôtres et les différents ordres de Saints, sont désignés par l'invocation même, pour figurer autour de celle dont ils attendent aide et protection, ou qui, régnant sur eux, possède au suprême degré le genre de perfection par lequel chacun d'eux se distingue. C'est une pensée heureuse que d'associer, comme dans l'estampe des Klauber, le souvenir de la bataille de Lépante au titre d'*Auxilium christianorum*.

Ce n'est pas toujours un profit pour l'imagination, que d'avoir le champ trop libre, et si quelques-uns des autres choix sur lesquels elle s'est fixée dans cette collection, sont assez ingénieux, beaucoup d'autres ne résistent pas devant la méditation soutenue du sujet. Le jardin fermé, avec un Ange qui le garde, le puits scellé, ne vont pas mal avec *Mater castissima* ; mais on revient ainsi aux emblèmes matériels, au lieu de continuer à se servir des figures animées. Les femmes de la sainte Écriture qui se sont fait le plus justement aimer par les charmes de l'âme et du corps, Rébecca, Rachel, Esther, ne laissent rien à désirer quant à leur association avec *Mater amabilis* ; nous voici arrivés à *Mater admirabilis*. Invités à prendre un ton plus grave, les artistes, ayant emprunté le type de l'image de Sainte-Marie-Majeure, sans trop l'altérer, — contraste singulier avec l'afféterie de leur manière ordinaire, — ont encore visé à maintenir ce même ton dans les parties inférieures de la composition, où

ils ont groupé les figures allégoriques des quatre éléments domptés, au pied de deux pyramides chargées d'*ex-voto*. La *Vierge fidèle* est posée au sein d'un cœur, d'une manière prétentieuse et assez insignifiante; mais l'idée de fidélité persévérante est assez heureusement rendue par une Vierge au pied de la Croix; et quand Marie est appelée la *Cause de notre joie*, ce n'est pas sans à propos qu'au bas de la figure principale on a représenté la Visitation avec ces mots : *Exultavit infans*, etc., puis d'un côté les limbes, et de l'autre le purgatoire, remplis des âmes auxquelles Marie amène ou procure la délivrance.

Quelques moyens que l'on prenne, ce sera toujours placer les arts du dessin dans une situation très-défavorable, que de les appeler à lutter pied à pied, par une série continue de représentations, avec les nuances délicates de la parole.

M. Ramboux a essayé de mettre le choix des Vierges italiennes des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, qu'il a réunies, en rapport avec les invocations des Litanies, et l'on ne peut pas dire qu'il y ait réussi : il est bien peu de ces figures qui expriment spécialement la pensée de l'invocation à laquelle il voudrait les faire correspondre.

Le procédé employé par Orsel, à Notre-Dame-de-Lorette, est bien plus conforme, nous le verrons, aux véritables ressources de l'art.

VI.

LES AUTRES TITRES DE MARIE.

Tous les titres sous lesquels il est permis d'invoquer Marie sont loin d'avoir été épuisés dans les Litanies de Lorette. A Notre-Dame-du-Puy, d'autres Litanies sont en usage, où on lui applique toute une série d'invocations différentes. Ces Litanies n'ont pas la même autorité, sans doute, et en admettant qu'elles soient autorisées pour la localité, il n'y a point à désirer leur extension ailleurs. Les Litanies de Lorette offrent à la piété des fidèles un résumé suffisant de tous les noms qu'ils peuvent donner à Marie en la priant. L'absence même de quelques-uns des noms les mieux appropriés à la Mère de Dieu, et qui lui sont donnés en d'autres prières liturgiques des mieux autorisées, comme les noms de *Reine du ciel*, de *Mère de miséricorde*, de *Mère de la sainte Espérance*, d'*Étoile de la mer*, etc., ne constitue pas une lacune regrettable dans cette admirable prière, car on y emploie des équivalents, et il faut se borner dans la rédaction d'une prière, comme dans celle de toute autre composition littéraire.

Cette observation, toutefois, a pour but de nous montrer que beaucoup d'autres titres appliqués à Marie sont aussi convenables, pris isolément et dans les circonstances qui leur sont propres, que le peuvent être aucuns de ceux que nous lui adressons tous les jours dans ses Litanies ; et nous allons examiner jusqu'à quel point beaucoup de ces titres peuvent être rendus eux-mêmes par les procédés de l'art, et doivent par conséquent être comptés comme rentrant dans son domaine.

Marie étant, dans ce monde, la coopératrice de toutes les œuvres de Dieu, son nom et son patronage peuvent s'appliquer à tout. En effet, si l'on passe en revue les noms sous lesquels spécialement ses images sont honorées, nous voyons figurer, dans le seul recueil de Bombelli, huit ou dix Madones des Grâces, plusieurs Madones de la Consolation, de la Piété, du Suffrage, de la Pureté, puis les Madones de la Prière, de la Clémence, de la Paix, de la Victoire, du Refuge, de la Santé, du Remède, de la Fièvre, des Miracles, du bon Voyage, des Hommes, de la divine Providence, de la Lumière, du Soleil, une Libératrice, une Porte du paradis, sans compter les Mères de miséricorde, les Vierges du Carmel, du Rosaire. Ailleurs nous trouvons encore des Vierges du perpétuel Secours, du bon Aide, du bon Conseil, du divin Amour, du Salut, de la Croix, des Auxilia-trices, une Étoile de l'Ombrie : tous ces titres donnés en Italie. Nous remarquons ceux-ci dans le *Guide de la Peinture grecque* : la Miséricor-dieuse, la Conductrice, la Reine de tout ce qui existe, la Maîtresse sans tache, la plus Élevée des cieux, la plus Grande des cieux, la Fontaine de vie, la douce Amie, celle qui nourrit de son lait, la Protectrice redou-table, la Joie de tous, la Gardienne de la piété d'Iviron ¹. Saint Pierre Damien appelait Marie l'Échelle du paradis, celle qui retourne le monde, *Intervertrix mundi*, la vraie médiatrice entre Dieu et les hommes ².

Chez nous, les titres sont moins multipliés, et généralement nos Vierges les plus honorées sont célèbres sous les noms de leurs sanctuaires ; ce-pendant nous avons Notre-Dame de Liesse, Notre-Dame de Toute-Joie, Notre-Dame de Bonne-Délivrande, Notre-Dame de Bon-Secours, Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, Notre-Dame de la Merci ; Notre-Dame de la Garde, à Marseille ; Notre-Dame des Aydes, à Blois ; Notre-Dame de Bon-Encontre, près d'Agen ; Notre-Dame des Clefs, à Poitiers. Notre-Dame des Victoires, à Paris, en est venue à dépasser en renom toutes les Vierges du même titre ; nous avons en divers lieux : Notre-Dame de la Bonne-Mort, et depuis que la dévotion au Sacré-Cœur s'est répandue, Notre-Dame du Sacré-Cœur d'Issoudun ; une nouvelle œuvre s'est créée sous le nom

1. Didron, *Guide de la Peinture*, p. 460.

2. Serm. de Annunt.

de Notre-Dame des Enfants ; une association a été fondée au Petit Séminaire de Felletin, sous celui de Notre-Dame de la Première Communion. La nature entière est tributaire de Marie ; on peut mettre sous sa protection les moissons, les pâturages, les montagnes, les fontaines et les forêts. L'on a ou l'on peut avoir Notre-Dame des Champs, Notre-Dame des Vignes, Notre-Dame des Bois, Notre-Dame des Eaux, etc.

Notre-Dame des Douleurs, Notre-Dame de Pitié, l'Immaculée-Conception, paraissent se distinguer plus spécialement des autres, parce que ces titres se rapportent à des situations mieux déterminées et faciles à représenter ; la question est de savoir, au contraire, jusqu'à quel point il est facile d'exprimer, par le mode de représentation, la plupart de ceux que nous venons d'énumérer. Il faut convenir d'abord que ces titres ont été répartis, généralement, en raison de certaines circonstances et de la disposition des esprits, sans égard à aucune physionomie, à aucun attribut particulier qu'on aurait pu remarquer préalablement dans telle ou telle image de Marie, et que bien peu de ces images ont été faites avec l'intention d'exprimer ce que leur nom signifie ; mais cette observation n'est pas absolue ; et d'ailleurs, dans ce genre, il n'est rien moins que défendu de tenter même ce qui n'aurait été jusqu'ici l'objet d'aucune tentative. Avant tout, il faut bien voir quelle est l'origine et la portée des titres ; ainsi, Notre-Dame des Grâces est remplie des grâces qu'elle répand ; Notre-Dame des Fièvres n'a rien des maladies qu'elle guérit. Le titre de Notre-Dame des Neiges rappelle un fait miraculeux, et ne donne pas lieu de représenter Marie comme si elle présidait aux frimas.

Tout titre qui exprime chez elle une qualité morale, invite à rendre cette qualité dans sa physionomie, bien qu'en le lui donnant on ait songé surtout à ce que l'on doit attendre d'elle. Quand le titre ne s'entend pas directement d'une qualité personnelle, mais uniquement de faveurs attendues, alors on rendra chez elle la qualité correspondante : la Vierge du Bon Conseil se confondra ou à peu près avec la Vierge Très-Prudente ; la Vierge du Suffrage sera attentive, la Vierge du Refuge prête à bien accueillir.

Le titre de Vierge de la Paix doit s'entendre de celle qui la donne plus que de celle qui la possède, et comme il faut de la force pour la donner et la conserver, il est très-convenable qu'une Vierge de la Paix soit représentée avec un sentiment de force mêlé de bienveillance, plutôt que trop douceuse : une Vierge de la Paix ne différera pas alors beaucoup d'une Vierge de la Victoire. Une Vierge des Larmes, une *Madonna del Pianto*, disent les Italiens, n'est pas une *Mater dolorosa*. On pourrait l'entendre d'une Vierge qui sèche ou plutôt qui adoucit les larmes, d'une Vierge compatissante ; le titre vient plutôt de signes d'affliction donnés miracu-

leusement par des images de Marie, quand effectivement l'Église avait des motifs de s'affliger. Nous ne concevons pas une Notre-Dame des Bois comme ayant besoin d'être entourée de feuillages, encore moins comme ayant rien d'agreste; nous ne lui demandons que le calme, la sérénité que l'on irait chercher près d'elle, en quelque oratoire plongé dans la solitude. Notre-Dame des Eaux, de même, n'aura rien de commun avec quelque fiction allégorique que ce soit, et l'on se gardera de lui prêter aucune de ces urnes d'où s'épanchent des eaux simulées. Marie doit rappeler, près des eaux, les mystères qu'elles renferment: la chute réparée, l'antique serpent vaincu, les grâces dont elles sont le signe, dont elles deviennent l'instrument, aussitôt qu'elles sont bénies. Qu'elle tienne alors la pomme reconquise, que le serpent soit écrasé sous ses pieds ou atteint victorieusement de la croix portée par l'Enfant Jésus, et que celui-ci étende la main pour bénir cette « créature d'eau », comme dit la liturgie sacrée, dont il lui a plu de se servir pour le sacrement de notre régénération.

Le père Jean de Solesme a composé cette charmante Vierge des Chemins de fer que nous publions: Marie présente une locomotive à Jésus qui la bénit.

Voici comment le *Guide de la Peinture grecque* entend la représentation de la *Fontaine de vie*: « Une « fontaine tout en or. Au milieu, la « Mère de Dieu, les mains élevées « en l'air. Devant elle, le Christ, « bénissant des deux côtés, et « l'Évangile sur la poitrine, avec ces « mots: « Je suis l'eau vivante ». « Deux Anges supportent d'une « main une couronne au-dessus de « la tête de la sainte Vierge, de « l'autre deux cartels, l'un avec ces « mots: « Salut, fontaine de pureté et de vie! » l'autre avec ceux-ci: « Salut, source pure de la divinité! » Au-dessous de la fontaine, un grand « bassin rempli d'eau, avec des poissons. De chaque côté, des patriarches, « des rois, des reines, des princes et des princesses se purifient et boivent « de l'eau avec des vases et des coupes. Un grand nombre d'autres per- « sonnages, des malades, des paralysés aux pieds et aux mains en font « autant; un prêtre tient une croix et les sanctifie. Devant eux aussi est



8

Notre-Dame des Chemins de Fer.

« le capitaine de vaisseau versant de l'eau sur un Thessalien ressuscité ¹ ».

Un tableau comportant un pareil développement serait, sous plus d'un rapport, mieux à sa place parmi les compositions d'ensemble consacrées à la glorification de Marie, dont l'étude va suivre, qu'ici où nous nous occupons encore principalement de ses représentations personnelles. Cependant, ces deux genres de sujets se pénétrant sur beaucoup de points, il ne sera pas tout à fait hors de propos d'avoir parlé dès maintenant de ce tableau, puisqu'il s'agit d'exprimer un des titres de la sainte Vierge, et que cette expression pourrait se réduire aux éléments principaux de la description.

Nous nous proposons, d'ailleurs, d'indiquer une bonne direction que puissent prendre les idées chrétiennes, et nullement de river les artistes à aucune combinaison strictement déterminée.

Parlant des titres donnés à Marie, ou plutôt aux images qui servent à l'honorer, nous remarquons qu'en Italie, on les désigne sous le nom générique de *Madone*, que, chez nous, elles l'étaient autrefois sous celui de *Notre-Dame*, et que, lorsque nous disons la *Vierge*, nous cédon à une manière de parler plus moderne. *Madone, ma Donna !* procède d'une invocation individuelle, et le terme, plus affectueux dans son principe, devient plus familier ; *Notre-Dame* et ses équivalents, *Nostra Signora*, plus en usage dans l'Italie septentrionale que dans le reste de la Péninsule, *Nuestra Senora*, en espagnol, implique bien plus l'idée du respect, de la dignité et de la prière commune. Une *Madone*, ce semble, doit paraître plus tendre, plus accessible ; une *Notre-Dame* doit toujours avoir plus ou moins une attitude de reine ; si on examine en effet quelles ont été les tendances de l'art correspondant, selon les temps et les lieux, à ces dénominations, on verra qu'elles n'ont pas été sans en avoir quelquefois ressenti l'influence.

Quand nous disons *la Vierge*, entremêlant cette expression avec les autres, nous ne faisons que varier nos termes dans un intérêt de style. Marie est la Vierge comme la Femme par excellence, et le mot employé dans sa généralité signifie, par sa généralité même, l'excellence dans son espèce ; néanmoins, la persistance à l'employer seul ne laisse pas que d'être un signe d'affaiblissement religieux, soit de la part des œuvres d'art désignées, soit de la part de ceux qui les désignent, et, appliqué principalement dans les musées, et à leur point de vue, il nous avertit que, si nous y trouvons les Vierges les mieux peintes et les mieux sculptées, ce n'est pas là qu'il faut ordinairement aller chercher celles qui nous invitent le mieux à prier.

1. *Guide de la Peinture*, p. 288. M. Didron fait observer en note que la légende du Thessalien, à laquelle il est fait allusion, est ignorée aujourd'hui en Grèce même.

ETUDE XVIII.

COMPOSITIONS D'ENSEMBLE CONSACRÉES A MARIE.

I.

TOUTES CHOSES RAPPORTÉES A MARIE.

Il y a une idée d'universalité attachée à Marie ; toutes choses peuvent lui être rapportées, puisque Dieu l'a faite sa coopératrice en toutes choses ; et l'on comprend le dissentiment élevé entre les archéologues au sujet du porche septentrional de la cathédrale de Chartres, où les uns ont cru trouver comme des illustrations de ce livre où Vincent de Beauvais, sous le nom de *Miroir universel*, a groupé tout ce qu'il avait pu, de son temps, recueillir de connaissances humaines¹ ; tandis que d'autres ont pensé qu'il était, dans son entier, spécialement consacré à la sainte Vierge². Le Nord, en effet, lui était généralement réservé par les architectes du moyen âge. Le R. P. Cahier³ en donne des raisons mystérieuses. Le Nord, région de la nuit, des frimas et des orages, représente, au figuré, les régions du péché : c'est pourquoi Marie se montre dans cette région comme l'aurore du divin soleil, dont la lumière va chasser l'obscurité, dont la chaleur va fondre les glaces.

En réalité, nous avons pu nous convaincre que les imagiers de Chartres n'avaient nullement suivi la marche du grand encyclopédiste, dont ils étaient les contemporains. On découvre chez eux, il faut en convenir, un esprit analogue qui voudrait tout embrasser, mais de telle sorte, quant au portail dont nous parlons, que tout ce qu'ils se sont plu à y grouper de figures et de pensées converge principalement vers Marie.

1. Didron, *Histoire icon. de Dieu*, introduction, p. 16.

2. Bulleau, *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 66.

3. *Mélanges d'Archéologie*, T. I, p. 82.

sans cesser de pouvoir trouver place dans l'ordre d'idées le plus général. Ce n'est même que dans un sens très-large, que tout, dans ce monde de statuettes, peut s'appliquer à la sainte Vierge, dans ce sens où, comme le dit M. l'abbé Bulteau ¹, « il semble que le XIII^e siècle ait voulu identifier le Fils et la Mère », ou, pour parler plus exactement, en tant que la Mère participe à toutes les œuvres du Fils et à tous les honneurs qui lui sont dus.

Encore faut-il remarquer que toutes les figures et les idées qui, dans ce portail, se rapportent plus directement à Jésus qu'à Marie, se rapportent à lui dans le sens de l'avènement. Et quelle idée représente Marie elle-même, dans l'ensemble des vérités chrétiennes, mieux que l'idée d'avènement ? De sorte que l'on peut dire, autant qu'il est possible de faire rentrer tous les termes d'un programme aussi vaste dans le cadre étroit de nos appréciations, que tout, dans ce portail, revient à Marie, comme s'appliquant à l'avènement de Jésus, ou revient à l'avènement de Jésus, parce qu'il s'applique aux perfections de Marie.

Le trumeau du porche central, qui divise la porte principale en deux baies, est, dans une façade d'église, selon l'esprit des constructions chrétiennes au moyen âge, le lieu destiné à l'expression de l'idée principale appelée à se développer dans la série des sculptures qui doivent revêtir cette partie du monument : il est remarquable qu'on ait choisi, dans un portail comme celui de Chartres, pour occuper cette place, non pas la statue de la sainte Vierge portant l'Enfant Jésus, mais la statue de sainte Anne portant la petite Marie. A première vue, nous avons considéré cette statue comme étant véritablement celle de la sainte Vierge, et nous ne nous sommes pas rendu sans résistance à ceux qui nous la donnaient comme étant sainte Anne². Mais, après avoir observé qu'à l'intérieur de l'église, dans le vitrail placé immédiatement au-dessus, à l'extrémité du transept septentrional, une figure, absolument semblable, était nommée, et portait le nom de sainte Anne, inscrit au-dessous d'elle, nous avons cédé à cette autre considération que, sous le socle, dans un bas-relief en grande partie effacé, on reconnaissait la scène de l'apparition de l'Ange à saint Joachim, et la promesse qui lui était faite de la naissance de Marie. Il est donc parfaitement conforme à l'ordre logique que cette très-sainte Enfant soit représentée au-dessus, nouvellement née, dans les bras de sa mère ; elle porte le livre de la sagesse, comme prélude du livre de la science divine et de la doctrine évangélique, qui

1. *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 68.

2. Cette statue cependant ne porte pas de couronne ; si elle eût représenté Marie, elle en porterait une.

deviendra l'attribut de son divin Fils; c'est-à-dire que l'avènement de Marie est donné ici comme prélude de l'avènement de Jésus.

Si on passe aux figures qui, suivant l'ordre de juxtaposition, viennent immédiatement à la suite de celle-ci, dans la décoration du même porche, on observe que, dans le tympan qui les surmonte, l'artiste a représenté la sainte mort et le couronnement de Marie: c'est-à-dire qu'en levant les yeux, on voit aussitôt quelle sera la glorieuse issue du drame qui vient de s'ouvrir, la glorification de Marie étant le gage et l'image de celle qui attend l'âme fidèle à la fin de la vie, l'Église tout entière à la fin de ce monde; mais il faut, pour y arriver, suivre une autre marche. Voilà, sur les flancs du porche, dix grandes statues qui se dressent, avec ce caractère commun de représenter autant de saints personnages, tous porteurs du salut considéré dans ses figures, dans ses préludes, dans sa substance ou dans ses moyens: Melchisédech, portant un calice et un pain; Abraham, prêt à immoler Isaac; Moïse, chargé des Tables de la loi; Samuel, avec l'agneau du sacrifice; David, avec les instruments de la Passion; Isaïe, montrant la tige de Jessé; Jérémie, portant la croix dans une auréole; le saint vieillard Siméon, portant Jésus lui-même; saint Jean-Baptiste, chargé de l'Agneau, et saint Pierre, revêtu d'ornements pontificaux, la clef à la main. Nous ne suivrons pas, pour le faire rentrer dans le cadre que nous nous sommes tracé, le développement d'idées plus ou moins analogues exprimé par les autres statues de Prophètes, de Saints ou de Princes qui s'étendent sur la même ligne horizontale jusqu'aux deux autres porches, et sur le porche de droite, par rapport au spectateur. Nous dirigeons nos regards sur le cordon de voussures qui s'élève dans le porche central, au-dessus des têtes de ces personnages, ou plutôt des dais qui les surmontent, et nous y voyons en avant, dans le cordon le plus extérieur, l'histoire de la création, puis celle du premier homme et de sa chute, une série de personnages alternativement barbus et imberbes, dont la signification n'a pu être rigoureusement déterminée, mais que l'on a cru pouvoir représenter le genre humain, issu d'Adam. Alors, il faudrait que l'idée exprimée par les banderoles portées par la plupart de ces personnages, comme les livres attribués à trois d'entre eux, se rapportât à l'histoire du genre humain. Vient, en avançant, une autre série, qui est, sans contestation, celle des ancêtres de Marie et, par elle, de Jésus. On les reconnaît à la tige qui prend racine de la souche de Jessé endormi. Enfin, le cordon le plus rapproché du tympan est occupé par des Anges, qui participent à la scène du couronnement qu'on y voit représentée. Voilà donc l'œuvre primitive de Dieu, dégradée par la chute de l'homme et réparée par l'avènement du Sauveur, donné au genre humain par Marie.

Le portail de droite est celui des trois où la pensée se rapporte le moins à la sainte Vierge, et dont le caractère est le plus encyclopédique. Aussi, nous nous y attacherons peu, nous contentant de faire remarquer que, parmi les histoires bibliques qu'on y voit représentées à la suite des figures allégoriques des saisons, des mois et des occupations de l'année, le choix des histoires de Gédéon, d'Esther, de Judith, pourrait avoir été fait en raison des rapports qu'ils avaient avec elle.

Le portail de gauche, au contraire, semble devoir lui revenir directement tout entier : les vertus, les qualités, les dons célestes qu'on y voit représentés, reposent sur elle, comme étant le type par excellence sur lequel il faut se modeler pour y participer.

Les six grandes statues qui reposent à droite et à gauche de la porte représentent, d'un côté, l'*Annonciation* et le prophète Isaïe ; de l'autre, la *Visitation*, et probablement le prophète Daniel. Dans le tympan, l'on voit sculptées la *Naissance de Notre-Seigneur*, l'*Annonce aux bergers* et l'*Adoration des Mages*. Ces trois scènes sont éclairées, selon l'expression de M. l'abbé Bulteau, par des Anges portant des flambeaux, qui remplissent le premier des six cordons de voussures. Toutes les figures qui ornent ensuite les cinq autres voussoirs représentent ces vertus, ces qualités, ces dons célestes dont nous venons de parler. Sur le second sont représentées les Vierges sages, opposées aux Vierges folles, pour mieux faire ressortir le mérite des unes par le contraste des autres ; elles disent que Marie est la Vierge des Vierges et la Vierge très-prudente.

Le troisième cordon, après avoir donné à une des Vierges sages et à une des Vierges folles la place qui leur manquait sur le cordon précédent, reçoit les quatre Vertus cardinales, les trois Vertus théologiques, auxquelles on a ajouté l'Humilité, pour compléter le nombre huit. Chacune d'elles foule aux pieds le vice contraire. Il est aussi à remarquer que la Tempérance est spécialisée plutôt que remplacée par la Chasteté, c'est-à-dire par le mode de tempérance qui, dans son élévation requise, est la vertu propre des vierges.

Sur le quatrième cordon, l'on voit douze reines, qui « symbolisent sans doute », dit M. l'abbé Bulteau, « les douze fruits du Saint-Esprit dont fut ornée Marie, et qui, d'après saint Paul, sont : la charité, la joie, la paix, la patience, la longanimité, l'humilité, la bonté, la douceur, la fidélité, la modestie, la continence et la chasteté¹. »

Le cinquième cordon, dit le même auteur, est fort curieux : « Il représente, à gauche, les travaux manuels ; à droite, les occupations de

1. *Description de la cath. de Chartres*, p. 89.

« l'esprit, ou, si l'on veut, c'est la vie active et la vie contemplative. « Cette double vie a été constamment celle de Marie. » Double allusion, ajouterons-nous, à l'évangile de Marthe et Marie, dont l'Église fait l'application à la sainte Vierge¹ et à la Femme forte du livre des Proverbes², dont elle lui fait aussi l'application.

Enfin, le sixième et dernier cordon, reprendrons-nous en continuant nos emprunts à M. l'abbé Bulteau, « se compose de quatorze statuettes « représentant quatorze reines jeunes et gracieuses. Toutes s'appuient « sur un bouclier où sont gravés les emblèmes qui caractérisent chacune « d'elles. Toutes avaient leur nom gravé dans la pierre : cinq noms sont « aujourd'hui effacés. » — « Ces reines, dit à son tour M^{me} Félicie d'Ayzac, « ces reines, au front doux et fier, au port gracieux et noble, ne sont « point les Vertus publiques (comme l'avait cru M. Didron), mais les « Béatitudes célestes, c'est-à-dire les joies spirituelles et corporelles « dont les justes seront comblés, enivrés dans la vie future » Heureux complément des vertus et des prérogatives de Marie, dont seule, aujourd'hui, elle est en pleine possession.

Les neuf de ces Béatitudes qui ont conservé leurs noms sont la Liberté, l'Honneur, l'Agilité, la Force, d'un côté ; la Concorde, l'Amitié, la Majesté, la Santé et la Sécurité, de l'autre côté. Les deux noms qui manquent en tête de la première série, et comme complément de la seconde, doivent être ceux de la Beauté et de la Sagesse ; et les trois autres noms manquant dans les intermédiaires devraient être la Joie et la pure Volupté, d'une part, et la Puissance, de l'autre. D'ailleurs, le sculpteur de Chartres a mélangé les béatitudes de l'âme et celles du corps, qui devraient former deux séries distinctes³.

II.

LES VERTUS CHRÉTIENNES RAPPORTÉES A MARIE.

Les sculptures du tabernacle d'*Or san Michele*, à Florence, constituent, sans contredit, l'un des monuments iconographiques les plus importants qui aient été élevés en l'honneur de Marie. Mais il s'agissait seulement

1. Évangile de la fête de l'Assomption.

2. Prov. XXXI.

3. *Les Statues du porche septentrional de Chartres*, par M^{me} Félicie d'Ayzac ; Paris, 1849. Nous reproduisons sur notre pl. XII quatre de ces figures, publiées par M. Didron, dans les *Annales archéologiques* : la Liberté, l'Amitié, l'Honneur, la Majesté.

de décorer un autel destiné à recevoir une image miraculeuse de la sainte Vierge : Orcagna ne devait pas embrasser, à beaucoup près, un horizon aussi vaste que les imagiers de nos cathédrales, et toutes les parties de sa composition devaient s'appliquer plus immédiatement à Marie; il s'est donc contenté de représenter sommairement sa vie, puis de rappeler les prophéties accomplies en sa personne, et de lui faire l'application des vertus chrétiennes, en entremêlant les scènes historiques de figures de prophètes et de personnifications symboliques des vertus; et ces vertus sont, outre les trois Vertus théologiques et les quatre Vertus cardinales, huit vertus secondaires dérivées de celles-ci : la Docilité et la Sagacité (*Solertia*), de la Prudence; l'Obéissance et la Dévotion, de la Justice; la Patience et la Persévérance, de la Force; de la Tempérance enfin, l'Humilité et la Virginité, les plus chères de toutes à Marie.

Comme modèle d'une composition très-bien ordonnée, conçue en France à une époque voisine de celle où s'exécutait cette œuvre éminente de la sculpture italienne au xiv^e siècle, nous fixons notre attention sur le frontispice d'un beau manuscrit des *Miracles de la sainte Vierge*, de Gauthier de Coincy, qui appartient au séminaire de Soissons¹. Ce n'est qu'une miniature; mais nous dirons, avec M. E. Fleury, que son caractère monumental irait bien à une verrière. Elle n'est pas d'un goût irréprochable en tous points; on y sent les défauts développés chez nous aux approches du xv^e siècle; les figures de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge y manquent d'élévation, dans les types et dans les poses; dans Jésus enfant et dans Jésus mourant, pour rendre la grâce ou la douleur, l'effort va jusqu'à la contorsion. En un mot, nous n'en louons sans restriction que l'ordonnance.

L'artiste, ayant divisé sa composition en trois baies, a consacré la baie du milieu au résumé de toutes les joies et de toutes les douleurs de Marie, en la représentant dans le haut comme Vierge-Mère, dans le bas, au pied de la Croix. Dans les baies latérales, il a représenté, dans le haut, d'un côté saint Pierre, et de l'autre saint Paul, chacun entre deux prophètes choisis, en raison des textes qui leur sont empruntés, pour célébrer les vertus de Marie : vertus qui sont elles-mêmes représentées dans l'étage inférieur, au nombre de six, et de telle sorte que chacune d'elles correspond à l'apôtre et aux prophètes placés au-dessus, et dont le texte leur correspond à elles-mêmes. Ces six vertus sont les vertus propres de Marie : d'un côté, la Prudence entre l'Humilité et la Force; de l'autre, la Virginité entre la Pudeur et l'Obéissance; on voit que la vertu du milieu est une

1. *Les Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Soissons*, par Édouard Fleury, grand in-4°; Paris, 1865, pl. xii.

vertu mère, et entendue absolument, et que les deux autres se contrebalaient. Ces douze figures portent chacune une banderole, sur laquelle on lit l'inscription qui lui est propre, et l'agencement de ces textes leur donne un tour dramatique qui vient répandre une singulière animation sur ce monument d'apparence sculpturale.

C'est la Force qui commence par ces mots : *Ingressus Angelus ad eam* : « l'Ange se présentant à elle ». A cette apparition subite, il fallait en effet que Marie eût d'abord de la force; mais c'était Dieu qui lui parlait par la bouche de son Ange, et le prophète Osée dit au-dessus : *Ducam eam in solitudinem et loquar ad cor ei*¹ ; « je la conduirai dans la solitude et je parlerai à son cœur ». La Prudence dit naturellement : *Quomodo fiet istud ?* « comment cela se fera-t-il ? » Et saint Pierre reprend : *Estote prudentes, vigilate in orationibus* : « soyez prudents, veillez en priant ». Mais l'Humilité ajoute : *Ecce Ancilla Domini* : « voici la servante du Seigneur ». Et Isaïe conclut en disant : *Super quem requiescet spiritus nisi super humilem*² : « sur qui se reposera l'esprit de Dieu, si ce n'est sur l'humble ? »

La Pudeur prend la parole à son tour, comme pour commencer une autre strophe : *Turbata est in sermone ejus* : « elle fut troublée en entendant ces paroles ». *Gratia super gratiam mulier casta et pudorata*³ : « la femme chaste et pudique entasse grâce sur grâce », s'écrie alors le fils de Sirach. *Virum non cognosco* : « je ne connais point d'homme », reprend la Virginité. A saint Paul de dire : *Virgo cogitat quæ Domini sunt* : « la Vierge ne pense qu'à son Seigneur » ; puis l'Obéissance de conclure : *Fiat mihi secundum verbum tuum* : « qu'il me soit fait selon votre parole ». En effet : *Melior est obedientia quam victimæ* : « l'obéissance vaut mieux que les victimes », dit en terminant Samuel.

C'est la Force qui a commencé ce dialogue, et c'est un emblème de force qui vient ensuite se multiplier pour en compléter le sens. Marie est sur son trône ; les écrivains sacrés et les Vertus l'entourent, formant sa cour ; douze lions gardent les degrés du trône, et deux autres lions sont encore posés plus immédiatement au-dessous de Marie, avec ces inscriptions : *Terror dæmonum* : « la terreur des démons », ce qui se comprend très-bien, et *Terror miserorum*, ce qui semblerait une erreur de copiste.

1. Abréviation pour *cor ejus*.

2. « La Vulgate porte : *Ad quem autem respiciam (dicit Dominus) nisi ad pauperculum et contritum spiritu et trementem sermones meos. (Isaïe, LXVI, 2.)* » (R.)

3. « La Vulgate porte : *Mulier sancta et pudorata.* » (R.)

Très-probablement on a voulu dire que Marie, la terreur des démons, était en même temps le soutien et le refuge des malheureux.

Si nous ramenons maintenant plus particulièrement les yeux sur les compartiments où Marie couronnée repose sur son trône, nous observons que, reine elle-même, elle y est accompagnée de deux autres reines qui se tiennent debout, appuyées sur les bras de ce trône. Il faut remarquer que, de toutes les vertus dont nous avons parlé, la Prudence seule porte également une couronne. Ces deux figures sont désignées par ces mots inscrits au-dessus du trône : *Duplex operatio Spiritus Sancti* : « la double opération de l'Esprit-Saint ». L'Esprit-Saint lui-même est représenté au point culminant de toute la composition, non pas seulement par une colombe, mais par sept colombes, dont émanent autant de rayons qui vont converger vers un seul point, pour marquer l'unité des sept dons du Saint-Esprit dans un seul Esprit. Il semble donc que, par cette figure et par ces deux opérations, on a voulu dire tout à la fois que l'Esprit-Saint repose sur Marie pour la rendre mère, et repose sur son divin Fils, conformément au texte d'Isaïe : « L'esprit de Dieu reposera sur lui, l'esprit « de sagesse et d'intelligence, l'esprit de conseil et de force, l'esprit « de science et de piété, et il sera rempli de l'esprit de crainte du « Seigneur ¹. »

III.

LES DONNÉS DU SAINT-ESPRIT ET LA TIGE DE JESSÉ RAPPORTÉS A MARIE.

Sur le portail de Chartres, nous avons vu les fruits du Saint-Esprit personnifiés, pour faire cortège à la Mère de Dieu, comme lui appartenant ; dans un autre genre de composition tout différent, nous venons de voir représentés les dons de cet Esprit sanctificateur, comme reposant sur elle sous forme d'autant de colombes ; on en voit plusieurs autres exemples dans les vitraux mêmes de Chartres ; mais il faut faire observer que c'est sur Jésus plutôt que sur sa très-sainte Mère, conformément au texte d'Isaïe appliqué au Sauveur, que reposent ces dons divins, ou s'ils reposent sur Marie, c'est en tant qu'elle porte Jésus. Dans un arbre de Jessé, qui occupe l'une des trois verrières placées au-dessous de la rose occidentale, Jésus, seul occupant le sommet de la tige, est seul entouré

1. *Et requiescet super eum Spiritus Domini : Spiritus sapientiae et intellectus, Spiritus consilii et fortitudinis, Spiritus scientiae et pietatis, et replebit eum Spiritus timoris Domini.* (Is., XI, 2.)

des sept colombes, et Marie couronnée se voit au-dessous, fleurissant au rameau de l'arbre mystérieux, le plus élevé, après le sien.

Il paraît bien clair, d'un côté, que l'artiste, en faisant reposer tous les dons du Saint-Esprit sur le Fils, a voulu particulièrement glorifier la Mère, dans cette petite rose qui surmonte une des fenêtres à double baie, placée à l'étage supérieur de la nef, sur le fleuron septentrional, où l'on ne voit que six colombes autour de Marie, l'esprit de sagesse s'identifiant plus intimement avec le Fils de Dieu, la Sagesse éternelle, qui repose sur le sein maternel, dans une auréole circulaire (*voir ci-dessus*, p. 66) ¹.

La glorification de la sainte Vierge faisant le sujet de la grande rose méridionale, la chose devient on ne peut plus sensible; les quatre colombes qu'on y voit figurer ont évidemment pour but de l'honorer en honorant l'Enfant divin qu'elle tient dans ses bras. Assise sur un trône au milieu, elle est entourée de trois séries circulaires, chacune de douze médaillons. Dans la première se voient ces quatre colombes, quatre Trônes angéliques à six ailes, les pieds posés sur des roues, et quatre Anges qui portent des encensoirs ou des flambeaux à la main. La seconde série contient douze rois de Juda, ancêtres de Marie; la troisième, les douze petits prophètes: d'où l'on voit que le nombre quatre attribué aux colombes repose tout entier sur un motif d'agencement.

A cette rose ainsi remplie se rattachent les cinq grandes fenêtres que l'on voit au-dessous, et où Marie enfant, portée dans les bras de sainte Anne, sa mère, qui occupe la fenêtre du milieu, est accompagnée de David, de Melchisédech, de Salomon et d'Aaron, placés dans les fenêtres latérales, avec Saül, Nabuchodonosor, Jéroboam et Pharaon, au-dessous d'eux, le premier se perçant de son épée, le deuxième et le troisième adorant, l'un sa propre statue, l'autre son veau d'or, le quatrième submergé ².

1. Cette interprétation est pleinement justifiée par les sculptures de l'autel de Sainte-Walburge, à Soest, maintenant transporté à Munster, où la sainte Vierge est représentée sous une arcade du XII^e siècle, à droite du Sauveur triomphant qui occupe le centre du monument, saint Jean-Baptiste lui correspondant à gauche. Sur le sein de Marie, on voit de même une auréole centrale, reliée par des rayons à six auréoles plus petites, qui renferment autant de colombes; mais avec cette différence que l'auréole centrale, au lieu de l'Enfant Jésus, contient elle-même une septième colombe, représentant l'Esprit de sagesse. (De Caumont, *Abécédaire*, édit. de 1868, p. 299. Pour la verrière de Chartres: Didron, *Hist. de Dieu (Iconog. chrét.)*, p. 499; *Annales arch.*, T. I, p. 217.)

2. M. Didron a encore publié une miniature que nous avons reproduite, T. II, p. 123, et qu'il donne comme étant du XIV^e siècle, mais qui ne nous paraît pas pouvoir être antérieure

Notre-Seigneur Jésus-Christ, sur lequel reposent principalement les dons du Saint-Esprit, est aussi cette fleur qui devait sortir de la racine de Jessé, et sur laquelle Isaïe, aussitôt après l'avoir annoncée, affirme qu'ils viendront reposer¹; or, de même que l'on fait cependant servir la représentation de ces dons sacrés à la glorification de Marie, parce que tout ce qui appartient au Fils est un honneur pour la Mère, de même la représentation de l'arbre de Jessé, dérivée du même passage du saint prophète, précisément parce qu'elle a Jésus pour objet final, appartient étroitement à l'iconographie de la sainte Vierge. D'abord il est juste de faire revenir à Marie tout ce qui se rapporte à la naissance temporelle de son divin Fils, puisqu'il a voulu le tenir d'elle; ensuite, s'il arrive que le fleuron terminal de cette tige sacrée est représenté comme étant Jésus seul, il apparaît plus souvent comme se composant du groupe où le Fils et la Mère ne sont pas séparés. Nous n'en voudrions pas d'autre exemple que la vignette des *Heures* de Simon Vostre, où, à l'issue du moyen âge dont elle a conservé l'esprit, cette gracieuse figure est rendue, à part l'infériorité du type de la Vierge, avec une rare élégance dans la disposition générale².

L'arbre de Jessé, après avoir fait son entrée dans l'iconographie chrétienne au XII^e siècle, prit faveur au XIII^e, et ne fut pas délaissé aussitôt après la Renaissance, car M. l'abbé Crosnier fait observer que les XV^e et XVI^e siècles l'ont eux-mêmes reproduit très-fréquemment.

Au XIII^e siècle, où la tige de Jessé est le plus souvent représentée, c'est à l'entrée de nos cathédrales, dans les vousoirs des portes, comme nous l'avons déjà observé dans la façade septentrionale de Chartres. Nous ne dirons pas, en parlant de ces sculptures, que ce sont des arbres de Jessé, parce que la disposition du lieu ne permet pas à la tige de prendre la forme d'un arbre, comme elle le fait, par exemple, dans une

au XV^e, la Bible moralisée dont il l'a tirée étant, au moins pour la plus grande partie, de cette époque. On y retrouve les sept colombes autour du groupe de Jésus et de Marie. Ceux-ci y sont rendus dans un sentiment de vive tendresse qui, joint à la nudité de l'Enfant, contraste on ne peut plus avec la gravité du vitrail de Chartres, dont l'auteur a rapproché cette miniature dans ses publications. Les six colombes de la petite rose portent le nimbe simple; les quatre colombes de la grande rose portent même le nimbe crucifère. (Bulbeau, *Description de la cath. de Chartres*, p. 199.) Les colombes de la miniature ne portent point de nimbe, et ne sont renfermées dans aucune auréole. (Didron, *Histoire de Dieu, Icon. chrét.*, p. 488; *Ann. arch.*, T. I, p. 218.) La Bible moralisée où elle se trouve, porte au dos: Fr. 166, et sur la première page: 6829.

1. *Et egredietur virga de radice (Jessé), et flos de radice ejus ascendet et requiescet super eum, etc.* (Is., XI, 1.)

2. M. l'abbé Crosnier en donne un autre exemple, *Iconog. chrét.*, p. 139.

verrière où elle peut s'étaler, tandis que là elle serpente dans un étroit espace : mais l'idée est absolument la même. Alors aussi Jessé est plutôt assis que couché, et la tige qui prend racine en lui, part tantôt de sa poitrine, tantôt de sa bouche, tantôt de sa tête. Au portail d'Amiens, la figure de Jessé est double : non, sans doute, que l'on veuille dédoubler le personnage, mais c'est une répétition symétrique de l'idée exprimée par son moyen ; et, comme la tige doit toujours monter pour arriver à Jésus par Marie, on ne pouvait, après avoir atteint le sommet de l'ogive, la faire continuer en descendant sur la paroi opposée du porche. Les figures appelées à prendre place sur un arbre de Jessé sont proprement les ancêtres de Jésus selon la chair, par lesquels il est réellement descendu de David. Néanmoins, dans ces représentations, on a fait aussi figurer les prophètes qui l'ont annoncé, et parmi eux, quelquefois on n'a pas craint de comprendre Balaam, non-seulement en Orient, comme l'a fait observer M. l'abbé Crosnier, mais jusque dans la verrière de Chartres.

Nous avons dit que la mise en scène de l'arbre de Jessé avait commencé au XII^e siècle. Elle apparaît, en effet, parmi les bas-reliefs de la façade de Notre-Dame de Poitiers, non pas avec le développement qu'elle a reçu depuis, mais comme accessoire de l'Annonciation et en regard de quatre figures de prophètes, parmi lesquelles la plus rapprochée est celle d'Isaïe, qui porte écrit sur un livre ouvert la prophétie que l'art va traduire dans son propre langage : *Egredietur virga de radice Jesse et flos...* Jessé n'est ni couché, ni assis, ni endormi : il est debout, soutenant des deux mains les jets vigoureux, arrondis en rinceaux, qui jaillissent de sa tête ; une fleur s'épanouit au milieu, et, sur cette fleur jugée suffisante par elle-même pour exprimer la métaphore du prophète, on voit se reposer la colombe. Rapprochée de l'Annonciation, cette colombe ne se rapporterait-elle pas dès lors, comme les sept colombes de la miniature de Soissons, aux deux opérations du Saint-Esprit reposant sur Jésus et sur Marie, dans les deux sens exprimés ?

Cette observation serait fortifiée, s'il était reconnu que l'ensemble des sculptures qui ornent le portail de cette église dédiée à Marie se rapportent à elle, et nous allons voir comment, en effet, elles peuvent lui revenir, au moins dans une certaine mesure et en plus grande partie.

IV.

MARIE, LA NOUVELLE ÈVE.

Les sculptures de Notre-Dame de Poitiers ne peuvent d'emblée et dans leur totalité être considérées comme se rapportant directement à la sainte Vierge, par la raison qu'il y manque une image centrale où elle soit représentée de telle sorte que l'on soit invité à faire converger vers elle tous les détails qui l'entourent. C'est une figure du Christ triomphant, qui, dans une auréole au sommet du fronton, entourée des quatre animaux évangéliques, domine seule toute la composition. En effet, tout se rapporte principalement à lui, notamment les quatorze figures en pied ou assises, représentées dans les deux rangées d'arcades intermédiaires, qu'elles soient celles des douze Apôtres accompagnés de saint Hilaire et de saint Martin, ou qu'elles appartiennent à d'autres Saints. On remarquera cependant que la rangée inférieure des bas-reliefs qui s'étendent au-dessus des trois arcs de portes est uniquement consacrée à l'idée de son avènement : or, nous le répétons, l'avènement de Jésus ne se fait pas sans Marie, et la série de ces bas-reliefs peut assurément être considérée comme revenant à l'iconographie de la sainte Vierge.

Les scènes historiques de l'*Annonciation*, de la *Visitation* et de la *Nativité de Notre-Seigneur*, où elle joue le principal rôle, lui reviennent plus directement que les figures de la chute d'Adam et d'Ève, de Nabuchodonosor, des quatre Prophètes qui commencent la série, et l'Arbre de Jessé qui suit l'*Annonciation* ; mais ce sont seulement ces dernières figures qui rentrent dans notre sujet actuel, les scènes historiques étant réservées pour une autre partie de nos études. Nous dirons peu de chose des trois autres Prophètes qui, accompagnant Isaïe, annoncent comme lui la venue du Libérateur, et montrent, à cet effet, les textes écrits sur leurs livres ou phylactères. Nous ne nous étendrons pas non plus relativement à Nabuchodonosor, représenté par un roi assis sur un trône, entre Adam et Ève d'une part, et les quatre Prophètes de l'autre : c'est-à-dire entre la chute et l'annonce de la délivrance. Il est désigné par son nom :

NABVCO

NOSOR

REX

et il rappelle l'état du monde sous l'empire du péché. Nous voulons surtout prendre occasion de la chute d'Adam et d'Ève, représentés dans la

scène précédente, pour faire remarquer comment l'art chrétien n'a négligé aucune occasion de faire ressortir l'opposition qui existe entre Ève et Marie : l'une rappelant la déchéance, dont les conséquences se voient dans le roi de Babylone, l'autre apportant la réparation promise par les prophètes. L'intention de l'imagier est mise encore mieux en relief par l'inscription qui règne sous cette scène. Tandis qu'Adam est seulement désigné ainsi : (A) DA (*m*), un vers tout entier est consacré à la première femme : EVE C (*rimen f*) E(*r*)T HOMINI PRIMORDIA LVC (*tus*), pour dire que la mort est entrée dans le monde par sa faute, tandis qu'à l'opposé, à côté de la nouvelle Ève, cette fleur épanouie sur la tige de Jessé se montre comme un signe de joie et de réparation¹.

A la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens, la porte latérale de droite par rapport au spectateur, étant consacrée principalement à la sainte Vierge, la mort et le couronnement de Marie en occupent le tympan ; les grandes statues des parois latérales représentent l'Annonciation, la Visitation, la Présentation de Notre-Seigneur, les Mages, Salomon et la reine de Saba, avec deux rangées de quadrilobes inférieurs, qui encadrent des sujets correspondant à ceux de ces statues, de sorte qu'au-dessous de l'archange Gabriel et de la Vierge, représentant l'Annonciation, on voit sur quatre de ces médaillons quatre figures de la virginité de Marie : 1^o la pierre qui se détache de la montagne à la vue de Daniel, sans la main d'aucun homme ; 2^o la toison de Gédéon ; 3^o le buisson ardent ; 4^o la verge d'Aaron. Sont ensuite représentées : sous la Visitation, l'histoire de saint Jean-Baptiste ; sous la Présentation, celles de la fuite en Egypte et de la dispute dans le Temple ; sous les Mages, leur propre histoire ; sous Salomon, son trône et son temple, et sous la reine de Saba, des sujets relatifs à sa visite.

Cette porte étant divisée en deux baies, comme la porte centrale elle-même, il était dans l'ordre que le trumeau intermédiaire reçût une statue de la sainte Vierge : or, dans les soubassements de ce trumeau, on a eu soin de représenter au-dessous la création d'Ève comme sujet principal, et ensuite toute l'histoire de sa chute et de celle d'Adam. Et non content de l'avoir ainsi exposé avec développement, dans une place et avec un caractère d'opposition qui servira à mieux faire sentir le prix de la réparation, on a encore résumé le souvenir de cette chute sous les pieds de la Vierge de l'Annonciation, comprise au nombre des grandes statues latérales, au moyen de deux petites figures engagées dans la console qui la supportent, et qui représentent une femme et un dragon.

1. *Mémoires des Antiquaires de l'Ouest*, article de M. Lecointre-Dupont, 1839, p. 136. Il est fort à remarquer que, dans la scène de l'Annonciation, la sainte Vierge, au lieu de regarder l'Ange, est tournée de face vers le spectateur, comme pour lui dire : « Me voilà ».

De même, dans la *Bible des Pauvres*, Ève est seule représentée, sans Adam, deux pommes à la main, en présence du serpent dressé devant elle, comme sujet corrélatif à l'Annonciation qui occupe le centre de la vignette; Gédéon et sa toison figurent de l'autre côté; Isaïe, David, Ézéchiel, Jérémie, achèvent de l'entourer au-dessus et au-dessous, avec des textes tous destinés à célébrer la virginité de Marie : *Ecce Virgo concipiet et pariet Filium*, dit Isaïe ; *Descendens Dominus sicut pluvia in vellus*, reprend David ; *Porta hæc clausa erit et aperietur*, ajoute Ézéchiel ; *Creavit Dominus novum super terram, femina circumdabit virum*, s'écrie à son tour Jérémie¹. Et c'est encore à cette virginité que le vers placé sous la scène de la tentation d'Ève vient directement faire allusion : *Vipera vim perdit sine vi pariente puella* : le serpent perd toute sa force, aussitôt que Marie enfante sans cesser d'être vierge.

On se rappellera encore, comme exprimant sous un tout autre aspect le contraste entre la première femme et la nouvelle Ève, un tableau des anciens maîtres italiens, du musée Campana, au Louvre (n° 49), où, tandis que Marie, assise sur un trône, allaite son divin Enfant, Ève nue et dépouillée est misérablement couchée à ses pieds, avec un nimbe déformé, en présence du serpent qui dresse sa tête devant elle.

Cet antique serpent a une tête de femme ; il en est de même sur le trumeau d'Amiens, et dans un grand nombre d'autres cas : sorte d'identification du serpent et de la première femme, comme causes du péché et principes du mal, qui, à la rigueur, ne saurait se justifier, mais qui se rapporte d'une manière saisissante à cette idée vraie : que le serpent et la femme furent l'un et l'autre tentateurs, et contractèrent dans le mal une déplorable solidarité, tandis qu'au contraire Marie s'est identifiée en quelque sorte avec son divin Fils, en coopérant avec lui au salut des hommes.

Encore un mot sur les bas-reliefs de la façade de Notre-Dame de Poitiers. Au-dessous de la scène de la Nativité de Notre-Seigneur, on remarque deux personnages, l'un avec de la barbe, l'autre imberbe, qui se sont jetés dans les bras l'un de l'autre, et s'embrassent avec effusion. M. Lecoindre a proposé d'y voir la Miséricorde et la Vérité, conformément à ces paroles du psaume 84 : *Misericordia et Veritas obviaverunt sibi, Justitia et Pax osculata sunt* ; et cette interprétation donne lieu de remarquer, en effet, que la mise en scène de ces paroles s'associe sur d'autres monuments de l'art chrétien, comme il était très-naturel qu'elle le fit, avec des représentations ayant trait à l'avènement du Sauveur, où la sainte Vierge, en conséquence, joue le principal rôle. On peut citer le manuscrit de la *Légende dorée* du xv^e siècle (*Bibl. nat. fr. n° 244, fol. 107*), où elle accompagne une Annon-

1. Is , VII, 14 ; Ps. LXXI, 61 ; Ezech., XLIV, 2 ; Jerem., XXXI, 22.

ciation ; mais alors la Justice et la Paix sont personnifiées, comme la Miséricorde et la Vérité, et toutes par des figures de femmes, selon l'usage général que Guillaume Durand constate mieux encore qu'il ne l'explique. La circonstance que le nom de la Miséricorde est masculin en grec, et la supposition que l'imagier aurait été imbu de traditions byzantines, nous paraît de peu de poids dans la question ; car les traditions byzantines n'étaient pas venues jusque-là sans beaucoup de détours, et rien n'indique qu'une semblable représentation ait jamais été d'usage en Orient. En effet, l'honorable auteur ne s'est pas tenu si satisfait de sa conjecture, qu'il n'en ait proposé une autre, d'après laquelle cet embrassement représenterait le retour de l'Enfant prodigue¹. Nous aurions été tenté, à notre tour, d'y voir la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, dont le rôle a pris, dans l'iconographie chrétienne, une si grande importance, avec la signification la plus propre à lui assigner la place qu'elle occuperait ici. Reportée en effet au-dessous de la ligne horizontale, où se développent le surplus des bas-reliefs auxquels elle est associée, dans un espace correspondant à celui où sont représentés, de l'autre côté, Adam et Ève, — espaces laissés libres de part et d'autre par l'évidement des arcs latéraux, — cette scène rappellerait l'Immaculée Conception de Marie ; elle se trouverait à l'opposé de la chute de nos premiers parents, dans une position où, selon l'ordre progressif des faits adopté dans la circonstance, elle serait en avant et comme prélude des scènes historiques de l'avènement du Sauveur par Marie. Nous n'oserions cependant donner cette explication comme définitive. La chaste réserve des deux saints époux, dans les monuments où leur rencontre est évidemment représentée, est d'un tout autre caractère que la vive effusion des deux personnages qui s'embrassent à Notre-Dame de Poitiers. Et peut-être faut-il les considérer comme exprimant, en général, l'idée abstraite d'une réconciliation parfaite, sans essayer de les déterminer plus expressément.

V.

TABLEAUX DES CONFRÉRIES DE NOTRE-DAME DU PUY.

Un grand nombre de tableaux ont été composés en l'honneur de Marie, depuis la fin du xiv^e siècle jusqu'à une partie avancée du xv^e, pour traduire en peinture les pièces de vers couronnées dans les confréries littéraires connues sous les noms de *Puys* ou de *Palinods*. On a conservé à la

¹. De Chergé, *Guide du voyageur à Poitiers*, 1868, p. 269.

Bibliothèque nationale trois recueils de ces poésies : un du Puy d'Amiens, deux du Puy de Rouen ; ils sont accompagnés de miniatures qui reproduisent la composition des tableaux exécutés chaque année à l'époque du concours¹ ; de plus, neuf des tableaux eux-mêmes du Puy d'Amiens sont encore conservés, et M. l'abbé Hurel a consacré à l'étude des uns et des autres une série fort remarquable d'articles, dans les *Annales archéologiques*². Cette étude ne révèle aucun chef-d'œuvre, mais, au travers de beaucoup de poèmes littérairement faibles, elle fait apercevoir un esprit de foi et des notions très-exactes sur les prérogatives de la sainte Vierge, principalement sur son Immaculée Conception, qui était proposée aux concurrents comme l'objet spécial de leurs chants ; et dans leurs vers l'on trouve encore bien des pensées heureuses, heureusement exprimées, et quelquefois, comme le dit M. l'abbé Hurel, des inspirations supérieures à leurs talents. Leur principal défaut est la recherche, et ce défaut est encore porté plus loin dans les peintures qu'ils ont inspirées, mais non sans qu'on y trouve aussi des vues d'une fraîcheur vraiment poétique.

« Une des miniatures les plus achevées du recueil d'Amiens », dit M. l'abbé Hurel, « est celle qui fait pendant au poème où Marie est appelée :

« Au pelican forest solacieuse.

« La Vierge est debout devant une forêt peuplée d'oiseaux charmants. Rien n'égale la richesse et la variété de leur plumage, si ce n'est celle de leurs chants, que l'on croit entendre, tellement ils ont des attitudes vives et animées. La panthère, le lion, la licorne³, errent en paix sous les

1. Le lauréat devait donner un objet d'art, une peinture, une sculpture ou un encadrement.

2. *Ann. arch.*, T. XXI, p. 345 ; T. XXII, p. 27, 97, 332. Le nom de *Puy* vient du lieu élevé où siégeaient les juges du concours, ou de la tribune où se lisaient les pièces couronnées ; celui de *Pallnod* vient des mots grecs : *παλι* et *ωδη*, nouveau chant. Le Puy d'Amiens fut fondé en 1393.

3. On sait que la licorne était réputée, d'après les bestiaires, avoir un attrait particulier pour la virginité, et que, poursuivie par les chasseurs, elle se jetait dans le sein d'une jeune vierge, et, par ce moyen, réussissait à se soustraire à la mort. Au musée d'Amiens, dans un des tableaux de la confrérie du Puy, on voit associée à la représentation du mystère, — non pas précisément du fait de l'Annonciation, car Marie est assise sur un trône de la plus grande magnificence, et l'archange Gabriel embouche la trompette, on voit, — disons-nous, une licorne poursuivie par quatre lévriers qui portent ces noms écrits sur leur dos : *Misericordia, Veritas, Justitia, Pax*. (Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, p. 182.)

Le P. Cahier, dans ses *Caractéristiques des Saints*, p. 45, a reproduit une vignette allemande de 1505, où l'archange Gabriel, sous figure de veneur accompagné de ses chiens, poursuit la licorne, qui se jette dans le sein de Marie.

« grands arbres, et tous ces animaux représentent les vertus de Marie. Au
 « pied de celle-ci, repose un nid sur lequel s'abat un pélican. Les petits
 « allongent leur tête et tendent avidement leur bec à la nourriture. Le
 « pélican se frappe et se déchire :

« Le sang coule à longs flots de sa poitrine ouverte ;
 « En vain, il a des mers fouillé la profondeur :
 « L'Océan était vide et la plage déserte ;
 « Pour toute nourriture, il apporte son cœur.

« Le poète a-t-il besoin de dire :

« Cette forêt en sa beauté plainière
 « Est Marie,
 « Qui sur la terre en hauteur sommière
 « Touche les cieux. »

Dans une autre poésie, Marie est comparée à la frêle nacelle de joncs qui, flottant sur les eaux du Nil, servit à sauver Moïse et par lui le peuple de Dieu : « Au souverain Moïse, humble fiscelle », est-il dit dans le refrain. Dans la peinture, « on voit le palais de Pharaon sur les bords du Nil. Devant le palais, la Vierge Marie debout. A ses pieds, sur l'eau, flotte une corbeille où gît un enfant emmaillotté. A droite, la fille du roi d'Égypte désignant du doigt à ses compagnes la *fiscelle* qui surnage. A gauche, Marie, sœur de Moïse, qui se tient là, épiant le secours pour ce cher trésor, que balancent les eaux capricieuses du fleuve. »

Ailleurs, Marie est le char de Dieu, le char de feu qui enlève Élie : « Char armé en guerre et qui s'avance contre le char destructeur que Satan pousse à travers le monde... Le char est d'or pur et *mené en arroy magnifique*, par une panthère, une licorne et un éléphant, trois animaux symboliques que les anciens affectionnent et qu'ils expliquent diversement, mais toujours d'une façon appropriée à la Vierge. La Victoire et le Triomphe personnifiés mènent le cortège : l'une palme en main, l'autre enseigne déployée. A la suite du chariot marche Josué, sans doute en sa qualité de général des armées de Dieu, et comme introducteur d'Israël dans la terre de promesse... Sur le devant du char, David, assis, le dirige. »

Une autre miniature publiée dans les *Annales archéologiques*¹ « représente Marie debout au sein d'une double auréole, dont le centre

1. *Ann. arch.*, T. I, p. 96.

« rayonne de toutes parts... Sous ses pieds sont deux figures symboliques:
 « la Mort, cadavre à moitié squelette, et Satan, dragon ailé... Une troi-
 « sième auréole, formée des vertus théologiques et cardinales, borde en
 « quelque façon les rayons qui s'échappent de toute la personne de
 « Marie... Le plan inférieur de la composition est occupé par un paysage
 « où l'on voit un jardin verdoyant fermé de hautes murailles, avec une
 « porte à tours crénelées.

« La dernière pièce du recueil d'Amiens nous offre Marie comme le reflet
 « vivant de la divinité, le centre du christianisme, le confluent de toute
 « grâce et de toute gloire, le

« Miroir de foy, d'amour et d'espérance.

« L'artiste a fait mieux que traduire le poète, il l'a interprété. Il nous
 « peint un miroir en forme d'ostensoir. Le champ de l'hostie est occupé
 « par la Vierge; on la voit agenouillée, tenant étendu sur elle l'Enfant-
 « Dieu, qu'elle contemple avec amour... Autour du miroir, l'artiste a
 « disposé les principales figures de la religion chrétienne: Jésus-Christ
 « d'abord au sommet, puis saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangé-
 « liste, avec six autres Apôtres. Le pied du miroir repose sur quatre ani-
 « maux symboliques: le lion, le bœuf, la licorne et le griffon, qui sont
 « comme les attributs spéciaux de la Vierge et de son Fils... Le maître du
 « Puy est à genoux, portant sa devise sur une banderole... Trois Anges
 « lui font vis-à-vis et personnifient probablement la foi, la charité et
 « l'espérance de sa devise ¹. »

Nous citeroïis encore une miniature de l'un des manuscrits de Rouen, qui représente un jardin. « Au milieu se tiennent les deux mères de la
 « race humaine, Ève et Marie: la première, nue et couverte seulement
 « de ses cheveux; celle-ci, vêtue. Elles se font vis-à-vis. A l'entour d'Ève,
 « on voit une foule compacte qui pleure et se lamente; du côté de Marie,
 « au contraire, une foule radieuse et pleine d'allégresse...

« Quatre Anges dans le ciel ferment avec leurs mains la bouche des quatre
 « Vents. En bas, est un parterre orné de fleurs et de verdure. Ce parterre
 « est la Vierge:

« Quatre Anges sont quatre vertus célestes,
 « Ce saint concept gardant d'estre empesché
 « Des quatre vents d'originelles pertes.

« Le premier Ange est en habit de charité, le second en habit de pureté,

1. Cette miniature a aussi été publiée dans les *Ann. arch.*, T. XXII, p. 27.

« le troisième en habit d'humilité. Ils maîtrisent et domptent, à l'orient, « le vent « d'Envye » ; au midi, le vent « d'infection » ; au couchant, le « vent de « langue infâme et détestable » ; vers l'aquilon, enfin, le vent « d'orgueil... »

Souvent aussi, dans ces tableaux, figuraient, à genoux devant la sainte Vierge, des donateurs ou d'autres notables de la cité; nous-en avons remarqué plusieurs exemples au musée d'Amiens; ces personnages, dans l'une de ces peintures, sont suivis de quatre femmes en costume du temps, qui pourraient bien également représenter des dames de leurs familles, bien qu'elles portent des emblèmes de diverses vertus appliquées à la Mère de Dieu, le mélange du réel et des subtilités allégoriques étant l'un des caractères de ces compositions. Dans un autre des tableaux conservés au même musée, on observe un pèsement des couronnes, dont les circonstances ne nous sont pas bien présentes, mais qui indirectement avait sans doute pour but de marquer que tous les poèmes couronnés ne le méritaient pas également. De semblables préoccupations montrent que les poètes, comme les artistes, ne cherchaient pas uniquement leurs inspirations dans la dévotion à leur très-sainte patronne. Il y avait là bien des éléments de déviation et de décadence; aussi cette institution qui, par ses sommités et son origine, tenait, comme on peut le reconnaître dans l'aperçu que nous donnons de ses œuvres, à tout ce qu'il y avait de plus noble, de plus abondant et de plus vaste dans la poésie et l'iconographie chrétienne du haut moyen âge, représentées par la statuaire et les vitraux de nos cathédrales, est-elle tombée au point que le mot de *palinodie* n'a plus été employé qu'en mauvaise part.

Ces formes allégoriques, souvent trop recherchées, ne sont pas particulières, d'ailleurs, aux palinods du xv^e et du xvi^e siècle; elles tenaient chez nous au goût général du temps; mais en tous les temps rien n'est perfide pour le goût comme cette sorte d'obligation où se mettent écrivains et artistes de créer à jour fixe des combinaisons toujours de plus en plus nouvelles et de plus en plus ingénieuses. Il vaut bien mieux s'attacher à un thème consacré et sagement mûri; l'émulation a assez à faire, en excitant à le rendre avec une perfection toujours croissante, et le génie lui-même y trouve son compte en l'élevant à sa plus sublime expression.

VI.

DU ROSAIRE.

Les divers genres de dévotion dont la sainte Vierge est l'objet, sont de nature à motiver des représentations spéciales. Parmi ces dévotions, les

plus importantes et les plus répandues sont celles du Scapulaire et du Rosaire. L'apparition de la sainte Vierge au bienheureux Simon Stock a fait le sujet de quelques tableaux ; le saint scapulaire a été placé quelquefois comme attribut dans les mains de Marie : mais nous ne voyons pas que Notre-Dame du Mont-Carmel ait encore attaché son nom à une œuvre d'art éminemment remarquable, et que, pour la représenter, aucune composition bien déterminée ait eu jusqu'à présent un cours soutenu. Sous ce double rapport, Notre-Dame du Rosaire a été plus favorisée ; déjà nous avons rappelé cette composition devenue usuelle, où la sainte Vierge et l'Enfant Jésus remettent chacun un chapelet à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne ; et le tableau du Dominiquin, dit *du Rosaire*, qui se voit dans la galerie de Bologne, est un des plus prisés de ce grand maître. Œuvre d'un trop grand fracas pour se prêter facilement à la prière, il n'est pas, sous d'autres rapports, au-dessous de sa réputation ; il est, selon les vraisemblances, tout entier de l'invention du maître, et il ne laisse pas que de faire honneur à sa verve poétique : on peut le reconnaître sans cesser de croire qu'il l'eût probablement rendu plus parfait, s'il avait eu à perfectionner une combinaison précédemment éclosée, et la *Communion de saint Jérôme*, d'Augustin Carrache, du même musée, qui lui a servi de type pour produire son chef-d'œuvre, vient amplement justifier cette pensée.

Dans son tableau du *Rosaire*, il s'est proposé de montrer comment la prière dont le Rosaire est donné comme le signe, est un soutien et une sauvegarde dans toutes les situations les plus difficiles. Tandis que la sainte Vierge se montre, au sommet du tableau, prête à secourir tous ceux qui l'invoquent, et que son divin Fils répand, sous forme de roses, ses grâces sur la terre, saint Dominique, un rosaire à la main, montre qu'il faut s'adresser à elle. De là tout ce pêle-mêle que l'on observe dans le bas, tant de malheureux luttant contre les dangers de la vie, un rosaire à la main : ici une jeune fille menacée par la lance d'un cavalier et par son cheval fougueux, image de la guerre ; là une autre femme sous le poignard d'un assassin, puis un mourant étendu sur un peu de paille ; un pieux évêque priant pour son troupeau désolé. Puis il semble que, par les attitudes d'une multitude d'anges, les uns joyeux, les autres chargés des instruments de la Passion, les autres des symboles du triomphe, le peintre ait voulu rappeler la succession des mystères sur lesquels le fidèle, en priant, est appelé à méditer. Mais cette idée n'est point assez claire, et on ne peut nier qu'il n'y ait dans ce tableau trop de confusion.

L'ancienne chapelle des Dominicains dits Jacobins, à Poitiers, possédait un tableau, maintenant transporté dans la cathédrale de cette ville, qui, bien éloigné, pour le mérite artistique, de l'œuvre d'un grand maître, n'est

cependant pas sans valeur. Sur un ton calme, montrant les chefs de l'Église, les rois, le jeune Louis XIII en tête, les princes, les peuples à genoux pour entendre la prédication de saint Dominique et participer aux grâces du Rosaire, il dit non moins fortement toute l'efficacité de la prière adressée à Marie. Cette divine Mère, occupant elle-même le haut du tableau, s'y montre entourée comme d'une auréole, par une série circulaire de quinze médaillons qui renferment la représentation des mystères du Rosaire.

Dans une composition provenant de l'école catholique allemande dérivée d'Overbeck et de ses émules, une auréole ainsi formée ne comprend que quatorze médaillons, et par conséquent quatorze mystères, et la représentation du quinzième, le *Couronnement de la sainte Vierge* par son divin Fils, occupe le champ tout entier de l'auréole, au milieu des concerts angéliques. Les quatre animaux évangéliques se voient dans les quatre cantons extérieurs de l'enceinte, et dans la partie inférieure du tableau, on a fait figurer saint Dominique recevant le Rosaire des mains de l'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa Mère ; trois anges les accompagnent, portant eux-mêmes sur des coussins cette pieuse couronne du Rosaire, pour l'offrir, sans doute, de la part des fidèles, à Jésus et à Marie.

Dans une autre composition de même école, les médaillons qui contiennent les mystères du Rosaire, formant une auréole non plus circulaire, mais elliptique, autour du groupe de la Vierge-Mère debout sur le nuages, sont entremêlés de bouquets de roses et compris eux-mêmes dans les grains du vaste Rosaire qui leur sert de bordure.

Quant à la manière de représenter, chacun en particulier, ces quinze mystères : — cinq joyeux, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité de Notre-Seigneur*, la *Présentation au temple*, le *Recouvrement de Jésus au milieu des docteurs* ; cinq douloureux : l'*Agonie du Jardin des Olives*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines*, le *Portement de Croix*, la *Mort sur la Croix* ; cinq glorieux : la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Descente du Saint-Esprit*, l'*Assomption*, le *Couronnement de Marie dans le Ciel*, — il suffira de nous en occuper à mesure qu'ils se retrouveront dans l'étude des mystères en général, suivis selon leur ordre historique. On remarquera seulement que, groupés conformément à la pensée du Rosaire, les mystères compris dans l'accomplissement de cette pieuse pratique doivent prendre un tour correspondant aux idées de joie et d'avènement, de souffrance et d'épreuve, de gloire et de couronnement, sur lesquelles le fidèle est successivement invité à faire porter ses méditations. La *Présentation*, où se trouvera un grand sujet de douleur lorsque Siméon annoncera à Marië que son âme sera percée d'un glaive, eut son moment de joie quand il entonna le *Nunc dimittis*. Autant la perte de Jésus avait été douloureuse,

autant fut grande la joie de le retrouver. Voilà comment les joies se rencontrent parmi les douleurs de Marie, et les douleurs parmi les mystères joyeux de son Rosaire.

Le Rosaire est une mine précieuse pour l'art chrétien. Cette mine a été exploitée, elle ne l'a pas été encore autant qu'elle le mériterait. Dans aucune des compositions dont nous avons parlé, on n'a cherché à rendre la pensée de l'*Ave Maria*, celle du *Pater*, celle du *Credo* : on pourrait assurément en tirer parti, en combinant les représentations qu'on leur consacrerait avec celles des mystères auxquels on doit aussi penser en les récitant.

Les joies et les douleurs de la sainte Vierge peuvent être groupées tout autrement que dans le Rosaire. Nous avons dit, à propos des *Mater dolorosa*, un mot de la série des sept douleurs et de leur représentation. Marie a aussi sept joies; elles donnent leur nom à un tableau de Memling qui se trouve dans la galerie de Munich. Il n'est pas vrai à la lettre qu'elles lui servent de sujet, car si on ne considère que les scènes principales, représentées sur le devant de cette sorte de panorama historique, comprenant tous les grands événements de la vie de la sainte Vierge, à l'exclusion de ceux qui forment les mystères douloureux du Rosaire, on n'y verra que la *Naissance de Notre-Seigneur*, l'*Adoration des Mages*, la *Résurrection* et la *Descente du Saint-Esprit*. De cette sorte le nombre sept n'est pas atteint, et il est au contraire dépassé, si l'on compte les scènes secondairement jetées sur les plans plus éloignés : l'*Annonciation*, les *Bergers avertis par un Ange*, le *Voyage des Mages*, l'*Ascension*, l'*Apparition de Notre-Seigneur à sa très-sainte Mère*, la *Mort* et l'*Assomption de Marie*¹. D'où l'on voit que ce nombre sept est employé pour dire toutes les joies de Marie, parmi lesquelles il est remarquable que l'on comprenne sa mort, et il ne faut pas s'en étonner, car cette mort pour elle fut éminemment bienheureuse.

VII.

LA CHAPELLE DE NOTRE-DAME-DE-LORETTE, A PARIS.

Tous les siècles ont leurs élévations comme leurs abaissements. Les abaissements sont grands, sur le déclin du nôtre, spécialement dans les arts. Combien ne sont-ils pas descendus au point de vue moral, si l'on

1. Forster, *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. 1, p. 40.

considère leurs grands courants ! L'habileté de main, répandue à profusion, serait un faible dédommagement, s'il pouvait en être un, dès lors qu'on n'en fait pas un bon usage. Grâce à Dieu, notre génération présente emportera de meilleures consolations, en jetant un regard sur les œuvres accomplies sous ses yeux, avant que — son évolution accomplie et jetée dans le passé — elle n'ait laissé le champ libre aux œuvres de l'avenir.

L'œuvre dont il nous reste à parler, pour achever notre aperçu sur l'iconographie générale de la sainte Vierge, couronne dignement cette partie de notre étude. Elle paraît comme isolée, quoiqu'elle ne le soit pas, puisqu'elle a son pendant dans la chapelle correspondante, peinte par M. Alphonse Perrin, œuvre où les solides et fortes pensées, les expressions suaves et senties, mériteraient un renom que ne pouvait guère leur donner le goût dominant du jour : car, là où il faudrait du recueillement, notre siècle n'aime que l'éclat ; là où il faudrait revenir à plusieurs fois, pour pénétrer de plus en plus dans une œuvre sérieuse et profonde, il apporte son amour de la nouveauté incessante. De là il résulte que l'œuvre d'Orsel elle-même, un peu plus connue, peut-être précisément grâce aux soins généreux de son ami et de son émule, n'a pas, à beaucoup près, le retentissement dont elle serait digne. Il avait à décorer la chapelle plus spécialement dédiée à la sainte Vierge, dans l'église alors nouvelle de Notre-Dame-de-Lorette, et il a trouvé, dans les litanies qui portent ce même nom, la matière d'un ensemble plein d'harmonie. Profitant de la disposition très-variée des espaces qu'il avait à remplir, il a su allier la symétrie et la variété, dans la plus juste mesure. Les trois premières séries d'invocations sont résumées dans une seule figure placée dans l'archivolte, au-dessus de la porte qui fait face à la nef latérale, par conséquent dans la partie la plus immédiatement exposée aux regards des assistants. L'inscription porte : *Mater Salvatoris*. L'artiste fait ainsi connaître quel est le ton dominant de toutes ses compositions : c'est surtout la bonté, la suavité de Marie et tous les charmes capables d'attirer vers elle, qu'il s'est proposé de rendre ; s'il eût voulu faire ressortir sa dignité, c'eût été plutôt la Mère de Dieu, la Mère du Créateur, qu'il aurait dû poser comme figure principale. La Mère du Sauveur est assise sur un trône, portant l'Enfant Jésus sur ses bras, et accompagnée d'Anges musiciens qui chantent les louanges du Fils et de la Mère.

La série des emblèmes figuratifs se développe sur le champ intérieur des pieds droits qui supportent la coupole. Ces emblèmes ne sont pas distribués selon l'ordre de leurs idées, mais semés selon les besoins d'un agencement semi-pittoresque ; et comme l'artiste n'a pas renoncé à ressaisir l'occasion de rendre quelques-unes des invocations résumées dans sa

première page, et qu'il comprend combien Celle qu'il montre si disposée à nous secourir, à les moyens de le faire, il a consacré un premier pied droit à la Vierge puissante, au Miroir de justice et à la Rose mystique.

La Vierge puissante, les bras étendus dans l'attitude d'Orante, est assise sur un trône qui repose sur un arc de la sphère terrestre; le soleil d'un côté, une étoile et la lune de l'autre. Dans un espace ménagé au-dessus d'elle, on voit la Femme de l'Apocalypse reposant sur un croissant, tenant une petite croix à la main, et dans un espace ménagé au-dessous, le Miracle de Cana.

Cet ensemble est surmonté d'une autre série de compartiments agencés de même avec goût, et consacrés à l'invocation *Speculum justitiæ*, mais non plus de telle sorte que la sainte Vierge y paraisse en personne. La figure principale est une figure allégorique de la Justice qui, tenant la balance et un bouclier, protège contre les embûches de deux démons les eaux d'un bassin qui, dans leur intacte transparence, deviennent elles-mêmes le miroir où deux chrétiens viennent observer l'état de leur conscience. Un vrai miroir et une épée, groupés au-dessous, disent plus simplement l'alliance des deux idées de miroir et de justice. La composition supérieure, consacrée à la Rose mystique, toute décorative à première apparence, ne laisse pas que de s'appliquer à cette légende, où les idées ne manquent ni de grâce ni de force : « La Vierge est regardée comme « une rose sans épine; une branche de rose sans épine entoure la croix : « Ève est considérée comme un rosier flétri; il n'y reste que les épines : « le serpent s'enlace à ce rosier. »

Un autre pied droit est consacré au *Sedes sapientiæ*, représenté par le trône de Salomon, au *Domus aurea*, représenté par un temple grec, et au *Fœderis arca*, auquel se rapportent un plus grand nombre de figures, figures pleines d'idées, mais elles-mêmes toutes matérielles, à la seule exception des deux chérubins de l'arche et de l'agneau qui la surmonte; des personnages seraient venus sans doute animer la composition, si le plan d'Orsel eût été complètement exécuté dans quelques champs laissés vides. Quelques dessins laissés par l'artiste et représentant la Descente aux limbes, où il fait intervenir Marie par ses prières (T. I, pl. xviii), l'action de grâces de David vainqueur de Goliath, Jésus au milieu des docteurs, le Jugement de Salomon, étaient destinés, leurs formes et leurs dimensions l'indiquent, à remplir des espaces semblables.

Le pied droit qui porte une touchante inscription commémorative du peintre, arrêté par la mort dans l'accomplissement de son pieux labeur, aurait sans doute, s'il eût vécu, été recouvert, dans sa partie inférieure, de l'image de la Vierge très-prudente, accompagnée des deux

scènes de l'Annonciation et de la Fuite en Égypte, qu'il a laissées aussi parmi ses dessins.

Au-dessus, on voit s'élever, dans les peintures qui ont été exécutées : la Tour de David, qui paraît en même temps comme un phare au milieu de la mer, et les emblèmes des vases ; il n'y en a que deux : l'un d'où sortent et s'étendent les branches d'un lis, l'autre qui est un calice d'où émerge une figure d'enfant. On sait que c'est sous une figure d'enfant que Notre-Seigneur a le plus souvent ostensiblement manifesté sa présence dans la sainte Eucharistie, ce qui rend plus sensibles les motifs de comparer la Mère de Dieu à ce vase sacré par excellence. Ici le médaillon qui le renferme est accosté de deux arbres : l'un qui porte un serpent, l'autre qui, surmonté d'une colombe, se fait reconnaître pour un olivier : l'arbre de vie et l'arbre de mort, de la mort qui est vaincue, de la vie qui nous est rendue.

Le quatrième pied droit est principalement consacré à l'emblème de l'Étoile ; la tour, placée au-dessous, porte encore le nom de Tour de David, et mérite de le conserver, tandis que celle dont nous avons parlé serait plutôt la Tour d'ivoire ; la scène principale est celle de Balaam, qui montre l'étoile à Balac, sur un pic de montagne, autour duquel s'élève la flamme des sacrifices, sur les sept autels qu'ils avaient érigés ; plus bas, l'étoile brille sur une mer agitée, comme l'espoir du salut pour une barque menacée du naufrage : cet astre est l'étoile de la mer ; cependant l'inscription porte *Stella matutina*, parce que ces idées se confondent en Marie. L'idée du salut se complète par l'emblème supérieur, placé à la proximité de la voûte, cet emblème étant la porte du ciel, à la droite de laquelle on lit ce mot : *Salus*, et à gauche ceux-ci : *Mors, Luctus*.

Chacun des pieds droits donne naissance aux quatre pendentifs de la voûte, qui, dans leur courbure, reçoivent au centre quatre médaillons, où apparaît la Vierge, tour à tour Santé des infirmes, Refuge des pécheurs, Consolatrice des affligés, Secours des chrétiens. Chacune de ces catégories de protégés est représentée avec elle : celle des infirmes par un moribond étendu sur son lit, près duquel sa jeune femme ou sa fille s'est jetée à genoux, tandis que Marie lui apparaît sur un nuage, lui présentant Jésus qui le bénit ; ici deux pécheurs se sont jetés aux pieds de la Mère de miséricorde, qui, étendant les bras, les abrite et les enveloppe de son manteau : c'est une des mieux réussies de ces touchantes compositions ; la suivante ne l'est pas moins : les affligés sont représentés par une vieille femme, une mère sans doute, reposant sur ses genoux devant un tombeau, avec une jeune fille derrière elle ; la Vierge consolatrice, suivie de deux Anges, lui apparaît, une branche d'olivier à la main. Dans la Vierge auxiliaire, naturellement le sentiment de la grâce le cède à celui de la force ;

elle est assise majestueusement, tenant à la main une croix processionnelle, et trois chrétiens sont à ses genoux. Dans les angles de chaque pendentif resté libre, il y avait place de chaque côté pour une figure couchée. Orsel, en effet, a profité de ces écoinçons pour y jeter des figures allégoriques en rapport avec les sujets des médaillons, soit par voie de sympathie, soit par voie de contraste : la Confiance s'approche et la Mort s'éloigne du malade visité par Marie; les pécheurs qui ont recours à elle laissent derrière eux le Péché et le Remords; la Paix s'associe au Deuil, lorsqu'elle console les affligés; le Tumulte et l'Hérésie s'enfuient, lorsqu'elle vient au secours des chrétiens.

A la voûte, elle est Reine. Cette voûte, autour de l'ouverture circulaire qui en occupe le centre, étant divisée en quatre, au moyen de quatre bandes de lignes convergentes, Orsel a réservé les quatre sommets pour la Reine du ciel et des Anges, la Reine des Patriarches, la Reine des Martyrs et la Reine des Vierges, la représentant accompagnée, dans chaque compartiment, d'un groupe de ces divers Saints, à genoux devant elle pour l'honorer. Les inscriptions sont tracées à la base des bandes intermédiaires, avec des emblèmes correspondants échelonnés au-dessus. Ainsi, au-dessus de *Regina cæli*, on voit un trône et un globe; au-dessus de *Regina patriarcharum*, l'arche de Noé et le flambeau à sept branches; au-dessous de *Regina virginum*, deux colombes; le chrisme ☩ au-dessous de *Regina martyrum*. Ces quatre figures de reine, naturellement, sont couronnées. La Reine du ciel est un titre qui n'est pas dans les Litanies. Mais l'artiste l'a préféré, comme résumant mieux la royauté supérieure de Marie, à celui de Reine des Anges, qu'il a rappelé dans une autre partie de ses compositions. Marie est assise sur un trône, tenant un sceptre surmonté d'une étoile et une croix gemmée : c'est le prix ou la récompense. Saint Michel et saint Gabriel sont à genoux devant elle, le premier mettant son épée dans le fourreau, pour marquer que les combats sont finis, le second lui offrant le lis, pour dire que sa pureté virgineale demeure éternellement.

On s'est demandé s'il était à propos de représenter ainsi les Anges et les Saints à genoux devant la sainte Vierge, quand elle ne porte pas son divin Fils. Lorsqu'elle en est chargée, il ne saurait y avoir lieu à la moindre objection, car, la gémflexion fût-elle considérée comme un signe absolu d'adoration, on dirait toujours alors que c'est Jésus qu'ils adorent. Nous ne voyons pas que l'on soit obligé d'attribuer à la mise à genoux une signification aussi rigoureuse : on se met à genoux devant Marie pour l'invoquer et pour l'honorer dans le degré qu'elle mérite. Nous ajouterons cependant que, l'invoquant comme Reine des Anges et des Saints, on considère les Anges et les Saints comme régnaüt avec elle : il nous semblerait donc plus conforme aux règles de la plus

saine iconographie de les montrer assis ou debout à côté d'elle, quoique au-dessous, plutôt que dans une attitude perpétuellement humiliée. Il n'est point, d'ailleurs, conforme à l'idée de la monarchie chrétienne qu'elle soit honorée par d'aussi profondes humiliations : il suffit que, devant elle, on s'incline. Mais il faut tenir compte à l'artiste des besoins de l'agencement pittoresque et des difficultés d'espace et de perspective, et, par là même que nous ne voyons pas comment Orsel, à ces différents points de vue, aurait pu mieux faire qu'il n'a fait, nous sommes beaucoup plus porté à le défendre qu'à l'accuser, dans une question où il ne nous appartient pas d'être juge ; à nos yeux, les Anges et les Saints à genoux devant leur Reine ne disent rien de plus qu'ils ne diraient en demeurant rangés et moins inclinés au-dessous d'elle.

Noé, Moïse, Abraham, pour représenter les Patriarches, sont aussi à genoux devant leur Reine ; mais, cette fois, elle porte son divin Fils. D'ailleurs, la pensée est reportée vers le passé, et ils l'invoquent dans le sentiment de l'attente. La Reine des Martyrs est placée entre saint Etienne et saint Laurent, aussi à genoux. Enfin, la Reine des Vierges dépose une couronne sur la tête de sainte Catherine, suivie de sainte Agnès et de sainte Geneviève, attendant leur tour pour recevoir le même honneur.

Le surplus des Anges, les Prophètes, les Apôtres, les Confesseurs, dont Marie est encore la Reine, sont représentés par un certain nombre d'entre eux, sur les revers des pieds droits et sous l'arc qui donne accès à la sacristie, de manière à compléter à la fois un ensemble de décorations et d'idées vraiment proche de la perfection.



ETUDE XIX.

DES SAINTS PARENTS ET DU SAINT ÉPOUX DE MARIE.

I.

ORIGINE DES IMAGES DE SAINT JOACHIM ET DE SAINTE ANNE,
ET NOTIONS SUR LEURS TYPES.

Il pourrait sembler qu'il manquerait quelque chose à l'étude des représentations de la sainte Vierge, si nous ne voyions auprès d'elle son saint Époux, le chaste et fidèle gardien de sa virginité, celui qui, socialement et légalement, devait être réputé le père de son divin Fils, et qui, en effet, eut pour mission temporellement de remplir près de Jésus enfant les devoirs de la paternité. Nous ne saurions non plus parler convenablement de saint Joseph, si nous ne le mettions à côté de Marie. Des considérations analogues nous portent à ne pas séparer d'elle ses saints parents. Notre famille, c'est nous-même ; hors de son entourage de famille, Marie ne paraîtrait pas tout ce qu'elle est ; éloignés d'elle surtout, saint Joachim et sainte Anne ne paraîtraient pas tout ce qu'ils sont ; d'ailleurs, on ne les représente guère sans leur très-sainte Fille, et si on les met en scène, c'est pour commencer sa propre histoire.

Il est bien connu cependant que ces saints personnages n'ont pris que fort tard, dans l'iconographie chrétienne, la place que nous voudrions leur voir aujourd'hui. On se l'explique quand on a suivi la marche de l'ascétisme chrétien, et par conséquent de l'art qui s'en est plus ou moins inspiré. Dans l'antiquité chrétienne, la prédominance de l'idée sur le sentiment, celle des idées générales sur les faits particuliers, eut pour effet d'exclure communément de l'art les images purement personnelles et les représentations faites principalement sur le ton des affections pieuses. Cette lacune, car c'en était une, devait être comblée dans la suite des temps. Il faut, ce semble, que l'Église ait parcouru toutes les périodes

et passé par toutes les phases de son existence, pour acquérir extérieurement sa physionomie définitive, par le développement successif de tous les types qui doivent concourir à son harmonie. Il en résulte que nos siècles modernes ne sont pas aussi déshérités qu'on pourrait le croire : les côtés par où ils faiblissent, provoquent de vives réactions dans le sens des qualités contraires ; là où ils mènent les choses à la dérive, il est des âmes qui, profitant de ces impulsions mêmes, les relancent plus haut, en rectifiant leur cours. Souvent inaperçu aux yeux du monde, nul doute que le bien, avec cette efficacité, n'apparaisse à des regards plus clairvoyants. Son action est quelquefois plus palpable : nous avons vu comment le mysticisme, dans l'art, c'est-à-dire la manifestation des plus purs élans du cœur, avait jailli au contact même du naturalisme. A ce même ordre de sentiments affectueux appartiennent les dévotions d'un caractère à la fois si tendre et si élevé, qui, elles-mêmes toutes modernes, semblent appelées, en prenant une plus vive extension contemporaine, à devenir l'honneur de nos jours, d'ailleurs si tourmentés. Une piété plus tendre pour la sainte Vierge, qui se manifeste d'une manière si riante dans le mois de Marie, la dévotion au Sacré Cœur de Jésus, le culte de saint Joseph, celui de sainte Anne : ce sont là, entre les moyens qui servent à relier l'homme à Dieu, selon la signification de ce saint mot, *religion*, des moyens de même famille, que ce bon Père, dans les calculs de sa prudente économie, avait réservés pour les derniers temps.

Les plus anciennes notions que l'on ait sur le culte de sainte Anne remontent au VI^e siècle ; vers 550, Justinien fit bâtir à Constantinople une église en son honneur. Il n'est fait mention de saint Joachim qu'un peu plus tard. Les plus anciennes de leurs images que nous puissions citer furent exécutées à Rome, au commencement du IX^e siècle, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, par les ordres du saint pape Léon III¹. Ils sont représentés dans les miniatures du Ménologe de Basile (X^e siècle), une première fois au 9 septembre, debout de chaque côté de la Porte-Dorée, au-dessus de laquelle on aperçoit la coupole du temple de Jérusalem, en souvenir évidemment de leur rencontre à cette porte ; et cette rencontre est aussi représentée directement, dans le même recueil, pour célébrer, au 9 décembre, l'Immaculée Conception de leur très-sainte fille.

Nous nous occuperons d'abord des images de saint Joachim et de sainte Anne, où ils sont représentés en dehors de toute action, comme dans

1. Trombelli, *Vita e Culto di SS. Gioachino ed Anna*, in-4^o ; Bologna, 1768, p. 100, d'après le *Liber Pontificalis*.

la première de ces miniatures, puis nous passerons en revue les faits de leur histoire où on les a mis en scène.

Quant à la détermination de leurs types, on se rappellera que non-seulement ils étaient de noble race, mais de la plus noble lignée du monde; qu'ils avaient en même temps conservé la simplicité des mœurs patriarcales, dans une position de fortune modeste; que le produit de leurs troupeaux, joint à leur propre travail, leur permettait, en vivant eux-mêmes avec sobriété et économie, de faire des aumônes abondantes : on en tirera cette conclusion, qu'il doit y avoir de l'élévation dans leurs traits, de la modestie dans leur mise et leur attitude. Ils étaient avancés en âge, ce qui veut dire qu'ils avaient passé l'âge ordinaire d'avoir des enfants, mais non pas qu'ils fussent voisins, ni l'un ni l'autre, de la décrépitude. Saint Joachim serait donc un vieillard vénérable et encore vert; sainte Anne est très-convenablement peinte, quand on lui suppose une cinquantaine d'années. Marie d'Agreda la dépeint comme n'en ayant que quarante-quatre, lors de la naissance de Marie. Dans le fait, en les représentant, on s'est peu écarté de ces données, que l'accord des traditions rend probables sur tous les points où elles ne sont pas certaines.

II.

CARACTÉRISTIQUES DE SAINT JOACHIM ET DE SAINTE ANNE.

Saint Joachim et sainte Anne, réunis, sont caractérisés, comme nous venons de le voir dans le Ménologe de Basile, par la Porte-Dorée aperçue entre eux deux. Sur un vitrail de la cathédrale de Bourges, on dirait qu'ils ne sont désignés que par leurs noms, si on ne considérait que le panneau où ils sont placés; mais jetez les yeux sur le panneau qui devait être associé à celui-ci, et où l'on voit leur très-sainte fille couronnée, une palme à la main, placée entre saint Joseph et Notre-Seigneur, et vous comprendrez qu'il devait faire plus que de les désigner: il célébrait leur immense titre de gloire ¹.

1. Ce vitrail contenant, dans sa partie supérieure, l'histoire de saint Jean l'Évangéliste, est consacré, dans sa partie inférieure, à la postérité vraie ou présumée de sainte Anne. Parmi les différents systèmes imaginés pour expliquer la proche parenté de Notre-Seigneur avec ceux que l'Évangile appelle ses frères, celui qui, attribuant plusieurs enfants à sainte Anne, lui donne successivement deux autres maris après la mort de saint Joachim, a eu plus de vogue qu'aucun autre; dans cette supposition admise par les auteurs du vitrail de Bourges, après avoir eu la très-sainte Vierge Marie de saint Joachim, elle aurait eu de

« Saint Joachim et sainte Anne, » dit le P. Cahier, « ont été peints assez souvent affrontés, comme s'ils venaient de s'embrasser, et des lèvres de chacun d'eux s'élançe un rejeton qui va à la rencontre de l'autre, pour former une tige couronnée d'un lis épanoui, d'où sort le buste de la très-sainte Vierge ¹. »

Les deux saints époux seraient très-convenablement caractérisés au moyen de leur bienheureuse fille, placée plus simplement au milieu d'eux, d'une manière analogue à celle où l'on voit l'Enfant Jésus entre sa très-sainte Mère et saint Joseph, en ayant soin, afin que ces deux compositions ne puissent pas se confondre, d'appliquer à Marie enfant les observations que nous allons faire sur les images où elle est représentée avec l'un ou l'autre de ses saints parents, pris chacun isolément.

On voit peu saint Joachim sans sainte Anne, et nous ne lui connaissons pas alors d'autre caractéristique fixe que la petite Marie elle-même; il semblerait, en parcourant la table du P. Cahier, qu'il va en faire connaître d'autres, sous ces noms d'agneau, d'ange et d'autel; mais ils se rapportent à la représentation des faits légendaires, où notre Saint est mis en action, et non à la manière générale de le représenter, la seule que nous envisageons en ce moment. M. Guénebault cite en ces

Cléophas d'abord, puis de Salomé, deux autres filles, nommées également Marie, l'une épouse d'Alphée, mère de saint Jacques le Mineur et de ses trois frères, l'autre épouse de Zébédée, mère de saint Jacques le Majeur et de saint Jean. Catherine Emmerich admet que sainte Anne ait eu plusieurs maris et plusieurs filles, mais avec des arrangements tout différents. Ses récits, ordinairement si pleins de vraisemblance, nous en semblent complètement dépourvus dans cette circonstance; et tant que la question ne sera pas vidée d'une manière décisive, nous aimerons à croire que sainte Anne n'a eu d'autre époux que saint Joachim et d'autre fille que la Mère de Dieu. Cette opinion a généralement prévalu depuis les trois derniers siècles; Ayala la soutient aussi bien que Trombelli, et celui-ci cite à son appui un grand nombre d'hommes éminents par leur science et leur sainteté, entre autres saint Thomas et Suarez, ces deux princes de la Théologie.

Les panneaux du vitrail, tous existants, à l'exception d'un seul, ont été confondus pêle-mêle lors d'une réparation inintelligente. En les rétablissant dans leur disposition originelle, telle que nous paraît l'avoir bien déterminée le R. P. Cahier, — les deux panneaux inférieurs représentant les boulangers donateurs du vitrail, — on verrait dans la seconde rangée, en regard de saint Joachim et sainte Anne, la sainte Vierge accompagnée comme nous l'avons dit. Dans la troisième rangée, sainte Anne reparaitrait, accompagnée de Cléophas, en regard de cette autre Marie réputée leur fille, elle-même accompagnée d'Alphée; au-dessus encore, on verrait sainte Anne une troisième fois avec Salomé, en regard de la troisième Marie, réputée fille de ce dernier mariage, accompagnée de Zébédée; enfin, dans la cinquième rangée, seraient placés, d'une part, les quatre fils d'Alphée; de l'autre, les deux fils de Zébédée. De toute cette généalogie ainsi figurée, nous nous en tenons aux deux premiers médaillons. (*Vitraux de Bourges*, pl. xv, p. 271.)

1. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 515.

termes un tableau de Rubens, gravé par Corneille Galle : « Le même (saint Joachim) tenant la Vierge encore enfant ¹ » ; il ne nous dit pas si la céleste enfant est tenue par la main de son père, ou si elle est portée dans ses bras : l'un et l'autre seraient également convenables ; il ne nous dit pas non plus comment elle est elle-même caractérisée. A côté de l'œuvre d'un grand maître, nous parlerons d'un tableau représentant Marie enfant portée sur les bras de saint Joachim, qui, à défaut de tout mérite d'exécution, a eu celui de servir d'aliment à la piété, à tel point qu'il a reçu les honneurs du couronnement solennel par le Chapitre de la basilique de Saint-Pierre à Rome. Il figure, en conséquence, dans la collection de Bombelli². Si médiocre qu'il soit, — n'attribuant à la sainte enfant aucune des proportions que comporte sa taille, — il donne l'idée cependant de très-bons éléments pour la représenter en de semblables conditions : son air modeste et recueilli, ses mains croisées sur la poitrine, disent le sentiment qui lui convient ; ses pieds sont nus : ils devraient être couverts ; mais l'essentiel comme signe distinctif, c'est qu'elle porte un voile ; par ce moyen, il devient facile de ne jamais la confondre avec l'Enfant Jésus. La confusion est facile, en effet, entre Marie enfant portée dans les bras de sainte Anne ou de saint Joachim, et l'Enfant Jésus porté par Marie elle-même ou par saint Joseph. Au moyen du voile, on évite cette confusion. Si on en avait recouvert la tête de la petite Marie, à Chartres, sur le trumeau et dans le vitrail dont il a été précédemment question, on serait bien plus promptement averti d'y reconnaître sainte Anne avec Marie dans ses bras, au lieu de Marie avec Jésus dans les siens.

Trombelli cite comme représentant probablement sainte Anne avec la bienheureuse petite Marie, non plus dans ses bras, mais debout à côté d'elle, la miniature d'un manuscrit de son couvent, à Bologne, appartenant aussi au XIII^e siècle. La mère tient dans la main droite quelque chose qui semble une fleur, et de cette même main elle touche un arbre d'où jaillissent trois rameaux, l'un couleur pourpre, les deux autres verts ; on pense qu'ils représentent Marie et les deux autres filles que l'on attribuait alors à sainte Anne. Elle donne l'autre main à sa très-sainte enfant, qui, abritée par un pan de son manteau, lui offre une pomme d'or³.

La manière commune de caractériser sainte Anne, qui a prévalu dans les temps modernes, est de la représenter instruisant sa fille, placée à cet

1. *Dict. iconog.*, Collect. Migne, col. 325.

2. *Madonna di S. Salvatore*, Bombelli, T. IV, p. 50.

3. *Vita e Culto di SS. Gioachino ed Anna*, p. 101.

effet à côté d'elle. Marie est alors sortie de la première enfance, vêtue de manière à ne laisser aucun doute sur son sexe, de sorte qu'on ne peut plus la confondre avec Jésus. On trouve un exemple de ce genre de composition dans les *Heures* d'Anne de Bretagne; nous ignorons si on en connaît de plus anciens. A partir du xvii^e siècle, M. Guénébault en cite de Callot, de Rubens, de Jouvenet, de Boucher ¹. On voit combien alors la chose était devenue usuelle, et l'on sait combien elle l'est encore aujourd'hui. Cependant il s'élève deux objections contre la plupart de ces représentations : Il semble que Marie y apprenne à lire. Elle a dépassé l'âge où, selon la tradition, elle aurait été présentée au Temple, et où, par conséquent, elle aurait cessé d'être sous la main de sa mère. Quant à la première objection, puisqu'il est dit de Notre-Seigneur lui-même qu'il croissait en âge et en sagesse, on peut bien croire que, pour ne pas se distinguer extérieurement du reste de l'humanité, là où il n'y a pas de péché, Marie ait pu apprendre, bien qu'il ait dû suffire que son attention se portât sur la chose, pour qu'elle la sût aussitôt. On admettra, par conséquent, qu'elle se prête aux enseignements de sa mère, pourvu qu'il ne paraisse aucune des difficultés auxquelles, en pareil cas, est sujet le commun des enfants; d'ailleurs, quand la mère et la fille lisent dans le même livre, il n'est pas nécessaire de penser que la petite Marie apprenne à lire : elle se pénètre de ce qu'elle lit, et le fait d'une manière enfantine.

Quant à l'âge, il serait préférable qu'étant représentée avec sainte Anne, elle ne parût pas avoir physiquement plus de trois ans, tout en se montrant intellectuellement capable de tout ce qu'on lui fait faire. On ne peut toutefois blâmer sérieusement ceux qui font autrement, moins parce qu'aucune décision de l'Église ne fixe avec certitude l'époque de l'entrée de Marie au Temple, qu'eu égard à la faculté laissée aux artistes d'embrasser de pareils sujets d'une manière idéale, abstraction faite de toute circonstance d'âge, de temps et de lieu.

Cette observation s'applique, à plus forte raison, à une autre manière de représenter sainte Anne, qui est moins répandue, mais qui est très-connue pour avoir été adoptée dans un tableau du Louvre, attribué à Léonard de Vinci ². Marie elle-même, devenue mère, accompagnée de l'Enfant Jésus, y repose sur les genoux de sa propre mère. Nous ne

1. *Dict. icon.*, Collect. Migne, col. 58.

2. L'attribution de ce tableau à Léonard de Vinci, fortement soutenue, a été vivement contestée, notamment par M. l'abbé Aimé Guillon (*Des quatre Tableaux attribués à Léonard de Vinci*, brochure in-8°; Paris, 1836), qui le croit de Bernardino Luini : et en cela il peut avoir raison; mais nous ne saurions souscrire à toutes ses critiques, à celle surtout qui porte sur la manière, selon lui inconvenante, dont Marie est assise sur une partie plus ou moins avancée des genoux de sa mère.

pouvons voir dans sa position l'inconvenance signalée par M. l'abbé Aimé Guillon; mais nous ne sommes pas convaincu non plus que le peintre ait trouvé là un bon moyen de dire que Marie est devenue mère sans perdre l'innocence et la naïveté de son enfance; ni qu'il soit à propos de la représenter ainsi, comme si elle n'avait pas quitté le sein de sa mère, et de la faire jouer avec l'Enfant Jésus, comme si elle était, en quelque sorte, encore enfant elle-même, pour nous servir des expressions employées par les éditeurs du *Musée français*. Nous voyons là, surtout, l'effet du goût pour les compositions pittoresques, que Léonard de Vinci avait certainement contribué, pour sa part, à développer : nous n'en voulons pour preuve que les deux tableaux qui, au dire de M. l'abbé Guillon, sont incontestablement de lui, et où, quant à la sainte Vierge et à l'Enfant Jésus jouant avec un agneau, la composition est foncièrement la même que dans ceux où sainte Anne est venue se joindre au groupe primitif. Ce goût, notamment, il l'a transmis à Bernardino Luini, qui avait beaucoup plus de simplicité, ou, si l'on veut, d'archaïsme, avant d'avoir été entraîné par l'influence du grand maître florentin. Il ne s'ensuit pas que soit le maître, qui ne faisait rien sans y attacher l'activité et l'élévation de son âme, soit le disciple, auquel on ne peut refuser d'avoir, dans la sienne, beaucoup de sensibilité et de délicatesse, n'aient eu aucune des pensées que l'œuvre de l'un ou de l'autre peut suggérer. Ce sont ces pensées mêmes qui nous satisfont peu : la sainte Vierge peut avoir tout le charme de la naïveté et de l'innocence, sans que ni elle ni son divin Fils se livrent à de semblables ébats. Dût-on indirectement y attacher des pensées qui les relèvent, il est préférable, au point de vue même de ces pensées, si on les met en avant, qu'elles soient moins dissimulées sous des jeux d'enfant. Réflexions qui ne doivent pas empêcher, encore une fois, de goûter tout ce qu'il y a de grâce et de fraîcheur dans la composition, tout ce qu'il y a de velouté dans la peinture, tous les autres genres de mérite, enfin, qui lui valent une place d'honneur dans un musée; mais, sous ce rapport, la présence de sainte Anne n'y ajoute rien; au contraire, l'idée qui s'attache à cette figure vénérable demanderait un ton plus grave, d'autant plus que l'intention première des tableaux où elle est ainsi appelée a dû être de les faire en son honneur. Ce dernier point admis, on dira de plus que, dans cette composition, elle ne ressort pas assez, et il vaudrait mieux s'en tenir à la disposition que voici d'un tableau du Pinturicchio : sainte Anne siège sur un trône élevé; Marie, portant l'Enfant Jésus, est assise au-dessous d'elle, et seulement appuyée contre ses genoux; mais on peut dire, quant à l'idée, qu'elle repose sur son sein; l'Enfant Jésus est représenté dans un sentiment tout divin; sainte Anne, les mains posées sur sa très-sainte Fille, l'une placée sur son épaule, l'autre levée

sur sa tête, témoigne ainsi que Marie est bien à elle. Composition manifestement tout idéale, rendue avec beaucoup de suavité, trop naïve peut-être pour être littéralement imitée aujourd'hui, mais qui dit bien l'honneur que l'on veut rendre à la mère de la Mère de Dieu.

III.

LÉGENDE DE SAINT JOACHIM ET DE SAINTE ANNE.

Pendant tout le moyen âge, on commence généralement l'histoire de Marie par celle de ses saints parents, à partir du moment où l'offrande de saint Joachim fut repoussée avec mépris par le grand-prêtre, eu égard à la malédiction divine dont sa privation de postérité semblait être la marque; puis le Saint, doublement affligé et confus, et pour la chose même et pour l'affront qu'il vient de recevoir, s'éloigne de sainte Anne, et s'en va dans les pâturages où paissaient ses troupeaux; là, un ange lui apparaît et lui annonce qu'il aura une fille de bénédiction. Pendant ce temps-là, sainte Anne était seule, dans son jardin; l'ange lui apparaît à son tour, lui annonçant la même nouvelle; elle va au-devant de son mari, qui revient, et ils se rencontrent à l'une des portes de Jérusalem, dite la Porte-Dorée.

Il n'y a rien, dans ces circonstances, qui ne soit parfaitement convenable, rien qui pèche contre aucune vraisemblance; elles sont passées dans le courant des traditions chrétiennes: dès le VIII^e siècle, on en retrouve le fond dans les écrits d'André de Crète¹. Le fait d'être consignées dans les livres apocryphes n'est pas un motif de les proscrire des représentations de l'art, où elles ont été si longtemps accréditées. Mais, sauf à tirer de cette légende quelques éléments pour représenter, dans l'ordre des faits, l'Immaculée Conception de la sainte Vierge, nous trouvons, quant à l'ensemble successif de ces faits, qu'il convient d'autant mieux de les rattacher préférablement à l'étude des images de saint Joachim et de sainte Anne, que nous en faisons une dépendance de sa propre iconographie; de cette manière, nous serons moins exposé à paraître leur accorder, en rien, une valeur qui ressemble à celle des faits évangéliques.

La série des petits bas-reliefs faisant l'office de chapiteaux, à la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, offre une histoire évangélique, précédée de la légende dont nous venons de faire l'analyse: on y voit,

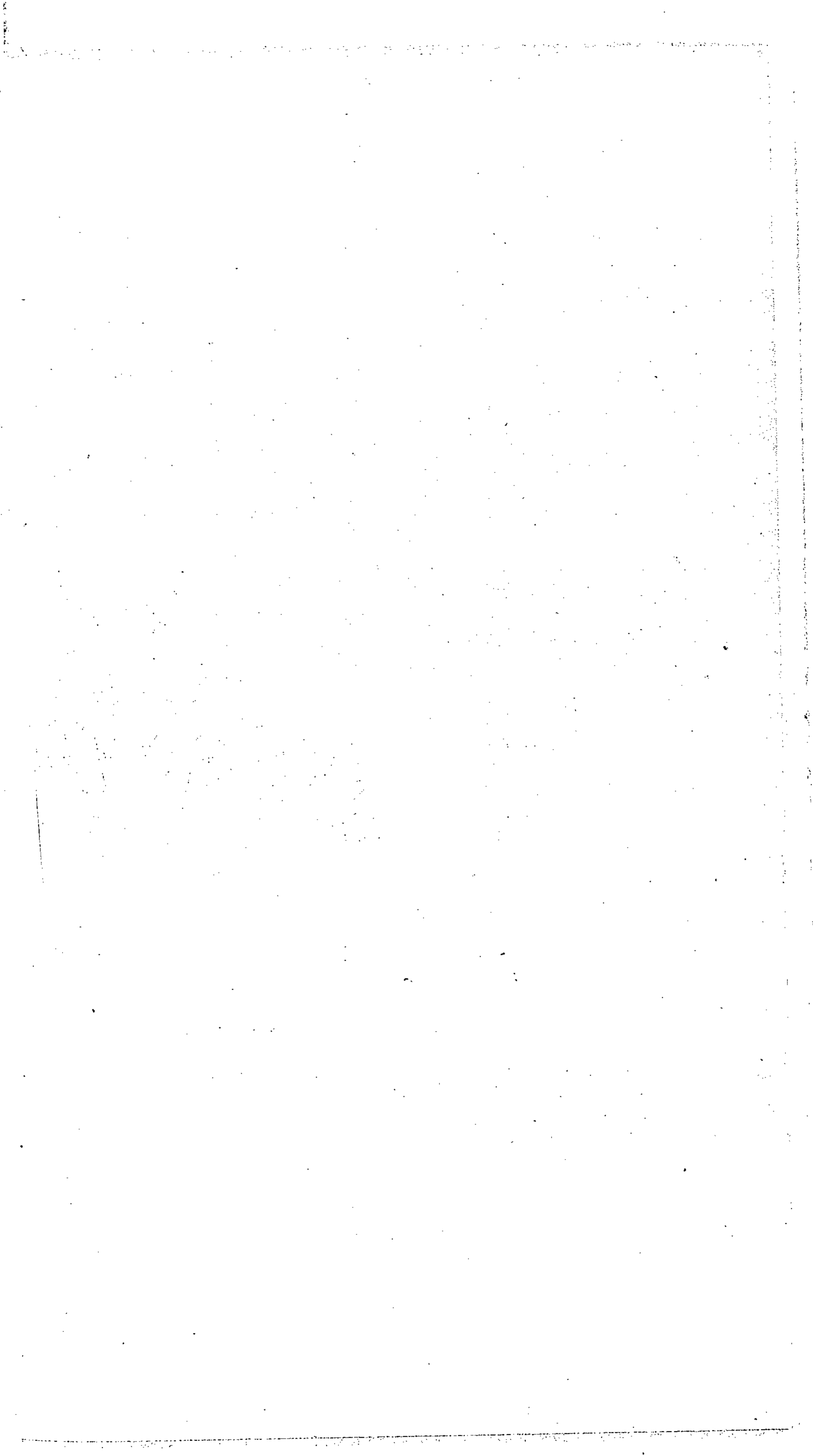
1. *Acta Sanctorum*, Martii, T. III, p. 79.

d'abord, saint Joachim et sainte Anne, portant, le premier, un agneau ; la seconde, deux tourterelles, et le grand-prêtre qui refuse de les recevoir.

La porte de Notre-Dame de Paris, dite porte Sainte-Anne, ou porte Saint-Marcel, offre, dans la partie inférieure de son tympan, une histoire de Marie et de ses saints parents, ajoutée, au XIII^e siècle, aux sculptures du XII^e qui règnent au-dessus et commencent par l'Annonciation. Cette série de bas-reliefs, moins anciens, débute, — en suivant, non pas l'ordre des représentations, qui a été interverti, mais celui des faits, — de la même manière qu'à Chartres, avec cette particularité que le prêtre, appuyant la main sur un *volumen* déployé et posé sur un autel, semble dire qu'il ne fait qu'exécuter la loi. Ensuite saint Joachim s'en va, avec un autre personnage, qui semble être un de ses serviteurs ; il reparaît assis au milieu de ses troupeaux ; l'ange lui apparaît ; on le revoit encore assis, puis la rencontre a lieu. L'apparition de l'ange à sainte Anne paraît avoir été représentée dans une partie séparée des bas-reliefs, sur le couronnement du trumeau. A Chartres, les deux saints époux se retirent ensemble ; puis vient, immédiatement après, l'apparition à saint Joachim ; il est encore représenté assis à côté de sa sainte épouse, avant la naissance de Marie. La même série historique, en partie légendaire, en partie évangélique, dans les fresques de Giotto, à l'Arena de Padoue, et l'histoire de Marie, dans celles de Thadée Gaddi, à *Santa Croce* de Florence, commencent également par le rejet de l'offrande de saint Joachim ; mais sainte Anne n'y assiste plus. Giotto a ensuite consacré un tableau à la seule arrivée de Joachim parmi ses bergers ; puis il a montré sainte Anne en prière, non pas dans son jardin, mais dans sa maison, où l'ange lui apparaît ; il a représenté, en quatrième lieu, saint Joachim offrant à Dieu un sacrifice, en présence d'un ange qui lui témoigne que son offrande est agréée de Dieu, sans lui annoncer encore la bonne nouvelle ; elle lui est donnée dans le tableau suivant, pendant son sommeil ; la rencontre a lieu dans le sixième tableau.

De même, chez nous, encore au commencement du XVI^e siècle, dans les sculptures des stalles d'Amiens et dans les vignettes des *Heures* de Simon Vostre, des séries analogues débutent par la scène de la répulsion. A Amiens, « le grand-prêtre, debout derrière l'autel, et tourné vers le « peuple, repousse des deux mains l'agneau que lui présente saint « Joachim... à quelques pas de son mari, sainte Anne s'est arrêtée, les « mains jointes, l'air affligé ¹. » Autour de cette scène, dans les détails d'ornementation, sont représentés, pour nous ramener à la pensée de Marie : Moïse et le buisson ardent ; Aaron portant sa verge feuillée ;

1. Jourdain et Duval, *Stalles de la Cath. d'Amiens* ; Amiens, 1843, pl. VII, p. 188.





GRAVÉ PAR P. LE RAI

S. JOACHIM ET S^{TE} ANNE

(Rodolfo Guirlandajo)

Gédéon et la pluie qui tombe sur sa toison ; Daniel voyant la pierre se détacher de la montagne. La vignette de Simon Vostre donne au grand-prêtre un caractère de modération qu'on est peu accoutumé à lui voir en pareil cas. Tandis que, dans une fresque de Gaudenzio Ferrari, transportée au musée de la Brera, à Milan, par exemple, il s'emporte au point de frapper le saint vieillard, dans la vignette, au contraire, il semblerait prendre Dieu à témoin, comme à regret, de la justice de son arrêt. Saint Joachim, à genoux, son agneau sur les bras, semble lui-même l'écouter avec un respect mêlé de douloureuse stupéfaction ; sainte Anne se préparait aussi à offrir un agneau, mais elle se résigne tristement à le remporter ; en effet, dans une vignette suivante, que nous reproduisons, on les voit s'en aller l'un et l'autre avec leurs offrandes rebutées ; mais, pour cela, ils ne perdent pas l'occasion de faire du bien, car saint Joachim donne l'aumône à un pauvre.

Partout ces scènes sont suivies des apparitions, et celles-ci de la rencontre. Le plus souvent, saint Joachim et sainte Anne s'embrassent franchement, à commencer par la plus ancienne représentation de cette scène que nous connaissons, celle du *Ménologe* de Basile ; mais elle est rendue avec une délicatesse qui lui donne bien plus de charme dans les fresques de Thadée Gaddi, et sur d'autres monuments de la même époque, que nous avons également observés à Florence. Les



9
L'aumône de saint Joachim
(Vignette de Simon Vostre).

vénérables époux ne se joignent plus que des mains, et les regards tournés l'un vers l'autre, dans un sentiment d'action de grâces : ce sont alors surtout leurs âmes qui s'unissent. Sur ce thème, Ridolfo Guirlandajo, exerçant son doux et chaste pinceau, a fait le charmant tableau d'autel qui a été choisi dans l'*Etruria pittrice*, pour spécimen des œuvres de ce digne ami de Raphaël. Isolées des scènes qui précèdent, dans les compositions dont nous venons de parler, il est, avec raison, conçu dans un sentiment différent ; faisant entrevoir dans la physionomie des deux Saints, dans celle de sainte Anne surtout, la trace des souffrances morales qui ont précédé, il semble vouloir leur faire dire : voici la fin de nos douleurs. Ausommet, le Père éternel apparaît pour les bénir ; derrière eux, comme patrons secondaires, on voit saint Joseph, sa verge fleurie à la main, et saint Laurent ; dans le bas, émerge à mi-corps un pieux donataire (pl. XIII).

Bernardino Luini, en des fresques représentant la vie de la sainte Vierge, et aussi transférées dans la galerie de la Brera, tout en portant l'embrassement jusqu'à faire toucher le front de sainte Anne à la barbe

de saint Joachim, a principalement lui-même rendu l'action de grâce, surtout de la part de sainte Anne : en effet, celle-ci s'est mise à genoux, et ce n'est pas devant celui dans les bras duquel elle s'est jetée en même temps tout attendrie, c'est en présence de l'Auteur invisible des promesses qui viennent consoler leurs vieux-jours.

Suit, dans toutes les séries, la naissance de la céleste enfant qui leur était promise. Nous réservons pour l'étude spéciale qui sera consacrée à ce mystère, tout ce que nous avons recueilli à son sujet ; nous en ferons de même pour la Présentation de Marie au Temple. A l'iconographie de ses saints parents se rattachent plus spécialement deux scènes accessoires, intercalées entre ces deux événements dans les petits bas-reliefs de Chartres ; on les voit l'un et l'autre assis, prenant la résolution de consacrer à Dieu leur très-sainte enfant. Tous les trois, ils se rendent ensuite au Temple, un âne derrière eux. Dans le même intervalle, les stalles d'Amiens montrent la petite Marie recevant de sa mère une leçon de lecture.

Marie entre au service du Seigneur dans son Temple ; la mission de saint Joachim et de sainte Anne en ce monde est terminée ; à Chartres, on les voit retournant à leur demeure, et ils ne reparaissent plus : ils n'ont plus qu'à mourir en paix. M. Guénébault cite dans son *Dictionnaire iconographique*, d'après une gravure, un tableau d'André Sacchi, représentant sainte Anne mourante ; il ne dit pas comment il est composé. Pour représenter la mort de l'un ou de l'autre des saints époux, les artistes peuvent considérer comme une heureuse indication ce qu'en rapporte Marie d'Agreda : elle fait intervenir leur très-sainte Fille, miraculeusement transportée du Temple par les anges. Qu'on la voie donc les assister à leurs derniers moments, soutenue de son cortège céleste, encore tout enfant auprès de saint Joachim, plus avancée dans l'adolescence quand vient le tour de sainte Anne, et répandant sur leur fin bienheureuse une consolation dont le rejaillissement nous pénétrera nous-mêmes.

IV.

TYPE ET ATTRIBUTS DE SAINT JOSEPH.

Saint Joseph vient d'être proclamé, sur la demande de tous les évêques du monde, le *Protecteur de l'Eglise*. Il y a quelque lieu de penser que ce n'est pas encore là le dernier des honneurs qui l'attendent ; dans ce seul fait considéré aux clartés de la foi, il y a matière à relever notre temps plus haut qu'on ne saurait le penser. Nous n'en sommes pas arrivés là

sans qu'il y ait des précédents. La dévotion à saint Joseph se manifesta au temps de Gerson, lorsqu'il insista avec tant de force, au concile de Constance (1414-1418), pour l'institution d'une fête en son honneur; au temps de Sixte IV (1470-1484), qui étendit l'obligation de cette fête à toute l'Église. Elle se montra fort vive surtout au temps de sainte Thérèse, car on sait que cette grande âme, non contente d'avoir dédié à l'époux de Marie la première maison de sa féconde réforme, le couvent de Saint-Joseph d'Avila, se plut à mettre sous sa protection beaucoup d'autres de ses fondations ¹.

Il ne nous est rien venu de l'antiquité chrétienne qui puisse être considéré comme souvenir des traits qui ont véritablement appartenu au saint époux de Marie; seulement, des traditions, qui non-seulement sont consignées dans les évangiles apocryphes, mais ont pris assez de consistance pour être rapportées par saint Epiphane, nous le représentent comme avancé en âge lorsqu'il reçut cette mission virginale. En même temps que l'on vieillissait ainsi saint Joseph, on le supposait veuf, et on a été quelquefois jusqu'à faire de lui un vieillard décrépît. Il semble que le sens chrétien devrait se révolter contre un semblable système : la Vierge des vierges devait avoir un époux vierge, et, puisqu'il devait passer pour le père de Jésus, il était convenable que l'âge des deux époux ne parût pas désassorti. Nous verrons que, dans ses plus anciennes représentations, saint Joseph non-seulement n'est pas un vieillard, mais qu'il apparaît le plus souvent sous la figure d'un jeune homme imberbe. S'il en a été autrement au moyen âge, sous ce rapport, les exemples de cette époque sont de peu d'autorité. On sait avec quelle naïveté l'on donnait cours alors à toutes les légendes. Il y a du bon en cela, et ce bon côté de la chose, on le retrouve quand les traditions sont foncièrement bonnes, quoique mélangées et obscurcies; mais il y a aussi un côté faible, contre lequel on doit se tenir en garde. Nous adhérons donc pleinement à l'autorité d'Ayala, en une matière où son érudition est d'un grand poids, et, guidé surtout avec lui par un sentiment des convenances auquel on ne peut rien opposer de solide, nous ferions une règle de représenter saint Joseph dans la force de l'âge, soit dans la représentation de son mariage, soit pendant toute l'enfance de Jésus. Ayala lui suppose quarante ans lors de son union virginale avec Marie : Trombelli est du même avis. D'après Marie d'Agreda, il n'en aurait eu alors que trente-trois. Qu'on se tienne entre ces deux limites, car il serait aussi hors de propos de le représenter trop jeune, et encore plus, comme le fait observer le théologien espagnol,

1. Sur seize couvents de sa réforme que fonda sainte Thérèse, elle en mit treize sous l'invocation de saint Joseph.

de lui donner dans la tenue, dans l'attitude, dans le costume, un air d'élégance contrastant avec la gravité de son rôle¹.

Le port, la tenue, le type de figure, tout dans saint Joseph doit avoir un grand caractère de simplicité et de modestie; mais on ne doit lui attribuer, parce qu'il était humble artisan, rien d'inculte ou même de négligé. On ne doit pas oublier qu'il était de race royale, et qu'avec les habitudes patriarcales conservées dans sa famille, la noblesse de l'origine ne s'oubliait pas en s'alliant avec le travail des mains. Et, assurément, cette douce et honnête figure, qu'on pouvait voir dans une pauvre maison de Nazareth, ne sera pas déplacée tout à l'heure à la cour du Roi des rois.

Il ne sera pas hors de propos ici de rappeler le portrait suivant de saint Joseph, que sainte Brigitte met dans la bouche de la sainte Vierge :
 « Jamais je n'entendis sortir de la bouche de Joseph un mot plaisant,
 « jamais l'ombre d'un murmure ou d'une vivacité, car il était on ne
 « peut plus patient dans la pauvreté, toujours vigilant à son travail, au-
 « tant qu'il le fallait; il était d'une douceur parfaite quand on lui faisait
 « quelque reproche, toujours prêt à me servir, singulièrement prompt
 « à me défendre, si on disait un mot contre ma virginité, rendant témoi-
 « gnage aux merveilles divines avec une fidélité inébranlable. Il était
 « tellement mort au monde et à toutes les choses de la chair, qu'il ne
 « désirait rien que les biens célestes; il avait une telle confiance dans
 « les promesses divines, qu'il disait continuellement : Plaise à Dieu que
 « je vive et que je voie s'accomplir sa volonté ! il fréquentait peu les
 « hommes et se trouvait peu dans leurs réunions; il n'avait, en effet,
 « qu'un seul désir, la volonté de Dieu. Aussi maintenant sa gloire est
 « grande² ! »

L'attribut par excellence de saint Joseph, c'est l'Enfant Jésus lui-même, soit qu'il le porte dans ses bras toujours avec tendresse, soit qu'il le tienne par la main, un peu plus avancé en âge. Ces sortes de représentations ne sont pas très-anciennes; nous n'en connaissons pas d'antérieures au xvii^e siècle, où l'Enfant Jésus soit porté dans les bras de saint Joseph. M. Guénebault, dans son *Dictionnaire iconographique*, en cite un assez grand nombre d'exemples de cette époque. La verge fleurie est bien plus anciennement attribuée à saint Joseph. Nous ne savons pourtant si on la lui verrait entre les mains en aucun monument antérieur au xiv^e siècle, et si alors même il l'a jamais portée en dehors de la repré-

1. Ayala, *Pictor Christianus eruditus*, Lib. V, cap. x. Trombelli, *Vita e Culto di san Giuseppe*; Bologne, in-4o, 1767, p. 34.

2. *Revelat. sanctæ Brigittæ*, Lib. VI, cap. LIX.

sentation de son mariage. Cet emblème se rapporte à la tradition d'après laquelle il aurait été choisi pour époux de Marie, d'une manière analogue à celle dont Dieu se servit pour manifester le choix qu'il avait fait d'Aaron comme grand-prêtre. Le moment venu de marier la douce fille de Juda, tous les prétendants auraient eu à déposer dans le temple chacun une baguette : celle de Joseph aurait fleuri. Cette tradition est rapportée par les Évangiles apocryphes, et il est très-possible qu'elle se soit répandue principalement par leur canal ; mais cela seul ne suffit pas pour l'arguer de faux. Elle est admise dans plusieurs révélations particulières qui, loin de se conformer en tout à ces documents frauduleux, les contredisent formellement en d'autres cas, comme nous l'avons vu pour l'âge de saint Joseph. Ayala est très-coulant sur ce point, admettant que la verge fleurie est en elle-même un emblème très-convenable de la virginité ; les observations de Molanus reviennent à la même conclusion ¹. Le fait rejeté, l'emblème demeure, eu égard à son analogie avec la verge fleurie d'Aaron, le gardien du sanctuaire. Cette fleur éclosé sur une branche devenue improductive naturellement, va aussi très-bien à celui qui fut chargé de garder la virginité de Marie. Plus tard, à raison de ces idées mêmes, la verge fleurie, dans les mains de saint Joseph, s'est changée en une branche de lis : cette transformation s'est faite principalement au xvii^e siècle. La convenance d'un de ces emblèmes n'exclut pas la convenance de l'autre. Sur la verge fleurie, on voit quelquefois se reposer un oiseau : par exemple, dans le mariage de la Vierge de Thadée Gaddi, à *Santa-Croce* de Florence. Selon quelques légendes, un oiseau, en effet, serait venu à ce moment, attester ainsi, par un signe de plus, les complaisances célestes, relativement à la virginale union des deux saints époux. Il est curieux de rapprocher cette circonstance, de la tige de Jessé surmontée de la colombe, que nous avons observée à la façade de Notre-Dame de Poitiers. Alors on pourrait considérer l'emblème porté par Joseph, comme représentant cette tige sacrée dont le soin lui était confié.

Les instruments de sa profession lui ont été donnés comme attribut dans l'antiquité chrétienne, à une époque où ce mode de désignation est très-exceptionnel. Nous parlerons tout à l'heure de deux monuments du v^e siècle : l'un, où on lui voit une scie ; l'autre, où il porte une sorte de hache. Ces instruments sont conformes à l'opinion commune, d'après laquelle saint Joseph travaillait le bois ; c'est pourquoi on le qualifie ordinairement du nom générique de charpentier. Nous n'avons point

1. Ayala, *Pictor Christianus*, Lib. V, cap. x, § 12 ; Molanus, *Hist. SS. Imag.*, Lib. II, cap. xxix, édit. Migne, col. 79.

connaissance, cependant, que l'on retrouve ensuite ces sortes d'attributs entre ses mains, jusqu'aux temps modernes, et alors même on ne paraît leur accorder qu'une valeur secondaire, à moins qu'il ne soit représenté en sa qualité de patron des ouvriers; et le but qu'on se propose par ce moyen est moins de le faire reconnaître que d'honorer le travail, qui a reçu en sa personne un si grand honneur.

V.

CARACTÈRE DE SAINT JOSEPH DANS L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE.

On ne connaît, dans l'antiquité chrétienne, aucune image de saint Joseph où il soit représenté seul et pour lui-même; mais il figure dans un assez grand nombre de monuments, à partir du iv^e siècle, comme présent à la naissance de Notre-Seigneur, à l'adoration des Mages, et en d'autres scènes historiques. Il paraîtrait même, selon M. de Rossi, qu'un de ces monuments (l'inscription tumulaire d'une certaine Severa) remonterait au iii^e siècle. Il est fort remarquable que saint Joseph s'y montre imberbe, et de même dans la plupart des monuments du iv^e et du v^e siècle où il figure; ou du moins il y est représenté jeune et avec peu de barbe¹. Au vi^e siècle, l'usage de le représenter plus âgé prévaut complètement. M. de Rossi serait porté à expliquer ce changement par l'influence des écrits apocryphes attribuant un âge avancé au saint époux de Marie, écrits qui commencèrent alors à prendre du crédit, tandis que, d'après des traditions plus primitives, il aurait été réputé jeune; mais nous croirions difficilement qu'elles l'eussent fait supposer aussi jeune (20 à 22 ans) qu'il le semblerait dans les monuments dont il s'agit; d'un autre côté, la barbe n'est pas toujours un indice de vieillesse: elle peut signifier l'âge mûr, alors même que, sans qu'on y ait pris garde peut-être dans l'exécution, elle se serait assez sérieusement allongée. N'y aurait-il pas une cause plus générale à ces modifications? Nous avons cru pouvoir admettre, en effet, que, dans les représentations des faits, l'art chrétien primitif s'attachait peu au caractère et au type des personnes; d'un autre côté, il est facile de s'apercevoir que, plus on remonte dans les hauts temps, plus est sensible la

1. M. de Rossi, dans une controverse avec le R. P. Garucci, qui avait fait des calculs différents, a justifié qu'il pouvait compter de cette époque sept saints Joseph imberbes, contre deux ou trois avec de la barbe; et encore la barbe est courte et la physionomie jeune, dans les cas non douteux (*Bulletin d'Arch. chrét.*, Ann. III, 1865, p. 25).

préférence accordée aux figures imberbes, pour toutes sortes de personnages. Nous ne nions pas absolument que la propagation des écrits apocryphes ait eu son influence dès le VI^e siècle, sur la manière dont a été représenté saint Joseph : mais nous ne croyons pas assez prouvé qu'il l'ait été autrement dans les siècles antérieurs, sur un fondement traditionnel plus ancien, pour tenir de cette particularité autant que nous l'aurions fait, si nous en avions été convaincu quand nous nous sommes occupé de la détermination de son type.

Son rôle est, d'ailleurs, d'une grande importance, dans ces monuments primitifs, à la différence de beaucoup d'autres, au moyen âge, où il a été plus ou moins sacrifié. Nous croyons, avec M. de Rossi, qu'il faut le reconnaître comme étant placé à côté de la sainte Vierge, — soit qu'elle tiennel'Enfant Jésus, soit que le divin Enfant repose dans la crèche, — bien qu'il ait à la main un bâton recourbé, à la manière des bergers, ce bâton étant un indice du voyage qui l'a amené à Bethléem. Dans tous les cas, il y a d'autres exemples où la confusion n'est pas possible; il existe même un sarcophage, à Saint-Celse de Milan, où saint Joseph porte, comme indice de sa profession, cette hache dont nous avons précédemment parlé. En le plaçant à côté de la crèche, on dit assez qu'il accomplit sa mission de protecteur et de gardien près de la Mère de Dieu et de son divin Enfant. Cette pensée est encore plus accentuée, quand il se tient derrière le siège d'honneur où la très-sainte Vierge est assise, pour recevoir les Mages; on le voit, sans contestation, ainsi représenté sur un sarcophage publié par Bosio¹, et sur le fragment d'un autre sarcophage du musée de Latran, où il est imberbe. Sur le grand sarcophage du même musée (voir T. II, pl. VIII), qui a si souvent attiré l'attention des archéologues, dans la représentation du même sujet, et dans la même position, on remarque ce personnage à barbe de longueur moyenne, que M. de Rossi, conformément à une opinion émise par le R. P. Marchi, croirait devoir représenter plutôt le Saint-Esprit.

Nous avons dit pourquoi, à nos yeux, ce mystérieux personnage représente plus directement saint Joseph; mais, quelque opinion que l'on adopte à cet égard, on ne peut manquer d'être frappé de cette correspondance de représentation entre saint Joseph et le Saint-Esprit : saint Joseph destiné à remplir extérieurement le rôle de père du Sauveur, et le Saint-Esprit par l'opération duquel ce divin Sauveur a été effectivement conçu dans le sein de Marie. Fût-il vrai que l'on n'aurait eu l'intention de représenter saint Joseph ni sur le sarcophage du

1. Bosio, *Roma sotter.*, p. 287.

musée de Latran, ni sur un fragment de sarcophage analogue découvert à Sutri¹, la similitude de sa situation sur le sarcophage de Bosio et sur le fragment du musée de Latran n'en aurait pas moins pour effet de faire ressortir l'importance d'une comparaison qui porte à le considérer, à certains égards, comme tenant ici-bas la place et remplissant le rôle de l'Esprit divin.

La mosaïque de Sainte-Marie-Majeure et le beau diptyque de Milan, l'une et l'autre du ^ve siècle, — l'un dans la scène de l'*Adoration des Mages*, l'autre dans celle de la *Naissance de Notre-Seigneur*, — nous montrent saint Joseph représenté dans des conditions toutes différentes : là avec un caractère marqué de dignité, étant assis avec la sainte Vierge, elle d'un côté, lui de l'autre, auprès du trône où repose le jeune Roi, comme formant sa cour; ici, auprès de sa crèche, considérée aussi comme un trône, ou plutôt comme un autel, où l'honore la nature entière représentée par le bœuf et l'âne traditionnels.

Sur le premier de ces monuments, on voit encore saint Joseph précédant la sainte Vierge, l'introduisant et la présentant, en quelque sorte, dans le Temple, lors de la Présentation du Sauveur, y remplissant ainsi un rôle d'une importance bien plus grande qu'il ne l'a fait depuis; il reparait ensuite dans la scène du *Recouvrement de Jésus* parmi les docteurs, mais sans donner lieu à aucune observation particulière. C'est sur le diptyque de Milan qu'il porte la scie. Cette désignation par un instrument de son état contraste avec la dignité du rôle qui lui est attribué dans la circonstance, de la même manière que la crèche contraste avec la divinité de l'Enfant offert à nos adorations. Sur une partie de ces monuments, saint Joseph porte la tunique longue et le manteau antique ou *pallium*; sur d'autres, sur ceux spécialement où on lui a mis dans la main la hache ou la scie, la tunique courte, qui semble plus en rapport avec sa profession, lui a seule été laissée pour vêtement.

Le ^{vi}e siècle nous fournit plusieurs exemples d'une composition assez singulière, où la sainte Vierge, cheminant sur un âne conduit par un Ange, paraît comme endormie et s'appuie sur saint Joseph : elle a le bras passé autour de son cou, et il la soutient par le milieu du corps. Au-dessus de cette scène, sur une plaque en ivoire détachée du trône des archevêques de Ravenne, saint Joseph reçoit les avertissements d'un Ange pendant son sommeil. Divers interprètes ont cru qu'il s'agissait de la fuite en Egypte; mais la méprise est palpable; le voyage de Nazareth à Bethléem a pu seul être ainsi représenté,

1. De Rossi, *Bulletin d'Arch. chrét.*, Ann. III, p. 27.

l'absence de l'Enfant Jésus suffirait à le prouver, quand on n'en aurait pas une preuve plus évidente sur une boîte en ivoire publiée à Hanovre par M. Hahn, où, fait observer M. de Rossi, cette scène se trouve placée dans une série historique, entre l'*Annonciation* et la *Nativité de Notre-Seigneur*¹.

Le sommeil de la sainte Vierge n'est sans doute qu'apparent, et l'on a voulu seulement exprimer la fatigue qu'elle éprouve dans le voyage, par suite de sa grossesse avancée. L'idée portée à ce degré d'expression ne saurait être donnée pour heureuse. Il se peut bien que, sous l'empire des influences naturelles auxquelles la divine Mère, selon ses humbles désirs, serait restée soumise, elle ait éprouvé de la fatigue, mais non pas une défaillance qui l'obligerait, en quelque sorte, de sortir des rapports de chaste réserve qui devaient exister entre les deux saints époux. Quant à saint Joseph, il faut convenir que son rôle de soutien respectueux, empressé et dévoué, est mis ainsi on ne peut plus en relief, et que, traité plus délicatement, ce sujet fournirait la matière d'un tableau plein de charme. La scène principale étant le voyage à Bethléem, il n'y a pas de doute que la vision angélique ne soit celle où saint Joseph fut averti de l'Incarnation.

Nous ne le suivrons pas encore dans toutes les occasions où il a pu être appelé par sa participation aux faits historiques de l'enfance divine; nous nous sommes seulement proposé ici, d'abord, de déterminer le caractère de ces représentations, en ce qui le concerne, et nous allons de même tenter l'appréciation du rôle qu'on lui a fait jouer depuis le moyen âge.

VI.

CARACTÈRE DE SAINT JOSEPH DEPUIS LE MOYEN ÂGE.

A considérer l'ensemble des monuments du moyen âge, en ce qui concerne saint Joseph, l'impression générale qui nous en reste, c'est qu'il est un peu sacrifié; il semblerait que la mesure des récits évangéliques, qui laissent à moitié dans l'ombre l'humble et douce figure du saint époux de Marie, est dépassée. En y regardant attentivement, on peut voir que ce n'est aucunement l'effet d'un esprit systématique, et l'impression dont

1. De Rossi, *Bulletin d'Arch. chrét.*, Ann. III, p. 29. Bandini, *In antiquam tabulam eburneam observationes*; Florentiæ, 1746. *Append. ad Gorii Thes. vet. dypt.*, tab. XII. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 346.

nous parlons vient surtout d'un mode de représentation de la *Nativité de Notre-Seigneur*, sujet où saint Joseph figure le plus souvent. Ce mode de représentation demandera toute une étude, que nous lui consacrerons en un moment plus opportun; nous nous contenterons seulement de faire observer, dès à présent, que, si saint Joseph s'y montre ordinairement placé à l'écart, endormi, sommeillant ou inattentif, le rôle de la sainte Vierge, couchée sans même que son attention paraisse se porter vers le divin Enfant qu'elle vient de mettre au monde, n'y prend pas un tour plus satisfaisant.

Souvent aussi, saint Joseph ne figure pas dans la scène de l'*Adoration des Mages*, une de celles qui pouvaient donner le plus fréquemment occasion de penser à lui. Ces observations, toutefois, n'ont rien d'absolu; sur un chapiteau du XII^e siècle, à Saint-Benoît-sur-Loire, debout à l'opposé des bergers, qui viennent adorer l'Enfant Jésus, il semble dire, comme lui rendant témoignage: « Le voilà ». Dans les bas-reliefs qui ornent le pourtour du chœur, à Notre-Dame de Paris, partie qui date du XIII^e siècle, il se tient debout, appuyé sur son bâton, immédiatement auprès de la crèche, contemplant avec une douce et pieuse bonhomie le divin Enfant qui est mis sous sa garde. Dans la scène suivante, qui est celle de l'*Adoration des Mages*, s'il ne figure pas directement, étant reporté dans un compartiment à part, c'est pour y être traité, en quelque sorte, avec un honneur spécial, sous le dais qui lui est réservé; là, encore appuyé sur son bâton, il semble méditer sur les mystères qui s'accomplissent. Nous préférierions, sans doute, qu'il fût en même temps plus dans son rôle de protecteur; mais bientôt après, dans la *Fuite en Egypte*, dont cette figure n'est séparée que par le *Massacre des Innocents*, le caractère de sa mission est vivement accusé dans ce sens, et c'est avec un empressement plein de sollicitude, les yeux tournés vers Jésus et Marie, qu'il tient par la bride l'humble monture sur laquelle il les emmène. Nous dirons dès à présent un mot d'une autre *Fuite en Egypte*, aussi du XIII^e siècle, que nous publierons (t. IV), d'après une châsse en émail de Limoges, au musée du Vatican, et sur laquelle nous aurons à revenir à d'autres points de vue. Quant à saint Joseph, elle offre cette particularité très-exceptionnelle, qu'il y est représenté très-jeune et imberbe, à une époque où généralement on le vieillissait avec exagération; il est impossible de ne pas le reconnaître dans le jeune homme qui tient l'âne par la bride: le bâton qu'il porte sur son épaule et sur lequel est suspendue une pièce d'étoffe, indice d'un modeste bagage, ne permet pas, en effet, de le prendre pour un ange, indépendamment de l'absence d'ailes.

Le caractère méditatif que nous lui avons vu dans les bas-reliefs de

Notre-Dame de Paris, se retrouve, sous un aspect fort divers, sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle, qui appartient au même temps. Dans la scène de la *Nativité*, il se montre avec un livre, un peu à l'écart, séparé de la crèche par une colonne et sous une arcature différente; le défaut d'espace n'a pas permis de le faire participer à l'*Adoration des Mages*, et on ne le retrouve qu'un peu plus loin, dans la scène de la *Présentation au Temple*, où il porte les colombes, attribution qui depuis, en pareil cas, lui est devenue habituelle¹.

Bientôt vont se manifester de premières dispositions à lui donner un caractère tendre et affectueux, quand on sortira du thème trop habituel de son état de somnolence, aux abords de la crèche. Dans un diptyque d'Italie, en ivoire, qui paraît appartenir au commencement du xiv^e siècle, et qui a été publié par M. Labarte, il a déjà pris dans ses bras le petit Enfant Jésus, et il le contemple avec amour. Dans un diptyque français, aussi en ivoire, plus récent de quelques années, et publié à la suite du précédent, il est penché par-dessus le lit de la sainte Vierge, pour jeter un regard affectueux sur le divin Enfant².

Ce ne sont là que des exceptions, à cette époque; il faut arriver à celle où Marie et Joseph s'agenouillent devant le divin Nouveau-né, pour trouver celui qui eut, par rapport à Jésus, toutes les apparences d'un père, en pleine possession de la physionomie sous laquelle nous aimons à nous le représenter, et qui lui fut donnée surtout avec tant de charme par le Beato Angelico.

Rien de naïvement doux, d'honnêtement ouvert, comme la figure du bon saint Joseph, telle que l'a comprise et rendue le pieux artiste: quand le Sauveur vient de naître, à genoux devant lui, avec Marie, il rivalise avec elle de suave et tendre piété; dans l'*Adoration des Mages*, il est plus varié dans ses attitudes, mais toujours en conservant son cachet de naïve bonhomie. Nous ne saurions perdre le souvenir du compartiment d'une *predella*, à Cortone, où saint Joseph, accueillant les princes d'Orient, nous frappe, il y a plus de trente ans, par son air de ressemblance avec l'Aristide du musée de Naples, de telle sorte que, s'il demeure loin, quant à la forme, de la statue antique généralement désignée sous ce nom, il rachète amplement cette infériorité, par ce quelque chose de plus, qu'une âme chrétienne est seule capable d'imprimer, dans le sentiment du bien. Ailleurs, l'un des illustres visiteurs, désireux d'informations, a entrepris, avec le témoin du mystérieux avènement qu'ils sont venus célébrer, un intime entretien. Le caractère

1. *Mélanges d'Arch.*, T. I, pl. II.

2. *Histoire des Arts industriels*, pl. XVIII, XIX.

plus solennel du tableau qui tapisse l'une des cellules de saint Marc, ne se prêtait pas à de pareilles familiarités, et les trois Mages, également pleins de recueillement, ne songent qu'à rendre leurs adorations au jeune et divin Roi. Saint Joseph n'en conserve pas moins son air de bonhomie habituel ; il ouvre la boîte qui contient le présent que le premier des Mages, après l'avoir offert, vient de déposer entre ses mains ; son honnête regard, doucement émerveillé, en dit la richesse et exclut la pensée que lui-même il songe à devenir plus riche ; il n'est même pas curieux, il n'est que simple, et, sous ce rapport, il laisse bien loin la figure que lui attribuent dans la même scène les *Loges* du Vatican : là, on le fait céder à une vulgaire curiosité ; nous nous servons à dessein d'un terme indéfini, parce qu'il est bien possible que Raphaël ne soit pas responsable de ce détail.

Mais le plus délicieux saint Joseph que le frère Angélique ait fait, est celui de la *Fuite en Egypte*, dans les panneaux de l'armoire de sacristie peints pour l'église de l'Annonciation, et maintenant possédés par la galerie de l'Académie, à Florence. Avec quelle sérénité, sur l'ordre de Dieu, le regard en avant, il marche vers l'exil, chargé de son bien modeste bagage ! Il ne tient plus l'âne par la bride, le docile animal suivant de lui-même la voie qui lui est tracée. Saint Joseph est à côté de Jésus et de Marie, un peu en arrière ; cette situation dit assez sa mission. Il a pu être inquiet, mais il est dégagé de toute inquiétude ; il est dégagé de tout, n'ayant qu'une pensée, celle d'aller où le Seigneur l'appelle.

Tant que se maintint l'influence des écoles mystiques, d'où était venue la manière de représenter Marie et Joseph à genoux devant l'Enfant Jésus, dans la scène de la *Nativité*, on sut conserver à notre doux Saint son suave et tendre recueillement, même en d'autres compositions. Ainsi, sur la *predella* de la première manière de Raphaël, que possède la galerie du Vatican, dans la scène de la *Présentation de Notre-Seigneur*, tandis que Siméon rend Jésus à sa mère, saint Joseph, sous la figure d'un second vieillard qui participe, de son geste, à l'offrande du divin Enfant, jette sur lui un regard plein d'amour. Nous regrettons seulement que Raphaël, dans cette circonstance, se soit écarté du type adopté dans son *Mariage de la Vierge*, qui est à peu près celui du Pérugin et des autres mystiques, ses émules ou ses élèves, type lui-même cependant trop vieilli, quoique la barbe soit généralement courte. Ce saint Joseph du *Mariage de la Vierge* est d'un bien beau caractère, avec sa demi-austérité calme et réfléchie, qui contraste avec la naïve confiance de Marie ; nous préférons toutefois, comme caractère, la sereine et demi-joyeuse confiance que lui a imprimée à lui-même Thadée Gaddi, dans la représentation du même sujet, à *Santa-Croce* de Florence.

Plus tard, Raphaël, en inaugurant le genre des *Saintes Familles*, a donné lieu à un grand nombre de représentations de saint Joseph ; nous avons essayé de dire quel est l'aspect qu'il y prend généralement : aspect patriarcal, dans un rôle secondaire dont on a pu se contenter, en un temps où la dévotion personnelle au saint époux de Marie n'avait pas pris tous ses accroissements. On n'y trouve rien de bien vif et de bien pénétrant, mais les sentiments du fidèle suppléent facilement à ce qui manque dans un tableau où rien qui soit contre leur convenance ne vient d'ailleurs les heurter ; puis le secret de faire en quoi que ce soit rien de bien vif et pénétrant comme sentiment chrétien, étant à peu près perdu, saint Joseph ne se trouvait pas, toutes proportions gardées, au-dessous du niveau commun. Néanmoins, il y a mieux à faire, et par ce choix d'exemples que nous avons empruntés à toutes les époques, nous espérons l'avoir prouvé et avoir indiqué des modèles dont il sera heureux que les artistes veuillent s'inspirer.

VII.

HISTOIRE DE SAINT JOSEPH.

Nous ne connaissons pas de séries de compositions qui soient spécialement consacrées à saint Joseph. Mais rien de mieux mérité qu'un pareil ensemble, en quelque sanctuaire qui lui serait dédié ; l'on en trouverait, dans les productions antérieures de l'art, les éléments en partie épars, mais surtout groupés déjà en l'honneur de Marie. Nous voulons parler des faits de son histoire ; on pourrait les combiner, comme pour sa très-sainte Épouse, avec un choix des vertus qui lui sont le mieux appropriées, et que l'on représenterait allégoriquement.

Les premières circonstances de la vie de saint Joseph qui soient entrées dans le domaine des arts figurés, sont relatives au choix qui fut fait de lui pour époux de Marie. Dans les bas-reliefs de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, il arrive à cheval, pour répondre à l'appel qui a été fait des descendants de David ; puis, après la vérification du miracle de la verge fleurie, faite par deux des concurrents, et après le mariage, on voit les baguettes des divers prétendants reposant sur un autel dans le Temple, par un effet de ces intervertissements dans l'ordre historique déjà signalés dans ce monument.

Giotto, dans les fresques de l'Arena de Padoue, a représenté les prétendants, remettant leurs baguettes au prêtre chargé de présider à l'épreuve ; saint Joseph se tient modestement en arrière ; quand son

nimbe ne le ferait pas distinguer, on le reconnaîtrait à sa barbe et à son âge, qui contrastent avec la jeunesse de ses concurrents, quoiqu'il paraisse plutôt dans la maturité que sur le déclin des années. Dans la scène suivante, tous à genoux devant un autel où l'on voit les baguettes déposées, ils attendent ce que Dieu décidera de leur sort ; saint Joseph s'est retiré encore plus en arrière, de sorte qu'on le voit à peine.

Les sculptures des stalles d'Amiens le montrent arrivant devant le grand-prêtre, son rameau fleuri à la main, suivi des autres prétendants qui lui font cortège, portant leurs bâtons arides. La vignette de Simon Vostre, que nous reproduisons, représente le même cortège, avec cette différence qu'on ne voit pas le grand-prêtre.



10

Triomphe de saint Joseph
(Vignette de Simon Vostre.)

Dans les fresques de Bernardino Luini, à la Brera de Milan, on remarque un tableau d'un caractère très-touchant, où saint Joseph, son rameau à la main, reçoit des félicitations empressées pour le choix qui a été fait de lui. Il s'est jeté à genoux, dans l'humble persuasion de son indignité, et sa figure est d'autant mieux réussie qu'elle porte, comme dans les autres scènes de cette série, l'âge qui lui convient le mieux. Parmi

ses féliciteurs, il en est un plus empressé que les autres, qui est au moment de le serrer dans ses bras, et que l'on prendrait à cause de cela pour saint Joachim. Selon les traditions, le père de Marie n'existait plus à cette époque, et ce personnage ne porte pas de nimbe, tandis que saint Joseph a le sien. Mais comme le peintre n'est pas toujours très-fidèle dans le maintien de cet insigne, à tel point que le héros de la scène ne le conserve pas lui-même dans une autre partie du même tableau ; comme, d'ailleurs, les traditions dont il s'agit avaient pu ne lui parvenir que d'une manière assez vague, ou comme il ne s'est peut-être pas cru obligé à les suivre, plus que les imagiers de Notre-Dame de Paris, au XIII^e siècle, qui font assister saint Joachim et sainte Anne au mariage de leur très-sainte Fille, il se pourrait que son intention fût conforme à l'idée qui nous est tout d'abord venue.

La scène se dédouble, et dans une arcade sur le second plan du tableau, on revoit saint Joseph à genoux et en prière à côté de Marie ; c'est dire, d'une manière pleine de délicatesse, quelle fut la nature de leur union virginale. Le prêtre qui a présidé à la manifestation du choix divin, placé, dans la scène principale, derrière le saint Joachim

présumé, montre du doigt cette scène secondaire, comme indiquant l'avenir ainsi représenté.

Si ce n'était saint Joseph placé à côté d'elle, on dirait que la sainte Vierge se montre plutôt là comme priant pour obtenir de Dieu un choix qui réponde à ses saints désirs, et aux engagements sacrés qu'elle a pris vis-à-vis de lui. De là nous est venue la pensée de la faire représenter ainsi dans le vitrail d'une chapelle particulière, placée sous le patronage des *Epousailles de Marie*, dont nous avons à diriger la composition. Ce vitrail étant divisé en deux baies, avec une petite rose supérieure, la sainte Vierge et saint Joseph ont été peints en pieds, dans chacune des deux baies, en des termes propres à rappeler leur union. Dieu le Père, dans la rose, les bénit, et, en deux médaillons au-dessous de chacun d'eux, ici saint Joseph reçoit des mains du prêtre la verge fleurie, signe du choix qui est fait de lui et de la mission qui lui est confiée, tandis que Marie est en prière à quelque distance ; là, s'accomplit leur mariage par le ministère du prêtre, selon la forme usitée dans la plupart des représentations de ce mystère.

Nous ne dirons rien de plus, en ce moment, de cette sainte union, devant y revenir ; mais nous nous étendrons un peu plus sur les sujets accessoires, dont la description nous paraît mieux à sa place dans une iconographie particulière, que parmi la suite des grands mystères de notre religion.

Après le mariage des saints époux, dans les fresques de Luini, vient un autre de ces gracieux épisodes, que le peintre paraît avoir particulièrement affectionné. Saint Joseph a pris son épouse par la main, et ils s'en vont ensemble, conversant familièrement le long du chemin. Le même détail se retrouve chez nous, dans la série analogue, quant aux sujets qui la composent, des petits bas-reliefs de Chartres. Ces sculptures du XIII^e siècle, dans leurs proportions exigües, ne comportent qu'une représentation sommaire de ce fait même que Joseph et Marie s'en vont ensemble, et en cela il n'y a rien qui ne puisse être imité sans réserve. Nous n'en dirons pas tout à fait autant de l'œuvre du peintre milanais ; elle nous a charmé d'abord par son caractère naïf et vraiment pudique ; mais, dès qu'on allait jusqu'à rendre l'expression de Marie et de Joseph dans leur intimité, il fallait, pour être vrai, quelque chose de supérieur à cette tendre et familière amitié : elle conviendrait à des époux destinés à vivre ensemble toujours saintement, mais dans les conditions d'une union ordinaire ; ici, on a droit de demander un sentiment plus respectueux de la part de Joseph, plus réservé de la part de Marie, et ce ne serait pas trop que l'on vît toutes leurs affections se porter vers Dieu, dans lequel ils trouvent le principe d'une union éminemment plus parfaite quant à sa nature, et plus élevée quant à son de

gré. Une vignette des *Heures* de Simon Vostre est conçue dans ce haut sentiment; car, tandis qu'ils cheminent ensemble, Marie lit attentive-



11

Les très-saints Époux
(Vignette de Simon Vostre).

ment, et Joseph la considère avec un mélange d'admiration, de tendresse et de piété. A Padoue, Giotto a représenté Marie conduite en grande pompe à la maison conjugale; elle apparaît seule couronnée de fleurs, au milieu du cortège, dans lequel on ne peut même reconnaître avec certitude saint Joseph, parce qu'en supposant qu'il soit l'un des deux personnages qui précèdent la sainte Épouse, il ne porte pas son nimbe habituel. A Chartres, le voyage des saints époux accompli, on les voit assis dans leur demeure, et

aussitôt après a lieu l'Annonciation.

Vient ensuite l'*Apparition de l'Ange à Joseph* pour dissiper ses doutes sur la maternité de Marie, sujet qui, nous l'avons vu, a été traité dans l'antiquité chrétienne, et qui a été choisi isolément pour quelques tableaux modernes, pour un tableau de Simon Vouët, notamment, cité par M. Guénebault¹. Sur les stalles d'Amiens, il est représenté de telle sorte que saint Joseph paraît prêt à partir, car il porte son manteau de voyage, et sa besace garnie est à ses pieds; de plus, il est assis et non pas couché²; il en est de même dans le tableau de Luiui consacré au même sujet. Ne serait-ce pas pour dire qu'il se serait endormi de fatigue, et aussi par une disposition divine, sous la pression de l'anxiété qui le tourmentait, lorsque lui vint d'en haut l'avertissement consolateur, et non pas qu'il lui fut donné pendant le sommeil ordinaire de la nuit? Sur un second plan, le peintre milanais a laissé apercevoir Marie, qui travaille tranquillement à l'aiguille, laissant à Dieu le soin de sa justification. Saint Joseph averti, les stalles d'Amiens le montrent ensuite à genoux devant la Mère de son Dieu, à laquelle il est présenté par deux Anges: « Il s'excuse de la pensée qu'il a eue de s'en séparer, en « même temps qu'il adore dans son sein virginal le Verbe de Dieu fait « chair. Marie lui tend avec bonté la main, sans quitter le livre des « saintes Ecritures qu'elle feuillette de l'autre. Le bâton, la besace et « le sac ficelés, posés à terre, font encore souvenir du projet de fuite clandestine qu'avait conçu le patriarche. Au tympan de la porte Sainte- « Anne de Notre-Dame de Paris, saint Joseph, conduit par un Ange, « révère à genoux, comme ici, la Vierge sacrée, qui lui tend la main et

1. Guénebault, *Dict. iconog.*, Collect. Migne, col. 529.

2. Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, p. 205.

le relève ¹. » Une vignette de Simon Vostre le montre aussi à genoux devant Marie, son chapeau à la main.

Dans l'ordre historique viendraient, à la suite de cette scène touchante, les reproches à saint Joseph pour avoir déshonoré Marie, faits par le grand-prêtre, et représentés dans les bas-reliefs de Chartres; mais nous n'en parlons que pour mémoire, car cette circonstance pleine d'in vraisemblance, n'ayant d'autre appui, d'ailleurs, que les livres apocryphes, doit être complètement rejetée. Le *Voyage de Nazareth à Bethléem*, ramené à des conditions acceptables, mérite, au contraire, de fixer l'attention des artistes, dans l'histoire qu'ils peuvent faire en images des saints époux. Tel est probablement le sujet de la scène qui, sur la porte de Notre-Dame de Paris, suit celle des excuses, et où l'on voit saint Joseph tenant Marie par la main et l'emmenant, les yeux tournés vers elle d'un air affectueux.

La *Nativité de Notre-Seigneur*, la *Venue des bergers*, celle des *Mages*, la *Présentation*, la *Fuite en Egypte* et le *Songe de saint Joseph* qui la précède, sont autant de sujets où son rôle sera mieux tracé quand nous nous occuperons spécialement de ces mystères. Il en est de même du *Retour de l'Egypte*, de la *Disparition de l'Enfant Jésus*, de sa *Rencontre dans le Temple*. Avant et après cet événement se placent tous les détails que l'on peut convenablement imaginer sur la vie commune de la Sainte Famille à Nazareth, et notamment le *Travail de saint Joseph dans son atelier*. Nous reproduirons à ce sujet la citation que fait M. Guénébault, d'un bas-relief en pierre attribué à Albert Durer et gravé dans le musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, où, saint Joseph travaillant à son état de charpentier, on voit auprès de lui plusieurs petits Anges qui ramassent des copeaux, et la sainte Vierge accompagnée d'autres Anges qui lui font compagnie ².

La *Mort de saint Joseph* est un des sujets les plus touchants où l'art chrétien puisse se complaire; il n'est pas cependant à notre connaissance qu'elle ait été représentée avant les siècles modernes. M. Guénébault en cite plusieurs exemples, mais aucun qui paraisse antérieur au xvii^e siècle. On ne pourrait mieux faire que de chercher des inspirations dans la description que Marie d'Agreda fait de cette bienheureuse fin.

Saint Joseph, comme plus tard sa très-sainte Epouse, serait lui-même mort d'amour divin. Il venait d'avoir un ravissement. « Saint Joseph », continue la vénérable franciscaine espagnole, « revint de cette extase revêtu « de splendeur et de beauté, et, s'adressant à son Epouse, il lui demanda

1. Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, p. 205.

2. *Dict. iconographique de monuments*, etc.; Paris, 1843, in-8^o, p. 93.

« sa bénédiction; mais elle pria son très-saint Fils de lui donner la
« sienne, ce que sa divine Majesté fit avec beaucoup de complaisance. Alors
« notre grande Reine, maîtresse de l'humilité, s'étant mise à genoux,
« pria aussi saint Joseph de la bénir comme son époux et son chef; et ce ne
« fut pas sans une impulsion divine que l'homme de Dieu, pour consoler
« sa très-prudente Épouse, lui donna sa bénédiction avant de s'en sé-
« parer; elle lui baisa ensuite la main dont il l'avait bénie... Après cela,
« l'homme de Dieu se tourna vers Notre-Seigneur Jésus-Christ, et voulant,
« à cette heure solennelle, parler à Sa Majesté avec un profond respect, il
« fit tous ses efforts pour se mettre à genoux sur terre; mais le très-doux
« Jésus s'approcha de lui et le reçut dans ses bras. Alors le Saint y
« appuya sa tête et demanda sa bénédiction à Notre-Seigneur; Jésus la
« lui donna; le bienheureux Joseph expira entre ses bras, et sa divine
« Majesté lui ferma les yeux ¹. »

Overbeck, dans une des mièux réussies de ses suaves compositions, a représenté, en effet, saint Joseph étendu sur le sol, la tête appuyée sur le sein de Jésus, les mains jointes : il vient de rendre le dernier soupir. Le divin Sauveur tient encore levée la main qui l'a béni, et Marie, à genoux, contemple, avec un douloureux mais placide recueillement, ce pieux spectacle, tandis qu'un groupe d'Anges, dans le ciel, chantent ce motet : *Beati mortui qui in Domino moriuntur*, « heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! »

1. *La Cité mystique*; Paris, 1857. T. IV, p. 143.

ETUDE XX.

DES ANGES EN GÉNÉRAL ET DE LEUR HIÉRARCHIE.

I.

NOTIONS GÉNÉRALES SUR LA NATURE DES ANGES, LA MANIÈRE DE LES REPRÉ- SENTER, ET LEURS PLUS ANCIENNES IMAGES DANS L'ART CHRÉTIEN.

Les Anges sont de purs esprits, des substances immatérielles complètes, comme les définissent les théologiens ¹, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas besoin, comme nos âmes, d'un corps qui soit le complément de leur nature spirituelle. Beaucoup des anciens Pères ont cependant supposé que les Anges pouvaient être pourvus de certains corps, d'une nature éminemment subtile. Actuellement, cette opinion nous répugne, et il paraîtrait difficile de la soutenir en pleine sûreté de conscience, après le décret du quatrième concile de Latran, qui, formulant contre les Manichéens, le dogme de la création, admet soigneusement comme hors de toute espèce de doute la distinction de la nature spirituelle des Anges et de celle des corps, entre lesquelles il présente la nature humaine comme étant le seul intermédiaire ². Tel est l'ordre hiérarchique des œuvres divines dans leur admirable liaison. Comment donc, selon la pensée de

1. *Definiri Angeli solent substantiæ immateriales completæ ut certum intersit discrimen inter nos et ipsos, nostræ enim animæ spirituales incompletæ vocantur cum ad corpus informandum suapte naturæ ordinatæ sunt.* (Perrone, *Prælectiones theologicæ, de Deo creatore*, Part. 1, cap. II.)

2. *Ab initio temporis utramque de nihilo condidit naturam corporalem et spiritualem, angelicam scilicet et mundanam, deinde humanam quasi communem, ex spiritu et corpore constitutam.* Il faut dire que le décret du quatrième concile de Latran, où sont employés ces termes, n'a pas pour objet de définir l'incorporéité des Anges : il la suppose. La vérité définie est la création. Il faut s'entendre, d'ailleurs, sur le mot *corporeus* : quelques-uns des Pères peuvent s'en être servis par opposition à l'absolue simplicité de Dieu, l'appliquant à toute substance circonscrite dans un lieu.

saint Thomas ¹, oserions-nous en supprimer le degré le plus parfait, le plus élevé, celui qui offre l'image la plus rapprochée du Créateur, substance éminemment spirituelle ?

Pour mettre les Anges en suffisants rapports avec ce monde corporel, sur lequel ils ont le pouvoir d'agir puissamment, quoiqu'en de certaines conditions et de certaines limites ignorées de nous, c'est assez que Dieu leur ait donné une intelligence apte à le comprendre, et que leur volonté puisse intervenir directement sur quelques-unes de ses lois pour en régler ou du moins en influencer le cours.

S'obstinât-on à leur attribuer, comme partie essentielle d'eux-mêmes et comme nécessaire à cette fin, certaine substance matérielle, on ne devrait, dans tous les cas, rien imaginer qui ressemblât à notre propre organisation : à nos sens, dont ils n'ont pas besoin pour connaître ; à nos membres, à la portée desquels ne sauraient être circonscrits ni leurs mouvements, ni leurs actions ; à notre sang, dont la circulation ne doit ni entretenir ni limiter leur vie.

Cependant, pour les représenter, nous sommes obligés de les revêtir d'une figure corporelle ; nous le faisons, non avec la pensée qu'en réalité rien de semblable leur appartienne, mais en ayant égard à notre nature, à laquelle nous rapportons tout ce que nous essayons de comprendre, et nous nous prévalons de l'exemple que Dieu lui-même, que ses saints Anges nous ont fréquemment donné en se manifestant à nous sous des formes extérieures. Ils ne l'ont pas toujours fait sous des figures humaines. C'étaient des Chérubins ² qui, dans les visions du prophète Ezéchiël, apparurent sous la figure de quatre animaux, attribués dès lors prophétiquement aux quatre évangélistes, parce qu'ils remplissent dans l'Église un office analogue à celui des puissances célestes ainsi désignées.

On a cru reconnaître l'ordre des Trônes dans ces roues merveilleuses, toutes pleines d'yeux et remplies de l'esprit de vie, qu'aperçut aussi Ezéchiël.

Dans les actes de saint Adalgise, il est dit que l'Ange du Seigneur apparut sous la forme d'une colombe, avec un rameau feuillé dans le bec, pour indiquer le lieu où il fallait construire une église ³.

Ayala, d'après L. de la Cerda ⁴, parle d'un Ange qui aurait manifesté sa présence à une sainte femme, en imitant le chant d'un oiseau.

1. *Summa*, pars 1, quest. 1, art. 1.

2. Ezéchiël, c. x, 20. — Sarnelli, *Lezioni spirituali*, c. x, xi. — Menochius, *Ap.*, c. v, 5.

3. *Acta Sanctorum*, Junii, T. 1, 2 mensis, p. 224.

4. Ayala, *Pict. Christ.*, L. II, cap. iv, p. 49. — La Cerda, *De Excell. celest. spirit.*, cap. xv, p. 156.

Cependant, il faut observer que ce n'est pas le cas le plus ordinaire : l'homme étant, parmi les êtres qui se voient, le seul qui soit doué d'intelligence, c'est à lui qu'il est naturel d'emprunter une figure pour les êtres intelligents qui n'en ont point. On peut dire même que les exemples contraires que nous venons de citer, rentrent en grande partie dans ces conditions : en effet, les animaux d'Ezéchiel conservaient de l'homme les proportions générales du corps et l'attitude droite; les roues étaient pleines d'yeux, c'est-à-dire de celui de ses organes visibles qui reflète le mieux son âme invisible; et l'on ne peut se représenter les quatre animaux de saint Jean, tout parsemés d'yeux eux-mêmes, sans leur attribuer aussi cette physionomie pleine d'intelligence qui, en réalité, n'appartient qu'au visage de l'homme, tellement qu'il s'est trouvé des interprètes qui, exagérant cette idée, ont prétendu que les quatre figures aperçues par le saint Evangéliste étaient, dans leur ensemble, des figures humaines, mais offrant, à titre de grande ressemblance, les traits des animaux qui devaient être pris pour symboles.

Ces figures sous lesquelles les esprits célestes apparaissaient aux prophètes, étaient de puissantes métaphores mises en action, analogues à celles que nous nous appliquons journellement les uns aux autres, quoique plus expresses, plus en rapport peut-être avec la nature intime des choses. Au contraire, quand les Anges ont pris tout à fait des apparences humaines pour venir converser avec nous, ils n'avaient ordinairement rien qui les distinguât extérieurement de ceux auxquels ils étaient envoyés, et ceux-ci, le plus souvent, s'y sont mépris; c'était donc une sorte de déguisement.

Il était à propos d'appliquer aux Anges un mode de représentation qui, toujours figuré, sans doute, — comment en serait-il autrement, puisqu'ils n'ont aucune forme sensible et susceptible d'être reproduite comme telle? — eût une valeur de convention en rapport avec leur nature propre et la distinguât de tout être vivant. L'art chrétien a très-promptement satisfait à ce besoin, en adoptant le type d'un jeune homme ailé et vêtu. « La sainte Eglise, dit Conrad Bruno, a coutume de peindre les Anges « jeunes, d'un aspect brillant, vêtus de blanc, sans chaussures, les reins « et la poitrine soutenus d'une ceinture, ornés de pierres précieuses, « soulevés par deux ailes, entourés de nuages, etc., ¹. » La couleur des vêtements, l'absence de chaussures, la ceinture, les ornements précieux,

1. *Juvenes aspectu fulgenti, vestitu candido induti, discalceati, zonis circa pectus et lumbos præcincti, lapidibus pretiosis ornati et duabus alis pennati et suffuta, nubibus circumdati, etc.* Conradi Bruni, *De imaginibus*, in-fol. Moguntiae, 1548, cap. vi, p. 36, cité par Molanus, Lib. III, cap. xi.

l'entourage de nuées célestes et bien d'autres attributs, ne sont pas sans importance pour bien représenter les Anges. Mais si nous prenons l'essentiel de cette description, elle revient à ces trois termes : la jeunesse, les ailes et le vêtement, dont nous prétendons si bien montrer les convenances pour toutes les représentations angéliques, que l'on ait à regretter, sous ce rapport, tout ce qui s'en est écarté depuis la Renaissance. Autour de chacun de ces termes, nous grouperons aussi un certain nombre de faits et de considérations propres à éclairer la matière. Mais, auparavant, il sera utile de jeter un coup d'œil sur les plus anciennes images des Anges, pour en connaître l'époque et en déterminer le caractère.

C'est une question de savoir si on a franchement représenté les Anges, dans l'art chrétien, avant le iv^e siècle. On ne peut considérer comme tels les figures d'adolescents ou d'enfants portant de petites ailes, que l'on observe dans les peintures des Catacombes, à commencer par les plus anciennes. Ces figures, tantôt jetées symétriquement dans les compartiments d'une voûte autour du Bon Pasteur ¹, tantôt portant des hottes de fruits ², que l'on voit sur les pierres tumulaires et les sarcophages servant de supports aux cartouches destinés à recevoir des inscriptions ou les médaillons qui renferment des portraits ³, ces figures, qui, ailleurs, font combattre des coqs ⁴, sont des génies imités des peintures profanes. Ils n'ont rien de commun avec les fonctions des esprits célestes, et sont employés comme simples motifs de décoration, ou avec une signification allégorique dont nous essaierons de dire quelque chose quand le moment en sera venu. D'Agincourt a publié les peintures d'un cubiculum du cimetière de Priscille, découvert en 1779, où l'on voit un jeune homme ailé qui conduit un enfant par la main, et il les attribue au ii^e siècle. Que ce soit là l'archange Raphaël ou le jeune Tobie, on ne peut guère en douter en les voyant rapprochés d'une autre figure portant le poisson, comme on avait coutume alors de représenter Tobie lui-même. Quant à l'époque, une attribution aussi reculée n'est pas prouvée ⁵; mais il ne nous paraît pas probable non plus qu'on puisse faire descendre l'exécution de cette peinture plus bas que le iii^e siècle. Nous ne savons que dire d'une autre peinture publiée par M. Perret, où l'on croit également reconnaître Tobie et l'archange Raphaël, bien que celui-ci soit sans ailes ⁶. Nous

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, pl. x; T. II, pl. XVIII. Bosio, *Roma sott.*, p. 139.

2. Bosio, *Roma sott.*, p. 443.

3. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, pl. XXX, XXXI, et sur un grand nombre de sarcophages plus récents.

4. Bosio, *Roma sott.*, p. 431.

5. D'Agincourt, *Peinture*, pl. VII, 3.

6. Perret, *Catacombes*, T. III, pl. XXVI. Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, p. 33.

serions porté à admettre qu'une troisième peinture du cimetière de Priscille, publiée par Bosio, où l'on voit une femme assise sur un siège d'honneur, en présence d'un personnage imberbe, mais d'une certaine maturité, qui lui annonce quelque chose, et auquel elle semble donner son assentiment, représente, comme on le croit communément, l'Annonciation; le style général de cette composition donne lieu de croire également, autant que la planche de Bosio permet d'en juger, qu'elle est antérieure au iv^e siècle¹. La question proposée se réduirait donc à ces deux points : de savoir si les Anges, avant cette époque, ont été plus ou moins fréquemment représentés; s'ils l'ont été en dehors des circonstances historiques bien déterminées où la sainte Écriture les fait intervenir. Ramenée à ces termes, nous serions porté à la résoudre dans le sens négatif quant au second point, comme dans le sens de la rareté quant au premier. Cette rareté aurait été grande encore au iv^e siècle, si nous en jugeons par celle des monuments. On remarque plusieurs Anges ailés, dans les peintures datant en majorité de ce siècle, découvertes à Alexandrie par M. Wescher et publiées par M. de Rossi; mais elles ont subi des retouches et des additions au vi^e siècle, et nous ne savons rien de certain quant à l'attribution des Anges à l'une ou à l'autre de ces époques². Ce n'est donc qu'au v^e siècle qu'on les voit se multiplier dans les monuments qui nous sont parvenus. Alors aussi, on les voit représentés en dehors de toute circonstance de fait particulier, par exemple dans la mosaïque de Sainte-Agathe de Ravenne, supposée de l'an 400 environ par Ciampini³, où deux Anges, saint Michel et saint Gabriel probablement, accompagnent le Christ triomphant, et dans celle de l'abside, à Sainte-Marie-Majeure, bien connue pour être du v^e siècle, où plusieurs Anges font cortège soit à la sainte Vierge, soit à l'Enfant Jésus, dans les scènes de l'Annonciation, de l'Adoration des Mages, de la Présentation et du Recouvrement de Jésus dans le Temple. Tous ces Anges sont dans la force de la jeunesse, imberbes, ailés, vêtus de longues tuniques qui sont recouvertes du *pallium*. Il en est de même de la plupart des Anges de la même époque, que nous pourrions citer en assez grand nombre. Cependant on remarque dans les mosaïques de la nef à Sainte-Marie-Majeure, que les trois Anges, apparaissant à Abraham d'abord, et assis ensuite à la table où il leur a fait servir un repas, ne portent pas d'ailes : leur nature céleste est seulement indiquée par le nimbe, qui,

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 541.

2. *Bulletin d'Arch. chrét.*, Ann. III, 1865, p. 58, 60, 63.

3. *Vetera monumenta*, T. I, pl. XLVI.

dans ces représentations, n'est donné d'ailleurs qu'aux figures exprimant les interventions divines.

Toutes les fois que, dans l'antiquité chrétienne, les Anges ont ainsi été représentés sans ailes, il est probable que l'on a eu égard aux circonstances de leurs apparitions réelles, où, effectivement, ils se montraient en tout semblables à des hommes. Il ne paraît pas, en effet, qu'aucun Ange, dans un ordre d'idées plus général, ait alors été représenté sans ailes. Dès lors, au contraire, dans les scènes historiques elles-mêmes, on s'est généralement servi des ailes pour les caractériser.

II.

DE LA JEUNESSE ET DES FORMES HUMAINES CHEZ LES ANGES.

« La beauté mâle dans sa fleur respire sur la figure des Anges ; en eux se réunit la grâce sans mollesse et la vigueur sans rudesse... Une éternelle adolescence brille sur ces visages célestes ; jamais ils n'ont été enfants, jamais ils ne seront vieillards ¹. » Il serait à désirer que la pensée formulée dans ces paroles de Joseph de Maistre fût toujours demeurée la règle de l'art (comme elle l'a été dans l'antiquité chrétienne, et pendant tout le moyen âge). Dans tous les temps, ce n'est qu'à de bien rares exceptions que l'on a pu songer à donner aux Anges, avec de la barbe, une apparence qui dépassât cette fleur de jeunesse. M. Didron en a publié un exemple du XIII^e siècle, d'après un manuscrit de la bibliothèque nationale ²; Ayala en cite un autre qui s'applique à l'Archange Gabriel ³. Nous n'avons pas à combattre cet abus; les idées contraires sont si bien établies, qu'un Ange vieilli, ou seulement avec de la barbe, sent le ridicule. Il n'en est pas ainsi de l'usage de représenter les Anges sous figures d'enfants. Après avoir commencé à se répandre vers le milieu du XV^e siècle, sous l'influence naturaliste, qui tendait à affranchir l'art des liens d'une utile tradition, il a fini par prévaloir, sinon jusqu'à faire disparaître le type de la pleine jeunesse, du moins jusqu'à lui être préféré le plus souvent.

Les Anges ayant eu, dès le premier instant de leur existence, la plénitude de leurs facultés, comment serait-il à propos de choisir, pour les représenter, une période de la vie où l'on est encore en voie d'ac-

1. De Maistre, *Philosophie de Bacon* ; Paris, 1836, p. 289.

2. Didron, *Hist de Dieu (Icon. chrét.)*. *Annales archéol.*, T. XI, p. 358.

3. *Pictor Christianus*. Il semblerait qu'on en voit un autre exemple sur la boîte d'ivoire publiée par M. Labarte, *Arts industriels*, pl. x.

quérir et de se développer ? de descendre surtout jusqu'à ces premiers jours où la raison ne s'est pas encore dégagée de ses langes ? Des qualités de l'Ange, l'enfant baptisé possède, il est vrai, une bien précieuse, l'innocence, et dans ce sens, l'on peut dire de ces aimables petites créatures que Notre-Seigneur aimait avec prédilection, qu'elles sont des anges, surtout lorsque, dégagées des liens de ce corps, elles s'envolent vers l'éternelle demeure, sans avoir contracté aucune des souillures de la vie. Mais à cette fleur de pureté, les Anges unissent des qualités supérieures, qui les font appeler des Intelligences, des Puissances, des Vertus ; les réduire à la qualité d'enfants, c'est en faire des Anges diminués. Ne pouvez-vous leur donner cette candeur de maintien, cette sérénité de regard qu'avaient conservées au delà de l'adolescence les Louis de Gonzague et les Stanislas Kostka, et les tenir sur cette limite où, avec quelque chose de viril déjà, on n'a pas encore été atteint des soucis de ce monde ? Ils n'ont pas eu besoin de participer à ses sollicitudes, pour obtenir la maturité et l'expérience qu'on y acquiert : elles leur sont infuses.

Ce que nous demandons, il ne faut pas le chercher dans la nature, c'est un idéal : nous ne voyons pas les Anges, pour les faire poser devant nous ; le modèle nous est offert par les plus pures conceptions des artistes vraiment chrétiens, dans les âges de foi ; il se puise dans la prière. Ministre des miséricordes de Dieu, l'Ange saura prendre un air riant, radieux ; il célèbre avec transport les beautés célestes, mais jamais il ne se laissera aller à des jeux puérils et folâtres, jamais il n'aura rien d'efféminé et qui sente la volupté sensuelle. Nous ne voudrions pas non plus qu'ayant à prendre un regard sévère ou à se montrer gémissant, pour témoigner à notre manière ce qu'il éprouve, quand il y a lieu pour nous de craindre ou de gémir, son expression allât jusqu'à donner au fond de la physionomie quelque chose de trop rude, de trop anguleux, et



12

Ange de la fin du XIV^e siècle
(Italie 1).1. Du tableau de la *Vision de saint Bernard*, à l'Académie de Florence.

par conséquent de trop matériel, comme il est arrivé en certaines œuvres du XIII^e ou du XIV^e siècle. C'est une imperfection que l'on doit mettre principalement sur le compte du défaut de savoir-faire, d'une certaine maladresse d'exécution, et qu'il faudrait se garder d'imiter.

Il faut donc que nous nous formions des Anges une telle idée, qu'elle puisse nous guider dans l'imitation des meilleurs modèles, pour rendre une puissance qui agit ou se contient sans effort, et tout à la fois avec tant d'énergie, de charme et de douceur ; il faut des contours fermes, allongés et arrondis, rien de heurté, rien d'épais, rien non plus de mou et qui semble prêt à fléchir.

Les Anges se montrent dans la fleur de la jeunesse, à cet âge où ils peuvent emprunter quelque chose à la beauté des deux sexes, avec la prééminence du viril. Cependant ils n'ont pas de sexe ; le goût même se sentirait coupable s'il y pensait, comme l'a si bien dit encore Joseph de Maistre¹. Est-ce à dire qu'on leur donnera des corps comme mutilés ? Non, mais on sentira l'abus, à ce seul point de vue, de les représenter dans un état de nudité si complète, qu'au lieu de laisser cette délicate question dans l'ombre de leurs amples vêtements, on se mette dans la nécessité de la résoudre. Le premier exemple de ce genre, à notre connaissance, a été donné par Melozzo da Forli, vers 1470, dans une fresque ornant la voûte de l'église des Saints-Apôtres, à Rome, où il avait représenté Notre-Seigneur dans la gloire, entouré d'une légion de petits anges². Ce qu'il a fait avec des figures d'enfants, d'autres, dans la suite, se le sont permis avec des figures d'adultes, et l'inconvenance est devenue plus flagrante. On n'y remédie qu'imparfaitement, en jetant sur eux un pan de draperie, ou voile quelconque, car précisément il ne faut pas qu'on puisse croire qu'en des Anges rien ait besoin d'être voilé. Quoi qu'il en soit, l'abus vient originairement d'avoir pris les figures d'enfants nus comme un signe d'innocence, et de l'avoir appliqué aux Anges. A nos yeux, c'est une raison de plus pour juger en général que les figures d'enfants conviennent peu pour représenter la nature angélique.

Il y a lieu, toutefois, d'admettre des distinctions : quelquefois les Anges se sont manifestés sous figures d'enfant. C'était indubitablement un Ange que cet enfant qui feignait de vouloir transvaser la mer dans un petit trou creusé sur le rivage, devant saint Augustin, pour lui faire sentir l'impossibilité où se trouve l'intelligence humaine de comprendre le mystère de la Trinité divine. Sainte Françoise Romaine voyait habituellement près d'elle son Ange gardien, sous la figure d'un enfant de neuf ans,

1. *Philosophie de Bacon*, T. II, p. 290.

2. Oakley, *Florentine School*, pl. XLV. Cette fresque a été transportée au Quirinal.

brillant comme le soleil. Ces sortes de manifestations sont faites eu égard à certaines convenances particulières auxquelles, on se conformera en observant cette distinction, que, dans le premier cas, il n'est pas nécessaire de faire apercevoir que l'enfant soit un Ange, tandis que, dans le second, on doit le reconnaître comme tel, auprès de la Sainte dont il est le compagnon fidèle. La convenance de la forme revêtue par cet Ange de Françoise venait sans doute de sa correspondance avec la pudique imagination de la sainte veuve, qui ne se serait pas représenté volontiers une figure de jeune homme comme ne la quittant jamais. Une convenance analogue s'applique aux Anges qui, sur la troisième porte du baptistère de Florence, soulèvent la première femme, au moment de sa création. Ghiberti a pensé avec raison qu'eu égard à nos yeux charnels, il est plus



43

Ève nouvellement créée (Ghiberti).

conforme à l'innocence de cette belle créature toute nue, — innocence encore dans sa fleur la plus virginale, — de leur faire remplir une pareille fonction, sous figure d'enfants, et d'enfants très-complètement vêtus, tandis que les autres Anges qui contemplant cette scène sont de beaux adolescents.

Il n'est pas hors de propos, en effet, d'admettre, quant à la manière de représenter les esprits célestes, des variétés en rapport avec les diversités

de fonctions qu'ils remplissent actuellement, pour ne rien dire encore de celles qui tiennent à leurs ordres hiérarchiques, puisque c'est en raison de ces fonctions, et pour les exprimer, qu'on les représente; on admettra aussi des variétés en rapport avec le style et le ton des compositions. Ainsi, la force de la jeunesse, la mâle gravité, l'air solennel, leur conviennent mieux assurément, dans les œuvres dont le caractère est plutôt élevé dans l'ordre des pensées que touchant dans l'ordre du sentiment. Telles étaient en général les productions de l'antiquité chrétienne, et encore celles de Cimabue, à la fin du XIII^e siècle; quelquefois même celles de Giotto, au commencement du XIV^e, comme on le voit dans le premier tableau de l'*Histoire de Job*, au Campo Santo de Pise, où le démon se présente devant Dieu, pour obtenir de soumettre son serviteur à l'épreuve des tribulations. Une plus grande fraîcheur de jeunesse au contraire, des formes et des attitudes plus sveltes, plus aisées, plus gracieuses, s'harmonisent très-bien avec les suaves contemplations, les douces affections de l'âme, que firent prévaloir les écoles mystiques.

Les Anges, en réalité, n'ayant pas de corps, et ne revêtant l'apparence des nôtres que pour exprimer ce qu'ils sont et ce qu'ils font, il en est



14

Ange de Giunta de Pise, à Assise.

résultat que l'on n'a pas toujours cru nécessaire de les représenter avec tous nos membres, se contentant de leur laisser ceux qui peuvent servir à

leur action, dans la circonstance. Ainsi, tandis qu'ils sont représentés avec des pieds pour reposer et marcher sur la terre, on voit chez-eux disparaître toute la partie inférieure du corps, quand ils planent dans l'air, comme s'ils n'avaient pris de nous qu'un buste noyé dans les plis d'on-



45

Ange de Cavallini, à Assise.

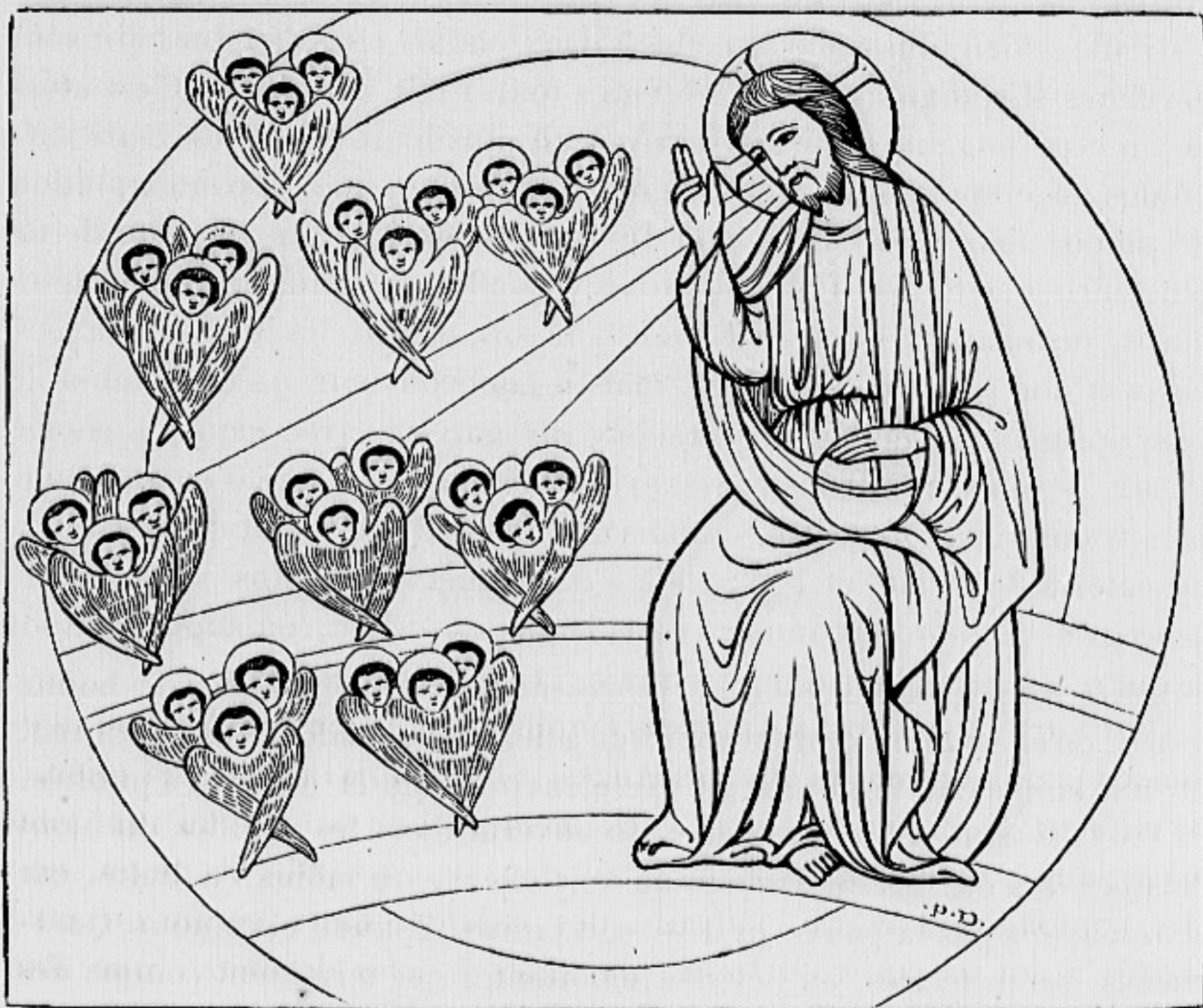
dulantes draperies. Ce mode de représentation a commencé de bonne heure ; on en voit un exemple appliqué à deux Anges adorateurs du Christ, sur une lampe chrétienne du vi^e siècle environ, que M. de Rossi a publiée, en 1867, lorsqu'elle venait d'être découverte dans les fouilles du mont Palatin¹. Il a été fort en vigueur au xiii^e siècle, du moins en Italie, car nous n'avons pas la preuve qu'il se soit jamais répandu chez nous. Quelquefois, les draperies, au lieu d'être flottantes, se terminent comme des jets de flamme², moins, croyons-nous, pour les faire paraître embrasées, que pour qu'elles paraissent se confondre avec l'air. Comme la main des peintres est lourde, et que leurs traits sont rudes, il en résulte que ces corps tronqués sont d'un effet assez désagréable. Mais prenez

1. *Bulletin d'Archéol. chrét.*, Ann. v, p. 9, 12.

2. Fresque du *Crucifement* de Cavallini, à Assise ; Oakley, *Florentine School.*, pl. xxii.

l'idée : faites que, dans les flots d'une tunique assez longue pour se proportionner à la partie antérieure et apparente du corps, disparaisse toute trace des membres qu'elle recouvrirait s'il s'agissait d'un homme ; que par une dégradation de teinte en peinture, une diminution de relief en sculpture, elle paraisse prête, à ses extrémités, à se confondre avec l'air qui règne dans le fond, et vous pouvez tirer de cette donnée des éléments pleins d'élévation et de poésie, sans rien qui ne satisfasse le regard.

Au ^{xiv}^e siècle, Orcagna, spécialement, a employé un mode différent, mais d'une valeur à peu près équivalente, pour représenter les Anges agissant dans les airs : il leur a attribué quatre ailes, dont deux pour tenir lieu de membres inférieurs. Nous en dirons notre pensée lorsque nous nous occuperons plus particulièrement des ailes. Ces Anges ont des bras parce qu'il leur faut agir ; les bras cessent de leur être utiles s'ils n'ont



16

Création des neuf chœurs des Anges (Miniature du ^{xiii}^e siècle).

qu'à contempler. C'est alors qu'on ne leur laisse plus qu'une tête et des ailes : cette forme a l'avantage de les immatérialiser autant que possible, et, comme ils occupent moins d'espace, elle permet de les semer avec

1. Nous en donnerons des exemples au T. IV.

plus de profusion dans les régions célestes, pour dire leurs innombrables légions. Le plus ancien exemple que nous puissions citer d'une semblable réduction, nous est fourni par Mme Jameson, qui l'a emprunté à un manuscrit grec du ix^e siècle ; il s'applique à des Séraphins, et ce sont effectivement les chœurs supérieurs de la hiérarchie céleste que l'on représente préférentiellement ainsi ; mais il n'y a en cela rien d'absolu. M. Didron a publié une miniature du xiii^e siècle, d'après un manuscrit de la bibliothèque nationale, auquel nous avons déjà fait divers emprunts¹ ; dans cette miniature, pour représenter la création des Anges, on a jeté dans l'espace, en présence du Créateur, neuf groupes absolument semblables, chacun de trois têtes angéliques, avec des ailes. Plus généralement, jusqu'à la fin du xv^e siècle, ces figures angéliques ont six ailes ; dans cette circonstance, elles n'en ont que deux, mais abaissées et croisées par le bas, ce dont il résulte un air de ressemblance avec les têtes à six ailes, bien plus qu'avec celles à deux petites ailes étendues qui sont devenues si communes dans les temps tout à fait modernes. C'est alors qu'un type imaginé pour spiritualiser au plus haut degré les représentations angéliques, quand elles n'ont à exprimer que la contemplation et l'amour dans les arcanes de la Divinité, a été dénaturé au point de ne plus offrir que la tête d'un baby niais et joufflu. Les plus anciennes têtes ailées, jusqu'au xi^e siècle, dit Mme Jameson, eurent les traits de la jeunesse et non ceux de l'enfance ; mais il faut convenir qu'un semblable type porte en lui-même un caractère de naïveté, avec lequel s'associe mieux, — nous ne dirons pas sans restriction une figure d'enfant, nous paraîtrions nous contredire, — mais une figure idéale qui ait de l'enfant la délicatesse des traits et soit apte à s'imprégner de la plus vive intelligence, du plus ardent amour ; dans laquelle, surtout, on supprime tout ce qui sentirait la puérilité du sourire, la mollesse des chairs.

C'est surtout les corps d'enfants employés dans leur entier, que nous aimons peu pour représenter les Anges. Si toutefois on doit les tolérer, qu'on leur applique du moins les mêmes observations qu'aux têtes ailées ; que, soit dans leurs formes, soit dans leur attitude, ils ne puissent être confondus avec le vulgaire des enfants. Cette confusion était arrivée à un tel point en Italie, dans les siècles derniers, que l'on ne savait plus si, sous le nom fort usité de *putti*, on devait entendre des Anges ou des enfants de fantaisie. Pour les Anges, les formes seront plus sveltes, elles auront plus de fermeté ; l'attitude sera celle que veulent la maturité du jugement et la dignité des habitudes, toujours associées à la

1. *Psalterium cum figuris*, supplém. latin, 1194. Didron, *Ann. archéol.*, T. XI, p. 349 ; *Hist. de Dieu, Icon. chrét.*, p. 246. Nous reproduisons cette miniature.

grâce, à une joie non pareille. Il ne faut pas perdre de vue non plus que les Anges servent de nos membres pour indiquer des actions analogues aux nôtres, mais que leur puissance s'exerce sans qu'ils aient besoin d'aucun effort musculaire. Observation qui sera développée lorsque nous nous occuperons plus spécialement des fonctions de ces esprits célestes.

III.

DES AILES CHEZ LES ANGES.

Dans les visions du prophète Isaïe, les Séraphins apparaissent ailés ; il en est de même des Chérubins dans celles d'Ezéchiel et de saint Jean ; les Chérubins d'or placés sur l'Arche d'alliance, selon des dispositions déterminées par Dieu lui-même, l'étaient également, et encore ceux que Salomon fit faire en bois d'olivier pour être placés à l'entrée du Saint des Saints. Nous aimons à voir ainsi les types usités dans l'art chrétien tirer leur filiation des saintes Ecritures ; cependant, il faut reconnaître que l'idée d'exprimer la rapidité, l'agilité, par des ailes, paraît si naturelle, que l'art païen en offrait des exemples sans nombre dans ses Victoires, ses Génies, dans son Mercure, qui, messenger des divinités de l'Olympe, aurait eu une certaine analogie avec les Anges, *envoyés* du vrai Dieu, selon la propre signification de leur nom. Mais, dans nos idées, les ailes des Anges signifient bien des choses de plus : ce sont les ailes de l'aigle, elles signifient la pénétration ; elles nous disent leur nature spirituelle ; ils ne tiennent pas à la terre, alors même qu'ils viennent s'y poser ; et, d'un autre côté, comment oser les faire voltiger avec la frivole et inconstante légèreté des amours profanes ? Il appartient aux Anges de se tenir suspendus dans l'air sans nul effort, de le fendre comme un trait, d'y planer, si l'on veut, comme abritant de leurs ailes les choses de la terre, auxquelles il a pu leur être donné de présider.

C'est, sans doute, eu égard à la diversité des acceptions applicables tout à la fois aux ailes des Anges, que, dans les visions prophétiques, ces ailes leur sont données avec tant de multiplicité. Il s'agit alors des ordres supérieurs : dans la vision d'Isaïe, ce sont des Séraphins qui ont six ailes ; dans celles d'Ezéchiel, ce sont des Chérubins qui en ont quatre. Il est plus ordinaire de ne leur en conserver que deux, et nous ne voyons pas de règle absolue à établir pour restreindre ou étendre ce nombre, quand on n'entend pas spécialement s'attacher aux significations que peut comporter la répétition, pour déterminer l'ordre hiérarchique.

D'accord en cela avec M. Didron, nous voyons surtout dans les ailes

des Anges l'expression la plus puissante de leur nature immatérielle. D'après lui ¹, au moyen âge, les artistes italiens auraient eu beaucoup plus de propension que les nôtres à idéaliser les Anges en multipliant leurs ailes. Sans contester ce qu'il peut y avoir de vrai dans cette observation, nous maintenons que ni les uns ni les autres n'avaient adopté une règle uniforme également applicable à tous les cas. Considérant que le corps des Anges est un corps d'emprunt, adapté à la signification de leurs facultés purement intellectuelles et à l'accomplissement de leurs fonctions, les artistes n'ont pas craint de le diversifier, comme nous l'avons vu, selon la variété des circonstances. Pour contempler, il peut suffire de la tête, et les ailes, comme signe, servent à spiritualiser cette tête, d'autant plus qu'elles sont proportionnellement plus amples. Dans la miniature de la *Création des Anges*, cette disposition conve-



17

Dieu créant les Anges (Chartres).



18

Anges nouvellement créés (Chartres).

nait, puisqu'il s'agissait d'indiquer l'existence toute spirituelle qui leur était donnée. Au contraire, dans le groupe des *Anges nouvellement*

1. *Annales archéol., Iconog. des Anges*, T. XI, p. 347.

créés, sur le portail septentrional de la cathédrale de Chartres, également publié par M. Didron, et que nous reproduisons, on n'aurait pas rendu avec tant de charme la première prière, la naïve admiration de ces deux êtres bienheureux à peine éclos, s'ils n'avaient des mains, s'ils n'avaient pu les joindre et les doucement soulever. En vérité, l'on comprend que le Créateur se complaise avec une si noble sérénité en cette œuvre nouvelle qu'il contemple encore dans sa pensée, tandis que, sur son ordre, elle est déjà sortie du néant.

Les Anges n'ont besoin de pieds que pour les poser sur la terre, lorsque leur mission les appelle à le faire ; s'ils doivent rester suspendus en l'air, ils peuvent s'en passer : de là ces Anges qui n'ont du corps humain qu'un buste se perdant en des draperies flottantes ; de là aussi les Anges à quatre ailes, lorsque deux de ces ailes sont substituées aux membres inférieurs du corps humain. On en voit un exemple dans une *Résurrection* du Campo Santo de Pise, attribuée quelquefois, avec l'*Ascension* voisine, à Buffalmaco ; mais ces peintures reviennent, avec plus de probabilité, aux vieux maîtres Bruno et Spinello. Orcagna, à son tour, dans ses tableaux voisins : — le *Triomphe de la Mort* et le *Jugement-dernier*¹, — a fait intervenir un certain nombre de ces Anges à quatre ailes. Or, les uns et les autres, sans hésitation, dans les mêmes tableaux, ont fait reposer en pied, sur le sol, d'autres de ces esprits célestes. Dans l'*Ascension*, on en voit un dont les pieds sont cachés, mais dont les genoux, inclinés, sont parfaitement accusés. Dans le *Jugement-dernier*, plusieurs d'entre eux exécutent les ordres divins, sous figures de puissants chevaliers chaussés de cothurnes. Mais aucun de ceux qui, dans ces tableaux de maîtres différents, demeurent suspendus en l'air sur leurs ailes, ne laisse apercevoir ou soupçonner rien qui indique une prolongation de corps au delà du buste, soit qu'ils aient les quatre ailes, soit qu'ils portent la longue tunique flottante ; ces deux dispositions étaient employées comme des équivalents. Nous parlerons, dans la suite, de saint Michel et d'un autre Ange reposant avec lui sur un nuage, et qui pourrait être saint Gabriel. On ne voit point leurs pieds, mais leurs attitudes annoncent que le corps humain leur a été attribué dans son entier, seulement avec deux ailes, selon une double règle qui, par rapport à eux et à l'archange Raphaël, ne souffre probablement pas d'exception.

Dans les ailes des Anges, il faut voir un signe plus qu'un moyen de locomotion. Ce n'est pas, toutefois, une raison pour les faire si petites qu'elles semblent être les ailes d'un passereau, incapables de porter les lourds petits enfants auxquels on les attribue. Les ailes des Anges,

1. Nous mettrons en grande partie ces peintures sous les yeux de nos lecteurs, T. IV.

nous l'avons dit, sont des ailes d'aigle ou, si l'on veut encore, des ailes de cygne : elles doivent en avoir l'envergure. Nous demandons que la puissance de l'attribut soit en rapport avec sa signification. Les ailes des Chérubins de l'Arche d'alliance, qui s'étendaient au-dessous du propitiatoire, le couvraient tout entier ; celles des autres Chérubins, placés à l'entrée du Saint des Saints, s'étendaient dans toute la largeur du temple. Quand la représentation angélique se réduit à une simple tête, il est d'autant moins hors de propos de diminuer la dimension proportionnelle des ailes, que l'on doit alors avoir en vue principalement de spiritualiser les Anges au plus haut degré ; ou, si l'on se propose plutôt de donner une idée de leurs légions innombrables, il vaut mieux se contenter de dessiner légèrement une multitude de petites têtes qui scintillent sur le fond d'azur de la voûte céleste ou au milieu d'une gloire resplendissante elle-même de lumière ; elles en prennent le ton général : telles on les voit dans plusieurs tableaux de Raphaël. Alors, la suppression des ailes ne veut pas dire que des milliers d'Anges n'en aient pas ; on suppose que le lointain ne permet pas de les apercevoir, tandis que, dessinées très-visiblement et trop petites, elles compriment votre essor à vous-même, et semblent vouloir tenir près de la terre jusque dans le sentiment de l'immatériel.

Les ailes des Anges seront blanches, pour le fond. Sur ce fond, il vous est loisible de les iriser de toutes les teintes dont peuvent se nuancer l'atmosphère et les nuées qui la parcourent ; prises à cette source, les plus brillantes seront toujours suaves, et jamais elles ne permettront d'oublier que ces ailes sont le signe auquel on reconnaît les hôtes du ciel.

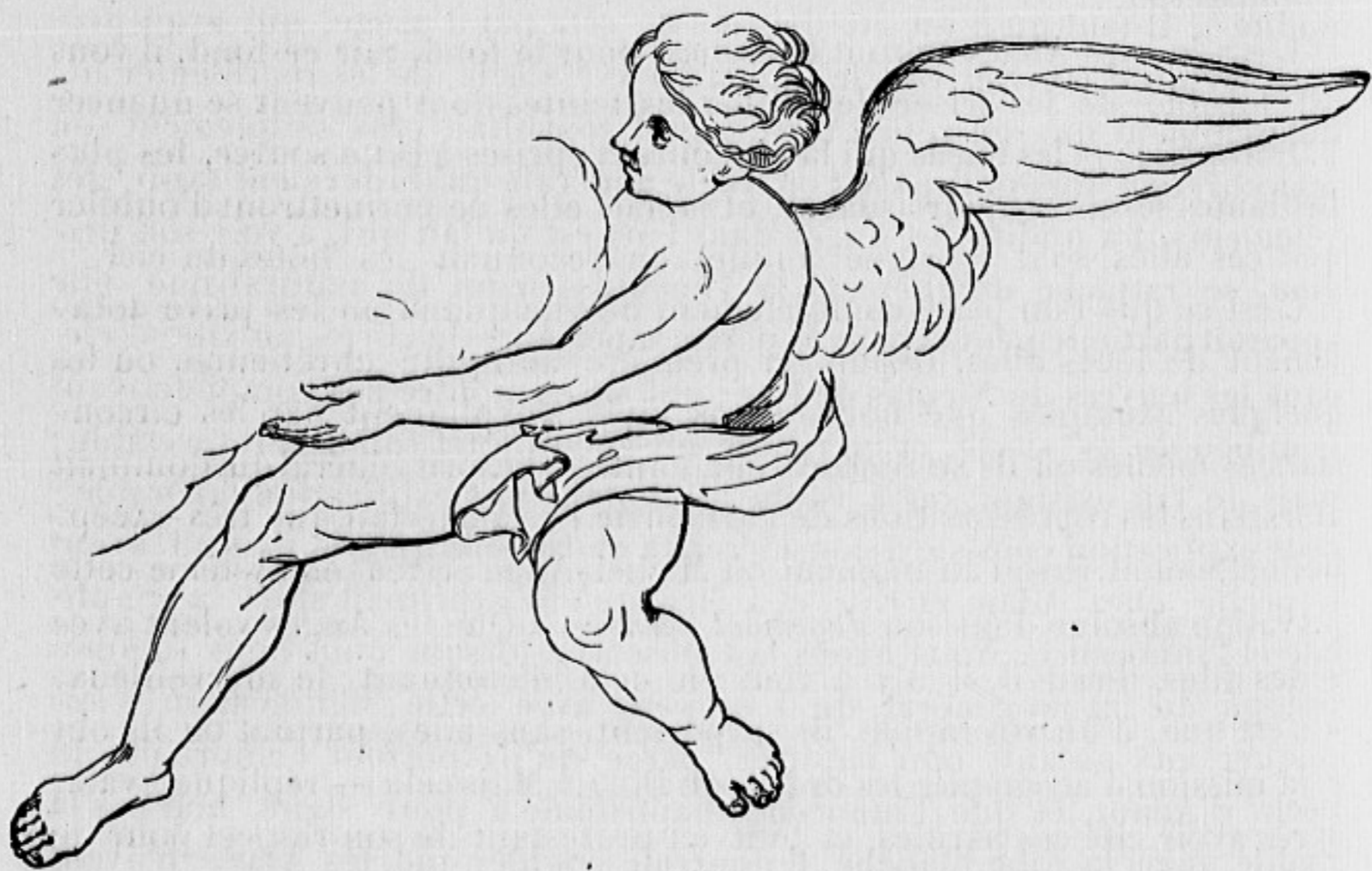
C'est ce que l'on perd complètement de vue quand on les prive totalement de leurs ailes. Depuis la première antiquité chrétienne, où les quelques exemples que nous avons cités s'expliquent par les circonstances mêmes où ils se rencontrent, jointes à l'esprit général qui dominait alors dans les représentations de l'art, on ne l'a jamais fait que très-exceptionnellement, jusqu'au moment où Michel-Ange érigea en système cette privation absolue dans son *Jugement dernier*. « Que les Anges volent avec des ailes, disait-il, il n'y a rien en cela d'étonnant ; le merveilleux, c'est que, d'un vol rapide, ils se portent, sans ailes, partout où ils ont la mission d'accomplir les ordres de Dieu. » Mais cela — réplique Ayala, après avoir cité ces paroles, et tout en protestant de son respect pour le grand homme et le grand artiste — cela est vide de sens, par la raison que la peinture ne s'adresse pas purement à l'esprit, elle s'adresse aussi aux yeux et les ailes servent précisément à leur dire la rapidité d'un moyen d'action tout intellectuel ¹. Les Anges de Michel-Ange

1. Ayala, *Pictor Christianus erudit.*, Lib. II, cap. IV, § 6.

n'ont rien d'ailleurs qui, à défaut de leurs ailes, fasse sentir en eux la nature angélique : ce sont des hommes vigoureux qui, dans leur nudité absolue, ne dissimulaient rien de leur sexe, avant que saint Pie V n'y eût mis ordre, et qui font parade de leur force athlétique, aux sommets de l'Empyrée.

Ceux qui, dans les compartiments de la voûte de cette même chapelle Sixtine, où s'étale le *Jugement dernier*, entourent le Dieu créateur (voir T. II, p. 148), sont moins grossièrement humains : d'abord parce que ce sont des enfants ; puis parce que leurs attitudes sont mieux en rapport avec leurs fonctions. Néanmoins, le manque d'un attribut aussi essentiel que les ailes est, à leur égard, d'autant moins excusable, que rien, en conséquence, ne les distingue des autres enfants nus qui pullulent dans les autres compartiments accessoires de la même voûte, simplement comme motifs de décorations, sans avoir quoi que ce soit d'angélique.

Le Corrège n'a pas fait mieux dans les peintures de la voûte de Parme, où, si ce n'était le lieu, personne, assurément, ne prendrait pour des Anges les beaux éphèbes sans ailes qui s'y sont dressés sous son pinceau. Lanfranc, son imitateur, dans la coupole de Saint-André *della Valle*, à Rome, s'est fait un jeu de supprimer les ailes de ses Anges ou de



19

Angé de Lanfranc, à Saint-André *della Valle*.

les leur laisser. Cette indifférence s'explique : les esprits célestes, en effet, tels qu'il nous les montre, témoignent qu'il ne tenait pas beaucoup à les spiritualiser ; et des ailes comme ils en ont, lorsqu'il leur en donne,

sont fort inutiles pour les porter. On peut en juger par un certain Ange faisant grand effort pour soulever un nuage, comme si un nuage pouvait supporter un semblable effort, à supposer qu'un Ange fût obligé d'en faire aucun pour soulever un fardeau. Dans ce cas, il faudrait alors qu'il fit aussi effort de ses ailes pour trouver un point d'appui dans l'air, et c'est là que le contre-sens est plus évident, vu, tout à la fois, leur insuffisance de proportion et leur nullité d'action. Voilà jusqu'où, sous le couvert de grands noms, de premiers écarts peuvent entraîner de grands talents ! Ils veulent faire du naturalisme, et ils agissent contre toutes les lois de la nature.

IV.

DES VÊTEMENTS DES ANGES ET DE LEURS ATTRIBUTS.

Après avoir établi comme règle, dans le passage de ses écrits que nous avons rapporté, que les Anges doivent être vêtus, Conrad Bruno s'occupe, plus loin, de déterminer quelle est chez eux la signification de la nudité¹. Il faut qu'il ait été dominé en cela par l'usage, qui avait prévalu lorsqu'il écrivait vers le milieu du xvi^e siècle, de les représenter indifféremment nus ou vêtus, tandis qu'il consultait plus simplement son sens chrétien lorsqu'il posait en règle générale qu'ils devaient avoir des vêtements. La nudité des Anges dans l'art est un fait qui, à voir son origine, se rattache uniquement à l'envahissement du naturalisme ; elle apparaît partiellement et pour la partie supérieure du corps, au xiii^e siècle, dans les œuvres de Nicolas de Pise ; elle ne se montre pas complète avant le milieu du xv^e siècle, et ne repose sur aucun fond solide et respectable ; mais, le fait existant, on a voulu lui donner une explication favorable : cette explication consiste à considérer la chose telle qu'elle existait avant le péché, chez Adam et Ève, et à dire, qu'elle exprimait alors la simplicité et l'innocence. Nous avons fait observer, lorsque nous nous sommes occupé du nu en général, qu'il ne peut avec cette signification s'appliquer aux enfants non baptisés, parce qu'ils portent l'empreinte du péché d'Adam, et que l'innocence baptismale a pour signe, non pas la nudité, mais la robe blanche. Il pourrait sembler que, les Anges n'ayant jamais péché, n'ayant pas eu besoin de la régénération baptismale, ayant conservé l'intégrité de leur nature, le nu de l'innocence primitive devrait au contraire leur convenir, et, chez eux, il signifierait aussi

1. Conrad Bruno, *De Imaginibus*, cap. ix, p. 50.

qu'ils sont dégagés de tout cet attirail des choses accessoires qui nous guident et nous embarrassent.

Que ces considérations servent à montrer sous un jour favorable les figures angéliques qui, dans un si grand nombre de tableaux religieux, étalent les nudités, non pas de leur nature, mais de la nôtre, sans même que la pensée de leurs auteurs se soit élevée à des considérations aussi sérieuses, rien de mieux : aux purs tout est pur ; mais nous n'en insistons pas moins sur les considérations supérieures qui militent pour la règle d'après laquelle, à l'exemple de toute l'antiquité chrétienne et du moyen âge, on ne devrait jamais représenter les Anges sans vêtements. Les convenances le veulent, puisqu'on doit laisser dans l'ombre toute question de sexe ; leur dignité le demande, puisque nous ne savons l'exprimer que par les vêtements, et que la nudité est le signe du dénuement ; et quant aux bonnes significations du nu, il suffit de la nudité des pieds pour la résumer : c'est ce que Conrad Bruno paraît vouloir dire, lorsqu'au début des observations dont nous venons de nous entretenir, il les applique aux Anges, en tant que nus et déchaussés. En fait, quoique la nudité des pieds chez les Anges, à toutes les époques où ils ont été convenablement vêtus, ait été fréquente, mais non pas habituelle, nous ne voyons aucun inconvénient à l'adopter, comme on le fait pour les Apôtres, avec ces différences que, les Anges étant suspendus en l'air, il nous paraît mieux encore de ne pas laisser apercevoir leurs pieds, sauf le cas où l'on voit qu'ils viennent se reposer à terre, et que toutes les fois qu'ils portent le costume militaire, il est juste qu'ils en portent aussi le complément sur leurs membres inférieurs.

Le costume des Anges a varié suivant les temps et les circonstances ; dans l'antiquité primitive, ils portent la tunique et le pallium, comme les personnages les plus graves : tels, dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure. Et ce même costume, très-fréquent encore dans la première partie du moyen âge, se retrouve chez les Anges dont Giotto a entouré le trône de Dieu, au *Campo Santo* de Pise. Le pallium antique est remplacé par la chlamyde pour les Anges de Cimabue, à Assise, dont le caractère est cependant plus grave encore ; d'autres, au xv^e siècle, portent comme vêtement supérieur une sorte de *peplum*. Un très-grand nombre, pour être plus dégagés, quand ils planent dans les airs, ne conservent que la tunique longue : tel est, dès le v^e siècle, l'Archange Gabriel descendant du ciel, à Sainte-Marie-Majeure, s'il est vrai que ce soit lui qu'on y voie doublement représenté dans la scène de l'*Annonciation*, car il s'y montre en même temps debout devant la sainte Vierge.

Le plus souvent, les Anges, sur leur tunique, portent une ceinture : quelquefois elle est cachée sous les plis de leur manteau ; il arrive plus

fréquemment qu'elle disparaît sous ceux même de la tunique qu'elle a déterminés ; il est rare qu'elle s'étale comme celle des Anges de Cimabue, à Assise, qui devient une large écharpe ; il n'est pas très-commun qu'elle prenne la physionomie d'un riche ornement, mais on en voit aussi des exemples.

Les Anges portent très-convenablement des habits sacerdotaux, ou seulement ceux des ministres du sanctuaire, ou bien encore des costumes royaux ou princiers. Toutes ces manières de les vêtir sont plus usitées chez les Grecs que dans l'art occidental, mais elles n'ont reçu d'exclusion nulle part ; la chape et la dalmatique surtout leur ont été attribuées aussi volontiers en Orient qu'en Occident. Dans la scène de la *Glorification de saint François*, à Assise, le saint Patriarche portant lui-même la dalmatique, en souvenir du diaconat, le plus élevé des ordres sacrés que son humilité se fût laissé conférer, les Anges qui l'entourent sont revêtus du même costume ecclésiastique, quelques-uns avec la tonsure cléricale qu'il porte lui-même ; et comme sa poitrine est ornée d'un riche pectoral chargés de pierres précieuses, de même, dans un esprit d'assimilation soutenue, ils sont tous revêtus d'un pareil ornement. Il est bien évident qu'il leur a été attribué pour la circonstance, car, dans les trois autres scènes correspondantes, où sont célébrées les vertus monastiques du Saint, la chasteté, la pauvreté et l'obéissance, on ne leur voit plus rien de semblable ; ils n'ont pas non plus conservé la dalmatique : ils portent la tunique et le manteau en forme de chlamyde, et pour ornement sur le devant de la première, un long et étroit orfroi. Il est à remarquer, d'ailleurs, que, lorsqu'on a voulu orner leurs vêtements, on l'a fait de beaucoup de manières très-variées, entre lesquelles il serait difficile de saisir aucune apparence de règle.

Les métaux précieux, les perles, les pierreries, conviennent parfaitement aux esprits célestes, soit comme riches ornements en général, soit à raison des significations qui s'y attachent ; puisque ces natures angéliques possèdent à un haut degré toutes les qualités ainsi exprimées, il n'est pas besoin, pour s'en convaincre, de la longue énumération que Conrad Bruno leur consacre. Nous ferons seulement observer que toutes ces considérations sont de peu d'application dans l'art sérieux, où elles amèneraient des surcharges, et nuiraient à la simplicité, à la grâce, qui servent encore mieux à faire ressortir la beauté des Anges ; laissez-leur pour plus belle parure les longs plis de leurs robes flottantes, et irisées, aussi bien que leurs ailes, de toutes ces douces et vives couleurs que nous pouvons voir resplendir dans les régions éthérées.

Les Anges ont la tête nue ; il n'est jamais venu à la pensée de personne, que nous sachions, de la leur couvrir, mais il est très-ordinaire qu'elle

soit ornée; elle l'a été de diverses sortes de couronnes et de diadèmes; jusqu'au XIII^e siècle, on l'a souvent ceinte d'un simple bandeau. La disposition la plus soutenue, depuis, a été celle d'une plaque triangulaire en or ou en pierres précieuses, posée sur le sommet du front, à partir de Cimabue, qui en donne un premier exemple dans ses Anges d'Assise; elle a été fort usitée en Italie, pendant tout le XIV^e siècle et la première moitié du XV^e ¹, (*Voir ci-dessus*, p. 193.) Chez nous, on paraît lui avoir préféré une petite croix posée à la même place; mais nous ne croyons pas que l'usage en ait été proportionnellement aussi répandu. Le Beato Angelico jette souvent, sur le devant de la tête de ses Anges, une légère petite flamme.

Si les Anges ont droit à la couronne, le sceptre est également bien à sa place entre leurs mains, et très-anciennement on leur a donné à porter des bâtons d'honneur et de commandement. L'Ange de la Résurrection et les deux Anges de l'Ascension, dans le manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence, ont aussi à la main des bâtons courts qui, ne pouvant servir de points d'appui, sont évidemment des insignes d'honneur. Le bel Archange sculpté sur une plaque d'ivoire du *British Museum*, publiée par M. Labarte, œuvre également attribuée au VI^e siècle, et les deux Anges, fort analogues de caractère, qui accompagnent le Sauveur sur la couverture évangélique appartenant à la bibliothèque du Vatican, publiée par Gori ², portent, le premier un bâton terminé par une boule à chacune de ses extrémités, les deux autres un insigne analogue, terminé à son extrémité supérieure par un groupe de quatre boules. Il n'est point vraisemblable que l'on ait voulu attribuer des significations différentes à ces divers modes d'ornementation, mais le fait d'être orné détermine, d'une manière non douteuse, la valeur honorifique de ces emblèmes, bien que de simples bâtons sans ornements aient souvent une valeur équivalente, déterminée par les seules circonstances.

Quelquefois le bâton d'honneur des Anges prend la forme d'une sorte de bannière analogue au Labarum, d'une plaque richement ornée, portée au sommet d'une hampe. Le P. Martin en a donné divers exemples, dans les *Mélanges d'archéologie*, et le P. Cahier, dans les *Caractéristiques des Saints* ³. Il arrive beaucoup plus souvent que cet insigne

1. Sainte Véronique de Binasco, morte en 1497, voyait un Ange lui apparaître avec un ornement de cette sorte: *Media fronte cornu parvum gestantem*, ce qui provenait sans doute de l'habitude où elle était de voir les Anges ainsi représentés. *Acta Sanctorum Januarii*, T. I, 13 mensis, p. 899.

2. Labarte, *Hist. des Arts industriels*, pl. IV; Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. IV.

3. *Mélanges d'Archéol.*, T. IV, p. 172; *Caractéristiques des Saints*, p. 115, 126. M^{me} Jameson en fournit encore un exemple, pris de la cathédrale de Monréale, en Sicile: *and Legendary art Sarred*, T. I, p. 76.

se termine en forme de croix ; l'on en voit aussi des exemples beaucoup plus anciens ; car, tandis qu'aucun des précédents ne remonte au delà du x^e ou xi^e siècle, dès le vi^e siècle, la mosaïque de Saint-Michel, à Ravenne, nous fait apercevoir la croix au sommet du sceptre que portent les deux Archanges placés à droite et à gauche de Notre-Seigneur¹. Ces deux Archanges, désignés par leurs noms, sont saint Michel et saint Gabriel ; à eux aussi se rapportent, ou certainement, ou probablement, le plus grand nombre des exemples de sceptres de toute nature, que nous avons rapportés comme étant attribués à des Anges ; mais ils ne se rapportent pas à eux exclusivement, comme le prouvent le groupe d'Anges du manuscrit de la reine Mélisende, publié par le P. Cahier, et les Anges multipliés de Cimabue, dans la basilique d'Assise. Quelquefois, dans le temps moderne, le sceptre des Anges se transforme en lis ; cela arrive plus particulièrement dans les mains de l'archange Gabriel, mais non pas exclusivement encore, et c'est pourquoi nous en disons un mot dès maintenant, sauf à y revenir au sujet de cet Archange.

Le globe ou surmonté de la croix, comme sur l'ivoire du *British museum*, ou timbré de la croix, comme sur le devant d'autel de Bâle (à présent au musée de Cluny), et entre les mains des Anges de Monréale, publiés par M^{me} Jameson, est, de même que le sceptre, un attribut plus spécialement propre aux Anges constitués en dignité, par conséquent surtout à saint Michel et à saint Gabriel ; mais il n'y a rien d'absolu : il sert d'attribut à plusieurs chœurs de la hiérarchie céleste, suivant différents cours d'idées. A Chartres, ce sont les Chérubins qui portent une sorte de boule, et nous en trouverons encore un autre exemple dans une miniature italienne du xiv^e siècle ; ailleurs, cette boule devient un disque chargé d'un X, ou d'autres sigles, signifiant également le nom de Jésus-Christ. Ce disque est particulièrement attribué aux Dominations, et, par extension, il est donné quelquefois aux autres chœurs de la même hiérarchie : c'est là alors le *sceau de Dieu*, *signaculum Dei*. Le *Guide de la peinture grecque* va jusqu'à le mettre dans les mains des simples Anges². Il y a entre ces deux attributs, le sceau et le globe, une telle correspondance, que l'on passe facilement de l'un à l'autre, et réciproquement. Le globe convient encore aux *Vertus*, non plus comme étant la représentation du monde terrestre, mais parce que leur nom est « souvent interprété comme annonçant des intelligences chargées de diriger les corps célestes dans leur

1. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. xvii.

2. M. Didron fait observer que l'*Hortus deliciarum* — le célèbre manuscrit de Strasbourg détruit dans le bombardement de cette ville — mettait un de ces insignes à la main gauche de Lucifer, avant sa chute, et il le nomme aussi *Sceau de Dieu*. (*Guide de la Peinture*, p. 74, note.)

« cours¹. » Ces observations se trouveront mieux à leur place, lorsque nous traiterons de la distinction des ordres hiérarchiques; mais comme il s'agit d'attributions assez indéterminées, il n'était pas hors de propos de les rappeler en parlant des insignes des Anges en général. Les encensoirs, les flambeaux, les instruments de musique entre les mains de ces esprits bienheureux, ont trait à leurs fonctions, plutôt qu'ils ne servent à les caractériser, ou ils caractérisent seulement les Anges proprement dits, c'est-à-dire ceux du neuvième chœur de la hiérarchie céleste; c'est pourquoi nous ne les mentionnons ici que pour mémoire, avant de passer à l'étude de cette hiérarchie elle-même.

V.

DE LA DISTINCTION DES ESPRITS ANGÉLIQUES.

Les Anges sont constitués dans un ordre hiérarchique, et les distinctions qui existent dans leurs rangs sont une des conditions de leur harmonie. Il est généralement admis qu'ils forment entre eux trois ordres, divisés chacun en trois chœurs, ce qui porte à neuf le nombre des chœurs angéliques: l'ordre supérieur, formé des Séraphins, des Chérubins et des Trônes; l'ordre intermédiaire, formé des Dominations, des Vertus et des Puissances; l'ordre inférieur, formé des Principautés, des Archanges et des Anges. Cette division vient de saint Denis l'Aréopagite, ou du moins de l'auteur de la *Hiérarchie céleste*, quel qu'il soit, car on n'est pas pleinement assuré de l'authenticité de cet écrit, comme étant du disciple de saint Paul. Ce qu'on ne peut lui refuser, c'est un parfum d'antiquité, et un grand air de vraisemblance; et si les notions qu'il renferme n'ont pas été dictées, comme il semble le dire, dans leur teneur formelle, par le grand apôtre, il est permis de croire qu'elles sont les fidèles échos de sa doctrine, relativement aux esprits bienheureux, telle qu'elle ressort de ses épîtres et de divers autres passages des saintes Écritures.

En effet, les livres sacrés ne nous donnent, en aucune occasion, une énumération complète et catégorique des ordres angéliques; mais les noms dont nous nous servons pour les désigner, en sont tous tirés; ils y sont appliqués à quelque une des catégories des esprits célestes, et il ressort manifestement de ces divers passages, que ces esprits sont divisés en divers groupes. Isaïe vit les *Séraphins* lui apparaître autour du trône divin, et l'un d'eux prit

1. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 449.

sur l'autel un charbon ardent, dont il lui toucha les lèvres¹. Lorsque nos premiers parents furent chassés du paradis terrestre, un *Chérubin*, armé d'un glaive de feu, fut chargé de leur en interdire l'entrée². Lorsque Moïse fit construire l'arche d'alliance, deux *Chérubins* d'or furent représentés, chacun d'un côté du propitiatoire³. Plus tard, Salomon, lorsqu'il construisit le temple, y fit représenter divers autres *Chérubins*⁴. Ézéchiel enfin se sert fréquemment de cette expression, pour désigner les esprits angéliques qui lui apparurent d'une manière si merveilleuse⁵. On s'accorde à reconnaître plus particulièrement des Anges de l'ordre des *Trônes*, dans ces roues animées dont il fait la description⁶. Les *Trônes*, d'ailleurs, sont compris dans ce passage de saint Paul : *Quoniam in ipso condita sunt universa in cœlis et in terra, visibilia et invisibilia, sive Throni, sive Dominationes, sive Principatus, sive Potestates, etc.* ⁷. « Car tout a été créé par lui dans le ciel et sur la terre, les choses visibles et invisibles, soit les *Trônes*, soit les *Dominationes*, soit les *Principautés*, soit les *Puissances*. » Ailleurs il dit que Jésus-Christ « a été « élevé au-dessus des *Principautés*, et de toutes les *Puissances*, de toutes « les *Vertus* et de toutes les *Dominationes* : » *supra omnem Principatum, et Potestatem, et Virtutem, et Dominationem*; puis il fait remarquer « combien « est admirable l'économie du mystère caché, dès le commencement des siècles, en Dieu, afin que les *Principautés* et les *Puissances* connussent par l'Église la sagesse de Dieu » : *ut innotescat Principatibus et Potestatibus, in cœlestibus per Ecclesiam* ⁸. Ailleurs encore, il assure que « ni la mort, ni « la vie, ni les *Anges*, ni les *Principautés*, ni les *Vertus*, ni les choses présentes, ni les futures, ni la violence, ni tout ce qu'il y a de plus élevé, « ni tout ce qu'il y a de plus profond, ni toute autre créature, ne pourra « jamais nous séparer de l'amour de Dieu en Jésus-Christ Notre-Seigneur » : *neque Angeli, neque Principatus, neque Virtutes, etc.* ⁹. Il semble aussi que les *Vertus* angéliques soient désignées dans ces mots du cantique des trois Israélites dans la fournaise : *Benedicite, omnes Virtutes Domini, Domino* ¹⁰. Il ne manque plus à l'énumération, puisée dans la sainte Écriture, des noms donnés aux neuf chœurs angéliques, que celui des Archanges. Saint Jude applique ce nom à saint Michel, dans son épi-

1. Isaïe, v, 2, etc.

2. Gen., III, 24.

3. Exod., xxxvii, 7.

4. Reg III, cap. vi, 23, etc.

5. Ezech., x, 1, etc.

6. Ezech., i, x.

7. Coloss., i, 16.

8. Ephes., i, 21 ; III, 10.

9. Rom., VIII, 38.

10. Dan., III, 61. On peut encore citer la 1^{re} épître de saint Pierre, v, 22.

tre¹. Il n'est nullement à croire que ce soit dans le sens que ce prince des armées célestes soit désigné comme appartenant au chœur qui depuis a été appelé le chœur des Archanges; mais l'on croirait plutôt que le prince des Perses et le prince des Grecs, Anges protecteurs de ces nations dont parle Daniel, répondent à l'idée que nous nous faisons des Anges de cette catégorie². Au reste, les Archanges sont expressément nommés, avec sept autres des chœurs célestes, dans les chants liturgiques de la préface, non pas tous ensemble, mais successivement, dans trois formules différentes : *Et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, etc.; per quem majestatem tuam laudant Angeli, adorant Dominationes, tremunt Potestates, caeli caelorumque Virtutes ac beata Seraphim, etc.; quam laudant Angeli atque Archangeli, Cherubim quoque ac Seraphim, etc.* Il n'y manque que les *Principautés*, et saint Paul y supplée amplement, les nommant sept fois³.

Dans aucun de ces passages, soit des Livres saints, soit de la liturgie sacrée, on ne voit aucune intention de préciser rigoureusement le sens des termes, et l'on ne peut avoir l'assurance qu'ils aient à la lettre celui qui leur est donné par l'auteur de la *Hierarchie céleste*; lui-même, il applique celui de Vertus à toutes les substances célestes⁴. Il est assez vraisemblable que plusieurs autres de ces noms sont employés plus d'une fois, les uns ou les autres, dans un sens plus ou moins étendu, de telle sorte qu'au moyen de trois ou quatre d'entre eux, on a voulu embrasser tous les esprits bienheureux. Telle semble être tout spécialement la valeur de ces versets du *Te Deum*: *Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae Potestates, tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant: Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.* C'est toute l'armée des cieux, le *Sabaoth* tout entier qui chante ainsi; d'où l'on peut croire que les Séraphins, dans la bouche desquels Isaïe signale, le premier, ce chant sublime, n'étaient pas seulement le chœur spécialement désigné depuis sous ce nom, mais toutes les légions célestes, tout le *Sabaoth*, en tant qu'exerçant son office d'adoration.

Saint Grégoire le Grand fait remarquer que le Psalmiste applique aux Chérubins ce qui semblerait ne convenir qu'aux Trônes, quand il dit: *Qui sedes super Cherubim, appare*⁵ ou *manifestare*: « Vous qui êtes assis sur « les Chérubins, manifestez-vous ! » et il en donne cette raison, que les

1. *Ep. cat. beati Judæ*, 9.

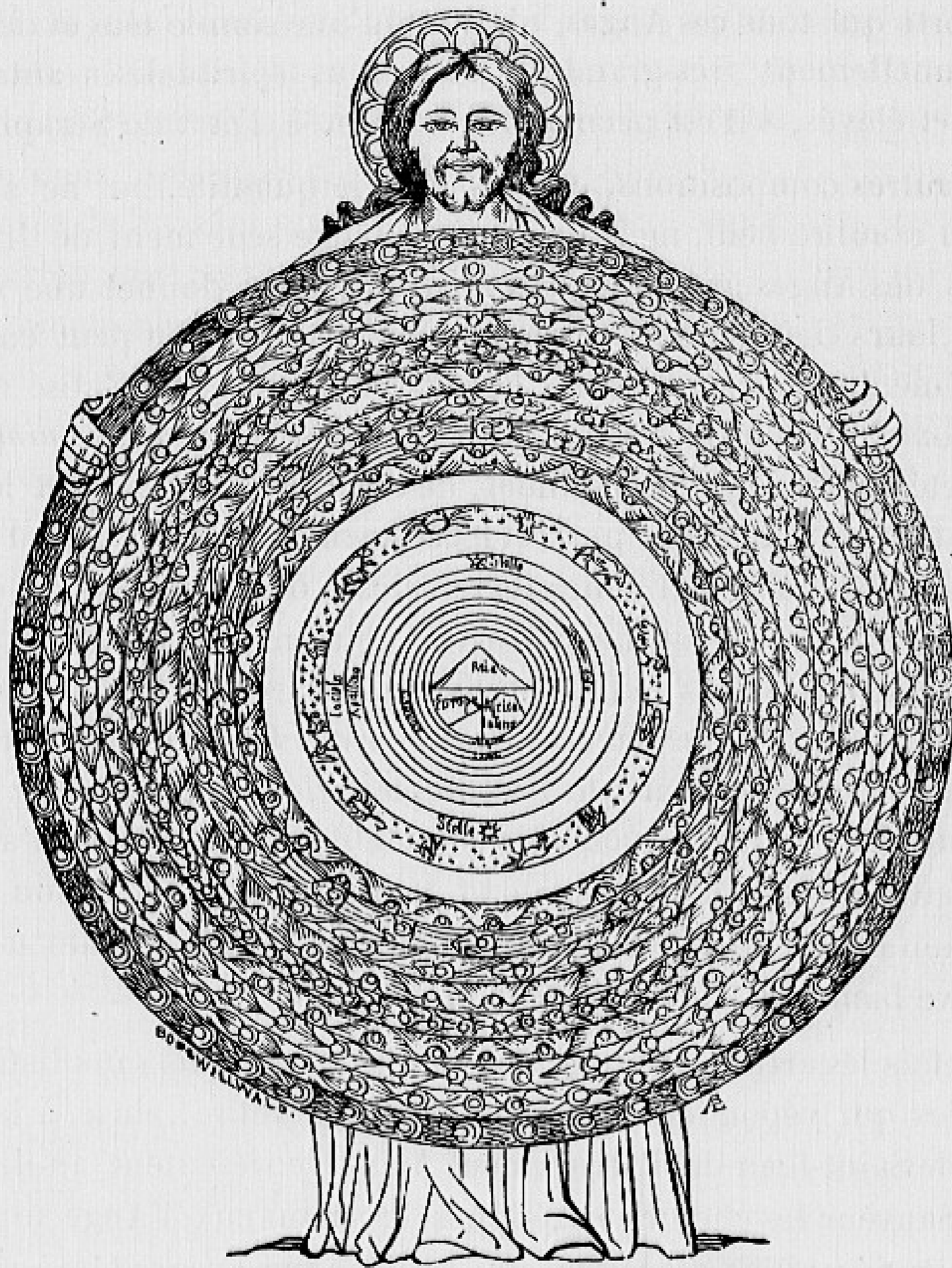
2. *Dan.*, x, 13, 20.

3. *Rom.*, viii, 38. — *Corinth.*, xv, 24. — *Ephes.*, i, 21; iii, 10. — *Coloss.*, i, 16; ii, 10; ii, 15.

4. *De Cœlesti Hierarchia*, cap. xi.

5. *Ps.* LXXIX, 2.

ordres voisins possèdent à peu près les mêmes attributions ; que toutes les attributions des Anges leur sont communes jusqu'à un certain point, bien que chacun des ordres angéliques en ait qui lui sont plus spécialement appropriées, et en raison desquelles on doit le désigner, quand on veut le faire avec plus de précision. Ainsi, ajoute-t-il, les Séraphins sont appelés incendie ; et cependant tous les Anges brûlent d'ardeur pour leur Créateur : *Seraphim namque incendium diximus, et tamen amore conditoris simul omnes ardent*¹.



20

Dieu Créateur embrassant l'univers (*Campo Santo* de Pise).

En conséquence, on a très-bien pu, dans l'art chrétien, faire apparaître, au sein des arcanes divins, tous les chœurs angéliques, d'après un même

1. S. Gregorii in *Evangelia*, *Homilia* XXXIV.

type inspiré de la description du prophète, comme on l'a fait dans la miniature de la bibliothèque nationale, déjà plusieurs fois citée (ci-dessus, p. 198), où les neuf chœurs, au moment de leur création, sont représentés par des groupes distincts, mais tous semblables. Au *Campo Santo* de Pise, l'auteur — Buffalmano, Pierre d'Orvieto, ou tout autre peintre du XIV^e siècle — de la grande figure du Dieu créateur qui embrasse l'univers, en assignant à la création angélique neuf cercles proportionnellement si gigantesques, qu'ils renferment sous un centre commun toutes les sphères des astres, les a diversifiés de formes; mais il l'a fait de telle sorte que tous ces Anges, n'ayant qu'une simple tête et des ailes, proportionnellement très-grandes, sont tous spiritualisés autant que possible, et élevés, s'il est permis de le dire, à l'état de Séraphins.

Dans d'autres compositions, en plus grande quantité, on ne s'est pas attaché au nombre neuf, mais on a pris à tâche seulement de diversifier les formes des Anges autour du trône divin, pour donner une idée générale de leurs distinctions, dans une mesure que l'on peut comparer à celle même dont se sont servis les Livres saints, et l'Église dans ses compositions liturgiques. Ainsi Raphaël, dans sa *Dispute du Saint-Sacrement*, a jeté d'abord symétriquement, de chaque côté de Dieu le Père, six grands et beaux Anges en pied, et légèrement suspendus dans l'espace; puis il a semé le fond de l'atmosphère céleste d'une multitude d'autres petits Anges qui se perdent dans l'espace, déjà un peu trop en se jouant; ensuite, il a semé de têtes de Chérubins ailés l'auréole qui entoure le Fils de Dieu; et il a fait planer encore d'autres Anges de diverses sortes, au-dessous du collège des Saints qui l'accompagne, et qui représente l'Église triomphante. Des données à peu près semblables avaient été déjà adoptées par son maître Péruçin, dans le plafond de la salle des saints Léon, dont la conservation lui est due. Le Beato Angelico a des procédés analogues, et on les retrouve bien plus anciennement en usage.

Quelquefois les artistes adoptent le nombre neuf, mais sans distinctions déterminées qui répondent précisément à ce nombre: ainsi, à la voûte absidiale de Saint-Jean de Latran, neuf Anges représentent au-dessus de la tête du Sauveur les chœurs angéliques, et parmi eux, l'Ange supérieur, désignant les Séraphins, est le seul qui se distingue, avec sa tête à six ailes, des autres, qui ne portent tous que deux ailes, avec des tuniques flottantes. A la voûte du chœur, dans la cathédrale d'Orvieto, Ugolino di Prete Ilario, peintre de la deuxième moitié du XIV^e siècle, a divisé les Anges assistant au couronnement de la sainte Vierge, en neuf groupes, chacun de trois; mais les six groupes inférieurs sont tous absolument semblables d'attitude et de sentiment, sans rien qui les distingue de la représenta-

tion ordinaire des Anges ; et parmi les trois groupes supérieurs plus nettement séparés, il n'y a encore que les Séraphins, tout couverts de plumes en outre de leurs six ailes, qui aient des formes et des attributs tout à fait à part. Tous ces Anges, d'ailleurs, seraient dignes d'être appelés Séraphins, eu égard aux vives affections exprimées par leurs airs de tête ; mais les trois esprits célestes qui représentent plus spécialement ce chœur de l'amour par excellence, ont quelque chose de plus paisible dans leur contemplation.

Ambrogio Borgognone, dans la peinture murale du chœur, représentant aussi le *Couronnement de la sainte Vierge*, à Saint-Simplicien de Milan, n'a pas divisé les Anges de la gloire céleste en neuf groupes, mais en neuf rangées, non pas toutes de caractère différent, mais distinctes, trois par trois. Les trois rangées les plus intérieures, et par conséquent les plus près de Dieu, et qui représentent l'ordre supérieur, se composent de têtes ailées portées sur de longues ailes ; les trois rangées intermédiaires, d'Anges en pied, tous également en contemplation ; les trois rangées inférieures, d'Anges aussi en pied, formant les concerts célestes, soit en jouant de divers instruments, soit en les accompagnant de leurs voix.

Les passages des saintes Écritures, les textes liturgiques que nous avons cités, bien qu'ils n'aient eu aucunement en vue de réunir les éléments d'un traité didactique, pour déterminer le nombre des chœurs célestes et leurs rapports, ont cependant ouvert la voie à ceux qui ont ensuite voulu tenter un semblable travail : à tel point que, sous le nom de saint Denys l'Aréopagite, le traité ainsi formé par voie de déduction et méditation approfondie de la matière, a reçu l'assentiment, sinon de tous ceux qui l'ont suivi, au moins de tous ceux à peu près qui, plus tard, ont cherché à se faire une opinion sur ce sublime sujet. Il est vrai que saint Isidore de Séville¹, saint Grégoire², saint Bernard³, admettent une ordonnance un peu différente par la substitution, au cinquième rang, des Principautés, aux Vertus, qui se trouvent ainsi reportées au septième ; mais, vu ce qui reste d'indéterminé, dans la distinction des quatre chœurs intermédiaires, entre le rôle tout contemplatif des Séraphins, des Chérubins et des Trônes du premier ordre, et le ministère actif des Anges et des Archanges, ce n'est là qu'un détail d'importance secondaire. Dans l'état de nos connaissances, l'essentiel, c'est de comprendre que le septième chœur, soit qu'on lui donne le nom de Vertus, soit qu'il conserve celui de

1. *De Ordine creaturarum* ; l'*Iconographie des Anges*, par M. l'abbé Van Drival ; *Revue de l'Art chrétien*, 1866, p. 314.

2. S. Gregorii in *Evangelia*, *Homelia* xxxiv.

3. S. Bernardi, *De Consideratione*, Lib. V, cap. iv.

Principautés, est le premier de ceux qui sont plus particulièrement caractérisés par l'aptitude à recevoir des missions protectrices, à exécuter les ordres de Dieu, comme ses envoyés, et qu'il se lie, par des rapports plus intimes que les deux derniers, avec l'ordre qui semble être plus spécialement chargé de présider, dans sa triple division, à l'administration des choses créées. Le premier ordre se composerait, comme le dit M. Didron, en des termes qui méritent d'être répétés pour leur clarté, « des conseillers « intimes de Dieu; le second, des gouverneurs; le troisième, des ministres « ou de ceux qui exécutent les volontés de ceux qui les précèdent¹.

De ces observations il résulte qu'on ne saurait déterminer, d'une manière absolue, des modes de représenter distinctement les neuf chœurs angéliques; si on en a imaginé, c'est par des procédés un peu arbitraires, qui ne peuvent en tous points s'imposer d'autorité; mais, ceci entendu, nous allons voir les efforts qui ont été faits pour atteindre le but, et nous reconnaitrons que, si on ne l'a pas atteint d'emblée, on s'est mis au moins en voie de beaucoup s'en approcher.

VI.

COMMENT L'ART CHRÉTIEN A REPRÉSENTÉ LES NEUF CHŒURS ANGÉLIQUES.

Les neuf chœurs des Anges sont représentés avec des caractères plus ou moins distincts, sur les voussures du portail central; à la façade méridionale de la cathédrale de Chartres, et quelques-uns d'entre eux seulement dans un vitrail du transept, également méridional. Nous les avons observés dans l'embrasement d'une fenêtre de la chapelle Saint-Félix, à Saint-Antoine de Padoue, peinte en son entier, au XIV^e siècle, par Jacques Avanzi; dans un *Couronnement de la sainte Vierge*, de même époque, réputé de l'Ecole de Sienne, provenant de la collection Campana, et transporté au Louvre (n^o 56); dans une magnifique miniature du missel du cardinal Alamani Adimari, promu au cardinalat en 1410, mort en 1422: missel conservé dans les archives de la basilique de Saint-Pierre. M^{me} Jameson décrit un petit bas-relief en albâtre, qu'elle a vu dans le palais de l'évêque de Norwich, où neuf Anges figurent les neuf chœurs, d'une manière plus ou moins distincte. Le *Guide de la peinture grecque* dit, à son tour, comment, selon lui, on doit les représenter. M. Didron, dans une note ajoutée à cet ouvrage, nous fait connaître comment, en effet, l'on a procédé à cette représentation à Iviron (au mont Athos), dans la coupole d'une église

1. *Guide de la Peinture*, p. 75, note.

dédiée aux Archanges ¹. M. l'abbé Van Drival, en une savante étude publiée dans la *Revue de l'Art chrétien*, a essayé de résumer tout ce qu'il a pu recueillir sur la façon de comprendre et de représenter chacun des chœurs célestes, et il s'est efforcé de déterminer avec plus de précision qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent, la manière à laquelle il conviendrait de s'en tenir. En comparant ces diverses données, nous pensons pouvoir tracer un cadre apte à recevoir également la plupart de celles que l'on pourra d'ailleurs recueillir, et dans les limites duquel les règles traditionnelles pourront vivre en bonne intelligence avec une sage liberté.

A Chartres, on voit sur le premier cordon de la voussure, à la gauche du spectateur, quatre *Chérubins* avec six ailes, et portant dans chaque main une boule; à droite, quatre *Séraphins* à six ailes, et tenant en main des flammes; les *Trônes* sont reportés au cordon externe des deux baies latérales; ils ont quatre ailes, sont vêtus d'une tunique gaufrée, et leurs pieds nus portent sur une roue. Le second cordon offre six *Dominations*; elles sont assises, portent deux ailes, une tunique et un manteau, une couronne et un sceptre, et leurs pieds sont chaussés. Le troisième cordon représente huit *Puissances* à deux ailes, et portant tunique, manteau et sceptre, sans couronne, pieds chaussés. Sur le quatrième cordon, sont figurées, à gauche, cinq *Principautés* ou cinq *Vertus*, debout, ayant pour vêtements l'amict paré, l'aube et la dalmatique; livre dans la main gauche, pieds chaussés. A droite, il y a cinq *Archanges* en tunique et manteau, armés de la lance et du bouclier, et écrasant un dragon sous leurs pieds nus. Enfin, le cinquième cordon contient douze *Anges*: quatre, en tunique et manteau, sonnent des longues trompettes qui ont éveillé tout le genre humain, dans le Jugement représenté au-dessous; quatre, en amict et aube, tiennent des flambeaux; quatre portent la navette et l'encensoir ².

Dans la partie supérieure du vitrail de Saint-Apollinaire, on remarque six *Anges* portant ou le livre, ou le flambeau, ou l'encensoir; deux *Archanges* perçant avec la croix deux démons; deux autres *Anges* avec le sceptre, que M. Bulteau prend pour des *Puissances*; deux autres encore, avec sceptres et couronnes, qu'il prend pour des *Vertus*; deux *Dominations* supposées, au centre d'une auréole de feu, et de même avec un sceptre;

1. M. Didron a reproduit les mêmes données avec plus de développement, dans les *Annales Archéologiques* (T. XVIII, p. 42), et il a alors publié neuf *Anges*, représentant les neuf chœurs exécutés en émail du x^e au xiii^e siècle, sur le reliquaire de Limbourg; mais à l'exception du Séraphin à six ailes, portant le nom de Vertu, EZOVCIAI, et du Chérubin, sous figure de tétramorphe, portant le nom de Principauté, APXAI E, tous les autres sont représentés sans caractères distinctifs.

2. Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 107, 108, 112, 118, dont nous avons reproduit presque les propres termes, après en avoir nous-même vérifié l'exactitude.

enfin, deux *Trônes*, *Chérubins* ou *Séraphins* à six ailes, et les pieds sur un globe¹.

Dans l'embrasure de fenêtre peinte par Jacques Avanzi, à Saint-Antoine de Padoue, on aperçoit, au sommet, Dieu le Père portant dans son sein le Verbe éternel. Les neuf chœurs des Anges sont distribués sur deux rangs, à droite et à gauche de la fenêtre ; ils sont tous conçus d'après un type analogue, tous également avec deux ailes, et ils ne diffèrent que par leurs attributs ; les deux groupes supérieurs se distinguent, le premier, celui des Séraphins, par des vêtements rouges ; le second, celui des Chérubins, par des cœurs rouges se détachant, au milieu de la poitrine, sur des vêtements blancs, pour dire sans doute, des uns qu'ils sont tout amour, des autres que, chez eux, les affections ardentes se détachent sur les clartés de l'intelligence. Les Trônes, qui viennent ensuite, revêtent des chapes rouges, avec une croix sur la poitrine ; l'habit militaire, avec le casque et la lance, est attribué au quatrième chœur ; les Anges du cinquième tiennent une banderole déployée ; ceux du sixième portent des manteaux d'or. On ne voit pas très-bien pourquoi les Dominations, les Vertus et les Puissances sont plus particulièrement ainsi désignées ; mais il n'y a rien non plus, dans ces attributions, qui soit contraire aux notions que nous avons sur leurs caractères. Seulement, les chapes d'or nous paraîtraient mieux à leur place sur les épaules des Dominations, et l'équipement militaire conviendrait bien aux Puissances. Quant aux Vertus, la banderole, emblème des saintes Écritures, ne leur sied pas mal : c'est dans la parole de Dieu que se trouve le principe de toute force. Il est plus difficile d'imaginer pourquoi le septième groupe, qui serait celui des Principautés, est revêtu d'une sorte de justaucorps brun. On s'expliquerait que les Archange portassent des étoles, comme nous le voyons en huitième lieu, mais les sceptres et les baudriers du neuvième groupe conviendraient mieux à quelqu'un des chœurs précédents qu'à celui des Anges.

Dans la miniature du missel conservé dans les archives de Saint-Pierre, Notre-Seigneur Jésus-Christ tient le milieu du tableau, ayant ces sigles I. N. R. inscrits dans la croix de son nimbe, et portant dans sa main l'univers, représenté par des cercles concentriques ; au-dessus de sa tête, sont quatre Séraphins rouges ; à sa droite et à sa gauche, sont rangés, trois par trois, les représentants des huit autres chœurs. Les Chérubins, placés les premiers en haut, à sa droite, portent des bonnets de docteur et des boules ; les Trônes, qui viennent ensuite à gauche, portent des couronnes ; les Dominations apparaissent au-dessous des Chérubins, portant, si nous interprétons bien nos notes, le *Signaculum Christi* de forme ellipti-

1. Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 258.

que. On ne s'étonnera pas que les Vertus, placées en face, puissent porter les clefs. Les trois Anges combattant victorieusement les démons, qui se trouvent au troisième rang, à droite, expriment de nouveau le rôle militant des Puissances. Ceux qui occupent le septième, vis-à-vis, à gauche, portent un attribut dont nous ne pouvons plus déchiffrer le nom, sur des notes prises à la hâte ; les trois derniers, à droite, ressuscitent les morts, ce qui semblerait mieux convenir aux Vertus qu'aux Archanges dont ils tiennent la place ; les trois derniers, à gauche, sont vêtus de vert, et ils prient.

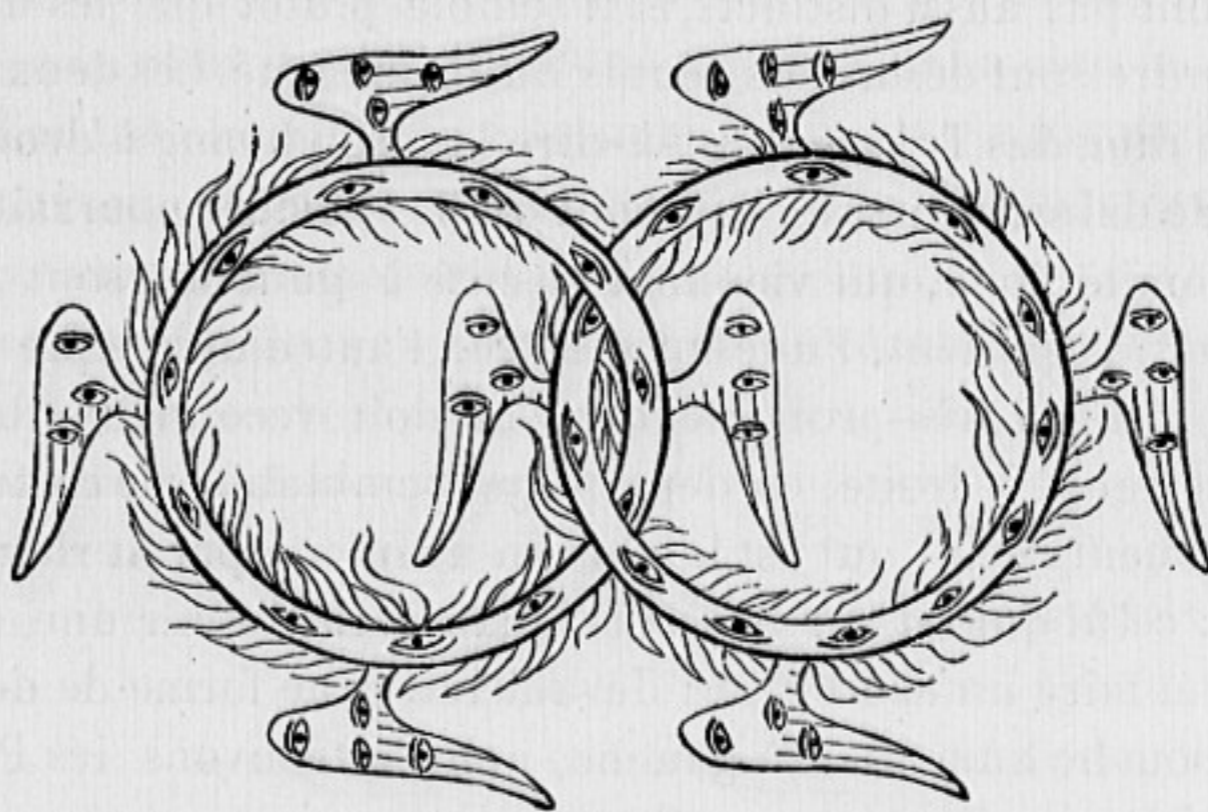
Dans le petit tableau du *Couronnement de la sainte Vierge*, au Louvre, les huit premiers chœurs angéliques sont disposés sur quatre rangs, représentés par seize Anges, quatre sur chaque rang, deux par deux de chaque côté du groupe central de Jésus et Marie ; et au-dessous de ce groupe, quatre Anges proprement dits, formant le neuvième chœur, sonnent de la trompette, et leurs trompettes sont pavoisées ; deux d'entre eux portent des étendards chargés de deux clefs en sautoir, les deux autres des étendards chargés d'une croix.

En suivant l'ordre hiérarchique de haut en bas, on observe à droite un Séraphin à six ailes rouges, sans corps, et un Chérubin à six ailes bleues, également sans corps ; ils sont répétés de l'autre côté. Les autres ordres ne sont pas aussi distincts, et il semble plutôt que les deux Anges du même ordre sont désormais réunis du même côté. Les deux Anges qui occupent le rang des Trônes, c'est-à-dire le second rang à droite, paraissent vêtus de dalmatiques, et l'attribut qu'ils portent pourrait être une roue ; les Dominations, qui viennent ensuite à gauche, sont vêtues de chapes bleues, et portent, l'une un sceptre, l'autre un disque (*Signaculum Christi*). Il est très-probable que l'on doit reconnaître les Vertus, au troisième rang, à droite, en deux Anges semblables de costume, mais non de sentiment : celui qui est le plus en avant ne paraît rien porter, il contemple ; celui qui est sur le second plan paraît tenir une espèce de chalumeau et faire un exorcisme ; devant lui, une forme de démon noir sort d'une bouche humaine. A gauche, nous retrouvons les Puissances, encore une fois représentées sous figures de guerriers ; ces guerriers portent casque, lance et bouclier rouge diapré d'or. Au quatrième rang, à droite, deux Anges, recouverts du pallium de forme antique, tiennent deux étendards rouges avec croix ; ils doivent représenter les Principautés ; à gauche, les deux Anges que leur position indique comme devant être des Archanges, portent des inscriptions.

Si nous reportons maintenant nos regards sur les petits bas-reliefs du palais épiscopal de Norwich, nous observerons un calice dans les mains du Séraphin ; un livre, dans celles du Chérubin ; un trône, dans celles

de l'Ange de ce nom ; les Principautés portent une branche de lis ; les Archanges sont armés ; les autres attributs ne sont pas distincts ¹ :

Le *Guide*, faisant passer les Trônes en première ligne, s'exprime ainsi : « Les Trônes sont représentés comme des roues de feu , ayant des ailes « à l'entour ; le milieu des ailes est parsemé d'yeux ; l'ensemble de la « configuration représente un trône royal. Les Chérubins sont représentés « avec la tête seulement et deux ailes ; les Séraphins, avec six ailes, « dont deux montent vers la tête, deux descendent vers les pieds, et « deux sont déployées comme pour voler ; ils portent dans chaque main « le flabellum, avec cette inscription : « Saint, Saint, Saint » ; c'est ainsi « que les vit le prophète Isaïe. » Les Dominations, les Vertus et les Pui- sances sont non-seulement réunies, mais confondues par le *Guide*, qui les décrit ainsi : « Elles portent des aubes allant jusqu'aux pieds, des cein- « tures d'or et des étoles vertes ; elles tiennent dans la main droite des ba- « guettes d'or, et dans la gauche le *Signaculum Christi*. Il applique aussi aux Principautés, aux Archanges et aux Anges, simultanément, les paroles suivantes : « Ceux-ci sont représentés avec des vêtements de sol- « dats et des ceintures d'or. Ils tiennent dans leurs mains des javelots « avec des haches ; les javelots se terminent en fer de lance ². »



21

Trônes angéliques sous forme de roues ailées, à Ivron.

Voici en quels termes M. Didron donne ensuite la description des diffé- rents groupes représentés à Ivron, au XVIII^e siècle :

« *Séraphins*. Anges complètement rouges comme du feu , à trois

1. Mme Jameson, *Legendary art*, T. 1, p. 51, note.

2. *Guide de la Peinture*, p. 71.

« paires d'ailes rouges, épée flamboyante à la main droite, pieds nus ; pas
« d'autres vêtements que des ailes.

« *Chérubins*. Pieds richement chaussés ; robe, manteau et tunique par-
« dessus ; ces trois vêtements sont extrêmement ornés de broderies ; la
« tunique descend aux genoux ; deux ailes seulement.

« *Trônes*. Une roue de feu, ailée de quatre ailes ocellées. Une tête
« d'Ange nimbée sort du bas de la roue et monte vers le centre.

« *Dominations*. Pieds chaussés, une paire d'ailes, robe et manteau, sans
« ornements. Ils tiennent à la main droite un long bâton terminé en
« croix ; à la gauche, une boule, où est écrit IC XC.

« *Vertus*. Pieds nus, une paire d'ailes, robe et manteau sans ornements.
« Ils portent les mêmes attributs que les Dominations.

« *Puissances*. Pieds nus, une paire d'ailes, robe, manteau et par-dessus
« tunique descendant jusqu'aux genoux ; ourlets ornés à la robe, en bas ;
« ourlets de même à la tunique ; collet du manteau brodé ; mêmes attri-
« buts qu'aux Dominations.

« *Principautés*. Comme les Puissances, mais vêtements plus riches, pieds
« chaussés. Au lieu du bâton croisé, à la main droite, branche de lis.

« *Archanges*. Habillés en soldats, mais sans casque. Cuirasse, bottines ;
« à la main gauche, le globe avec le monogramme IC XC ; à la main
« droite, une épée nue, pointe en l'air, une paire d'ailes.

« *anges*. Habillés comme les diacres : aube, tunique, manipule ; ils
« tiennent le globe à la main droite, avec le monogramme IC XC ; à la
« gauche, un long bâton croisé ; pieds richement chaussés¹.

Étudions maintenant les procédés iconographiques, proposés par
M. l'abbé Van Drival.

M. Van Drival voudrait que l'on attribuât les six ailes aux trois chœurs
de la première hiérarchie : ailes enflammées et tenant lieu de vêtement,
tenant même lieu de bras, et s'associant avec une chevelure à demi en dé-
sordre, pour les Séraphins ; ailes ocellées pour les Chérubins, laissant aper-
cevoir leurs vêtements, avec les mains ouvertes, comme pour dire : voilà la
vérité ; ailes simples pour les Trônes, représentés en contemplation avec
leur robe semée d'yeux. Avec cela, les Séraphins reposant sur des flammes,
les Chérubins sur un livre porté par des ailes, les Trônes sur une roue
ailée, et pour le fond du tableau, s'il s'agit d'une peinture, un semé de
flammes pour les premiers, d'yeux pour les seconds, de roues ailées
pour les troisièmes.

1. *Guide de la Peinture*, p. 76, note.

Passant à la seconde hiérarchie, il est obligé d'y mettre beaucoup plus du sien, faute de trouver, dans les monuments antérieurs, des données assez caractérisées. Ainsi c'est tout à fait de son chef qu'il attribue quatre ailes aux Anges de cette catégorie. La couronne et le sceptre, attribués aux Dominations, ont des précédents, et sont conformes à toutes les notions que nous en avons ; le manteau royal revient à la même signification. La balance attribuée aux Vertus ne nous semble pas aussi bien justifiée. Elle nous est connue comme fréquemment mise entre les mains de saint Michel ; mais si elle a été appliquée, pendant le moyen âge, au chœur des Vertus, nous aurions besoin que le savant auteur nous en fit connaître des exemples. Les précédents, au contraire, ne lui manquent pas pour attribuer aux Puissances le costume militaire, avec l'épée à la main. En donnant le sceptre et la couronne aux Principautés, il se justifie assez bien de paraître ainsi les confondre avec les Dominations, parce que motif qu'elles président à la troisième hiérarchie, comme celles-ci à la seconde. D'ailleurs, les quatre ailes des unes, comparées aux deux ailes des autres, dans son système, excluent la confusion ; il l'évite encore par la différence des couronnes et du costume, ce qui était royal n'étant plus que princier. Il fait des Archanges, des ambassadeurs et des pèlerins, et non pas des guerriers, leur mettant à la main le bourdon et la gourde, les revêtant d'une étole et d'une chape ; aux Anges, enfin, revêtus de la dalmatique, il donne à porter l'encensoir.

Le grand mérite de l'ensemble proposé par M. l'abbé Van Drival, c'est qu'il est soutenu dans toutes ses parties, et qu'il répond à des idées généralement justes. Rien dans son travail ne nous paraît plus acceptable que les correspondances suivantes : aux Séraphins correspond l'idée d'amour, aux Chérubins celle de science, aux Trônes celle de dévouement ; cette classe est celle des conseillers. Dans la seconde classe, celle des gouverneurs : aux Dominations répond l'idée de noblesse supérieure ; aux Vertus, celle de puissance calme ; aux Puissances, celle de force active. Dans la troisième classe, celle des ministres : aux Principautés répond une idée de commandement ; aux Archanges, une idée de travail ; aux Anges, une idée de prière.

Ces idées sont justes assurément, mais il ne faudrait pas les adopter d'une manière trop exclusive. Aux Chérubins n'appartient pas seulement une idée de science, mais aussi une idée de contemplation et de force ; aux Trônes ne répond pas seulement une idée de dévouement, et dans le troisième ordre, aux Principautés seulement une idée de commandement ; aux Archanges, seulement une idée de travail ; aux Anges, seulement une idée de prière ; c'est-à-dire que, dans cette céleste harmonie, les accords peuvent être montés sur diverses gammes.

Demême, la distribution des couleurs appliquée par M. Van Drival aux chœurs angéliques, peut facilement se justifier, mais elle ne pourrait pas s'imposer d'autorité, à l'exclusion de tout autre arrangement. Il n'y a que les Séraphins auxquels le rouge de l'escarboucle ne soit jamais contestable; au lieu du blanc attribué aux Chérubins, M^{me} Jameson donne de très-bonnes raisons, fondées sur des faits iconographiques longtemps soutenus, pour préférer le bleu¹; la représentation du blanc par la topaze paraît d'ailleurs assez arbitraire. Nous n'avons rien à objecter contre la chrysolite vert et or appliquée aux Trônes; contre l'onix relevant la couleur pourpre du manteau dont sont revêtues les Dominations; contre le saphir appliqué aux Vertus; contre l'émeraude, aux Puissances; contre les mêmes couleurs à peu près, sur une gamme plus pâle, appliquées à la troisième hiérarchie: le rose aux Principautés, le violet aux Archanges et le vert pâle aux Anges; couleurs dans lesquelles on retrouverait à peu près la sardoine, le béryl et le jaspe. Il s'agit d'à peu près, comme le fait observer l'auteur: « d'abord, dit-il, parce que quelques-unes de ces « neuf pierres » énumérées par Ezéchiél, et appliquées aux neuf chœurs angéliques, « ne sont pas connues aujourd'hui d'une manière certaine, « ensuite parce que, en matière de comparaison, d'emblème, d'allégorie, « il est bien évident qu'il ne faut jamais prétendre à une rigueur mathématique².

VII.

CARACTÈRES PROPRES A CHACUN DES CHOEURS ANGÉLIQUES.

Les Séraphins sont des ardeurs, le feu est leur attribut; associé aux six ailes, il exprime le degré le plus éminent de la spiritualité, soit qu'on ne leur accorde, d'ailleurs, qu'une simple tête, tout entière elle-même d'un rouge enflammé, ou que leurs proportions accusent un corps entier, exhalant des flammes: deux de leurs ailes voilent alors en partie leur visage, deux leur voilent le corps, deux leur servent à voler; ils n'ont pas besoin d'autres vêtements. Mais il faut prendre garde qu'un pareil ensemble, privé du mouvement flamboyant, des éclatantes scintillations qui l'animent dans les visions prophétiques, immobilisé par les instruments de

1. *Legendary art*, T. 1, p. 48.

2. *L'Iconographie des Anges*, par M. l'abbé Van Drival, *Revue de l'Art chrétien*, 1866, p. 281, 337, 426, 434.

l'art, devient facilement laid ; il le devient surtout, si l'on veut serrer les ailes inférieures pour leur faire remplir trop à la lettre l'office qui leur est confié ; elles ne le remplissent pas, au contraire, si elles laissent apercevoir quelque chose de la nudité humaine, quelques parties des jambes ou des pieds, et l'effet en est non moins disgracieux. Pour éviter tous ces inconvénients, il faut proportionnellement à ces ailes une extraordinaire ampleur, ou bien on se contentera de deux ailes, avec des vêtements enflammés. Ce qui importe surtout en tout état de cause, mais d'autant plus qu'on a moins recours aux signes symboliques, c'est de rendre par l'expression des traits, chez les Séraphins, la véhémence de leur amour.

Communément, tous les esprits célestes de la première hiérarchie ne s'éloignent pas du trône divin ; cependant ils reçoivent certainement eux-mêmes des missions près des hommes, quand il s'agit d'accomplir des mystères inusités d'amour. Un Séraphin vint purifier les lèvres du prophète Isaïe ; ce fut aussi un Séraphin que Notre-Seigneur chargea de le représenter, quand il lui plut d'imprimer sur les membres de saint François d'Assise les stigmates de ses plaies sacrées. C'est surtout alors que, tout en conservant des signes distinctifs, il convient que les formes soient mieux disposées pour l'action.

Le propre des Chérubins, c'est la force de l'intelligence, une intelligence qui ne se sépare pas de l'amour ; comment n'aimeraient-ils pas, quand il leur est donné d'embrasser de si près la beauté et la bonté de Dieu ? L'intelligence, absorbée dans l'amour, chez les Séraphins, se laisse apercevoir chez eux comme un sentiment principal ; on les entoure aussi de flammes, mais moins absolument, et comme faisant partie, avec les Séraphins, d'une commune hiérarchie, plutôt qu'à un titre qui leur soit immédiatement propre ; dans tous les cas, on ne les représente jamais comme étant eux-mêmes tout de feu : le blanc éclatant de la lumière, un peu coloré de teintes dorées, ou le bleu de l'azur céleste, leur conviennent davantage. On leur attribue ordinairement la multiplicité des ailes, car ils habitent les plus hautes régions spirituelles ; on peut leur en donner six, comme aux Séraphins ; alors, ils se distinguent de ceux-ci, en peinture, par la différence de couleur, ou, à défaut de couleur, par des formes plus lisses et moins embrasées, si on ne sait suffisamment les faire reconnaître par la variété de leurs expressions. Il y a toujours d'ailleurs, pour les caractériser, la différence des attributs accessoires. On peut aussi ne leur laisser que quatre ailes : deux s'élevant au-dessus de la tête, et deux autres étendues pour voler. Cette disposition nous paraît de beaucoup préférable, au point de vue de l'art, c'est-à-dire de l'harmonie des formes, dès lors que leur corps n'est pas lui-même noyé dans des ailes d'une superbe envergure ; elle est d'ailleurs plus conforme à la vision d'Ézéchiël, qui s'appli-

quait à des Chérubins, au moins dans ce sens que les manifestations angéliques offertes à ses yeux se rapportaient au caractère de force et d'intuition, qui est particulièrement propre aux Chérubins; toujours est-il qu'il les désigne sous le nom générique de Chérubins: *et intellexi quia Cherubim essent*, et qu'il leur attribue à chacun quatre ailes, *quatuor alæ uni*¹. Ces apparitions, d'ailleurs, avaient lieu sous la figure complexe à laquelle on a donné le nom de tétramorphe, et à laquelle nous accorderons tout à l'heure une attention spéciale; mais il n'en est pas moins vrai qu'il leur applique constamment le nom de *Chérub* et de *Chérubim*, et il paraît qu'elles avaient rapport aux figures de Chérubins qui étaient effectivement représentées au-dessus de l'arche et dans le temple; d'où l'on peut conjecturer avec assez de vraisemblance que ces figures, ou quelques-unes du moins, avaient en tout ou en partie des corps d'animaux: elles n'auraient donc pas été sans analogie avec ces taureaux ailés, à têtes humaines, que l'on voit au Louvre, dans le musée assyrien. Le fait est qu'Ézéchiel substitue comme un équivalent le nom de *Chérub* à celui de *bovis*: *Similitudo autem vultus eorum: facies hominis, et facies leonis a dextris ipsorum quatuor; facies autem bovis, a sinistris ipsorum quatuor, et facies aquilæ desuper ipsorum quatuor... Quatuor autem facies habebat unum: facies una, facies Cherub; et facies secunda, facies hominis; et in tertio facies leonis; et in quarto facies aquilæ... Ipsum est animal quod videram*²...

Il ne saurait être question, cependant, d'emprunter ces figures animales pour représenter, dans l'art chrétien, les Chérubins, en tant que formant le second chœur des esprits célestes³; elles ont, comme nous le verrons, une bien plus grande extension, et leur usage est fixé d'une autre manière, dans le langage iconographique; mais on peut en tenir compte pour saisir le caractère propre au chœur des Chérubins, pris en particulier, et c'est de là qu'est venu le semé d'yeux, employé comme l'un de leurs emblèmes.

Ce que nous savons, d'ailleurs, des missions confiées aux Chérubins, est conforme au caractère que nous leur connaissons: c'est un Chérubin qui, placé à l'entrée du paradis terrestre, l'interdit à nos premiers parents coupables d'avoir voulu atteindre une science trompeuse; ce sont des figures de Chérubins que Moïse, par l'ordre du Seigneur, plaça en adoration au-dessus de l'arche qui renfermait les secrets divins et les symboles des divines promesses; ce sont d'autres Chérubins qui étendent leurs ailes, à l'entrée

1. Ezech., x, 20, 21.

2. *Id.*, i, 10; x, 14, 15.

3. Le reliquaire de Limbourg en donne un exemple; mais nous ne le croyons pas bon à suivre.

du Saint des saints, où le grand prêtre seul pénétrait une fois l'année; et nous pensons que l'on peut justement les faire intervenir, quand il s'agit d'exprimer la profondeur avec laquelle Dieu a donné à plusieurs saints docteurs de pénétrer dans quelques-uns des secrets qu'il ne nous semblerait pas possible de soupçonner ici-bas.

Il en est, dans les plus hautes régions spirituelles, un peu comme nous le voyons dans les degrés inférieurs de la création, où tous les êtres se rapprochent successivement par des nuances insensibles, sans rien d'abrupt ni de heurté dans le passage de l'un à l'autre; c'est pourquoi les Chérubins et les Trônes se tiennent par des liens si intimes, qu'ils ont pu être facilement confondus. On se rappelle que Dieu est représenté, par David lui-même, comme siégeant sur les Chérubins; en effet, les Chérubins ne doivent pas plus être exclus de cette fonction, que les Séraphins ne sont privés d'intelligence. De même, dans un degré qui, pour être relativement inférieur, ne laisse pas que de dépasser extraordinairement tout ce que nous pouvons en comprendre, les Trônes, par rapport à nous, sont des Séraphins dans l'amour, et des Chérubins par l'intelligence. C'est à raison même de ces éminentes facultés que Dieu aime à se reposer sur eux, sinon d'une manière exclusive, au moins d'une manière spéciale. Le Dante les appelle « *les Trônes du regard divin* ».

Quegli altri Amor, che d'intorno gli vanno,
Si chiaman Troni del divino aspetto,
Perchè il primo ternaro terminonno ¹.

« Ces autres Amours qui tournent autour d'eux, s'appellent les Trônes du regard divin, parce qu'ils terminent le premier ternaire. »

Les interprètes des saintes Écritures s'accordent à reconnaître des Anges du chœur des Trônes, dans ces roues de la vision d'Ézéchiël, non moins merveilleuses que les animaux qu'elles accompagnaient: roues liées par des liens inextricables, semblables à l'aspect de la mer, toutes remplies d'yeux, et, par-dessus tout, remplies de l'Esprit de vie, et que l'on a pu supposer ailées elles-mêmes de toutes parts, quoique le texte sacré ne le dise pas expressément, à moins qu'on ne doive leur rapporter en entier ces paroles d'Ézéchiël: *Et omne corpus earum, et colla, et manus, et pennæ, et circuli plena erant oculis in circuitu quatuor rotarum*, qui paraîtraient devoir s'entendre en partie des animaux. Mais que les roues eussent

1. *Del Paradiso*, canto xxviii, v. 104. Le Dante représente les chœurs angéliques disposés en cercles concentriques, comme ils ont été peints au *Campo Santo* de Pise, et ces cercles d'étincelles qui s'embrasent l'une l'autre, comme il les appelle, tournent les uns autour des autres. Les Trônes tournent autour des Séraphins et des Chérubins.

elles-mêmes des têtes, des mains, avec des ailes, ou plutôt que les animaux fussent liés avec elles, de manière qu'on pût les considérer comme ne faisant qu'un, il n'y aurait rien en cela de plus surprenant que tout le reste de cette admirable vision, où il n'est pas douteux que ce soient des Anges qui aient revêtu toutes ces figures matérielles ¹.

Daniel se sert d'une image analogue, quand il dit que le Trône de Dieu, ce sont des flammes de feu ; que les roues de son char, c'est un feu enflammé : *Tronus ejus flammæ ignis; rotæ ejus ignis accensus*². Il est à croire même que c'est en comparant les termes des deux prophètes, que l'on a pu reconnaître le chœur des Trônes dans les roues dont ils parlent l'un et l'autre.

Les roues, cependant, nous semblent plus convenables pour exprimer la plus importante fonction des Trônes, que pour les personnifier, en dehors de son accomplissement ; dans ce dernier cas, il sera très à propos de les leur conserver comme attribut ; mais ils ne seront pas eux-mêmes des roues. D'ailleurs, les Trônes auront une grande ressemblance avec les Chérubins : quatre ailes, si ceux-ci en ont quatre ; six, quand ceux-ci en ont six. Quant à leur physionomie, il est difficile de déterminer la nuance délicate qui peut les distinguer ; il serait peut-être assez convenable d'attribuer aux Chérubins la plénitude dans la compréhension, et aux Trônes la pénétration, les estimant destinés à exprimer quelque chose de prompt et de rapide, en même temps que de vaste et de transparent, à dire que le trône de Dieu est partout, plutôt qu'à répéter combien il est inébranlable.

Il est généralement admis, suivant les expressions de M. l'abbé Crosnier, empruntées à saint Bernard, que les Dominations exercent sur les ordres suivants une sorte de pouvoir ; que les Vertus sont chargées des opérations de la grâce ; que les Puissances nous protègent contre les esprits infernaux ³. Il est probable qu'aux Anges de cette hiérarchie il appartient de présider aux lois générales de la nature et de la grâce, et nous concevons par là même que les Vertus des cieux auxquelles pourrait être donné le soin du mouvement des corps célestes ⁴, sans préjudice de leur mission dans l'ordre des grâces spirituelles, y trouvent leur place, avec autant et plus de raison que ne pourraient le faire les Principautés, que le savant archéologue y ferait remonter de préférence.

Il faut bien se persuader, d'ailleurs, que les attributions de ces esprits célestes, telles que nous pouvons les concevoir, ne doivent offrir à notre esprit aucun sens restrictif, et qu'il est difficile par là même de détermi-

1. Ezech., I, 15, etc. ; x, 2, 12, 16, etc.

2. Dan., VII, 9.

3. *Iconographie chrétienne*, p. 110.

4. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 449.

ner avec précision quels doivent être leurs signes distinctifs. Les longues robes des princes et des magistrats, les aubes et les étoles des prêtres, les sceptres et tous les insignes de la puissance, semblent leur appartenir à tous également ; car tous ils peuvent prétendre à une idée de puissance pleine et soutenue. On peut seulement les leur répartir avec une richesse graduée, en donnant aux Dominations l'expression et l'attitude d'un ascendant qui commande, maintient et protège ; aux Vertus, celle d'une efficacité qui accomplit et féconde ; aux Puissances, celle d'une autorité qui contient. Tous ils élèveront vers Dieu leurs regards, pour puiser en lui, comme dans sa source, le principe de leur supériorité, et lui en rapporter toute la gloire. Dans cet ordre d'idées, nous ne voyons non plus aucun motif de blâmer l'artiste qui, tout en conservant aux seules Dominations les attributs de la royauté, accorderait aux Vertus ceux du sacerdoce, et armerait les Puissances. On admettra assez facilement, conformément à ces données, que cet Ange d'un ordre supérieur, dont il est parlé dans la *Vie* de sainte Françoise Romaine, et qui par sa seule présence suffisait à mettre en fuite les démons, appartenait au chœur des Puissances ; mais il ne serait pas improbable non plus qu'il fût de celui des Vertus.

Il ne paraîtrait pas que les Anges de la troisième hiérarchie aient toujours par eux-mêmes une pareille facilité à déjouer les machinations des puissances infernales ; ils sont assurés de n'être jamais vaincus : il se pourrait qu'ils eussent quelquefois besoin de secours supérieurs, pour remporter pleinement la victoire ; et cependant, étant chargés avec plus de détail de l'exécution des volontés de Dieu, il semble naturel qu'ils soient plus souvent aux prises avec l'ennemi ; ce n'est donc pas sans motif qu'on les a fréquemment revêtus d'habits militaires, principalement les Archanges, car les Principautés se rapprochent à tel point des chœurs de l'ordre précédent, qu'on ne voit pas trop par quels traits bien tranchés on a pu invariablement les en tenir séparées.

Les Principautés, selon l'ordre le plus communément établi, appartenant à la troisième hiérarchie. Ne faudrait-il pas estimer que leur action et leur gouvernement sur les choses de ce monde sont subordonnés à une direction que ces Anges reçoivent de plus haut, et qu'ils les exercent principalement avec un souverain empire et une extrême sagesse sur celles qui doivent varier, eu égard aux dispositions des hommes, et aux modifications que le bon ou le mauvais usage de la liberté humaine doit y apporter ? Il en résulterait bien, pour ces puissances célestes, la nécessité de se trouver fréquemment en présence des démons, que Notre-Seigneur appelle aussi les puissances de ce monde, et de combattre incessamment leur funeste influence, d'en corriger, d'en réparer les effets, à la différence des

chœurs supérieurs, qui leur interdiraient absolument l'accès de leur domaine; cependant, elles le feraient plutôt comme des magistrats qui jugent et ordonnent, qu'à titre de guerriers qui exécutent par eux-mêmes, ce rôle étant préférablement réservé aux Archanges.

Les Archanges ne se présentent à nous qu'au huitième rang, dans l'ordre hiérarchique; et cependant il est des Archanges qui paraissent surpasser en élévation et en importance tout ce que nous savons des chœurs les plus élevés en dignité; ne faut-il pas en conclure, selon la pensée de Molanus¹, que le nom d'Archange serait pris successivement dans deux acceptions, que l'on n'a pas assez distinguées? *Archange* signifie proprement *Ange d'une nature supérieure*; cette supériorité s'entendrait-elle, ou de tous les esprits célestes, pris en général, ou seulement du neuvième chœur de leur hiérarchie? Ne connaissant, dans ce monde, rien de l'autre que par figure et d'une manière énigmatique, aurions-nous confondu, quant aux Anges, deux ordres d'idées différents, l'un nous faisant connaître leur division en neuf chœurs hiérarchiques, l'autre nous apprenant que sept d'entre eux jouissent, près de Dieu, d'une distinction tout exceptionnelle? Dans tous les cas, nous ne saurions admettre, jusqu'à meilleur informé, que ces sept esprits célestes composent à eux seuls le chœur des Archanges, malgré l'autorité, en matière iconographique, des auteurs qui ont paru adopter cette opinion; chacun des chœurs de la hiérarchie angélique doit se composer de légions innombrables.

En conséquence, nous rangerons dans une catégorie tout à fait à part ces sept Anges privilégiés, ou plutôt les trois d'entre eux dont les noms nous sont connus, et qui reçoivent dans l'Église un culte personnel; nous ferons cependant observer que leurs missions, dans toutes les circonstances où elles nous sont connues, se rapportent effectivement au rôle qui paraît avoir été départi au chœur des Archanges. Michel est un combattant; il est le protecteur d'abord du peuple de Dieu, puis de l'Église; Gabriel est un ambassadeur; Raphaël reçoit une mission protectrice, unique dans son genre. Or, les Archanges sont considérés comme en lutte habituelle avec les démons; ils sont les protecteurs des peuples, ils sont les grands ambassadeurs de Dieu, ses délégués pour des œuvres d'une importance exceptionnelle, relativement au salut des âmes: de sorte que les différences qu'il y aurait entre eux et les Princes les plus éminents de la Cour céleste, tiendraient à la supériorité, hors de mesure avec leurs fonctions ordinaires, en ce qui touche directement aux mystères de l'Incarnation et de la Rédemption. En pareil cas, Dieu ne

1. Molanus, *Hist. sanct. Imag.*, Edit. Migne, col. 263.

pouvait pas prendre ses envoyés trop près de lui, et les Archanges proprement dits n'auraient eu, dans ces circonstances majeures, qu'à former le cortège des confidentes intimes de leur souverain Maître : il arrive, en effet, qu'on les représente soit combattant avec saint Michel, soit accompagnant saint Gabriel, au moment de l'Annonciation.

Les Anges du dernier chœur ont en attribution tout ce qui est propre aux Archanges, et même aux ordres supérieurs, mais à de moindres degrés. Ils font, selon les circonstances, tout ce que peut faire un Ange, et l'on peut dire que tout ce qui convient comme mode de représentation aux Anges considérés en dehors de toute idée de hiérarchie, leur convient spécialement ; ils sont les musiciens, les crieurs publics, les acolytes à tous les degrés, les porteurs, les courriers du souverain Roi et du souverain Prêtre, et près de nous, ils ont un titre particulier à notre amour et à notre confiance ; car de leurs rangs, il est à croire que sont tirés sinon tous les Anges gardiens, du moins le plus grand nombre des Anges proposés à la garde personnelle des hommes.

VIII.

DU TÉTRAMORPHE.

Les animaux d'Ézéchiél étaient des Anges ; le Prophète les appelle des Chérubins. Nous n'en avons pas conclu que le chœur seul des Chérubins fût appelé à concourir à la formation de ces merveilleuses figures, mais seulement que ce genre de manifestation tenait au caractère qui, dans la hiérarchie céleste, est spécialement approprié au second chœur du premier ordre. Il ne s'agissait pas, d'ailleurs, dans la vision du Prophète, de manifester les qualités propres à quelqu'un des esprits bienheureux ; ce serait bien mal entendre la portée de ces mystérieux symboles que de les restreindre à cette seule signification. Ils se rapportaient, avant tout, à Dieu même, et spécialement à Jésus-Christ le Dieu fait homme, à la Providence, à l'accomplissement des projets divins, surtout par rapport à l'Incarnation.

Ézéchiél vit quatre animaux. Chacun d'eux, pour le port, ressemblait à un homme, mais il avait quatre têtes, ou plutôt quatre visages : *quatuor facies uni*, et des pieds de taureaux posés droits, c'est-à-dire conformément à l'attitude humaine. Les quatre visages étaient : celui d'un homme, à sa place naturelle, autant que nous pouvons le croire ; celui d'un lion à droite, celui d'un bœuf à gauche, et celui d'un aigle au sommet ; et chacun d'eux était tout parsemé d'yeux. Ces animaux se servaient de leurs ailes inférieures pour se couvrir le corps, et leurs ailes supérieures se joignaient, soit qu'il faille l'entendre des ailes de chacun d'eux se joi-

gnant au-dessus de la tête, ou de leurs ailes, aux uns et aux autres, se joignant horizontalement. Au-dessous de leurs ailes, ils laissaient paraître leurs mains. On se gardera bien de croire que ces prodigieuses figures ressemblassent à des animaux au point de rendre possible aucune méprise. C'étaient des formes animales plutôt que des animaux proprement dits : *similitudo quatuor animalium* ; et ces formes animales avaient l'éclat de l'éclair. Il ne paraît pas non plus que chacune d'elles représentât un Ange en particulier ; elles étaient plutôt animées par des multitudes d'Ange. Nous en verrons la preuve dans la pluralité des visages, et surtout dans la multiplicité des yeux ¹.

La vision de saint Jean dans l'Apocalypse, relativement aux quatre animaux, ne se présente pas dans les mêmes termes. Le saint Apôtre ne vit pas quatre figures animales, chacune à quatre visages, mais quatre animaux n'ayant chacun qu'un seul visage. Réparties différemment dans les deux visions, ces figures étaient d'ailleurs les mêmes. Saint Jean les désigne dans l'ordre suivant : le lion, le taureau, l'homme et l'aigle, et ces quatre animaux avaient chacun, non plus quatre ailes, mais six, et ils étaient également tout parsemés d'yeux ².

Dieu, dit Menochius dans son Commentaire sur Ézéchiel, est fort comme le lion, rapide et pénétrant comme l'aigle, doux et aimable comme l'homme, plein de longanimité et de patience comme le bœuf. Ces quatre symboles se rapportent à quatre idées essentielles, à quatre attributs primordiaux de la Divinité, de sa providence, et à titre de participation à ses ouvrages ; c'est pour cela qu'avec un fond toujours le même, ils s'appliquent à des circonstances diverses, en des termes différents, et la description de saint Jean peut à la fois, s'il est permis de parler ainsi, s'identifier avec celle d'Ézéchiel et s'en distinguer.

En conséquence, se trouvera également légitimée la diversité plus grande encore que l'on observe dans la manière de les représenter, eu égard aux moyens artistiques dont on disposait et aux applications variées que l'on a pu en faire.

Séparés, comme dans la vision de saint Jean, ils seront communément attribués aux quatre Évangélistes, pour dire les qualités de la Loi nouvelle, réparties d'une manière spéciale dans les écrits de chacun d'eux, mais

1. Ezech., i, x. Quant aux formes animales produites par le concours d'un grand nombre d'esprits angéliques, il semblerait que ce fût un peu, quoique d'une manière bien plus complète encore, comme les élus, dans le *Paradis* du Dante, qui forment ensemble des sortes de constellations, dont le dessin est complètement conforme aux noms qui leur sont donnés, tandis au contraire que, pour les constellations des étoiles que nous voyons, la désignation est tout arbitraire.

2. Apocal., iv, 6, etc.

sans aucune exclusion par rapport à chacun. Groupées, les quatre figures animales pourront être montrées comme soutenant l'Ancien des Jours, ou bien le Sauveur, et pleines de ravissement à la vue de sa gloire, à laquelle elles sont elles-mêmes appelées à concourir : ainsi l'a fait Raphaël, avec une verve admirable, dans son petit tableau de la vision d'Ézéchiel. Ou bien encore, réunies dans une pensée plus complète d'unité, elles constituent cette curieuse et toute hiératique composition à laquelle on a donné le nom de tétramorphe.



22

Tétramorphe de Vatopedi
(Peinture murale).



23

Tétramorphe du Louvre
(Émail).

Lorsque M. Didron rapporta de son voyage chez les moines du mont Athos un spécimen de cette figure qu'il avait rencontrée à Vatopedi, et avec laquelle on n'était pas encore familiarisé chez nous, elle fit une certaine sensation parmi les archéologues qui s'occupaient d'iconographie chrétienne, et Mme Félicie d'Ayzac¹ lui consacra, dans les *Annales archéolo-*

1. *Ann. arch.*, T. VII, p. 152. Étude reproduite à la suite de l'écrit du même auteur : *Les Statues du porche septentrional de Chartres*. Paris, 1849.

giques, une intéressante étude. Depuis, on a pu se convaincre que des tentatives plus ou moins analogues pour résumer la vision d'Ézéchiël avaient été beaucoup plus usuelles, en Orient et en Occident, qu'on ne l'avait pensé d'abord.

Le manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence, du vi^e siècle, en offre probablement le plus ancien exemple, dans la scène de l'Ascension¹. Le P. Cahier en a publié un provenant du célèbre sacramentaire de Metz, et qui appartient, par conséquent, au x^e siècle². Nous en publions un autre provenant d'une plaque émaillée qui se trouve au musée du Louvre (D, n^o 64), et paraît du xiii^e siècle. M. Peeters Wilboux en a publié encore un autre, dans les Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai, d'après une miniature du xi^e siècle³. Nous en avons observé un tout différent dans une miniature des *Emblemata biblica*, par conséquent du xiii^e siècle. Le P. Cahier, à propos de l'opposition de l'Église et de la Synagogue, et des montures qui leur sont quelquefois données, a signalé un assez grand nombre d'autres animaux aux quatre têtes symboliques, provenant de l'Allemagne, et qui paraissent se rattacher à la même époque⁴. Une association fort dissemblable de ces quatre têtes, provenant d'une Bible manuscrite de Clément VII, a été communiquée à Mme Félicie d'Ayzac, lorsqu'elle avait achevé son Mémoire, et a été publiée par elle à la suite de cet écrit. Nous avons retrouvé, enfin, un tétramorphe dans une gravure du xviii^e siècle, mise en tête du Commentaire de Sarnelli sur Ézéchiël⁵. Il n'est pas douteux qu'avec quelques recherches, on ne pût beaucoup plus multiplier de pareils exemples. Ces différentes représentations ont toutes cela de commun que les quatre figures animales y sont associées sur un seul corps, ou comme faisant un seul tout ; par conséquent, elles se rapportent foncièrement à la vision d'Ézéchiël, et non à celle de l'Apocalypse. Cependant, il est évident que la vision de saint Jean, et même celle d'Isaïe relative aux Séraphins, a exercé une influence sur plusieurs de ces compositions.

Elles se divisent en trois catégories principales : celles qui ont adopté le port humain ; celles qui n'ont admis que des têtes et des ailes ; celles qui ont fait reposer les têtes sur un corps animal. Parmi les premières, les plus conformes au texte du prophète, c'est la miniature de Tournai qui s'en est le plus rapprochée, n'ayant admis que quatre ailes et les pieds de bœuf ;

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. xxvii.

2. *Caractéristiques des Saints*, p. 770.

3. Cette miniature se trouve dans une Bible de l'abbaye de Lobbes, qui est passée dans la bibliothèque du séminaire de Tournai. Le mémoire dont nous parlons a été tiré à part.

4. *Vitraux de Bourges*, p. 124.

5. Sarnelli, *Lezioni scritturali*, in-4^o. Venise, 1744, T. I, p. 661.

la gravure de Sarnelli s'y conforme quant aux pieds, mais elle a six ailes; la peinture de Vatopedi, la miniature du sacramentaire de Metz et la plaque émaillée du Louvre ont aussi chacune six ailes, avec des pieds d'homme, et non plus de bœuf. Une curieuse observation est à faire sur les nimbes de ces différentes figures. Les deux miniatures de Metz et de Tournai embrassent les quatre visages dans un seul nimbe, tandis que la peinture de Vatopedi et l'émail du Louvre attribuent un nimbe, nous ne dirons plus à chaque visage, mais à chaque tête. Quant à l'estampe du xviii^e siècle, elle n'a plus de nimbe, mais le tétramorphe tout entier apparaît au milieu d'une auréole lumineuse. Le P. Cahier fait observer, avec raison, que le tétramorphe de Metz prend la forme d'un Séraphin, et semblerait indiquer l'intention de rassembler les hiérarchies supérieures du ciel; il fortifie cette observation en ajoutant que, près de lui, sont écrites les paroles du *Sanctus*. Cette remarque ne saurait être appliquée exclusivement à cette image: elle doit s'étendre, plus ou moins, à toutes celles que nous en avons rapprochées; elle est dans l'essence du sujet. Mais il ne faut pas l'entendre si exclusivement du premier chœur de la hiérarchie céleste, qu'on ne puisse l'entendre aussi des Chérubins désignés dans la vision d'Ézéchiël, et dont on retrouve le nom sur l'émail du Louvre.

La disposition qui n'admet, avec les quatre têtes ou les quatre visages, que des ailes, les spiritualise encore plus dans le sens angélique; elle a été adoptée dans la miniature syriaque du vi^e siècle, où ces quatre têtes¹, fort gauchement agencées d'ailleurs, sont munies de quatre grandes ailes: deux étendues horizontalement, deux embrassant l'auréole qui renferme le Sauveur monté au ciel. Ce nombre d'ailes, et la main qui se glisse au-dessous, à côté de la tête de bœuf, que l'on n'avait pas trouvé à placer commodément au-dessus, attestent, en se joignant aux roues, que l'auteur avait très-présente la description du Prophète, quoique, pour le besoin de son sujet, il ne l'ait pas rigoureusement suivie.

Dans la Bible de Clément VII, les quatre têtes sont soutenues par ce que nous appellerions volontiers un amas d'ailes rayonnant en tous sens. On en compte douze distinctes. Là aussi, la disposition des têtes est changée: la tête de lion est à gauche de la tête humaine, et la tête de bœuf au-dessous. Ne sachant, d'ailleurs, à quel texte de la sainte Écriture ou à quelles circonstances se rapporte cette miniature, nous ne pouvons en bien apprécier l'intention.

1. Il semblerait, d'après la planche de d'Agincourt, que, parmi les quatre têtes, l'on a voulu nimber la tête humaine seulement. Ce serait une chose à vérifier sur l'original; nous n'y songions pas quand il nous est passé sous les yeux. La tête humaine serait alors considérée comme le centre d'unité.

Quant aux compositions où les quatre têtes sont posées sur un corps animal, comme on le voyait dans la miniature de l'*Hortus deliciarum* (le célèbre manuscrit de Strasbourg), miniature publiée par M. le comte de Bastard, et reproduite parmi les planches d'étude des *Vitraux de Bourges*, aussi bien que dans un vitrail de Fribourg en Brisgau, donné dans le même ouvrage¹, elles s'éloignent beaucoup plus du texte d'Ézéchiël, sans se rapprocher de celui de saint Jean; et cependant la miniature des *Emblemata biblica*, qui appartient à cette catégorie, est placée en regard du texte d'Ézéchiël; elle offre d'ailleurs elle-même cette particularité que les quatre visages sont enveloppés d'un seul nimbe. Toutes les autres figures analogues citées par le P. Cahier servent de monture à l'Église: d'où l'on est fondé à penser qu'elles se rapportent principalement aux quatre Évangélistes. Quelques-unes donnent à cet animal singulier quatre pieds différents, appropriés à chacune de ses quatre têtes. La miniature de Strasbourg offre cette particularité, qui se trouve reproduite dans la gravure du xvi^e siècle, représentant la croix à bras animés, reproduite par lady Eastlake; mais, dans cette gravure, l'animal n'a qu'une seule tête, celle d'un lion². Dans le tableau du musée de Cluny (n^o 737), sur le même sujet, l'Église n'a plus aucune de ces montures, d'un symbolisme trop raffiné; elle est seulement entourée des quatre Évangélistes; elle pourrait l'être des quatre animaux comme leur servant de symbole. Par l'un ou l'autre de ces moyens, — les quatre Évangélistes en personne ou leurs symboles, — l'idée tout entière est exprimée, et d'une manière beaucoup plus satisfaisante sous le rapport de l'art.

A ce point de vue de l'art, il n'est certainement pas aisé de réunir ces quatre têtes sur un même corps, d'une manière qui ne soit pas disgracieuse, pour ne rien dire de plus; et cependant ces magnifiques images de la gloire du Seigneur doivent être montrées belles, ou il ne faut pas que l'artiste y mette la main, les laissant dans le domaine réservé du langage prophétique, que la parole seule peut rendre avec assez d'ampleur et de mouvement. Nous voudrions pourtant qu'il pût tenter d'en faire aussi son œuvre. Alors nous lui demanderons d'abord d'exclure absolument la forme de quadrupède: comme il a besoin de tout ce qu'il peut trouver de plus noble, il lui faut la noblesse du port humain; il lui faut aussi, comme figure principale, la noblesse du visage humain angélisé. La difficulté ensuite n'est pas de bien poser la tête d'aigle — au-dessus de la tête humaine, elle peut sembler un noble cimier — c'est de jeter sur les côtés les deux têtes de lion et de taureau; qu'on les fasse toutes, mais celles-ci sur-

1. *Vitraux de Bourges*, Pl. d'étude, IV, XII.

2. *History of our Lord*, T. II, p. 201.

tout, vaporeuses et enflammées, qu'elles soient béantes par le souffle de l'inspiration, de cette manière on réussira peut-être à les élever au niveau de leur signification. Les six ailes sont plus avantageuses que les quatre : d'abord parce que les ailes supérieures sembleront s'associer avec la tête de l'aigle; puis les ailes intermédiaires étant étendues, ce sera un grand élément d'ampleur ; mais il ne faudrait pas que les ailes inférieures, à l'inverse, fussent trop serrées : c'est l'observation que nous avons déjà faite relativement aux Séraphins ; on y pourvoira en substituant à la pose immobile le jet flottant du vol, qui donnera de la fuite aux parties inférieures du corps. Si, avec cela, il s'agit d'une peinture, les nuées éclatantes, les jets de lumière, les sillonnements même de la foudre viendront à votre aide. Ezéchiel voyait quatre tétramorphes à la fois ; le suivre encore en cela serait une difficulté de plus ; mais, cette difficulté vaincue, la composition pourrait prendre un caractère plus grandiose, vue à une certaine distance, comme une apparition aux contours un peu vaporeux et enflammés.

Les roues qui accompagnaient les animaux dans la vision du prophète, ne sont pas non plus à négliger. La peinture de Vatopedi et l'émail du Louvre en ont placé l'image sous les pieds du tétramorphe lui-même, ce qui lui donne un air de ressemblance avec les trônes angéliques de Chartres, et peut-être encore plus avec deux Séraphins à six ailes, également montés sur des roues, que l'on voit dans les *Emblemata biblica*, adaptés au texte de la vision d'Isaïe : nouvelle preuve de l'association des idées puisées dans les écrits des différents prophètes, pour des représentations appropriées à chacun d'eux. En réalité, Ezéchiel lui-même ne dit pas que ses quadruples animaux fussent posés sur les roues ; ces roues, animées elles-mêmes, telles qu'il les dépeint, effrayantes de majesté, emblème de la pénétrante rapidité de Dieu dans l'accomplissement de ses desseins, image de l'ubiquité de sa présence, de l'universalité de son action, de la corrélation intime qui existe entre toutes ses œuvres, et surtout des merveilleux rapports qui lient l'Ancien et le Nouveau Testament, ne doivent à la rigueur servir de point d'appui qu'à lui seul. Si on les place sous les pieds du tétramorphe, ce doit être parce qu'on le considère alors lui-même comme une sorte d'image de la Divinité, ou bien on ne le fait que pour l'agencement d'un attribut qui, étant propre aux anges du chœur des Trônes, peut être étendu à tous les chœurs de la hiérarchie supérieure, Séraphins ou Chérubins, si on considère, non plus ce qui fait leur différence, mais les fonctions qui leur sont communes.

La vraie place des roues, si l'on vise à se rapprocher des descriptions

du Prophète, n'est pas sous les pieds des tétramorphes, mais à côté d'eux¹; et l'on pourrait alors les disposer, pour faire un ensemble agréable à la vue, comme offrant l'image d'un char, sur lequel Dieu lui-même est réputé reposer, soit qu'il y apparaisse, soit qu'il y demeure invisible. Ce char ne sera pas traîné par les tétramorphes, car il marche tout seul par sa propre puissance, mais il sera escorté par eux. Il serait facile encore, alors, de lier les roues deux à deux. Ainsi nous les voyons — dans une gravure donnée par M. Didron, d'après une peinture d'Athènes, où elles représentent directement les Trônes angéliques² — l'une dans l'autre, non pas comme les dépeint le Prophète, c'est chose impossible, mais de manière à en donner l'idée. Les yeux, les ailes peuvent venir s'y joindre; il ne s'agit pas de tourner sur le sol, mais de rouler dans l'air; les roues se joindraient aux tétramorphes en s'entremêlant avec eux.

Si, sur ces données, on ne peut rien faire qui sente le grand art, le tétramorphe et les roues d'Ezéchiel, dans les représentations figurées, resteront ce qu'ils ont été, des signes hiéroglyphiques. Pour obtenir un ensemble qui élève la pensée et flatte le regard, on sera obligé de faire comme Raphaël, de séparer les emblèmes animaux et de leur donner à chacun leur propre individualité; mais alors, à la seule exception peut-être de son tableau et d'une imitation que nous en connaissons, et qui se rapporte à Notre-Seigneur Jésus-Christ, on revient aux quatre animaux considérés spécialement comme emblèmes des quatre Évangélistes, et nous devons nous réserver d'en parler en traitant de leur iconographie.

1. Sur le reliquaire de Limbourg, le tétramorphe, d'ailleurs fort analogue à celui de Vatopedi, à cela près qu'au lieu de six ailes, il n'en a que quatre, n'est pas porté sur les roues, mais deux roues sont placées à côté de lui. (*Ann. Arch.*, T. XVIII, p. 42.)

2. *Annales archéologiques*, T. XI, p. 355.

ETUDE XXI.

HISTOIRE ET FONCTIONS DES ANGES.

I.

COMMENT LES ANGES SONT CRÉÉS, COMMENT LES BONS SONT SÉPARÉS DES MAUVAIS, ET COMMENT ENSUITE ILS ASSISTENT LE CRÉATEUR.

« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. » Selon les meilleurs interprètes, sous ce nom de ciel sont compris les Anges, comme, sous celui de terre, toutes les substances matérielles. Les esprits célestes, aussitôt leur création, furent mis à l'épreuve; une lutte s'ensuivit entre les Anges fidèles et les prévaricateurs, qui devinrent les démons; et lorsque le Créateur entreprit l'œuvre d'organisation définitive, comprise en six jours et terminée par un septième jour de repos mystérieux, on peut croire qu'il eut dès lors ses bons Anges pour ministres et pour coopérateurs.

Plusieurs exemples de la création des Anges nous sont déjà passés sous les yeux : la miniature publiée par M. Didron et tirée du *Psalterium* de la bibliothèque nationale, où les neuf chœurs de la hiérarchie céleste sont représentés par autant de groupes de trois figures ailées; les statuette de la cathédrale de Chartres, où deux Anges nouvellement éclos à l'existence adressent à leur auteur, avec une grâce naïve, leur première prière; la grande fresque du *Campo Santo* de Pise, où ils remplissent, par leurs cercles concentriques, la plus grande partie de l'immense sphère des êtres créés, que porte entre ses bras une figure divine colossale. Dans les vignettes des *Heures* de la sainte Vierge, éditées par Thielman Kerver en 1523, représentant la création, la séparation entre les bons et les mauvais Anges est déjà accomplie : les premiers, accumulés au-dessus de Dieu, qui lève la main pour les bénir, sont dans le sentiment de la joie et de l'action de grâce; les seconds, repoussés de sa main, au-dessous de lui,

commencent à se déformer : des cornes leur ont poussé ; ils gardent encore cependant quelque chose d'angélique, et c'est la confusion qui est surtout exprimée en eux ; mais dans le compartiment suivant, placé au bas de la page, ils sont tout à fait devenus de hideux et cyniques démons.

Le grand combat a dû précéder ; mais, en des compositions restreintes, on ne saurait tout représenter. D'ailleurs, dans l'œuvre de la création universelle, il était bon de montrer comment il se fait qu'il y a des Anges et des démons, et néanmoins la représentation du combat eût trop troublé la série des œuvres créatrices.

La première grande miniature du Psautier de saint Louis, qui, de la bibliothèque de l' Arsenal, était passé dans le musée des Souverains, représente un sujet analogue ; il y a toutefois cette différence que là il ne s'agit plus de la création, mais directement de la chute des Anges ; les bons Anges sont en adoration autour de Dieu, tandis que les coupables sont plus vivement précipités, dans un état de déformation plus avancée que dans la vignette, et leur état de monstruosité définitive s'achève dans le bas du même tableau, quand ils sont tombés dans la gueule béante de l'enfer ¹.

Dans l'ordre des faits, cette miniature, qui précède immédiatement la Création de la femme, commence une série qui, arrivant bientôt à la Chute de l'homme, doit aboutir, en passant par les principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, à la consommation du mystère de la Rédemption.



24

Séparation des Anges (Heures de T. Kerver).



25

Mauvais Anges changés en démons
(Heures de T. Kerver).

1. Cette miniature a été publiée par M. Séré, *Moyen Age et Renaissance*, pl. XIII.

Nous n'avons point connaissance, non plus, que le combat des bons et des mauvais Anges ait été compris dans aucune série historique de ce genre; il est rapporté dans l'Apocalypse, et c'est dans les représentations suivies de ce livre prophétique qu'on le rencontre ordinairement. Le combat tiré des fresques de Saint-Savin, que l'on voit dans l'*Abécédaire* de de M. de Caumont, est particulièrement dans ce cas; nous le citons de préférence, eu égard à cette particularité, que le Dragon étant suivi de ses *Anges*, conformément aux paroles du texte sacré, ces anges de Satan ne sont même pas représentés à demi-déformés, mais sont en tout semblables à saint Michel et à l'Ange qui, avec lui, représente les légions fidèles¹. Le peintre aurait-il pris trop à la lettre ce nom d'anges que leur donne saint Jean? ou bien faut-il considérer que la chute et la déformation n'ont pas encore eu lieu, puisqu'elles seront la conséquence de la défaite? Il serait mieux, quoi qu'il en soit, que la faute étant commise, puisqu'elle provoque la lutte, la déformation commençât dès lors à se faire sentir manifestement. La supériorité des bons Anges est d'ailleurs bien marquée, surtout par le jet de leurs lances et l'élan de leurs magnifiques coursiers: en effet, ils combattent à cheval, le peintre ayant appliqué à ce combat ce qui est dit d'une autre bataille apocalyptique, celle où Notre-Seigneur marche lui-même à la tête des légions célestes, et à laquelle fait allusion la fresque d'Auxerre, où il apparaît à cheval comme un triomphateur, non plus comme un combattant, avec les quatre Anges qui, montés sur leurs chevaux, participent à sa victoire.

L'épreuve est accomplie, le partage est consommé; il y a des démons, et les Anges confirmés dans la grâce sont pour l'éternité les ministres toujours fidèles de Dieu.

Les choses en étaient là, selon l'interprétation que nous admettons, lorsque Dieu dit son *Fiat lux*. Admettrait-on, comme d'autres interprètes, que les Anges ne furent créés que dans ce moment-là, ou bien seulement lorsque Dieu fit le firmament, comme l'a supposé l'imagier de Chartres? Le triage, alors, se serait fait entre eux le premier ou le second des six jours, et ceux qui demeurèrent fidèles n'en auraient pas moins été prêts pour assister le Créateur et prendre soin de ses créatures, à mesure qu'il les appelle à l'existence dans les jours suivants. En effet, à Chartres même, lorsque Dieu, le quatrième jour, crée le soleil et la lune, les deux astres sont mis chacun entre les mains de l'Ange qui doit présider à son cours². A la voûte de la chapelle Sixtine, Michel-Ange les a

1. Mérimée, *Peintures de Saint-Savin*, grand in-fol. Paris, 1845, pl. II. De Caumont, *Abécédaire d'Archéologie*; Paris, 1868, p. 281.

2. Nous reproduirons ce groupe dans notre T. IV.

groupés autour de Dieu, et enveloppés dans les plis de son vaste manteau, au moment où il jette les astres dans l'espace (T. II, p. 148). A Orvieto, dans les bas-reliefs de la façade, exécutés, au commencement du xiv^e siècle, par les disciples de Nicolas de Pise, on les voit toujours à la suite du Créateur, au moins à partir du cinquième jour¹. Lorsqu'il crée les poissons et les oiseaux, il y en a deux derrière lui, qui jettent par-dessus ses épaules un regard de naïve admiration. Lors de la création des quadrupèdes, le jour suivant, ils sont un peu plus expérimentés, et ils se communiquent leurs observations, sans rien perdre de leur air de ravissement. Lors de la première formation de l'homme, distribués de chaque côté de la scène, ils prennent un air de méditation et de pressentiment. Lorsque Adam s'est levé sous la main de Dieu, ils se sont de nouveau rapprochés, et tout l'avenir de l'humanité se fait pressentir dans l'échange de leurs pensées; leur physionomie prend un ton particulier de fraîcheur et de pureté, lorsque la nouvelle femme est tirée de la côte de l'homme endormi. Nous avons fait remarquer la grâce toute pudique avec laquelle, alors, Guiberti avait confié à un groupe de petits Anges le soin de soulever la nouvelle et belle créature, en présence de beaucoup d'autres Anges admirateurs. Dans les vignettes de Thielman Kerver, les Anges, après avoir été créés et triés, ne reparaissent que pour la création de l'homme, au-dessus de la figure de Dieu le Père; nous disons : le Père; car, alors, on voit apparaître les trois personnes divines.

En toutes ces images, les Anges ne font qu'assister Dieu, ou prendre soin de ses œuvres, après qu'il a dit le *fiat* créateur. Une miniature du Psalterium de la Bibliothèque nationale va plus loin : elle confie à un Ange le soin de pétrir la terre et d'ébaucher la forme du corps humain, en présence de Dieu qui, de cette terre, va faire un homme². Nous ne croyons pas, comme l'a supposé M. Didron, que le miniaturiste du xiii^e siècle ait eu en cela la pensée de rendre le *faciamus* de la Genèse, en dehors des trois personnes de la sainte Trinité; mais cette interprétation doit avertir de prendre garde. D'ailleurs, cette composition peut prêter à de graves objections, relativement à la notion du pouvoir créateur, qui n'appartient qu'à Dieu seul. L'Ange, en pétrissant du limon déjà créé, ne créerait certainement pas : l'acte créateur, propre à Dieu seul, n'a lieu qu'au moment où, de ce limon pétri, Dieu fait un homme par sa toute-puissante volonté; mais il n'est pas sûr que l'on soit autorisé même à attribuer aux Anges une semblable participation aux œuvres de Dieu, et pour éviter toute difficulté,

1. Nos notes nous font défaut relativement aux créations précédentes.

2. Nous reproduisons, à la page suivante, la vignette qu'en a donnée M. Didron, *Icon. chrét., Hist. de Dieu.*

on fera mieux de s'abstenir de toute représentation de ce genre. Si on fait intervenir les Anges dans le cours de la création, ce sera seulement comme spectateurs ; ou s'ils agissent comme ministres, relativement aux nouvelles créatures, ce ne sera, pour chacune d'elles, qu'au moment où, par le *fiat* divin, son existence sera un fait pleinement accompli. Alors, il appartient certainement aux Anges de seconder Dieu dans l'accomplissement des lois imposées aux créatures, et dans la direction de leurs



26

Ange pétrissant le corps d'Adam (Miniature du XIII^e siècle).

cours. A cet ordre d'idées se rapportent l'Ange du soleil et celui de la lune, qui, à Chartres, tiennent en main les deux astres, au moment où ils viennent d'être créés. Parmi les nombreuses représentations du Soleil et de la Lune qui assistent au crucifiement de Notre-Seigneur, ou qui figurent en d'autres compositions destinées à résumer d'une autre manière la pensée de l'Incarnation, on en a remarqué quelques-unes où ils sont portés par leurs Anges. Nous devons au génie de Raphaël la voûte de la chapelle Chigi, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, exécutée en mosaïque sur ses dessins. Le Père éternel, occupant un médaillon central, conserve la haute direction sur tous les mouvements du monde, représentés autour de lui par les sept planètes des anciens systèmes, et le globe céleste qui à lui seul comprend tout le reste. Un Ange d'une beauté ravissante est préposé à ce globe, et il l'embrasse de ses deux mains, tandis que son regard s'élève pour invoquer celui de qui procède toute puissance (T. I, p. 172). Chacune des planètes est également confiée à un Ange; la divinité mythologique renfermée dans le globe que l'Ange

domine, ne sert plus qu'à la personnifier : c'est, de toutes les réminiscences païennes, la plus acceptable, dans un temps où l'on était si porté à les faire revivre d'une manière souvent moins heureuse.

II.

LES ANGES TENANT LA PLACE DE DIEU.

Non content de se faire assister par les Anges dans l'accomplissement de ses actes les plus essentiellement divins, après la création et dans la direction des lois fondamentales de l'univers, Dieu les charge de tenir sa place, à tel point que, selon l'opinion commune des théologiens, dit le savant pape Benoît XIV, toutes les apparitions divines, sous l'Ancien Testament, ont été impersonnelles, et se sont faites par le ministère des esprits célestes ; et cependant les Anges, dans ces apparitions, ont pu parler ainsi : « Je suis le Seigneur votre Dieu » *Ego sum Dominus Deus tuus*, puisque les prophètes se servent eux-mêmes d'un pareil langage ¹.

Il en est résulté que, tour à tour, on a pu dire de la même apparition que Dieu ou qu'un Ange était apparu. Ainsi, dans l'Exode, il est dit que le Seigneur apparut à Moïse dans le buisson ardent : *Apparuitque ei Dominus in flamma ignis* ²; et saint Étienne, rapportant la même apparition dans son discours aux Juifs, parle seulement d'un Ange : *Apparuit illi in deserto montis Sina Angelus in igne flammæ rubi*; ce qui ne l'empêche pas d'ajouter que Moïse, s'étant approché, entendit la voix du Seigneur qui lui dit : « Je suis le Dieu de vos Pères », etc. : *Facta est ad eum vox Domini, dicens : Ego sum Deus patrum tuorum*, etc. ³. De même, d'après les livres de Moïse, c'est Dieu qui lui donne la loi et lui parle : ce qui n'empêche pas saint Paul d'avancer que cette loi a été donnée par des Anges, par l'entremise d'un médiateur : *Lex data est per Angelos in manu mediatoris* ⁴.

Il y a quelque chose de plus frappant encore dans la Genèse. Près de la ville à laquelle il donna, à cette occasion, le nom de Béthel, *appellavitque nomen urbis Bethel*, Jacob vit, au sommet de sa merveilleuse échelle, le Seigneur qui lui dit : « Je suis le Dieu de ton père

1. *De Servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, 4 vol. in-fol. Bononiæ, 1738. L. III, cap. 1, p. 708.

2. Exode, III, 2.

3. *Act. Apost.*, VII, 30, 31, 32.

4. *Galat.*, III, 19,

Abraham » : *Dominum innixum scalæ dicentem sibi : Ego sum Dominus Deus,* etc.¹. Mais, rapportant une autre apparition, il ne parle plus lui-même que de l'Ange de Dieu, et cet Ange lui dit : « Je suis le Dieu de Béthel » : *Dixitque Angelus Dei ad me in sommis... Ego sum Deus Bethel*². Ces faits sont invoqués par les théologiens pour prouver que l'on peut adorer Dieu dans son image, comme on le pouvait dans les apparitions qui n'étaient que des images³. La question pour nous est de savoir si, dans ces circonstances, il y a lieu de représenter Dieu selon les modes de représentation qui lui sont propres, ou de se servir des formes angéliques. Il nous semblerait que l'un et l'autre peuvent être permis, mais non pas indifféremment et sans égard à la diversité des cas. Quand la représentation divine doit s'asseoir sur un trône ou se montrer en des conditions de gloire et de puissance équivalentes, alors on se servira de figures adaptées à la nature divine, et on ne peut douter que les Anges eux-mêmes se soient servis de figures de ce genre, quand ils ont été chargés de représenter Dieu, et de le faire parler à Jacob, au sommet de cette échelle qui montait jusqu'au ciel, à Moïse, au-dessus du buisson ardent, dans les splendeurs surtout du Sinaï; il faut aussi avoir égard à l'usage, et l'on serait dérouté si, dans les premiers livres de la Genèse, lorsqu'il est dit que Dieu parle aux premiers hommes, on voyait apparaître un Ange à sa place. Mais, au contraire, quand il s'agit d'une mise en scène analogue aux actions humaines, il convient de faire apparaître les Anges sous des formes qui leur soient appropriées, bien qu'alors encore ils puissent représenter Dieu. Lorsque Jacob, après avoir lutté toute une nuit contre un inconnu, s'aperçut que c'était un Ange, il s'écria qu'il avait vu Dieu face à face : *Vidi Deum facie ad faciem*⁴. Si on s'en tenait aux termes de la vision, on se contenterait de représenter un homme : *Et ecce vir luctabatur cum eo usque mane*⁵; mais, voulant dire que sous figure humaine c'était un Ange, l'artiste se servira du moyen propre à caractériser le fait, et il laissera au spectateur le soin de penser que cet Ange représente Dieu lui-même.

L'apparition de trois Anges à Abraham a été bien plus remarquée comme représentant les trois Personnes divines. Si on ne considère que le mode d'apparition, on ne voit là encore que trois hommes : le saint patriarche était assis à la porte de sa tente, il lève les yeux, et il les voit

1. Genes., xxviii, 13, 19.

2. Genes., xxxi, 11, 13.

3. Capisuechi, *Controversiæ theologice*, in-fol. Rome, 1677. *De Adoratione imaginum Dei*, p. 674.

4. Gen., xxxii, 30.

5. Gen., xxxii, 24.

près de lui : *cumque elevasset oculos, apparuerunt ei tres viri stantes prope eum*. Abraham, alors, leur parla comme s'adressant à un seul : « Seigneur, si j'ai trouvé grâce devant vous : » *Domine, si inveni gratiam in oculis tuis*; et tour à tour, quand ils lui parlent, le texte sacré se sert du singulier et du pluriel; puis, voilà que, sans intervention d'aucun autre personnage, c'est le Seigneur lui-même qui prend la parole : *Dixit autem Dominus ad Abraham*. Quelques interprètes ont pensé que l'un de ces trois personnages était Dieu en personne, ou du moins sa représentation directe, et que les deux autres étaient des Anges, paraissant comme tels; mais il est bien plus naturel de penser, selon l'opinion commune, qu'ils représentaient Dieu tous ensemble, et que le singulier et le pluriel sont employés suivant que l'esprit se porte vers celui qui est représenté, ou vers le mode de représentation. Si on considère ce mode de représentation par trois Anges parlant comme n'étant qu'un seul, quand ils parlent au nom de Dieu, on sera frappé de l'image qu'ils offrent de la sainte Trinité, d'autant plus que, selon l'opinion de saint Augustin, ils étaient en tout d'un aspect semblable; et l'on se prévaut de cette apparition comme d'un motif pour justifier les représentations de la sainte Trinité par trois figures humaines semblables¹.

Quant à la représentation du fait, il ne nous paraît pas douteux qu'il ne soit convenable de représenter les trois Anges de manière à les caractériser comme tels, par conséquent avec des ailes, contrairement au parti adopté par Raphaël, dans les loges du Vatican, où il en fait seulement trois beaux jeunes gens; il ne pouvait même s'autoriser en cela des mosaïques de la nef, à Sainte-Marie-Majeure, car dans cet antique monument, à défaut d'ailes, ils portent des nimbes, c'est-à-dire un attribut alors spécialement employé dans les monuments chrétiens, et en particulier dans celui-ci, pour dire que celui qui le porte vient du ciel.

Lorsqu'on représente les trois Personnes divines par trois figures humaines semblables, on ne prétend pas les représenter par trois Anges, et on ne leur attribue en rien les formes et les insignes qui caractériseraient ceux-ci; cet usage général rend plus singulier un mode de représentation de la Trinité employé dans le petit tableau russe qui est venu en notre pouvoir, où elle est effectivement représentée par trois Anges (T. I, pl. xvii); et quand nous disons par trois Anges, nous entendons par trois figures jeunes, ailées et nimbées d'un nimbe simple, en tout conformes à la manière par laquelle on a coutume de représenter les Anges, et par laquelle communément on ne représente qu'eux seuls. Ces trois figures angéliques sont assises, les pieds posés chacune sur une sorte de *scabellum*, attribué éga-

1. Gen., xviii, 1, 2, 3, 5, 9, 10, 13. Benoît XIV, *Lettre à l'évêque d'Augsbourg*, § 30, 31.

lement à tous les personnages que l'on veut honorer dans la série de compositions qui suivent. Elles tiennent conseil autour d'une table, ou d'un autel tendu d'une nappe blanche, et sur le milieu duquel se trouve un petit objet mystérieux, assez semblable à une navette d'encensoir, mais qui probablement est tout simplement un vase, un calice, dont l'idée se rapporterait, dans sa généralité, tout à la fois aux deux données de table et d'autel.

Que ce soit la sainte Trinité que l'on ait voulu ainsi représenter, une inscription placée au-dessus le dit d'une manière non douteuse. Cette représentation se trouve au début d'une série de compositions représentant la vie de la sainte Vierge et celle de Notre-Seigneur, et se terminant par l'Exaltation de la sainte Croix. La composition qui suit immédiatement celle dont nous nous occupons, représente la Nativité de la sainte Vierge; la sainte Trinité tient donc conseil sur le moment de l'Incarnation, et prélude à ce mystère par la naissance de celle qui sera la Mère de Dieu.



27

Combat contre Leviathan (Miniature des *Emblemata biblica*).

M. Didron a publié une miniature tirée, comme plusieurs autres dont nous lui avons emprunté la citation, des *Emblemata biblica*: trois combattants, le premier nimbé du nimbe crucifère et sans ailes, les deux autres ailés et nimbés du nimbe simple, frappent de leurs épées à coups redoublés sur deux monstres, l'un poisson quant à la forme, l'autre dragon.

M. Didron a pensé que ces monstres étaient Behemoth et Leviathan. Dans la description du Livre de Job, le premier n'a rien du dragon; mais il suffirait qu'au figuré on l'eût considéré lui-même comme une image du démon, ce qui est hors de contestation¹, pour qu'on ait pu ainsi le transformer. Si l'on considère cependant le texte d'Isaïe, auquel cette miniature se rapporte, on verra qu'il peut se suffire à lui-même: le Seigneur s'y montre avec sa grande épée, pour punir Leviathan, le serpent immense, et il fera mourir le monstre marin. « *In die illa visitabit Dominus in gladio suo duro, et grandi et forti super Leviathan serpentem vectem, et super Leviathan serpentem tortuosum, et occidet cetum, qui in mari est.* Il est vraisemblable que, sous ces différentes images, il s'agit d'un seul ennemi, Leviathan, tout à la fois serpent ou dragon et poisson monstrueux; mais il suffit que les images soient variées dans le texte, pour qu'elles aient été transportées avec la même variété dans la miniature. Ceci considéré, nous ne verrions de même dans le combattant que le Seigneur lui-même assisté de deux Anges, de sorte que, dans cette occasion, il n'y aurait là aucune figure de la sainte Trinité, comme le pensait M. Didron; et ni Dieu, ni aucune des Personnes divines n'y seraient représentés sous des figures angéliques. Ces différentes sortes d'idées se cotoient toutefois de si près, qu'il ne nous a pas paru hors de propos de nous arrêter à cette miniature, au point de vue d'un pareil genre de représentations².

Il est plus simple de faire intervenir visiblement un Ange, pour indiquer l'action divine, dans les circonstances marquées par les saintes Écritures d'une manière formelle, mais en termes généraux; c'est ainsi que, dans une composition allemande de l'école d'Overbeck, l'Ange du déluge plane avec un solennel silence sur le monde submergé, au-dessus duquel ne surnage que l'Arche cachant dans ses flancs l'avenir de l'humanité. A un ordre d'idées analogues appartient aussi l'Ange qui, dans nos fresques de Saint-Savin, en Poitou, commande aux flots de la mer Rouge de submerger Pharaon, tandis que Moïse, à la tête des Israélites, a déjà repris sa marche vers le Sinaï, où il recevra la loi de Dieu.

III.

LES ANGES ASSISTANT LE FILS DE DIEU.

Les Anges, dans l'ordre de la nature, tiennent le premier rang parmi les créatures; mais, dans l'ordre surnaturel, l'Incarnation, source intaris-

1. *Spielleg. Solesm.*, T III: *S. Melltonis Clavis*, p. 87.

2. *Is.*, xxvii, 1. Didron, *Iconog. chrét.*, *Hist. de Dieu*, p. 540.

sable, pour eux aussi, de joies plus vives et de nouvelles perfections, sans les rabaisser, vient pourtant mettre d'autres créatures au-dessus d'eux; outre l'humanité sainte du Verbe éternel, Marie la Mère de Dieu est bien plus que les Anges : elle est leur reine, aussi bien que celle de tous les Saints. Les Anges seront donc appelés non-seulement à rendre honneur et gloire au Dieu Sauveur, à l'égal de Dieu le Père, mais aussi à former la cour de la Vierge immaculée. Nous verrons comment on les représente dans leurs rapports avec Notre-Seigneur, puis avec la sainte Vierge, avant de les considérer dans leurs missions vis-à-vis des Saints et des autres hommes.

Que le Sauveur soit représenté dans la gloire, que son Père céleste apparaisse, que la Trinité tout entière se manifeste, les Anges seront également appelés autour d'eux à manier l'encensoir, à faire retentir l'air de leurs chants, à faire résonner les instruments de musique de tous les genres; ils porteront triomphalement, comme autant de trophées, les instruments de la Passion; ils se tiendront prosternés, ils contempleront les perfections divines, et sans jamais en atteindre le terme, ils pénétreront jusqu'à des profondeurs sans limites à nos yeux; ils épuiseront toutes les formes de l'adoration, du respect, de l'allégresse.

Quand on entre dans l'ordre des faits relatifs à l'Incarnation, le premier acte que l'on voie faire aux Anges, c'est de la solliciter, d'obtenir de Dieu qu'il en hâte, qu'il en détermine le moment. Dans les miniatures du Roman des *trois Pèlerinages* de Guillaume de Guilleville, à la bibliothèque Sainte-Geneviève¹, portant la date de 1330, on voit (fol. 161 v^o), conformément au texte, deux Anges vêtus de blanc, qui s'adressent, au nom de tout le collège angélique, à l'Ange d'Adam, vêtu de rouge, pour l'engager à se présenter devant Dieu, et à faire valoir que le moment est venu de réparer la faute du premier homme; en effet, à la page suivante, l'Ange d'Adam, alors lui-même en blanc, à genoux, « s'excuse au roy », dit le texte, en présence de trois dames, Justice, Vérité et Miséricorde. Mais il faut aussi déterminer quelle sera la Mère du Dieu incarné, et plus loin (fol. 165), Gabriel, préluant à sa mission, à genoux à son tour devant Dieu, fait l'éloge « de la Vierge si noble et si pure, et Vérité avait entendu ». Dans la miniature du manuscrit de la *Légende dorée*², on remarque également un Ange sollicitant de la sainte Trinité l'Incarnation, et cet Ange est probablement encore Gabriel, représenté de nouveau au-dessous, dans la scène corrélative de l'*Annonciation*. Nous ne donnons pas pour certain toutefois qu'il ne s'agisse pas ici de l'intercession

1. Marqué Y, f. 9.

2. Bibl. nation., F. 244 (v. la pl. v de notre T. II).

angélique, dans sa généralité: il y a donc lieu de rappeler cette circonstance, sans la réserver exclusivement pour l'iconographie spéciale du saint Archange.

Gabriel fut spécialement chargé d'annoncer à Marie sa maternité divine; mais tous les chœurs célestes participèrent certainement à ce grand événement, au moins par la joie immense qu'il leur causa. Quelquefois, on a représenté un ou plusieurs Anges accompagnant le principal ambassadeur divin, et lui faisant comme un cortège; la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure en offrirait un exemple dès le ^{ve} siècle, si, toutefois, les Anges qu'on y voit figurer dans cette scène, derrière la sainte Vierge, ne doivent pas être plutôt considérés comme formant sa cour habituelle. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas d'incertitude dans la scène voisine: l'*Apparition à Zacharie*, par laquelle commence sur ce monument la série des faits évangéliques; immédiatement derrière l'Archange, on y remarque un Ange qui l'accompagne. Dans une miniature de la Bibliothèque du Vatican, un certain nombre d'Anges, sans faire cortège ni à Marie, ni à Gabriel, viennent du ciel et y remontent, formant sur deux rangées une sorte d'échelle de Jacob; mais comme on n'aperçoit point de degrés, et comme ils s'appuient uniquement sur leurs ailes, il semblerait plutôt que l'on soit invité à se reporter vers cette pensée: que l'accomplissement de l'Incarnation les attire, et qu'ils vont en reporter là-haut la bonne nouvelle¹.

Néanmoins, cette intervention visible des esprits angéliques dans la scène de l'*Annonciation* est assez rare, et généralement on a cru qu'il était préférable de concentrer toute l'attention sur les deux seules figures de l'humble Vierge qui devient en ce moment Mère de Dieu, et de l'Archange privilégié, chargé d'obtenir son consentement et de lui annoncer la grande nouvelle. Aucun personnage accessoire n'est admis, et tout se passe dans une solennelle intimité.

Au contraire, d'après les récits évangéliques, aussitôt que le Sauveur est né, les légions célestes font éclater leur joie et chantent leur cantique, tandis que, dans son humble réduit, il demeure ignoré des hommes, à l'exception des quelques pauvres gens qui sont appelés près de la crèche. C'est une règle devenue à peu près constante — soit qu'on voie les Anges avertir les bergers, soit que cette circonstance n'entre pas dans la composition du tableau — de les représenter par quelques-uns de leurs membres, adorant leur divin Roi qui vient de se faire enfant. Si, dans la plupart des plus anciennes représentations de la Nativité, on ne les voit pas, il faut

1. *Sermons sur les fêtes de la sainte Vierge*, n° 1162. Nous publierons cette miniature T. IV.

l'attribuer à la nature très-sommaire des compositions ; mais au v^e siècle, dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, et au vi^e, sur les fioles de Monza, lorsqu'on a voulu résumer en une composition, nécessairement très-sommaire elle-même, la pensée de la Nativité, de l'Adoration des bergers et de l'Adoration des Mages, on n'a pas omis les Anges. Sur plusieurs des fioles de Monza, leur rôle de glorification paraît complètement généralisé ; ils supportent la figure formée de l'entre-croisement de la croix et du X, qui constitue cette sorte de rayonnement à huit branches renfermé dans un encadrement circulaire ¹, l'un des signes du Sauveur et du mystère de la Rédemption par la croix. L'idée spéciale se dégage mieux sur une autre fiole, où le même signe est isolé, et où les Anges, toujours au nombre de deux, se contentent de le montrer ; il devient alors plus clairement l'étoile du nouveau roi, celle qui apparut aux Mages ². A Sainte-Marie-Majeure, les Anges, portés au nombre de quatre, se tiennent debout derrière le trône du divin Enfant ; puis, en divers nombres uniquement déterminés, ce semble, par des motifs d'espace et d'agencement, ils accompagnent la Sainte Famille dans toutes les circonstances ensuite représentées.

En des temps postérieurs, dans la nombreuse série des monuments où Jésus naissant est mystérieusement isolé de la sainte Vierge couchée et de saint Joseph endormi, et où, sur la terre, le bœuf et l'âne semblent être les seuls êtres qui fassent attention à lui, les Anges viennent souvent se joindre à ces humbles animaux pour l'adorer. Plus tard encore, lorsque l'art commence à réagir contre cette inertie énigmatique si singulièrement prêtée à la Mère de Dieu, et à réveiller en elle les sentiments maternels d'abord, puis ceux de la vénération, les Anges viennent s'agenouiller près d'elle quand elle tient Jésus dans ses bras, avec elle quand elle se jettera à genoux devant lui. Ils se mêlent, dans cette position, avec les bergers, non plus pour les avertir, mais pour faire comme eux ; ils se mêlent avec les Saints, appelés eux-mêmes à Bethléem par une pieuse fiction, pour vénérer l'Enfant Jésus dans la réalité des premiers instants de sa vie humaine. L'imagination des peintres prend plaisir à se jouer sur ce thème des Anges agissant, à notre manière, près de l'Enfant divin, et à leur prêter les tours les plus riants ; bientôt, à mesure que l'art décline de sa gravité traditionnelle, ils le bercent dans leurs bras, ils lui sourient, ils lui offrent des fleurs, des fruits, tandis que c'est aussi ~~en~~ se jouant dans les airs que d'autres Anges se réjouissent de sa venue et viennent l'adorer. Alors, dans l'expression même de leurs attributions les plus

1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 84, fig. A (v. notre T. II, pl. xvii, fig. 2).

2. *Id.*, p. 77, fig. A.

relevées, on représente surtout les Anges comme offrant des idées riantes de joie et d'innocence.

Aussitôt, au contraire, que nous remontons vers le moyen âge et au delà, pour voir comment on fit d'abord figurer les Anges dans l'*Adoration des Mages*, nous les retrouvons avec leur caractère dominant de puissance et de dignité. Dans les miniatures du *Ménologe de Basile*, les Mages sont introduits près du Sauveur par un Ange aux grandes ailes, qui, un sceptre à la main, domine toute la composition. Dans les soubassements de la mosaïque absidiale, à Sainte-Marie-Majeure, et dans nos miniatures tirées d'un graduel franciscain, aussi du XIII^e siècle, un Ange, chargé également de guider les princes de l'Orient, plane au-dessus d'eux : tenant une croix d'une main, de l'autre il leur montre de même le Fils de Marie, pour dire : « Le voilà ». Ces deux exemples, produits en des conditions si différentes, suffisent pour attester qu'il ne s'agit pas là d'une conception tout individuelle. A Notre-Dame de Paris, dans les bas-reliefs qui entourent le chœur, l'étoile des Mages est soutenue par un Ange; c'est, au fond, la même idée qui revient aux monuments plus primitifs, où une forme du christe combinée avec la croix, et portée ou seulement montrée par les Anges, se confond avec l'idée de l'étoile prophétique.

Nous avons vu un Ange accompagner Marie et Joseph, dans leur voyage de Nazareth à Bethléem; il appartient aussi aux esprits angéliques de les assister spécialement dans leur voyage en Egypte, et dans toutes les circonstances où, par rapport au divin Enfant, les très-saints Époux sont dans les difficultés et les amertumes de l'épreuve; cependant, dans la représentation de ces circonstances, leur intervention est exceptionnelle, plutôt qu'elle n'est habituelle.

Elle était, au contraire, devenue de bonne heure une règle constante, dans la scène du *Baptême* de Notre-Seigneur, où ces célestes serviteurs ont la mission spéciale de porter les vêtements dont il s'est dépouillé. On voit un exemple de cette sorte dans les Catacombes, cimetière de Pontien¹; mais il ne paraît pas qu'il soit antérieur au VIII^e siècle, et on en trouverait probablement de plus anciens; ce mode de composition s'est ensuite maintenu jusque dans les temps modernes, partout où s'était conservé un reste d'esprit traditionnel.

Ce n'est là, cependant, qu'une conception tout iconographique; en voici une autre qui nous est expressément fournie par l'Évangile, lorsqu'il nous dit que les Anges vinrent servir Notre-Seigneur, et lui apporter de la nourriture après son long jeûne et sa tentation dans le désert. Aucun sujet

1. Bosio, *Roma sott.*; p. 131.

ne prête mieux au genre gracieux, et c'est sous cette couleur que Boticelli l'a représenté dans les fresques de la chapelle Sixtine; mais cette représentation est rare, et n'a pas eu lieu, peut-être, avant le xiv^e siècle, n'étant pas de celles qui ont été adoptées comme faits fondamentaux, dans les cycles ordinaires et nécessairement abrégés de la vie du Sauveur.

Il est loisible aux artistes de faire apparaître en toutes circonstances les Anges qui, invisiblement, on ne peut en douter, accompagnaient toujours le Fils de Dieu; mais ni le texte sacré, ni aucun usage iconographique soutenu n'y invite jusqu'à l'agonie du jardin des Olives. « Alors », dit saint Luc, « il lui apparut un Ange du ciel qui le vint fortifier¹. » Il n'est pas défendu aux artistes de passer sous silence cette apparition, comme l'ont fait les autres Évangélistes; mais, dans les œuvres de l'art, on l'a fait rarement, et avec raison; car, outre l'importance du fait, il est très-favorable aux compositions artistiques, soit que l'Ange soutienne Jésus agonisant, soit qu'il l'encourage seulement par sa présence, soit qu'il lui présente le calice, selon le mode généralement adopté, et dont nous discuterons le plus ou moins d'à-propos, lorsque nous traiterons du mystère de cette agonie elle-même.

Le ministère des Anges près de la croix sur laquelle repose le Sauveur du monde, a eu une grande vogue dans l'art chrétien; on les y voit apparaître, représentés spécialement par les archanges Michel et Gabriel, sinon dans les plus anciennes représentations de ce genre, au moins dans quelques-unes de celles qui les ont suivies de près, dès les débuts du moyen âge. Dans le principe, ils y sont toujours appelés dans un but de glorification pour le divin Crucifié, et ce n'est qu'au xiii^e siècle qu'on les voit entrer dans le cycle des pensées d'attendrissement, provoquées par les douleurs de l'Homme-Dieu. Alors, innommés et en nombre indéterminé, ils gémissent autour de l'instrument de supplice, comme nous le pourrions faire nous-mêmes, et pour nous inviter à les imiter. La nature angélique est impassible; mais lorsque nous revêtons de nos corps ces purs esprits, nous n'avons d'autres moyens de rendre leurs affections, que de les exprimer telles que nous les ressentirions nous-mêmes, si, tout en prenant leur vertu, nous conservions notre propre sensibilité.

C'est ainsi qu'après ne les avoir appelés, jusqu'à présent, auprès du Fils de l'homme qu'avec une certaine réserve, nous allons les voir accourir en foule au dénouement du drame dont le dernier acte s'accomplit sur le Calvaire; témoigner, par la vivacité de leur douleur, la grandeur du crime qui vient d'être commis; par leurs ravissements, l'excès d'amour d'un Dieu mort sur la croix, les fruits admirables qui

1. Luc., xxii, 43.

viennent d'en jaillir pour le salut du monde ; enfin, recueillir dans la coupe dont l'Église a reçu le dépôt, le sang réparateur qui vient d'être entièrement répandu.

C'est pour résumer la pensée de toute la Passion qu'on leur confie le soin d'offrir à nos méditations le corps mort ou mourant du Sauveur, dans quelques-unes des nombreuses compositions comprises sous le nom générique de *Pietà*. Leur intervention dans le grand acte de la Résurrection, leur apparition lors de l'Ascension qui mit fin à la présence visible de Notre-Seigneur sur la terre, ne peuvent être mieux rendues qu'en suivant de près les termes de l'Évangile. Dans la représentation du second de ces deux mystères, tantôt on leur fait poser les pieds à terre au milieu des Apôtres, tantôt on les tient suspendus au-dessus d'eux. Pendant un grand nombre de siècles, depuis le vi^e au moins jusqu'au xiv^e, le Sauveur étant alors généralement représenté dans une auréole, d'autres Anges ont pour mission de la soutenir. Désormais, le Fils de Dieu est dans la gloire, et ils ne sauraient trop manifester les honneurs divins qu'ils n'ont cessé de lui rendre. Dans le ciel, cela va de soi-même ; au Saint-Sacrement de l'autel, sa présence n'est pas moins réelle, et si l'on ne représente communément aux abords du saint tabernacle, prosternés devant l'hostie sans tache, qu'un petit nombre de ces hôtes du ciel, c'est pour abrégé : on serait entièrement dans le vrai, si on levait un instant les ombres de nos sens pour nous faire apercevoir le pain des Anges comme noyé dans un océan de lumière, où tout est amour, ordre, puissance, harmonie, et dont ils sont les resplendissantes clartés.

IV.

DES ANGES EMPLOYÉS A LA GLORIFICATION DE LA SAINTE VIERGE ET DES SAINTS.

Le divin Fils de Marie, après avoir reçu directement toutes les démonstrations de l'honneur qui lui est dû, a voulu qu'il lui en revînt comme un nouveau rejaillissement, par l'intermédiaire de sa très-sainte Mère.

Tous les honneurs que l'on rend à Marie ne s'arrêtent à elle que pour monter plus sûrement à Jésus, et parce qu'il met une partie de sa gloire dans l'éclat dont il l'environne, et parce qu'elle met la sienne à lui renvoyer tous les honneurs qu'elle reçoit. Il nous paraît donc bien difficile qu'aucun hommage rapporté sincèrement à Marie puisse jamais s'égarer : s'il est dû à Dieu, il lui reviendra ; il n'est pas de vrai catholique qui

pusse y voir ou y mettre aucune confusion. Cependant, un peu par la crainte de prêter une arme aux ennemis de la vérité, autant que de scandaliser quelques âmes faibles qui se trouveraient en butte à leurs objections, et afin surtout de donner plus de précision au langage de l'art, des hommes dont le jugement était pour nous une autorité, nous ont témoigné vouloir que l'on se fit une règle de ne pas représenter les Anges à genoux devant la sainte Vierge. Nous respectons leurs craintes, sans les partager. On ne se met pas à genoux seulement pour adorer : on le fait par un sentiment de respect et de vénération d'un ordre beaucoup moins élevé. L'usage admis de faire agenouiller les Anges devant leur Reine, détermine sa propre signification. Nous ne nous sentons pas en droit de le blâmer ; nous ne voudrions pas non plus contredire ceux qui professent une opinion contraire ; nous ne sommes que rapporteur : aux juges de décider. Quoi qu'il en soit de l'agenouillement, les Anges s'inclineront devant Marie, ils l'acclameront, ils la célébreront dans leurs chants ; à eux de l'escorter, de la porter triomphalement ; elle est le plus beau des ouvrages de Dieu, elle excitera leurs transports de joie, de louange, d'admiration ; elle est après lui ce qu'il y a au monde de plus saint, elle est son temple, et leur encens peut lui être offert avec d'autant plus de raison que, dans notre liturgie, on encense le temple, l'autel, le clergé, les fidèles eux-mêmes.

C'est une pensée aussi gracieuse que vraie, d'entourer Marie, de même que Jésus, dans les diverses circonstances de sa vie mortelle, d'un cortège d'Anges qui, réputés invisibles aux yeux des autres personnages vivant avec elle, se révèlent aux yeux des spectateurs, ceux-ci étant invités à pénétrer par la méditation bien au delà des apparences sensibles. Les saints Pères nous disent que l'humble Vierge de Nazareth était en commerce habituel avec les Anges, de sorte que, lors de l'Annonciation, elle fut troublée moins de la venue de l'archange Gabriel, que de la nouveauté de son langage. Nous signalerons comme un modèle de suavité, parmi les compositions où Marie est ainsi entourée d'Anges, l'un des tableaux de sa *Vie* peinte par le Pinturicchio, dans une chapelle de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome¹, où on la voit se livrant silencieusement, dans le Temple, à l'étude des livres sacrés, au milieu de divers groupes de ces esprits célestes attentifs à la considérer. La pensée ainsi exprimée se distingue sensiblement de celle en raison de laquelle on appelle les Anges pour les faire assister, suspendus dans les airs, à toutes les scènes où l'on veut surtout, par la présence des messagers célestes, impliquer l'intervention divine. Ici, ils sont descendus jusque sur la terre, parce

1. *Chiese di Roma*, T. III, pl. II.

qu'ils y trouvent auprès de Marie des affections dignes de celles qui les pénètrent eux-mêmes.

Cette observation peut s'étendre à leurs rapports avec plusieurs Saints, que nous savons avoir été favorisés d'un commerce tout spécial avec ces hôtes du ciel : commerce qu'il ne faut pas confondre avec la présence de l'Ange gardien remplissant près de chacun de nous un rôle protecteur.

Les Anges, pour se rapprocher de Marie dans le cours de sa vie mortelle, s'étaient, en quelque sorte, abaissés avec elle ; lors de son Assomption, elle s'élève avec eux dans la gloire. On a trop souvent oublié, dans les temps modernes, qu'elle jouit alors des prérogatives des corps glorieux, et qu'affranchie des lois de la pesanteur, elle devrait s'élever sans effort, lors même qu'elle ne serait pas soulevée par les Anges ; en conséquence, le déploiement de force auquel on les assujettit alors, est doublement déplacé, car, en outre, ils doivent laisser voir que leur puissance repose, non pas sur la vigueur des muscles, mais sur l'ascendant de leur nature spirituelle. Nous reviendrons sur ce point, quand nous parlerons un peu plus loin, en général, des actes qu'on leur fait faire à notre imitation ; quant à Marie, c'est pour lui rendre plus d'honneur qu'ils la portent vers le ciel, et il est plus convenable qu'ils le fassent sans toucher son très-chaste corps, sans porter leurs mains au delà de l'auréole qui l'entoure, ou des nuées lumineuses sur lesquelles elle repose. En nous faisant une règle de ce procédé si-délicat de l'art chrétien, à ses plus belles époques, nous ne nous proposons que de mieux rappeler leur angélique pureté, eu égard à la forme humaine dont ils sont revêtus, quand il s'agit de les rapprocher de la Vierge des Vierges.

Leur ministère, par rapport à cette très-sainte Reine à laquelle ils se soumettent avec un amour ineffable, se termine à son couronnement, et c'est à eux quelquefois que les Personnes divines confient le soin de déposer la couronne sur sa tête, en leur présence ; ou bien ils expriment la perpétuité de son règne, en tenant suspendue au-dessus d'elle la couronne immortelle.

Nous pouvons aussi faire concourir les Anges au culte des Saints, sans jamais toutefois aller jusqu'à confondre les honneurs qu'ils se plaisent à rendre à ces amis de Dieu, qui sont aussi les leurs, avec ceux dont ils n'ont pas craint de combler leur Souveraine. Ils leur ouvriront leurs rangs, ils les accompagneront de leurs réjouissances, jusqu'au trône de leur commun Maître et souverain Seigneur ; leurs yeux chercheront leurs yeux pour s'exciter réciproquement à l'action de grâce, pour leur faire accueil et les féliciter ; ils leur offriront des palmes et des couronnes ; ils pourront tenir élevés autour d'eux, comme trophées de leur victoire sur eux-mêmes, sur le monde, les symboles de leurs vertus : c'est ainsi que

les a représentés Thadée Gaddi, dans le tableau de la *Glorification* de saint Thomas d'Aquin, à *Santa Maria Novella* de Florence; ils tiendront de même, s'il s'agit de martyrs, les instruments de leur mort et de leurs tortures. Ils se plairont même à porter triomphalement les Saints sur leurs ailes jusqu'à la commune patrie; souvent ce seront seulement les âmes s'exhalant de leurs bouches sous de petites figures d'enfants, qu'ils recueilleront et transporteront dans la céleste cité, tandis que la dépouille mortelle des bienheureux demeurera gisante sur la terre. C'est là comme le dernier des services qu'ils sont appelés à rendre aux Saints, après les avoir aidés et soutenus ici-bas, dans les circonstances variées que nous rattachons à l'étude des Anges gardiens.

V.

DES ANGES GARDIENS.

Il nous est impossible de douter que Dieu ait confié la garde de chacun de nous à un Ange, en particulier, chargé de nous servir de protecteur et de guide pendant le cours de cette vie : les paroles mêmes de Notre-Seigneur l'attestent, lorsque, recommandant de ne pas scandaliser les enfants, il dit : « Je vous déclare que, dans le ciel, leurs Anges « voient sans cesse la face de mon Père qui est aux cieux ¹ » ; et encore la pensée où furent d'abord les disciples, lorsqu'ils entendirent la voix de saint Pierre, après sa sortie miraculeuse de prison, et crurent que c'était son Ange, et non pas l'apôtre lui-même, qu'ils entendaient ².

A l'étude de l'Ange gardien considéré dans l'accomplissement de sa mission permanente et personnelle près de chacun de nous, nous rattacherons les représentations où les esprits célestes viennent à son aide et à la nôtre, quand la circonstance le demande. Il ne paraît point que l'archange Raphaël fût l'Ange gardien du jeune Tobie, mais il en remplit les fonctions, eu égard à la grandeur des dangers que celui-ci devait surmonter, des grâces qui devaient lui être conférées, et en général à l'importance attachée à la mission qu'il s'agissait de remplir près de lui. Nous lisons dans la *Vie* de sainte Françoise Romaine que certains démons qui la tourmentaient résistaient à son Ange gardien, mais qu'ils étaient mis en fuite par un Ange d'un rang supérieur, envoyé aussi pour l'assister. Nous ne faisons que men-

1. Matth., xviii, 10.

2. *Acta Apost.*, xii, 15.

tionner ici l'archange Raphaël, parce que nous consacrerons une étude spéciale aux trois Archanges d'un nom connu ; mais nous allons relever les assistances angéliques les plus remarquables, parmi celles qui, rapportées dans les Livres sacrés ou dans l'Histoire ecclésiastique, ou seulement supposées d'après les circonstances de leurs récits, sont passées dans le domaine de l'art.

En suivant l'ordre des faits, nous rencontrons d'abord l'Ange qui vint consoler Agar, lorsque, renvoyée par Abraham, elle s'était perdue avec son fils dans le désert : c'est le sujet d'un gracieux épisode de Benozzo Gozzoli, dans les fresques du *Campo Santo*, à Pise. La Sainte Ecriture dit qu'un Ange vint dans la fournaise écarter les flammes des trois jeunes Hébreux¹ ; qu'un Ange vint aussi dans la fosse aux lions fermer la gueule de ces cruels animaux, pour les empêcher de nuire à Daniel². Ces Anges n'ont pas été représentés dans l'antiquité primitive, où ces deux sujets étaient si fréquemment répétés : cela tient au caractère sommaire des compositions de l'art, à ces époques primitives ; mais, dans la suite, les artistes ont trouvé, dans l'intervention des Anges, un motif éminemment propre à poétiser ces mêmes faits. Nous n'avons pas connaissance qu'on ait représenté les Apôtres délivrés tous ensemble de prison par un Ange, comme il est rapporté au chapitre V des Actes des Apôtres ; mais l'on se rappelle ce chef-d'œuvre de Raphael, la *Délivrance de saint Pierre*, où l'Ange est si beau, soit qu'il s'abatte tout lumineux des hauteurs du ciel pour briser les chaînes de l'Apôtre émerveillé, soit qu'il franchisse avec lui, d'un pas assuré, les guichets de la prison, devant les gardes impuissants.

L'artiste, relativement à des interventions de pareil genre, n'a pas à se borner aux faits expressément rapportés par les textes : toutes les fois qu'une grâce est accordée, qu'un danger est évité, qu'un succès est obtenu, le voile qui couvre le ministère des saints Anges peut poétiquement être levé. Ils apparaissent encourageant les martyrs, versant du baume dans leurs plaies, leur montrant les palmes et les couronnes qui doivent être la récompense de la victoire. Leur pureté, donnée comme type de la plus suave et de la plus fraîche des vertus, ne restera pas étrangère à la pureté des Vierges. Ce sont elles qui méritent de préférence le nom d'Anges de la terre, et il semble que les Anges du ciel et les vierges doivent communément faire société ensemble. Sainte Cécile,

1. Dan., III, 49.

2. Dan., VI, 22. « On pourrait encore citer les deux Anges qui apparurent combattant aux côtés de Juda Machabée : *Angeli duo Machabæum medium habentes, armis suis circumseptum incolumem conservabant, in adversarios autem tela et fulmina jaciebant.* » — II Mach., X, 30. (R.)

lorsque, seule avec Valérien qui venait de lui être donné pour époux, elle entreprit de lui faire respecter sa virginité et de le gagner à sa foi, lui dit : « J'ai pour ami un Ange de Dieu qui veille sur mon corps avec sollicitude ». Ensuite Valérien, baptisé, étant revenu près de Cécile, vit l'Ange du Seigneur éclatant de mille feux, brillant des plus riches couleurs sur ses ailes, tenant dans ses mains deux couronnes entrelacées de roses et de lis, qui furent posées sur la tête des deux chastes époux : *Angelum Domini pennis fulgentibus alas habentem, et flammeo aspectu radiantem, duas coronas habentem in manibus coruscantes, rosis et liliis albescentes* ¹. Délicieux sujet de tableau, rendu avec beaucoup d'éclat par le Dominiquin, dans les fresques de la chapelle Sainte-Cécile de Saint-Louis-des-Français, à Rome; avec plus de naïveté et de charme par Chiodarolo, élève de Francia, dans celles de la chapelle Bentivoglio, à Bologne (voir notre t. I, p. 286); il figure dans la Vie de sainte Cécile, qui entoure son image, dans le tableau de la galerie des Uffizi, à Florence, attribué à Cimabue, et, bien plus anciennement, en des séries de compositions plus ou moins analogues.

Après l'union entre époux voués à la virginité, à la manière de Marie et de Joseph, en vue de la naissance de Jésus, il n'y en a pas de plus digne de charmer les Anges que celle de saint Joachim et de sainte Anne, en vue de la naissance de Marie, — union ramenée, selon l'opinion la plus probable, aux conditions de l'innocence primitive, si l'homme n'eût pas péché, sinon à une pureté plus exquise encore. — Nous avons volontiers souri à l'œuvre d'un peintre de l'école de Giotto, qui, dans les dépendances du couvent de *Santa Maria Novella*, à Florence, a représenté au-dessus des saints époux, se rencontrant à la Porte-Dorée, un Ange étendant les bras sur chacun d'eux ².

On peut représenter les Anges, selon la pensée du Psaume : *Qui habitat in adjutorio altissimi*, attentifs à détourner, sur la voie où le chrétien accomplit son pèlerinage, tous les dangers qui peuvent le menacer, et écartant jusqu'à la pierre où il pourrait heurter son pied chancelant. *Angelis suis mandavit de te... ne forte offendas ad lapidem pedem tuum.*

Un artiste de l'école allemande d'Overbeck a représenté un Ange protégeant le sommeil du chrétien figuré sous les traits d'un voyageur fatigué, dont l'âme, tandis qu'il dort en cette sainte et invisible compagnie, s'élève vers le ciel.

Cette pensée nous ramène plus expressément à l'Ange gardien en particulier. On connaît les types généralement adoptés pour le représenter :

1. *Acta S. Cœciliæ*; *Hist. de sainte Cécile*, par dom Guéranger, p. 54.

2. Nous publierons cette peinture, T. IV.

un enfant conduit par sa main dans la voie du ciel ; le berceau d'un enfant endormi confié à sa garde. Par rapport aux Anges, qui jouissent de la maturité d'une vie immortelle, nous sommes tous des enfants dont la croissance se fait chaque jour, et les premiers d'entre nous sur la terre ne savent tout au plus que balbutier sur les affaires de la vie surnaturelle, qui seules importent, en définitive.

Notre bon Ange peut aussi être représenté se penchant à notre oreille, nous inspirant les bonnes pensées, les résolutions salutaires ; la droiture de la conscience ne saurait être mieux figurée que par l'attention à l'écouter ; tandis, au contraire, que la tentation d'abord, une coupable résolution surtout, s'expriment par la présence d'un noir démon qui se penche vers nous : et malheur à celui qui laisse incliner sa tête vers ce côté sinistre !

C'est à l'Ange gardien qu'il appartient, au dernier soupir du juste, de recueillir son âme et de la porter ou dans le sein d'Abraham, ou dans le sein même de Dieu. Orcagna, dans le *Triomphe de la Mort*, au *Campo Santo* de Pise, a imaginé autre chose encore : c'est dans les bras mêmes de leurs Anges que les âmes bienheureuses jouissent de la béatitude céleste, et qu'elles semblent attendre le grand jour où, réunies de nouveau à leurs corps, elles verront consommer leur triomphe ¹.

Les corps des justes ayant été les temples du Saint-Esprit, réservés pour partager avec leurs âmes une gloire immortelle, il ne faut pas être surpris si les Anges prennent soin de leur sépulture. Nous pouvons supposer, avec vraisemblance, qu'il est des Anges chargés spécialement de la garde des tombeaux et des cimetières, ces lieux d'un sommeil passager, si soigneusement bénis par l'Église. On peut, avec plus de raison encore, représenter ces esprits célestes protégeant les corps des martyrs, veillant à ce qu'ils soient retrouvés par les fidèles, ou même leur confier le soin de les ensevelir eux-mêmes. On met en doute si la légende de sainte Catherine, — en disant que son corps fut transporté par les Anges sur le mont Sinaï, — a bien voulu, en ces termes, désigner les esprits bienheureux, et non pas de pieux moines, ainsi appelés par assimilation, dans le langage du temps. Quoi qu'il en soit de cette légende et de son authenticité, l'Église n'a pas craint de la consacrer dans ses offices, et ne fût-ce que pour exprimer les soins invisibles que les Anges étendent jusqu'aux reliques des Saints, les artistes, sous forme de pieuse métaphore, ne sauraient mieux faire que de la rendre dans toute sa fraîcheur,

1. Nous mettrons la partie principale de cette grande composition sous les yeux de nos lecteurs, T. IV.

comme l'a fait, avec tant de charme, Bernardino Luini, dans le tableau de la Galerie de Milan ¹.

Vient le Jugement dernier. L'art chrétien n'a pas manqué d'y assigner aux Anges leur rôle, et spécialement aux Anges gardiens. Qu'elles sont délicieuses ces compositions du Beato Angelico, variées avec une verve si suave, où, aussitôt après la résurrection générale, ils viennent à la rencontre des élus auxquels, sur la terre, ils ont facilité les voies du salut! Ils les embrassent dans une tendre étreinte, puis ils les prennent par la main, et tous ensemble ils s'en vont comme en traçant des guirlandes, par des danses pures et joyeuses, vers le séjour de l'éternelle félicité ². Le peintre angélique s'est approprié ce charmant motif de composition, et il lui appartient de l'avoir développé avec toute la grâce qu'il comporte: mais le mérite de l'avoir imaginé revient au grand mouvement poétique du XIII^e siècle. La scène du *Jugement dernier* qui orne beaucoup de portails de nos cathédrales et autres églises importantes de cette époque, se termine ordinairement, du côté droit, par une procession d'élus rangés dans une frise ou dans la naissance des différentes voussures, et s'acheminant vers le sein d'Abraham ou vers la nouvelle Jérusalem, pour y recevoir la couronne immortelle. Le plus souvent alors, à Chartres, à Amiens, par exemple, ils sont conduits par leurs bons Anges. On peut observer dans l'*Abécédaire* de M. de Caumont, parmi divers groupes publiés d'après les sculptures du second de ces monuments, le geste vraiment beau d'un de ces esprits bienheureux, montrant à son élu la commune patrie où ils vont ensemble habiter à jamais ³. Dans les bas-reliefs de la façade de la cathédrale, à Orvieto, modelés, il faut le dire, avec bien plus de finesse et de savoir, la même pensée est également rendue, quoique non pas peut-être aussi fortement sentie de la part de l'Ange qui conduit une pieuse femme; mais celle-ci est admirable par son ravissement doux et recueilli, tandis que l'élu d'Amiens, homme ou femme, ne se montre pas assez sensible aux merveilles que, sur l'indication de son guide, il devrait au moins entrevoir. A Chartres, quelques-uns des Anges, au lieu de conduire seulement leurs élus, portent de petites figures humaines qui ne peuvent représenter que leurs âmes. Ce n'est pas le lieu, puisque, la résurrection s'étant accomplie, les âmes et les corps sont à jamais réunis: il faudrait réserver ce mode de composition pour les cas où le grand jour final peut encore être réputé attendu. A Amiens, on observe aussi des Anges portant de semblables petites figures; mais ils sont placés dans

1. Nous le reproduisons T. V.

2. Nous publierons un exemple de cette charmante composition, T. IV.

3. De Caumont, *Abécédaire*, 1868, p. 472.

les voussures supérieures, c'est-à-dire au sein de la cité céleste, et non pas dans la voie qui y conduit. Si ces petites figures sont encore des âmes humaines, comme on est autorisé à le croire, la pensée de notre imagier semblerait revenir à celle d'Orcagna, dans le *Triomphe de la Mort*, et il ferait goûter aux élus la béatitude au sein de leurs Anges. Il ne faudrait pas alors trop le presser sur la ponctuelle exactitude de son mode d'expression, la nature du monument exigeant des procédés très-sommaires.

Le *Jugement dernier* de Giotto, à l'*Arena* de Padoue, nous montre les Anges allant à la rencontre des élus; celui d'Orcagna, dans la chapelle Strozzi, à *Santa Maria Novella* de Florence, — ou plutôt le paradis qui s'y rattache d'un côté, comme l'enfer du côté opposé; sur les murs latéraux, — offre dans sa partie inférieure, comme lien entre les deux tableaux, au moins un Ange gardien qui conduit une femme bienheureuse à l'éternel séjour.

Revenant aux sculptures de nos cathédrales, nous remarquons qu'au seuil de la cité vers laquelle s'avancent les élus avec leurs guides, un Ange les attend pour les couronner les uns après les autres; cet Ange, chargé d'une mission générale, ne saurait être pris pour un Ange gardien. Mais dans un de nos monuments de ce genre, que ne désigne pas M. de Caumont, on verrait, si on s'en rapporte à sa vignette ¹, une rangée d'Anges portant des couronnes au-dessus des élus, et qui, correspondant à peu près à chacun d'eux, pourraient être leurs Anges gardiens. Dans tous



Élu couronné par son Ange (Luca Signorelli, à Orvieto).

les cas, à Orvieto, Luca Signorelli, chargé de terminer le *Jugement dernier* commencé par le Beato Angelico, a modifié sa manière de faire intervenir les Anges dans ce grand drame final : il les appelle à cou-

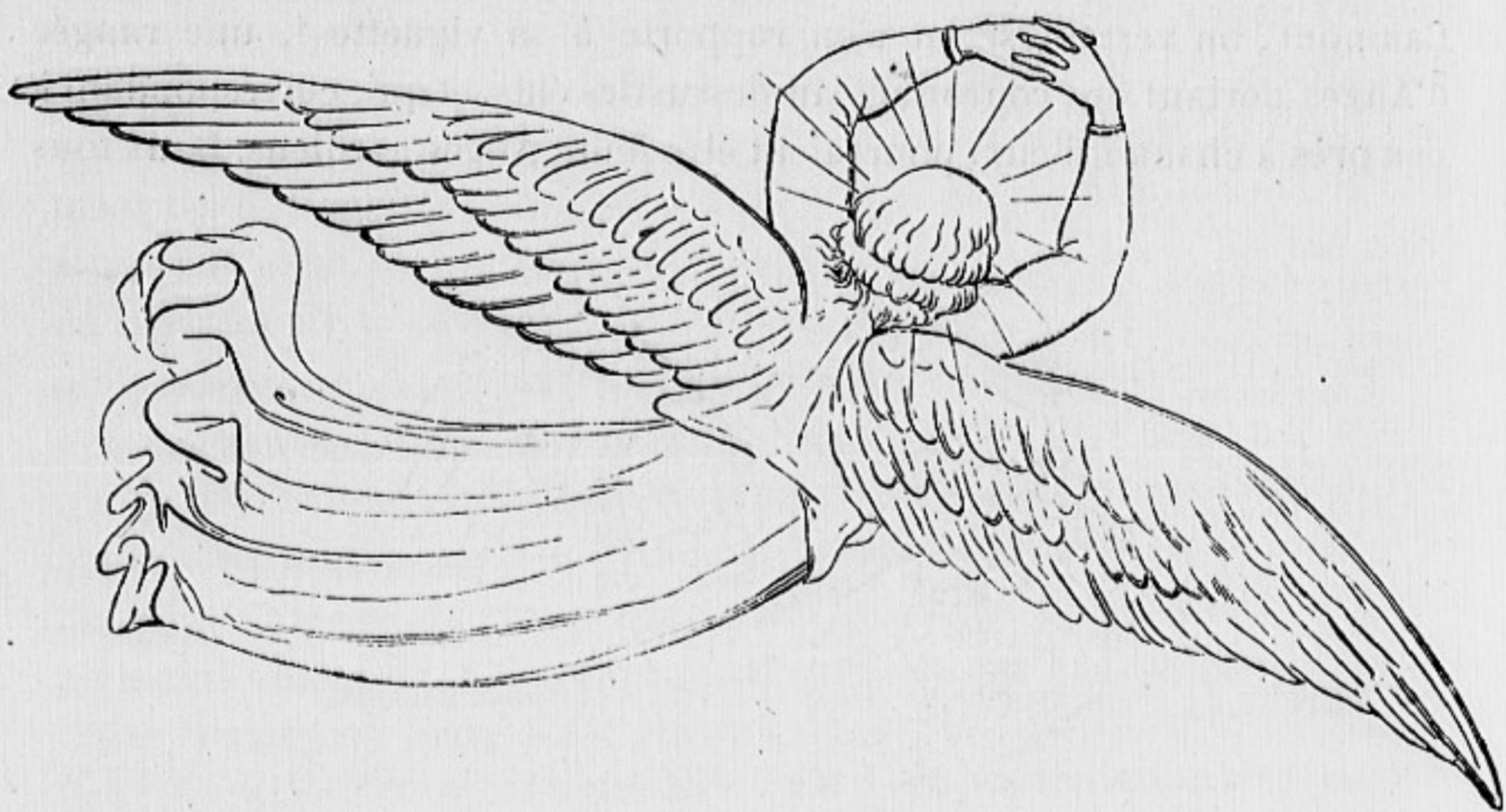
1. *Abécédaire*, 1868, p. 448.

ronner ceux qui leur furent confiés, avec un amour et une tendresse évidemment inspirés par les suaves compositions de son vénérable prédécesseur. Pendant ce temps-là, d'autres Anges répandent des fleurs dans les airs, qu'ils font retentir des plus doux concerts, pour dire quelle est cette atmosphère où les élus vont goûter avec eux des joies sans fin.

VI.

FONCTIONS DIVERSES DES SAINTS ANGES.

Les Anges se font plus volontiers les instruments de la bonté de Dieu que les exécuteurs de ses jugements rigoureux. Orcagna était rempli de cette pensée lorsque, dans son *Jugement dernier*, — non plus celui de *Santa Maria Novella*, mais la fresque beaucoup plus célèbre de Pise¹, — il a voulu animer la scène par la réparation d'une double erreur : un réprouvé, dans le premier moment, s'était glissé au milieu des élus ; un élu était resté mêlé parmi les réprouvés ; le premier est saisi vivement par l'un des ministres divins, pour être rejeté vers la gauche, sans



29

Ange du mauvais Larron, à Pise.

qu'aucun autre y prenne garde, tandis que le second, dans son mouvement ascendant vers le ciel, outre l'Ange qui est venu le prendre par la

1. Nous en donnerons la partie centrale dans une planche de notre T. IV.

main, en voit un autre au-devant de lui participer à son bonheur, et lui indiquer la voie où lui-même il eût été heureux d'être son principal guide. Egalemeut, dans les *Crucifiements* qui ornent une autre des murailles du *Campo Santo*, l'âme du bon larron, amoureusement saisie par son Ange aussitôt qu'elle s'est séparée de son corps, voit encore accourir, pour la saisir dans ses bras, un autre des habitants du ciel (pl. xvi, fig. 6). S'il est vrai, comme nous aimons à le penser, que l'Ange du mauvais larron soit représenté, au contraire, par celui de ces esprits bienheureux qui s'en éloigne dans un sentiment de douleur, on remarquera également qu'il est seul, et nul de ses compagnons ne fait attention à l'âme du misérable, livrée à d'horribles démons. C'est, en effet, aux démons que les Anges laissent l'office de bourreaux. S'ils frappent, c'est comme des soldats sur le champ de bataille, qui tuent et ne torturent pas. Dans le *Jugement dernier* dont nous venons de parler, ils se contentent de presser les damnés aux portes de l'enfer; c'est aux esprits infernaux ensuite de les saisir pour les y faire entrer.

Nous disons cependant que les ministres de Dieu, quand il le faut, ne craignent pas de frapper, et ce n'est pas en vain qu'on les représente avec l'épée. La première fois qu'il est parlé des bons Anges dans la sainte Ecriture, c'est pour nous dire qu'un Chérubin, armé d'une épée flamboyante, se tient à l'entrée du Paradis terrestre, afin d'en interdire l'entrée à nos premiers parents, coupables d'avoir cédé aux suggestions du prince des mauvais Anges. Le dernier acte de leur mission en ce monde sera, au contraire, de nous ouvrir, si nous sommes fidèles, les portes du Paradis éternel. L'homme commence par attirer sur lui des trésors de colère, et Dieu, par le mystère de la Rédemption, finit par répandre sur lui des trésors de grâce et de bénédiction. Les Anges se trouvent au milieu de tous les grands combats qui nous mènent d'une de ces extrémités à l'autre.

On se rappellera cet Ange du déluge, de l'école d'Overbeck, planant seul au-dessus des grandes eaux, lorsqu'il ne surnage plus au-dessus que l'arche de Noé, aperçue dans l'ombre d'épais nuages.

Nous revenons encore au *Campo Santo* de Pise, pour faire observer comment Benozzo Gozzoli, dans le tableau de la *Destruction de Sodome*, ne s'est pas contenté de faire intervenir un Ange pour diriger le feu du ciel sur la ville abominable; des légions d'Anges, assez variés pour rappeler la variété des ordres qui les distinguent, apportent leur concours à cette terrible catastrophe, lançant la foudre, lançant les vents, devenant vents eux-mêmes, selon la manière antique de les représenter, renversant les édifices avec une violence à laquelle rien ne peut résister.

Nous ne proposerions point d'imiter en tout ce tableau ; mais, assurément, il offre les éléments d'une très-belle composition, dans tout ce pêle-mêle de destruction mis en contraste avec la noble figure d'Abraham priant pour fléchir la juste colère de Dieu.

L'Ange du Seigneur frappant les premiers-nés d'Egypte, ou anéantissant l'armée de Sennachérib, voilà encore des sujets de tableaux d'une grandeur à la fois lugubre et sublime. David coupable aperçoit un Ange qui répand la peste sur Jérusalem, en punition de sa faute¹. Quel pathétique on peut mettre dans la représentation d'une pareille scène ! Il sera de même permis de montrer, par l'intervention des Anges, la main de Dieu dans les fléaux qui viennent nous frapper, attirés par nos fautes. C'est ainsi que saint Grégoire le Grand vit un Ange qui remettait son épée dans le fourreau, lorsque, portant processionnellement dans les rues de Rome l'image la plus vénérée de la sainte Vierge, il fit cesser la peste qui dévorait cette ville : alors fut chanté pour la première fois, par l'Ange lui-même, le *Regina cœli*.

Quand Héliodore eut la témérité de pénétrer dans le temple de Dieu, un puissant cavalier parut tout à coup, le terrassa, et deux vigoureux jeunes hommes accoururent et le flagellèrent vivement. C'est le sujet d'une de ces fresques du Vatican qui seront toujours, pour Raphaël, son plus grand titre de gloire. Nous nous permettrons toutefois de ne pas conseiller de suivre en tous points l'exemple de ce grand homme, quand il a membré si puissamment ces émissaires divins, que leur vigueur musculaire suffirait pour mettre sous leurs pieds le malheureux profanateur. L'impulsion surhumaine que l'artiste a su leur donner, si elle était seule, ferait mieux ressortir la nature de leur supériorité, et leurs coups n'en paraîtraient que plus pénétrants.

Ainsi l'entendait Orcagna dans son *Jugement dernier* de Pise, où un petit nombre d'Anges, un glaive de feu d'une main, ne faisant que toucher de l'autre, mais d'un mouvement décisif, les malheureux qui viennent d'être condamnés, les tiennent pressés en foule aux portes de l'enfer, où ils s'efforcent vainement d'échapper aux crocs des démons.

Là où il nous serait nécessaire de raidir nos muscles plus ou moins violemment, les Anges ne doivent prendre de nos mouvements que ce qu'il en faut pour marquer l'action. On sentira leur supériorité d'autant mieux que ces mouvements de leur part seront aussi souples et aussi faciles que pourraient se montrer les nôtres, quand nous n'avons à surmonter qu'un faible obstacle ou à soulever qu'un léger fardeau. Bien éloi-

1. II Reg., xxii, 16.

gnés de là, beaucoup d'artistes modernes ont attribué aux Anges de grands efforts, quand il n'en aurait fallu aucun, même abstraction faite de leur nature angélique; vous leur en verrez faire, par exemple, pour soulever des nuages.... Que les nuées du ciel aient elles-mêmes à porter la sainte Vierge ou des Saints, soit : mais ce sont alors des corps glorieux, sans nulle pesanteur; et s'ils en avaient, comment ces fugitives vapeurs, qui ne doivent leur consistance apparente qu'à leur éloignement, leur serviraient-ils de support?

Parmi les fonctions que l'art chrétien confie volontiers aux Anges, il faut encore compter, non plus dans l'ordre des justices divines, mais de nouveau dans celui des miséricordes — auquel nous aimons à revenir, afin de terminer, en parlant des Anges, par des pensées qui réjouissent et consolent — il faut compter, disons-nous, la délivrance des âmes du Purgatoire. A ce propos, nous nous souvenons d'un tableau du Guerchin, observé nous ne nous rappelons plus dans quelle église d'Italie, où il a fait servir tout le relief qu'il sait donner à ses figures, à rendre, en quelque sorte, plus lourds les corps qu'il fait arracher des flammes par la main vigoureuse de ses Anges : c'est-à-dire qu'il tombe à son tour dans la faute iconographique déjà signalée, et d'autant plus qu'on ne représente des corps dans les flammes du Purgatoire que pour figurer des âmes. Comme composition, on préférera, sans hésiter, celle d'une modeste gravure de l'école d'Overbeck, où de doux Anges, à genoux près de l'ardente fournaise, attendent que nos prières, présentées à Dieu par la sainte Vierge et les Saints, obtiennent la délivrance des pauvres âmes que le besoin de se purifier y tient plongées : aussitôt l'arrêt de la miséricorde prononcé, une main secourable leur est tendue.

Cette étude n'aurait pas de terme, si nous voulions passer en revue toutes les missions particulières qui ont été ou qui peuvent être confiées aux Anges. Nous n'en citerons plus que quelques-unes, qui donneront la mesure de toutes les autres. L'Ange de la piscine probatique offre le sujet d'un tableau pathétique, vu tous les pauvres malades ou estropiés qui attendent avec anxiété le moment où il viendra agiter cette eau mystérieuse, pour s'y précipiter les premiers. Toutes les fois qu'il est question des eaux dans la sainte Ecriture, on ne peut se défendre de penser principalement au baptême, et ce retour vers le sacrement nous rappelle que Bossuet parle, quelque part, d'un Ange qui lui serait spécialement affecté, et dont il lui donne le nom. Quelle sollicitude cet Ange ne doit-il pas mettre à ce que la grâce de ce premier des sacrements ouvre un accès à tous les autres ! De même, on admettra facilement que chacune de ces sources sacrées, par lesquelles découlent sur nous les bienfaits de la Rédemption, ait un ou plusieurs Anges spéciaux qui président prin-

ciplement à sa dispensation. Quelle force et quelle onction alors n'aura pas l'Ange de la Confirmation ! Par combien de mansuétude et commisération celui de la Pénitence n'en adoucira-t-il pas l'indispensable rigueur ! Quel amour respirera celui de l'Eucharistie ! L'Ange du Mariage se montrera particulièrement chaste, grave ; tout en souriant aux joies des jeunes époux, il sera prêt à les soutenir dans leurs prochaines épreuves. L'Ange de l'Ordre sera solennel ; celui des dernières Onctions ne sera triste que pour compatir à nos douleurs : il respirera surtout l'Espérance.

Donnant de l'extension à de semblables idées, on attribuera à certains Anges, en particulier, le soin de chacun des dépôts sacrés que Notre-Seigneur a confiés à son Eglise, de chacune de ses fonctions, de chaque lieu, de chaque chose enrichie de ses bénédictions, de chacune des vertus pratiquées en son sein.

Nous avons vu représenter l'Ange de la prière ; il se tenait à genoux avec un recueillement plein de majesté. C'était le soir, la nature entière entrain dans son repos, et les bénédictions de Dieu, attirées du ciel par ses vœux, ses sollicitations, ses hommages, ne devaient pas permettre que le calme de la nuit pût en rien être troublé.

Dans ce genre de personnifications, le champ des pieuses conceptions n'a pas de limites, les nations ayant chacune un Ange attaché à leur protection, comme nous le voyons dans Daniel, où l'Ange des Perses plaide pour conserver les Juifs au milieu d'eux, en vue des avantages spirituels qu'ils retirent de la présence des adorateurs du vrai Dieu ¹. On pourrait considérer l'Ange protecteur de chaque peuple, comme le représentant, le personnifiant en quelque sorte ; et quand il s'agit de rendre les plus graves événements de sa vie, l'intervention de son Ange protecteur sera un élément de haute poésie, pour le faire de la manière à la fois la plus concise et la plus pathétique. De même, les grandes forces de la nature ont probablement un Ange qui préside à leur direction, et l'on pourrait montrer ce qui s'attache de pensées religieuses aux pluies, aux vents, aux douces rosées, aux grandioses orages, et les rendre plus accessibles à la représentation en mettant en scène les Anges, toujours chargés de les mener à bonne fin. Dieu, pour nous, tient en réserve des épreuves et des châtiments, et souvent l'économie de notre salut exige qu'il déchaîne les puissances ennemies et mette en jeu ses agents fidèles. Mais, quant au dernier résultat, il n'est pas de calamités, de désastres, de cataclysmes qui ne profitent à ses vrais amis, et la vue des bons Anges

¹ Dan., x, 13. 20.

est faite pour le rappeler, dans la sérénité des beaux jours comme au plus fort des tempêtes.

Aux bons Anges surtout il appartient de nous accueillir au port, après nous en avoir facilité l'accès. Nous les avons vus couronnant les élus. Il serait facile d'en multiplier les exemples. Citons la fresque de la chapelle des Espagnols, dépendant de *Santa Maria Novella*, à Florence, où Simon Memmi a représenté l'Église militante défendue par les Dominicains, et l'Église triomphante peuplée par les heureux efforts de leur ministère. Saint Pierre, préposé à la garde de la porte du ciel, n'y laisse entrer que les élus déjà couronnés par les Anges. Dans les peintures murales grossièrement exécutées, au XIII^e siècle, à la voûte de l'église de Fontaines, près Fontenay-le-Comte, saint Pierre étant représenté également comme le portier céleste, un Ange lui amène les âmes auxquelles il fait un favorable accueil¹. Plus anciennement, dans la mosaïque de Sainte-Praxède, à Rome, exécutée au IX^e siècle, les portes de la cité bienheureuse sont confiées à la garde des Anges eux-mêmes, et ce sont eux qui semblent chargés de vérifier les titres de ceux qui se présentent pour y entrer, leurs couronnes à la main.

A cet ordre d'idées revient le ministère du pèsement des âmes ou de leurs mérites, attribué plus particulièrement à saint Michel, et réservé, en conséquence, pour l'étude spéciale qui va lui être consacrée; mais cette représentation doit être mentionnée ici, puisque d'autres Anges y interviennent pour maintenir un juste équilibre dans la balance, contrairement aux frauduleuses tentatives des démons pour le troubler.

Tous ces sujets relatifs à l'accession des élus au bonheur éternel, considérés jusqu'ici comme se rapportant au jugement particulier, peuvent aussi être appliqués au jugement général. L'occasion s'est déjà plusieurs fois présentée pour nous de signaler le rôle général des Anges, rôle d'ailleurs bien connu, dans cette grande scène finale: à eux de réveiller les morts au son de leurs éclatantes trompettes, de les convoquer tous; à eux de faire le triage et de séparer les bons des méchants; à eux de livrer ceux-ci à leurs éternels bourreaux; à eux de conduire leurs heureux amis dans le commun séjour de leur éternelle joie. Et lorsque, tous ensemble, ils y seront réunis, rien ne dira mieux où l'on est pour toujours que d'y voir les Anges, non plus comme des envoyés en mission, mais comme les habitants-nés de cette ravissante demeure.

1. Nous donnerons, T. IV, une vignette représentant cette scène.

ETUDE XXII.

DES ANGES PERSONNELLEMENT CONNUS.

I.

DES SEPT ARCHANGES.

La division des Anges en neuf chœurs hiérarchiques n'exclut pas d'autres genres de distinctions qui peuvent exister entre eux ; il y a sept Anges, — quoi qu'il en soit de leur rang dans la hiérarchie céleste, — qui occupent près de Dieu un poste d'honneur d'une nature toute particulière. Raphaël, quand il se fit connaître à Tobie, déclara qu'il était un des sept Anges qui se tiennent en présence du Seigneur : *Ego sum Raphaël Angelus, unus ex septem qui astamus ante Dominum*¹. — Je suis Gabriel, dit à son tour ce saint Ange à Zacharie, qui me tiens en présence de Dieu : *Ego sum Gabriel qui asto ante Deum*². — Grâce soit à vous, répète à son tour saint Jean, au commencement de l'Apocalypse, et paix de la part de celui qui est....., et des sept Esprits qui sont en présence de son trône : *Gratia vobis et pax ab eo qui est, qui erat, et qui venturus est, et a septem Spiritibus qui in conspectu throni ejus sunt*³. Trois de ces sept Anges nous sont connus par leurs noms et par une suite d'actes personnels : Michel, c'est-à-dire *qui est comme Dieu*, le prince de la milice céleste ; Gabriel, c'est-à-dire *la force de Dieu*, l'Ange de l'Annonciation ; Raphaël, c'est-à-dire *le remède de Dieu*, l'Ange envoyé au jeune Tobie. On a voulu essayer de nommer les quatre autres ; on leur a donné notamment les noms de Barachiel, Jéhudiel, Uriel et Sealtiel ; le sens de ces mots, qui signifient *Béné-diction de Dieu, Louange de Dieu, Feu de Dieu, Prière de Dieu*, est irrépro-

1. Tob., xii, 15.

2. Luc., i, 19.

3. Apocal., i, 4, 9.

chable. Uriel est nommé dans les III^e et IV^e livres d'Esdras, qui, exclus du nombre des livres canoniques, ne laissent pas cependant d'être encore des monuments d'une certaine autorité. On a cru trouver des allusions aux trois autres dans les Livres saints¹. Cependant ces noms ont été réproouvés au concile de Rome de 745, sans doute à cause du mauvais usage qu'on en faisait, et afin qu'étant d'une valeur toute conjecturale, ils ne pussent être assimilés à ceux qui reposent expressément sur le texte sacré.

Il est au moins peu convenable d'associer des noms apocryphes aux noms authentiques de Michel, Gabriel et Raphaël; mais rien ne s'oppose à ce que les sept Anges soient représentés ensemble : alors, on peut se souvenir des noms qu'on leur a donnés, pour déterminer leurs attributs distinctifs. Le sévère Ayala l'admet sans difficulté, et il en donne un exemple qui subsistait de son temps à Palerme, dans une église qui leur était dédiée. Barachiel se distinguait par des roses qu'il portait sur son sein; Jéhudiel, par une couronne d'or et un fouet, tenus chacun dans une main; Uriel, par une épée nue à la main, et une flamme ardente sous les pieds; Sealtiel, par ses yeux abaissés et ses mains jointes².

Dans l'antique mosaïque de l'arc triomphal, à Saint-Michel de Ravenne, attribuée au VI^e siècle par Ciampini, on remarque, près du trône divin, sept Anges sonnant de la trompette, quatre d'un côté, trois de l'autre. L'ordre symétrique n'a pas été ainsi dérangé sans une intention bien arrêtée, relativement au nombre sept; mais l'artiste ayant représenté en outre deux autres Anges, — Michel et Gabriel, sans aucun doute, placés plus immédiatement auprès du Seigneur comme ses intimes conseillers, — il montre par là avoir voulu distinguer les sept Anges habituellement appelés à partager un honneur semblable, conformément aux textes de Tobie et de saint Luc, des sept Anges désignés par saint Jean, qui seraient seulement les exécuteurs des volontés divines pour l'accomplissement des mystères représentés dans son livre prophétique³.

Nous venons de voir le mystère du nombre sept déterminer un dérangement de l'ordre symétrique. La symétrie, au contraire, réclamait quatre Anges dans les quatre cantons de la Croix, sur l'étui qui renfermait la principale relique de la vraie Croix, à la Sainte-Chapelle de Paris;

1. Ayala, *Pict. christ.*, L. II, cap. VII, § 2.

2. Ayala, *Pictor christ.*, L. II, cap. VII, § 5. M. Guénebault, *Dict. d'icon.*, Collect. Migne, p. 52, cite une gravure de Sadeler, d'après Martin de Vos, où les sept Anges sont représentés avec les mêmes attributs.

3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XVII.

le nom d'Uriel s'y trouve associé à ceux de Michel, Gabriel et Raphaël, sans rien, d'ailleurs, qui les distingue¹.

L'influence de l'ordre symétrique se retrouve dans la rareté des monuments où les trois Archanges bien connus sont associés, tandis que



F. P. H. D'YRAND · EX · PICTVR · GRÆC ·

30

L'Assemblée des Archanges (Peinture grecque, xv^e siècle).

ceux où l'on rencontre simultanément les deux premiers sont plus fréquents. Cette difficulté n'existait pas avec la disposition adoptée par l'auteur du *Crucifix* du XII^e siècle, publié dans les *Annales archéologiques*

1. Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle*, in-4^o ; Paris, 1740, p. 44. Didron, *Ann. archéol.*

en 1845, et qui faisait alors partie de la collection Debruge : ce Crucifix reposant sur un socle à trois pieds, qui servent immédiatement de supports aux trois Archanges désignés par leurs noms¹. On les voit aussi tous les trois réunis, sur certains tableaux d'autel qui devaient leur être consacrés à tous les trois à la fois : tel en est un attribué à Antonio del Pollaiolo, qui se trouve dans la galerie de l'Académie, à Florence, salle des anciens tableaux, n° 52 ; un autre de Marco d'Oggiono se trouve dans la galerie de Milan. Le peintre florentin les a fait cheminer ensemble, saint Michel en tête, afin de placer saint Raphaël au milieu, eu égard au jeune Tobie, qui, formant avec lui un groupe central, donne plus de consistance pittoresque à la composition. On préférera, cependant, une composition de Raphaël, où les trois Archanges sont surmontés d'une figure de la Vierge-Mère : alors saint Michel au milieu, triomphant de Satan, apparaît comme le champion de Jésus et de Marie ; saint Gabriel, à droite, les montre, et saint Raphaël, à genoux à gauche, avec son jeune protégé, rapproché, par une heureuse coïncidence, de la tête du monstre vaincu, montre qu'il ne les a pas implorés en vain, et pour lui et pour nous.

Nous empruntons à M. Didron, qui l'a publiée dans son *Histoire de Dieu (Iconographie chrétienne)*, la vignette d'une peinture grecque du xv^e siècle, où les trois Archanges Michel, Gabriel et Raphaël sont groupés autour d'une figure centrale du Sauveur, représenté lui-même sous forme angélique, avec des ailes, dans une auréole formée par les entrecroisements de trois triangles, et soutenue par les trois esprits célestes. Il est nommé dans son nimbe IC XC (Jesus-Christ), O ΩN (l'Être). Les Anges sont aussi désignés tous ensemble par l'inscription placée dans les deux disques supérieurs, où on lit en grec : *l'assemblée des Archanges*, et chacun en particulier par ces sigles M (Michel), Γ (Gabriel), Ρ (Raphaël), placées dans leur nimbe. Notre-Seigneur est représenté de plus petite dimension, indépendamment de la question d'agencement, parce qu'il apparaît ici en tant qu'enfant, en vue de son incarnation. Cette pensée explique aussi pourquoi il a des ailes : il est considéré comme l'Ange du Grand-Conseil, Celui qui doit venir, Celui qui est venu. Ce genre de représentation, où l'Enfant Jésus, renfermé dans une auréole avec ou sans ailes, est soutenu par les Anges, est usuel dans l'art grec, et par conséquent dans l'iconographie russe qui en dérive. Dans le calendrier moscovite, publié par Papebroke dans les *Propylées de Mai*, on en observe deux exemples, au 26 mars pour la fête de saint Gabriel, et au 8 novembre pour celle de saint Michel. Dans l'une et l'autre composition, l'Enfant

1. *Ann. arch.*, T. III, p. 357.

Jésus, ou plutôt son buste, comme dans notre vignette, et accusant le même l'âge de dix à douze ans, est renfermé dans une auréole circulaire, et il n'a point d'ailes. L'auréole est soutenue, au 26 mars, par deux Archanges seulement, saint Michel étant associé à saint Gabriel; au 8 novembre, on voit huit Anges qui sont là pour représenter un nombre indéfini; l'auréole est soutenue par tous ceux qui sont à portée d'y mettre la main. De part et d'autre, on voit en outre, au-dessous de l'auréole, et comme concourant à la soutenir de ses ailes supérieures, un Séraphin représenté par une tête à six ailes. Le grand nombre d'Anges représentés pour la fête de saint Michel, nous paraît tenir à ce fait, que saint Michel est considéré comme le chef de toutes les légions angéliques. Cette fête du 8 novembre, qui est appelée, dans le calendrier moscovite, *Synaxis Archistragi Michaél*, « la fête du grand guerrier, ou du grand chef Michel », titre aussi appliqué à Gabriel, est dite dans les *Ménées*: *Et reliquorum sanctorum incorporeorum ac caelestium ordinum*, la fête aussi « de tous les saints incorporels et des Esprits célestes »; dans le *Ménologe* de Basile, simplement *Congregatio Archangelorum*, « l'assemblée des Archanges »: le même titre que dans notre vignette. Et cependant la miniature n'y représente des saints Anges que le saint Michel seul, que nous publierons ci-après, avec quatre mauvais Anges transformés en démons, précipités autour de lui. On voit la correspondance qu'il y a entre ces différentes compositions: ici, on ne nomme que l'armée, et le chef seul est représenté; là, on ne nomme que le chef, et c'est l'armée qui est représentée.

Papebroke explique le rôle assigné aux Anges soutenant l'Enfant Jésus, en ces différentes représentations, dans le sens d'une allusion à l'épreuve où beaucoup de théologiens supposent que furent soumis les Anges, invités, aussitôt après leur création, à se soumettre au Verbe qui devait s'incarner; les Anges fidèles se seraient soumis, la résistance orgueilleuse de Lucifer et de ses Anges aurait déterminé leur chute: *Angelos in principio suae creationis jussos subicere sese Verbo incarnando, quod Lucifer cum suis facere detrectans caelo exciderit*¹.

Cette pensée, comme toutes les représentations où, pour honorer les Anges et pour exprimer leur plus haut ministère, on leur fait soutenir l'Enfant Jésus, n'exclut pas la diversité des points de vue. Les points de vue, en effet, ne nous paraissent pas les mêmes dans le calendrier moscovite et dans la composition que nous reproduisons, composition si souvent répétée aujourd'hui dans la Grèce, qu'au dire de M. Didron, il n'y a guère d'église qui ne la possède. « A eux trois, ajoute-t il, les archanges Michel, Gabriel et Raphaël représentent, selon les idées des

1. *Propylées de Mai*, p. XXI.

« Grecs, la triple puissance militaire, civile et religieuse dans le royaume
 « céleste; Raphaël est considéré et habillé comme un prêtre; en cette
 « qualité, il occupe la place d'honneur; il est au milieu entre Michel et
 « Gabriel; Michel, toujours vêtu et armé comme un guerrier, a pour mis-
 « sion de combattre les démons et les ennemis de Dieu. Gabriel se charge
 « des messages pacifiques, et vient, par exemple, annoncer à Marie
 « qu'elle sera la Mère de Dieu; la différence des costumes indique celle
 « des attributions ¹. »

Il y a probablement une idée plus générale exprimée encore dans ces compositions — leur répétition fréquente l'indique : l'idée du christianisme et de l'Incarnation tout entière, et nous serions portés à croire qu'elle se rattache à l'usage primitif de ces sigles dont M. de Rossi a révélé l'importance. XMF (réunis) sont les premières lettres des noms du Christ, de Michel et de Gabriel, servant à exprimer tout ce que le divin Sauveur a fait par lui-même et avec le ministère de ses Anges.

II.

DE L'HISTOIRE ET DES ATTRIBUTIONS DE SAINT MICHEL.

Saint Michel est considéré comme le prince des milices célestes : il semblerait donc qu'après avoir vaincu Lucifer, le premier des Anges, il lui aurait été substitué dans le haut rang que celui-ci occupait. Tandis que la révolte faisait dans les légions angéliques des vides immenses, et réduisait des multitudes d'Esprits de lumière à n'être plus que des démons, des Anges fidèles n'ont-ils pas pu par la grâce, tout en conservant les éléments essentiels de leur nature primitive, se voir élevés à des prérogatives qu'elle n'eût pas comportées, si elle eût été réduite à elle-même? C'est ainsi que la nature humaine se voit élevée, malgré son infériorité native, bien au-dessus de la nature angélique, bien au-dessus des Séraphins, des Chérubins et de tous les chœurs des Anges, non-seulement en la personne divine du Sauveur, mais en la personne même d'une pure créature, la Vierge Marie.

Ainsi le crime de Lucifer, dans l'enivrement de ses perfections, aurait été de se préférer au Verbe éternel, lorsque celui-ci lui aurait été présenté comme devant, par son union hypostatique, élever infiniment au-dessus de lui une nature créée, qui lui était naturellement inférieure;

1. *Hist. de Dieu, Icon. chrét.*, p. 290.

et il aurait dès lors conçu contre l'homme cette envie et cette haine mortelles, qu'il lui a toujours portées depuis. Par contre, ce seraient les Anges qui, prenant une plus grande part aux miséricordes de Dieu à notre égard, ont l'honneur de coopérer plus particulièrement aux desseins de Dieu, dans son œuvre par excellence, l'Incarnation de son divin Fils et le salut de l'homme, — ce seraient ces Anges qui verraient s'ajouter à leurs prérogatives naturelles le plus bel accroissement de bonheur et de gloire.

Peu importe le nom d'Archange, en tant qu'appliqué tout à la fois à ces Esprits privilégiés et au huitième des chœurs angéliques, puisque ce nom qui, dans son acception propre, signifie *un Ange supérieur*, peut, selon l'observation de Molanus ¹, s'entendre dans deux acceptions différentes : d'une supériorité qui s'étendrait sur tous les Anges pris comme Esprits célestes en général, ou seulement comme n'étant relative qu'au neuvième chœur de leur hiérarchie. Concevrait-on, d'ailleurs, que Dieu, après avoir employé un Séraphin pour purifier les lèvres du prophète Isaïe, un Chérubin pour garder l'entrée du paradis terrestre, se fût contenté d'employer des ministres d'un rang relativement inférieur, quand il se serait agi de l'Incarnation de son propre Fils, du chef-d'œuvre de sa bonté, de son amour, de sa sagesse et de sa toute-puissance ?

Saint Michel est plusieurs fois appelé par son nom, dans les saintes Écritures : Daniel d'abord le désigne comme protecteur du peuple juif. C'est l'archange Gabriel qui parle ; il travaille à mettre fin à la captivité de Babylone ; l'Ange des Perses s'oppose à son dessein, dans l'intérêt spirituel de cette nation. Michel vient en aide à Gabriel : *Et ecce Michaël unus de principibus primis venit in adiutorium meum :... Et nemo est adiutor meus in omnibus his, nisi MICHAEL, PRINCEPS VESTER* ². Plus loin, le prophète, s'adressant à Dieu, annonce l'intervention de l'Archange aux derniers jours du monde : *In tempore autem illo consurget Michaël princeps magnus qui stat pro filio populi tui* ³.

L'apôtre saint Jude, réprouvant, dans son épître, l'usage des imprécations, cite à l'appui de sa thèse l'exemple de saint Michel qui, ayant à combattre le démon qui lui disputait le corps de Moïse, se contente de lui dire : « Que le Seigneur exerce sur toi sa puissance ». *Quum Michaël archangelus cum Diabolo disputans altercassetur de Moysi corpore, non est ausus iudicium inferre blasphemice, sed dixit : Imperet tibi Dominus* ⁴. L'Apocalypse rapporte le grand combat dans lequel le Dragon infernal et ses anges furent vaincus

1. Molanus, *Hist. SS. Imagin.*, Lib. III, cap. xxxix.

2. Dan., x, 13, 21.

3. *Id.*, xii, 1.

4. Jud., 9.

par les bons Anges, ayant saint Michel à leur tête : *Et factum est praelium magnum in caelo : Michaël et angeli ejus praeliabantur cum Dracone, et Draco pugnabat et angeli ejus. Et non valuerunt, neque locus inventus est eorum amplius in caelo* ¹.

On reconnaît saint Michel, bien qu'il ne soit pas nommé, dans cet Ange armé d'une épée, qui, devant les murs de Jéricho, apparut à Josué et lui dit qu'il était le chef de l'armée du Seigneur, venu à son secours : *Vidit virum stantem contra se, evaginatum tenentem gladium, perrexitque ad eum et ait : Noster es, an adversariorum ? Qui respondit : Nequaquam ; sed sum princeps exercitus Domini, et nunc venio* ². Le saint Archange est désigné d'une manière moins certaine, mais encore très-probable, dans cette apparition du prophète Zacharie, où celui-ci vit dans une plantation de myrtes, au milieu de la nuit, un Ange monté sur un cheval rouge. D'autres Anges subordonnés, aussi montés sur des chevaux de couleurs variées, venaient lui rendre compte de l'état où ils avaient trouvé la terre, après avoir parcouru les régions assignées à chacun d'eux : elle était en repos : alors, le céleste guerrier invoque le Dieu des armées en faveur de Jérusalem et de Juda, pour faire cesser la captivité de Babylone. En effet, les soixante-dix ans qu'elle devait durer sont à leur terme ; mais on voit par le contexte du Prophète que ce n'était là qu'une figure, et qu'il s'agit bien plus, dans sa pensée, du mystère de la Rédemption générale, que du rétablissement de la cité temporelle des Juifs. Zacharie était lui-même assisté de son Ange gardien, on dirait mieux, vu la circonstance, de son Ange particulier, Ange qui parlait au dedans de lui et lui expliquait la vision, *qui loquebatur in me* ³. Quel magnifique sujet de tableau ! Et comme tous ces autres traits de l'intervention du saint Archange, rapportés par les livres sacrés, lui feraient une belle histoire en peinture ! Nous n'avons connaissance pourtant qu'aucun d'eux ait été représenté, à l'exception du combat, qui l'a été souvent, et de l'apparition à Josué, qui figure dans les mosaïques de la nef, à Sainte-Marie-Majeure, mais de telle sorte que l'Archange, suspendu dans les airs, ne porte aucun attribut propre à le faire distinguer, pas même l'épée que la sainte Ecriture lui met dans la main.

Les Grecs du *Guide de la peinture* ont cru devoir désigner comme étant encore saint Michel, l'Ange qui secourut Agar ; celui qui arrêta le bras d'Abraham prêt à sacrifier son fils ; celui qui apparut à Gédéon ; celui qui annonça la naissance de Samson ; celui qui se montra à David

1. Apocal., XII, 7, 8.

2. Jos., V, 13.

3. Zach., I, 8 et suiv.

remettant son épée dans le fourreau ; d'après eux, ce serait lui de même qui aurait protégé les trois jeunes Israélites dans la fournaise, Daniel dans la fosse aux lions ¹. Avec un pareil système, on lui rapporterait également presque toutes les missions angéliques de l'Ancien Testament ; et en effet, dans un discours en son honneur, publié dans Surius, d'après Simon Métaphraste, l'orateur le montre apprenant à Adam à cultiver la terre et à se mettre, par une vie laborieuse et frugale, en état de résister aux nouvelles tentations de l'ennemi ; puis, outre la plus grande partie des apparitions précédentes, il lui attribue la vision du buisson ardent, celle qui frappa d'immobilité l'ânesse de Balaam ; l'assistance céleste qui rendit David vainqueur de Goliath, la destruction de l'armée de Sennachérib ; il lui fait transporter Habacuc, le prophète Ézéchiél, le diacre Philippe lorsqu'il baptisa l'eunuque de la reine d'Éthiopie ².

Dans tous les cas, on admettra facilement que saint Michel, dont le nom, comme l'observe Mgr Crosnier ³, est le mot d'ordre des armées célestes : « Qui est semblable à Dieu ! » soit par excellence l'Ange des combats. Quand il s'agit de lutter, il est toujours en tête, Protecteur du peuple de Dieu sous l'Ancien Testament, il est, sous la loi nouvelle, le protecteur de l'Église et le lieutenant invisible du Christ, en des conditions telles que l'art chrétien a pu lui assigner souvent, dans ses représentations, un poste analogue à celui de saint Pierre, le chef visible de l'Église. De même qu'à saint Pierre on associe saint Paul, de même à saint Michel on associe l'archange Gabriel, et tous les deux sont les acolytes du Fils de Dieu, quand il est réputé régner dans les régions célestes, tandis que les deux Apôtres l'accompagnent lorsqu'il s'incline vers la terre pour y pourvoir aux intérêts de son Église. De même aussi que le chef des Apôtres est quelquefois posé seul au sommet de la Croix, dans une position qui, en propre, n'appartient qu'à une figure divine, de même aussi nous avons vu le chef des légions angéliques reposer à la même place, comme étant lui-même, dans un autre ordre d'idées, un représentant du Sauveur.

A cet ordre d'idées semble appartenir le ministère de la balance ou du pèsoement des âmes qui lui est confié, ministère correspondant, jusqu'à un certain point, à celui des clefs confié à saint Pierre. Le pouvoir des clefs, ainsi délégué, n'appartient, en propre, qu'à Dieu ; la balance, également, n'est mise dans les mains de saint Michel qu'à titre de délégation, comme premier ministre du Souverain Juge. A considérer les paroles de

1. Didron, *Guide de la Peint.*, p. 352.

2. Surius, *De Probatis sanct. Hist.*, in-fol. Cologne, 1574, T. V, 29 sept., p. 410 et suiv.

3. Crosnier, *Icon chrét.*, p. 111.

la liturgie sacrée, le rôle du saint Archange, dans cette circonstance, serait tout en notre faveur. Il s'agirait pour lui d'achever l'œuvre du salut des âmes, de les délivrer définitivement des machinations de leur commun ennemi. L'Église, dit Ayala, nous recommande à saint Michel, afin que nous ne périssons pas au jour terrible du jugement : *Ne peccamus in tremendo iudicio*. C'est pourquoi on le représente assistant au jugement divin, une balance à la main¹. On lit, en effet, dans les prières de l'Église : « Archange Michel, je t'ai établi prince sur toutes les âmes
 « qui doivent être choisies : *archangele Michaël, constitui te principem super*
 « *omnes animas suscipiendas* ² ; archange Michel, auquel Dieu a confié
 « les âmes des Saints, afin qu'il les conduise au paradis de la joie la
 « plus parfaite : *Michaël archangelus cui tradidit Deus animas sanctorum*
 « *ut perducatur eas in paradysum exultationis* ; que votre porte-étendard saint
 « Michel les amène au séjour de la sainte lumière, que vous avez
 « autrefois promise à Abraham et à sa postérité : *sed signifer sanctus*
 « *Michaël representet eas in lucem sanctam, quam olim Abraham promisisti*
 « *et semini ejus* ³. » On voit ainsi quelle est la pensée d'unité qui préside à toutes les attributions de saint Michel : tenant la balance pour en maintenir l'équilibre, contrairement à tous les vains efforts de Satan, qui voudrait troubler l'équité des jugements divins, il continue encore sous cette forme sa lutte perpétuelle contre cet Ange rebelle, sur lequel il remporte ainsi sa dernière victoire, et la plus belle, la victoire de la justice alliée à la miséricorde.

Saint Michel, qui était souvent apparu, avant la venue du Sauveur, aux prophètes qui l'attendaient, a plus d'une fois aussi, depuis sa venue, favorisé les chrétiens de ses apparitions. Celles-ci ne peuvent avoir autant d'autorité que les premières en ont reçu des livres saints. Dans leurs circonstances rapportées par des traditions orales passées à l'état de légende, il a pu se glisser bien des fables ; mais quant au fait principal, le voyant attesté par les deux fêtes établies en l'honneur du glorieux Archange, — l'une, celle du 8 mai, destinée à célébrer son apparition sur le mont Gargano ; l'autre, celle du 29 septembre, établie en souvenir de la consécration de sa basilique en ce même lieu, — on ne peut le mettre en doute, à moins d'un parti-pris d'incrédulité en pareille matière.

Boronius rapporte à l'an 493 l'apparition du mont Gargano, en faisant observer qu'une autre apparition de saint Michel à Rome était célèbre bien auparavant ; qu'elle avait été l'objet d'une fête, et avait été

1. *Office de saint Michel*, Graduel de la Messe. Ayala, *Pictor christ.*, L. II, cap. vi, § 6.

2. *Id.*, 3^e Antienne des Vêpres.

3. *Messe des Morts*, 2 novembre, Offertoire.

chantée par le poète Florus. Sans attacher plus de foi qu'il n'en mérite au récit que nous trouvons dans la *Légende dorée*, mais qui repose sur un document beaucoup plus ancien publié dans Surius, il nous paraît très-permis d'en emprunter les principales données, comme on l'a fait dans une des fresques du XIV^e siècle, à *Santa Croce* de Florence, pour dire l'origine miraculeuse du principal sanctuaire érigé en l'honneur du prince des légions angéliques. On aperçoit dans cette fresque, au sommet d'une haute montagne, un taureau, contre lequel on lance vainement des flèches, qui reviennent sur ceux qui les ont tirées. Le taureau ainsi représenté s'était éloigné du troupeau dont il faisait partie, et s'était arrêté à l'entrée d'une caverne, attiré par un charme merveilleux. Son maître, irrité, ne pouvant autrement ni l'atteindre, ni le faire revenir, lui avait lancé une flèche empoisonnée, qui était revenue sur lui-même et l'avait percé. C'était près de Siponto, dans la Pouille; l'évêque de cette ville, après avoir ordonné trois jours de jeûne, vit apparaître l'archange saint Michel, et apprit de lui que ces prodiges avaient eu lieu afin qu'il fût honoré sur cette montagne, qui, depuis, s'est appelée le mont *San-Angelo*¹.

L'apparition à saint Ausbert, évêque d'Ayranches, qui a déterminé, au VIII^e siècle, l'érection de l'église et du célèbre monastère du mont Saint-Michel, à l'extrémité des côtes de Normandie, ne repose pas sur des données d'une aussi grande valeur que celles du mont Gargano; elle ne pourrait pas cependant non plus, sans témérité, être révoquée en doute, quant à sa substance, en présence des fondations dont elle a été l'origine, et nous la rappelons, préférablement à beaucoup d'autres, parce qu'elle a le grand mérite, à nos yeux, de se rattacher au patronage du saint Archange sur la France.

La France a pour patron saint Michel, le prince du peuple de Dieu, le principal protecteur de l'Église, parce qu'elle est la fille aînée de l'Église, qu'elle s'est flattée d'être à quelques titres devenue, à son tour, le peuple choisi. Pauvre France, si malheureuse en ces temps-ci pour avoir oublié que sa mission était toute chrétienne! puisse son céleste gardien la remettre dans la voie où elle retrouvera le bonheur et la gloire, en redevenant le principal instrument de Dieu pour le bien parmi les hommes, comme lui-même il n'a cessé de l'être parmi les Anges!

1. Surius, T. V, 29 sept., p. 424.





DESIGN DE BOSSI.



ST MICHEL

1. Ménologe de Basile. 2. F. Angelico - 3. Raphaël.



CH. DESCOUET, SCUL.

III.

DE LA MANIÈRE DE REPRÉSENTER SAINT MICHEL.

Il n'est pas à notre connaissance que saint Michel ait été expressément représenté avant le v^e ou le vi^e siècle. Alors on le voit avec l'archange Gabriel, aux côtés du Christ triomphant, dans les mosaïques des églises de Sainte-Agathe, de Saint-Michel, de Saint-Vital, à Ravenne. Dans celle de ces églises placée sous son invocation, et dans la mosaïque de Saint-Apollinaire *in Classe*, près de la même ville, exécutée au vii^e siècle, il est désigné par son nom. Les règles de l'analogie ne permettent pas de le méconnaître dans les autres monuments où les circonstances sont les mêmes. Dans le poste d'honneur qu'il occupe alors, il n'y avait aucune raison pour lui attribuer ni les insignes militaires, ni ceux qui se rapportent à son intervention dans les jugements divins. Alors il porte la tunique longue, avec le pallium ou manteau antique, et, à la main, un sceptre ou bâton pastoral dont la forme varie sans changer de signification¹. Nous le voyons pour la première fois représenté en vainqueur des Anges rebelles, dans le *Ménologe* de Basile, au x^e siècle (pl. xiv, fig. 1)². Noblement posé, avec ses grandes ailes, au-dessus de l'abîme où ils sont précipités, il ne les frappe pas ; il n'est pas non plus encore vêtu en guerrier ; il tient levée la bannière divine, sur laquelle est écrit le mot *Αγίος*, trois fois répété : « Saint, Saint, Saint ! » et c'en est assez pour que l'ennemi soit vaincu. Il y a dans ces données les éléments d'une admirable composition. Au xii^e siècle, nous le voyons armé pour le combat, et nous ne pensons pas qu'il l'ait été beaucoup plus tôt. Il porte, par exemple, le bouclier, et il perce le dragon de sa lance, sur l'*I* historié d'*In principio*, au commencement de l'Évangile de saint Jean, dans un évangélaire de cette époque appartenant à la bibliothèque de Laon³, et dans le *Combat* des fresques de Saint-Savin. Il en est de même d'un ivoire de la bibliothèque de Leipsick, publié par Gori, et que nous croirions volontiers du même temps⁴. Dans ces divers exemples, il continue, d'ailleurs, de porter les habits longs, et n'a de militaire que les armes, si ce n'est qu'à Saint-Savin,

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, pl. XLVI ; T. II, pl. XVII, XIX, XXIV.

2. Fête du 8 novembre, sous le nom de *Congregatio Archangelorum*. L'espace central au-dessous de l'Archange est un gouffre, la gravure au trait ne l'indique pas suffisamment.

3. Ed. Fleury, *Manuscrits de la Bibliothèque de Laon*, 1^{re} partie, pl. XXIII.

4. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XLIII.

il combat à cheval, et que, sur l'ivoire de Leipsick, son manteau, agrafé sur le côté, pourrait être la chlamyde plutôt que le *pallium*. Au XIII^e siècle, dans nos miniatures provenant d'un *Graduel* franciscain, dans le *B* de l'introït *Benedicite* probablement, il presse sous ses pieds une figure de dragon, et percé de sa lance une autre tête de l'ennemi infernal; ici il porte, avec un bandeau sur la tête, une aube blanche, ornée d'une ceinture à bandes d'or, costume tout sacerdotal, si ce n'est plutôt angélique, et il triomphe sans effort. Dans cette miniature, nous observons aussi la balance, qu'il porte de l'autre main, comme attribut fixe et personnel. Nous ne croyons pas que, dans ces conditions surtout, on en puisse citer des exemples beaucoup plus anciens. Pourrait-on même affirmer qu'avant le XII^e siècle, on lui ait donné la balance à soutenir dans la scène du pèsement des âmes? Dans un bas-relief du portail d'Autun, donné comme étant du XIII^e siècle par M. de Caumont, la balance est soutenue par une main qui sort d'un nuage. Cette main nous semblerait plutôt une main divine qu'une main angélique, et l'on serait en droit de prendre pour saint Michel l'Ange qui — la main sur le côté droit de la balance, déjouant les efforts impuissants des démons pour faire peser avec excès l'autre plateau — sourit à la petite figure à laquelle il assure ainsi le salut¹. Ce serait la justification du système d'après lequel le ministère de la balance, attribué à saint Michel, aurait, à son origine, un caractère tout protecteur. Il ne faudrait pas arguer contre cette interprétation du costume encore tout civil de l'Ange dont nous parlons, puisqu'on ne voit pas que saint Michel jusqu'alors ait reçu celui de guerrier.

Il ne l'a aucunement dans le pèsement des âmes des sculptures de nos cathédrales, qui, décidément, lui est confié, comme on le peut observer dans la figure du portail d'Amiens, également publiée par M. de Caumont, et l'on observera aussi que, sur ce monument, il ne porte plus un costume antique, mais plutôt une aube ecclésiastique². On est fondé à croire que l'attribution du costume militaire à saint Michel commence à se manifester lorsque sa tunique devient courte.

Dans les peintures du XIII^e siècle représentant la vie et les miracles de saint Laurent, placées sous le porche qui précède sa basilique, aux portes de Rome, l'artiste, s'étant proposé d'exprimer la puissance d'intercession du saint diacre pour la justification des âmes, conformément à un trait rapporté dans la *Légende dorée*, a dédoublé la scène du pèsement du bien et du mal, attribués à une âme que les démons disputent à l'Archange, et qui est définitivement sauvée par l'intervention de saint Laurent. Nous

1. De Caumont, *Abécéd.*, Ed. 1868, p. 248.

2. *Id.*, p. 470.

reviendrons à ces deux tableaux, pour en dire la composition. En ce moment, nous voulons seulement faire remarquer que, dans le premier, saint Michel porte la tunique courte, et, dans le second, la tunique longue ¹.

Nous voyons pour la première fois le costume complètement militaire attribué à saint Michel, et simultanément à deux Anges qui combattent avec lui, dans une des fresques de Cimabue, à Assise, où tous trois frappent victorieusement de leurs lances le dragon et ses démons précipités dans l'abîme ². Ce costume, dans l'intention du peintre, est un costume antique. Saint Michel ayant été, comme nous l'avons fait observer, placé, dans une série de crucifix du XIII^e et du XIV^e siècles, au sommet de la croix, pour exprimer l'idée de triomphe qui doit se reporter de son représentant angélique au divin Crucifié lui-même, on a remarqué qu'au XIII^e siècle, il y portait la tunique, à laquelle, au XIV^e, on a substitué une armure militaire, plus ou moins conforme alors à celle des chevaliers de l'époque.

Voilà donc le glorieux Archange en possession de tous les attributs qui ont prévalu dans ses représentations. Quand on le montre à l'état fixe et dans le sentiment général d'un portrait, il peut réunir entre ses mains, à la fois, les insignes du guerrier et la balance, tenir simultanément sous ses pieds le monstre infernal : tel l'a fait Raphaël, dans sa composition des *Trois Archanges* (pl. XIV, fig. 3), quoiqu'il lui ait donné là même un certain mouvement. Mais, dans les deux tableaux du Louvre, l'action est trop vive pour comporter d'autres attributs que ceux du combat. On remarquera aussi que le costume militaire adopté en toutes circonstances pour son héros, et inspiré de l'antique, est surtout idéal. Au contraire, quand il a voulu peindre saint Georges, il en a fait à peu près un chevalier de moyen âge : il faut le louer d'avoir ainsi évité que l'Ange pût être confondu avec un guerrier humain. Le Beato Angelico, avant lui, en avait donné l'exemple dans l'une de ces admirables petites figures de Saints en pied qui ornent la bordure de sa *Descente de Croix*, à l'académie de Florence (pl. XIV, fig. 2). Là, saint Michel, dans l'attitude la plus placide, offre un excellent modèle pour la statuaire. Avec cela, il est plein d'une douce mais pénétrante expression, et parfaitement caractérisé. Quoiqu'il porte sa lance sans frapper l'ennemi, et que celui-ci ne paraisse même pas sous ses pieds, l'on n'en comprend pas moins qu'il l'a vaincu, et le regard qu'il jette sur nous est à la fois empreint de triomphe et de protection. Il ne faut pas oublier, en effet, que c'est surtout pour nous

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XCIX.

2. *Id.*, pl. CX.

préservé de ses atteintes qu'il tient Satan dompté. Que l'on n'oublie pas non plus que le principe de sa victoire est sa fidélité envers Dieu. Toutes ces choses, jusqu'à un certain point, peuvent s'exprimer à la fois : les yeux de l'Archange peuvent s'élever vers le ciel, l'une de ses mains fera peser sur l'Ange déchu son arme victorieuse, et l'autre pourrait être tendue vers nous, comme pour nous avertir de nous tenir dans la sécurité et la confiance, et nous dire que nous n'avons rien à craindre tant que, de nous-même, nous n'irons pas nous livrer aux griffes du dragon infernal. Alors, il est vrai, il ne pourrait plus tenir le bouclier, et le bouclier est utile pour nous avertir que la guerre contre Satan doit être surtout défensive. Ce bouclier nous préserve nous-mêmes, et, timbré de la croix comme il l'est ordinairement, il nous met à l'abri de toute atteinte plus encore que les coups de lance, car, ce dragon, aux nombreuses têtes, en relèvera toujours quelques-unes, tant que sa dernière défaite n'aura pas été consommée avec la durée de ce monde.

En regard des chefs-d'œuvre de l'art, les plus humbles monuments ne sont pas à dédaigner comme données iconographiques. Ainsi, parmi les plombs historiés publiés par M. Arthur Forgeais, la balance se retrouve en même temps que l'épée, dans une main de l'Archange, tandis que, de l'autre, il fait peser sur Satan, écrasé sous ses pieds, la hampe d'une longue croix. Cette double observation s'applique à un mereau de la confrérie des pâtisseries oublieurs du xv^e siècle. Il est vraisemblable qu'ils avaient choisi saint Michel pour patron, à raison même de cet emblème de la balance, et pour exprimer qu'ils étaient exacts dans le poids de leur marchandise, quoique, sous d'autres mereaux de leur confrérie, ils l'aient représenté sans cet insigne¹. La raison d'un pareil choix est évidente de la part des fabricants de balances ou *balanciers*, et cependant sur le mereau provenant d'eux, que l'on observe dans la même publication, la balance n'est pas portée par saint Michel, mais placée au revers de leur rustique médaille². Les chapeliers avaient aussi pour patron saint Michel. Généralement, sur la plupart des mereaux de ces diverses corporations, l'Archange porte la croix en guise de lance, et de sa hampe perce ou écrase son ennemi; la croix est encore sur son bouclier. Sur beaucoup d'entre eux, il brandit, en outre, une épée.

Parmi les enseignes de pèlerinage publiées par le même auteur, on en remarque une où saint Michel portant ainsi l'épée pour seule arme offensive, son front est surmonté d'une petite croix, et sur son bouclier on voit neuf étoiles : moyen de le désigner comme un combattant céleste.

1. Forgeais, *Plombs historiés*, 1^{re} série, p. 101.

2. *Id.*, p. 30.

et d'indiquer les neuf chœurs des Anges ; à côté de lui sont posées deux coquilles¹, souvenir du pèlerinage au mont Saint-Michel, qui se retrouve sur un autre plomb de la même collection, où l'Archange émerge à mi-corps d'une coquille surmontée des armes de France, allusion à son patronage sur notre nation et à l'ordre royal qui portait son nom². Au revers d'un mereau des pâtissiers oublieurs, nous retrouvons également les coquilles associées aux cornets dont ils se servaient pour faire appel à leurs chalands. Il est bon encore d'observer que les armes de France, adoptées, au contraire, à leur revers, par les autres corporations de pâtissiers, devaient se rapporter au patronage national dont nous venons de parler.

Sur tous ces petits monuments, saint Michel est en guerrier, et ordinairement il porte l'armure articulée du temps. Il n'y a d'exception bien caractérisée que pour l'enseigne de pèlerinage à l'écu étoilé, où l'on revoit un de ces costumes militaires d'une couleur antique, mais surtout d'un caractère idéal, et par conséquent plus surhumain, qui semblerait annoncer un degré de plus, quant à l'élévation des idées, dans cette œuvre également d'un art tout populaire. Serait-ce parce qu'elle se rattache à une pratique de dévotion, tandis que, généralement ailleurs, l'honneur d'une corporation d'ouvriers était le principal mobile de la pensée ? Deux autres des enseignes de pèlerinage, comprises dans la publication de M. Forgeais, et attribuées par lui au xvi^e siècle, nous montrent saint Michel rentré en possession des vêtements longs, qui semblent ; sur l'une d'elles, être la tunique et le pallium antique, ce qui s'expliquerait par le mouvement classique de l'époque, atteignant jusqu'à ces régions infimes des beaux-arts ; sur la seconde, au contraire, l'aube sacerdotale se fait reconnaître sans hésitation. De part et d'autre, l'Archange paraît en même temps armé de la croix, en guise de lance et de bouclier, et le dragon demeure sous ses pieds³.

La série d'observations que nous a permis de faire la réunion de ces modestes images, justifie l'attention que nous leur avons donnée, et les deux dernières nous ramènent à cette réflexion, qui se tenait depuis longtemps suspendue sous notre plume : qu'en tout état de cause, dans le combat que l'Archange livre à son adversaire infernal, la supériorité qui lui assure la victoire doit être celle d'une nature tout immatérielle, pour laquelle il n'est aucun besoin des efforts d'une vigueur purement musculaire. Il faut que son expression, dans toutes les nuances qu'elle peut

¹ Forgeais, *Plombs historiques*, 2^e série, p. 89.

² *Id.*, p. 82.

³ *Id.*, p. 87, 88.

revêtir, depuis le chant de la victoire, l'indignation, l'action de grâce, le sentiment de protection affectueuse dirigée vers nous, jusqu'à la soumission la plus humble pour les décrets divins, soit toujours noble, pure et sereine.

Il faut bien prendre garde à la manière de représenter le pèsement des âmes. On s'est exposé à l'accusation d'une erreur inepte et intolérable, selon l'expression d'Ayala¹, quand on a représenté une âme dans chacun des plateaux de la balance, comme si le salut ou la damnation étaient répartis en égard au mérite et au démérite proportionnel des uns et des autres. Il ne faudrait pas même donner lieu de croire qu'il s'agit uniquement d'une question de plus ou de moins, quant au bien ou au mal qui incombe à chacun : avec un seul péché mortel sur la conscience, le plateau du mal l'emporte, et vous êtes condamné ; si vos péchés ne sont que véniels ou que vous soyez rentré en état de grâce par la pénitence, vous êtes sauvé ; c'est le poids des péchés et des satisfactions que la balance doit déterminer. Nous sommes persuadé qu'originellement, du moins, quand on a mis deux petites figures humaines dans les deux plateaux, on n'a pas voulu dire autre chose. Ces deux petites figures n'étaient pas deux âmes, mais la personnification du bien et du mal attribués à une seule. Nous en voyons la preuve dans le bas-relief du portail d'Autun : une douce figure, image du bien, est couchée dans le plateau droit ; l'âme mise en jugement est représentée dans un sentiment d'incertitude et d'effroi, au-dessus de la balance ; tandis que le péché, de l'autre côté, apparaît sous les traits d'un laid petit personnage courbé sur lui-même. D'ailleurs, on ne comprendrait pas pourquoi les démons feraient tant d'efforts pour faire pencher la balance du côté gauche, si ce côté ne représentait pas l'idée du mal ou des péchés personnels. La chose est rendue avec plus d'évidence encore, s'il est possible, au portail d'Amiens, où l'on voit dans le plateau droit l'Agneau divin, image de l'application des mérites de Jésus Christ, et dans l'autre plateau, une sorte de tête d'animal difforme. Dans les fresques conservées sous le portique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, ce sont deux écriteaux qui sont posés dans les plateaux de la balance, écriteaux que l'on prendrait pour des cubes de pierres ou des dés, si l'on ne considérait que les gravures trop réduites de d'Agincourt. Sur l'un de ces écriteaux, porté par les démons, nous avons lu, non pas dans les scènes du pèsement, mais dans celle de la mort, qui précède et qui en est le prélude, ces mots : *Opera mala quæ fecit*, et sur l'autre écriteau, porté par un Ange : *Opera bona quæ fecit* ; puis, sur un troisième, ces mots : *Requiescat in pace, amen*, exprimant les prières de l'Église.

1. Ayala, *Pictor Christ.*, L. II, cap. vi, § 7.

Dans les scènes du pèsement, l'âme est aussi représentée à genoux, saisie par les démons qui cherchent à l'entraîner, mais se cramponnant au bon Ange, en attendant que saint Laurent, dans la scène suivante, vienne consommer sa délivrance. Le saint diacre le fait en ajoutant dans le plateau du bien un vase : souvenir, dit la légende, d'une offrande à l'une de ses églises; symbole, en général, des prières et des bonnes œuvres accomplies avec son intercession. La conclusion à tirer de ces observations, c'est qu'on doit éviter, d'un côté, de mettre dans les deux plateaux de la balance deux petites figures à peu près semblables, ce qui pourrait être un sujet de confusion, et, de l'autre, ne pas juger néanmoins trop sévèrement les artistes du moyen âge, qui l'ont fait naïvement, sans y attacher aucune mauvaise intention ni aucune erreur doctrinale¹.

Pour nous, ayant eu à faire représenter en l'honneur de saint Michel, le ministère de la balance, nous avons cru bien agir, en plaçant dans le plateau gauche, sous formes de gros paquets d'un rouge enflammé, les péchés apportés par le démon, qui s'efforce, en pesant dessus, de les rendre encore plus lourds; mais, dans l'autre plateau, par-dessus des vertus d'un moindre volume, apportées par le bon Ange, pèse aussi la croix resplendissante; et, tandis qu'au-dessus de l'Archange chargé de la balance, le Souverain Juge apparaît au sommet du tableau, l'âme, dans le bas, se tient, confiante, dans le sentiment d'un arrêt qui lui sera favorable.

Saint Michel, tenant la balance, est ordinairement représenté debout, et fermement posé; mais nous l'avons vu aussi suspendu sur ses ailes, et cette disposition enlève la scène d'une manière vraiment heureuse, dans une *predella* de la chapelle Strozzi, à *Santa Maria Novella* de Florence, où saint Laurent intervient de nouveau². Cette peinture nous semblerait d'Orcagna, auteur des fresques qui ornent la même chapelle. Le nom de ce grand maître du xiv^e siècle nous ramène au saint Michel de son *Jugement dernier* de Pise : nous en ferons remarquer, en finissant, le grand et large caractère. Placé au milieu du tableau, dans une attitude calme, une brillante chlamyde jetée sur ses épaules, par-dessus son armure an-

1. Le R. P. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, T. I, p. 108, donne plusieurs exemples du pèsement des âmes : l'un emprunté au *Jugement dernier* des Vitraux de Bourges, l'autre provenant d'un chapiteau de Sainte-Croix, à Saint-Lô. Sur celui-ci, qui nous paraît du xii^e siècle, la balance est suspendue, comme à Autun, par une main divine, et, contrairement à ce que nous avons remarqué jusqu'à présent, c'est le plateau droit qui est le plus léger. Le savant auteur paraît savoir que ce cas n'est pas isolé, et il juge qu'il y aurait lieu d'en rechercher la raison. Il est à remarquer que l'exemple cité est d'une époque toute primitive par rapport au fait iconographique du pèsement des âmes.

2. Nous publierons ce petit tableau T. V; nous expliquerons mieux alors quelle est la signification de l'intervention de saint Laurent.

tique, il tient de chaque main une banderole flottante; sur celle de droite, on lit : *Venite, benedicti*, etc.; sur celle de gauche : *Ite, maledicti*, et on comprend mieux que jamais à quel titre et dans quel degré saint Michel est le grand justicier du souverain Roi.

IV.

DE SAINT GABRIEL.

« Saint Gabriel, dont le nom signifie *Force de Dieu*, est l'Ange de la « Rédemption, dit Mgr Crosnier : ce fut lui qui fut chargé d'en dévoiler les « secrets à Daniel; ce fut lui qui annonça à Marie que le mystère devait « s'opérer en elle ¹. » L'archange Gabriel est pour la première fois nommé au chapitre VIII de Daniel, et cela par un autre Ange, que l'on croit être saint Michel. Il apparaît au Prophète pour lui expliquer les visions dont il était favorisé, et qui avaient alors rapport à l'empire des Mèdes et des Perses : *Factum est cum viderem ego Daniel visionem et quærerem intelligentiam; ecce stetit in conspectu meo quasi species viri; et audivi vocem viri inter Ulai, et clamavit, et ait : Gabriel fac intelligere istam visionem* ². Et, en effet, Gabriel s'acquitte aussitôt de cette mission; puis il reparaît dans le chapitre suivant, et c'est alors qu'il apprend à Daniel le délai de soixante-dix semaines d'années, à la fin desquelles le Sauveur doit consommer son sacrifice, et, par sa mort, délivrer l'homme de la captivité du péché, comme, après soixante-dix ans, Dieu allait délivrer son peuple de la captivité de Babylone : « *Ecce vir Gabriel quem « videram in visione a principio... et docuit me... septuaginta hebdomades « abbreviatæ sunt super populum tuum* ³. » De même qu'on est fondé à reconnaître saint Michel dans l'Ange qui avait d'abord parlé, d'après ce qui suit au chapitre X, où il est désigné par son nom; de même on est porté à reconnaître, dans le texte de ce chapitre encore à l'office qu'il continue de remplir, Gabriel, qui vient d'être nommé. Alors le prophète fait la description de l'apparence splendide qu'a prise l'Archange, lorsqu'il lui réapparaît pour lui annoncer la délivrance du peuple choisi, prélude et l'image de l'Incarnation : il était vêtu de lin, avec une ceinture d'or; son corps avait la couleur et l'éclat du chrysolithe; son visage brillait comme l'éclair, et ses yeux étaient comme des lampes ardentes; ses bras et tout le

1. Crosnier, *Iconog. chrét.*, p. 113.

2. Dan., VIII, 15, 16.

3. *Id.*, IX, 21, 22, 24.

reste du corps jusqu'aux pieds étaient comme un airain étincelant, et le son de sa voix retentissait comme la voix puissante de la multitude : *Vestitus lineis , et renes ejus accincti auro obrizo , et corpus ejus quasi chrysolithus, et facies ejus velut species fulguris , et oculi ejus ut lampas ardens ; et brachia ejus, et quæ deorsum sunt usque ad pedes, quasi species æris candentis ; et vox sermonum ejus ut vox multitudinis*¹. C'est alors que l'Archange raconte à Daniel comment, avec le secours de saint Michel, il a obtenu, malgré la résistance opposée par l'Ange des Perses, la fin de la captivité de Babylone, et il finit par la promesse de lui expliquer ce qui est consigné dans les écrits de vérité : *Annuntiabo tibi quod expressum est in scriptura veritatis*², paroles interprétées elles-mêmes dans le sens des lumières sur l'Incarnation communiquées au Prophète.

La sainte Ecriture ne fait plus mention ensuite de saint Gabriel, jusqu'au moment où il est envoyé à Zacharie pour lui annoncer la naissance du Précurseur, puis ensuite à Marie elle-même, pour mettre ainsi le sceau à sa sublime mission.

Associé à Michel, son céleste compagnon, dans l'accomplissement des missions qui précèdent, toutes les fois qu'on a représenté celui-ci comme acolyte et conseiller intime du Sauveur, Gabriel l'a été bien plus souvent que lui, et plus anciennement, selon toute probabilité, à cause de son rôle dans l'Annonciation. On se rappelle la peinture du cimetière de Priscille, où l'on a cru reconnaître la représentation de ce mystère, et où l'Archange apparaissait sans ailes. Quant à son attitude et à sa physionomie dans les monuments sans nombre où reparait cette scène admirable qui se déroule entre l'envoyé céleste et la Mère de Dieu, elle dépend du caractère que la scène reçoit dans son ensemble, suivant les temps et les écoles, et c'est surtout lorsque nous nous occuperons de l'Annonciation elle-même que nous devons en parler. Nous ferons seulement observer que Gabriel, dans l'antiquité chrétienne et dans les œuvres qui en sont dérivées, conformément au sentiment de dignité qui dominait alors dans l'art, se présente souvent à la sainte Vierge un sceptre à la main³ ; un peu plus tard, ce sceptre devient facilement une croix⁴. Enfin, dans les temps modernes, on représente communément l'Archange portant à la main

1. Dan , x, 5, 6.

2. *Id.*, x, 21.

3. Labarte , *Hist. des Arts industriels*, Planches, T. I, pl. v, x.

4. Dans un manuscrit du XIII^e siècle, de la Bibliothèque du Vatican, nous retrouvons le sceptre surmonté d'une fleur qu'on prendrait facilement pour une croix, si on ne considérait que les planches de d'Agincourt (*Peint.*, pl. 1). On voit la croix sans aucun équivoque au 25 mars du calendrier moscovite, publié par Papebroke, dans ses *Propylées de Mal.* (Boll., vol. de mai, p. xx.)

le lis, symbole de la pureté virginale de Marie, mise en quelque sorte sous sa sauvegarde; et lorsque Gabriel est représenté en dehors de l'Annonciation, on le lui a conservé comme un attribut personnel ¹.

Quand on le représente ainsi en dehors de toute action, on ne peut mieux faire, pour le caractériser, que de rappeler son ministère dans l'Annonciation. C'est ainsi que Raphaël, dans sa composition des *Trois Archanges*, lui fait lever vivement la main, pour montrer Marie et son divin Fils, et, en quelque sorte, les annoncer au monde. Dans la composition analogue attribuée au Pollaiuolo, il porte seulement un lis. M. Husenbeth cite une clairevoie sculptée où il tient un sceptre et un bouclier sur lequel est inscrit le nom de Marie ². Dans la peinture des *Sept Archanges* signalée par Ayala, et dans la gravure du même titre mentionnée par M. Guénébault, on lui donne pour signe distinctif un miroir, sans doute aussi en souvenir de Marie, appelée *Speculum justitiæ*, miroir de justice. Dans la peinture de Palerme, il porte, de plus, une lanterne contenant un flambeau allumé. Au jour de sa fête, le 43 juillet, il porte, dans le calendrier moscovite, une petite croix.

Nous connaissons bon nombre de ses images où il ne porte aucun attribut et où, sans un geste aussi prononcé que celui de la composition de Raphaël, son attitude seule, l'expression de sa physionomie servent suffisamment à le faire reconnaître. Il est de son essence toujours de montrer; son air est ouvert; il porte dans ses traits l'empreinte d'une exquise pureté, d'une sainte joie, comme étant par excellence le porteur des bonnes nouvelles.

Lorsqu'il apparut à Daniel, bien qu'il remplît près de lui une mission toute de miséricorde, en raison sans doute du vif éclat dont il se montrait environné, il le rendit tout tremblant. Il en pouvait être ainsi quand on était sous les rigueurs de l'ancienne Loi; il ne serait plus à propos que la vue de cet Ange de salut, comme l'observe Ayala, produisît de semblables impressions sous la Loi de grâce; son aspect, sans être moins brillant, doit maintenant s'adoucir. Il nous semblerait toutefois que ce serait une belle idée que de le représenter en deux tableaux distincts, dans ces deux situations, produisant des effets aussi sensiblement différents qu'il pouvait y en avoir dans le régime des deux Testaments. Il ne faudrait cependant pas trop forcer le contraste: le prophète paraîtrait déjà se rassurer et se disposer à écouter.

1. L'Ange de l'Annonciation, d'après le *Guide de la Peinture*, qualifié du nom de saint Michel par une distraction difficile à comprendre, doit porter une lance de la main gauche. M. Didron interprète le texte comme voulant dire « un bâton long comme un bâton de lance. » (*Manuel d'Iconographie chrétienne*, p. 155.)

2 Husenbeth, *Emblems of sancts*, p. 58.

On a peu mis en action l'archange Gabriel en dehors de l'apparition à Zacharie et de la scène de l'Annonciation. Cependant il est croyable qu'il s'est manifesté en d'autres circonstances, soit de celles où la sainte Ecriture fait intervenir formellement le ministère des Anges, soit lorsqu'on peut seulement le supposer. Dans le petit tableau russe que nous possédons, les sigles qui le désignent dans la scène de l'Annonciation, répétées dans celles du *Baptême* de Notre-Seigneur et des *Saintes Femmes au Tombeau*, le désignent comme ayant assisté le Fils de Dieu dans l'accomplissement du premier de ces mystères, et comme étant l'Ange de la Résurrection.

Quelquefois aussi on s'est plu à donner de l'extension à sa mission près de Marie, en représentant ce qui a pu la précéder ou la suivre. Dans le *Roman des Trois Pèlerinages*, avant de lui être envoyé, il s'est présenté devant le trône de Dieu, et il a fait l'éloge de « la Vierge si noble et si pure ». Puis, quand le mystère de la maternité divine s'est accompli, il remonte au ciel, et il célèbre de nouveau cette Vierge si belle :

Que tout le ciel s'émerveille
De sa beauté, de sa bonté.

Et les miniatures s'accordent en tous points avec le texte. Ce ne sont pas là des tours d'imagination si personnels qu'ils n'aient eu des précédents et des imitateurs : nous avons déjà signalé cet Ange qui, dans une miniature de la *Légende dorée*, à la Bibliothèque nationale, et dans une scène qui sert de prélude à l'Annonciation, représentée au-dessous, s'adresse à la sainte Trinité, et nous avons jugé que cet Ange était Gabriel lui-même. D'un autre côté, remontons au XIII^e siècle, et revenons au manuscrit des *Sermons pour les fêtes de la sainte Vierge*, à la bibliothèque du Vatican, où la manière de représenter l'Annonciation a déjà attiré notre attention. Nous y verrons une autre miniature où, la sainte Vierge étant demeurée seule, assise sur son siège d'honneur, un Ange s'éloigne d'elle d'abord, puis se présente devant le trône de Dieu : il est fort à croire que Gabriel est ainsi doublement représenté, revenant de sa mission, et allant en rendre compte au souverain Maître¹. Dans de semblables limites, il serait indubitablement permis d'enrichir l'iconographie de Gabriel, et de multiplier les sujets où on peut le mettre en scène dans les monuments qui lui sont spécialement consacrés.

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. L. L'Ange qui se présente devant le trône de Dieu est reproduit plus en grand, pl. LI.

V.

DE SAINT RAPHAËL.

Le symbolisme du poisson, avec son importance dans l'antiquité chrétienne primitive, est cause que l'Archange Raphaël, bien que son rôle soit moindre en général que celui de saint Michel et de saint Gabriel, aurait été représenté manifestement avant aucun d'eux, s'il est vrai qu'une peinture du cimetière de Priscille, publiée par d'Agincourt, soit effectivement du II^e siècle, comme l'a pensé celui-ci¹. Il ne serait pas impossible que la peinture du même cimetière où l'on a cru reconnaître l'Annonciation, fût aussi ancienne; mais, dans tous les cas, la nature angélique de Gabriel n'y est pas clairement exprimée: il n'a pas d'ailes, tandis que Raphaël en est pourvu dans la peinture dont nous parlons. Si d'ailleurs on l'y voyait seul avec la petite figure à laquelle il donne la main, et qu'on croirait celle d'un enfant, on pourrait douter de l'attribution qui lui est faite de cette peinture: mais le jeune Tobie étant représenté une seconde fois à côté, le poisson suspendu à la main, aucune contestation n'est possible. Tobie tenant ainsi le poisson est un des sujets répétés plus ou moins fréquemment dans les Catacombes; il est moins ordinaire que l'Archange soit représenté avec lui; et dans les périodes suivantes de l'art, on trouverait difficilement quelque monument où ils reparassent l'un ou l'autre, jusqu'au XI^e siècle. Alors, Raphaël figure, sur le devant d'autel de Bâle, avec les deux autres Archanges historiques, et tous les trois portent à la main un sceptre ou bâton d'honneur, surmonté d'une boule. A partir de là, on le retrouve de temps en temps représenté avec saint Michel et saint Gabriel, lorsque les conditions d'agencement permettent de lui accorder une place.

Dans les sujets d'un caractère historique, il n'a droit d'en avoir une que dans le cas où l'on met en scène le Livre de Tobie, puisqu'il n'est fait mention de lui dans aucune autre partie des saintes Écritures ou de la tradition chrétienne. Abordant cette touchante histoire dans ses détails, on y retrouverait l'Archange dans toutes les situations rapportées par le saint Livre: soit devant le trône de Dieu, soit enchaînant le démon au fond du désert, soit remplissant paisiblement sa mission de guide, de conseil et d'ami, soit se manifestant à la pieuse famille, et s'envolant vers le ciel, en la laissant dans l'admiration au milieu de la lumière qu'il vient tout à coup de reprendre.

Hors de là, quand on représente l'Archange Raphaël, on le fait en vue

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. VII, 3.

d'un patronage local ou personnel. Quant au type et aux attributs qui lui conviennent, on se rappellera, selon l'observation d'Ayala¹, qu'il se présenta au jeune Tobie, sous la figure d'un jeune homme ceint pour marcher ; on lui donnera très-convenablement pour insignes ceux qui conviennent au pèlerin, la besace, la gourde, le bâton ; on en connaît des exemples. Quelquefois, eu égard à son nom, *Médecine de Dieu*, on lui a mis à la main, d'après le Père Cahier, quelques insignes de la profession médicale². A cette signification paraît se rapporter le vase qui, d'après Ayala, lui était attribué dans la peinture des sept Anges, à Palerme³.

Le plus souvent l'Archange Raphaël est caractérisé par la présence du jeune Tobie, qui tient un poisson. Ayala se plaint à ce propos que souvent Tobie soit trop enfant et le poisson trop petit. Ce reproche serait plus sérieux, s'il s'agissait de représenter quelqu'un des traits de l'histoire biblique ; mais il faut remarquer que, dans les occasions auxquelles s'appliquerait cette critique, on a eu en vue toute autre chose. Que voulait-on ? Dans l'antiquité chrétienne, rappeler le fait par une composition rudimentaire suffisante pour exprimer l'idée qu'on y attachait ; dans les temps modernes, caractériser par un attribut le saint Archange représenté à titre de patron particulier.

On a été plus loin dans cette voie quand, mettant en action les attributs, on a fait agir l'enfant ainsi représenté, eu égard aux conditions imaginaires de la composition où on le faisait figurer, sans tenir aucun compte, pour ainsi dire, de la réalité des circonstances historiques. On a déjà vu ce qu'il fallait penser à ce sujet de la *Vierge au poisson* de Raphaël ; le jeune adolescent appelé là pour caractériser l'Archange dont le grand artiste portait le nom, en est venu à jouer le rôle principal. Le poisson qu'il tient à la main, loin d'avoir jamais été un monstre capable de le dévorer, n'a jamais été qu'un pauvre petit animal très-inoffensif, et Tobie semble ne le tenir que pour en faire un naïf hommage au divin Enfant.

Assurément, c'est là une œuvre d'un grand prix, non-seulement au point de vue général de l'art, mais encore au point de vue le plus spécialement chrétien : ce tableau, en effet, est un de ceux qui ont conservé cette empreinte de candeur et de piété qui donne tant de charme aux premiers ouvrages de Raphaël. Il n'en est pas moins vrai qu'il revient à cette catégorie de pieux tableaux de genre, faite pour trouver sa place dans un musée, dans un édifice public ou une demeure particulière, et qu'on ne prendra pas complètement pour modèle, quand il s'agira de pourvoir

1. Ayala, *Pict. Christ.*, L. II, cap. vi, § 9.

2. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, T. II, p. 550.

3. Ayala, *Pict. Christ.*, L. II, cap. vii, § 5.

une église avec toute la gravité que comportent des représentations ayant directement pour objet le culte de Dieu et des Saints.

Au contraire, le jeune Tobie et le poisson, ramenés aux proportions de simples emblèmes, peuvent très-bien aller avec tous les genres, dès lors que l'on doit tenir compte des conditions d'espace et de composition.

Quelquefois on s'est contenté, pour caractériser l'Archange Raphaël, de le montrer avec les traits généraux de la nature angélique, soulevant légèrement sa robe pour indiquer qu'il se prépare à marcher. Dans le tableau de Marco d'Oggiono, à Milan, saint Michel est au milieu, précipitant le dragon. Gabriel est à droite, Raphaël à gauche, et ils ne se distinguent l'un de l'autre que par de légers mouvements : Gabriel pour montrer, Raphaël pour se mettre en marche.

Comme expression, la physionomie de Raphaël sera dans tous les cas douce et attrayante, mais on y sentira aussi la résolution qui convient au puissant protecteur, au guide assuré.



ETUDE XXIII.

DES DÉMONS ET DES PUISSANCES DU MAL.

I.

RÈGLES GÉNÉRALES POUR REPRÉSENTER LES DÉMONS.

Les démons, anges dégradés, ont, dans leur chute, conservé l'essence de la nature angélique; les Anges étant de purs esprits, les démons sont également incorporels. Si donc on leur prête des corps, c'est par fiction, et pour exprimer, sous des formes sensibles, l'idée que l'esprit doit se faire de ces êtres malfaisants. L'ordre et la beauté morale s'expriment, pour les bons Anges, par les perfections du corps. La difformité d'une nature déchue, la méchanceté passée à l'état normal, se traduiront, pour les démons, par la laideur et la bestialité.

Toutes les créatures de Dieu ont, comme telles, un côté noble, ce qui leur permet de servir d'emblèmes à ses perfections divines. Elles peuvent aussi symboliser les qualités et les dispositions par lesquelles les Anges et les hommes se rapprochent de lui, et obtiennent de lui plaisir; mais ceci n'arrive pas sans qu'elles prennent, soit dans les représentations de l'art, soit dans celles de l'imagination, une physionomie qui, dans la création animée, n'appartient qu'à l'homme, une physionomie marquée au coin de l'intelligence et de la raison. Si un lion, un aigle, un taureau, une colombe, peuvent, sous couleur de métaphore, donner une idée de la noblesse, de la puissance, de la force, du pur amour, au degré où ils s'élèvent le plus dans un homme, dans un Ange, dans un Dieu, c'est que, dans un corps de lion, d'aigle ou de colombe, vous faites agir une âme humaine, un esprit céleste, Dieu lui-même.

Quand, au contraire, vous empruntez les formes de la bête pour peindre les démons, vous les représentez comme une dégradation des formes humaines, en les associant partiellement avec elles: les oreilles s'allongent, la bouche tend à la gueule, des cornes naissent au front, il vient une queue, des griffes se forment aux mains et aux pieds, et tout

le corps se charge de longs poils. Ou bien tout est pris de la bête, sa cruauté sauvage, ses ruses astucieuses, son avidité sans mesure, ses instincts brutaux, tout ce qui est si justement compris, quand un être intelligent s'en rapproche, sous le nom, par là même hideux, de bestial.

Les formes humaines, cependant, étant les seules essentiellement propres à s'adapter aux esprits qui n'ont point de corps, et par suite à les figurer, on doit dire que, des deux modes de représentation précédents, les premiers sont ceux qui conviennent le mieux, pour dire d'une manière normale et directe la nature des démons. S'ils prennent des formes purement animales, il doit sembler que c'est par une sorte de déguisement.

Quand Satan, le prince des démons, s'est manifesté pour la première fois, il l'a fait sous la figure d'un serpent : c'était pour se déguiser, induire en erreur, par ses paroles astucieuses, la première femme, et faire partager à la nature humaine sa propre dégradation. Lors du grand combat que souleva dans le ciel sa révolte, il est représenté sous la figure d'un terrible dragon. Le serpent exprime l'idée d'un être fourbe et venimeux ; le dragon est un serpent ailé qui s'élance, projette son venin, use ouvertement de sa force. L'on comprend facilement comment, par rapport à l'ennemi de tout bien, l'on passe facilement de l'une à l'autre de ces images. Toutes les fois que la lutte prend les proportions d'une guerre déclarée, il est dragon : dragon aux sept têtes, aux têtes couronnées, chargées de puissantes cornes. Quand il s'agit de glisser ses perfides suggestions, il est serpent.

Ces images du dragon et du serpent sont tellement appropriées au prince des ténèbres, que, contrairement à ce que nous venons de dire, elles sembleraient destinées à constituer la manière de le représenter la plus personnelle, du moins la plus habituelle. Il n'en est pas moins vrai que, sous de pareilles figures, il se transforme et se cache en quelque sorte, ou pour jeter plus d'effroi ou pour mieux séduire ; ou bien on les lui impose, à l'état de dragon même, comme le sceau de son dernier avilissement : le réduisant, malgré ses ailes fictives, à ramper et à manger la terre, sous les pieds de ses vainqueurs. Si, au contraire, il se relève et dresse la tête, son regard, son port au moins prend aussitôt quelque chose d'humain, revêtant les dehors de nos passions criminelles, lorsqu'intérieurement nous les imitons de lui : de sorte qu'on pourrait dire qu'il se fait homme, comme nous nous faisons démons.

Si dégradé cependant qu'il soit par les passions et le vice, l'homme conserve, tant qu'il est en cette vie, avec la possibilité du retour, des restes de sa dignité première. Il n'est donc qu'imparfaitement propre à rendre la difformité diabolique, si, comme nous l'avons dit, on ne lui ajoute quelque chose de la bête. D'un autre côté, le démon doit laisser

voir qu'il a été un Ange : c'est pourquoi les ailes étant, en iconographie, le signe distinctif entre l'Ange et l'homme, on lui donnera des ailes. Mais ces ailes, par suite de sa dégradation, n'auront plus rien d'angélique : ce seront des ailes de chauve-souris ou de dragon. Nous nous résumerons donc en disant que la figure la plus propre à représenter les démons en général, et Satan le prince des démons, directement et sans dissimulation, est une figure humaine, plus ou moins difforme, tournant plus ou moins à la bête, avec des ailes membraneuses.

Si on se pénétrait bien de l'affreuse réalité, on sentirait que ces êtres tombés des splendeurs du ciel pour se vouer au mal ne sauraient jamais être représentés trop monstrueux ; mais on doit tenir compte des conditions de l'art : l'art, ayant le beau pour objet, a de bonnes raisons pour n'admettre dans ses œuvres qu'une certaine mesure de laid. Par cette considération, nous goûterons plus volontiers la réserve des artistes qui se contentent d'indiquer modérément ce qui doit caractériser les esprits infernaux, qu'un abandon trop naïf du pinceau à l'horreur qu'ils doivent inspirer. Il faut même en convenir : la naïveté du moyen âge est allée quelquefois, sous ce rapport, jusqu'à un point qui serait aujourd'hui du cynisme.

C'est un fait digne de remarque que le démon ne saurait se manifester, s'il ne dissimule sa propre personnalité, sans se montrer sous des formes hideuses. Sa difformité morale est telle qu'on ne peut avoir une idée de lui sans qu'elle se traduise par des difformités physiques. S'il dissimule entièrement sa difformité, il se dissimule tout entier. Dans son stupide orgueil, il voudrait cependant qu'on se donnât à lui directement ; ou bien Dieu, pour déjouer ses ruses, l'oblige à lever les voiles : il lui arrive donc parfois de dire en quelque sorte : « C'est moi » ! Alors il faut qu'il prenne effectivement ou qu'il imprime dans l'imagination un aspect si repoussant qu'on le repoussera en effet aussitôt, si l'on n'est, au plus haut degré, dominé par une passion ou tout imprégné du vice.

Le démon prenant un infernal plaisir dans la dégradation de la créature, on s'explique qu'il se complaise dans les idoies les plus monstrueuses et les plus immondes. La laideur physique étant l'expression de la laideur morale, plus elles sont difformes, plus elles sont faites à son image, et il semble qu'il peut s'attribuer plus directement les adorations qui leur sont rendues. Nous serions portés à croire, au contraire, que ces images des fausses divinités qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art, rendent trop bien des beautés, rappellent d'une manière trop poignante des biens qui ne sont plus à lui, pour lui plaire au même degré, quoiqu'il s'en serve habilement afin de conduire

par des voies un peu moins directes les hommes à leur perte, et qu'il se prévale de tout ce qu'il parvient à détourner du culte dû au vrai Dieu. Tout, d'ailleurs, lui est un tourment : ces difformités qui lui reviennent, il en sent la laideur et l'avilissement; cette beauté qui lui manque, il en sait le prix; tout l'irrite, car les succès comme les revers accroissent son supplice. Chez lui, plus de joie, mais il grimace le contentement; s'il essaie de feindre un sourire, ses lèvres se plissent d'un sinistre ricanement; au fond, ses traits ne respirent que haine, envie et colère, s'ils ne sont empreints de la dernière abjection.

Il arrive, au contraire, que le démon se transforme en Ange de lumière; on voit même, dans la vie des Saints, que le misérable a quelquefois, pour mieux tromper, emprunté les traits de Notre-Seigneur. Il reste toujours cependant quelques moyens, pour l'âme droite et vigilante, de le reconnaître bientôt, ne fût-ce que par le côté suspect de ses suggestions; on dirait, en se servant d'un dicton vulgaire, qu'il ne saurait se mettre en scène sans que le bout de l'oreille ne se laisse apercevoir. Il est ainsi, à l'usage de l'art chrétien, un procédé très-simple pour le signaler, en tout état de cause. Sous quelque déguisement qu'il se cache, dans les nombreuses tentations, par exemple, auxquelles la fresque d'Ambrogio Lorezzeti, au *Campo Santo* de Pise, montre les Pères du désert sans cesse exposés, le démon se fait toujours reconnaître aux griffes de ses pieds. Ce n'est point là un trait particulier à l'artiste; il était usuel de son temps, au moins dans les écoles italiennes; par ce moyen, la désignation est très-nette, sans prêter à rire en des matières sérieuses, comme pourrait le faire facilement tout ce qui, plus populairement, est pris de la bête pour caractériser le monstre infernal. Il n'y a pas lieu toutefois de proscrire des procédés capables, au besoin, de le stigmatiser plus vivement comme un objet de répulsion et d'horreur, d'autant plus que ses stratagèmes sont plus sujets à faire illusion; tout dépend des circonstances et de la nature du sujet; dans tous les cas, on sera de l'avis d'Ayala, et on ne le représentera jamais qu'il ne soit immédiatement reconnaissable à quelque signe de sa dégradation bestiale¹.

Comme moyen de le signaler, il y a bien encore le feu de l'enfer dont il brûle et qui le suit partout, feu par lequel, à son contact, vous êtes menacé d'être embrasé vous-même. L'on peut laisser apercevoir quelques jets de ces flammes dévorantes, sous ses pieds, ou s'échappant des bords de ses vêtements, afin que sa vue vous inspire, en même temps que l'horreur, un salutaire effroi; mais elles disent trop peu si, en même temps, on n'aperçoit qu'il en souffre les intolérables ardeurs. Et si l'on montre, au

1. *Pictor Christ.*, L. II, cap. x, § 5.

contraire, trop ouvertement, chez lui, les crispations de la souffrance, la composition en sera peut-être troublée. Son œil, sans doute, sera toujours hagard, anxieux, et jamais il ne lui sera possible de feindre avec succès la sérénité de regard qui est le propre des Saints. Mais, pour faire sentir avec suffisamment de force de semblables différences, il faut être maître passé dans l'art des expressions, et pour bien les saisir, même lorsqu'elles sont bien rendues, il faut une finesse d'observation que n'ont pas tous ceux auxquels un tableau pourrait être utile : on y pourvoit en maintenant la règle précédente. D'ailleurs, il est toujours bon d'imprimer à un être qui s'est perdu par orgueil, les stigmates les plus humiliants.



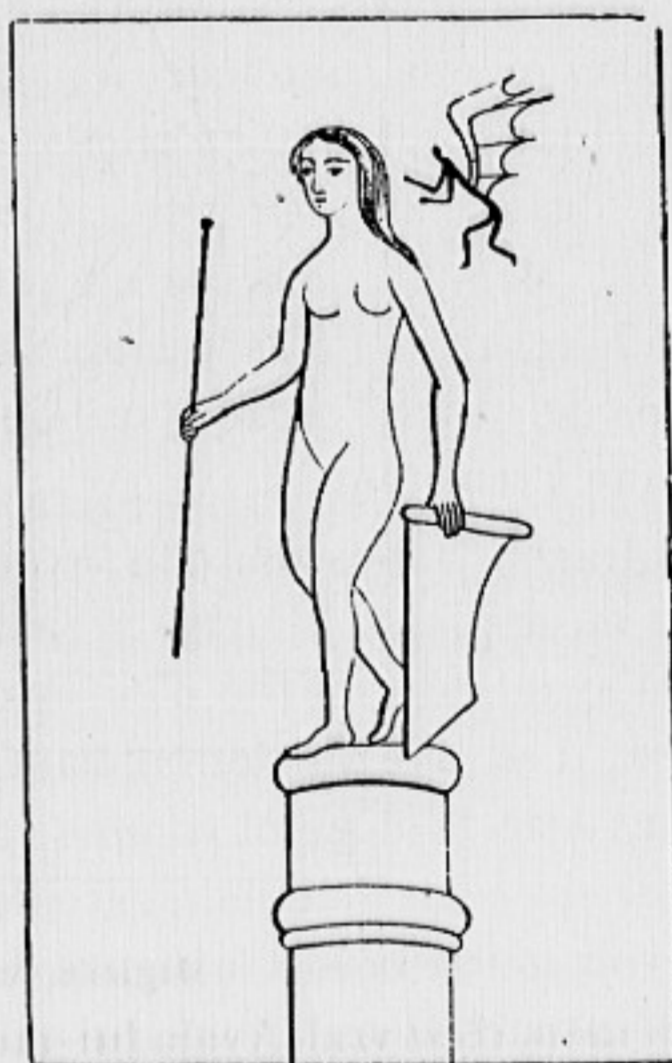
31

Magicien inspiré du démon.

Le démon, il est vrai, Ayala lui-même en donne des exemples, est quelquefois apparu sous la figure d'un vilain homme noir. Nous n'aimons pas à entendre dire : sous la figure d'un nègre ou d'un Ethiopien, car il semble que l'on inflige ainsi un cachet trop absolu de dégradation à des races qui peuvent bien porter la peine de quelque grave prévarication, mais qui sont appelées aussi, sans changer de type ethnographique, à participer aux grâces de la régénération. On ne peut méconnaître cependant que le noir ne soit pris en mauvaise part et qu'il ne convienne à l'esprit de ténèbres. On voit aussi qu'alors il est dépeint soit comme ayant une

taille gigantesque, soit, au contraire, comme réduit à celle d'un nain, selon qu'il veut effrayer ou prendre un tour insinuant¹. Il faut toujours, en effet, que, sous des formes humaines, il ait quelque chose de monstrueux. C'en est assez pour que ces sortes d'apparitions justifient, à leur tour, la règle posée en général. On n'en maintiendra pas moins que, pour plus de clarté, il vaut toujours mieux, en iconographie, ajouter à ces figures humaines, déjà repoussantes, quelque chose de la bête, afin qu'à première vue, personne ne puisse se tromper sur leur signification.

Il semblerait que cette observation devrait demeurer sans application, quand la figure diabolique est de trop petite dimension. Ainsi, au moyen âge, pour exprimer la tentation, pour faire apercevoir l'ennemi dont est délivré un possédé, pour dire le démon qui se cache dans une idole, on s'est servi de petites figures noires pourvues d'une tête, de bras et de jambes rudimentaires. Alors il suffit bien de leur noirceur pour qu'on ne puisse se tromper sur leur caractère malfaisant. D'ailleurs, elles prennent aussitôt l'aspect d'une araignée ou d'un autre insecte dégoûtant, et satisfont à la règle, même sans qu'on y pense, loin d'y faire exception. Il est mieux d'y penser, car l'on peut facilement, comme on le voit en deux exemples fournis par M. Didron, « au moyen de quelques lignes noires, donner l'idée, d'un esprit ténébreux, violent dans son attitude, efflanqué dans tout son corps, qui allonge son maigre cou pour souffler des pensées mauvaises comme lui². » Il s'agit d'une sorte d'oiseau sinistre qui, à sa manière, inspire un magicien; puis, un peu après, d'une espèce de moucheron humain, ailé comme une chauve-souris, — pour nous servir encore du langage incisif de l'auteur, — et qui, debout derrière une statue de femme, hument en quelque sorte les adorations offertes à l'idole³.



32

Une idole et son démon.

1. Ayala, *Pictor Christ.*, L. II, cap. x, § 3.

2. Didron, *Icon. chrét.*, *Hist. de Dieu*, p. 477. La figure reproduite à la page précédente est tirée d'une miniature de l'*Hortus deliciarum*.

3. *Id.*, p. 478. La figure est tirée d'un manuscrit de la *Cité de Dieu*, du XVI^e siècle, qui se trouve à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

II.

DES REPRÉSENTATIONS PLUS SPÉCIALEMENT PROPRES A SATAN,
LE PRINCE DES DÉMONS.

Satan, le prince des démons, se distingue si manifestement de la plèbe infernale, dans beaucoup de circonstances, que son iconographie demande un article à part. Si nous considérons quelles sont les principales figures sous lesquelles il peut nous apparaître, nous voyons le dragon, le serpent; le tentateur, qui, sous d'autres formes empruntées ou contraint de se divulguer, s'attaquant au Sauveur lui-même, fut ignominieusement repoussé; le roi des ténèbres, le singe de Dieu qui voudrait en usurper les honneurs, et, en dernier lieu, le principal bourreau des damnés, régnant effectivement par les supplices dans les cavernes de l'enfer.

Si nous prenions soit l'ordre de la sainte Écriture, selon les premiers de ses livres où elle commence à parler de ce mortel ennemi, soit celui des représentations, selon qu'elles ont été plus ou moins anciennement admises dans l'art chrétien, nous commencerions par la figure du serpent. Mais il nous paraît préférable d'envisager d'abord notre sinistre héros dans l'état le moins éloigné de son élévation native, et les raisons de suivre l'ordre que nous avons indiqué se produiront ensuite chacune à leur tour.

Le dragon, avons-nous dit, exprime une idée de puissance dans le mal, et on en applique l'image à Satan avant qu'il ne soit tombé du ciel, lorsqu'ayant déjà mérité d'en être précipité, il combat pour en être le maître; il semble qu'alors n'étant plus Ange, il n'est pas encore démon, et saint Jean le dépeint comme étant vraiment menaçant, lorsqu'il veut se jeter sur cette Femme merveilleuse de l'Apocalypse, dans laquelle on peut voir tout à la fois la figure de la sainte Vierge et celle de l'Église, vu les intimes corrélations qui existent entre elles. Il est vaincu par saint Michel, mais ce n'est pas sans combattre. Voyez surtout, aux XII^e et XIII^e siècles, époque où ces sortes de représentations prennent faveur. Dans les peintures de Saint-Savin, chez nous, la lutte est vigoureuse; rien ne résistera à l'élan du noble Archange, mais le terrible ennemi dresse fièrement la tête, et il est prêt à s'élancer sur son adversaire. Dans les fresques de Cimabue, à Assise, il est déjà sur les voies de l'abîme; et cependant, tandis que ses satellites y tombent précipitamment et complètement défigurés, lui, il se soutient et résiste encore.

C'est en de semblables conditions, et pour exprimer ce qui lui reste de sa dignité première, que, la signification du nimbe n'étant pas bien déterminée, on a pu en revêtir sa tête — ou ses têtes, puisque saint Jean lui en donne sept. Il n'est pas toujours nécessaire, quand on le représente sans allusion directe au livre prophétique du saint Apôtre, de figurer ces têtes multiples. Dans les deux monuments dont nous venons de parler, bien qu'il n'en ait qu'une seule, son attitude est assez puissante pour faire sentir tout le mérite de la victoire.

L'agencement convenable de ces sept têtes, quand on les représente, n'est pas sans difficulté; car, tout en offrant l'idée d'une chose monstrueuse, il faut, d'après les principes de l'art, éviter de choquer le regard, et ne pas affaiblir l'idée de puissance. On trouvera difficilement quelque chose de mieux en ce genre, que la disposition adoptée, au xv^e siècle, dans les miniatures du livre de l'Apocalypse qui se trouve à la Bibliothèque nationale, sous le n^o 403 (Fr), et surtout dans la scène de l'*Adoration*¹, où les sept têtes se dressent et s'échelonnent sur un même cou nerveux et puissamment articulé, avec autant de bifurcations; aucune de ces têtes n'est sacrifiée; elles hument toutes avec un souverain orgueil les fumées de ces stupides hommages, et deviendraient toutes à la fois également menaçantes; l'une d'elles est rejetée à la queue, sans rien perdre de la vive physionomie commune à toutes, et facilement, d'après le procédé mis en usage, elle aurait, si on l'avait voulu, trouvé sa place avec les autres. L'artiste les a nimbées; il a trouvé moyen d'agencer les dix cornes, à la condition d'en attribuer deux à trois d'entre elles, une seule aux quatre autres; mais il a supprimé les couronnes, qui auraient nui à l'effet, chacune d'elles ayant masqué la tête supérieure. En iconographie, il faut que ces licences soient permises. Les couronnes, au contraire, se voient dans la scène où le dragon menace cette bienheureuse Femme contre laquelle il ne pourra prévaloir; là, c'est une idée heureuse que d'avoir enveloppé dans les replis de sa queue les étoiles représentant les Anges qu'il a entraînés; et aussi d'avoir frappé d'un caractère d'humiliation, comme pressentiment de la défaite, la tête qui termine cette queue; mais l'agencement des six autres têtes, quoique assez heureux encore, est moins frappant que dans la scène de l'*Adoration*; en les supposant pourvues d'une extraordinaire flexibilité, et se servant des mêmes données, il eût été facile d'imprimer à l'agression un caractère plus terrible, et le contraste avec la sérénité de la Femme héroïque à laquelle le dragon ose s'attaquer, en eût été plus saisissant.

1. *Adoraverunt draconem qui dedit potestatem Bestiæ* (Apoc., XIII, 4). Nous donnons cette scène de l'Adoration, T. IV. Pour la scène de la femme de l'Apocalypse, voir ci-dessus, pl. VII.

Satan, terrassé sous les pieds de saint Michel, y conserve souvent la figure de dragon; mais souvent aussi il prend une figure humaine, avec des accessoires propres à le caractériser comme démon. On remarque, dans les *Enseignes de pèlerinage* de M. Forgeais, une de ces figures, où il porte sur la tête trois cornes, ou une couronne à trois pointes ¹.

Bien différente de Marie, une autre femme, dans le lieu de paix où elle était à l'abri des attaques de vive force, se laissa vaincre par les astucieuses suggestions de ce cruel ennemi. La chute d'Adam et d'Ève, et, par suite, la représentation du serpent tentateur, sont entrées dans le cycle où l'art chrétien primitif puisait le plus communément, pour rendre, au moyen d'un petit nombre de faits choisis, tous les mystères fondamentaux du christianisme. On les rencontre quelquefois sur les fonds de verre, fréquemment dans les sculptures des sarcophages; le serpent, alors, est roulé autour de l'arbre, de chaque côté duquel se tiennent nos premiers parents, et toujours tourné vers la femme, qui seule fut séduite, comme le fait observer M. l'abbé Martigny ². On remarquera, avec le même auteur, que toute la scène est quelquefois résumée par la figure du serpent et de l'arbre, non pas seulement sur un fond de verre publié par Buonarotti, mais sur un certain nombre de ces petits monuments; car le Père Garucci en a publié deux qui se trouvent l'un et l'autre au musée du Vatican, sans pouvoir affirmer que celui de son devancier soit l'un d'entre eux ³.

Dès cette époque primitive, il paraît, d'après une peinture du cimetière de Sainte-Agnès, publiée par M. Perret, et citée également par M. l'abbé Martigny, que l'on a commencé à représenter le démon tentateur avec un buste humain terminé par une queue de serpent ⁴. Ce mode de représentation acquit beaucoup de faveur au moyen âge; on le voit employé, au XIII^e siècle, à la façade d'Amiens, et dans beaucoup de miniatures; plus tard, on le retrouve sur la porte du baptistère de Florence, qui fut le chef-d'œuvre de Ghiberti, comme dans les dessins populaires d'une édition allemande de la *Bible des Pauvres* ⁵; puis dans les peintures des Loges de Raphaël. Presque toujours, le buste ou seulement la tête ainsi attribués au serpent, sont un buste ou une tête de femme: a-t-on voulu rendre plus sensibles les séductions du tentateur? ou bien n'a-t-on

1. Forgeais, *Plombs historiques*, 2^e série, p. 84.

2. *Dict. des Ant. chrét.*, art. *Démon*, p. 203.

3. Garucci, *Vetri ornati*, pl. II, 5, 6. Perret, *Catacombes*, T. IV, pl. XXI, 8; XXVIII, 66. Buonarotti, *Osservazioni*, pl. I, 2.

4. Perret, T. II, pl. XLI.

5. Cette figure de femme est couronnée. Elle se voit dans *The Block Books* par Samuel Leigh Sotheby, T. II, p. 71.

pas plutôt pris ce moyen pour dire d'une manière plus incisive, par une sorte d'unification du serpent et de la femme, la grande part que celle-ci eut à notre perte? Quoi qu'il en soit, nous ne voudrions ni réprover ni encourager l'imitation de ce procédé iconographique, vu qu'il est d'une part appuyé de tant d'exemples, et qu'il semblerait d'autre part susceptible d'établir quelques confusions dans les personnalités. Dans tous les cas, le serpent à deux têtes humaines, dont M. Didron donne un exemple emprunté à une miniature du XIII^e siècle, où il semble uniquement motivé par le goût de la symétrie, est une fantaisie personnelle, qui devrait être absolument rejetée, si on y attachait l'intention d'exprimer la séduction comme exercée tout à la fois sur l'homme et sur la femme, car la femme seule fut séduite par le serpent, comme nous l'avons déjà fait observer ¹.

Hors de la scène de la première tentation, le serpent infernal n'est guère plus représenté que vaincu et écrasé au pied de la croix, ou sous les pieds de la sainte Vierge; cependant on a voulu probablement faire allusion aux embûches qu'il tend perpétuellement aux âmes, sur divers sarcophages d'Arles et de Marseille, où l'on voit un serpent se glisser contre les arbres qui en séparent les diverses scènes, et menacer un nid de colombe.

Satan serait fort encore contre les faibles, si les faibles n'étaient soutenus par le Fort des forts, contre lequel le perfide, un jour, alla imprudemment épuiser ses vaines suggestions. On doit supposer que, pour tenter Notre-Seigneur, il se présenta à lui sous des dehors honnêtes; il ne sied donc pas de lui infliger alors tout crûment la figure d'un démon, comme on l'a fait, au XIII^e siècle, sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle ¹. Au terme de la troisième tentation, au contraire, lorsque le Sauveur lui lança ces paroles foudroyantes: « Retire-toi, Satan, car il est écrit: vous adorerez le Seigneur votre Dieu, et vous ne servirez que lui seul, » il est à propos que toute illusion cessant, le monstre infernal reprenne aussitôt des formes hideuses. M. Didron en a donné un exemple du XII^e siècle, emprunté au *Psautier* souvent cité de la Bibliothèque nationale. Satan s'y voit doublement représenté, pour exprimer les deux faits du transport de Jésus et de sa dernière victoire. La première des figures de Satan porte des ailes à la fois aux épaules et aux pieds, disposition bien motivée par le rôle qu'il vient de remplir; mais il serait peut-être mieux que ces deux figures ne fussent pas également difformes, et de supposer qu'après s'être montré sous les apparences d'un homme respectable, dans la première tentation, il aurait pris celles d'un Ange de

1. Didron, *Ann. arch.*, T. I, p. 74.

lumière, lorsqu'il aurait transporté le Fils de Dieu et l'aurait exposé à une seconde et une troisième épreuve. En pareil cas, on se rappellera toujours, d'ailleurs, qu'en principe il est établi que, sous chacune de ses transformations, l'art ne doit pas manquer de le stigmatiser par quelques-unes des marques de sa dégradation ; puis, ce qu'il y a de trop naïf dans la miniature que nous reproduisons, ne saurait être donné, dans aucun cas, comme un objet d'imitation. On fera de Satan reconnu, repoussé, un être aussi dégradé et hideux que possible, sans aller jusqu'au grotesque ¹.



33

Le Christ transporté par Satan.

Dans cette circonstance, il dit son dernier mot en manifestant l'intention de se faire adorer ; à beaucoup d'égards, alors, son règne fut fini, au contraire : il avait régné dans le monde par l'idolâtrie, son sceptre est brisé. Il semblerait donc qu'il eût fallu s'occuper des figures où il est représenté, s'il est permis de parler ainsi, avec des oripeaux de royauté et de divinité, comme se rapportant aux temps qui ont précédé la venue du Sauveur. Mais non, car il a encore des sujets et des adorateurs, et il sera bon de passer sans autre transition, de ces figures qui expriment dans tous les temps l'empire qu'il exerce sur les hommes, quand ils se livrent à lui par leurs passions et leurs vices, à celles où il est représenté comme le plus cruel agent de leurs supplices.

1. Didron, *Icon. chrét., Hist. de Dieu*, p. 283.

L'art chrétien, d'ailleurs, a eu le sentiment des rapports qui doivent exister entre ces deux ordres de figures : les unes et les autres ordinairement sont triples ; Satan est assis sur un trône avec trois têtes ou trois faces, et il dévore, de ses trois gueules, les damnés. Ces figures monstrueuses ne peuvent être assimilées à aucun des moyens légitimes dont on se sert pour exprimer la Trinité divine ; loin de là, elles offrent un argument pour faire rejeter comme inconvenantes toutes les images de Dieu à trois têtes sur un seul corps, ou à trois visages sur une seule tête ; en faveur de celles-ci, on peut réclamer de l'indulgence, mais il n'est possible ni de les justifier, ni de les donner pour modèle. On ne veut pas dire non plus par là qu'il y ait une trinité du mal, une trinité surtout qui soit une et multiple tout à la fois : le prince des démons ne constitue qu'une seule personnalité. Si l'on considère la multitude des esprits ténébreux qui se sont perdus avec lui, on voit qu'ils peuvent concourir au mal en grand nombre et s'appeler légion ; mais cette puissance collective ne constitue jamais une véritable unité : les représentations dont nous parlons sont toutes fictives, elles expriment seulement l'idée d'une certaine assimilation à la divinité, ou plutôt sa singerie. Quand Satan siège sur un trône, il essaie de se substituer à Dieu ; quand, bourreau, il apparaît avec ses trois gueules dévorantes, il rappelle plutôt le Cerbère de la mythologie antique ; dans l'un et l'autre cas, on emprunte au nombre trois sa puissance significative, pour exprimer le plus haut degré du superlatif.



34

Satan à trois faces. (Miniature des *Emblemata biblica*.)

On remarque à la Bibliothèque nationale, dans le beau manuscrit des *Emblemata biblica*, une de ces figures de Satan à triple face, placée là

uniquement pour exprimer la puissance du démon en général. La miniature qui la contient s'applique au psaume *Usque quo, Domine, oblitus eris me?* « Jusqu'à quand, Seigneur, m'oublierez-vous? » David s'adresse à Dieu présent à côté de lui, dans la miniature voisine, qui se rapporte directement au texte; le commentaire dit que le Prophète désire l'avènement du Fils de Dieu, et nous enseigne à prier en disant: « que votre règne arrive »; il demande que les hommes soient éclairés, afin de ne pas obéir aux préceptes du démon: *et petit ut illuminentur ne obediunt preceptis diaboli*. Alors on voit Dieu et un Ange le priant dans le ciel, plus bas David à genoux devant lui, avec un groupe d'évêques et de moines, et derrière David le démon dont il s'agit, portant une couronne à trois fleurons sur ses trois faces, une épée de chaque main; il est assis sur un trône de briques, et à ses pieds se recourbent, en forme de griffes, ses ongles crochus¹.

M. Didron, en regard de cette figure, en a publié une autre, plus récente de deux cents ans, puisqu'elle est tirée d'un manuscrit du xv^e siècle. Le prince des ténèbres, assis également sur un trône, outre les trois faces réparties sur sa tête, surmontée de trois cornes de cerf, en porte encore d'autres au ventre, aux genoux, aux mamelles, jusque sur les épaules, et son sceptre est encore orné, en guise de fleuron, de trois vilaines têtes. Nous ne voyons là qu'une fantaisie d'artiste, pour exprimer à la fois les ressources multiples et la monstruosité de ce roi des enfers, ou, pour mieux dire, cette plénitude de malice, selon les expressions de M^{sr} Crosnier, qu'ont également tâché d'exprimer les sculpteurs du grand portail de Bourges, en couvrant de faces monstrueuses toutes les parties saillantes du corps de leurs démons²; quant à leur prince, dans la miniature dont nous parlons, il règne, et cependant il est enchaîné sur son trône, et par les pieds et par le milieu du corps³.

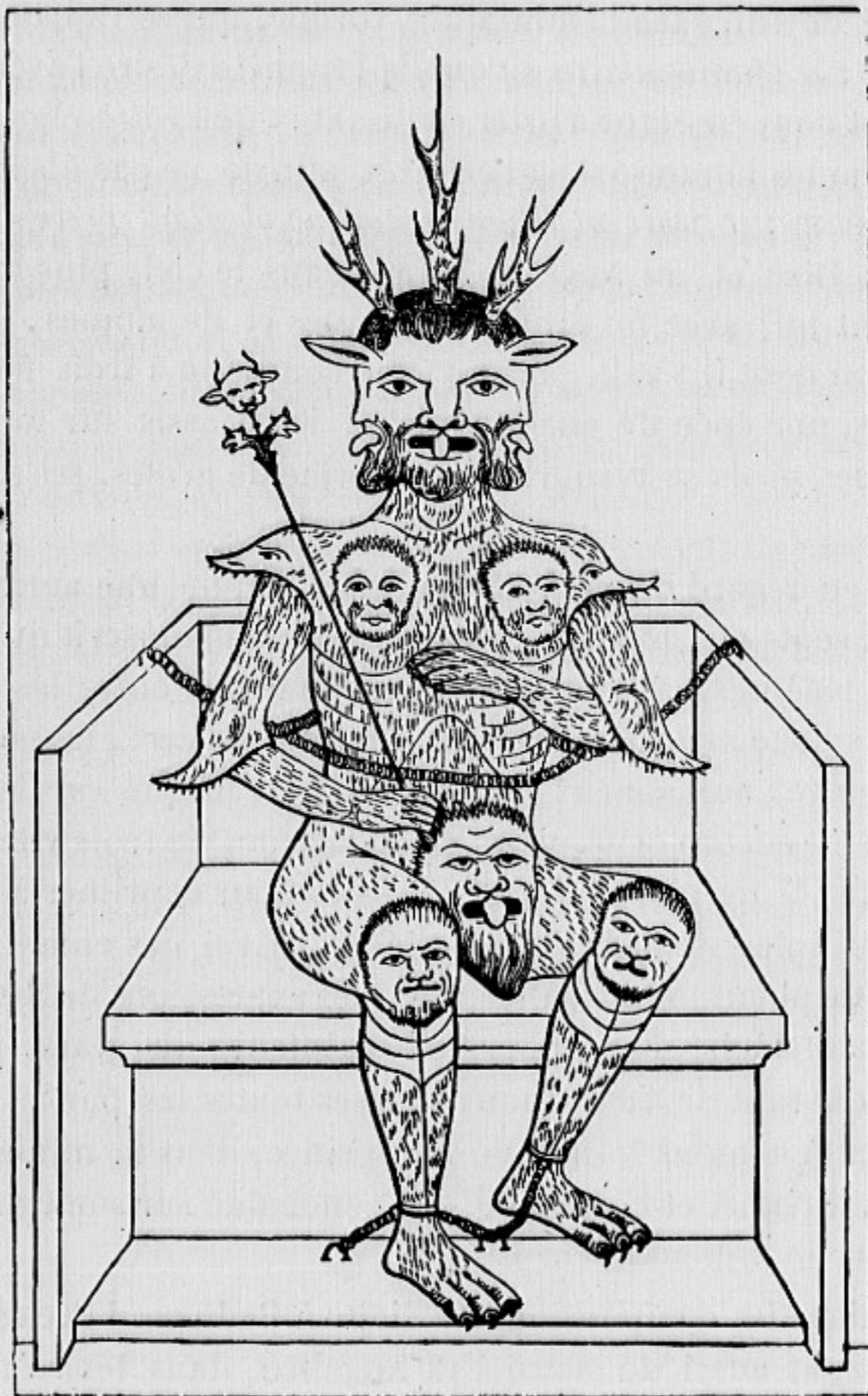
De même, dans les compositions de Giotto à Padoue, d'Orcagna à Florence et à Pise, et aussi du suave Fra Angelico, dans les scènes accessoires de ses *Jugements derniers*, où, conformément au type dépeint par le Dante, il domine de sa taille gigantesque toutes les régions de l'empire infernal; s'il broie de ses trois gueules et de ses puissantes mains les hommes coupables, s'il les brûle du souffle de son haleine embrasée, c'est dans l'excès de rage qu'excitent ses propres tortures, et ses souffrances s'accroissent de tout ce qu'il fait souffrir. Le mal ne peut en effet avoir

1. M. Didron a publié cette figure. *Icon. chrét., Hist. de Dieu*, p. 544.

2. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 123.

3. Didron, *Icon. chrét., Hist. de Dieu*, p. 515. Nous reproduisons cette miniature à la page suivante.

d'autre issue que la douleur; et un péché sans repentir ne saurait aboutir qu'à des douleurs sans remède.



35

Satan à faces multiples. (Miniature du xv^e siècle.)

III.

CIRCONSTANCES OÙ L'ON REPRÉSENTE LES DÉMONS.

Il y a lieu de croire que les démons ne furent guère représentés, pendant toute l'antiquité chrétienne, que dans les circonstances où la sainte

Écriture les fait directement intervenir, et que la grande expansion donnée à leurs représentations de tous genres, selon qu'on a été plus ou moins fondé à les imaginer en toutes sortes de cas, ne remonte pas au delà du XII^e siècle. Sur un diptyque en ivoire du V^e ou VI^e siècle, publié par Gori, nous voyons un démon représenté par des rudiments de figure humaine, avec des cornes, qui s'enfuit derrière un possédé délivré par Notre-Seigneur¹. C'est le plus ancien exemple que nous connaissions d'une image pouvant se rapporter à quelqu'un du commun des démons, et non plus seulement à leur chef, et en même temps d'une figure démoniaque qui ne soit pas prise du serpent. Dans le manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence (VI^e siècle), nous avons observé et ensuite fait dessiner les figures



36

Un énergumène.
(Miniature du VI^e siècle.)



37

Saint personnage détruisant
un mauvais charme.

que nous publions. On y voit, dans une scène mystérieuse, une espèce d'énergumène, sur la tête duquel s'élève une figure ailée; à côté de lui, un jeune homme semble proclamer son triomphe; mais voilà le faux Ange

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. VIII.

qui retombe sous forme de démon ¹. Le charme est détruit, nous le pensons, par le personnage que l'on voit au-dessus et que nous plaçons à côté, bien qu'il soit séparé de la scène inférieure par un certain intervalle. Ce personnage, dont le costume est assez singulier, porte sur la tête une sorte d'aigrette ou de nimbe, de forme encore plus singulière, dont la tige centrale est verte, l'entourage jaune. Est-ce un personnage historique, ou la personnification d'une puissance du bien? Nous ne savons : il faudrait pouvoir lire le texte syriaque pour en avoir l'explication. Mais, à considérer son volumen et son geste, on ne peut douter qu'il ne faille l'interpréter en bien. L'ensemble de ces compositions nous a fait songer à Simon le Magicien; mais il est possible que l'idée soit plus générale: l'armoire que l'on voit près de l'énergumène nous semblerait destinée à rappeler les secrets magiques, qu'on y supposerait renfermés.

M. Didron a publié une miniature tirée d'une Bible de la Bibliothèque nationale, attribuée au ix^e ou x^e siècle, où un démon, que l'on pourrait



38

Job et le démon. (Miniature du x^e siècle.)

encore prendre pour Satan lui-même, mais qui pourrait aussi être d'une moindre dignité dans l'empire infernal, vient tourner en dérision Job

1. Quoique la figure qui monte et celle qui tombe soient en grande partie effacées, on les distingue assez bien dans la miniature, pour ne pouvoir se méprendre sur leur signification.

dans sa détresse. Ce démon nimbé, portant des ailes d'oiseau, est en tout semblable, à l'exception des griffes dont ses pieds sont armés, aux Anges représentés dans le même manuscrit. On serait fondé à induire de là qu'à cette époque, le type spécial des démons n'était pas encore bien formulé¹. Tous les monuments cités par Mgr Crosnier dans son *Iconographie* très-étudiée des démons nous paraissent d'ailleurs postérieurs à celui-là. Cette observation, cependant, n'a rien de définitif; elle est posée comme une pierre d'attente, et au lieu de continuer à suivre l'ordre chronologique, à l'exemple du savant auteur qui nous a ouvert nos voies, nous considérerons plutôt les esprits infernaux selon les différents rôles de tentateur, de tyran, d'idole, d'accusateur et de bourreau, qu'il leur a vu jouer².

Ces différents rôles, cependant, ne se présentent pas toujours à nous sous des aspects bien distincts. Le tentateur, quand les suggestions perfides ne lui ont pas réussi, tourmente et persécute pour tenter, si Dieu le lui permet, afin d'éprouver le juste : on le voit par le Livre de Job. Puis il aime à nuire par haine des hommes, et alors encore il se montre tyran de ceux-là mêmes qui ne sont pas soumis à son empire. Il est tyran aussi, alors même qu'il se prête momentanément aux désirs de ceux qui se sont donnés à lui; et quand il leur fait subir les cuisantes étreintes du vice, il est déjà leur bourreau : mais ils sont encore dans cette vie, et cela même est un mode de tentation.

La tentation est de toute la vie et de toutes les circonstances de la vie. C'est pourquoi, dans l'*Office de la sainte Vierge* de Thielman Kerver, en une vignette où l'on s'est proposé de dire toutes les peines qui attendent l'enfant à sa naissance, — à titre de commentaire de ce texte : *Quare de vulva eduxisti me*, — on a représenté un grand démon prêt, avec le Monde et la Chair exprimés par des figures allégoriques, à l'entourer d'embûches. Il faut se rassurer toutefois, car le Sauveur, tenant le globe et bénissant, apparaît au sommet du tableau. Si, dès nos premiers jours, nous sommes exposés aux machinations des démons, comme c'est la mort qui décide de tout, c'est à nos derniers moments qu'ils redoublent d'efforts pour nous tenter. Cette pensée nous amène à chercher un exemple de la tentation spécieuse, qu'on pourrait dire de premier degré, dans l'*Ars moriendi*, l'un de ces livres qui furent le commencement de la gravure et le prélude de l'imprimerie. Nous y voyons, pour représenter la tentation de l'avarice, d'affreux démons dont la laideur, vu leur objet, pourrait être un peu plus dissimulée, penchés à l'oreille du mourant, et lui suggérant des

1. Didron, *Icon. chrét.*, *Hist. de Dieu*, p. 162, 163.

2. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 116.

pensées capables de le détourner de la seule affaire qui devrait l'occuper dans l'état où il se trouve : *Provideas amicis*, « Pourvois au besoin de tes amis » ; *Intende thesauro*, « Songe à ce que deviendra ton trésor ». Ces mots sont inscrits sur des banderoles que portent les tentateurs ; ils sont singulièrement perfides, car c'est sous prétexte d'un acte de bienveillance qu'ils ramènent à la considération et, par suite, à l'attache des biens de la terre ! Mais il y a lieu d'espérer qu'ils ne réussiront pas, car le bon Ange vient, à son tour, fortifier le moribond ; et l'on peut se reposer sur cette autre vignette, qui est la seconde de la collection, et vient remédier à la tentation contre la foi, où, à ces mots : *Sis firmus in fide*, « Sois ferme dans la foi », écoutés avec fruit, les démons s'enfuient.

Beaucoup trop souvent, au contraire, ils recueillent le triste fruit de leurs funestes efforts. Dans les sculptures du portail de Saint-Gilles, dit Mgr Crosnier, Satan vient à bout de vicier l'intention de Caïn, au moment où il offre à Dieu son sacrifice, et de faire rejeter son offrande.

Le démon qui inspire le magicien de la miniature précédemment reproduite, n'a plus besoin de chercher à le faire tomber personnellement dans le péché : il lui souffle un mal qui puisse se propager et entraîner la perte de beaucoup d'autres âmes. Dans un bas-relief de l'église d'Ainay, à Lyon, un démon joue du violon pour faire danser la fille de l'impudique Hérodiade, et provoquer ainsi la mort de saint Jean-Baptiste¹.

Quand les démons s'attaquent aux Saints, ils apportent d'autant plus de violence dans leurs attaques, qu'ils trouvent plus de résistance ; c'est ainsi que saint Antoine a soutenu contre ces horribles ennemis, des combats pour ainsi dire héroïques. Mais qu'on y prenne garde : chercher dans un pareil sujet l'occasion de faire du terrible, du fantastique et du bizarre, dût-on y déployer toute la puissance du clair-obscur et la plus vive originalité de composition, c'est là un thème peu digne d'un artiste véritablement chrétien. Ce qui doit ressortir, alors, c'est l'imperturbable sérénité du Saint dans la prière ; si le trouble autour de lui est trop grand, si surtout il est trop grotesque, n'en fût-il pas distrait, le spectateur ne pourra manquer de l'être ; avec deux démons qui le tourmentent, dans la fresque des Pères du désert, au *Campo Santo* de Pise, on fait bien mieux sentir l'invincible patience et la puissance de recueillement du principal héros, dans une œuvre dramatique dont le charme est dû principalement à son caractère de paix, au milieu même des efforts incessants de l'ennemi pour y apporter le trouble.

Bien différent est le sort de ceux qui se laissent vaincre. Les agitations, les remords, les angoisses dès cette vie, sont leur partage : c'est ce que l'on a

1. Cette dernière citation est encore empruntée à *Icon. chrét.* de Mgr Crosnier.

voulu représenter dans nos églises du XII^e siècle principalement, où l'on voit tant de malheureux grimaçant sous les étreintes de toutes sortes de monstres. A Saint-Gilles, le démon dont nous avons parlé « fait sentir « à Caïn sa tyrannie ; aussitôt que celui-ci a versé le sang de son frère, il « lui enfonce dans la tête ses griffes aiguës. A Moissac, le démon de l'avarice se fait porter, et à Lescure, le même démon fait éprouver sa « cruauté à celui qui s'est rendu son esclave.... Voyez encore Judas sur « un des chapiteaux de la cathédrale d'Autun ; pendant qu'il projette son « infâme marché, il est appuyé sur le démon de l'avarice : on le reconnaît « à la bourse suspendue à son cou ; mais, à peine son crime est-il con- « sommé, qu'un autre démon, celui du désespoir, se joint au premier, « et, de concert, ils pendent la victime de leur séduction.... Satan ne « quitte pas le coupable au moment même de sa mort, comme on le « voit à Vézelay, à Moissac, etc... Quand l'âme se sépare du corps, il s'en « empare avec empressement ; il paraît même ne pas s'occuper du juge- « ment¹. » La question est jugée, ou plutôt le jugement particulier n'est pas représenté. Dans la scène du *Crucifiement* de Pise, deux démons s'emparent ainsi de l'âme du mauvais larron ; dans le grand tableau du *Triomphe de la Mort*, l'âme d'une religieuse qui n'a pas gardé son vœu de pauvreté, car sa main inanimée serre encore une bourse, est ainsi enlevée au sortir de sa bouche, malgré ses réclamations, et une autre des victimes de la terrible souveraine est saisie par un autre démon, sans avoir même à réclamer.

Comme assujettis à la tyrannie des démons, il faut encore compter les possédés. Nous ne voyons pas que ces hôtes malfaisants aient été représentés, tandis qu'ils étaient encore en possession de leurs corps ; mais ils l'ont été souvent, s'enfuyant au moment où ils en sont chassés. Les magiciens pourraient croire qu'ils ont réussi à mettre les démons à leur propre service, tandis qu'ils sont eux-mêmes assujettis à leur cruel empire. Dans le *Vol de Simon le magicien*, peint à Assise par Giotto de Pise, le misérable séducteur emporté dans les airs par d'horribles monstres, a les cheveux hérissés, les traits crispés, comme s'il souffrait déjà, au sein même de ce qui paraît son triomphe, les tortures de l'enfer, où il va être précipité, à la prière de saint Pierre. Alors, les démons et leur suppôt furent également vaincus ; ils le sont toutes les fois que l'âme fidèle les repousse, et d'une manière d'autant plus éclatante par les Saints, que leurs attaques ont été plus vives. On a fait sentir cette victoire quand on a montré leur impuissance ; on la représente d'une autre manière, en les montrant en fuite, ou sous le poids de leur

1. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 118, 119.

confusion. Parmi les représentations de leurs défaites, l'une des plus ordinaires apparaît comme accessoire dans le sujet de la *Délivrance des limbes* : les portes de l'enfer sont brisées par les pieds du Sauveur, et on voit alors, presque toujours, quelques-uns des démons qui, entraînés dans leur chute, gémissent écrasés sous leur poids.

Les démons, écrasés et vaincus, semblent se relever, quand on leur élève des idoles. « Un des chapiteaux de Vézelay nous rappelle le culte du Veau d'or dans le désert : un petit démon se tient entre les cornes de l'animal. Le même sujet est reproduit à Autun, mais sous un autre type : pendant que Moïse brise, sur les cornes de l'animal, les tables de la Loi, un démon sort du ventre de l'idole¹. »

Comme accusateurs, les démons, tandis que nous vivons, prennent note de nos péchés. Dans une des tapisseries de Montpezat, exécutées au xvi^e siècle pour la cathédrale de Montauban, et représentant la légende de saint Martin, on a voulu traduire ces vers :

Martin chantoit, Brice servoit,
Et se ryoit en ung toucquet,
Voyant que le diable escripvoit
De deux comères le cacquet.

Un évêque dit la messe, assisté d'un jeune clerc, en présence de deux femmes peu attentives; au sommet du tableau, un vilain diable à ailes de chauves-souris, déroule une banderole sortant de sa bouche et très-chargée d'écriture².

Cependant, si nous le voulons, même après avoir donné lieu à cet impitoyable adversaire d'accumuler contre nous de semblables écrits, nous pouvons les effacer par la pénitence; puis toutes les fautes qu'enregistre le scribe infernal, capables de nous conduire à la mort, ne sont pas toutes également mortelles. Il arrive donc que la justice lui étant étrangère, et la haine étant son seul mobile, au jour du jugement et lors du pègement des âmes, il tend toujours à charger avec excès le côté gauche, celui qui par son poids lui livrerait des victimes. Dans ce rôle odieux, il est encore combattu par les Anges; quelquefois, alors, ils vont jusqu'à le percer de flèches, et saint Michel le perce de nouveau de sa lance; c'est, du moins, ce que l'on observe sur des chapiteaux du narthex, dans l'église de Vézelay³.

On comprend, d'après cela, qu'Orcagna, dans son *Jugement dernier*, à

1. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 120.

2. *Annales archéol.*, T. III, p. 95.

3. Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 121.

Pise, n'ait pas voulu que les démons parussent devant la face de Dieu : ils sont relégués dans l'enceinte infernale, et il n'y a que leurs crocs auxquels il soit permis de dépasser les portes de l'abîme, pour atteindre les coupables et les entraîner avec eux.

Par un mode de représentation plus usuel et très-fréquent dans les sculptures et les verrières de nos cathédrales, on leur attribue le soin de conduire les damnés dans le gouffre des douleurs éternelles ; le principal bourreau les tient ordinairement enlacés dans les replis d'un grand câble, et il les entraîne avec un ricanement infernal ; d'autres démons les précipitent, ou déjà ils usent largement du droit qui leur est désormais accordé de les tourmenter sans relâche. Si l'artiste nous fait pénétrer dans les profondeurs de l'enfer, nous les verrons occupés de ce soin cruel, dans les conditions les plus diversement appropriées aux crimes qu'il s'agit de punir : rongant comme des vampires la tête des orgueilleux, coulant de l'or fondu dans la bouche des avarés, servant aux gourmands des mets de flammes. Mais c'est assez nous être étendu sur ces scènes lugubres, d'autant plus que nous y serons encore ramené par l'étude des fins dernières.

IV.

PERSONNIFICATION DES PUISSANCES DU MAL.

Nous associons à l'étude des démons celle des principales puissances du mal personnifiées : le Péché, le Monde, dans la plus mauvaise acception du terme ; la Mort et l'Enfer. On peut dire, en effet, que toutes ces choses viennent originairement des Anges prévaricateurs ; s'ils n'en sont les auteurs ou les instigateurs, elles leur tiennent à d'autres titres, et il semble que, les mettant en scène, il n'y a que des esprits infernaux pour en bien remplir le rôle, et pour se revêtir convenablement de leurs emblèmes. Nous n'en parlons ici que relativement à leurs personnifications allégoriques, et non de toute autre manière de les représenter en des conditions plus voisines de la réalité.

Le Péché, sous la figure d'un petit être humain et difforme, occupe, on s'en rappelle, un des plateaux de la balance, dans la scène du *Pèsement des âmes*, à Amiens. Les figures grotesques qui grimacent en tant de manières sur les chapiteaux et les voussoirs de l'époque romane, représentent, pour la plupart, des Péchés et des Vices, menacés, torturés le plus souvent par des monstres de toutes sortes, représentant des démons ; puis les angoisses, les remords, les infirmités, les douleurs qui, dès cette vie, les accompagnent

et les tourmentent ; ces péchés et ces vices , alors , loin de paraître une puissance , donnent l'idée du plus lourd assujettissement. Nous les opposerons , en temps et lieu , aux Vertus contraires. Ce n'est pas là le Péché tel qu'on peut se le figurer exerçant sur les âmes un cruel empire. A cette pensée répond parfaitement , au contraire , ce passage de saint Jean Chrysostome , cité par Molanus : « Si quelqu'un voulait peindre le « Péché , il ne me paraîtrait pas se tromper , s'il le peignait de cette ma-
« nière : une sorte de femme ayant quelque ressemblance avec la bête ,
« à l'air barbare , exhalant des flammes , inspirant l'horreur , toute noire ,
« comme les poètes ont dépeint Scylla : le Péché , en effet , sème dans nos
« pensées d'innombrables embûches , il nous surprend à l'improviste ; il
« déchire tout , à la manière des chiens , qui se jettent sur vous et vous
« mordent sans vous donner le temps de vous mettre en garde ¹. » Le prophète Zacharie avait aussi vu l'Impiété , qui peut se confondre avec le Péché , sous la figure d'une femme plongée dans un vase , où un Ange l'inonde de plomb fondu ².

Au Péché on doit rattacher , comme en étant tour à tour la suite et la cause , les trois concupiscences et le monde , ou l'esprit du monde ; c'est-à-dire les inclinations perverses de l'homme , et la marche générale des affaires humaines , viciées par la déchéance. Le Dante , aux portes de l'enfer , rencontre trois bêtes féroces : une panthère très-vive , un lion la tête haute et pleine de rage , une louve chargée de tous les désirs ; sous ces figures , il a représenté les trois concupiscences : par la panthère , la concupiscence de la chair ; la concupiscence des yeux , par la louve ; l'orgueil de la vie , par le lion. Il est tout naturel qu'on se les représente aux portes de l'enfer , puisqu'elles y conduisent , si on ne sait leur résister. Sur la châsse de saint Taurin d'Evreux , on remarque à l'entrée de la ville , lorsque le saint s'avance pour y entrer , trois têtes de bêtes qui s'opposent à son passage. Ce sont très-probablement , comme l'a fait observer le R. P. Martin , les mêmes figures de la panthère , de la louve et du lion , représentant les trois concupiscences ³.

Comme toutes ces inclinations partent originairement de la révolte de la chair , les auteurs ascétiques se servent souvent de ce mot pour les comprendre toutes ; et pour traduire leur langage , on a quelquefois personnifié la chair prise dans ce sens. C'est ainsi que , dans la vignette de Thielman Kerver , s'appliquant à ce texte : *Quare de vulva eduxisti me* ⁴ , à

1. Molanus, *De Hist. SS. Imag.*, L. II, cap. LI. Chrysostom. *Hom. in I Corinth.*, III.

2. Zach., v, 5, 10.

3. *Mél. d'Arch.*, T. II, p. 15, pl. 1.

4. Job., x, 18. *Office des Morts*, 6^e leçon.

côté du démon prêt à semer d'embûches la vie de l'homme dès sa naissance, la Chair est aussi représentée sous la figure d'une femme très-parée, d'un décolleté plus qu'équivoque, qui, offrant une fleur au nouveau-né, va lui faire sentir au-dedans de lui-même ses perfides convoitises ; tandis que le Monde, sous celle d'un noble personnage, un globe à la main, représente les entraînements qu'il recevra du dehors. On pourrait citer d'autres estampes qui reviennent aux mêmes données, quant à la manière de représenter la chair et le monde.

Le Monde que nous venons de voir apparaître à côté de la Chair, est ordinairement caractérisé par le globe ou la couronne ; on ne le voit guère ainsi représenté sous figure humaine, ou seulement signifié au moyen de ces attributs, que dans les petits livres de piété qui contiennent les estampes dont nous parlons. On peut encore lui rapporter une figure que nous avons sous les yeux dans l'un de ces livres. Une femme aux riches atours, la tête ceinte d'une couronne, s'avance portant d'une main un grand éventail de plume, et de l'autre, en guise de bouquet de fleur, une bulle de savon ; si ce n'est là le Monde en personne, c'est la vanité des choses du monde ; ce texte ne laisse aucune incertitude à cet égard : *Averte oculos meos ne videant vanitatem*¹.

Le Monde, en réalité, est un être collectif, formé de tout ce qui, dans les sociétés humaines, est purement selon l'esprit de l'homme, et non plus, dès lors, selon l'esprit de Dieu. L'esprit de l'homme, alors, et l'esprit de Dieu offrent la même opposition que l'on vit, dans le commencement, entre les enfants des hommes et les enfants de Dieu. Le monde, dans ce sens, a été irrévocablement maudit par Notre-Seigneur ; il a dit à ses disciples qu'ils étaient dans le monde, mais non pas du monde ; et saint Jean a certifié que tout ce qui était du monde, était vicié par les trois concupiscences.

D'un autre côté, le saint Evangéliste, en dépeignant, dans l'Apocalypse, cette bête monstrueuse qui tenait du léopard ou de la panthère, de l'ours et du lion, et recevait du dragon, auquel elle était associée, sa force et sa puissance, a voulu évidemment nous donner à entendre quelque chose qui appartient à l'humanité, quand elle se met en opposition et en révolte avec Dieu. Si ce n'est pas là le monde dans son acception ordinaire, c'est pire encore, dans ce sens qu'au terme de monde s'attacherait plutôt une idée de séparation, tandis qu'ici l'hostilité est ouverte. Le monde méconnaît le Sauveur, et s'il le hait, s'il hait les siens, c'est parce qu'ils ne sont pas avec lui. Quand sa haine éclate et qu'il ne

1. Ps. cxviii.

connait plus de frein, alors l'image de la bête lui est pleinement applicable¹.

Les sept têtes de la bête, ses dix cornes, ses dix diadèmes, les blasphèmes écrits sur ses têtes², sont des images de sa puissance, de sa perversité, de son association avec le dragon, et de sa ressemblance avec le monstre satanique. Dans le texte de saint Jean, toutes ces figures ont d'ailleurs un rapport aux faits auxquels il fait allusion ou qu'il veut annoncer : ce sont des figures du langage, qui ne peuvent s'associer qu'en se succédant dans le discours, et qui ne sauraient se traduire littéralement dans un tableau, où tout est simultanément. Cette bête, dans le verset suivant, est dépeinte comme n'ayant qu'une gueule, la gueule d'un lion : on ne dit pas sept gueules de lion, difficulté de plus, si l'artiste voulait se conformer, à la lettre, au texte prophétique. Dans les divers compromis que l'on tentera pour en rendre la substance, tout le monde conviendra que la bête doit beaucoup ressembler au dragon, quant à la disposition générale des sept têtes, avec les différences que comportent la nature du serpent et celle du lion. Dans les vignettes de Thielman Kerver, ces conditions sont obtenues, sinon au point d'être pleinement satisfaisantes, de manière du moins à mettre sur la voie d'un excellent résultat. De part et d'autre, une tête principale chargée des dix cornes, formant comme une aigrette, se dresse au milieu des six autres, qui, échelonnées de chaque côté du cou, comme des branches sur une tige, sont un peu trop sacrifiées. Les têtes du dragon, comme forme, sont à peu près ce qu'elles doivent être ; il faudrait seulement qu'elles ouvrirent la gueule d'un air plus terrible. La tête principale de la bête n'aurait besoin que d'être un peu mieux dessinée, pour représenter parfaitement un lion, conformément à l'intention non équivoque du dessinateur. Quant à ses têtes latérales, elles sont en tout semblables à celles du dragon ; il faudrait leur donner aux unes et aux autres plus de développement, tout en laissant primer une tête supérieure ; autrement la combinaison dont il s'agit s'évanouirait tout entière ; il faudrait, de la part de la bête, qu'elles prissent elles-mêmes une figure de lion, quoique montées sur une branche du cou allongée, qui leur laisserait quelque chose du serpent ; il faudrait aussi qu'elles fussent elles-mêmes béantes et comme prêtes à tout dévorer. Quant aux corps des deux monstres, ils laissent peu à désirer : le dragon, avec ses ailes membraneuses, ses serres de griffon, sa longue queue de serpent qui se dresse vers le ciel ; la bête, avec son poitrail tacheté, rappelant la panthère. Celle-ci est trop lion dans tout le

1. Apocal., XIII, 1, 2.

2. *Id.*, XIII.

reste du corps; mais il suffirait de le tacheter également partout, pour compléter la ressemblance avec la panthère, et de donner un peu plus de lourdeur à ses quatre membres, surtout à ceux de l'arrière-train, pour rappeler les emprunts qui doivent être faits à l'ours.

Au lieu d'attribuer les dix cornes à la tête supérieure, il serait préférable de ne lui en laisser que quatre, afin d'en accorder une à chacune des autres, comme on l'a fait dans une miniature du XIII^e siècle, publiée par d'Agincourt¹; et on pourrait surmonter toutes les cornes d'une petite couronne, plutôt suspendue qu'adhérente à leurs extrémités, pour ne pas en faire disparaître la pointe acérée.

Après la puissante bête aux aspects multiples, saint Jean en vit apparaître une autre, qu'il fait connaître un peu plus loin, comme représentant le faux prophète par excellence, c'est-à-dire l'Antechrist; il s'agit d'un homme pris en particulier, devenu le suppôt de Satan, et constituant un type auquel d'autres hommes peuvent plus ou moins s'assimiler. Le saint Évangéliste ne détermine pas les formes de la bête, sous la figure de laquelle il lui apparaît; il dit seulement qu'elle avait deux cornes, semblables à celles de l'agneau, ce qui ferait supposer l'usurpation d'une plus grande ressemblance superficielle avec l'emblème divin; tandis qu'au fond cette bête parlant comme le dragon, ajoute le texte sacré, l'auteur des vignettes de Thielman Kerver, que nous citons encore, parce que nous les avons en ce moment sous les yeux, a cru devoir, avec une tête humaine armée de deux cornes, lui attribuer un corps de dragon. Comme il n'y a rien de déterminé à son égard, chacun, d'ailleurs, a pu la représenter selon la fantaisie de son imagination².

La série des puissances du mal, dans l'Apocalypse, se termine par l'image de la grande prostituée, qui est assise sur la bête aux sept têtes; elle est nommée Babylone, et les termes du livre prophétique désignent ainsi assez clairement la Rome païenne, comme représentée sous cette figure. On peut dire en général, sans entrer en des intentions particulières difficiles à éclaircir, que c'est là une image de la cité humaine du mal, opposée à la Jérusalem céleste, la cité de Dieu; cité qui repose sur la bête, c'est-à-dire sur toutes nos mauvaises inclinations, cité toujours idolâtre, alors même qu'elle n'adore pas des idoles de pierre, de bois ou de marbre. Saint Jean la décrit si bien, qu'il n'est pas difficile de la peindre: « Je vis, » dit-il « une femme assise sur une bête de couleur « écarlate, pleine de noms de blasphème, qui avait sept têtes et dix

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. cm.

2. Apocal., xiii, 11.

« cornes. Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate; elle était
« parée d'or, de pierres précieuses et de perles, et avait à la main un
« vase d'or plein des abominations et de l'impureté de la fornication;
« et sur son front était écrit : Mystère!...¹ »

On la voit ainsi, fièrement assise, dans la miniature de d'Agincourt, déjà citée pour la disposition des cornes de la bête; bien que nous ne puissions en juger que d'après une réduction très-imparfaite, elle nous paraît capable d'inspirer heureusement, pour la hardiesse effrontée de cette reine d'un jour, pour le riche caparaçon qui lui sert de trône, sur sa terrible monture, pour la manière d'étaler ses blasphèmes, sur le dais tendu derrière elle.

Sa domination éphémère n'en a pas moins pour résultat de conduire à la mort et à l'enfer. Le rôle de la Mort, en iconographie, est si grand, qu'elle réclame un article à part. Il n'y a pas deux manières, que nous sachions, de personnifier le gouffre éternel où gémissent les démons et leurs victimes; il a été presque constamment représenté, depuis le XII^e siècle



39

La Mort et l'Enfer.
(Vignette de T. Kerver.)

jusqu'après la Renaissance², par la gueule d'un monstre gigantesque, où sont engloutis les damnés, et de laquelle, au contraire, le Sauveur vient arracher les justes, rachetés au prix de son sang. Cette vive image du sombre abîme n'est pas de l'invention des artistes, elle vient du langage si puissamment figuré des saintes Écritures. *Non me absorbeat profundum, neque urgeat super me puteus os suum* : « Que le gouffre ne m'engloutisse pas, et que le puits de l'abîme ne referme pas sa gueule sur moi », dit l'Église, dans les vives supplications qu'elle nous prête en présence de la mort. *Dilatavit infernus animam suam, et aperuit os suum absque ullo termino* : « L'enfer a étendu ses entrailles, et il a ouvert sa gueule jusqu'à l'infini³ », avait dit Isaïe, en des termes non moins colorés. Conrad

Bruno, citant ces expressions, attribue sans hésitation à l'Église elle-même le mode de représentation dont nous parlons : *Et ad hanc formam*

1. Apocal., xvii, 3, 4.

2. Nous retrouvons encore la gueule de l'enfer dans les vignettes de Thielman Kerver, éditées en 1525, et dans notre petit tableau russe, très-probablement beaucoup plus récent.

3. Is., v, 14.

Ecclesia depingere solet infernum nempe immanissimæ belluæ os, in immensum dilatatum, et in eo ubique erumpentem coliginosum ignem, et flammæ ita obscuras excutientem, ut tenebras et umbram magis quam lucem in his intueri liceat. « Sous cette forme, l'Église a coutume de peindre l'enfer, c'est-à-dire comme la gueule d'une bête de grandeur effroyable, ouverte dans son immensité, de laquelle s'exhalent de toutes parts de sombres flammes, à tel point qu'elle semble plutôt faite pour répandre les ténèbres que pour donner aucune lumière ¹. »

V.

DE LA MORT.

La Mort apparaît dans l'Apocalypse comme le dernier des fléaux qui viennent fondre sur l'humanité, à la suite de la peste, de la guerre, de la famine, dont elle est l'inévitable compagne et la conséquence infaillible; et ce qui la rend mille fois plus terrible, c'est qu'elle-même elle est suivie de l'Enfer. Le livre sacré la dépeint, comme les autres fléaux, sous la figure d'un cavalier, et le seul caractère qui la distingue est la couleur livide de son cheval : *Et ecce equus pallidus et qui sedebat super eum, nomen illi Mors, et Infernus sequebatur eum* ². Dans la vignette de Thielman Kerver consacrée à cette scène, on a vu, en effet, derrière l'impétueux cavalier, la gueule du monstre infernal déjà remplie de victimes. Lui-même, il semble en sortir, et brandit vivement une lance acérée. Ce n'est point un squelette; on peut dire que c'est un cadavre animé. Son corps est décharné; il ne lui reste plus, à la place de la bouche et des yeux, que de grandes et sinistres ouvertures, et sur la tête qu'un bouquet de cheveux flottant en arrière.

La Mort sculptée, sur le tombeau de l'évêque Jean de Langheac, dans la cathédrale de Limoges, une vingtaine d'années plus tard environ, également comme l'un des quatre cavaliers de l'Apocalypse, est conçue à peu près selon le même type. Mais le cadavre, si vivement mis en action, qui lui prête ses formes, est celui d'un vieillard qui viendrait de mourir et qui n'aurait pas encore subi la dissolution du tombeau. Vingt et quelques années plus tôt, au contraire, Albert Durer avait aussi attribué à la Mort, en pareille circonstance, les traits d'un vieillard; il est

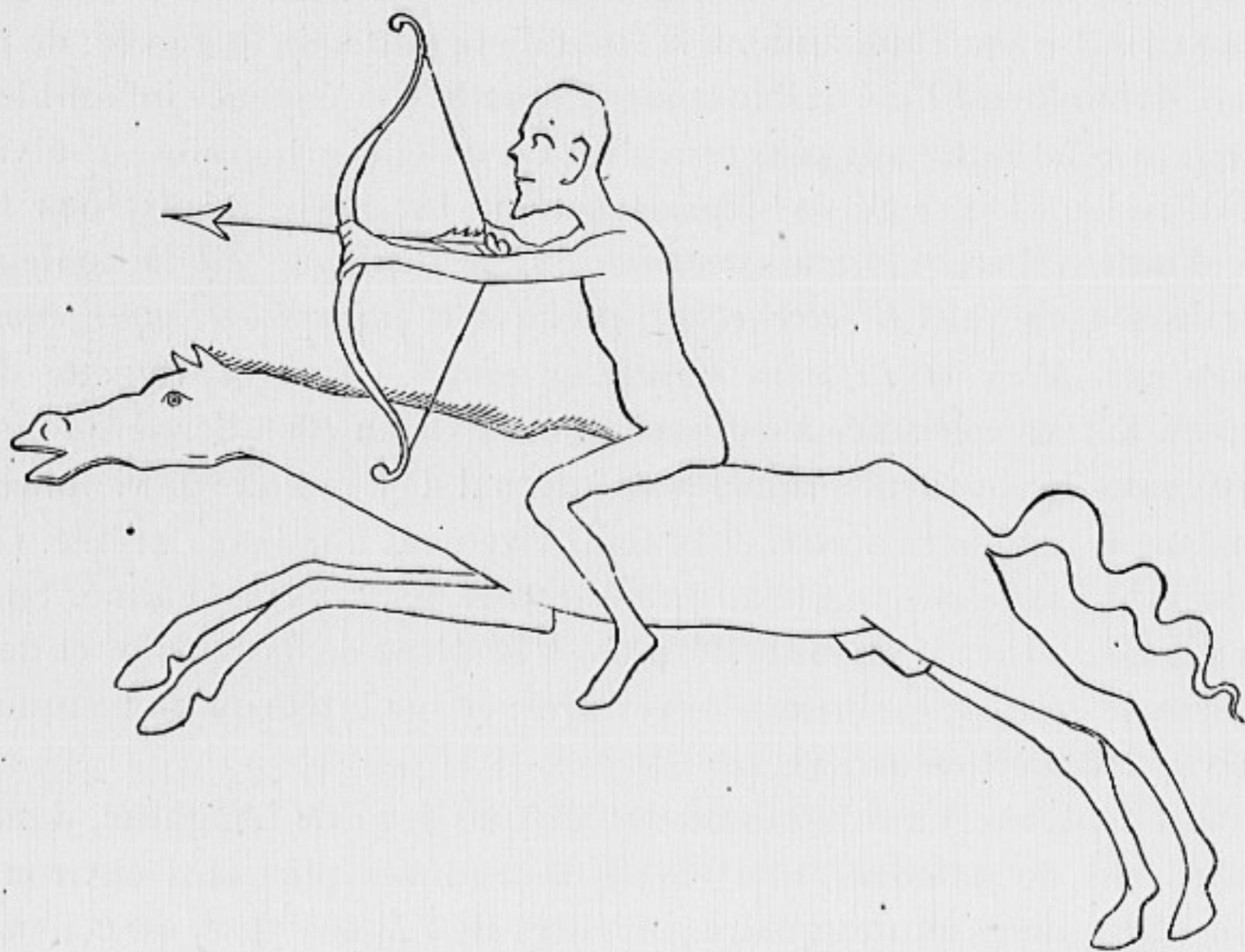
1. Conrad. Bruno, *De Imaginibus*, cap. XIII, p. 79.

2. Apocal., vi, 8.

plus décharné encore, mais ses yeux et sa bouche sont ceux d'un homme vivant. De part et d'autre, d'ailleurs, le sinistre cavalier est armé d'une fourche : ici, à trois dents, là, n'en ayant que deux ; et la gueule de l'enfer est béante derrière lui ¹.

En remontant plus haut, nous observons au grand portail d'Amiens, parmi les scènes accessoires du *Jugement dernier*, les quatre cavaliers apocalyptiques : la Mort ne se distingue, quant aux formes, que par sa maigreur ; mais elle est fortement caractérisée par un bandeau qui lui voile les yeux et par deux larges poignards dont elle frappe à l'aveugle, atteignant un malheureux qu'elle éventre et entraîne en croupe derrière elle, de toute la fougue de son cheval.

Tous ces chevaux de la Mort, en effet, sont lancés avec une grande vigueur, à l'exception de celui d'Albert Durer, représenté comme une haridelle aussi étique que son cavalier, et se traînant péniblement. C'est



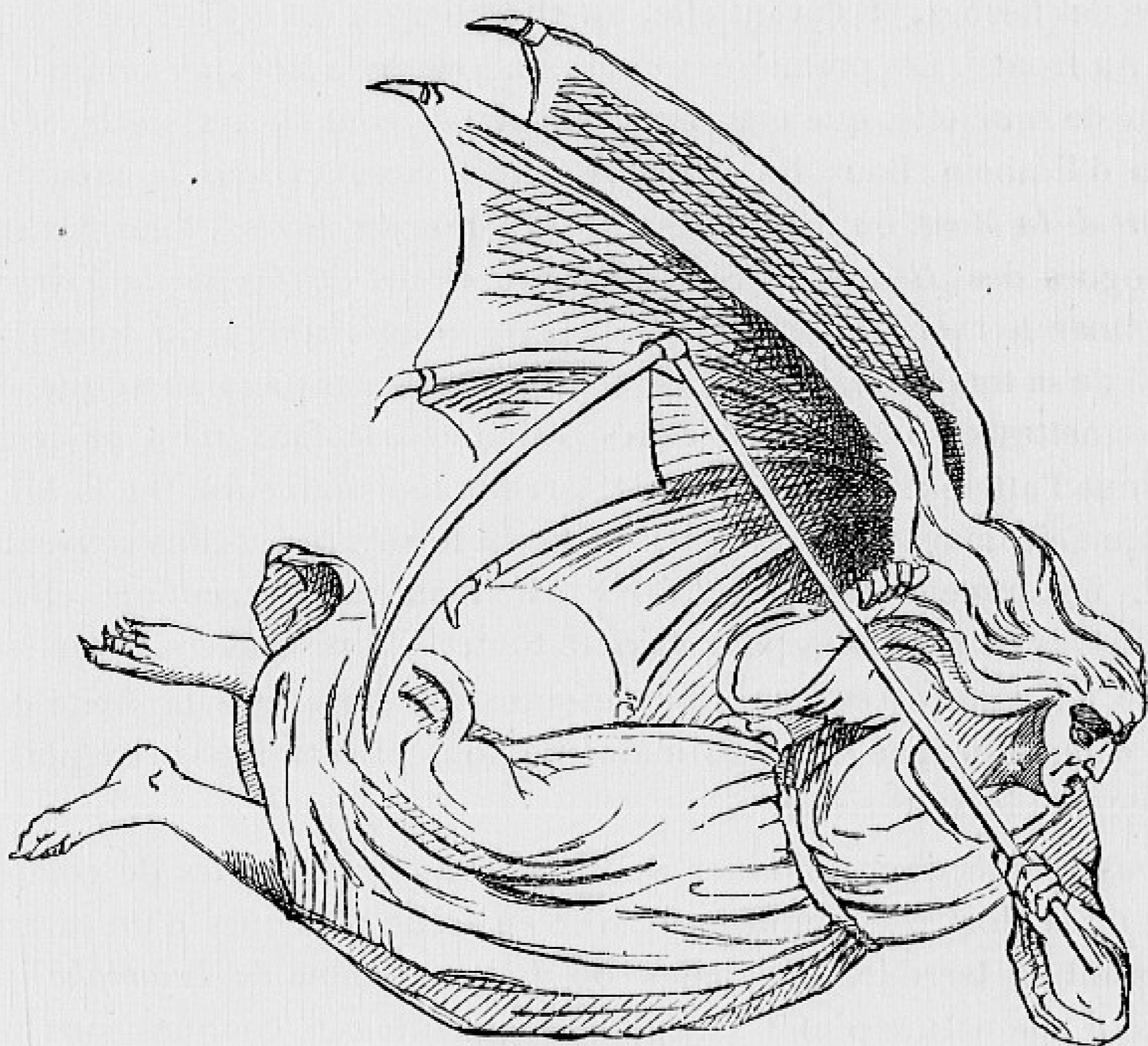
40

La Mort et son Coursier. (Miniature italienne, XIV^e siècle.)

mal entrer dans le sentiment de la chose. Que le cheval soit étique, que la mort ne soit qu'un cadavre, bien ; mais que leur force irrésistible n'en paraisse que plus extraordinaire. Il s'agit de rendre la puissance qui

1. *Annales archéol.*, T. XVI, p. 164, 170.

donne la mort, et non pas l'état de celui qui la reçoit. C'est ce qu'on a trop oublié dans les temps modernes, lorsqu'on a réduit la lugubre souveraine à l'état de squelette. Quelle vigueur de conception, au contraire, dans la puissante furie imaginée par Orcagna, au *Campo Santo* de Pise,



41

La Mort en furie. (Orcagna, à Pise.)

pour la représenter ! Avec ses traits durs et anguleux, son teint livide, sa chevelure flottante, ses ongles crochus, l'ample envergure de ses ailes de dragon, elle montre bien que nul ne pourra résister aux coups de sa large faux. A Trèves, sur un fragment du tombeau de l'archevêque Henri de Fistingen, mort en 1286, fragment publié par les *Annales archéologiques*, et représentant l'arbre de la Vie et de la Mort, la mort est, il est vrai, représentée seulement par des crânes réduits à l'état d'ossements ; mais on prétendait ainsi montrer ses effets, et non pas la personnifier¹. Dans un manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, orné de miniatures dont le style et la composition ont une grande analogie avec la manière

1. *Ann. arch.*, T. XII, p. 168.

d'Orcagna dont elles doivent être contemporaines, on observe un *Triomphe de la Mort* conçu d'après les mêmes idées que le sien : selon la donnée de l'Apocalypse, la Mort, nue et décharnée, comme dans les exemples précédents où l'on avait directement en vue le Livre sacré, est montée également sur un grand cheval entraîné à fond de train ; elle lance des flèches, et, devant elle, un chevalier en est atteint au beau milieu du front ¹. Les premières représentations de la Mort personnifiée sous forme de squelette, que nous ayons observées, sont du xvi^e siècle, et de la main d'Holbein. Dans les lettres illustrées connues sous le nom d'*Alphabet de la Mort*, où il a représenté la *Danse des Morts* ², dans les sujets analogues des *Heures* de Simon Vostre et de l'*Office de la Vierge* de Thielman Kerver, on retrouve le cadavre animé, revêtu du linceul emporté de sa tombe, mais non le squelette. On remarquera aussi que, dans ces vignettes et même dans celles d'Holbein, la faux n'est pas encore devenue l'attribut ordinaire de la terrible moissonneuse. On la lui voit quelquefois, mais plus souvent la pelle du fossoyeur ; et plus souvent encore, notamment dans les *Lettres* d'Holbein, sans exception, elle n'a besoin que de ses mains pour vaincre toutes les résistances. Il en est de même en d'autres estampes postérieures, de sorte que la fixité de la faux comme insigne entre ses mains ne nous paraîtrait pas être plus ancienne que le xvii^e siècle.

Nous venons de mentionner deux des principales sortes de compositions où la Mort personnifiée soit mise en scène : les unes d'un caractère imposant et terrible, auxquelles on assigne le nom de *Triomphe* ³ ; les autres d'une nature plutôt satirique et gouailleuse, connues sous celui de *Danse macabre* ou de *Danse des Morts*.

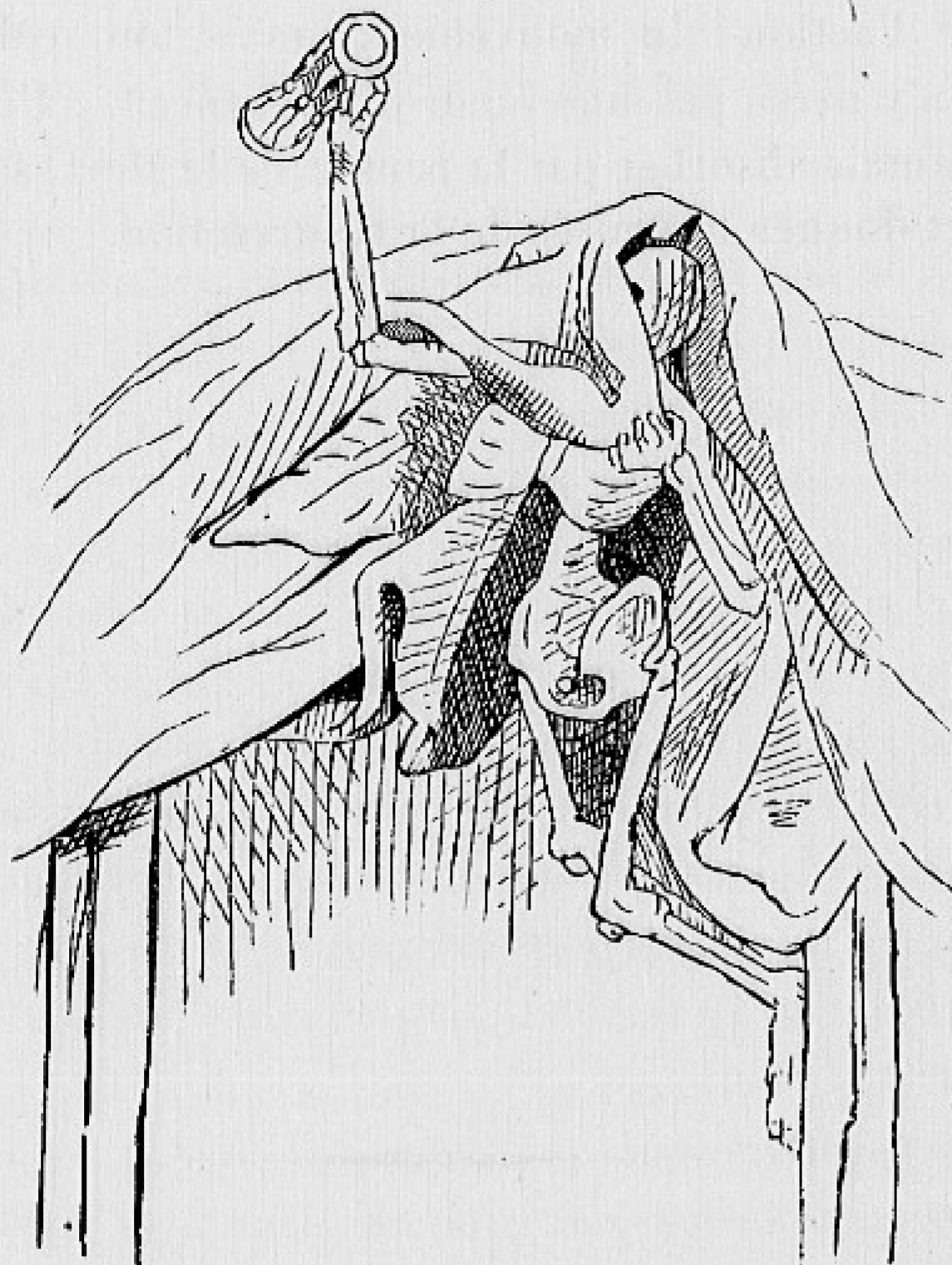
Les *Danses macabres* eurent pour effet de familiariser avec l'image de la Mort. Sur le tombeau du maréchal de la Palisse, dont on voit les restes au Musée d'Avignon, armée d'un dard menaçant, sous la figure d'un cadavre décharné et ouvert au milieu du ventre d'une large blessure, elle occupe, au milieu des Vertus, la place occupée précédemment par le Sauveur lui-même, ou par quelques personnages dignes de le représenter. La préférence accordée aux temps où la pensée chrétienne prenait plus haut son vol, pour s'affranchir des entraînements de la vie présente, ne doit point faire méconnaître ce qu'il y a encore de gravité

1. *Homiliae et orationes*, man. de la Bibl. nat., suppl. latin 132, nouv. ital. 112, fol. 50 v^o. La vignette publiée ci-dessus, p. 320, représente la *Mort* de cette miniature.

2. A. de Montaiglon, *l'Alphabet de la Mort*. Paris, 1856, br. in-8^o.

3. Nous mettrons en grande partie le *Triomphe de la Mort*, d'Orcagna, sous les yeux de nos lecteurs, dans l'étude qui sera spécialement consacrée aux fins dernières, T. IV.

religieuse dans ces figures qui portent à sérieusement réfléchir sur l'inévitable issue vers laquelle nous marchons tous.



42

La Mort et son sablier. (Le Bernin.)

Mais combien de fois, sur des monuments funéraires, n'a-t-on pas recouru au squelette de la Mort pour obtenir des effets plus piquants et moins sérieux ! Ainsi, nous transportant au xvii^e siècle, nous pourrions demander pourquoi, sur le tombeau d'Alexandre VII, le Bernin lui fait soulever, d'une manière d'ailleurs fort pittoresque, le rideau qui était censé en voiler la porte ? Est-ce un jeu ? Ou si c'est une allusion à ces horizons inconnus que découvre la Mort, ne peut-on pas reprocher à la pensée de l'artiste d'être bien subtile, et en quelque sorte maniérée autant que son style ?

Nous connaissons quelque chose de plus exagéré dans ce genre : c'est un monument du xviii^e siècle, si nous ne nous trompons, fort remarqué, pour ne pas dire fort admiré, parmi les tombeaux qui encombrent l'église de Westminster, à Londres. La noble abbatale est, en effet, de-

venue presque uniquement un champ mortuaire, depuis que la vie catholique s'en est retirée. Sur ce tombeau, on voit un mari, lord Nightingale, si nos souvenirs sont exacts, qui fait de vains efforts pour détourner de sa femme la faux du terrible squelette. L'artiste y a mis du sentiment, de l'action, du mouvement; mais tout cela est d'un effet glacial, et il n'y perce pas une lueur d'espérance !... Un tombeau chrétien ne doit jamais absorber par la pensée de la Mort, sans rappeler que l'âme survit et donner la pensée de la résurrection.



ETUDE XXIV.

DE L'ÂME HUMAINE ET DES CHOSES QUI S'Y RAPPORTENT.

I.

DES REPRÉSENTATIONS HUMAINES EN GÉNÉRAL.

Dieu, la sainte Vierge, les Anges ont été successivement l'objet de nos études ; dans l'ordre des êtres, l'homme vient ensuite. Nous avons déjà rencontré la nature humaine unie à la Divinité, dans la personne de Notre-Seigneur Jésus-Christ, puis élevée, par un privilège singulier, en celle de la sainte Vierge, au-dessus de toutes les autres créatures. Leur ordre hiérarchique nous ramène maintenant à l'homme, considéré selon la place naturelle qu'il occupe dans la création, un peu au-dessous des Anges. La nature humaine étant à la fois corporelle et spirituelle par l'union de l'âme et du corps, corps visible et âme invisible, et l'objet principal de l'art étant d'exprimer des pensées et des affections, c'est-à-dire des choses qui ne se voient pas, au moyen de choses qui se voient, la figure humaine a dû lui servir pour représenter les purs esprits, Dieu et les Anges, en lui adjoignant quelques traits capables de les faire distinguer. Quant à l'homme lui-même, il paraît tout simple de le représenter tel qu'il est ; mais ne prenez pas cela pour une chose facile, car, pour y réussir, il faut le bien connaître, puis s'être rendu parfaitement maître des procédés de l'art ; il faut connaître le caractère, les dispositions de chacun de ceux que l'on veut représenter dans la situation où ils se trouvent, ou les imaginer avec vérité et à propos, sentir les beautés qui s'y rencontrent, en être animé : par conséquent, être moraliste, observateur, et encore être poète et de plus artiste. C'est-à-dire que, dans l'exécution de la figure humaine, destinée à représenter tout être intelligent et l'homme lui-même, se concentre l'art tout entier, et vers ce point

viennent converger toutes nos études : il n'y a donc pas lieu de lui consacrer une de nos divisions en particulier.

Il y a cependant, au point de vue de l'art chrétien, qui est absolument le nôtre, une catégorie d'hommes dont la représentation demande une étude toute spéciale : ces hommes, ce sont les Saints. Le Saint, dans l'espèce humaine, constitue un type à part, un type formé à l'image du Sauveur : l'état de béatitude le porte à son plus haut degré de développement, mais il se manifeste dès cette vie, et tous ceux qui avancent dans les voies de la perfection, sur les traces de ce divin modèle, y participent plus ou moins ; il s'adapte, en se modifiant, à toutes les diversités de sang, de sexe, de race, d'époque et de mission, sans aucun affaiblissement de ce fonds commun qui constitue la physionomie propre à la sainteté. Une partie tout entière de nos études étant réservée à l'iconographie des Saints, nous devons en ce moment nous en tenir à cette mention ; mais il était à propos de la faire là où nous nous demandons quels peuvent être les divers modes de la représentation humaine.

On ne représente pas si absolument les hommes sous les formes qui leur sont propres, que l'artiste, usant de métaphores, à l'exemple de l'orateur ou de l'écrivain, ne puisse, comme moyen d'exprimer leurs qualités ou leurs vices, leur attribuer telles ou telles autres figures : celle des brebis est bien connue, dans l'art chrétien, comme servant à représenter les fidèles. Dans l'antiquité chrétienne, on se servait encore plus fréquemment de l'image de la colombe, pour exprimer une pensée analogue ; il y a cependant cette différence, selon une observation de Ciampini, que les brebis représentent plutôt les fidèles eux-mêmes, et les colombes plutôt leurs âmes.

Les plus usuelles des figures de ce genre sont précédemment passées sous les yeux de nos lecteurs, et nous ne nous proposons pas de renouveler ici une semblable revue ; seulement nous venons de rappeler un moyen de représenter, non plus l'homme tout entier, mais la partie invisible et la plus importante de lui-même, son âme en tant que séparée de son corps, ou du moins comme en étant distincte. C'est le lieu de dire aussi comment elle peut être représentée autrement, comment elle l'a été principalement. Nous rattacherons ensuite à cette étude de l'âme, celle de la vie humaine, L'âme entretient la vie, et, dans beaucoup de cas, ces deux termes d'âme et de vie sont synonymes ; mais nous les prendrons dans les sens où ils se distinguent, quoiqu'ils se tiennent toujours : la vie au point de vue de ses phases et de ses vicissitudes, l'âme dans sa parfaite individualité. A la vie elle-même se reliera la représentation des âges par où elle passe. Toutefois, avant d'aborder ces deux sujets d'étude, nous ferons suivre immédiatement l'étude de l'âme elle-même, de certaines représentations

que nous considérons comme une sorte de personnification de ses pensées, sans quoi, à notre avis, elles ne se rapporteraient à rien ; nous leur conservons le nom de Génies, et nous essaierons de justifier un peu mieux, dans les observations qui vont bientôt leur être consacrées, la place que nous leur accorderons.

II.

THÉORIE DE LA REPRÉSENTATION DES ÂMES.

La manière la plus naturelle de représenter l'âme humaine ne serait-elle pas de lui attribuer la figure même du corps auquel elle est unie, ou dont elle n'est que temporairement séparée ? L'âme est la forme essentielle du corps, *forma corporis*, en prenant cette expression dans le sens rigoureux de l'ancienne théologie scolastique et des définitions de l'Eglise¹ ; elle réside non pas dans une partie du corps, mais dans tout le corps, dans toutes ses parties, partout en rapport avec le mode de configuration propre à chacune d'elles. D'ailleurs, puisque l'on attribue à l'âme séparée du corps tout ce qui se dit de l'homme tout entier ; puisqu'elle est susceptible de voir, d'entendre, de jouir, de souffrir, aussi bien que si elle avait chacun de ses sens, de ses membres et de ses organes, pourquoi ne la représenterait-on pas comme si elle en conservait, avec une matière plus déliée, la parfaite image ? Le Dante, dans son poëme, représente ainsi les âmes : on les voit, on les entend, on les reconnaît parfaitement, mais on ne peut les toucher. C'est la notion qu'on se fait des ombres ou des esprits. Une ombre ou un esprit, entendu dans ce sens,

1. Le Concile œcuménique de Vienne, en 1311-1312, dit : « *Definientes quod quisque deinceps asserere, defendere seu tenere pertinaciter præsumpserit quod anima rationalis seu intellectiva non sit forma corporis humani per se et essentialiter, tanquam hæreticus sit censendus.* »

« (Il fut un temps, et ce temps n'est pas loin de nous, où des philosophes qui se croyaient catholiques, ignoraient, méconnaissaient, niaient cette doctrine, n'en tenaient aucun compte, sous prétexte de cartésianisme....)

« Cet anathème fut renouvelé par Léon X, dans le Concile général, Ve de Latran (1513), et, de nos jours, par Pie IX, dans la lettre à l'archevêque de Cologne (1857), où il condamne les erreurs de Günther, et celle-ci en particulier : « *Noscimus tisdem libris cædi catholicam sententiam ac doctrinam de homine qui corpore et animâ ità absolvitur ut anima, eaque rationalis, sit vera per se atque immediata corporis forma.* » (R.)

n'est pas l'âme, mais une apparence sensible, indiquant la présence de l'âme, et en tout conforme à la configuration du corps ; l'âme, par elle-même, est purement immatérielle ; elle n'est pas plus accessible à la vue qu'elle ne l'est à la main, et il ne s'agit ici aucunement de définir sa nature, mais seulement d'apprendre à la bien représenter.

Il faut remarquer que les âmes peuvent être représentées à deux points de vue très-différents. Si, en les représentant, on ne se propose pas d'exprimer leur distinction ou leur séparation du corps, il convient parfaitement de leur attribuer sa configuration elle-même, sans aucune différence ; c'est aux circonstances seules à faire alors connaître que les âmes sont mises en scène. Ainsi, quand on représente le Purgatoire, la Délivrance des Limbes, il est bien connu qu'en ces lieux ménagés temporairement par la justice divine, on ne peut rencontrer que des âmes dans un état de souffrance ou d'attente ; mais l'on entend aussi rapporter leur situation à la personne tout entière, sans arrêter la pensée sur la séparation momentanée de l'âme et du corps. Le Dante, dans son poëme, ne l'entendait pas autrement.

Quand il s'agit, au contraire, de représenter avec clarté des âmes distinctement du corps, — et le plus souvent, en pareil cas, on le fait en présence même de celui-ci, quand elles viennent de le quitter, par exemple, au moment de la mort, — il est indispensable, pour éviter toute confusion ; de leur attribuer un mode de représentation distinct lui-même et en rapport avec ce que l'on veut signifier.

Pour dire la ressemblance des âmes régénérées avec le Saint-Esprit, on les a symbolisées comme lui sous la figure de la colombe ; cette gracieuse image convient également très-bien pour exprimer leur vol vers le ciel, lorsqu'elles sont délivrées des liens de cette vie mortelle, conformément à ces ardentes paroles de David : « Qui me donnera des ailes, comme en a la colombe, et je volerai et je me reposerai. » *Quis mihi det pennas sicut colombarum, et volabo et requiescam.* Les âmes sont les épouses de Jésus-Christ : on les représentera aussi en Orantes, comme de jeunes vierges, sans distinction de sexe. Les âmes brillent dans le ciel comme des astres lumineux ; Dieu les cueille dans les jardins de la terre, pour en faire des bouquets célestes : de là aussi des raisons pour leur attribuer ces figures ; mais on reconnaîtra qu'elles conviennent mieux dans la bouche du narrateur que dans la langue plus imagée de l'artiste. Les âmes, au moment de la mort, naissent à la vie éternelle ; — de là vient que les fêtes des martyrs célébrées le jour de leur mort sont appelées les fêtes de leur naissance, *Natalia* : — il sera fort convenable, en conséquence, de les représenter sous figure d'enfant, et d'autant mieux que, par cette réduction des formes corporelles, on se met en meilleure voie

pour dire qu'elles sont immatérielles; nous dirions même, afin qu'on ne puisse pas les confondre avec de vrais enfants, qu'il serait bon de leur donner des dimensions d'enfant, avec des formes d'adulte, de sorte qu'en les dépeignant, on dise « de petites figures humaines » plutôt que « des figures d'enfant. » Ces figures pourront être nues ou être vêtues : nues, elles n'auront pas de sexe; si ce sont des âmes bienheureuses, il sera certainement préférable de les vêtir, car la robe de gloire, *stolam gloriæ*, est un attribut caractéristique de l'état de béatitude. On conçoit cependant qu'elles ne puissent être vêtues, quand, traduisant cette expression : « rendre l'âme », on les représente au moment même où elles s'exhalent de la bouche des défunts; il ne sera pas hors de propos non plus de les laisser nues tant qu'elles attendent leur jugement, et que leur sort est en suspens; puis la nudité sera le partage définitif des âmes réprouvées.

Entre ces différentes manières de représenter les âmes, la petite figure humaine sera réputée leur être plus spécialement appropriée. En effet, elle peut, avec des modifications d'attributs, se plier à tous leurs états, tandis que les autres, la colombe, l'Orante, servent à les symboliser par rapport à des états particuliers, dont sont exclues toutes celles qui ne demeurent pas dans la grâce de Dieu.

La petite figure humaine, suivant ses proportions et la précision du dessin, pourra n'offrir que des traits rudimentaires et indéterminés, ou prendre la ressemblance et les attributs de la personne à laquelle elle appartient, soit que cette personne ait passé à une autre vie, soit qu'elle vive encore de cette vie mortelle. Il n'est pas douteux, en effet, qu'on ne puisse peindre les âmes des hommes vivants, comme le reconnaît sans aucune hésitation le sévère Ayala : l'âme en état de grâce, couverte de précieux vêtements, l'air riant et serein, les yeux élevés vers le ciel : *præ-tiosis vestibus, vivido vultu, oculisque in sublime atatis cælum suspectans*; tandis que l'âme en état de péché mortel sera noire et enlaidie, tourmentée par les démons, pleurée par les Anges¹.

L'exposé précédent, inspiré par un ensemble de faits que notre savant auteur n'avait pu embrasser dans toute son étendue, avant les études préparatoires qui, de notre temps, sont venues en si grand nombre faciliter notre tâche, nous paraît pouvoir être donné non-seulement comme s'appuyant sur sa doctrine, mais comme devant la compléter. Ces faits sont de deux sortes : on trouve dans la vie des Saints de fréquentes manifestations de leurs âmes, sous des apparences sensibles; l'art chrétien, de

1. Ayala, *Pictor Christianus*, lib. II, cap. IX, § 7.

son côté, a mis très-souvent les âmes en scène, dans ses monuments, sous des figures très-analogues.

Nous n'avons point ici à nous occuper de la part que l'imagination a pu avoir dans les apparitions des âmes, qu'elles soient entièrement son ouvrage, ou que les causes surnaturelles mises en jeu pour faire connaître ce qui se passait très-réellement en des régions invisibles, se soient seulement adaptées à ses dispositions; ces apparitions, telles qu'elles nous sont rapportées, nous offrent dans tous les cas l'expression du plus pur esprit chrétien, pendant une longue série de siècles. Quant à l'objet qui nous occupe, à ce seul titre, l'art ne saurait mieux faire que de s'en inspirer. Nous allons montrer, en effet, successivement, que, dans ses œuvres comme dans la vie des Saints, on voit se formuler foncièrement les mêmes moyens de représenter les âmes, et ces moyens sont foncièrement aussi ceux que nous venons d'abord d'analyser dans un ordre plus méthodique, afin que l'on sente mieux le plus ou moins de portée des différences, qu'on apprécie la mesure de liberté que l'on peut se permettre, et qu'en toute circonstance on choisisse avec pleine connaissance de cause.

III.

DE LA MANIFESTATION DES AMES DANS LA VIE DES SAINTS.

Parmi les apparitions de l'âme dont abonde la vie des Saints, apparitions qui se rapportent principalement au moment où elles se séparent de leurs corps et vont jouir de l'éternelle béatitude, on en citerait quelques-unes où il est dit qu'elles se sont montrées sous la véritable figure appartenant aux défunts. Telle apparut celle de saint Norbert à ses religieux; mais cette apparence se changea bientôt, sous leurs regards, en celle d'un lis que les Anges emportèrent aux cieux, particularité qui ramène cette vision aux conditions symboliques qui caractérisent toutes celles qui vont suivre¹. Il arrive, dans le plus grand nombre des cas, que l'âme, prenant d'elle-même son vol vers l'éternelle patrie, se montre, comme le fit celle de sainte Scolastique à saint Benoît son frère, sous la figure d'une blanche colombe². Quelquefois cette même idée du vol de

1. Boll., *Acta Sanct. Junii*, T. I, p. 857.

2. Boll., *Acta Sanct. Martii*. *Vidit ejusdem sororis suæ animam de ejus corpore egressam in colombæ specie cæli secretâ penetrare*. *Vita S. Benedicti*, T. III, p. 287; *Vita S. Olive*, T. II, Junii, p. 298; *Vita S. Bogumih*, T. II, Junii, p. 358; *Vita R. Lidwine*, T. II, Aprilis,

l'âme est rendue par la figure d'une aigle ¹. L'âme prend aussi la figure d'un globe lumineux, d'une étoile : telles apparurent, au moment de leurs morts, celles de saint François d'Assise, de sainte Catherine de Suède, s'élançant vers le ciel par leur propre impulsion ², ou bien y étant portées par les Anges ; alors le globe lumineux n'est que l'auréole qui enveloppe des formes qui ne sont pas déterminées : c'est ainsi que saint Benoît vit l'âme de saint Germain, évêque de Capoue, et saint Cuthbert, celle de saint Aidan ³. Ces diverses images peuvent également revenir à la conception du Dante, auquel les âmes bienheureuses, dans son *Paradis*, semblent de loin de brillantes lumières, de vives étincelles, des astres splendides, suivant le degré de proximité, et, de près, elles se découvrent à ses yeux selon leur apparence corporelle. A défaut d'aucune désignation des formes, dans les exemples précédents, on peut facilement s'en faire une idée par d'autres visions analogues : ainsi, l'âme de la bienheureuse Aléide, religieuse cistercienne du XIII^e siècle, enlevée également au ciel par les Anges, revêtue comme du soleil, fut aperçue sous la figure d'un petit enfant ⁴. Cette figure d'enfant nous donnerait à penser, quand nous ne le saurions pas, que nous sommes au moyen âge ; mais l'antiquité chrétienne se reconnaît bien plus évidemment dans les actes des martyrs saints Marcellin et Pierre, et dans ceux de saint Julien et de ses compagnons, dont il est dit que leurs âmes apparurent sous la figure de jeunes vierges ⁵. Rien n'est plus conforme

p. 360 ; *Vita S. Felicis Trevirensis*, T. III, Maii, p. 625 ; *Vita S. Arnulfi*, T. IV, Julii, p. 407 ; *Vita S. Potiti, mart.*, T. I, Januarii, p. 760 ; *Vita S. Blasii*, T. I, Feb., p. 480. Il serait facile de multiplier de pareils exemples.

1. On lit dans la Vie de saint Samson ces paroles du Saint lui-même : *In aquilæ similitudinem duas pennas aureas habentem, animam suam frater meus Sannus videbat, cum sanctis Angelis volare ad cælum... animamque suam per imaginariam speciem quam ipse dixerat beatus Sannus vidit.* (*Vita S. Samsonis*, T. VI, Julii, p. 575.)

2. Boll., *Acta Sanct.* *Vidit illam gloriosam animam, carne solutam in stellæ grandis e radiandis effigii... in cælum directe conscendere.* (*Vita S. Francisci*, T. II, Octob., p. 668.) *Quasi stellam clarissimam ad superna ascendere vidit.* (*Vita S. Catharinæ Suevicæ*, T. III, Martii, p. 505. *Vita S. Cunegundis Cracoviæ*, T. V, Julii, p. 726.)

3. *Id. Angelos ascendentes et descendentes videbat* (S. Cuthbert), *et inter manus eorum animam sanctam* (de S. Aidan), *quasi in globo igneo ad cælum efferi* (*Vita S. Cuthberti*, T. III, Martii, p. 118). *Tres spiritus angelici apparebant, qui spiritum præfati abbatis in globo igneo ad superna deferebant, unus a dextris, alter a sinistris procedebant ; tertius supra omnem verticem, nimia cum exultatione præibat.* (*Vita S. Roberti, Angli*, T. II, Junii, p. 49.)

4. *Vidit... animam ipsius quasi sole amictam in modum parvuli pueri, ante portam cæli ab Angelis deportari.* (*Vita B. Aleidis*, T. II, Junii, p. 482.)

5. Boll., *Acta Sanctorum.* *Ili autem qui decollaverunt testificabantur se vidisse animas eorum, exēentes de corpore quasi virgines ornatas gemmis et auro splendidissimis vestibus indutas, atque angelorum manibus sublevatas, ad cælos per auras ferri gaudentes.* (*Passio*

aux données correspondantes que nous observerons bientôt, dans les monuments de l'art à peu près contemporains. Beaucoup d'autres écrits nous donnent seulement l'idée non douteuse de formes humaines, par l'indication des glorieux vêtements dont les âmes sont recouvertes, vêtements dont l'éclatante blancheur est ordinairement signalée, et l'on peut faire cette remarque, que les termes sont à peu près les mêmes ou équivalents à toutes les époques : dans les actes de saint Érasme, martyrisé sous Dioclétien, de saint Marc, ermite en Lybie, qui vivait au iv^e siècle, comme dans la vie de sainte Catherine de Gênes, au xvi^e 1.

Toutes ces apparitions ont lieu pour manifester l'accession à la gloire céleste, accordée aux âmes des Saints, aussitôt après leur mort; elles s'appliquent, par conséquent, aux âmes séparées du corps. On rencontre aussi dans la vie des Saints, mais beaucoup plus rarement, des apparitions de l'âme encore unie au corps, et seulement comme en étant distincte. Ainsi Goërres rapporte, dans sa *Mystique*, que la bonté divine répondant à la foi de Dominique du Paradis, lorsqu'elle n'avait encore que quatre ans, forma dans son cœur un mouvement qui lui fit voir son âme sous l'image d'un petit enfant, qui la regardait en souriant, et lorsqu'elle eut travaillé pendant dix ans, son âme lui fut montrée entièrement purifiée, éclatante de beauté et blanche comme la neige 2.

IV.

DES AMES DANS LES MONUMENTS DE L'ART.

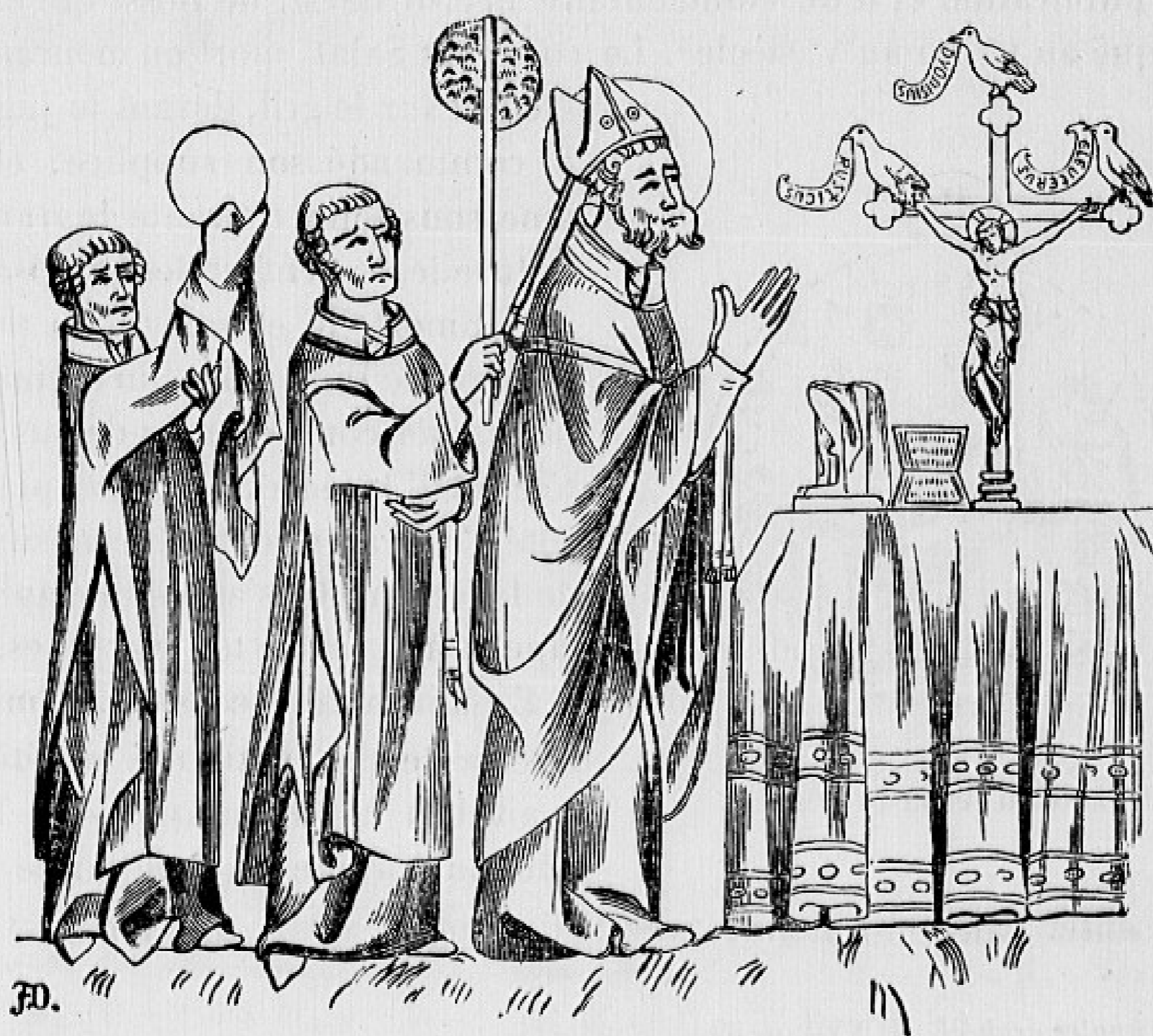
Nos lecteurs n'en sont pas à apprendre avec quelle fréquence les premiers chrétiens ont aimé à répandre sur leurs inscriptions tumulaires l'image de la colombe, pour dire la pureté, la paix, l'union et la ressemblance avec le Saint-Esprit, des âmes passées à une autre vie dans la

SS. Marcellini et Petri, T. I, Junii, p. 172.) *Apparuerunt eis specie virginum animas sanctorum.* (*Acta S. Juliani*, T. I, Januarii, p. 587.)

1. *Et visa est anima ejus candida tanquam nix, et quomodo ab angelis deducebatur cum gloria magna.* (*Acta S. Erasmi*, T. I, Junii, p. 217.) *Vidi animam sancti portari ab angelis et indutam stola candida efferrī in cœlos.* (*Vita S. Marci*, T. III, Martii, p. 781.) *Ejus animam vidit in candidissima veste ab angelis in cœlum gloriose deportari.* (*Vita B. Oringæ*, xiv^e siècle, T. I, Januarii, p. 654.) *Conspexit eam in somnio candida veste amictam in medio cinctam, et revelata est ipsi in spiritu unio ejus cum Deo, dixitque ad suam sociam se vidisse animam dominæ Catharinæ migrantem in cœlum.* (*Vita S. Catharinæ Fliscæ*, T. V, Septembris, p. 177.)

2. Goërres, *Mystique*, T. I, livre II, p. 157, 159.

grâce du Seigneur. Ils ont vu également comment, sous cette même image, les fidèles de la primitive Église faisaient reposer leurs âmes à eux-mêmes sur les branches sacrées de la croix. Chacun était maître de reconnaître la sienne sous l'image ainsi mise sous ses yeux, en la tenant intérieurement dans la situation exprimée par de pareils moyens. Ces moyens avaient cependant en eux, vu la faculté même accordée à tous de s'approprier la représentation, un caractère de généralité qui les distingue des apparitions précédemment rapportées, où la même image de la colombe se rapporte expressément à une âme en particulier. On ne verra pas non plus que, dans l'antiquité chrétienne, la séparation du corps et de l'âme et l'accession de celle-ci à l'éternelle béatitude, aient été représentées comme elles se sont manifestées dans ces apparitions. Mais plus tard, dans un chapiteau de l'église de Saint-Sauveur, à Brescia, que nous croirions antérieur au XIII^e siècle, l'âme de sainte Julie crucifiée, s'exhalant de sa bouche sous forme de colombe, est reçue par la main



Vision de saint Regulus (Miniature du XIV^e siècle).

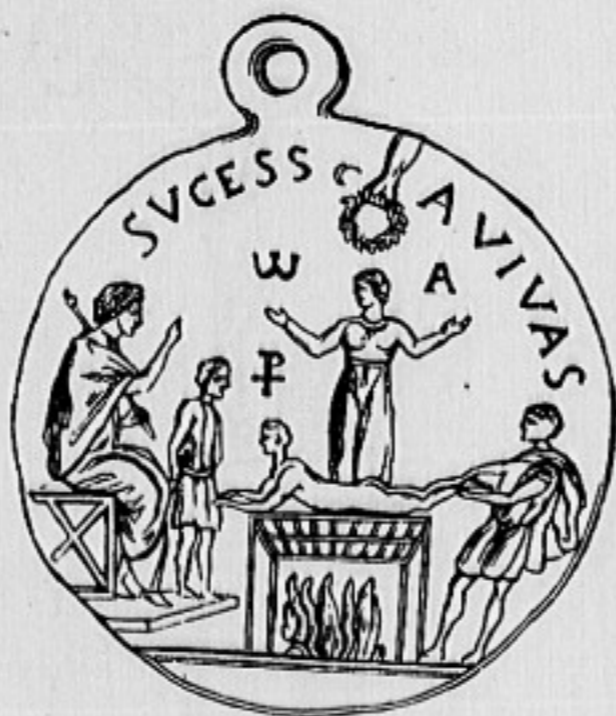
divine. Mgr Barbier de Montault a signalé, dans les peintures murales du XIII^e siècle qui décorent la crypte de la cathédrale, à Anagni,

l'image de la colombe, appliquée à l'âme de sainte Secundine; cette colombe est nimbée, et un Ange la recueille dans les plis de son manteau, au moment du martyre de la Sainte. M. Didron a jugé que de pareilles représentations de l'âme étaient fort rares au moyen âge, vu la préférence accordée à la petite figure humaine ¹. Cependant il en publie lui-même un autre exemple, d'après un manuscrit du xiv^e siècle, où saint Regulus, évêque d'Arles, tandis qu'il dit la messe, voit les âmes des trois martyrs saint Denis, saint Rustique et saint Eleuthère, sous la forme de trois petites colombes, se poser sur la croix de l'autel, tenant dans leurs becs de petites banderoles, où sont écrits les noms des martyrs ².

Quant au fait même de la représentation simultanée de l'âme et du corps, appliquée à quelqu'un en particulier au moment de la mort, le plus ancien exemple qui en ait été cité, est celui de la médaille représentant le martyre de saint Laurent, portant cette inscription : *Successa vivas*, publiée d'abord par Vettori, reproduite et commentée par Lupi, remarquée à ce point de vue par M. l'abbé Martigny ³, objet d'une nouvelle publication et d'un commentaire décisif de M. de Rossi qui en fixe l'époque au iv^e ou au v^e siècle ⁴. Le corps du Saint, mort ou mourant, est

étendu sur le gril, devant le juge qui a commandé son supplice, et son âme, sous figure d'Orante de grandeur naturelle, se tient au-dessus, disant sa vie immortelle et son union perpétuelle avec Dieu; la main divine suspend une couronne au-dessus de sa tête, et l'*Alpha* et l'*Omega*, placés à côté d'elle, affirment, avec un surcroît de force, qu'elle s'est réunie au principe et à la fin de toutes choses.

En une autre occasion, l'éminent interprète de l'antiquité chrétienne avait déjà fait remarquer que la figure de l'Orante était employée pour



44

Médaille du iv^e ou du v^e siècle.

représenter l'âme chrétienne, sans distinction de sexe ⁵. Il a reconnu que,

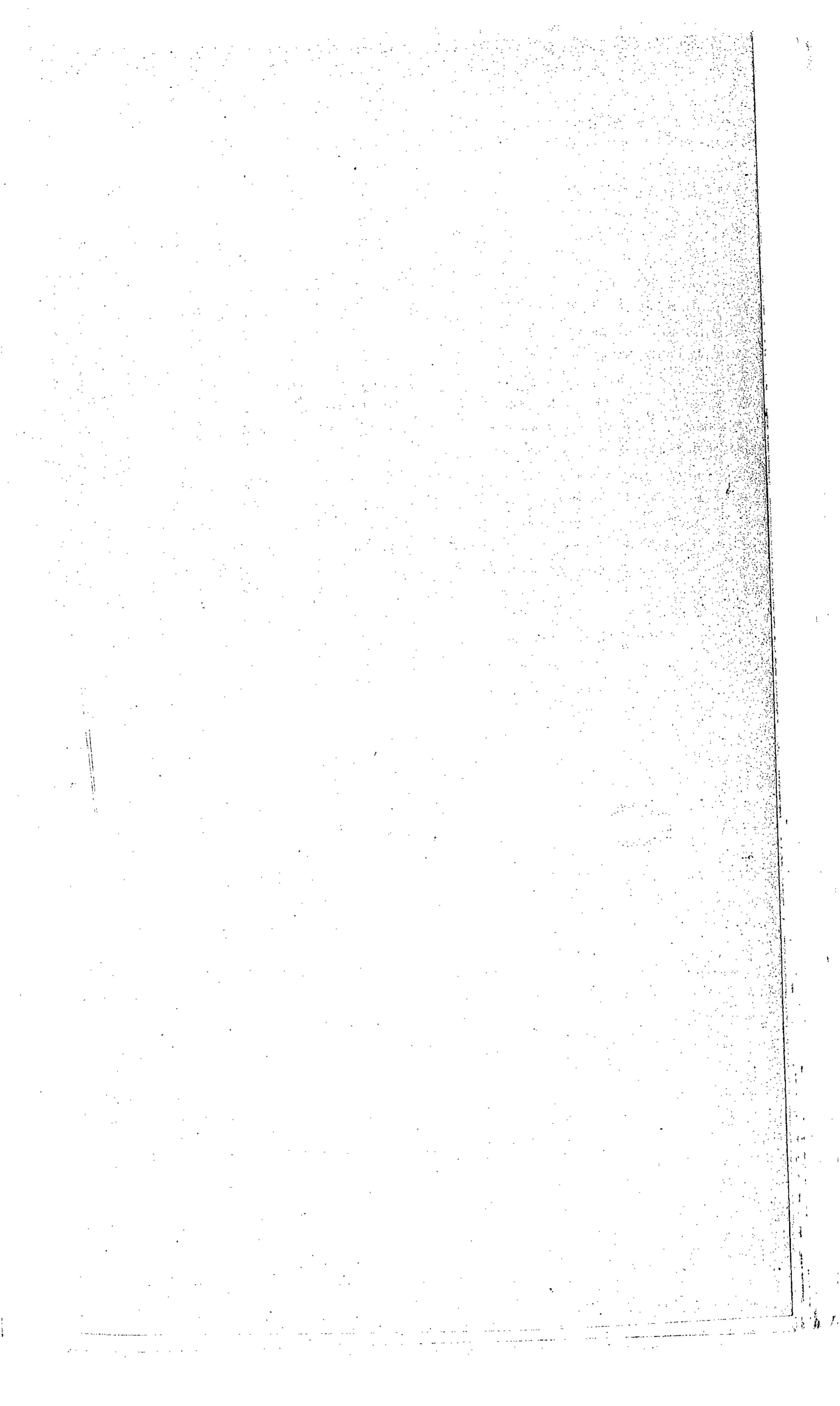
1. *Annales archéol.*, T. XVII, p. 39.

2. *Id.*, T. XIV, p. 73. Le manuscrit est coté : fonds latin, n^o 5286. Nous lui empruntons la vignette de la page précédente.

3. Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, p. 27.

4. De Rossi, *Bulletin d'Arch.*, mai et juin 1869, p. 33, 34. Nous lui empruntons la vignette que nous donnons de cette médaille.

5. *Id.*, 1867, p. 85; 1868, p. 13.





DESSIN DE BOSSI.

GRAVÉ PAR A. FOLI.

L'AME DE SAINT ALEXANDRE, MARTYR, PORTÉE AU CIEL.

Miniature du Ménologe de Basile (X^e siècle).

sous cette figure, on représentait l'introduction des âmes dans le paradis, et tout spécialement dans la peinture du cimetière de Cyriaque, où l'Orante est placée entre deux saints personnages qui ouvrent devant elle des rideaux, afin de dire que pour elle, désormais, tous les voiles sont levés¹.

Une réminiscence de l'emploi de l'Orante pour exprimer la béatitude de l'âme, se rencontre encore au XIII^e siècle, sur la châsse de Mauzat (Puy-de-Dôme), où sont représentées successivement la mort de sainte Namadie et celle de saint Calmin. Leurs âmes, à l'un et l'autre, sont représentées, proportionnellement aux autres personnages, à moitié de grandeur naturelle; mais les traits de ces figures sont ceux de l'âge adulte; leurs bras sont étendus, et celle de la Sainte, amplement vêtue, pourrait tout à fait passer pour une figure d'Orante, conçue selon les idées primitives, si ce n'était sa comparaison avec l'âme du saint évêque, qui, nue et sans sexe, se voit dans la même position. Toutes les deux, d'ailleurs, elles sont enlevées par les Anges, celle-ci dans une auréole circulaire, celle-là sur le linceul, alors généralement d'usage en pareil cas².

La figure d'enfant, ou la petite figure qui ne prend de l'enfant que la taille, se rencontre pour la première fois, à notre connaissance, au IX^e siècle, sur le revêtement d'autel en argent de la basilique ambrosienne, à Milan, où elle est appliquée à l'âme de saint Ambroise, portée par un Ange, et accueillie par la main divine, au milieu d'un rayon lumineux qui émane du ciel. Cette âme, enveloppée d'une ample draperie, au sein de laquelle disparaissent toutes formes corporelles, n'ayant d'apparent que la tête, est ainsi spiritualisée au plus haut degré³. Au X^e siècle, dans la miniature du *Ménologe* de Basile que nous publions pl. xv, l'âme d'un saint martyr, sous la figure d'un enfant emmaillotté, est également enlevée au ciel par deux Anges⁴.

Ce mode de représentation se multiplia surtout aux XII^e et XIII^e siècles. Depuis lors, les âmes ainsi figurées furent plus généralement laissées nues par les Latins, à la différence des Grecs, qui, grâce à la persistance des types, chez eux, conservèrent l'usage, assurément préférable, de vêtir les âmes bienheureuses. Cependant, on sut presque toujours excepter de cette nudité l'âme de Marie (pl. xvi, fig. 1, 2), et, indépendamment de cette exception faite en faveur de la Vierge des vierges, on en peut compter quelques autres.

1. De Rossi, *Bulletin d'Arch.*, 1863, 1^{re} année, p. 76, 77.

2. Mallay, *Églises romanes du Puy-de-Dôme*, in-fol. Moulins, 1841, pl. XXI, XXII.

3. Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio*, pl. de la page 116.

4. *Ménologe de Basile*, 3 novembre, p. 170 Saint Alexandre de Thessalonique.

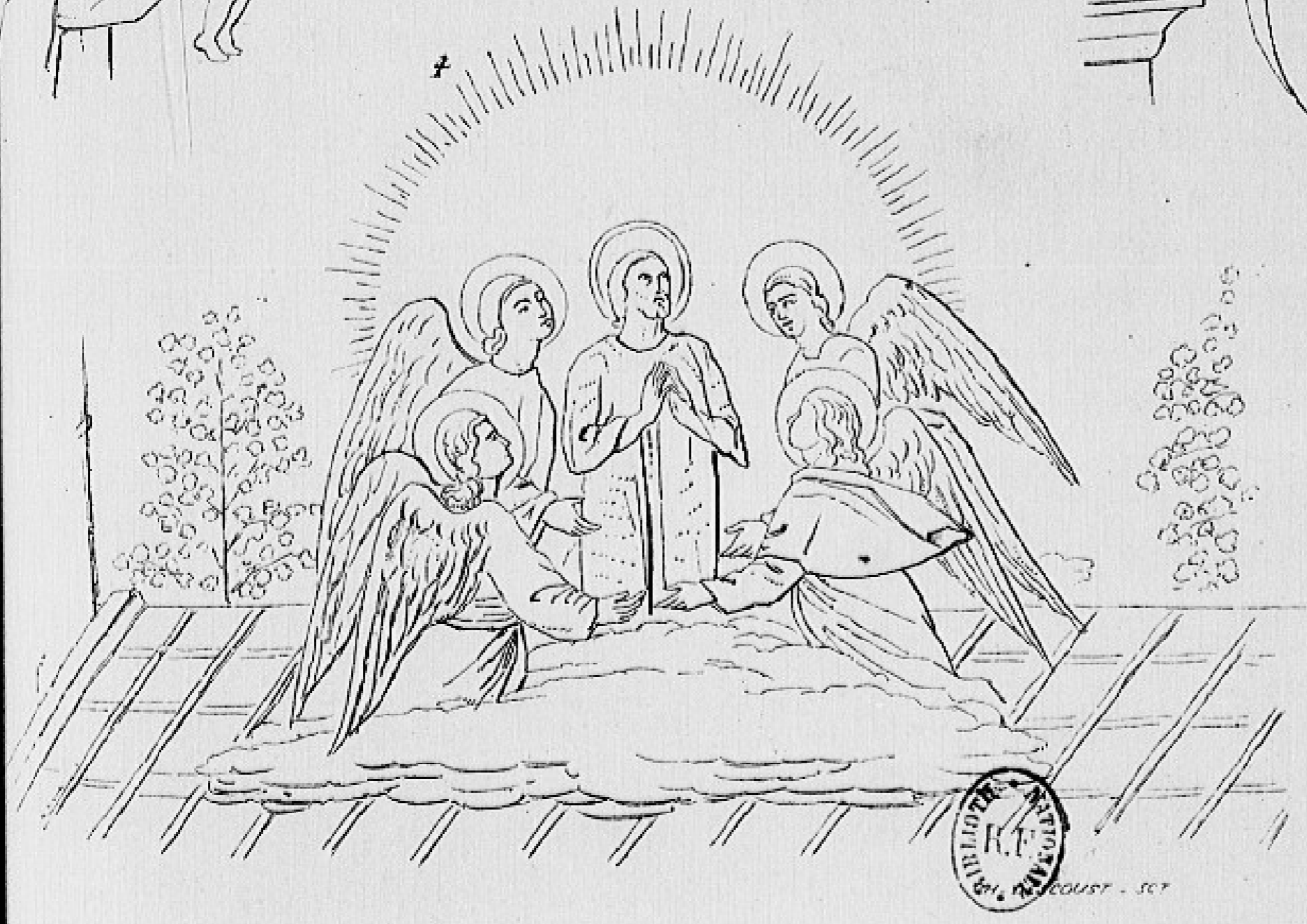
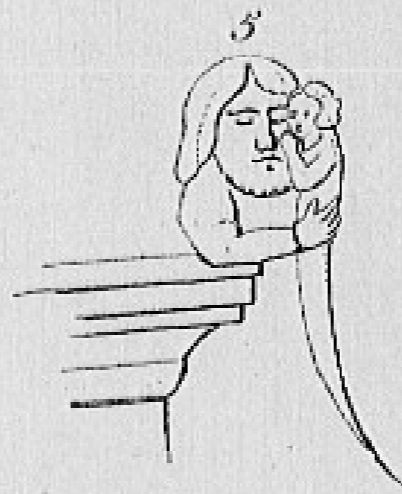
Dans les vitraux de Bourges, où les âmes sont souvent représentées, elles sont toujours nues : celle du juste en général, celle de Lazare comme celle du mauvais riche, et de même, celles de saint Étienne, sainte Marie-Égyptienne, saint Jean-Baptiste, soit qu'on les voie s'exhaler de leur bouche mourante, soit qu'elles soient enlevées par les Anges, ou déjà recueillies dans le sein d'Abraham¹. L'on peut observer, au contraire, dans les fresques du xiv^e siècle, au *Campo Santo* de Pise, l'âme de saint Resnier, portant encore l'habit de pèlerin qu'il avait revêtu pendant sa vie, tandis qu'elle est joyeusement transportée dans les régions célestes par quatre beaux Anges, et que les cloches de la ville sonnent spontanément pour célébrer son heureuse délivrance (pl. xvi, fig. 4). Le P. Cahier a reproduit, dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, une miniature du xv^e siècle, d'abord publiée à Vienne en Autriche, où, tandis qu'une foule affligée se presse autour du lit d'un défunt, son âme est accueillie dans les murs de l'éternelle patrie, et pressée dans les bras du Père céleste². Cette figure singulièrement terminée, dans la partie inférieure, par une longue queue assez semblable à celle d'un lézard, est vêtue, car, dans la partie supérieure, le bord du vêtement se distingue clairement du cou, et ce prolongement assez bizarre appartient à ce vêtement lui-même : c'est-à-dire que l'âme serait représentée sous la figure d'un enfant emmaillotté. On en rencontre des exemples non douteux, où les langes se terminent aussi en pointe aiguë, et assez prolongée, quoique moins démesurément. Les miniatures du Graduel franciscain que nous possédons, nous en offrent un exemple ; il est appliqué à l'âme de la sainte Vierge (fig. 4). Le P. Cahier, dans le travail qui nous a fourni cette curieuse mention, a cité le tombeau du cardinal d'Alençon, aussi du xv^e siècle, élevé dans l'église de Sainte-Marie *in Transtevere*, à Rome³, où la mort de Marie étant représentée, son âme a pris de même, mais sans la particularité de la pointe, cette figure d'enfant emmaillotté, que nous lui retrouvons, entre autres monuments, dans un diptyque du musée Barberini, publié par Gori, et dans une peinture grecque, qui l'a été dans le supplément de son grand ouvrage⁴ : ici avec cette particularité, que la tête de la petite figure est recouverte d'un pan de draperie, particularité qui s'ob-

1. *Vitraux de Bourges*, pl. vii, viii, ix, xi, xvi, A, B, C. Voir notre pl. xvi, fig. 3, l'âme de saint Jean-Baptiste.

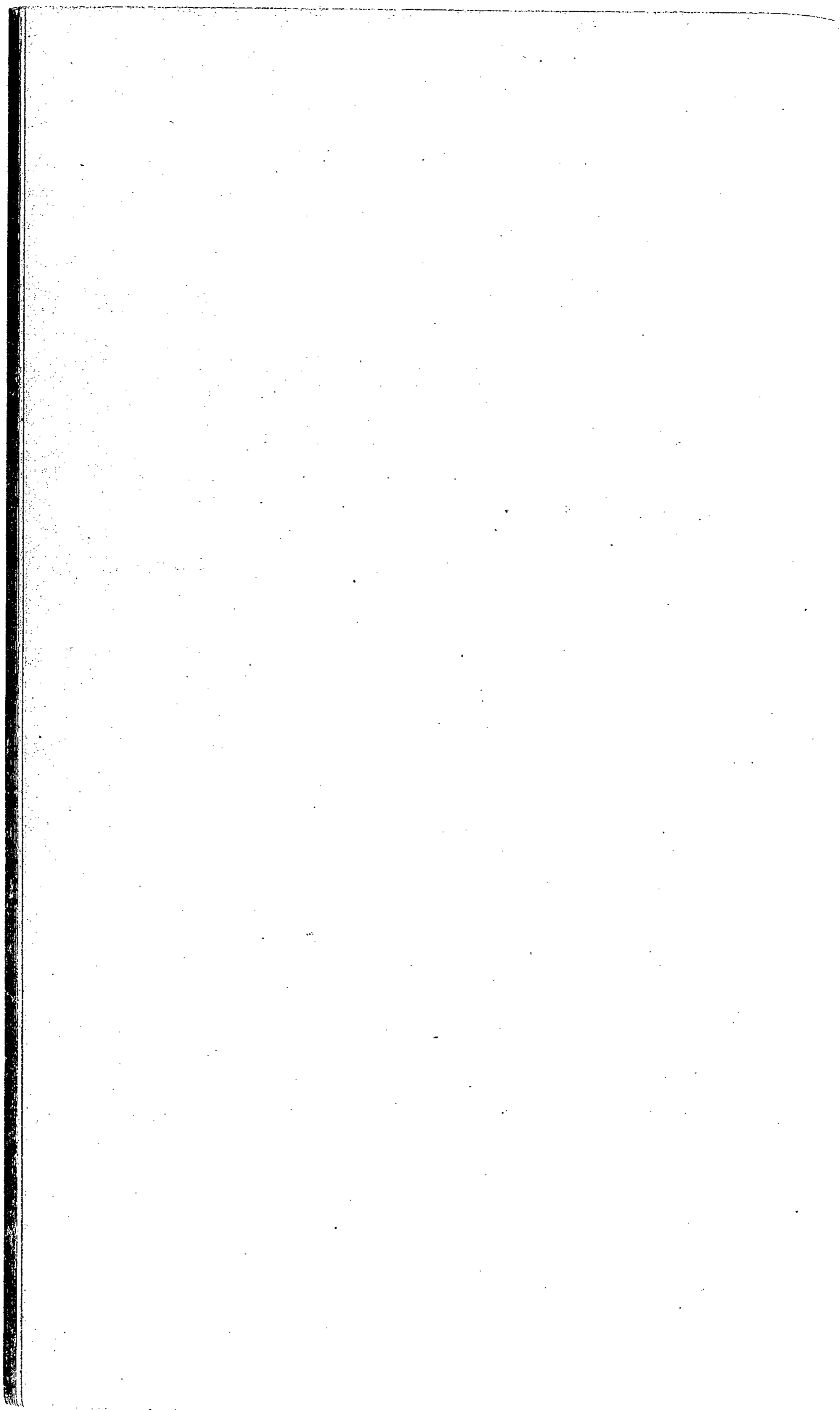
2. *Annales de Philosophie chrétienne*, art. sur la calligraphie au moyen âge, signé Achery, 1839, juin, T. XVIII, p. 439 ; juillet, T. XIX, p. 62. Miniature d'après M. Zappert, *Vita B. Petri Acolanti*, Vienne, 1839, reproduite dans notre pl. xvi, fig. 5.

3. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. xxxix.

4. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. xxxvii. *Mon. sacra eburnea*, pl. xv.



AMES.



serve de nouveau sur un autre ivoire compris dans l'ouvrage dont nous parlons, où, au lieu d'être serré en des langes, le petit corps attribué à l'âme de la divine Mère se perd au milieu d'une draperie flottante (fig. 2) ¹, comme l'âme de saint Ambroise, à Milan, et sur le petit tableau russe à compartiments que nous possédons (*voir t. I, pl. xvii*), où, au contraire, ses membres se laissent apercevoir sous une robe blanche. Dans les tablettes en mosaïque du baptistère de Florence, publiées également par Gori, l'âme de Marie, dans les mêmes circonstances, est aussi enveloppée d'une ample draperie, mais qui ne se relève pas sur la tête, n'est pas flottante et ne dissimule pas ses formes corporelles ². Il faut dire que, dans toutes ces figures, même celles qui ne sont pas serrées en des langes, on reconnaît l'intention de leur donner une apparence d'enfant, ce qui n'a pas toujours lieu, quant aux autres âmes représentées nues.

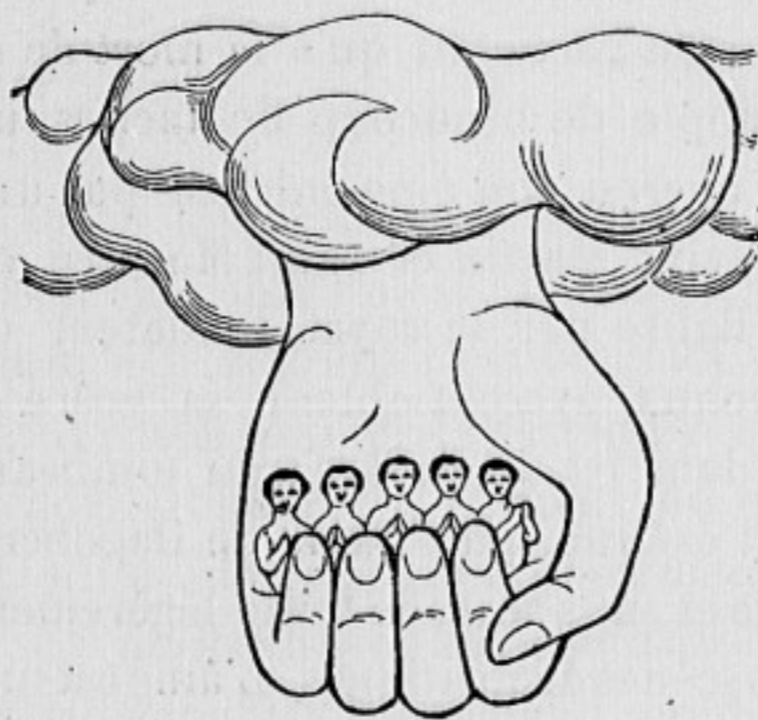
On se rappellera, à ce propos, l'âme de Dagobert, sur le tombeau qui lui fut élevé à Saint-Denis, au XIII^e siècle. On racontait qu'à la mort de ce prince, dont la vie n'avait pas été exempte de beaucoup de taches, un pieux moine avait, dans une vision, aperçu son âme enlevée par une troupe de démons; mais saint Denis, saint Martin et saint Maurice, en considération des services rendus à l'Église par le royal fondateur de l'abbaye de Saint-Denis, étaient intervenus, avaient obtenu sa grâce et opéré sa délivrance. En effet, on voit, dans les bas-reliefs du tombeau, le moine endormi, réveillé par un saint évêque, puis l'âme de Dagobert, représentée par une figure humaine, nue et sans sexe, de taille légèrement inférieure à celle des autres acteurs de ces scènes dramatiques. L'âme est successivement entraînée dans une barque par d'horribles démons, puis encore dans cette barque, délivrée par les trois Saints, et enfin soulevée par eux dans un grand linceul, vers le ciel, où apparaît la main divine prête à la recevoir. Cette âme porte la couronne ³; il n'est pas douteux qu'il ne soit loisible ainsi d'attribuer aux âmes quelques-uns des insignes propres à caractériser les personnes. Il est remarquable aussi que la fonction attribuée ordinairement aux Anges, de porter les pans du linceul sur lequel souvent les âmes sont transportées au ciel, est remplie, dans cette circonstance, par des Saints, et les rôles des Anges se bornent à les accompagner et à répandre les parfums de leurs encensoirs dans les régions de la béatitude céleste. Souvent aussi ces esprits bienheureux recueillent les âmes directement dans leurs bras. Nous avons déjà cité ce charmant épisode du *Crucifiement au Campo Santo* de Pise, où l'âme du bon larron est recueillie

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XLII.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, *Mon. Baptisterii Florentini*, pl. II, p. 344.

3. Le Noir, *Monuments du moyen âge*, in-fol., pl. XXII.

par les Anges (pl. xvi, p. 6), tandis que l'Ange du mauvais larron s'éloigne affligé et que les démons s'emparent de son âme. Nous avons vu que, dans les sculptures de la cathédrale d'Amiens, et dans les fresques du *Triomphe de la Mort*, à Pise, les âmes goûtaient, dans le sein même de leurs Anges, les prémices de l'éternel repos. La miniature allemande reproduite par le Père Cahier est le seul monument, à part l'âme de Marie recueillie par son divin Fils, où nous voyions une âme dans les embrassements mêmes de Dieu ; mais on voit fréquemment les âmes dans le sein d'Abraham, et nous devons à M. Didron la connaissance d'une Main divine extraite d'une peinture murale du XVIII^e siècle à Salamine, au milieu de laquelle elles reposent pour rendre ces paroles : *Justorum animæ in manu Dei sunt* : « Les âmes des justes sont dans la main de Dieu ¹. »



45

Les âmes des justes dans la main de Dieu.
(Fresque de Salamine, XVIII^e siècle.)

Toutes les âmes sont réputées séparées du corps dans les représentations dont nous venons de parler : celles où l'âme est considérée comme lui étant unie, ont eu principalement pour but encore d'exprimer la prière qui s'élève au-dessus des impressions des sens et des choses temporelles, selon ces paroles de David : *Ad te, Domine, levavi animam meam*, employées par l'Église dans l'introït du premier dimanche de l'Avent. Pour les rendre, on a représenté le Roi-prophète tenant en effet son âme dans ses mains et l'élevant vers le ciel : tel le montrent les *Emblemata biblica*, dans les miniatures correspondant au psaume : *Ad te, Domine, levavi*, et au psaume : *Benedic anima mea Domino* ² (pl. xvi, fig. 7). Tel on le voit aussi dans les miniatures de deux missels conservés dans les archives de la basilique de Saint-Pierre, l'un du XIV^e siècle, l'autre qui se blerait plutôt appartenir au commencement du XV^e, — mises en regard de l'introït du premier dimanche de l'Avent ³. Nous regrettons de n'avoir pas obtenu de faire copier la première, où le sentiment de la prière est admirablement rendu. M. Guénébault cite une autre miniature où c'est saint Bernard qui offre ainsi son âme à Dieu ; cette miniature est placée

1. Sap., III, 1, *Annales archéol.*, T. I, p. 163. Nous reproduisons la vignette de M. Didron.

2. Ps. XXIV, 1 ; Ps. CIII, 1.

3. N^o 64 B, n^o 66 B. Ce dernier porte les armes des Orsini : il provient probablement du cardinal Jourdain Orsini, mort en 1439.

dans un A majuscule, et ces paroles : *Ad te levavi animam meam*, écrites sur une banderole, sortent de la propre bouche du Saint ¹. Nous citerons encore une troisième miniature des *Emblemata biblica*, où sur ce texte d'Isaïe, *Lætabuntur coram te sicut qui lætantur in messe* ² : « Qu'ils se réjouissent devant vous, comme ceux qui se réjouissent au temps de la moisson », on a mis en scène quatre personnages : deux sont nimbés et représentent probablement saint Pierre et saint Paul figurant l'Église ; les deux autres, sont des fidèles : ils tiennent tous dans leurs mains leurs âmes élevées vers le ciel, où deux Anges sont prêts à les couronner. Dans une miniature du roman des *Trois Pèlerinages*, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, on voit l'âme du pèlerin, c'est-à-dire du chrétien, lancée dans l'espace pendant son sommeil, pour dire qu'il fut ravi, conformément à ces vers :

En l'air en hault tout ravi fu
Bien me sembloit que je volasse ³.

Nous revenons là à un mode de représentation d'un caractère général, à des situations où chacun de nous peut se placer ; il ne s'agit plus d'une âme en particulier, mais des âmes ou de l'âme sans distinction. Cet ordre d'idées a été volontiers exploité dans les vignettes ascétiques des xvi^e et xvii^e siècles ; en voici une, par exemple, où la croix sur laquelle Notre-Seigneur est attaché plonge dans un bassin rempli du sang qui jaillit de ses plaies : deux Anges viennent laver des âmes dans ce sang divin ⁴.

Nous avons précédemment parlé, comme modèle des raffinements de ce genre, de quelques autres petits livres de piété du même temps, où l'âme chrétienne, entendue dans le sens d'une généralité plus abstraite, est mise en scène dans les circonstances les plus variées, sous la figure d'une jeune fille, ici, de huit à dix ans, là, de dix à douze ; nous n'y reviendrons que pour faire remarquer les grandes ailes qui lui sont données, à la fin du traité des *Pia desideria*, comme application du texte : *Quis dabit mihi pennas sicut colombarum*, etc. ⁵. Ces ailes peuvent passer, vu la circonstance ; mais nous ne nous souvenons pas d'en avoir vu nulle part ailleurs d'attribuées à l'âme représentée sous forme humaine, dans les monuments chrétiens ; en effet, quoique l'on puisse dire de l'âme que, quand elle le

1. *Dictionnaire iconographique*, p. 11.

2. *Is.*, IX, 3.

3. *Bibl. Sainte-Geneviève*, X, f. 9. *Les Trois Pèlerinages*, par Guillaume de Guilleville, fol. 43.

4. *Diverses Prières et Oraisons* recherchées et imprimées aux dépens de M. de Beauvais, 1680.

5. *Pia Desideria*. Anvers, 1676, p. 384.

veut, elle a des ailes, et que, par ses soupirs, elle ne les demande jamais en vain, il est mieux de s'en tenir à l'usage traditionnel et de ne pas lui en attribuer; de la sorte, on ne la confondra jamais ni avec les Anges, ni avec les figures ailées que nous allons plus immédiatement rattacher à son étude.

V.

DES GÉNIES.

La mythologie païenne eut aussi sa personnification de l'âme humaine, souvent mise en scène dans les monuments de l'art; l'on sait, en effet, que Psyché, cette jeune fille d'une beauté si accomplie, qu'elle excita la jalousie de Vénus, et qu'elle devint l'épouse de l'Amour, n'était autre, conformément à l'étymologie de son nom, ψυχή, âme, que cette personnification même. On la représente ordinairement avec des ailes de papillon, par des raisons mystérieuses, eu égard aux transformations de cet insecte, et aux circonvolutions de son vol. Cette fable tout entière était pleine de mystères relatifs aux idées que l'on avait sur les migrations des âmes, leur existence séparée du corps, leur réhabilitation, leurs épreuves, leur destinée céleste : mystères qui, à leur origine, pouvaient voiler de grandes vérités, mais qui s'étaient mêlés, comme toutes les traditions du paganisme, de beaucoup d'erreurs, et dégénérèrent en une corruption sensuelle de plus en plus dégradante. Il n'est pas sans exemple, mais il est rare que l'art chrétien ait emprunté quelque chose à cette image¹.

M. de Rossi a découvert, dans un *cubiculum* du cimetière de Saint-Calixte, un couvercle de sarcophage enfoui sous le pavé et couvert de mortier de chaux, où l'on voit représenté le baiser de l'Amour à Psyché. Le même sujet se retrouve sur un fond de verre, recueilli dans le cimetière de Sainte-Priscille². Indépendamment du lieu où le sarcophage a été trouvé, l'image du Bon Pasteur, que l'on voit sur le monument, don-

1. L'âme d'Adam, au moment où elle va animer son corps par l'ordre de Dieu, est représentée, comme Psyché, par une petite figure humaine à ailes de papillon, dans les mosaïques de la voûte, à Saint-Marc de Venise. (M^{me} Jameson, *History of our Lord*, T. I, p. 90.)

2. Ce fond de verre, découvert en 1693, se trouve maintenant au musée chrétien du Vatican. Il porte cette inscription : ANIMA DVLCIS FRVAMVR NOS SINE BILE ZESES : « Douce « âme, jouissons sans querelle; vivez. » Il a dû être destiné à des festins de noce ou à des festins funéraires. (Buonarrotti, *Frammenti de vetro*, pl. xxviii, fig. 3, p. 193; Garrucci, *Vetri ornati*, pl. xxxv, fig. 4, p. 70.)

nerait facilement à croire qu'il a été sculpté par des chrétiens; mais M. de Rossi fait observer que l'image du Bon Pasteur n'était pas exclusivement propre aux chrétiens, et, dans la circonstance, un panier de fruits, renversé sous les pieds de cette figure, — symbole de la mort, qu'ils n'avaient point adopté, — annonce que c'est là l'œuvre d'un de ces ateliers païens de sculpture, où les chrétiens se contentaient de choisir des sujets susceptibles d'être bien interprétés. M. de Rossi ne pense pas que la fable de Psyché ait été un de ces sujets qu'ils ont ensuite reproduits systématiquement¹. Il y a donc lieu de croire que le fond de verre est lui-même d'origine païenne.

Quant aux peintures où Raphaël, dans un temps relativement voisin de nous, a mis en scène toute la partie du roman d'Apulée, où celui-ci a brodé sur la légende de Psyché, elles ont pour but de satisfaire à des goûts tout profanes; si elles se rattachent à l'art chrétien, c'est seulement à ce point de vue que l'artiste, nonobstant les déviations de son génie originellement si pur, y déploie encore des qualités qu'il n'aurait pas acquises hors de l'école toute chrétienne où il s'était d'abord formé.

Raphaël affectionne, comme élément secondaire de composition, un genre de figures provenant originellement de la mythologie antique; nous nous y arrêterons un peu plus, parce qu'il s'est fait une place en des œuvres vraiment chrétiennes, et qu'il n'y a pas lieu de l'en exclure, mais de déterminer dans quel sens et dans quelle mesure il est appelé à y continuer son rôle: il s'agit de ces figures de jeune homme ou d'enfant pourvu de petites ailes, auxquelles nous donnons le nom de Génies.

Les Génies, dans la mythologie grecque et dans les fables de l'Orient, semblent une réminiscence des Anges; mais ils n'en offrent que des notions souvent fausses, toujours obscures, et surtout, tels qu'on les voit figurer dans les monuments de l'art antique, ils ne répondent nullement à l'idée que nous avons des esprits bienheureux; il importe donc, dans l'usage que l'on peut en faire et dans la manière de les représenter, d'établir entre eux une bien nette démarcation; par cette raison, il nous a paru mieux de placer les Génies tout à fait à part de l'iconographie des Anges. Si, en certains cas, on les reconnaît pour de vrais Anges, en dissipant les nuages qui les voilaient, qu'on les traite absolument comme tels, sans différence; s'ils ne sont pas des Anges, substantiellement ils ne sont rien: on les rejettera absolument en tant qu'êtres imaginaires, ou on les

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, p. 169, 354.

traitera comme des conceptions abstraites, susceptibles d'être représentées sous des formes allégoriques.

Laissant de côté tout ce qu'on a pu, hors du christianisme, attacher d'idées à leurs noms ou à leurs figures, nous n'y voyons que des conceptions ou des pensées de l'esprit humain; des généralisations, comme quand on dit le génie d'un peuple, le génie d'une chose, et qu'on leur applique les traits caractéristiques de l'un ou de l'autre; un moyen d'exprimer des pensées et des affections particulières, avec plus de force, en les personnifiant en quelque sorte. On comprendra maintenant pourquoi, en vertu de cette considération, nous avons rattaché l'étude des Génies à celle de l'âme humaine, jugeant qu'ils ne peuvent conserver droit de cité dans l'art chrétien, s'ils n'y demeurent comme des agents de la pensée mis au service de l'artiste pour la rendre au besoin plus brillante.

Parmi les figures de Génies issues du pinceau de Raphaël, voyez celles dont sont accompagnées les *Vertus théologiques* de la galerie du Vatican, qui, originairement, faisaient *prædella* à la *Descente de Croix* du palais Borghèse; celles encore qu'il a rangées autour des quatre figures allégoriques principales, au plafond de la salle de la Signature: elles tendent toutes à donner plus d'expansion et d'intensité aux pensées qui se résument ici dans la Théologie, la Philosophie, la Jurisprudence et la Poésie; là, dans la Foi, l'Espérance et la Charité. Quelle douce et ferme décision dans l'attitude des deux Génies qui offrent, dans leurs cartouches, comme le résumé de tout ce qu'il faut croire! Quel oubli des choses présentes, quelle sûreté et quelle patience dans l'attente du bien promis, de la part de ceux qui se joignent aux vives aspirations de l'Espérance! Comme ceux qui répandent leurs dons charitables sont actifs et empressés! Portez votre attention sur les Génies de la salle de la Signature: ils ont pour mission de proclamer les titres de ces nobles femmes qui règnent sur toutes les branches des connaissances humaines, sur tous les travaux de l'esprit, pour les mettre au service de l'Église. Dans les tableaux dits de la *Vierge au baldaquin*, de la *Vierge de Foligno*, de la *Vierge de Saint-Sixte*, on voit aussi, sur le devant de la scène, un ou deux Génies, placés là un peu comme artifice de composition, pour remplir l'espace laissé vide au-dessous du trône de la Mère de Dieu, ou de son apparition dans la gloire. Mais Raphaël a fait que leur rôle ne fût pas insignifiant: ils vous donnent à penser quels sont cette Mère et cet Enfant, ici, en le lisant avec une joie sereine, sur une banderole déroulée en leurs mains; là, en vous présentant avec une assurance décisive le cartouche où les titres de Jésus et de Marie sont réputés écrits; là, en étant plongés eux-mêmes dans le ravissement de l'admiration.

On aurait pu leur substituer des Anges, conformément aux exemples donnés en semblable circonstance par Francia, par Jean Bellini, notamment; mais ce ne sont pas des Anges; comme tels, il ne seraient pas admissibles; étant ce qu'ils sont, — à part leur nudité absolue, regrettable dans tous les cas, sur des tableaux d'autel, — ils sont ce qu'ils doivent être.

On remarquera que Raphaël emploie le plus souvent ses Génies à tenir une inscription déployée sous les yeux du spectateur, ou un cartouche où il n'a pris le soin de rien écrire, parce qu'il est facile de comprendre tout ce qu'on y doit lire: c'est ce rôle subordonné qui convient le mieux à ces sortes de figures, et qui leur a été le plus anciennement et le plus constamment assigné dans l'art chrétien. Tels on voit sur bon nombre de sarcophages du iv^e ou du v^e siècle, comme sur ceux de ces monuments qui, fabriqués dans des ateliers publics avant l'ère de la délivrance, ne devenaient chrétiens que par le choix des fidèles¹ — deux Génies, qui n'ont pu être confondus avec des Anges que par une singulière méprise — soutenant les cartouches destinés à recevoir les inscriptions tumulaires. Il leur appartient essentiellement de dire: Voilà! — voilà ce que vous devez penser de telle personne, de telle chose. A eux il appartient aussi d'ouvrir un rideau, pour signifier qu'un mystère est dévoilé. Au xiv^e siècle, nous retrouvons, dans le *Triomphe de la Mort* d'Orcagna, les deux Génies, bien distincts des Anges, employés à soutenir l'inscription où se trouve résumée toute la pensée du tableau.

On voit aussi, dans l'antiquité primitive, des Génies jetés au milieu des peintures des Catacombes, peut-être pour représenter les Saisons ou quelque chose d'analogue, peut-être sans intention bien déterminée².

Boldetti a publié et le P. Garucci a reproduit un fond de verre trouvé par le premier dans un cimetière chrétien qu'il dit être celui de Calixte, où l'on voit représenté le sujet, très-usité dans l'antiquité païenne, d'un combat de coqs excités à la lutte par deux Génies, dont l'un tient la palme destinée au vainqueur³; la même scène s'observe, à la seule exception de la palme, sur un fragment de sarcophage chrétien du cimetière de Sainte-Agnès, publié par Bosio⁴. D'autres fragments de verre, extraits des cimetières chrétiens, offrent des figures de Génies qui paraissent se rapporter aussi aux jeux du cirque; ils pourraient avoir été appliqués sans intention précise à la clôture de certains *loculi*; mais

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, pl. xxx, xxxi.

2. *Id.*, T. I, pl. x; T. II, pl. xviii, xix. Voir notre T. I, pl. II.

3. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri*, p. 14, 16; Garucci, *Vetri ornati*, pl. xxxii, fig. 11.

4. Bosio, *Roma sott.*, p. 431.

la sculpture du sarcophage suffirait pour attester que les chrétiens avaient adopté et mis à leur usage ces figures qui offraient une image des luttes de la vie, et de la récompense promise à ceux qui en sortent vainqueurs. Sans avoir en vue la vraie victoire que l'on remporte sur soi-même, sur le monde et le péché, la pensée des païens, dans ces sortes de représentations, allait certainement au delà de tout ce qui pouvait passionner les *sportmen* du temps ; il en était de même dans les scènes de récolte, de chasse, adoptées également par les chrétiens, comme rappelant le but qu'ils poursuivaient, la riche moisson qui viendrait un jour les dédommager de leurs peines, lorsqu'ils pourraient dire avec David : *Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos.*

La mise en scène des Génies était parfaitement appropriée, vu son caractère indéterminé, à toute sorte de cas semblables ; il ne s'agissait plus, lorsqu'on les voyait se substituer à des acteurs humains, d'aucune lutte, d'aucune récolte, d'aucune chasse prise en particulier et en réalité, mais de l'idée même de combat, de moisson, de poursuite définitivement heureuse. L'art chrétien aurait pu maintenir plus qu'il ne l'a fait l'emploi de pareilles images, sans manquer à son véritable esprit ; mais, en fait, il ne les a goûtées que dans l'une de ses phases, et il a fallu un retour tellement exagéré vers l'art antique, qu'on lui a emprunté jusqu'à ses inspirations païennes, pour que les Génies aient pris une vogue qui aille au delà de l'importance que Raphaël leur avait donnée. Ils en sont venus surtout à tenir une grande place dans l'iconographie des tombeaux, même dès les xv^e et xvi^e siècles — pour dire ce qui finit à la mort, pour exprimer la douleur et les larmes qu'elle cause, alors qu'on ne cherchait plus assez à faire penser à la nouvelle vie, qui, en ce moment même, commence pour ne plus finir. On leur met une torche à la main ; cette torche se renverse et s'éteint ; puis eux-mêmes ils gémissent ou s'endorment. Ils s'endorment, sur le tombeau de Canova, exécuté à Venise, dans l'église des Saints-Jean-et-Paul, d'après ses propres dessins ; ils gémissent, sur ceux qu'il exécuta dans la basilique du Vatican, pour les trois derniers Stuart et pour le pape Clément XIII ; mais il y a une différence marquée : les deux Génies qui pleurent les destins d'une noble race, sont tout sur le premier de ces tombeaux ; l'artiste n'a pas même songé à exciter un souvenir religieux, en y plaçant une modeste croix ; le Génie de Clément XIII, au contraire, n'est qu'un accessoire à côté de la pieuse figure de ce grand pape agenouillé en regard de la Religion, qui, près de lui, élève sa grande croix. Là aussi sont ces lions dont la douleur est si noble et si profonde ; et en apercevant ce qui survit par delà le flambeau qui s'éteint, on se sent porté facilement à ne plus voir, dans le Génie qui le laisse échapper, qu'une pensée pleine de larmes, accordée aux justes afflictions de la terre. On ne saurait admettre, au point de vue

chrétien, aucun Génie de la vie ou de la mort, aucun Génie personnel, qui fût comme une contrefaçon de l'Ange gardien, ou une sorte de déité à la manière païenne. Mais ne pourra-t-on pas figurer le génie dans le sens accordé à ce mot, quand on l'applique à l'intelligence supérieure d'un grand homme ? Puisque le mot est admis, il ne paraît pas qu'il y ait lieu d'interdire une expression figurée de nature à le rendre, au moyen d'un Génie, par exemple, tel que l'art les admet, avec une flamme qui s'élève sur sa tête : ce Génie disant l'ensemble des pensées propres à l'homme éminent que l'on veut ainsi glorifier. Qu'on y prenne garde, cependant : on se place, là, sur des confins où la déviation est facile. Un artiste chrétien saura qu'aucun homme n'est vraiment grand d'une grandeur définitive, qu'à la condition d'être entré dans les voies de Dieu, et il vaudra toujours mieux honorer l'homme tout entier, sous ses traits réels, ou son âme glorifiée dans le sein de Dieu, si l'on croit qu'elle ait le bonheur d'y être admise, que de s'arrêter à de semblables abstractions, d'une valeur toujours plus ou moins creuse.

Ce qui importe par-dessus tout, dans la représentation des Génies, c'est qu'on ne puisse les confondre avec les Anges, si, quand le cas le comporte, on ne leur substitue de vrais Anges, qui ne puissent se confondre avec des Génies. Les Génies sont représentés nus et avec de petites ailes ; combien n'est-il pas essentiel, en conséquence, de vêtir toujours les Anges et de leur donner de grandes ailes ? La nudité des Génies doit, au contraire, être de règle, sans toutefois être absolue au point d'offenser les lois de la décence, toujours maintenues en principe. Quand ils ont de grandes ailes, leur nudité peut suffire pour les faire reconnaître ; il sera cependant toujours préférable de ne leur en laisser que de petites.

On voit souvent des enfants sans ailes, des *putti*, comme disent les Italiens, jouer le rôle des Génies ou à peu près : figures de fantaisie, capables cependant de donner, comme les Génies eux-mêmes, un caractère de généralité aux scènes où on les représente. Dans les circonstances d'une certaine gravité, il sera préférable d'en faire tout à fait des Génies en leur donnant des ailes ; communément leur intervention, utile peut-être à l'artiste relativement aux effets pittoresques, sera, au point de vue iconographique, tout à fait sans conséquence.

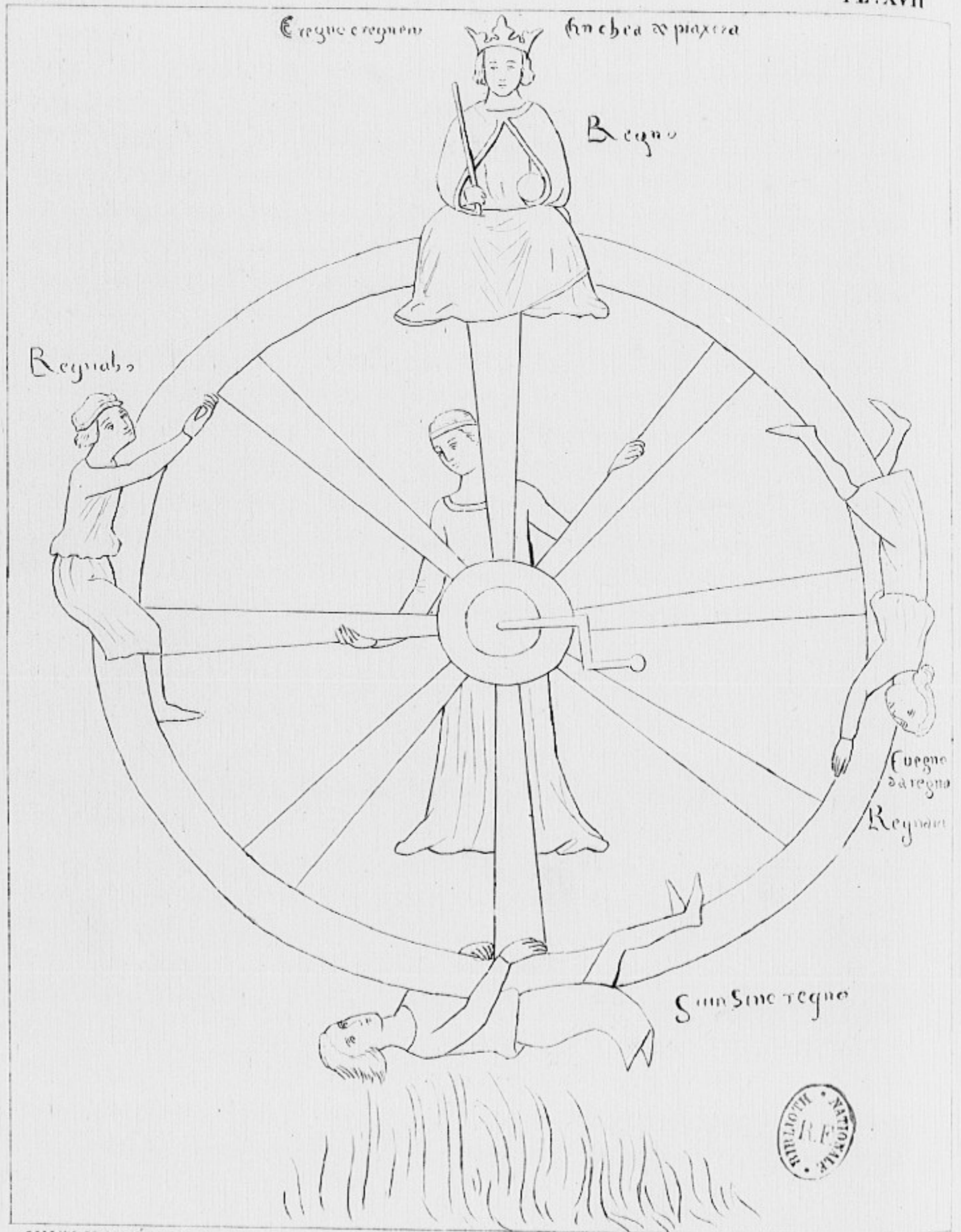
VI.

LA ROUE DE LA VIE.

La vie humaine, à notre connaissance, n'a été que rarement et tardivement représentée, dans l'art chrétien, par une figure allégorique qui la personnifie. L'exemple qui est donné dans une sculpture présumée du XVI^e siècle, et publiée par Alexandre Le Noir¹, annonce une imitation directe de la manière antique. Montée sur une barque, la Vie s'y montre accompagnée du Temps et de la Mort, qui la menacent sans relâche. Ce n'est pas que l'art antique ait possédé, à notre connaissance, des figures qui personnifient bien absolument la vie; mais il avait des figures de Génies, considérées comme personnifiant la mort, que l'on peut, avec autant de raison, envisager comme représentant la vie, en tant que celle-ci s'écoule et finit. Boldetti avait recueilli, dans le cimetière de Prétextat, et avait publié un fond de verre encore teint de sang, où l'on voit une figure de ce genre. Il a été donné de nouveau et plus exactement par le P. Garucci, d'après l'original conservé au musée chrétien du Vatican: on y voit un jeune homme courant dans la lice, tout en appuyant un stylet à écrire sur une roue qui tourne devant lui, autour de la borne fatale; l'acclamation ordinaire: ANIMA DULCIS, qui se rapporte, dit M. Raoul Rochette, à la joie des festins aussi bien qu'au culte des morts, s'y lit d'un côté, et, de l'autre, le mot GAD, laissé inaperçu par Boldetti. Le GAD des Phéniciens n'était autre que le Sort, ou la Fortune, idées qui cadrent assez bien avec celle du Temps que Boldetti avait adoptée, et que le P. Garucci favorise plutôt qu'il ne l'exclut, comme étant exprimée par la figure en question, dans laquelle M. Raoul Rochette a vu le Génie de la mort². Quoiqu'il en soit de ces diverses interprétations qui, du reste, ne s'excluent pas, on comprend très-bien que les chrétiens se soient accommodés de pareilles figures, qui ne pouvaient leur faire envisager la fin de la vie présente et ses vicissitudes, sans leur rappeler que cette fin serait pour eux une délivrance; il n'est pas croyable, cependant, qu'ils les aient adoptées au point de les exécuter eux-mêmes; ils aimaient mieux rappeler les vicissitudes dont nous parlons, sous les figures plus riantes des Saisons, dont le propre est de promettre, que de fixer la pen-

1. Le Noir, *Musée des Monuments français*, T. I, p. 190; Guénébault, *Dict. icon.*, p. 401.

2. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri*, p. 333, 334; Garucci, *Vetri ornati*, pl. xxxvi, fig. 6, p. 76; Raoul Rochette, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, 1838, p. 778.



DESSINE ET GRAVÉ PAR P. LE RAT

LA ROUE DE LA VIE

Miniature Italienne du XIV. Siècle.

sée sur ce qui s'en va. Tel fut le génie de l'art, dans l'antiquité chrétienne, et il ne paraît pas qu'il se soit de nouveau exercé à représenter la vie humaine sous ses faces les plus fragiles, avant le moyen âge ; et alors, bien loin d'exciter à jouir parce que le temps est court, il répétait aux chrétiens que le temps est court, afin de les porter vers les choses qui durent. La roue, cependant, reparait sous de nouveaux aspects, et l'on rencontre assez fréquemment, ou sculptée dans la pierre des temples, ou peinte dans les miniatures des manuscrits, cette roue, où tour à tour l'on monte et l'on descend, appelée avec raison *la roue de la vie*.

La roue de la vie a été sculptée notamment, au XII^e siècle, sur la cathédrale de Bâle, sur les églises de Saint-Zenon, à Vérone, de Saint-Etienne, à Beauvais ; au XV^e siècle, sur la cathédrale d'Amiens, toujours autour des roses, qui s'ouvrent soit sur le portail principal, comme à Bâle et à Vérone, soit sur un portail latéral. Elle a été gravée, ciselée et incrustée sur le pavé de la cathédrale de Sienne. Elle se rencontre en miniature dans une traduction de la *Cité de Dieu*, du XIV^e siècle, que possède la bibliothèque d'Amiens (Manuscrits, n^o 216), servant de titre au V^e livre, dans lequel le saint docteur établit que la Providence, et non la fortune, a été la cause de la grandeur de l'empire romain¹. Parmi les miniatures de la Bibliothèque nationale, nous avons observé la roue de la vie, dans les *Emblemata biblica*, appliquée à ce texte d'Isaïe : *Et vos qui dereliquistis Dominum*² ; dans le manuscrit italien qui porte le titre d'*Homiliæ et orationes*³ (pl. XVII), et dans un manuscrit du *Livre du Trésor* de Brunetto Latini⁴, du XIV^e siècle, comme le précédent. Dans le *Guide grec* de la peinture, le même sujet est décrit avec beaucoup de circonstances accessoires, adoptées ou à peu près en des peintures murales de l'église de Sophadès, village de Thessalie, et du réfectoire du couvent d'Iviron, au mont Athos, que nous a fait également connaître M. Didron⁵.

Les éléments essentiels communs à toutes ces représentations se réduisent au cercle ou au demi-cercle, dont on s'est contenté à Amiens : cercle sur un côté duquel un ou plusieurs personnages sont en voie de monter, tandis que, de l'autre côté, il en est un pareil nombre qui descendent, si plutôt on ne doit pas dire qu'ils sont précipités de son sommet ; à ce

1. Jourdain et Duval, *Portail de Saint-Honoré* ; Amiens, 1844, br. in-8^o, p. 77. Bourassé, *Dict. d'Arch.*, Collect. Migne, T. I, col. 163.

2. Is., LXV, 11.

3. *Neuvel Ital.*, 412, suppl. latin 132, fol. 53 v^o.

4. *Man. Fr.*, 666, fol. 10.

5. Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 412.

sommet se tient un autre personnage, et au bas est tombé un dernier personnage, quand le cercle est complet. Les inscriptions qu'on lit sur la miniature italienne, rapprochées de celles que conseille le *Guide de la peinture*, suffiraient pour enlever toute espèce de doute sur la signification de ces figures. Dans ce petit tableau, elles se réduisent à quatre autour de la roue, sans parler d'une cinquième qui en occupe le centre, et sur laquelle nous reviendrons. Celle qui monte dit : *Regnabo*, « Je régnerai » ; celle qui est au faite est couronnée et dit : *Regno* : « Je règne »¹ ; celle qui descend, reprend : *Regnavi* : « J'ai régné » ; et encore en italien : *Evegno da Regno* : « Le règne m'échappe ». Ces paroles enfin plus tristes encore : *Sum sine regno* : « Je suis sans aucune royauté », se lisent au-dessus du malheureux suspendu en dessous de la roue. Le *Guide de la peinture*, dans son système compliqué, demandant plusieurs cercles, prescrit de représenter, en dehors du troisième et plus grand cercle, les sept âges de l'homme ; puis il applique les textes suivants à chacun d'eux : à l'enfant : « Quand donc, étant monté, arriverai-je au haut ? » à l'adolescent : « O temps, hâte-toi de tourner, afin que j'arrive promptement au sommet » ; au jeune homme : « Voici que je suis arrivé au point de m'asseoir bientôt sur le trône » ; à l'homme dans la force de l'âge : « Qui est-ce qui est roi comme moi ? qui est au-dessus de moi ? » ; à l'homme d'une maturité plus avancée : « Malheureux que je suis ! ô temps, comme tu m'as trompé » ! à celui qui approche de la soixantaine : « Hélas ! hélas ! ô mort, qui peut t'éviter ? » Le septuagénaire ne dit plus rien en face de la gueule béante de l'Enfer et de la Mort qui est auprès, l'un et l'autre désignés par leurs noms ; et dans cette gueule infernale, l'on aperçoit encore un malheureux qui s'écrie : « Hélas ! qui me délivrera de l'enfer tout dévorant² » !

Dans les *Emblemata biblica* comme dans la miniature italienne, il n'y a que quatre personnages : celui qui monte est vêtu de vert, couleur de l'espérance ; celui qui repose au sommet de la roue est couronné, et il porte un sceptre à la main ; celui qui descend n'est plus qu'à moitié vêtu ; celui qui est en bas est entièrement nu et dépouillé. A Sienne, il y avait aussi quatre personnages ; celui qui siégeait dans le haut a disparu, on ne voit plus que son trône³. Il n'y en a jamais eu que trois dans la miniature

1. On lit encore au sommet de la composition : *E regno e regnero finche a De piacera* : « J'ai le royaume, et je régnerai tant qu'il plaira à Dieu. »

2. *Manuel d'Iconographie chrétienne*, p. 408.

3. Didron, *Ann. arch.*, T. XVI, p. 338. La roue de Sienne offre cette particularité qu'elle est accompagnée de quatre philosophes païens : Epictète, Aristote, Sénèque et Euripide, qui prononcent des sentences sur la Fortune.

de la *Cité de Dieu* : un seul qui s'élève, un qui déchoit, le troisième au bas de la roue, dans la plus grande détresse. Les personnages sculptés autour de la rose du portail d'Amiens, au contraire, sont jusqu'à dix-sept : huit du côté ascendant ; pareil nombre qui, du côté opposé, sont entraînés malgré eux vers leur chute : les premiers tous jeunes et imberbes, les seconds ayant tous une barbe plus ou moins prononcée. A part cette distinction, la gradation de l'âge n'est pas sensiblement marquée ; celle des situations l'est un peu plus, le plus voisin du faite se montrant prêt à le saisir, quelques-uns de ceux qui s'en éloignent étant moins amplement vêtus, d'autres retournant la tête, l'un d'eux même le corps tout entier, pour témoigner de leurs regrets ou d'une vaine résistance au mouvement qui les entraîne. Le dix-septième personnage assis à l'heureux sommet vers lequel les uns sont en marche, d'où les autres sont précipités pour jamais, est encore couronné ; son attitude semble indiquer qu'il portait un sceptre ; elle est empreinte d'une telle dignité, que des observateurs superficiels ont pu le prendre pour le Souverain Juge, et voir dans toute la composition un *Jugement dernier*. Le chien qui est assis devant lui, suffirait pour faire rectifier cette méprise ; ce chien semblerait vouloir dire que la fortune lui est fidèle dans ce moment : mais ce n'est qu'un moment. Toutes ces figures se rapportent, en effet, au même homme, à chacun de nous, dans les diverses phases d'une même existence ; celui qui semble régner là-haut, est le même qui aspirait à monter, qui tout à l'heure va déchoir, qui dans un demi-tour de roue finira.

Cette roue nous offre principalement l'image de la succession des âges, depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse et la mort ; mais non pas si absolument qu'elle ne doive servir à rappeler les autres vicissitudes de la vie humaine, où rien n'est durable ; c'est pourquoi aux Âges eux-mêmes, plus expressément représentés dans les peintures grecques, le *Guide* veut que l'on associe — et à Sophadès, l'on a associé, en effet, — les Saisons, les signes du Zodiaque, le Jour, la Nuit, le Monde, le Temps. Toutes ces choses ou autres analogues, comme les mois de l'année, les planètes, figurent de même en divers autres monuments de l'art chrétien, ou réunies ou séparément, pour exprimer des pensées analogues, quoique la roue de la vie n'y apparaisse pas. Nous donnons à cette roue le nom de roue de la vie, sans méconnaître le sens plus général qui permettrait de l'appeler la roue de la fortune. Nous ferons remarquer, au contraire, que l'application de cette figure au texte d'Isaïe vient à l'appui de celle qui en est faite au texte de saint Augustin, selon l'observation de MM. les abbés Jourdain et Duval. Voyez, en effet, quelle est la suite du verset dont nous n'avons encore rapporté que les premières paroles : *Et vos, qui dereliquistis Dominum, qui*

*obliti estis montem sanctum meum, qui ponitis Fortune mensam, et libatis super eam: Numerabo vos in gladio, et omnes in caede corruetis*¹: « Mais pour vous « qui avez abandonné le Seigneur, qui dressez à la Fortune un autel, et y « offrez des liqueurs en sacrifice, je vous ferai passer l'un après l'autre « au fil de l'épée, et vous tomberez dans ce carnage. » Mais, on le voit par ce texte même, la Fortune, si elle n'exprime la pensée du hasard, ou ne provoque à de déplorables superstitions, est seulement un mot qui voile le mouvement inconnu des choses, toujours dirigé par la main de Dieu; dans le sens dont il s'agit, il sera donc mieux de ne pas s'en servir. En disant: la roue de la vie, on dit tout ce qu'il faut dire, ce terme de vie étant susceptible de s'entendre de tous les événements et de toutes les péripéties qu'elle comporte; c'est, d'ailleurs, parce que, dans tous les cas, elle doit finir, que ce qui réussit le mieux en ce monde n'est jamais que passager: tournez-vous donc vers la montagne du Seigneur, faites en sorte d'en atteindre le sommet, de vous y fixer pour toujours; car c'est là seulement que l'on règne sans fin, que la jeunesse demeure dans sa fleur, la maturité dans sa force.

La roue de la vie, *rotam nativitatis nostræ*, selon l'expression de l'apôtre saint Jacques², ne tourne pas au hasard. Nous avons parlé d'une figure qui en occupe le centre, dans la miniature de notre manuscrit italien (pl. xvii): cette figure est là pour la faire tourner; elle se retrouve avec des différences, dans toutes les miniatures que nous avons citées; dans les sculptures de nos églises, sa place est occupée par la rose autour de laquelle elles sont disposées; dans notre miniature, c'est une figure de femme; il en est de même dans le *Livre du Trésor* de Brunetto Latini, où cette figure est couronnée; elle l'est aussi dans les *Emblemata biblica*, où nous avons omis de noter si c'était un homme ou une femme: c'est, dans le manuscrit de la *Cité de Dieu*, décidément une figure d'homme, couronnée également, et en outre déployant de longues ailes bleues. M. l'abbé Bourassé l'a dit: c'est là une personnification de la Providence divine, une sorte de Fortune chrétienne, ou bien l'Ange principalement chargé de régler le cours des choses de ce monde, sous l'autorité de Dieu: une sorte de Destin chrétien. Le *Guide de la peinture* veut qu'au centre de la roue on place le Monde sur un trône; le peintre de Sophadès a préféré y mettre le Temps, représenté par un jeune homme imberbe, couronné, tenant dans une nappe une grande quantité de fleurs; il l'a désigné par son nom $\chi\rho\nu\nu\omicron\varsigma$, et il a reporté le Monde au-dessus de toute la composition. L'idée au fond est la même, et l'on pourrait croire, par induction, que les figures centrales de nos minia-

1. Is., LXV, 11, 12.

2. Jacob., III, 6.

tures reviennent aux mêmes pensées ; nous l'admettons jusqu'à un certain point, mais avec cette différence que les Grecs semblent plutôt vouloir dire, en rendant passif le rôle et du Temps et du Monde, que la vie tourne sur eux, comme sur un pivot, tandis que les Latins auraient plutôt attribué à la figure centrale un rôle actif, qui indiquerait plus directement l'action providentielle. Nous avons vu d'ailleurs, par les nuances d'interprétations données au Génie du fond de verre antique dont nous avons d'abord parlé, avec quelle facilité les idées de vie, de mort, de temps, de destin, de fortune — on pourrait ajouter celle du monde — se pénétraient, quand il s'agissait de les rendre par des allégories.

A l'appui de l'observation précédente peut venir une ancienne estampe populaire dont la planche s'était conservée, et dont on a tiré récemment de nouvelles épreuves à l'usage des curieux. Son sujet principal est une *Danse des morts*, et les costumes des personnages font connaître qu'elle a été exécutée vers le milieu du xvii^e siècle. Une roue en occupe le centre ; sur l'essieu de cette roue repose un globe terrestre ; une figure allégorique, représentant, cette fois, bien certainement la Fortune, pose le pied sur ce globe : elle est nue, et tient des deux mains, au bout d'un simulacre de mât, une voile gonflée par le vent, au souffle duquel flotte sa longue chevelure, pour mieux marquer que cette voile l'emporte elle-même. Sur les rayons de la roue sont écrits les noms des choses qu'elle distribue, et aussi que, dans sa course rapide, elle emporte, un peu au hasard ; ces noms, cependant, ne sont pas écrits sans un certain ordre : la *Jeunesse* monte : si la *Guerre* la suit, c'est peut-être parce qu'elle amène la *Noblesse* ; la *Richesse* et la *Dignité* sont ensuite au sommet ; l'*Honneur*, qui vient après, dans une acception sans doute, où il serait plus juste de dire les *Honneurs*, peut, si l'on veut, être considéré comme étant encore en haut, au même degré que la *Noblesse* ; et si l'on remarque que cette figure des honneurs s'en va, cette pensée s'étendra à tout ce qui est élevé. Plus bas, on voit l'*Incertitude*, la *Pauvreté*, la *Vieillesse* ; celle-ci, à côté de la *Jeunesse*, a déjà commencé un mouvement ascendant : est-ce parce qu'elle vient, ou sans que l'artiste y ait regardé de si près ? Trop d'incorrections accusent, dans son œuvre, un laisser-aller qui interdit les interprétations serrées ; on voit cependant que cette roue n'est pas sans analogie avec la roue de la vie au moyen âge, en même temps que cette Fortune provient, sans intermédiaire, de la mythologie païenne, alors rentrée en pleine faveur dans les régions de l'art. En définitive, la pensée qui a présidé à ces associations est toute chrétienne, selon la couleur qui avait prévalu, dès lors qu'on s'était attaché à représenter la vie humaine surtout en tant qu'elle doit finir. Cette tendance s'exprime au suprême degré par la *Danse des morts* qui s'accomplit autour de notre roue. Elle a cela de particulier que la mort adresse

à chacune de ses victimes une sentence écrite sur une banderole. *Espère mieux*, dit-elle à une fillette qu'elle va emporter, et qui, au seuil de l'adolescence, tient une fleur à la main. Chacun, d'ailleurs, est atteint à son heure : l'horloge qui occupe un côté du tableau le dit clairement ; la cloche tinte, soit que l'on monte au sommet de la roue, soit que l'on en descende ; l'on est frappé, quelque part que l'on se trouve : au faite de la prospérité, comme dans les abaissements et les larmes ; l'on est frappé à tout âge, et c'est avec à-propos, dans tous les cas, que, sur la roue fatale, la Jeunesse et la Vieillesse sont si voisines. On voit aussi comment cette roue de la Fortune pourrait, jusqu'à un certain point, être appelée elle-même la roue de la vie, et à quel titre nous avons pu, lorsque nous étudions les compositions consacrées à la vie humaine, en rappeler quelques-unes de celles où domine la pensée de la mort.

VII.

AUTRES IMAGES DE LA VIE HUMAINE.

L'artiste, à l'exemple de l'écrivain, peut envisager la vie de l'homme sous plus d'un aspect ; elle est un pèlerinage, ou seulement un voyage. Le premier des *trois pèlerinages*, de ce nom, dans le Roman est celui de l'*Humain voyage et vie humaine*. Le voyage de la vie est une navigation, comme dans la sculpture publiée par A. Le Noir, et la vie peut, jusqu'à un certain point, se confondre avec la barque sur laquelle nous traversons la mer de ce monde pour arriver au port de l'éternelle patrie : ainsi M. Guénébault cite encore une gravure où la vie humaine est comparée, dit-il, à un navire conduit par l'homme, arrêté par le démon, protégé par Dieu¹. Ou bien la vie est une ascension ; et au travers des difficultés qui s'y rencontrent, au travers des séductions de toutes sortes, en surmontant ses propres passions, en s'aidant de tout ce qui élève l'âme et soutient la volonté, il s'agit de monter à ce sommet, assis sur des bases inébranlables, où tous les efforts pour le bien sont dignement récompensés. Telle elle apparaît dans le tableau imaginé par Cébès, le disciple de Socrate, que plusieurs graveurs du xv^e ou xvi^e siècle ont pris à tâche de reproduire, et notamment Math. Merian². La vie est encore une lice, elle est un combat :

1. Guénébault, *Dict. iconog.*, p. 401. La gravure est sur bois, dans un *Calendrier des Bergers*. Voir les diverses édit., 1510 à 1511, fol. 519.

2. *Id.*, p. 400. *Magasin pittoresque*, 1844, T. XII, p. 5.

militia vita hominis super terram ¹. Toutes ces figures la font apercevoir par son côté le plus noble, au point de vue du but suprême qu'elle doit atteindre. Ce point de vue, assurément, est le plus digne d'un chrétien, celui où l'art devrait trouver ses plus belles inspirations. Ce n'est cependant pas celui auquel il s'est le plus attaché depuis qu'il est sorti de ses périodes primitives; il a suivi des moralistes qui, voyant les hommes inclinés vers les choses de ce monde, ont trouvé plus facile de leur en signaler les dangers, de leur en faire apercevoir la durée éphémère, puis l'issue funeste, que de leur parler un langage qui serait moins entendu, en cherchant de prime abord à élever leurs regards vers leurs célestes destinées.

Un saint moine nommé Barlaam avait entrepris de convertir le fils d'un roi de l'Inde, dont il réussit, en effet, à faire un chrétien et même un saint; mais Josaphat (c'était le nom du jeune prince) ne se laissa pas gagner sans résistance; il montrait de l'attachement pour les plaisirs du monde; et son pieux instituteur, parmi les enseignements qu'il lui donnait, lui raconta cette parabole :

« Ceux qui servent le monde, ce maître cruel et empesté, qui se livrent
 « aux voluptés de la chair, sans penser à l'avenir, et laissent leur âme
 « mourir de faim, ressemblent à un homme qui, poursuivi par une licorne,
 « s'enfuit avec effroi, et, dans sa précipitation, alla se jeter dans un abîme;
 « mais en tombant il s'accrocha aux branches d'un arbre, et ses pieds
 « ayant trouvé à se poser sur la saillie d'un rocher, il se crut en sûreté; il
 « aperçut alors deux rats, l'un blanc, l'autre noir, qui rongeaient sans
 « relâche la racine de l'arbre où il avait trouvé un refuge, à tel point
 « qu'ils l'avaient déjà presque entièrement coupé; puis, plongeant du
 « regard au fond du gouffre, il découvrit un horrible dragon exhalant feu
 « et flamme, qui jetait sur lui des yeux avides et se tenait prêt à le dé-
 « vorer. Et voilà que, dirigeant sa vue vers l'étroit espace où il avait posé
 « le pied, il vit là encore les têtes de quatre vipères sortant des fentes du
 « rocher et fixant sur lui leurs yeux étincelants. Sur ces entrefaites, ce-
 « pendant, comme il regardait aussi en haut, il vit un peu de miel qui
 « dé coulait des branches de l'arbre, et, oubliant tous les périls qui le
 « menaçaient de toute part, il ne s'occupa plus que du plaisir de goûter
 « ce peu de miel qui se trouvait sous sa main. La licorne est l'image de la
 « mort qui sans cesse poursuit l'homme, et s'efforce de l'atteindre;
 « l'abîme est le monde, qui est plein de toute sorte de maux et semé de
 « pièges mortels. Cet arbre que nous tenons pressé à deux mains, et qui
 « est rongé par deux rats, c'est notre vie, ou, si vous voulez, le char fragile

1. Job., VII, 1.

« qui la porte (*cujusque hominis vitæ curriculum est*) ; elle est sans discon-
 « tinuer consumée par la succession du jour et de la nuit, représentés
 « par les deux rats, et peu à peu elle est tranchée entièrement. Les quatre
 « vipères sont les quatre éléments qui concourent à la formation de
 « notre corps, et qui, par l'effet de leurs tendances diverses, doivent amener
 « sa désagrégation d'autant plus vite qu'on en use avec moins de modé-
 « ration. Enfin ce dragon enflammé est la figure de cet horrible enfer qui,
 « dans son sein, doit engloutir tous ceux qui préfèrent les délices présentes
 « aux biens futurs; et le miel distillé goutte à goutte est l'image de tout ce
 « que le monde peut offrir de douceur et d'attrait pour séduire ceux qui
 « se font ses amis et leur faire perdre de vue la pensée de leur salut ¹. »

Cet apologue méritait d'être rapporté, parce que l'art chrétien s'en est emparé; et avant même que la *Légende dorée* l'eût vulgarisé, il avait été représenté, au XII^e siècle, parmi les curieux bas-reliefs du baptistère, à Parme; depuis, il l'a été encore au XIV^e siècle, dans notre manuscrit italien de la Bibliothèque nationale ². M. Didron a publié la sculpture de Parme ³ avec un commentaire auquel nous renvoyons ceux de nos lecteurs qui voudraient plus de détails que nous ne pouvons leur en donner.

Dans cette composition, on ne voit ni la licorne, ni les vipères, ni le gouffre: à moins que, par certaines ondulations qui en occupent la partie inférieure, on n'ait voulu figurer une mer offrant la même idée. Au pied de l'arbre sont les deux rongeurs, et le dragon exhale de sa gueule des jets de flammes. Cet arbre contient une ruche, pour rappeler le miel; il est en outre chargé de fruits, ayant sans doute la même signification; et celui qui est monté dedans est un enfant. La raison en sera cherchée tout à l'heure à propos de la miniature qui offre la même particularité. Ici, ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'addition de quatre figures allégoriques: deux d'entre elles représentent le Soleil et la Lune traînés à toute vitesse chacun dans un char, le premier par des chevaux, la seconde par des taureaux; elles se rapportent évidemment au Jour et à la Nuit, plus expressément représentés, à notre avis, par les deux autres figures: l'une rayonnante, accompagnée d'un cheval, l'autre tenant un flambeau, et accompagnée d'un taureau. Ces quatre figures répètent ainsi surabondamment ce qui serait dit d'une manière insuffisante sur la signification des deux rats dans la sculpture, où ils n'ont pas de couleurs dis-

1. L'histoire des saints Barlaam et Josaphat, attribuée à saint Jean Damascène, résumée dans la *Légende dorée*, se trouve en entier dans Surius, Supplément, T. VII, 27 novembre, et notre apologue Ch. XII, de cette histoire, p. 889.

2. *Ital.*, 112, fol. 51.

3. *Annales arch.*, T. XV, p. 413.

tinctes. Il faut observer, de plus, qu'autour de la Lune sont quatre petites figures humaines; ces figures pourraient bien être là pour personnifier les quatre éléments qui étaient réputés principalement soumis à l'astre de la nuit, quant à leur rôle dans la composition du corps; elles tiendraient lieu alors des quatre vipères.

Dans la miniature, on voit là licorne qui se précipite exhalant du feu de toutes parts, les rats et le dragon au pied de l'arbre; dans celui-ci monte un enfant, et un autre enfant semblable se tient à son sommet, puis un vieillard nimbé s'approche tenant une échelle. Ce vieillard n'est autre sans doute que le saint auteur de la parabole, représentant en sa personne tout autre sage imbu des maximes de l'Évangile, qui viendra nous offrir les moyens de sortir de semblables dangers; si l'on voit dans l'arbre un enfant et non pas un homme fait, n'est-ce pas par allusion au jeune prince auquel la parabole s'adressait directement? Il se pourrait qu'on en fit un enfant, parce que l'histoire de celui-ci est rapportée dès sa naissance: à peu près de la même manière que l'on traite toujours les trois Hébreux jetés dans la fournaise par Nabuchodonosor, comme s'ils étaient restés des enfants ou de très-jeunes hommes, — quoiqu'ils fussent alors des hommes mûrs, gouverneurs de provinces, — parce que Daniel les fait connaître depuis le moment où, tout jeunes alors, le roi de Babylone avait entrepris de les élever. Les monuments de l'art offrent bien d'autres exemples analogues. D'ailleurs, par rapport à de pareils enseignements, nous tous auxquels ils s'adressent, nous pouvons nous considérer comme des enfants. Sur un baptistère, on conçoit qu'il y ait eu un motif de plus de réduire l'homme à cet état. Quant à la double figure de cet enfant, elle n'est probablement qu'un moyen naïf de représenter le même personnage en deux situations successives, tour à tour montant dans l'arbre pour échapper à la bête sauvage qui le poursuit, et s'installant à son sommet, comme s'il devait y faire sa demeure.

L'arbre de la vie sur lequel nous ne trouvons qu'un appui si précaire, est bien éloigné de l'arbre de vie, c'est-à-dire de l'arbre qui donne la vie; il y a entre eux un intermédiaire dont nous avons déjà parlé, parce qu'il s'associe à un arbre de la mort sur le tombeau de Henri de Fistingen, à Trèves: les deux arbres partent d'une même racine et se séparent, pour porter des fruits bien différents, l'un de petites têtes ailées et souriantes dans leur doux sommeil, l'autre les crânes décharnés d'un squelette⁴. Cet arbre de vie ne se rapporte évidemment plus à la vie présente, mais à cette nouvelle vie qui en sera le fruit, à la condition que la première aura été bien employée et surtout qu'elle se sera bien terminée.

4. *Annales archéol.*, T. XII, p. 168.

VIII.

DES AGES DE LA VIE.

Les âges de la vie, quand on les met en scène dans les monuments chrétiens, reviennent au même but moral que les images précédentes, auxquelles on les a souvent associés; ils peuvent cependant en être séparés, et servir à exprimer des nuances d'idées plus ou moins distinctes : leur représentation, par exemple, ne servira pas seulement à détacher d'une vie éphémère, mais encore à montrer le peu de stabilité de nos propres goûts dans le cours d'une même existence, afin que tout ce qui passe soit à nos yeux ramené à sa juste valeur, afin aussi que nous apprenions à tirer de chaque époque de notre vie les fruits qu'elle comporte.

Les âges de l'homme se comptent le plus ordinairement au nombre de quatre : l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse; on peut facilement les porter à six, en intercalant l'adolescence à la suite de l'enfance, et en faisant suivre la vieillesse de la décrépitude; en dédoublant encore l'enfance et l'âge mûr, on les portera à quelque nombre qu'il plaira. On le fait selon les besoins des compositions où on les emploie, eu égard à tel ou tel ordre symétrique, eu égard aux autres figures avec lesquelles on les combine.

Dans la cathédrale de Cantorbéry, sur un vitrail de la nef, les âges de la vie humaine, au nombre de six, sont associés aux âges du monde, comptés en pareil nombre, et représentés par autant de personnages historiques. Les âges de l'homme sont ainsi désignés chacun en particulier : *Infantia*, — *Pueritia*, — *Adolescentia*, — *Juventus*, — *Virilitas*, — *Senectus*, — et tous ensemble par ces mots : *sex hominis (ætates)*. Les âges du monde sont représentés par *Adam*, — *Noé*, — *Abrah. (am)* — *David*, — *Jechonias*, puis Notre-Seigneur, qui seul n'est pas nommé, et à tous ensemble se rapporte cette inscription : *(Mundi) sex ætates*. Ces douze figures accompagnent une représentation des noces de Cana; les six urnes sont données comme figurant l'une et l'autre série des âges de l'homme et de l'humanité ¹.

Les bas-reliefs du baptistère de Parme peuvent, dans leur ensemble, se rapporter à la vie du chrétien dans le monde : on y trouve, en effet, la vie

1. Nous devons à M. Didron tout ce que nous avons recueilli sur les représentations des âges de l'homme (*Manuel d'Iconographie chrét.*, p. 417. *Annales archéologiques*, T. XV, p. 420), à l'exception des fresques de Guariento, à Padoue, observées par nous-même.

du Sauveur dont les mérites lui sont appliqués par le baptême, et qui est son modèle, le jugement qui l'attend, les vertus qu'il doit pratiquer. Ici, les âges de l'homme sont mis en regard des œuvres de miséricorde, dont on ne comptait alors que six, la septième, l'ensevelissement des morts, n'ayant été ajoutée que postérieurement; en conséquence, les âges ont été ramenés à pareil nombre; puis on a lié leur représentation à celle de la parabole des vigneronns de l'Évangile. Ces images sont disposées le long des jambages de la porte occidentale; « le jambage de droite est occupé tout entier », dit M. Didron, « par la vigne même du père de famille. Cette vigne est tressée comme le seraient deux cordes de chanvre, et partant d'en bas, elle monte en formant sept rinceaux au milieu desquels est figuré un sujet. — Au premier rinceau, celui du bas, un homme âgé, à longue barbe, longs cheveux, tête nue, pieds chaussés, en robe et manteau, pose la main sur la tête d'un enfant, en habit court, et chaussé de bottines. L'homme âgé, c'est le père de famille, que nous allons retrouver à chaque scène; l'enfant, c'est l'ouvrier loué à la première heure du jour; la vigne, c'est celle du père de famille, ou plutôt c'est la vigne même de Dieu; on lit : *vineam Domini sabaoth, — prima ætas sæculi, — primum mane infantia.....* Au second rinceau, le père de famille met la main sur l'épaule gauche d'un jeune homme, qui tient à la main gauche une bêche, et à la main droite une sorte de coutelas ou de grande serpe, bottines, vêtement court, tête nue. Derrière lui est assis sur une feuille de vigne, un autre jeune homme, de l'âge et du costume de son compagnon. Dans le champ du rinceau, on lit : *Hora tertia, pueritia secunda ætas.*

« Au troisième rinceau, le père de famille parle à un jeune homme un peu plus âgé que les précédents... derrière est assis, sur la vigne, un jeune homme pareil; tous deux sont imberbes. On lit dans le rinceau : *Sexta adolescentia, tertia ætas.* Au quatrième, le père de famille se retourne pour indiquer la vigne ou pour parler à un homme jeune encore, mais barbu, nu-tête, chaussé de bottines, en habit court, hoyau sur l'épaule gauche, coutelas à la main droite. On lit : *nona, juvenus quarta ætas.* Au cinquième, le père de famille se retourne pour parler à un homme un peu plus âgé que le précédent, mais habillé de même, ayant le hoyau sur l'épaule droite et un coutelas à la main gauche. Dans le champ : *Unde... gravitas quinta ætas.* Au sixième rinceau, le père de famille se retourne et parle sévèrement à un homme âgé, qui se repose sur son hoyau, posé à terre, et qui paraît de mauvaise humeur. Dans le champ, on lit l'inscription suivante : *Cima, senectus sexta ætas.* On voit que la onzième heure de la parabole... est ici coupée en

« deux », le moraliste de Parme, qui avait besoin de six divisions, ayant profité, à cet effet, de la longueur du mot *undecima*....

« Enfin, après les six âges, au septième rinceau, au sommet de la vigne, « on voit encore le père de famille, tenant à la main droite une bourse « pleine d'argent pour payer ses ouvriers, ouvrant le pouce et l'index, « tandis que les autres doigts sont fermés; il parle à six individus d'âges « différents. Dans le filet qui termine le jambage, on lit : *Pater familias* « *operarii*. »

Quelquefois les âges de l'homme sont associés aux figures des vertus qu'il doit pratiquer pendant sa vie. Ducio, dans les mosaïques en clair obscur du pavé de la cathédrale de Sienne, nous en a laissé un exemple au commencement du xiv^e siècle. A la fin du même siècle appartiennent les fresques où Guariento a peint en clair obscur, dans le chœur de l'église des Eremitani, à Padoue, les âges de l'homme portés au nombre de sept, pour être associés aux sept planètes : peintures faites évidemment à l'imitation de celles de Giotto, à l'Arena de la même ville, représentant les Vertus et les Vices, les unes et les autres remplissant un soubassement au-dessus duquel sont peintes des scènes historiques.

L'association des âges et des planètes ne semble pas avoir pour but seulement de donner simultanément diverses images des vicissitudes de ce monde; le peintre a rappelé que notre vie s'écoule sous la double influence de l'ordre social et de l'ordre physique, en attribuant à chacun de ces astres la figure de quelques-uns des personnages qui pouvaient le mieux exprimer, par la variété de leurs situations, tous les degrés de la hiérarchie sociale.

La Lune se présente la première, sous les traits d'une reine assise sur un essieu; près d'elle jouent un petit garçon et une petite fille.

La planète de Mercure vient ensuite; un moine la personnifie : il est assis devant un pupitre, avec la grave simplicité d'un Thomas d'Aquin; il prend doucement par le bras un adolescent qui tient un livre, et il l'invite à l'étude; en même temps une jeune fille se prépare à filer sa quenouille.

Arrive l'âge critique des passions; la planète Vénus y préside, jeune femme peinte d'une couleur de feu, autour de laquelle jaillissent encore des flammes, et qui se regarde dans un miroir. Près d'elle un jeune homme et une jeune fille ne songent plus qu'à leurs plaisirs; celle-ci se prépare pour la danse.

La maturité succède heureusement à ces transports; le soleil en est l'image : le personnage qui le représente est de couleur d'or, pour signifier ce qu'il y a dans le monde matériel de plus précieux, d'autant plus que, d'après les rapports établis entre les métaux et les astres, l'or correspondait au soleil.

Dans l'ordre social, le soleil devait être représenté par celui qui en oc-

cupe le point culminant : c'est le Pape, siégeant sur un trône entre deux lions. Il a toute la calme majesté d'une âme qui se possède, et cependant il laisse apercevoir sur son visage quelques légères rides.

L'homme debout près de lui, drapé dans les plis d'une longue robe, se montre apte au conseil et disposé à laisser venir, sans aucun empressement intempestif, le moment d'agir; la femme assise, déroulant tranquillement sur un plat une sorte de ruban, semble exprimer le calme d'une vie d'intérieur.

L'âge suivant se signale par un commencement de déclin; l'homme ne s'en attache que plus aux biens de la terre, qui lui doivent bientôt échapper; aussi le voit-on serrer deux bourses entre ses mains. La femme, arrivée à la cinquantaine, dévide un peloton de fil, image de vie qui s'écoule, image aussi des soins domestiques. La planète rapprochée de cet âge, c'est Mars représenté par un chevalier passant sur un cheval de guerre.

Jupiter, c'est naturellement l'empereur, posé majestueusement sur un trône, où les aigles viennent remplacer les lions de celui du Pape. Soixante ans sont comptés : c'est le temps de songer à une autre vie, tandis que l'on est encore dans la plénitude de ses facultés intellectuelles et voisin du moment où elles vont commencer à s'affaiblir; c'est le temps où l'on s'est tout à fait rendu maître de ses passions, si on a eu soin de les combattre. Voyez la douce sérénité de cet heureux ménage : le mari lit dans un livre posé sur un pupitre; la femme, en bonne et honnête femme, dit son chapelet. La fin désormais peut venir, ils n'ont pas à la redouter.

Elle est imminente dans l'âge qui suit : c'est celui de la décrépitude; il n'y reste plus rien à faire; heureux qui a précédemment ramassé pour l'autre vie! Le vieillard ne peut plus que remuer quelques tisons du bout de son bâton; sa compagne, étendue sans mouvement, n'a plus elle-même qu'un souffle de vie.

C'est la planète Saturne qui se trouve associée à ces derniers jours, sous les traits d'un vigneron s'appuyant sur sa houe, à la fin de la journée¹.

« A Troyes, dans l'église de Saint-Nizier, on voit un vitrail peint entre
« 1498 et 1510, sur lequel une femme, sept fois figurée et habillée d'une
« robe bleue, rouge, violette ou verte, présente un objet qui varie
« suivant l'âge de l'homme auquel elle parle. A un enfant galopant sur un
« cheval de bois, c'est un petit modèle d'église; à un adolescent amou-
« reux ou qui tient une rose, un objet qui est malheureusement cassé; à

1. M. Didron estimait que cette figure représentait un fossoyeur.

« un troisième, qui a disparu, un vaisseau; à un jeune homme qui
« tient un faucon au poing et va monter à cheval, un objet cassé encore; à
« un homme mûr, un savant, un docteur qui tient un livre, elle offre
« un ostensor où brille une hostie; à un homme âgé, impotent et qui
« marche appuyé sur des béquilles, une horloge pour lui rappeler l'heure
« dernière qui est prochaine; à un vieillard étendu mourant sur un
« grabat, et pour qui l'heure de la justice va sonner, la femme mysté-
« rieuse tend la main gauche, tandis qu'elle tient à la droite une épée
« nue. En face, se tient la Mort, squelette tout blanc, qui porte une
« faux sur l'épaule gauche, tient un aviron à la main droite, et vient
« réclamer le moribond ¹. »

Les rapports de cette verrière avec les fresques de Padoue sont frappants, et l'intervention bienfaisante de la femme qui vient y offrir à chaque âge ce qui lui convient le mieux, pour l'arracher à ses propres entraînements, jette du jour sur la signification de cette autre femme qui fait tourner la roue de la vie : nous avons jugé qu'elle représentait la Providence. Ici on reconnaîtrait plutôt la Religion, selon la pensée de M. Didron; mais la Religion, en tant qu'elle vient de Dieu, et qu'elle agit sur nous par son moyen, doit beaucoup ressembler à la Providence; elle tient de près aussi à l'Eglise, et nous sommes amenés à celle-ci par une bien douce transition.

1. Didron, *Manuel d'iconog. chrét.*, p. 417.



ETUDE XXV.

DE L'ÉGLISE.

I.

DES ASSOCIATIONS HUMAINES.

Toutes les fois qu'on s'occupe de l'homme, il ne suffit pas de considérer l'individu. L'homme n'est pas fait pour rester seul, il est essentiellement social. La famille, la nation, l'humanité entière, forment autant d'êtres collectifs dont tous les membres ont entre eux plus ou moins de solidarité, et constituent un certain tout susceptible, dans l'art, d'être représenté par une personnification ou par un symbole unique, comme il est exprimé dans le langage par un seul mot. Ces êtres collectifs peuvent être représentés, à plus forte raison, au moyen d'un petit nombre de personnages groupés conformément à la signification qu'on veut leur donner. On personnifie l'humanité, en représentant un homme en des conditions telles que la pensée ne se porte sur aucun individu en particulier, mais sur quelque chose de commun à tous; c'est ainsi qu'en parlant, nous disons « l'homme », en général, ou « l'humanité », à peu près dans le même sens.

L'humanité, à considérer les conditions naturelles de son existence, est dégénérée; les rapports entre ses membres sont troublés, souvent même ils sont rompus, parce qu'elle ne s'est pas maintenue dans les rapports qu'elle devait avoir avec Dieu. Son état, d'autant plus misérable qu'il se dissimule sous les lambeaux de sa grandeur native, a été bien rendu dans un tableau de Francia, à la galerie du Louvre, par la figure d'un homme nu, dépouillé et languissant, gisant sur le sol: mais il est au pied de la croix du Sauveur, et le sang qui en découle lui rendra la vie¹. L'homme régénéré par la croix, quand il se relèvera, ne sera pas seulement un homme, il sera un chrétien, et la réunion de tous les chrétiens

1. N° 318 *ter*. On dit que cet homme est Job; mais Job, dans ce cas, représenterait l'humanité.

devenus membres d'un même corps mystique, organisé avec la plus grande perfection, et dont Jésus-Christ est la tête, constitue l'Église. L'Église est l'être collectif humain par excellence; elle embrasse virtuellement tous les hommes, dans ce sens que tous les hommes sont appelés à entrer dans son sein, que le sang régénérateur a été répandu pour tous, que tous ont une place appropriée à leur caractère et leurs aptitudes, dans le premier plan de son organisation, organisation où tout est à son rang, dans son lieu, dans sa mesure. En dehors de l'Église, il n'y a plus que les hommes volontairement séparés de Dieu, et c'est là ce qui constitue le Monde, dans la mauvaise acception du terme: le Monde devenu une puissance du mal, et, par la force des choses, l'auxiliaire de Satan. De là les deux cités constituées dans un antagonisme perpétuel: Jérusalem et Babylone, la cité des enfants de Dieu et la cité des enfants des hommes.

Cet ordre d'idées domine à tel point dans l'esprit du christianisme, qu'il n'y a guère jour, dans l'art chrétien, à représenter tout à fait en bonne part l'humanité ou l'homme en général, considéré seulement par rapport à ses facultés naturelles, quoique la chose assurément ne soit pas défendue. Il arrive, au contraire, sinon très-fréquemment, au moins d'une manière très-normale, que l'artiste a lieu de mettre en scène quelques-unes des agrégations sociales qui constituent les nations, les provinces, les cités; alors, on les personnifie ordinairement par une noble femme, d'un caractère un peu viril, portant les attributs qui conviendraient à leurs chefs: la couronne du roi, du prince, l'hermine du magistrat; la couronne murale est devenue plus spécialement l'emblème des villes. Dans un manuscrit du Livre de Josué du VII^e ou VIII^e siècle, que possède la Bibliothèque du Vatican, on voit la ville de Gabaon sous la figure d'une femme, la tête ceinte de la couronne murale, un sceptre à la main, attendant avec plus de fierté que n'en comporte la démarche de ses habitants, que le chef du peuple de Dieu ait remporté la victoire pour elle¹. Les miniatures de deux manuscrits du XI^e siècle, données par saint Henri à la cathédrale de Bamberg, et passées dans la Bibliothèque de Munich, offrent également la figure des Nations réputées soumises à l'empereur. Dans l'un d'eux, elles sont représentées au nombre de quatre, ainsi nommées: *Sciavinia*, *Germania*, *Gallia*, *Roma*, l'Esclavonie, la Germanie, la Gaule, Rome; la tête diversement couronnée, elles s'avancent les unes à la suite des autres vers le trône impérial, chargées de leurs tributs. Dans l'autre miniature, les Nations personnifiées sont en pareil nombre, rangées autour de ce trône, uniformément couronnées,

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. xxx. Le manuscrit en question porte le n^o 405.

URBIS CLUSUM PERE SĠ RŪ PUSIE

ROMA GENTIVM :

INGUSTIA PUSIA PERTIUS D'ONIB HS,

URBIS LACI PERES PISCES PUSIE

3



1



2



4



CH. DESCOUST. SC'

CITÉS PERSONNIFIÉES

Pérouse, (XIII^e siècle).

et portant en leurs mains des cornes d'abondance, image de leurs productions¹.

Parmi les plus beaux exemples que l'on puisse citer de personnifications analogues, il faut compter quelques-unes des statuetstes attribuées à Arnolfo di Lopo et à ses élèves, qui ornent la fontaine monumentale de Pérouse. L'ensemble de ces statuetstes forme une véritable encyclopédie religieuse, morale et sociale; on y voit les chefs de l'Église, Moïse et David pour représenter l'ancienne Loi, la sagesse de Salomon représentant toute sagesse, les fondateurs de la cité, ses patrons, la cité elle-même, Rome qu'elle reconnaît pour sa mère, la plaine et le lac qui l'alimentent, le souvenir de ses victoires, les sciences qui fleurissent dans son sein, les mois de l'année, les fables d'Esopé, etc. Ce monument n'est pas assez connu; cependant, ses sculptures ont été publiées dans le plus grand détail par M. Vermiglioni².

Nous aurons souvent occasion d'y revenir dans la suite de ce volume; dans ce moment, nous appelons l'attention sur les figures de Rome et de Pérouse, que nous reproduisons (pl. XVIII, fig. 1 et 2). Rome, la reine et la mère, ROMA GENTIVM, si fortement posée, avec la tête de louve pour agrafe, le globe à la main, les faisceaux pour sceptre; Pérouse, la fille, AVGVSTA PERVSIA ET FERTILIS DE OMNIBVS HIS, plus gracieusement assise dans sa forte abondance. Nous ne nous arrêterons pas encore à considérer les deux charmantes jeunes filles, la « Dame de la Plaine » et la « Dame du Lac » (fig. 3, 4), qui l'accompagnent; leur tour viendra; nous ferons remarquer plutôt que la personnification de Rome se trouve placée entre saint Pierre et la personnification de l'Église Romaine, que nous donnerons un peu plus loin, et qu'avant d'arriver à Pérouse et à ses deux compagnes, on trouve encore une belle figure de clerc, CLERICVS EXCELSA, représentant le clergé en général, complément de l'idée attachée à saint Pierre; puis saint Paul, et encore saint Laurent, le patron de la ville, et non-seulement saint Laurent, mais avec lui sa béatitude personnifiée. De sorte que c'est comme enchâssée de toutes ces idées religieuses, qu'apparaît l'image de la société civile, de la cité mère, et à leur suite que vient, avec l'idée des prospérités temporelles, des riches productions qui abondent dans son sein, la cité particulière, à laquelle appartient le monument.

Il n'est pas besoin d'insister, après de pareils exemples, sur le parti que l'art chrétien peut tirer de ces représentations allégoriques, de ces associations civiles et des liens qu'elles peuvent contracter ensemble.

1. Forster, *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. 1, p. 114, n° des manuscrits 38, 40.

2. *Le sculpture qui ornano la fontana di Perugia*, in-4°. Perugia, 1834.

La famille forme une société réduite à un trop petit nombre de membres, pour qu'il ne soit pas facile de la représenter par ses membres eux-mêmes, sans qu'on ait besoin d'en faire en quelque sorte le résumé, au moyen d'une figure allégorique. Il est cependant une manière d'entendre la famille dans le sens de la *gens* romaine, où, ayant en vue tous les membres rattachés entre eux par une même filiation paternelle et l'usage d'un même nom, et cela pendant une suite de générations, on ne pourrait représenter cet être moral, sans employer un moyen quelconque de concentration. Nul doute, alors, que, pour une famille d'une très-grande importance, la maison de France, par exemple, on ne pût recourir à une figure allégorique, plus ou moins analogue à celle dont on se sert pour représenter les nations ou les cités. Si les besoins d'une composition le demandaient pour rendre l'idée, que cette idée soit chrétienne, qu'il s'agisse de montrer cette famille dans ses rapports avec la religion, et cette expression figurée rentrera elle-même dans le domaine de l'art chrétien. Et pourquoi n'en dirait-on pas autant des emblèmes qui résument en eux la pensée d'une famille, comme sont les armoiries, pourvu que le souvenir des nobles actions et des nobles sentiments qu'elles doivent rappeler ne se change pas en une trop évidente ostentation ?

II.

DES EMBLÈMES REPRÉSENTANT L'ÉGLISE.

L'Église étant la société humaine par excellence, c'est à elle surtout que nous devons nous attacher, entre tous les genres d'associations que les hommes peuvent former entre eux. On peut la considérer à divers points de vue, par rapport à sa hiérarchie, à sa doctrine, à ses destinées; ou bien, quant aux différentes manières de la représenter, par des emblèmes, des personnifications, au moyen de ses chefs, ou par quelques-uns de ses membres, dans telle ou telle de ses fonctions. Le langage symbolique des emblèmes ayant été primitivement le plus usité, c'est par lui que nous commencerons, nous contentant de rappeler succinctement les principaux d'entre ceux qui ont été appliqués à l'Église: le navire ou la barque, d'abord, l'un des plus importants, barque dont saint Pierre est le pilote, et qui repose quelquefois sur le dos d'un gros poisson, pour dire que l'Église repose sur Jésus-Christ¹; la vigne, conformément à ces

1. De Rossi, *De christianis monumentis, exθυν exhibentibus, Spicileg.*, T. III, p. 563. —

paroles des constitutions apostoliques, citées par M. l'abbé Martigny : « L'Église catholique est la plantation de Dieu, et sa vigne de prédilection »¹ ; une colonne : elle est appelée, en effet, par saint Paul, *columna et firmamentum veritatis*, comme l'observe le même auteur ; et nous ferons remarquer avec lui que cette colonne est ordinairement surmontée du monogramme du Christ, de l'agneau, ou de la colombe, image du Saint-Esprit² ; la montagne, — celle de Sion principalement, — montagne sur laquelle on voit souvent reposer le Sauveur : car, tour à tour, on considère l'Église comme soutenue par son divin fondateur, ou comme lui servant de point d'appui ; et du sein de cette montagne découlent les quatre fleuves d'une eau vivifiante, qui vont arroser le monde ; le jardin de délices, le paradis terrestre, par conséquent, où ces quatre fleuves avaient leur source. Cet emblème est un de ceux que saint Brunon d'Asti applique à l'Église, avec l'arche de Noé, le tabernacle de Moïse, le temple de Salomon³ ; et dans la mosaïque de Saint-Jean de Latran, au-dessous de la croix qui en occupe le centre, ce jardin est figuré avec une pareille signification, bien caractérisée par l'apparition des bustes de saint Pierre et saint Paul, au-dessus de ses murs. En effet, ce jardin, au sein duquel s'élève l'arbre de vie, sous forme de palmier portant à son sommet le phénix, oiseau de la résurrection, est aussi une cité et une forteresse ; le chérubin chargé d'en interdire l'entrée à l'homme coupable se tient à sa porte, et assurément, désormais, il l'ouvrira à l'homme repentant, lavé dans le sang de Jésus-Christ et dans l'eau baptismale ; n'est-ce pas tout exprès pour lui que, de là-haut, le Saint-Esprit répand sur l'instrument du salut un torrent de cette eau régénératrice ?

Cette exubérance de riches idées témoigne du chemin que nous avons fait ; nous ne sommes plus au sein du symbolisme primitif et de sa mâle simplicité ; l'imagination du moyen âge a pris son vol, sans cesser de se servir des ailes de la foi. Nous ne nous éloignons pas cependant de l'antiquité primitive, sans nous voir obligé d'y revenir à plusieurs reprises. Nous avons parlé de cité : entre toutes les images que l'on peut appliquer à l'Église, celle-ci en est venue à primer toutes les autres, et jusqu'à la barque elle-même. La place qu'elle tient dans la sainte Écriture, sous le nom même de Jérusalem, devait lui assurer cette prépondérance, et si la

Alcander, *Gemme ant.*, Tab. XI, 8, p. 105. — Mammachi, *Origines et antiq. christ.*, T. I, p. 261. — Arringhi, *Roma sotteranea*.

1. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 226.

2. *Id.*, p. 227.

3. S. Brun., *Opera*, in-fol. Venise, 1651, T. III, p. 159.

barque demeure la première parmi les signes des Catacombes, la cité l'emporte dès le premier âge des basiliques. La cité au moyen de laquelle on représente l'Église, se dédouble alors, par un besoin de symétrie peut-être autant que pour les idées que l'on veut exprimer; il ne faut pas perdre de vue, d'ailleurs, que les compositions absidiales — ce nom leur étant conservé alors même qu'on les voit répétées sur des monuments d'importance très-inférieure aux absides où elles ont pris naissance, — représentent à la fois l'Église sous différentes faces, puisqu'on y voit la montagne, des réminiscences du paradis terrestre, et principalement l'arbre de vie, le collège apostolique ou seulement ses chefs, l'assemblée des fidèles représentée par les brebis ou autrement. Ceci étant donné, on comprendra que la cité ou les cités reportées à droite et à gauche, aux deux extrémités du tableau, dans ces compositions, n'ont rapport qu'à l'une des faces dont nous venons de parler; elles disent les origines de l'Église, quant à la provenance des fidèles qui la composent. Ces cités sont souvent nommées *Jérusalem*, *Bethléem*; dans l'antique mosaïque de Sainte-Sabine, elles sont personnifiées et qualifiées « l'Église de la Circoncision et l'Église de la Gentilité ». Il n'y a cependant qu'une Église, mais l'on exprime ainsi son universalité: le peuple de la promesse et la gentilité, c'est le monde entier. L'humanité entière, c'est le cas de le répéter, est appelée à entrer dans l'Église, et ses enfants lui viennent de toutes parts; c'est pourquoi des brebis sortent d'ici, sortent de là, au nombre de douze — nombre de l'universalité — pour exprimer l'universalité des fidèles. En sont exclus malheureusement tous ceux qui, par leur résistance criminelle, se sont soustraits aux bienfaits de la rédemption. L'unité est rendue par ce fait que, de part et d'autre, les brebis viennent se réunir aux flancs de la même montagne, s'abreuver aux mêmes sources, se ranger sous la houlette du même pasteur, attendre leur salut du même Sauveur: on comprend ainsi que les deux cités n'en font qu'une.

Les brebis, dans ces compositions, en représentant les fidèles, servent aussi, nous le répétons, à représenter l'Église; leur nombre normal est de douze: lorsqu'elles ne l'atteignent pas, c'est faute d'espace. Ce nombre se rapporte tout à la fois aux douze tribus d'Israël et aux douze apôtres, brebis eux-mêmes relativement au divin Pasteur, et il exprime une idée d'universalité; cette idée, une fois entrée dans l'esprit des chrétiens, était évidemment rappelée par un moindre nombre de brebis, s'avancant vers le Sauveur ou vers une image, un signe propre à le figurer, soit qu'elles sortissent des deux cités, soit que celles-ci ne parussent pas dans le tableau. Il arrive même que les brebis sont réduites à deux, comme sur une pierre gravée, — publiée par le P. Garucci, dans l'*Hagioglypta* de Macarius, — où elles se tiennent au pied d'une colonne vers laquelle volent deux

colombes : colonne que l'on pourrait appeler vivante, car elle sert de tige à une touffe de palmier au milieu de laquelle s'élève l'Agneau divin dans une auréole, et surmonté du chrisme ✠. Une autre particularité de cette composition, c'est qu'au pied de la colonne sont des degrés ; pour l'atteindre, il faut les monter, et l'on comprend qu'elle est aussi un autel, toutes données qui s'accordent à exprimer la pensée de l'Église¹.

L'Église a pu, dans un autre ordre d'idées, être représentée par une seule brebis ; mais dans l'unique monument que l'on puisse en citer, plaque de marbre gravé ayant servi à clore un *loculum* du cimetière de Prétextat, qui se trouve au musée de Latran, c'est en tant qu'elle est figurée par Susanne, dont cette brebis, menacée par deux loups, porte le nom écrit au-dessus d'elle ; tandis que le mot de *seniores* écrit au-dessus de l'un de ses adversaires, les donne clairement comme représentant les impudiques vieillards. Nous reviendrons sur cette histoire, afin qu'il ne reste aucun doute sur son application à l'Église².

Sous le nom de cité, on comprend à la fois l'ensemble des citoyens ou des habitants qui, dans son sein, jouissent de la plénitude de leur droit, et les murs qui la renferment, avec toutes les constructions qui font sa décoration et leur servent d'abri. Nous ne nous sommes donc pas écartés de la pensée de la cité, en parlant des brebis qui forment l'heureuse communauté de ses habitants ; mais il ne faut pas non plus perdre de vue que l'Église peut aussi être comparée à un édifice d'une harmonie et d'un ensemble parfait dans toutes ses parties, bâti avec des pierres précieuses, et que ces pierres sont vivantes. Sur la plaque en ivoire sculpté qui formait la face postérieure sur le beau reliquaire de Brescia, décrit en partie seulement dans notre introduction, l'Église est figurée par une tour. Cette tour est très-simple, mais l'Orante entre deux oliviers qui est au-dessus, et les scènes dont elle est voisine, ne peuvent laisser de doute sur sa signification. On voit immédiatement à côté d'elle, trois personnages imberbes. Celui du milieu, remarquable par sa longue chevelure et sur la tête duquel s'étend la main divine, parle aux deux autres et les emmène : c'est certainement Notre-Seigneur, et ses compagnons sont très-probablement saint Pierre et saint André, dont la vocation serait ainsi sommairement représentée. Plus loin, saint Pierre exerce l'autorité dont on vient de voir l'origine : Saphire, devant lui, est condamnée, tandis que déjà on emporte Ananie, qui devrait être mort, mais qui est seulement mourant ; l'ensemble

1. *Hagioglypta*, p. 222 ; Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, p. 226. Sur un reliquaire récemment découvert à Grado, et publié par M. de Rossi, dans son *Bulletin d'Archéologie*, quatrième trimestre de 1872, on voit aussi deux brebis au pied de la croix.

2. Perret, *Catacombes*, T. I, pl. LXXVIII. Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, p. 623.

des idées reviendrait donc à la fondation de l'Église. Pour montrer le sort de ses ennemis ou de ceux qui s'en séparent par leurs actes criminels, du côté opposé, en regard de l'Orante bénie, on voit Daniel faisant mourir le dragon sous forme de serpent, et, en regard de la ferme tour, Judas qui s'est pendu; il est clair que l'association de ces sujets ne repose pas sur un lien historique, mais sur un lien symbolique, dont la clef nous est donnée par la tour et l'Orante réunies ¹.

Nous sommes obligés, en traitant des emblèmes propres à représenter l'Église, de décrire l'ensemble des compositions auxquelles ils sont associés, et d'anticiper ainsi sur la matière de nos divisions suivantes, par la raison que ces emblèmes sont rarement employés isolément. Quelques-uns même ne peuvent guère l'être de leur nature : ainsi la robe sans couture, considérée comme une image de l'Église, formant comme elle un tout indivisible, n'apparaît qu'au pied de la croix. On peut croire que l'importance attachée à l'épisode du tirage au sort, sur un monument du vi^e siècle, dans le *Crucifiement* du manuscrit syriaque de Florence, vient uniquement de cette signification ; elle acquerrait encore plus d'importance sur le bas-relief du Ciborium, à Saint-Marc de Venise, publié par les *Annales archéologiques* ², s'il était certain que les deux personnages placés au-dessous de la croix sont des soldats, et qu'ils tiennent la robe du Sauveur.

Il y a d'autres emblèmes de l'Église offerts par l'interprétation des saintes Écritures, qui ne sont point passés dans le langage de l'art, ou n'y ont été que peu adoptés. Le grain de senevé, d'où provient une plante comparable à un grand arbre, donnerait l'idée d'adopter l'image de l'arbre lui-même; et cette pensée n'est peut-être pas étrangère à la signification du palmier et de l'olivier, l'arbre de vie et l'arbre de la paix, en des compositions où la pensée de l'Église tient certainement une grande place. Sur une plaque en ivoire sculpté du x^e ou xi^e siècle, provenant de Bamberg, conservée au musée de Munich et publiée par M. Forster et Lady Eastlake ³, que nous reproduirons T. IV, on remarque un arbre qui a crû au-dessus du tombeau du Sauveur, devenu déjà un monument, dans un ensemble de représentations que nous exposerons plus tard, lorsque nous traiterons des mystères de la Résurrection et de l'Ascension; cet arbre, un olivier selon toute apparence, où les oiseaux du ciel sont venus se reposer, et dont ils becquêtent les fruits, représente sans doute autre chose que l'Église, mais il se peut qu'il la représente principalement.

1. Odorici, *Monumenti di Brescia*, in-fol. Brescia 1845, pl. v, fig. B, 6.

2. *Annales archéol.*, T. XXVI.

3. Forster, *Mon. de la sculpture en Allemagne*, T. II, p. 48; — *History of our Lord*.

Mais nous n'avons pas encore tout dit, quant à la manière de la considérer comme édifice; elle est une cité, une forteresse; elle est aussi le temple où s'accomplit le divin sacrifice et où se réunit l'assemblée des fidèles. Dans un petit tableau grec du musée du Vatican, peint sur fond d'or, tableau que nous avons publié dans les *Annales archéologiques*, et



46

Saint Pierre et saint Paul soutenant l'Église. (Tableau grec moderne.)

que nous reproduisons, saint Pierre et saint Paul supportent une petite coupole byzantine, au dedans de laquelle on aperçoit sur un autel le calice et le pain consacré: cette attitude signifie que les deux Apôtres sont les soutiens de l'Église. Sur ce texte d'Isaïe: *Super muros tuos constitui custodes*, accompagné de ce commentaire: *Sunt apostoli qui muniunt Ecclesiam angeli custodes*, une miniature des *Emblemata biblica* représente l'Église par des arcades, et, de chaque côté, d'abord deux Anges, et au-dessous les deux Apôtres également préposés à sa garde. La même image se retrouve

1. *Annales arch.*, T. XXIV, p. 161.

dans la *Bible moralisée* (Fr. 166) de la Bibliothèque nationale : il est dit que les deux chérubins de l'arche d'alliance « signifient saint Pierre et saint Paul qui gardent l'Eglise ». Alors, de chaque côté d'un petit édifice qui la représente, on voit, en effet, saint Pierre et saint Paul armés, le premier d'une grande clef, le second d'une puissante épée, et prêts à la défendre.

L'Eglise est aussi le cénacle où, au jour de la Pentecôte, les Apôtres reçoivent le Saint-Esprit ; elle prend alors — nous le verrons plus complètement lorsque nous nous occuperons spécialement de ce mystère — la forme d'une enceinte, où ils sont rangés dans un ordre solennel, et dont le monde est exclu, mais où il est invité à prendre sa place ; ensuite cette enceinte devient une tribune, d'où les Apôtres exhortent ceux qui sont dehors à entrer par la porte qui est au-dessous, comme on le verra dans un petit tableau de Fra Angelico, que nous publierons t. IV.

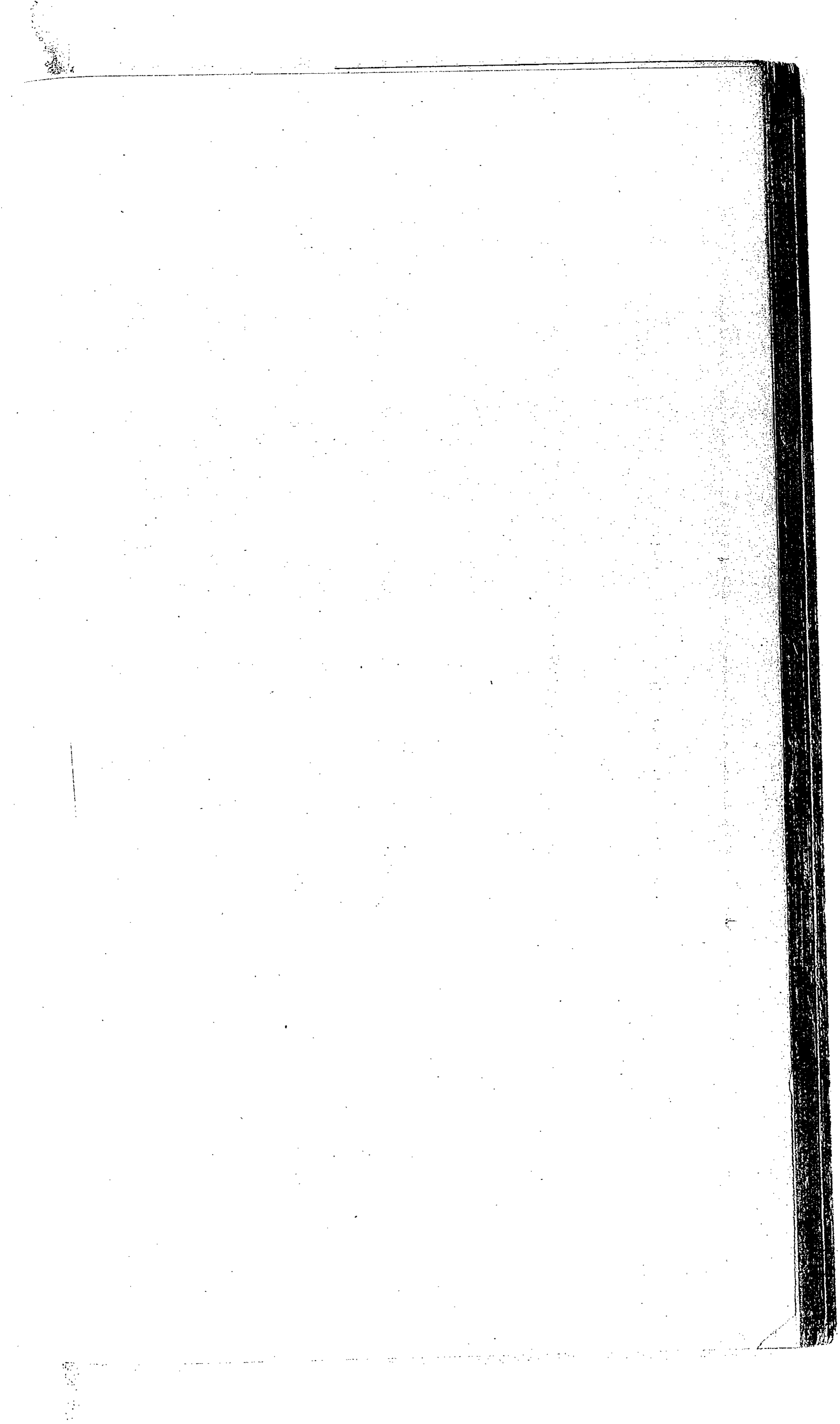
Ces dernières images nous ont fait descendre aux XIV^e et XV^e siècles. Au commencement du premier appartient la grande fresque de Simon Memmi, dans la chapelle des Espagnols attenante à l'église dominicaine de *Santa Maria Novella*, à Florence¹, où, voulant montrer les services rendus par les Dominicains à l'Eglise, l'artiste l'a d'abord représentée sous la figure d'une somptueuse cathédrale, mais non sans recourir à d'autres moyens de compléter sa pensée ; car le Pape siège, adossé à ce noble bâtiment ; il est entouré de tous les dignitaires ecclésiastiques et civils, et ensuite des simples fidèles. Tous ensemble formaient alors la chrétienté, c'est-à-dire la société vivant sous les lois de l'Eglise. Son règne, ici-bas, par les temps les plus prospères, n'empêche pas qu'elle n'y soit militante : les travaux des enfants de Saint Dominique, ici même représentés, le disent assez ; mais là-haut elle est triomphante. En effet, dans la partie supérieure du tableau apparaît le Sauveur entouré de la cour céleste, la cité bienheureuse dont saint Pierre tient la porte ouverte, et où tous les efforts des zélés prêcheurs tendent à conduire les hommes.

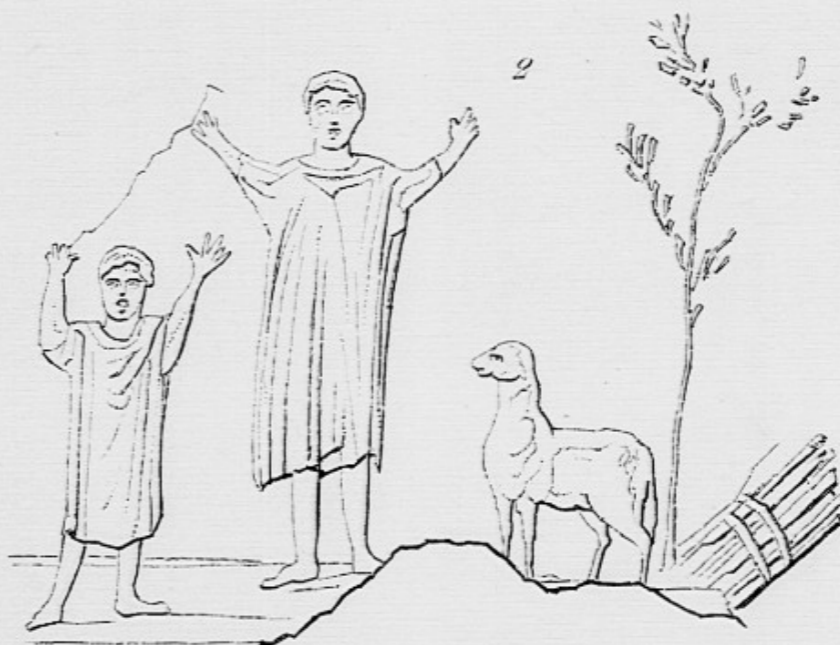
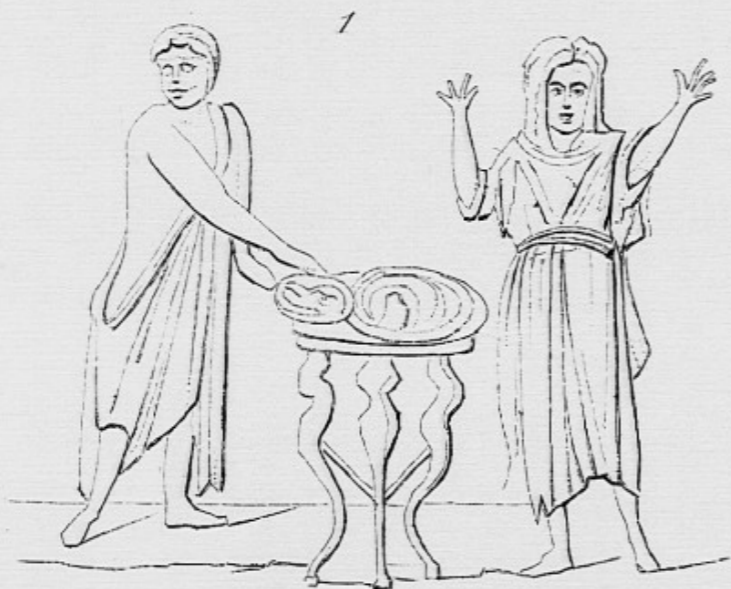
III.

L'ÉGLISE SOUS FIGURE DE FEMME.

L'Eglise est l'épouse de Jésus-Christ ; en conséquence, on la personnifie sous une figure de femme ; elle est reine aussi, et c'est successivement en cette double qualité de femme et de reine que nous allons avoir à la considérer. L'Orante, dans l'art chrétien primitif, est la femme régénérée en union avec Dieu ; elle sera donc propre à représenter l'Eglise, et, sans exclure les autres significations de cette figure, on ne saurait douter

1. Rosini, *Storia della Pitt Ital.*, in-fol., pl. xv.





CH. DESCOUST. SCF

PEINTURES DU CIMETIÈRE DE S^T CALIXTE
(II^e Siècle)

IMP. LITH. GAUVIN. POITIERS.

qu'un grand nombre d'Orantes des Catacombes la représentent principalement, soit qu'on les ait associées à la figure du Bon Pasteur, soit qu'elles apparaissent en d'autres conditions. Entre ces peintures (pl. XIX, fig. 1), il en est une remarquable par-dessus toutes, comme ayant cette signification ; elle se trouve dans l'un des *cubicula* du cimetière de Saint-Calixte, découverts il y a un petit nombre d'années, et connus maintenant sous le nom de *cubicula des Sacrements*, parce que, sous formes symboliques, les Sacrements y sont en grande partie représentés. L'Orante dont nous parlons figure dans une scène où l'allusion au sacrement de l'Eucharistie se reconnaît clairement : elle se tient près d'un trépied sur lequel reposent un poisson dans un plat, et un pain ; un personnage sur l'épaule duquel est jeté, pour tout vêtement, un *pallium* antique, se voit du côté opposé, étendant la main sur ces objets sacrés : il suffit de se rappeler le symbolisme du poisson, pour se convaincre que l'on a sous les yeux une image de la consécration accomplie par le prêtre chrétien. Cette peinture appartient au commencement du III^e siècle ¹. Deux ou trois cents ans plus tard, était exécuté le reliquaire en ivoire de Brescia, où l'Orante se présente aussi, quoique dans un rôle plus subordonné, avec un caractère de généralité tel qu'il ne peut convenir qu'à l'Église. Cette figure sert à déterminer la signification de la tour comme représentant l'Église d'une autre manière ; mais il y a réciprocité, et cet édifice dit lui-même quelle est cette femme placée au-dessus de lui ; l'ensemble de la composition assure, d'ailleurs, l'une et l'autre interprétations. Dans l'intervalle de ces deux époques, furent sculptés un grand nombre de sarcophages, où l'Orante tient, au milieu du monument, une place tellement prépondérante, entre une succession de scènes bibliques ou évangéliques, qu'elle ne peut convenir qu'à la sainte Vierge ou à l'Église : entre elles deux, il est difficile de décider, par la raison que la même figure peut s'appliquer simultanément à l'une et à l'autre, comme il arrive de la femme admirable de l'Apocalypse ; il y a cependant des cas qui semblent préférablement s'appliquer à la sainte Vierge, et d'autres plutôt à l'Église. Nous pencherions pour celle-ci particulièrement, lorsque la femme, placée au centre des sarcophages, porte un livre, au lieu d'élever les bras, dans l'attitude de la prière. A l'appui de cette pensée, viennent les compositions où Susanne est représentée comme la figure de l'Église ; on en voit un exemple sur un sarcophage du musée d'Arles ² ; la chaste femme, non plus au milieu, mais sur un des côtés

1. De Rossi, *De christianis monumentis* $\chi\theta\upsilon\upsilon$ exhib. *Spicil. Solesm.*, T. III, pl. 1, fig. 2, p. 566. *Roma sott.*, T. II, pl. XVI, fig. 1, p. 336.

2. Ce sarcophage, portant le n^o 131, a été publié par la Lauzière, *Histoire d'Arles*, pl. XXIII, fig. 2.

du monument, se tient debout, entre deux arbres, derrière chacun desquels se cachent les deux impudiques vieillards. Que ce soit une allusion à cette histoire biblique, le marbre tumulaire où la brebis, entre deux loups, porte le nom de Susanne, suffirait pour l'attester ; on en trouverait au besoin une autre preuve sur la face antérieure du reliquaire de Brescia, dont nous sommes loin d'avoir épuisé les renseignements. En effet, dans un soubassement, on voit Susanne, cette fois en attitude d'Orante, entre les deux arbres et les deux vieillards ; les personnages sont clairement désignés par la scène suivante, où la chaste femme est conduite devant Daniel pour être jugée, scène suivie elle-même de la figure du prophète dans la fosse aux lions, de sorte que le triomphe de la vérité est mis ainsi doublement en relief. Cet ensemble dramatique se déroule au-dessous de la scène principale, où le Sauveur tient dévoilé le livre de la divine loi, deux rideaux s'ouvrant devant lui ; de deux scènes latérales où l'hémorroïsse, donnée aussi par divers interprètes comme une image de l'Église, est à ses pieds, et où, placé à côté de sa bergerie, il la protège contre un loup, puis s'en va à la recherche de la brebis égarée : autant d'images dont l'enchaînement avec la pensée de l'Église est facile à saisir. Que Susanne la représente, c'est d'ailleurs ce qui est rendu évident par le livre qu'elle tient ouvert sur le sarcophage, et l'on comprend ce que cela signifie : l'Église demeure pure et intacte dans sa doctrine, au milieu de toutes les suggestions de l'erreur.

Épouse toujours pure, chaste, fidèle, sans tache, sans souillure ¹, l'Église est née du sein de son divin Époux, comme la première femme a été tirée du sein du premier homme, dans un état d'innocence. Nous croyons que c'est principalement par allusion à la fondation de l'Église, que la création d'Eve a été adoptée comme l'un des sujets bibliques qui figurent sur les anciens sarcophages. Si nous ne pouvons l'établir d'une manière certaine pour ces monuments, nous en donnerons la preuve quant à ceux du moyen âge. Ce n'est pas non plus sans intention que l'on a aussi, sur certains sarcophages, rapproché la chute de nos premiers parents, de la femme au caractère sacré dans laquelle, en qualité de chrétiens, nous devons reconnaître notre mère ; mais alors on l'a fait par opposition et pour rendre la réparation plus sensible par le souvenir de la déchéance ².

La *Création de la femme* se trouve manifestement représentée, avec le concours des trois Personnes divines, sur le grand sarcophage du musée de Latran (t. II, pl. VIII), auquel son importance nous rappelle souvent ; elle

1. II Corinth., XI, 2 ; Ephes., v.

2. Rosio, *Roma sott.*, p. 93, 159. Voir notre T. I, pl. VI.

est suivie de la *Condamnation d'Adam et d'Ève*; du reste, tout l'ensemble iconographique du monument se rapportant aux grâces de la rédemption, tout ramène à la pensée de l'Église : le rôle important qu'y joue saint Pierre, dans les trois scènes qui lui sont consacrées; l'*Adoration des Mages* et la *Guérison de l'aveugle-né* qui leur servent de pendants et se trouvent au-dessous des deux scènes bibliques relatives à la première femme. Cette pensée toutefois n'est pas mise principalement en saillie. Elle l'est un peu plus sur un autre monument du même genre, tiré du cimetière de Sainte-Agnès et publié par Bosio¹. Non-seulement la femme au livre occupe le centre de ce sarcophage, mais elle participe du geste et du regard à la *Guérison de l'aveugle* représentée à côté d'elle, à gauche. Nous avons cru un instant que, du côté droit, on aurait voulu représenter la création d'Adam et d'Ève, au moyen de trois petites figures humaines nues : Adam, dans cette supposition, aurait été représenté deux fois, debout pour dire sa propre création, puis couché, pour concourir à la création d'Ève. Mais, tout considéré, nous nous rangeons à l'opinion de ceux qui voient plutôt dans cette scène la représentation de ce qui arriva au prophète Ezéchiel, lorsque, sur l'ordre de Dieu, il commanda à des ossements humains de s'animer devant lui². Les deux scènes où saint Pierre est emmené et fait jaillir l'eau du rocher, qui viennent ensuite, s'accorderaient avec cette interprétation, dans ce sens qu'elle offrirait elle-même une pensée de réparation.

On remarquera que, sur ces deux sarcophages, la scène de la *Guérison de l'aveugle* est placée à l'opposé de celles qui se rapportent directement à saint Pierre. Nous sera-t-il permis de faire à ce sujet une autre supposition ? Cette guérison n'offrirait-elle pas quelquefois une allusion à la conversion de l'Apôtre des Gentils, qui semblerait avoir été physiquement aveuglé alors pour marquer qu'il l'avait été moralement jusque-là, et qu'il ouvrit ensuite les yeux à la vraie lumière ? Toujours est-il que nous soupçonnons une certaine corrélation établie entre saint Paul et la création de la première femme, eu égard à la signification de celle-ci par rapport à la formation de l'Église.

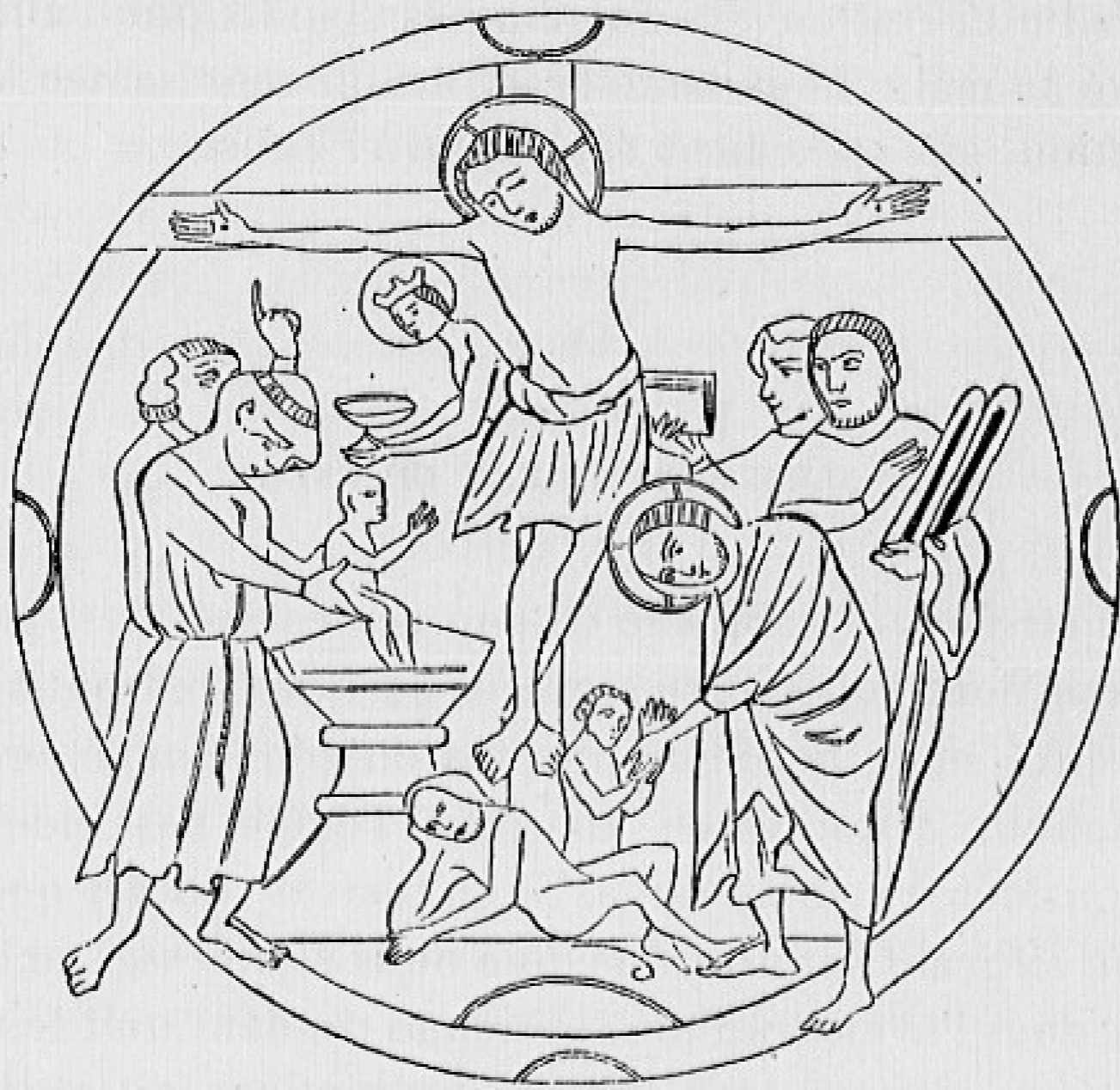
L'œuvre de la fondation de l'Église serait considérée comme ayant reçu son complément par la conversion des Gentils dont saint Paul devait être l'Apôtre. Ce serait par lui que l'Église, recrutant ses brebis à

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 425. On observe, sur ce monument, en avant de saint Pierre emmené au martyre, deux têtes : une d'homme et une de femme ; ne seraient-elles pas là pour rappeler Ananie et Saphire, conformément à ce que nous avons vu sur le reliquaire de Brescia ?

2. Ezech., xxxvii, 5. Martigny, *Diet. des Ant. chrét.*, p. 265.

Bethléem comme à Jérusalem, aurait achevé pleinement de se dessiner avec son caractère d'universalité. On comprendrait alors pour quelle raison, sur le grand sarcophage de Latran, la scène de l'Adoration des Mages suit celle de l'Aveugle, et pourquoi elles forment ensemble le pendant et le complément des trois scènes relatives au nouveau Moïse, qui se déroulent dans l'ordre suivant : son reniement lui est prédit, c'est l'idée de la chute ; il est conduit au martyre, c'est la réparation ; il fait jaillir l'eau du rocher, c'est la dispensation des bienfaits de la rédemption. Puisque nous nous sommes mis sur le terrain des conjectures, en supposant une allusion à saint Paul dans les représentations corrélatives, nous reviendrons ici sur celles que nous avons faites relativement à cet autre sarcophage du musée de Latran, mis sous les yeux de nos lecteurs (t. II, pl. xv) ; le martyre des deux Apôtres étant représenté à droite et à gauche de la croix triomphante, avec le caractère de réserve apporté alors à de semblables sujets, l'on voit, en regard de la scène des offrandes de Caïn et d'Abel, l'épi et l'agneau, symboles eucharistiques, placés du côté de saint Pierre, qui est dans cette circonstance le côté droit, tandis qu'une scène de Jugement se trouve à côté de saint Paul. Le juge est assis sur un siège à la romaine, avec une tunique courte, et un escabeau sous l'un de ses pieds, dans une attitude et un costume assez semblables à ceux qui, en beaucoup d'autres monuments de la même catégorie, sont attribués à Pilate. Ce n'est pas lui cependant ; il ne se lave point les mains, et surtout il est impossible de reconnaître Notre-Seigneur dans l'accusé : c'est une figure de femme qui approche de sa bouche une de ses mains, dans un sentiment de douleur ; près d'elle se voit un autre personnage d'un caractère assez indéterminé. Quelle est cette femme ? quel est le juge ? Le juge nous paraîtrait répondre à l'idée générale que comporte ce nom, comme une sorte de figure hiéroglyphique, sans qu'il fallût rien voir en lui de spécialement propre à la circonstance ; et nous dirions de même de la femme qu'elle complète la pensée d'une proposition ainsi conçue : une femme jugée, et rien de plus. La question étant ramenée à ces termes, il ne s'agira plus que de voir d'abord quels sont les jugements de femmes susceptibles d'être admis parmi ces sujets sacrés. Nous n'en verrions que trois : celui de la première femme ; celui de Susanne, avant qu'elle ne fût justifiée par Daniel, et celui de la femme adultère. Ce dernier doit être exclu, vu l'impossibilité de croire qu'on ait voulu représenter Notre-Seigneur, en pareille circonstance, autrement que sous sa propre figure et dans son caractère de miséricorde ; resteraient les deux autres jugements d'Ève et de Susanne, et l'incertitude laissée entre eux serait elle-même assez conforme à la nature du sujet embrassant tout, et où la femme ne serait jugée que pour être ensuite réhabilitée.

Quoi qu'il en soit de la corrélation établie, dans ces monuments de l'antiquité chrétienne, entre saint Paul et la femme, celle-ci en tant que figurant l'Église, ces rapports paraissent évidents dans la miniature du XIII^e siècle que nous avons donnée (t. I, pl. IX), dans notre introduction, comme un type du mouvement iconographique accompli au moyen âge. Au don de la Loi divine qui, dans la composition centrale, est fait directement à Moïse, mais comme figurant saint Pierre, s'associe, à droite, la création de la première femme; à gauche, la scène dédoublée du *Renversement de saint Paul* sur le chemin de Damas et de l'*Apparition de Notre-Seigneur* qui a lieu pour lui dans les régions célestes, où il est transporté. Et pour affirmer que, sur ces trois scènes, rattachées entre elles par un lien tout symbolique, repose le sort de l'humanité entière, au-dessus on voit le ciel, au-dessous l'enfer; entre ces extrémités, il n'y a pas d'autre milieu, et l'on peut dire qu'elles remplissent tout l'espace occupé par la mission de l'Église ici-bas : en son sein, on gagne le ciel; hors d'elle, on ne peut attendre que l'enfer. Les quatre animaux évangéliques, répartis ensuite aux quatre angles du carré où est inscrit le cercle renfermant



La Naissance de l'Église et la Création de la femme. (Miniature des *Emblemata biblica*.)

cet universel enseignement, disent assez, d'ailleurs, que là est un résumé de toute la doctrine de l'Église.

Nous ne donnons cependant que des probabilités, quant à la signifi-

cation de la création de la femme, et nous avons annoncé que nous donnerions la preuve qu'elle avait été employée au moyen âge pour signifier la naissance de l'Église. Cette preuve, la voilà, dans une miniature des *Emblemata biblica*, que nous publions. Sur ce passage d'Ézéchiel : *Aspectus rotarum..... quasi sit rota in medio rotæ*¹; appliqué au Nouveau Testament, le texte du manuscrit dit : « *Quod ergo quando Eva, Adam dormiente fuit formata, significat quod sancta Ecclesia, Domino passo in cruce ipsius sanguine fuit procreata.* » La miniature est plus explicite, car on y voit, d'une part, le Créateur qui tire Ève de la côte d'Adam; derrière lui, Moïse portant les Tables de la Loi, ce qui semble se rapporter à la pensée exprimée, dans la miniature du *Psalterium*, par le don même de cette Loi. Ici, derrière Moïse, on voit un autre personnage qui élève un livre; c'est, sans doute, un Prophète, et on verrait là la Loi et les Prophètes. De l'autre côté, l'Église, couronnée et nimbée, sort du sein du Sauveur; elle tient à la main un vase, et, par la vertu du sang qu'elle a recueilli, l'eau, sortie également du côté divin, va servir à baptiser un enfant, représentant, en général, le chrétien. Cet enfant est tenu sur les fonts par un clerc représentant, en général, le clergé, le ministère sacerdotal dans l'administration des Sacrements; tandis que l'autre personnage, qui lève la main, nous semblerait devoir représenter le ministère de la prédication, qui appartient également à l'Église.

IV.

L'ÉGLISE SOUS FIGURE DE REINE.

Après nous être hasardé dans le champ des conjectures, afin d'y jeter quelques jalons dont puissent se servir ceux qui viendront après nous y chercher la vérité, nous revenons de plus en plus sur le terrain positif des interprétations certaines, en abordant l'étude des monuments où l'Église est considérée comme reine. Si on pouvait douter que la femme couronnée, ou siégeant sur un trône, que nous allons voir tenir une place si importante dans l'iconographie chrétienne pendant tout le moyen âge, fût l'Église, on n'aurait qu'à lire les inscriptions où plus d'une fois elle est nommée. Au revers de la croix du XII^e siècle, publiée partie par M. l'abbé Bock, partie par lady Eastlake, décrite par l'un et l'autre, et qui se trouve maintenant dans le trésor de Sainte-Marie-aux-Lis, à Cologne, on lit ces mots : *Sancta Ecclesia*, autour de la figure centrale qui

1. Ezech., I, 16. *Embl. bibl.*, fol. 186.

PUE LIA HERENS SALOMON

ECCLESIA ROMANA

DIUNITAS BAI LAURET.

VICTORIA



CH. DESCOUST. SCF

L'ÉCLISE ROMAINE ET AUTRES PERSONNIFICATIONS MORALES

Pérouse. (XIII^e siècle)

représente, en effet, l'Église, sur un trône et couronnée, tenant un calice d'une main, un étendard de l'autre ¹. Dans la mosaïque absidiale de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, à Rome, dont Ciampini a conservé le dessin, on voyait, debout, en regard du pape Innocent III, auteur de cette décoration, une figure de femme, couronnée comme la précédente, tenant à la main une croix pavoisée de deux clefs en sautoir, et désignée par ces mots : *Ecclesia Romana* ².

L'Église romaine, en particulier, est aussi représentée et nommée, nous l'avons dit, sur la fontaine de Pérouse, et l'on se rappelle le bel ensemble d'idées et de figures auquel elle se rapporte. Nous la reproduisons pl. xx, fig. 1. On remarquera sa puissance de type, son attitude noble et fière, son air inspiré, son œil ouvert à la fois sur le ciel et sur l'avenir, et l'édifice matériel qu'elle tient si fermement entre ses mains. Nous lui associons la figure allégorique de la *Béatitude de saint Laurent*, de la *Sagesse de Salomon* et d'une *Victoire* dont nous avons parlé, et sur lesquelles nous reviendrons.

A une époque peu éloignée de celle où furent exécutées ces sculptures, en Italie, a été peint le tableau d'autel de Sainte-Marie-de-la-Prairie, à Soest, en Westphalie, où l'Église, toujours couronnée, conduite par un Ange, et venant recueillir dans son calice le sang du Sauveur jaillissant de son côté ouvert, est encore désignée par son nom : *Ecclesia*, en même temps que la Synagogue, repoussée du côté opposé, par le sien : *Synagoga* ³. Celle-ci est également nommée et repoussée par un Ange, dans une miniature qui nous semblerait du xiv^e siècle, conservée à Sainte-Croix de Ratisbonne, et publiée par M. Sighart dans les *Mélanges de la Commission centrale impériale* de Vienne. Mais l'Église est représentée autrement. On lui a donné le nom de *Sponsa*, épouse, inscrit dans son nimbe ; et, d'ailleurs, on l'a dédoublée, car, lui confiant le soin d'ouvrir elle-même le sein du Sauveur, on a transféré sa couronne et son calice à une autre figure allégorique représentée à mi-corps au-dessus d'elle, qui reçoit le sang régénérateur et porte le nom de : *Fides*, la Foi. Cette Foi est évidemment personnifiée là comme une qualité inhérente à l'Église ⁴.

Nous sommes entré pleinement dans le cycle de l'opposition entre l'Église et la Synagogue, dont l'importance a dû être signalée dans notre introduction comme caractérisant toute une période de l'art. C'est dans ces termes d'antagonisme propre à mieux faire ressortir son triomphe

1. Bock, *Trésors de Cologne*, pl. xxxvi, p. 152. Lady Eastlake, *History of our Lord*, p. 332.

2. Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino constructis*, pl. xiii.

3. Forster, *Mon. de la Peint. en Allemagne*, T. II, p. 68.

4. *Mélanges de la Commission impériale*, x^e année : septembre, octobre 1865.

contre l'esprit étroit de l'ancienne Loi, mal interprétée, que l'Église, en tant que Reine, est principalement représentée. On comprendra d'autant mieux alors que son empire doit s'étendre à toute la terre, souvent personnifiée elle-même avec l'Océan, dans les compositions où elle recueille tous les fruits du divin sacrifice. Cependant la présence de la rivale n'est pas de rigueur pour glorifier la royauté de l'Église. Le premier monument connu de nous où elle apparaisse au pied de la croix, sinon avec la couronne de reine, du moins avec la bannière du commandement, et recevant dans son calice le sang sacré, est une miniature du sacramentaire de Metz. Or, dans ce manuscrit du IX^e siècle, on ne voit point encore la Synagogue ; il paraîtrait plutôt qu'au lieu d'établir alors un contraste entre les appelés de la droite et les déshérités de la gauche, on aurait représenté le centurion converti du côté opposé¹.

Ce n'est pas, d'ailleurs, uniquement à côté du Sauveur crucifié que l'Église règne et triomphe : sur la croix de Cologne, dont elle occupe le centre au revers, par allusion au sacrifice de l'autel continuant celui du Calvaire, dont le ministère lui est confié, par allusion aussi aux paroles du canon de la messe, après la consécration : *Offerimus... calicem salutis perpetuæ... respicere digneris et accepta habere sicut accepta habere dignatus es munera pueri tui justi Abel, et sacrificium patriarchæ nostri Abrahamæ, et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech...* On a rangé autour d'elle : Melchisédech au sommet de cette croix ; Caïn et Abel, avec leurs offrandes, dans les branches latérales² ; Abraham prêt à sacrifier Isaac, sur la tige inférieure.

Dans la mosaïque de Saint-Pierre, la liaison du sacrifice de la croix avec celui de la messe est aussi rappelée par la grande croix qui s'élève au-dessus de l'autel, et l'agneau placé en avant ; et c'est à droite et à gauche de cet autel que sont rangés le Pape et l'Église romaine.

Dans les miniatures d'un *Exultet* du XI^e siècle, publié par d'Agincourt, qui le possédait dans sa propre collection, notre sainte mère l'Église, — comme elle est appelée plusieurs fois dans ce beau chant liturgique : *Sancta mater Ecclesia*, — est représentée, sur ces paroles : *Et nox sicut dies illuminabitur*, couronnée, les bras étendus comme les Orantes ou le prêtre à l'autel, assise sur un trône adossé à une somptueuse église, sur laquelle

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. II, p. 52.

2. De même que sur les anciens sarcophages, Caïn ne figure pas là pour voir repousser son offrande, mais eu égard à la propre valeur de cette offrande, qui est une gerbe de froment, et pour faire la symétrie. D'ailleurs, l'intention pure d'Abel s'étend à tout, comme celle de l'Église, pour faire accepter de Dieu toutes ses œuvres, quelle que soit l'indignité des mains par où elles passent.

resplendissent un grand nombre de cierges allumés ¹. Dans le vitrail de l'Apocalypse, à Bourges, l'Église, portant une couronne sur la tête, couronne elle-même les élus ².

Nous verrons l'Église traînée sur un char par les quatre animaux évangéliques ; nous la verrons portée par les Évangélistes eux-mêmes, lorsque nous nous occuperons plus spécialement des uns et des autres. En ce moment, nous revenons à l'opposition de l'Église avec la Synagogue, car, si elle n'absorbe pas toutes les pensées lorsqu'on la met en scène au moyen âge, il faut bien reconnaître que cette manière de la représenter est alors la plus en faveur. On les met en opposition en toutes circonstances ; — nous en avons déjà donné des preuves : — nous les avons vues près de Jésus enfant (t. I, p. 52) ; sur les porches de diverses églises, à Notre-Dame de Paris, à Saint-Seurin de Bordeaux et ailleurs, on les voit associées au Christ triomphant, au souverain Juge, et, de même, en des monuments de moindre importance. Mais c'est sur le Calvaire que l'Église est réputée avoir pris naissance du sein de Jésus expirant, ou bien avoir reçu alors la consécration royale, et c'est surtout comme figure accessoire du crucifiement, compris dans le sens de son plus large symbolisme, que l'on a le plus souvent représenté l'Église et la Synagogue. D'abord, avec un caractère simple, sans affecter de trop maltraiter celle-ci, on croit dire assez en montrant qu'elle s'en va, tandis que l'Église se tient fermement à côté du Sauveur, le plus souvent recueillant le sang de son côté ouvert, tenant haut son étendard. Dans les monuments les plus anciens, elle n'est pas toujours couronnée, mais on n'en voit pas moins qu'elle va régner ³. Sur la couverture en ivoire de l'évangélaire de Tournai, publiée par M. l'abbé Voisin ⁴, monument qui nous paraît du x^e ou xi^e siècle, l'Église, ainsi nommée SCA ECLESIA, ne porte point de couronne, et la Synagogue ne s'éloigne pas encore ; elle considère même le Sauveur dans un sentiment qui, de prime abord, pourrait être pris en bonne part, d'autant plus qu'elle a reçu le nom de Jérusalem, HIERUSALE, qui ne semblerait, nous dirons même qui ne devrait comporter qu'une bonne signification. Mais l'édifice démantelé auquel elle est adossée, tandis que, derrière l'Église, s'élève un temple d'une bonne et solide construction, fait disparaître toute espèce de doute ; et l'on remarque alors quelle différence il y a entre son stérile regard et l'empressement de l'Église recueillant le sang divin. Au xii^e siècle, dans

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LIII.

2. *Vitraux de Bourges*, pl. VII.

3. *Mélanges d'Archéologie*, T. II, pl. IV, V, VI, VII, VIII.

4. Br. in-8°. Tournai, 1856.

les verrières que Suger fit exécuter à Saint-Denis, saint Pierre couronne l'Église, et on lit leurs noms : *Petrus, Ecclesia*; tandis que la Synagogue, défaillante, est vainement soutenue par un prêtre juif ¹. L'Église est couronnée par Notre-Seigneur lui-même, représenté en souverain juge, et non plus sur la croix, sur des fonts baptismaux, à peu près de même époque, provenant d'Harnoy, et que possède aujourd'hui le musée d'Amiens.

A Rouen, dans un vitrail de la cathédrale, l'Église est d'abord représentée sans couronne, près de la croix, recueillant le sang du Sauveur; puis, plus loin, dans un autre médaillon, au delà de Marie, portant la couronne sur la tête, le calice et la croix dans ses mains : là elle prenait naissance, ici elle est proclamée reine. A la première de ces figures est opposé le Chérubin du Paradis terrestre, remettant son épée dans le fourreau; c'est à la seconde seulement qu'est opposée la Synagogue ². A Bourges, dans le vitrail de la nouvelle Alliance, l'Église porte la couronne, comme elle fera presque toujours désormais, et se fait remarquer par la fermeté de son attitude; à Chartres, dans le vitrail consacré au même sujet, elle porte une croix d'une main et une église de l'autre; il en est de même dans une miniature de la bibliothèque de l'Arsenal ³. Quant à la Synagogue, désormais elle apparaît presque toujours avec les yeux bandés; sur les fonts du musée d'Amiens, le Sauveur même lui met un voile sur les yeux, tandis qu'il couronne l'Église. A Chartres, non content du bandeau qui lui dérobe la lumière, un démon lui lance une flèche dans les yeux pour l'aveugler; elle essaie vainement de soutenir dans ses mains la couronne qui lui est tombée de la tête. Généralement l'étendard qu'elle portait lui échappe, ou la hampe en est brisée; souvent les Tables de la Loi lui tombent aussi des mains. Sur un ivoire de Cividale, dans le Frioul, publié par Gori ⁴, elle porte une tête de bouc, souvenir des sacrifices abolis, tandis que l'Église, non plus debout de l'autre côté de la croix, mais à genoux, pose son calice sous les pieds du Sauveur; nous avons vu qu'en d'autres compositions, elle était amenée près de la croix par un Ange, un autre Ange repoussant la Synagogue. Aux monuments allemands où l'on a suivi cette donnée, il faut joindre la chaire du baptistère de Pise ⁵. De part et d'autre, d'ailleurs, on peut faire cette remarque, que ces figures allégoriques sont pris une moindre dimension que les personnages historiques, en des conditions analogues,

1. *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude vi, G. H.

2. Seré, *Moyen Age et Renaissance*, peinture sur verre, pl. ix ter.

3. *Vitraux de Bourges*, pl. I, pl. d'ét. I, A. B. E.

4. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. xvi.

5. *Annales arch.*, T. XXVII, p. 181.

ce qui indique entre Nicolas de Pise et les artistes allemands de son époque, une certaine filiation d'idées particulières.

Si le rôle de l'Église et de la Synagogue est traité un peu secondairement dans les monuments ci-dessus indiqués, ce n'est pas qu'on le néglige, c'est plutôt par un motif d'agencement et pour faire place aux personnages historiques. On en voit la preuve dans la miniature de M. Sighart, où, nous le rappelons, la figure de l'Église est dédoublée. On remarque, parmi les monuments de la peinture en Allemagne, publiés par M. Forster¹, sur une autre miniature plus ancienne, appartenant, selon toute apparence, au XIII^e siècle, un dédoublement foncièrement du même genre, quoique conçu en des conditions toutes différentes, et qui s'étend aussi à la Synagogue. Elles sont seules au pied de la croix. L'Église étend les bras vers le Sauveur, qui lui jette un regard affectueux; la Synagogue est frappée assez singulièrement par un rameau monstrueux, qui a jailli de la tige même de l'instrument de salut, devenu pour elle, par sa faute, un instrument de mort. Elle succombe en effet, et le fer de sa propre lance se retourne contre elle. Les deux doubles figures sont placées en deux demi-médallions latéraux. Celle du côté droit est ailée, couronnée, portant un calice sur la tête, faisant de la main un geste affirmatif: ce pourrait être encore la Foi de l'Église. La seconde figure s'éloigne simplement, lisant dans un volumen déroulé: il nous semblerait que c'est l'ancienne Loi qui s'en va, et la Synagogue proprement dite serait frappée de mort pour être demeurée attachée à cette Loi quand elle est partie.

Les compositions où l'Église et la Synagogue sont montées, l'une sur l'animal emblématique des quatre Évangélistes, l'autre sur un âne ou sur un bouc, sont encore plus singulières, et se retrouvent, depuis le XIII^e siècle, dans l'*Hortus deliciarum*, jusqu'au XVI^e, dans la Croix armée de bras humains, où l'Église est couronnée par le bras de droite, et sa rivale frappée de mort par le bras de gauche.

Le cycle de l'opposition entre l'Église et la Synagogue, ainsi maintenu encore au XVI^e siècle, a inspiré, au XV^e, un tableau de Hubert Van Eyck, de la galerie de Madrid, où elles ne sont plus personnifiées, mais représentées par deux groupes de personnages, rangés à droite et à gauche du tabernacle d'où découle une source abondante. D'une part, comme dans le tableau de Simon Memmi, à Florence, on voit tous les dignitaires ecclésiastiques et civils de la chrétienté, représentants de toutes les classes de la société chrétienne, à la suite du Pape, qui les invite à puiser à cette source de vie; de l'autre, un grand-prêtre juif, portant à son tour l'étendard brisé, et le bandeau sur les yeux, s'efforce d'en éloigner ses adhé-

1. Forster, *Mon. de la Peint. en Allemagne*, T. II, p. 42.

rents, et n'y réussit que trop bien, favorisé par leur courte vue ou les passions qui les agitent ¹. Tout, d'ailleurs, dans ce tableau, revient à la pensée de l'Église : l'édifice au pied duquel la scène se passe; le Sauveur, couronné de la tiare, qui préside à son sommet, accompagné de la sainte Vierge et de saint Jean qui forment sa cour, et des Anges qui font retentir de leurs concerts ces murs sacrés.

Nous parlerons encore d'une miniature du même temps, publiée, comme le tableau flamand qui précède, par M. Forster, et rangée, avec plus de raison, parmi les monuments de la peinture en Allemagne, comme étant de Berthold Fortmeyer. L'Église, toujours représentée en reine, avec la couronne, n'y est plus opposée à la Synagogue, mais, de nouveau, à la première femme; et, tandis que celle-ci fait passer, au sein de l'humanité, le poison de son fruit fatal, le distribuant à un groupe de malheureux qui le reçoivent à genoux, sans prendre garde à la Mort, qui, placée derrière eux, est prête à les saisir, la Fille du ciel, chaste et riante jeune fille, cueille des fruits du même arbre, mais là où le crucifix, suspendu à ses branches, en a détruit le venin. Ces fruits sont changés en pain eucharistique; ce pain est reçu par les fidèles, et un Ange, portant ces mots écrits sur une banderole : *Ecce panis angelicus, factus cibus vite*, proclame que c'est là le pain des Anges, pain qui donne la vie.

Une autre figure, aussi couronnée, et maintenant assise, placée au-dessus, dans un médaillon formé par les contours d'une branche de rosier, porte une autre banderole avec ces mots : *Panem Angelorum manducavit homo*, « L'homme a mangé le pain des Anges » : c'est l'image de l'Église dans la gloire ².

Nous revenons à l'ivoire de Cividale, et, avec lui, au XIII^e siècle, pour faire observer qu'il nous paraît aussi offrir une seconde figure de l'Église, pour mieux exprimer l'idée de son règne, qui a commencé au pied de la croix. Nous réparerons aussi une omission, en disant qu'au pied de cette croix, elle tient à la main, outre son étendard, une clef. Une plus grande corrélation se trouverait ainsi établie avec la figure de la bordure, qui, tenant le calice et un sceptre dans l'une et l'autre mains, a de plus la tête surmontée de la mitre épiscopale, ou plutôt de la tiare pontificale. Nous croyons, en effet, que c'est là le prélude d'une nouvelle série de figures allégoriques, destinées à prévaloir dans les temps modernes, où l'Église prendra les insignes de son chef visible : ceux du sacerdoce, par conséquent toujours le calice, et ceux du souverain pontificat, principalement la tiare, chargée désormais de ses trois couronnes. Il suffira de citer pour

1. *Monuments de la Peint. en Allem.*, T. II, p. 40.

2. *Id.*, T. I, p. 58.

exemple une composition de Jean Cousin, publiée dans l'Album de M. Denon¹, où elle siège sur un trône, sous une arcade principale, portant, avec les insignes dont nous venons de parler, la chape sur ses épaules, la croix dans la main restée libre; le Saint-Esprit plane sur sa tête; le Mahométisme et l'Hérésie, représentés par deux personnages, sont pressés sous ses pieds; dans une arcade supérieure, Jésus-Christ est attaché sur la croix, et le pied de l'instrument de salut plonge dans une cuve où sont accumulées des âmes pour y recevoir le bain de la régénération; plus au-dessus encore, Dieu le Père repose sur le faite de l'édifice: toute la Trinité est là. Sur les côtés, on voit les Prophètes sur un rang, et, sur un autre, les Princes des Apôtres, les Évangélistes; dans le soubassement, un abrégé de l'histoire évangélique. Cette Souveraine, dont la sainteté, la puissance et la doctrine sont si magnifiquement exposées, pourrait, il est vrai, être considérée comme représentant la Religion chrétienne tout autant que l'Église; mais les idées que représentent l'Église et la Religion sont tellement corrélatives, que, dans les monuments de l'art, elles se confondent: où l'auteur aurait mis le nom de la *Religion*, il nous est très-permis de proclamer aussi celui de l'Église.

V.

REPRÉSENTATION DE L'ÉGLISE PAR SES CHEFS OU LA RÉUNION DE SES MEMBRES.

Une société n'est pas une simple agglomération d'individus: pour vivre, il faut qu'elle soit organisée, et toute organisation exige une hiérarchie. L'Église est une société d'une organisation et d'une hiérarchie parfaite, où la tête et les membres sont parfaitement unis et parfaitement distincts, où tous les membres ont leur rang et leurs fonctions déterminées. On représente un homme en représentant sa tête; les nations sont représentées par leurs chefs. Le chef de l'Église a d'autant plus de titres pour agir et parler en son nom, pour la représenter, que, chez elle, il n'y a qu'un cœur et qu'une âme entre tous ceux qui la composent. Adjoignez au chef ceux de ses membres qui partagent avec lui le commandement, dans un rang subordonné, mais avec la plénitude de leurs propres attributions, elle sera plus solennellement représentée, quoiqu'elle ne le soit pas mieux. Les simples fidèles eux-mêmes peuvent, jusqu'à un certain point, représenter l'Église: un peu comme l'analyse chimique d'une partie dans un

1. Cabinet de M. Denon, p. 276.

tout homogène, donne la notion exacte des éléments qui entrent dans toute sa composition ; s'il est organisé, l'étude d'une de ses parties pourra dire, selon les principes de l'anatomie comparée, quel est le tout. Cependant les simples fidèles ne disent pas assez clairement quel est le corps auquel ils appartiennent, si on ne les voit unis avec leur chef : cette union seule garantit qu'ils sont de l'Église ; car de Pierre seul il a été dit : « Là où est Pierre, là est l'Église ; » là où il ne se montre pas, on ne peut avoir l'assurance de la trouver. Si on croyait la voir là où il ne serait pas au moins par la pensée, on serait dans une illusion mortelle. On se rappelle cette petite barque, agitée par les flots, d'une *Bible moralisée* (T. II, p. 158), où se pressent un petit nombre de fidèles ; Pierre n'étant pas à son gouvernail, elle ne représente pas précisément l'Église, elle ne saurait avoir l'assurance de résister à la violence de la tempête ; mais l'Apôtre envoyé de Dieu vient à son secours : le secours est la foi, avec laquelle, si on y conforme ses œuvres, on ne peut sombrer. Dans les rapports des fidèles avec leur chef, on reconnaît l'Église.

La sainte Vierge, dans certains cas, peut à elle seule représenter l'Église ; mais une des conditions nécessaires de cette prérogative, c'est la certitude où l'on est de son union avec le chef visible de l'Église, inséparable de celle où elle est toujours avec Jésus, son chef invisible. Ainsi, nous verrons que, pour résumer toute la scène du mystère de l'Ascension, après avoir longtemps accordé à Marie, dans la représentation, le rôle principal, on en vint quelquefois à tout résumer par la seule figure de Jésus et la sienne, alors qu'il ne s'agissait pas seulement de le faire monter au ciel, mais de dire que, du sein de la gloire où il est monté, il est toujours présent à son Église : *Vobiscum sum*, « Je suis avec vous ». C'est un résumé, disons-nous, et saint Pierre avec les autres Apôtres sont réputés présents. Ce qu'il importe de plus en plus de remarquer, c'est que, dans les généralités, les mêmes modes de représentation peuvent tellement s'adapter à la sainte Vierge et à l'Église, que l'on peut les leur appliquer tour à tour et même simultanément, rien n'étant dans l'Église que Marie ne le possède dans sa plénitude : tout dépend des rapports que l'on entend établir entre elles ; les représentant simultanément et par des figures distinctes, on peut aussi tour à tour accorder à l'une ou à l'autre la présence. L'Église étant personnifiée allégoriquement, on a pu la mettre la plus près de la croix ; de même, saint Pierre, la représentant, a pu quelquefois être placé au sommet de cet instrument de salut, au-dessus de la Mère de Dieu elle-même, étant alors à la lettre le *lieutenant* du Sauveur, c'est-à-dire tenant son lieu et place (T. II, pl. xvi).

Saint Pierre, étant le chef de l'Église, a des titres incontestables pour la représenter par lui seul. Dans le discours, il paraît tout naturel de dire

« saint Pierre » pour l'Église en général, et surtout pour l'Église de Rome en particulier. Ces locutions ont passé dans le langage de l'art, et souvent le saint Apôtre s'y montre agissant comme personnification de l'Église, plutôt qu'en son nom personnel. Dans une miniature de la bibliothèque de Rouen, publiée par M. Didron, pour dire que les vertus fleurissent dans l'Église, on a posé dans une niche la statue de saint Pierre, au-dessus des figures allégoriques qui les représentent ¹.

Il faut observer cependant que saint Pierre, seul, est pris bien plus facilement pour dire la Papauté, le Saint-Siège, l'Église de Rome en particulier, nous le répétons, que pour représenter l'Église dans un sens absolu; ordinairement, quand on veut exprimer cette dernière idée, au chef on adjoint quelques-uns de ses membres, saint Paul surtout, son associé dans l'apostolat, son compagnon dans le martyre. Quand le don de la Loi nouvelle est fait à saint Pierre, en sa personne il est fait à l'Église; mais l'Église n'est pas alors représentée uniquement par lui : saint Paul est présent, souvent les autres Apôtres, ou les brebis qui les figurent, qui figurent aussi le peuple fidèle. Il serait superflu de répéter ici en combien de manières l'Église est alors représentée. Sur la croix pectorale du Vatican elle-même, il ne serait pas si bien dit que l'Église s'y trouve représentée au sommet par saint Pierre, si saint Paul, dans le bas, ne venait se joindre à lui; et, considérée isolément, la croix de Velletri n'exprime peut-être pas aussi clairement cette signification, parce qu'il y est remplacé par sainte Hélène, eu égard à la très-sainte relique que cette croix devait contenir.

Il est très-fréquent que saint Pierre et saint Paul, représentants directs de l'Église de Rome, représentent l'Église, dans l'acception la plus étendue, « l'Église catholique, apostolique et romaine ». Nous avons toute raison de croire qu'il en est ainsi, lorsqu'ils accompagnent un personnage dont ils ne peuvent être considérés comme les ministres et les simples assistants, parce qu'ils lui sont manifestement supérieurs en dignité, comme saint Laurent, par exemple, et sainte Agnès, dans plusieurs fonds de verre à figures dorées. N'a-t-on pas voulu dire alors que c'est l'Église tout entière qui honore ces Saints, ou qu'ils sont honorés dans l'Église? Sur d'autres monuments, s'il s'agit d'une simple Orante placée entre les deux Apôtres, ils peuvent signifier que c'est seulement au sein de l'Église et en union avec elle que la prière a toute son efficacité, ou bien encore, si cette Orante représente une âme à l'état de béatitude, qu'on n'obtient cette béatitude qu'au sein de l'Église. L'Orante devenant alors la personnification de l'Église elle-même, les Apôtres l'assistent comme les chefs du ministère

1. *Ann. arch.*, T. XX, p. 237.

sacré ; mais en cela même ils complètent sa représentation , en l'offrant sous différentes faces. Nous publions ici cette figure d'Orante , proportionnellement colossale , dont nous avons parlé , et de chaque côté de



48

L'Orante et les rideaux ouverts. (Couvercle de sarcophage.)

laquelle deux personnages imberbes ouvrent un rideau. Si, contrairement à notre opinion, cette figure ne représentait pas directement l'Église, mais une âme béatifiée, ses deux acolytes devraient être reconnus alors, avec plus de raison encore, comme saint Pierre et saint Paul, représentant l'Église, au sein de laquelle cette âme aurait consommé son union avec Dieu.

M. de Rossi a fait remarquer que, sur un certain nombre de sarcophages chrétiens, au lieu des masques de théâtre, des figures du soleil et de la lune, que les païens sculptaient à l'extrémité de semblables monuments, pour dire les vicissitudes de la vie, et le rôle qu'on y avait joué, l'on avait représenté les têtes de saint Pierre et de saint Paul. Il ne nous a pas paru douteux que ce fût pour dire du défunt : Il est mort au sein de l'Église.

Quelques-uns de ces monuments, au lieu des figures des deux Apôtres, portent celle d'un patron local : saint Genès, par exemple, à Arles ; saint Herculan ou saint Brice, à Pérouse, celui-ci étant associé à saint Pierre et remplaçant seulement saint Paul. La signification en pareil cas est la même, le patron local, l'apôtre d'une contrée étant proportionnellement comparable aux Apôtres, comme l'église de la paroisse est, pour les fidèles appelés à s'y réunir, l'image de l'Église universelle¹.

1. *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1864, p. 46-48 ; 1866, p. 52 ; 1871, p. 128.

Comme les différents modes de représentation appliqués à l'Église se combinent souvent les uns avec les autres, l'occasion s'est offerte plusieurs fois, précédemment, de montrer les deux princes des Apôtres en des circonstances où ils contribuent du moins à cette représentation, s'ils ne la constituent pas tout entière.

Nous publions une miniature de la *Bible moralisée* de la Bibliothèque nationale (n° 166 Fr.), où les deux Apôtres représentent le ministère de la parole exercé dans l'Église. Il s'agit, dans le texte, des messagers envoyés à Jacob, pour lui annoncer que Joseph, son fils, est vivant, et l'engager à venir le rejoindre : ils signifiaient, selon le commentaire, « les messagers « Jesu Christ, qui viennent annoncer la vérité de salut au bon peuple ». Et l'on voit Notre-Seigneur qui envoie saint Pierre et saint Paul, et celui-ci qui s'adresse à un groupe de fidèles disposés à l'entendre.



49

Le ministère de la prédication. (Miniature du xv^e siècle.)

Nous avons donné plusieurs exemples de la représentation de l'Église par la réunion de tous les dignitaires ecclésiastiques et civils, et des diverses classes de simples fidèles avec le Pape pris en général, sous l'autorité duquel ils ne font tous qu'un même troupeau.

La plus magnifique image de l'Église, représentée par l'association de tous les éléments qui concourent à sa formation, est sans contredit, à nos yeux, encore la grande fresque de Raphaël, très-insuffisamment dési-

signée sous le nom de *Dispute du Saint-Sacrement*. Il faut y voir l'Église tout entière, au point de vue de son enseignement. Elle est triomphante dans le ciel, représentée par ses chefs, saint Pierre et saint Paul, et toutes les principales catégories de Saints, groupées autour du Sauveur, avec Dieu le Père au-dessus, le Saint-Esprit au-dessous, répandant ses inspirations sur la terre; elle est militante dans la personne de ses docteurs, de ses pasteurs et de ses fidèles, groupés à leur tour auprès du Saint-Sacrement, par conséquent encore de Jésus-Christ lui-même, source commune d'unité et là-haut et ici-bas. Rien n'y manque, puisque les livres des Évangiles sont suspendus dans l'intervalle par des Anges. Nous avons vu comment les esprits célestes y figuraient en bien d'autres manières, et c'est parce que nous avons trop souvent besoin de revenir sur cette œuvre capitale de l'art chrétien, que nous n'en faisons pas une plus ample description, laissant à nos lecteurs le soin de l'étudier encore beaucoup, s'ils veulent la bien connaître et en goûter toute la saveur.

VI.

LES ÉVANGÉLISTES REPRÉSENTÉS PAR LES QUATRE FLEUVES DU
PARADIS TERRESTRE.

Après avoir considéré l'Église elle-même, nous nous entretiendrons de ce qui lui tient de plus près, de sa doctrine et de ses sacrements. Sa doctrine est celle de l'Évangile; il faut y joindre tous les autres livres sacrés compris dans le canon des saintes Écritures; mais, comme moyen de représentation, l'Évangile résume tout, soit qu'on le représente sur l'autel sous sa forme même de livre, soit qu'il soit porté dans les mains du Sauveur, donné par lui, porté par les Apôtres, par les docteurs de l'Église, soit que, pour le représenter, on mette en scène les quatre Évangélistes en personne, ou, comme il arrive bien plus souvent, les quatre animaux qui les figurent, ou encore, depuis l'antiquité chrétienne jusqu'au cœur du moyen âge, les quatre fleuves qui en sont aussi des emblèmes non douteux.

Les quatre Évangélistes seront envisagés ailleurs, par rapport au culte personnel qu'on leur doit, à la suite des Apôtres, dans l'ordre hiérarchique des Saints; en ce moment, leurs personnes ou du moins leur culte et leur rôle personnel s'effacent en présence de l'importance attachée à leurs écrits inspirés. Elle est telle, qu'après les images sacrées de Notre-Seigneur et de sa très-sainte Mère, il n'y en a pas d'autres qui

tiennent, dans l'art chrétien, une place aussi grande que la leur. En conséquence, l'étude de leurs images et de leurs emblèmes demanderait beaucoup de temps et d'espace, si nous voulions l'embrasser dans toute son étendue; mais, étant obligé de nous limiter dans l'exploitation des mines immenses offertes par l'iconographie chrétienne, nous nous restreindrons d'autant plus à l'égard des Évangélistes, que, les rencontrant partout, l'occasion d'en parler revient sans cesse, et nous nous bornerons ici à un petit nombre d'observations, sur les quatre fleuves, les quatre animaux, l'ordre dans lequel on les dispose, et sur quelques compositions où on les met en scène d'une manière moins usitée.

L'eau qui désaltère, qui lave, qui féconde, parmi ses autres propriétés, en a encore une bien puissante : celle de couler, de se répandre, d'atteindre son terme avec une puissance entraînant; si on l'arrête, elle s'accumule, rassemble ses flots et n'en devient que plus irrésistible; l'eau a donc été prise comme symbole de l'extension de la prédication évangélique. Les quatre filets d'eau que nous voyons sortir de la montagne sur laquelle si souvent, du iv^e au xiii^e siècle, repose le Sauveur, ou bien l'Agneau, sa figure sacrée, offrent directement l'image des quatre fleuves du paradis terrestre; ils étaient désignés par leurs noms dans la mosaïque de la basilique de Saint-Pierre du Vatican; ils le sont encore dans celle de Saint-Jean de Latran, et ailleurs (Géon, Phison, Tigris, Euphrates¹). Ces quatre fleuves sont la figure des quatre Évangélistes; on en a cité des témoignages si nombreux, que nous nous contenterons de rappeler les paroles de saint Cyprien, de saint Paulin, de Pierre de Capoue et de saint Brunon d'Asti, moins pour attester la chose que pour en faire bien pénétrer tout le sens. « Ce sont les quatre Évangiles, » dit le premier, « au moyen desquels la grâce du baptême est répandue comme une « inondation céleste » : *id (quatuor flumina) est Evangelii quatuor quibus baptismi gratia salutaris caeleste inundatione largitur* ². « Il se tient sur la « pierre », reprend le second, « pierre fondamentale de l'Église lui-même, « de laquelle s'épanchent ces quatre sources, images des Évangélistes, « fleuves vivants de Jésus-Christ » :

Petram superstat (Christus) ipse petra Ecclesiae,
De qua sonori quatuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina ³.

1. Ciampini, *De sacris aedif.*, pl. xvii. Sur le pavé de Saint-Remi de Reims, on voyait les quatre fleuves représentés par quatre figures humaines avec des urnes. (Spon, *Recherches curieuses*, p. 34.)

2. Cypr., *Epist.* 73 ad Jubajanum.

3. Paulin., *Epist.* xxxiii, édit. Migne, col. 336.

Écoutons, à son tour, Pierre de Capoue : « Les quatre fleuves dans le « jardin de Dieu, sont les quatre vertus (cardinales) dans l'âme juste; les « quatre Évangiles dans l'Église émanant d'une seule source pour « arroser le Paradis; en effet, par la doctrine des quatre Évangiles, coulant « du sang de Jésus-Christ, le jardin de la sainte Église est tout arrosé. »

*Quatuor flumina in horto Dei sunt quatuor virtutes in anima justa; quatuor Evangelia in Ecclesia, ex uno fonte ad irrigandum paradisum prodeuntia; quia doctrina quatuor Evangeliorum de Christi pectore profluente hortus sanctæ Ecclesiæ irrigatur*¹. Voici enfin les paroles de saint Brunon :

« Que sont les quatre fleuves provenant d'une seule source, si ce n'est les « quatre Évangélistes émanant du sein unique de Jésus-Christ, et dont « la doctrine nous pénètre par la foi? Au moyen de ces fleuves, le monde « entier est arrosé par l'abondance de leur doctrine, toute l'Église est « fécondée et rassasiée. C'est pourquoi, s'écrie le Psalmiste, le courant « impétueux du fleuve répand la joie dans la cité de Dieu. » *Quid autem quatuor flumina de uno fonte manantia, nisi quatuor Evangelistas de uno Christi pectore fidei doctrina suscipientes intelligamus. His autem fluminibus totus mundus irrigatur, horum doctrinæ abundantia, tota Ecclesia fecundatur et sanatur. Unde Psalmista ait: Fluminis impetus lætificat civitatem Dei*².

L'association de pensée qui lie les quatre fleuves du paradis terrestre et les quatre Évangélistes, a été formulée encore, au xv^e siècle, d'une manière pleine d'originalité, dans une peinture murale de l'église collégiale de Saint-Mexme, à Chinon, publiée et décrite par M. le comte de Galembert, dans les Mémoires de la Société archéologique de Touraine (1855) : on y voit un Christ sur la croix, qui laisse échapper de chacune de ses cinq plaies autant de jets de sang; ce sang va remplir un bassin où la croix elle-même est plongée, et de là il s'écoule, par quatre becs de fontaine formés par les quatre têtes des animaux évangéliques.

VII.

LES ANIMAUX ÉVANGÉLIQUES.

Les figures de ces quatre animaux évangéliques apparaissent, pour la première fois, dans la vision d'Ézéchiël; elles y semblent destinées à exprimer les caractères de la puissance de Dieu et de sa conduite en toutes choses, spécialement dans la dispensation de son œuvre par excel-

1. *Spicileg. Solesm.*, T. II, p. 158.

2. Brunon. Asten., *Opera*. Venise, 1651, T. II, p. 160.

lence : l'Incarnation du Verbe, et notre salut comme conséquence. Il nous a paru, par les termes mêmes du Prophète, que ces figures, formées par le ministère des Anges, s'appliquaient aussi, dans une mesure subordonnée, à l'éminence de leurs propres qualités, et les personnifiaient eux-mêmes, jusqu'à un certain point. Ces explications n'ont rien d'exclusif ; elles n'empêchent aucunement de reconnaître que la prédication de l'Évangile et le partage des récits évangéliques en quatre livres écrits par quatre auteurs inspirés ne fussent dès lors prophétiquement figurés. L'application faite par saint Jean, dans l'Apocalypse, des mêmes figures aux quatre Évangélistes, est plus directe et plus sensible encore, s'il est possible. Les quatre animaux expriment le caractère, le tour original propre à chacun d'eux, dans ce sens surtout que Notre-Seigneur Jésus-Christ réunissant en lui, au suprême degré, les qualités ainsi exprimées, ils ont pour mission de les faire ressortir chacune d'une manière plus particulière.

L'homme, dans la création, occupe un rang bien plus élevé que tous les animaux ; mais, si on se rapporte à ses facultés naturelles et que l'on emploie les animaux pour exprimer des qualités supérieures, on comprend que, dans ce langage symbolique, il se présente comme un premier degré, un degré fondamental, au-dessus duquel viennent ensuite d'autres emblèmes. Sa figure, par rapport à Dieu, paraîtrait alors s'appliquer à cette puissance et à cette sagesse qui maîtrisent et dirigent chaque chose par les moyens qui leur sont propres. Le lion exprime la force vive et impétueuse ; le bœuf, la puissance qui marche d'autant plus irrésistiblement à son but qu'elle est plus prudente et plus sage ; l'aigle, cette sûreté de coup d'œil, cette rapidité d'exécution que n'arrête aucun obstacle.

Par rapport à Notre-Seigneur Jésus-Christ, la figure de l'homme affirme la vérité de sa nature humaine ; le lion dit qu'il est roi ; le bœuf, l'animal des sacrifices par excellence, dit qu'il est prêtre et victime ; l'aigle, dont le vol semble s'élever jusqu'au ciel, est une belle image de la nature divine : *Fuit homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo*, « Il fut homme par sa naissance, bœuf par sa mort, lion par sa « résurrection, aigle par son ascension », dit, entre autres, Pierre de Capoue¹.

Saint Matthieu fait spécialement connaître le Sauveur quant à sa nature humaine ; saint Marc le présente plutôt en tant que roi ; saint Luc en tant que prêtre ; saint Jean en tant que Dieu. Dans leur marche, le premier prend les allures d'un homme réglé dans ses conseils ; le second a la

1. *Spicil. Solesm.*, T. III, p. 2, 16.

rapidité du lion ; le troisième, dans sa diction, est ferme, sage et suivi comme un bœuf ; le disciple bien-aimé prend le vol de l'aigle.

Ces qualités et ces points de vue ne sont pas toutefois tellement propres à chacun d'eux, qu'ils ne participent, les uns et les autres, à tous ensemble. C'est pourquoi, pour bien les représenter, il faudrait recourir à la vision d'Ézéchiël, où les quatre animaux n'apparaissent pas comme ayant, l'un une figure humaine, les autres, séparément, des figures de lion, de bœuf et d'aigle, mais chacun d'eux avec ces quatre figures réunies. En effet, sainte Elisabeth de Sconaage, dans ses visions, apercevait les quatre Évangélistes sous de pareils emblèmes. Toutefois cette agglomération de figures sur un même corps offre un ensemble peu favorable à la vue, si on veut le fixer ; elle laisse inaperçue la distinction à établir entre les Évangélistes, en raison de leurs caractères dominants ; et les quatre animaux évangéliques étant décrits par saint Jean comme n'ayant chacun qu'une seule figure, il était juste que cette distinction fût adoptée dans leur représentation. On n'a pas suivi cependant à la lettre le texte de l'Apocalypse, qui attribue six ailes à chacun de ces merveilleux animaux, et les dit pleins d'yeux au dehors et au dedans¹. On a cru, avec raison, qu'il était plus conforme au procédé de l'art, et suffisant pour exprimer leur signification, de leur donner deux ailes, sans multiplier leurs yeux ; mais l'artiste devra, au moins, en conclure qu'il ne saurait trop leur accorder la puissance du vol et l'éclat du regard.

On ne voit point que les animaux évangéliques soient entrés dans les cycles primitifs de l'art chrétien avant l'ère de la délivrance ; ils n'apparaissent dans ses œuvres qu'au iv^e siècle, et la mosaïque de Sainte-Pudentienne en offre le premier exemple connu. Mais bien auparavant, l'application de la vision d'Ézéchiël avait été faite aux quatre grands oracles de la Loi nouvelle, pour nous servir des expressions de dom Chamard, dans la *Revue de l'Art chrétien*. Le savant bénédictin relève, à ce sujet, les témoignages de saint Mélicon, évêque de Sardes au ii^e siècle², et d'Origène, aussi bien que ceux de saint Jérôme, saint Augustin, saint Grégoire le Grand, etc., contemporains de l'introduction de ces images dans les représentations figurées, ou venus après cette introduction ; il invoque aussi, à l'appui de la même pensée, les plus anciens monuments liturgiques de l'Orient comme de l'Occident. En effet, dans la même *Revue*, M. l'abbé Van Drival, à la suite de Gori et de dom Guéranger, a décrit un acte solennel qui s'accomplissait à Rome, dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, le mercredi de la quatrième semaine de

1. Apoc., IV, 8.

2. *Spteileg. Solesm.*, T. II, p. 480 ; T. III, p. 1, 51.

carême, où l'on consommait l'admission des catéchumènes au baptême¹, qu'ils devaient recevoir la veille de Pâques. L'évêque ou le prêtre leur expliquait ce que c'est que l'Évangile; puis il leur expliquait le sens prophétique du texte d'Ézéchiel, leur apprenant, ce qui a été beaucoup remarqué depuis, que les premières paroles de chacun des Évangélistes se rapportent au caractère qui le distingue. Saint Matthieu commence par ces mots : « Le livre de la généalogie de Jésus-Christ, fils de David, « fils d'Abraham ». — « Vous voyez donc que ce n'est pas sans raison », reprenait l'officiant, « que l'on a assigné à Matthieu la figure de l'homme, puisqu'il commence par la naissance humaine du Sauveur... » L'Évangéliste Marc porte la figure du lion, parce qu'il commence par le désert, dans ces paroles : « La voix qui crie dans le désert : Prépare la voie du « Seigneur... » L'Évangéliste Luc porte la figure du taureau, pour rappeler l'immolation de notre Sauveur. Cet Évangéliste commence par parler de Zacharie et d'Élisabeth, desquels naquit Jean-Baptiste, dans leur vieillesse. L'Évangéliste Jean a la figure de l'aigle, parce qu'il plane sur les hauteurs. C'est lui qui a dit : « Au commencement était le Verbe, « et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu.... » Dans les paroles qui suivent, et que nous ne citons pas pour abrégé, l'application de ces figures est faite à Notre-Seigneur lui-même, et justifie la pensée, précédemment émise, que, par excellence, c'est lui-même qui est tout à la fois homme, lion, bœuf, aigle. On lui applique ces mots de David, par exemple : « Ta jeunesse sera renouvelée comme celle de l'aigle », parce « que Jésus-Christ Notre-Seigneur, ressuscité d'entre les morts, est monté « aux cieux... »

Il résulte de l'ensemble de ces observations que les quatre animaux évangéliques peuvent être pris, suivant les nuances de langage, — nous dirions volontiers suivant le tour de la phrase iconographique, — chacun comme une figure des différents Évangélistes, tenant lieu de leur représentation personnelle, plus simplement comme un attribut qui les accompagne et les distingue, mais aussi comme l'esprit qui les inspire. C'est donc avec raison que, dans certains monuments, les Évangélistes dirigent leurs regards vers leurs symboles, alors tout spiritualisés, pour en recueillir le souffle inspirateur. La forme angélique à laquelle a tourné l'homme de saint Matthieu a porté plus souvent les artistes à représenter celui-ci en de semblables rapports, dont la beauté méritait d'être mise en jeu plus fréquemment encore. Mais les autres animaux ont aussi participé quelquefois à ce

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 89. Dom Guéranger, *Année liturgique, Carême*, 1^{re} éd., p. 389; 3^e éd., p. 406 et suiv. Le jour où se faisait cette cérémonie s'appelait la *Fête du grand Scrutin*. Van Drival, *Revue de l'Art chrétien*, T. II, 1858, p. 314, et T. X, 1866, p. 478.

genre d'élévation, auquel ils sont appelés on ne peut plus légitimement. Ils ont été ainsi conçus dans presque tous les évangélistes du ix^e siècle dont M. le comte de Bastard a publié les miniatures¹. Nous pourrions en donner comme exemple, relativement très-moderne, la croix d'Ahetze, publiée dans les *Annales archéologiques*, puisqu'elle n'est que du xvi^e siècle. Les animaux y sont réduits, par rapport aux Évangélistes, à des proportions qui sembleraient en diminuer l'importance. Cependant rien de plus marqué que l'inspiration de saint Marc reçue du lion posé sous ses yeux ; l'Ange ou l'homme de saint Matthieu à genoux devant lui semblerait dire qu'il s'inspire par la prière². On comprend mieux que cette inspiration est céleste, quand les animaux inspireurs viennent d'en haut, portés sur leurs ailes. S'ils en ont, en effet, c'est pour voler, et l'on doit regretter qu'ils ne s'en servent pas plus ordinairement. Dans une miniature du ix^e siècle de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, publiée par M. Seré, l'Ange de saint Matthieu, planant sur sa tête, déroule un long *volumen* plein des vérités dont il le remplit³. Sur l'ivoire de la Bibliothèque nationale, l'un de ceux sur lesquels le P. Cahier a étendu ses savantes études, les quatre Évangélistes reposant assis sur des sièges au-dessus des branches de la croix, les quatre animaux, suspendus sur leurs ailes, viennent tous incliner leurs têtes vers chacun d'eux pour



50



51

Saint Matthieu et saint Luc inspirés par leurs animaux emblématiques.

leur dicter ce qu'ils écrivent ; mais l'Ange de saint Matthieu, joignant le geste à l'attitude, est plus expressif dans ce sentiment qu'aucun autre⁴.

1. De Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*.

2. *Annales archéologiques*, T. XV, p. 141.

3. Seré, *Moyen Age et Renaissance*, miniature, pl. XI.

4. *Mél. d'Arch.*, T. II, pl. v. Nous reproduisons saint Matthieu avec son ange, et saint Luc avec son bœuf.

Nous nous surprenons à dire « l'Ange de saint Matthieu », quoique nous sachions très-bien que son symbole soit et doive être un homme. La confusion, en effet, est facile ; elle remonte à la plus haute antiquité. Entre un homme ailé et un Ange, il n'y aurait de différence bien tranchée à établir, l'un et l'autre étant convenablement vêtus, qu'en attribuant au premier le signe caractéristique de l'âge mûr, c'est-à-dire la barbe. Or, dans tous les monuments du v^e siècle, et il est à croire qu'il en était ainsi dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, l'homme apocalyptique est imberbe ; dans ceux qu'on a pu attribuer au vi^e, il en est de même, à la seule exception d'une plaque d'ivoire, publiée par Gori, et à laquelle on pourrait contester une pareille antiquité : on s'est attaché à lui donner rigoureusement les mêmes traits et la même expression qu'à Notre-Seigneur lui-même, près de l'image duquel il se trouve placé ¹. Ce n'est, ensuite, qu'aux vii^e et viii^e siècles, dans quelques évangélistes, que



52

L'homme de saint Matthieu. (Miniature du x^e siècle.)

nous retrouvons le symbole de saint Matthieu avec la barbe. Dans les plus anciens exemples, les ailes manquent, comme on peut l'observer dans le

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III.

manuscrit de la Bibliothèque nationale qui porte le n° 693 (suppl. latin). Les mots : *imago hominis*, qu'on lit à côté de cette figure humaine, grossièrement dessinée, avertissent d'ailleurs surabondamment qu'il s'agit d'un homme, et non pas d'un Ange¹. Mais l'on observe aussi que, dans cet évangélaire, le lion de saint Marc et le bœuf de saint Luc ne sont pas ailés, et que les ailes de l'aigle sont si bien fermées, qu'il semblerait lui-même ne pas en avoir, de sorte qu'on ne peut rien arguer de leur absence relativement à la figure humaine. Au contraire, les ailes de l'homme, également caractérisé par sa barbe, sont très-développées dans la figure que nous empruntons à l'évangélaire du XI^e siècle qui porte le n° 602 (suppl. latin) et le n° 9392 (nouvelle classification), à la Bibliothèque nationale; et, de même, les autres animaux y portent de grandes ailes. Les uns et les autres ont des yeux qui, naturellement, sont plus apparents dans la miniature qu'ils ne peuvent l'être dans notre vignette, où les couleurs ne viennent pas en aide au simple trait. On en compte trois sur le bord des ailes de l'homme que nous publions; sa robe est, en outre, semée d'yeux moins apparents. On voit encore plusieurs exemples de l'homme de saint Matthieu représenté avec de la barbe, parmi les miniatures anglo-saxonnes et irlandaises publiées par M. Westwood².

Quant aux ailes, on peut observer dans la mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne, attribuée au VI^e siècle, que le lion et le bœuf n'en ayant pas, l'homme en est pourvu autant que l'aigle³, et ce contraste incline à le faire considérer comme étant un Ange. On ne saurait en conclure que le véritable sens de cette image symbolique se soit perdu dès lors: non, mais on lui attribuait généralement la figure imberbe de l'immortelle jeunesse, parce qu'elle exprimait l'idée d'une puissance supérieure et permanente, au-dessus des vicissitudes transitoires des âges humains, selon la tendance qui, prévalant alors, s'appliquait si souvent à Notre-Seigneur et quelquefois à saint Pierre lui-même. La ressemblance qui en résultait avec un Ange a été cause, il est vrai, que cette figure a gagné presque immédiatement en estime, par un effet plus instinctif d'abord que réfléchi, un degré au-dessus des autres, qui originairement néanmoins pouvaient s'élever, dans l'ordre des idées, à des degrés quelque peu supérieurs; et la chose en est venue au point que, sans ignorer aucunement qu'elle devait être un homme, on l'a appelée un Ange dans le langage usuel: on

1 Cette miniature se voit au fol. 18 du manuscrit. Elle a été publiée avec celle des autres animaux correspondants, par M. Seré, *Moyen Age et Renaissance*, miniature, pl. VIII.

2. Westwood, *Miniatures anglo-saxonnes et irlandaises*, grand in-fol., pl. IV, IX, XII.

3. Ciampini, *Vet. mon*, T. II, pl. XX, XXI.

dit « l'Ange de saint Matthieu ». Nous ne saurions conseiller cependant d'enlever à cette noble et douce figure son type d'immortalité; seulement, il y a des raisons toutes spéciales pour ne pas en faire un Ange sous figure d'enfant et même de jeune adolescent; elle demande une mâle jeunesse, et si l'on veut qu'elle ne paraisse pas trop exclusivement un Ange, que l'on donne aussi aux autres symboles évangéliques quelque chose de dégagé dans les formes, de puissant dans le vol, d'inspiré dans le regard, qui rappelle la nature angélique.

Nous ne saurions goûter, au contraire, que les quatre animaux et les Évangélistes soient incorporés ensemble, au point d'être représentés par un corps humain avec une tête d'animal. De semblables figures ne nous semblent bonnes que dans le discours ou dans une vision, où elles passent avec la parole ou avec la rapidité de l'éclair, ne laissant que l'idée exprimée par leur moyen. L'ancienneté de ce genre de représentation, dont on trouve des exemples dès le VIII^e siècle¹, et la faveur qui lui a été accordée par le Beato Angelico, — il l'a admis, en effet, sur le frontispice de la *Vie de Notre-Seigneur*, maintenant dans la galerie de l'Académie, à Florence, — peuvent rendre excusable l'emploi qu'on en faisait; mais il est si facile de s'en passer, et d'employer d'une manière non moins significative les emblèmes évangéliques, soit en les rapprochant des Évangélistes eux-mêmes, soit en les représentant seuls pour tout signifier, que nous dissuaderons, autant qu'il sera en notre pouvoir, de ces associations laides et monstrueuses dans un monument fixe. Mais, afin que la pensée n'y perde rien, il sera bon de faire tenir un livre aux animaux évangéliques, au moins quand ils apparaîtront seuls: en leur voyant cet attribut, dont ils ne se séparent guère dans l'antiquité chrétienne, on ne peut s'y méprendre, et l'on comprend aussitôt que ce sont là les porteurs de la bonne nouvelle.

Nous avons fait remarquer, en traitant du nimbe, qu'il leur avait été attribué en même temps qu'aux Anges, à une époque où on l'employait surtout pour dire quelque chose de céleste, sans l'accorder encore aux Saints, même à la sainte Vierge, sans doute parce qu'elle était réputée vivante sur la terre. On voit, par là, que leur signification, par rapport à la céleste doctrine que saint Matthieu, saint Marc, saint Luc et saint Jean ont reçu la mission de répandre et d'écrire, en écrivant la vie et les discours de son divin Auteur, ne saurait, en aucun cas, souffrir le moindre doute. Et l'on ne cessera pas pour cela de croire que les Anges ont été aussi pour leur part, dans ce ministère sacré et dans la formation des images mises sous les yeux des Prophètes pour le représenter.

1. Seré, *Moyen Age et Renaissance*, miniature, pl. III.

VIII.

ORDRE ET DISPOSITION DES ÉVANGÉLISTES ET DE LEURS SYMBOLES.

M. de Rossi a publié, dans son *Bulletin d'Archéologie*¹, un fragment de sarcophage du iv^e siècle, qui se trouvait encastré dans un mur de construction moderne, à Spolète, où l'on voit le Sauveur monté dans une barque, avec les Évangélistes pour rameurs. Il est nommé IESVS, et quand il ne le serait pas, on le reconnaîtrait à ses cheveux tombant en boucles, joints à une figure imberbe, et au mouvement de sa main droite, levée pour annoncer toute vérité, tandis qu'un aviron, tenu de sa main gauche, donne la direction à la barque vers le port, indiqué par un phare. Les Évangélistes ne sont plus que trois, et au-dessous de chacun d'eux on lit : (Joh) ANNES, LVCAS, MARCVS. Il est bien évident que, si le monument était entier, on verrait avec eux aussi saint Matthieu. D'ailleurs, ils sont tous représentés comme le seraient des rameurs ordinaires, également imberbes, sans distinction de traits, entièrement nus, à l'exception d'une étroite ceinture au bas des reins. Heureusement, ils sont nommés, et l'on comprend que la barque de l'Église est ainsi conduite au port du salut, par la doctrine sacrée annoncée par Jésus-Christ et propagée par les quatre Évangélistes.

On aurait ainsi, s'il en était besoin, la mesure et l'explication du rôle que remplissent les animaux évangéliques dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, contemporaine de ce marbre, et dans les autres semblables monuments des siècles suivants, où ils sont associés soit à l'image du Christ triomphant, soit à celle de l'Agneau, sa figure. Le règne de Jésus-Christ, sa glorification, l'œuvre de notre salut se poursuivent et se consomment dans l'Église, par la propagation et le maintien de la doctrine évangélique. A Sainte-Pudentienne, ces emblèmes planent, au-dessus du Sauveur siégeant au milieu de ses Apôtres, de chaque côté d'une grande croix gemmée qui le surmonte; et, dans toute la suite des temps, si l'on ajoute à cette disposition horizontale deux autres manières de les ranger, que nous pouvons appeler quadrangulaire ou en croix, selon qu'ils sont placés sur deux lignes aux quatre angles ou au quatre cantons du tableau, ou bien sur trois lignes, l'un au sommet de la croix, deux sur ses branches, le quatrième à son pied, on aura embrassé, en substance, toutes les dispositions qu'ils ont pu recevoir, et en raison desquelles on peut se rendre compte de l'ordre hiérarchique

1. *Bulletin d'Arch.*, 1871, Num. III, pl. VII.

établi soit entre les Évangélistes eux-mêmes, soit entre leurs emblèmes. Cette distinction mérite d'être établie, car, quoique la représentation des Évangélistes au seul moyen des quatre animaux soit de beaucoup la plus fréquente, il arrive aussi qu'ils sont représentés en personne, soit, comme nous venons de le voir dans le fragment de Spolète, sans distinction caractéristique, soit avec des traits appropriés au caractère présumé de chacun d'eux, soit isolément, soit avec leurs animaux distincts; et les différences propres à chacun de ces cas ne paraissent pas avoir été sans influence sur l'ordre dont nous parlons.

Mais, pourrait-on nous dire, un ordre quelconque a-t-il été adopté entre eux, dans les monuments de l'art, avec suite et continuité? Cet ordre, tout au moins, varie beaucoup, comme l'a fait observer M. l'abbé Martigny¹; cependant il nous paraît non douteux que, généralement, on a voulu en suivre un, et que les incertitudes et les dissentiments proviennent surtout de l'importance relative attachée diversement au symbole de l'homme, qui tendait si facilement à se confondre avec un Ange². Il en est résulté que, dans le plus grand nombre des cas, — nous ne croyons pas nous éloigner beaucoup de la vérité en disant les deux tiers ou les trois quarts jusqu'au XIII^e siècle, et dans une proportion toujours croissante depuis, — ce symbole a partagé, avec l'aigle de saint Jean, le privilège d'une distinction au-dessus du lion et du bœuf de saint Marc et de saint Luc. Cette distinction se manifeste quelquefois, indépendamment de l'ordre où ils sont disposés, comme nous l'avons vu à Saint-Vital de Ravenne, au moyen des ailes, dont l'homme partage seul avec l'aigle ce singulier privilège. Sur la croix de Velletri³, où l'aigle, qui occupe le sommet, a seul des ailes, — leur absence, d'ailleurs, pour les autres, pouvant s'attribuer au défaut d'espace, — il est remarquable que, ayant nimbé l'aigle et l'homme également, on ait omis cette distinction pour le lion et le bœuf. Le symbole de saint Matthieu, sur cette croix, est placé sur la branche droite. Nous ne pourrions affirmer qu'on l'ait fait avec l'intention de l'honorer, car il y a des incertitudes quant à la détermination des places d'honneur elle-même. Il n'y en a pas, dans la disposition quadrangulaire : les deux symboles rangés dans les angles supérieurs occupent manifestement les premières places, et l'aigle avec l'ange les occupent presque sans exception. Il nous semblerait qu'en France on a été particulièrement fidèle à cet ordre, observé sur les miniatures que

1. *Dict. des Ant. chrét.*, p. 251.

2. On remarquera aussi que, dans l'Apocalypse, l'homme est désigné au troisième rang, et *tertium animal habens faciem quasi hominis*. (Ap., IV, 7.)

3. Borgia, *De Cruce Velletrina*.

nous avons publiées ou reproduites (T. I, pl. x; T. II, p. 184, 188), et, simultanément, sur les façades de Saint-Trophime d'Arles, de Saint-Gilles, de Cluny; seulement, dans ces monuments, on observerait des différences relativement à la droite, donnée tour à tour, ou refusée, à l'aigle dans le haut, au lion dans le bas. Nous croirions, cependant, que l'ordre s'établirait principalement ainsi : l'aigle, l'homme ou Ange, le lion, le bœuf. Sur la ligne horizontale, la distinction ne peut guère se déterminer que par rapport à l'aigle, les autres symboles qui lui sont donnés comme pendants, étant, par là même, placés avec lui en première ou seconde ligne, soit qu'ils occupent alors les deux places centrales, comme dans la mosaïque de Saint-Côme-et-Saint-Damien (T. I, pl. iv), ou les deux extrémités de la ligne, comme à Sainte-Pudentienne.

Quand les Évangélistes ou leurs symboles sont placés sur la croix ou en forme de croix, il nous semblerait bien plus facile de déterminer la place la plus convenable à chacun d'eux : saint Matthieu et l'homme, à la base, comme fondement ; saint Jean et l'aigle, au sommet, comme couronnement ; saint Marc et le lion, puis saint Luc et le bœuf, dans les branches, remplissant, comme complément, tout l'espace laissé entre les deux premiers. Cependant cet ordre, suivi, pour les animaux, au XII^e siècle, au revers d'une belle croix émaillée, publiée dans les *Annales archéologiques*, et qui appartenait alors à M. l'abbé Texier¹ ; au XIII^e, également au revers, sur diverses croix stationales du musée du Vatican, et, pour les Évangélistes en personne, sur la face de la croix de Clairmarais², n'a guère été adopté que dans la moitié des cas présents à notre mémoire, et moins dans les monuments plus anciens que dans ceux d'une date relativement moderne. Nous ne nous croyons pas moins permis de le recommander, sans pouvoir donner à notre recommandation plus de valeur que n'en ont les raisons ci-dessus exposées.

Les Évangélistes ont encore trouvé une place très-bien appropriée à leur caractère, dans les quatre sections d'une voûte d'arêtes ou d'ogive : telle est, au XV^e siècle, celle de la chapelle peinte par Masaccio dans l'église de Saint-Clément, à Rome, où ils sont associés aux quatre Docteurs de l'Église latine : saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme. Quelquefois ces Saints Docteurs, au lieu d'être accostés aux Évangélistes, sont mis en regard. Dans un tableau des galeries du Louvre (n^o 371), attribué à Sacchi di Pavia, du commencement du XVI^e siècle par conséquent, les quatre Docteurs sont

1. *Annales arch.*, T. XVI, p. 308.

2. *Id.*, T. XV, p. 5.

accompagnés des quatre animaux : saint Jérôme consulte l'Ange de saint Matthieu, saint Grégoire a le bœuf de saint Luc à ses pieds; saint Ambroise, le lion de saint Marc, et saint Augustin, l'Ange de saint Jean ¹. Quelque disposition que l'on adopte, l'accord des Évangélistes et des Docteurs mérite d'être encouragé; il exprime celui des saintes Écritures avec les interprétations de l'Église et ses traditions. Nous rappellerons, à ce propos, toutes les compositions propres aux quatre Docteurs de l'Église, et spécialement ce joli tableau de Jean d'Udine, à la galerie de Venise, où Jésus enfant, siégeant au milieu des Docteurs, est entouré des vrais Docteurs, c'est-à-dire des quatre Pères de l'Église latine, que nous venons de nommer.

Nous parlerons maintenant d'un certain nombre de compositions auxquelles l'imagination a pris plus de part. Dans une verrière de la cathédrale de Chartres, les quatre grands Prophètes portent sur leurs épaules les quatre Évangélistes². Nous avons vu, dans l'antiquité primitive, les Évangélistes servir de rameurs à la barque de l'Église, avec ce cachet de simplicité qui caractérise l'époque. Au moyen âge, l'abondante variété des idées se manifeste principalement dans les miniatures des manuscrits, où les animaux évangéliques traînent le char de l'Église, soit qu'elle-même s'y tienne assise, soit qu'il ait été chargé du livre sacré de sa doctrine; ou encore, comme nous l'avons vu, réunis sur un même corps, ils lui servent de monture.

Le livre est traîné par eux, sur le char, dans la bible dite de Jeanne d'Evreux (fol. 37) ³, par allusion aux vivres envoyés par Joseph à Jacob, et que l'on voit aussi sur un chariot. Le livre est la nourriture de l'âme; saint Pierre et saint Paul sont en avant du char qui le porte; Notre-Seigneur, dont Joseph était la figure, se tient en arrière, pour montrer que l'Église, représentée par le char, l'Évangile, sa doctrine, les Évangélistes qui la soutiennent et la font marcher, les Apôtres ses conducteurs, tout cet équipage sacré et ce cortège viennent de lui.

Au folio suivant, Jacob quittant la Palestine pour aller en Egypte, « sénéfie », dit la Glose, « monseigneur saint Pere (saint Pierre) qui « laissa la vieil loi, etc. »; et l'on voit saint Pierre et le char de l'Église encore traîné par les quatre animaux, laissant derrière eux un édifice qu'ils abandonnent. Mme Félicie d'Ayzac, dans la *Revue de l'Art chrétien*, a réuni beaucoup d'exemples analogues et publié une miniature où l'on

1. Sur la voûte de Saint-Clément, saint Augustin est aussi associé à saint Jean; mais les autres associations ne sont plus les mêmes, p. 397.

2. Cahier, *Caractéristiques des Saints*.

3. Bibl. nat., in-4°. Suppl. Fr. 632 ⁴.

voit saint Pierre monté dans le char, avec une suite nombreuse qui représente la multitude des fidèles, s'élevant au-dessus de tous, et portant triomphalement, plus haut encore, le livre de la nouvelle Loi. « Tout cet attelage », ajoute la description, « s'avance vers Jésus-Christ, qui accueille simultanément un groupe de prédestinés s'avançant vers lui (peut-être les anciens Patriarches), tandis que, derrière le char, la personnification de la Synagogue, entourée d'un groupe de Juifs, s'ébahit, se pâme et laisse échapper de ses mains le rouleau de l'ancienne Loi. »

« Dans une autre bible enluminée, une miniature... inachevée..., celle qui répond au texte, met en scène les *quadriges d'Aminadab*. On voit au centre Aminadab, posant majestueusement sur un char attelé de quatre chevaux. Au-dessous est la miniature explicative, celle qui répond à la Glose. Au bas, on lit : « La Synagogue est troublée et esmerveillée par le peuple de Dieu, qui est figuré par Aminadab, qui a en lui les Charités : ce sont les Évangélistes, qui ont porté notre foy. » Voici comment la miniature de cette Glose en reproduit l'explication : Dans le lointain, au dernier plan, on voit les tours et les édifices de l'ancienne Jérusalem, représentant la vieille Loi; en avant, le lion et le taureau, l'ange et l'aigle, tenant des lambels restés vides, s'avancent vers le spectateur, en traînant, à la façon des chevaux, un agencement formé de deux tertres verdoyants, entre lesquels se dresse une montagne conique, couronnée d'une cité à clochers aigus : la Jérusalem nouvelle ou l'Église; derrière cette scène, deux Juifs, qui semblent personnifier la Synagogue, donnent des signes de stupéfaction et semblent échanger une conversation animée¹. »

A ces miniatures il faut joindre, avec le même auteur, comme offrant des représentations du char de l'Église traîné par les quatre animaux évangéliques, l'un des murs de la maison Bourgterould, à Rouen, et une paroi de la chapelle de la sainte Vierge, dans l'ancienne église des Dominicains de la rue de Vaugirard, à Paris. Le vitrail de l'abside de l'église abbatiale de Saint-Denis, où on les voit, non pas précisément attelés au char d'Aminadab, QVADRIGE AMINADAB, mais disposés, avec leurs livres, aux quatre angles de l'Arche d'alliance, exprime la même idée, tout à la fois avec le sérieux du XII^e siècle et la vive séve d'idées dont le moyen âge se montre déjà rempli, d'une manière qui mérite bien plus, par conséquent, d'être recommandée. Autour de l'Arche sont aussi rangées des roues, pour donner l'idée d'un char, sans que l'Arche soit montée sur ces roues, de même que l'idée de la faire traîner par les animaux est exprimée seulement par leur présence et leurs regards inspirés. Cette Arche,

1. *Revue de l'Art chrétien*, mai 1867, article de Mme F. d'Ayzac sur la *Zoologie mystique*, p. 259.

d'ailleurs, représentée par une sorte de boîte quadrangulaire, au sein de laquelle on aperçoit les Tables de la Loi et la Verge fleurie d'Aaron, est surtout remarquable par le grand crucifix qui, portant sur elle, est soutenu par Dieu le Père ¹.

Mme F. d'Ayzac cite encore une autre miniature, où une femme couronnée, qui personnifie en même temps la Foi et l'Église, et qui tient l'hostie consacrée et le saint ciboire, perce d'une longue croix la Synagogue tombant à la renverse, et foule l'Hérésie sous les pieds de sa monture; elle est montée, en effet, sur l'animal hybride, aux quatre têtes d'homme, de lion, de bœuf, d'aigle, qui emprunte à chacun de ces types un de ses pieds, et que nous avons vu la porter au pied de la croix, dans la miniature de l'*Hortus deliciarum*. Il était utile d'en renouveler ici la mention, afin de nous mieux pénétrer, avant de passer à un autre sujet, des rapports intimes que l'art chrétien a entendu établir entre l'Église et la représentation des Évangélistes ou de leurs symboles, soit lorsqu'il les associe en des représentations d'un goût contestable, soit lorsqu'ils apparaissent avec la solennelle gravité que comporte plutôt leur caractère.

IX.

DES SACREMENTS DANS L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE, REPRÉSENTÉS ISOLÉMENT OU PAR GROUPES PARTIELS.

Notre-Seigneur Jésus-Christ a institué sept Sacrements, c'est-à-dire sept signes sensibles, auxquels il a attaché la vertu de communiquer la grâce à nos âmes, et dont il a confié la dispensation à son Église. Les Sacrements peuvent être représentés par des figures et des emblèmes, et telle fut la manière usitée dans l'antiquité chrétienne, où elle était plus conforme à la loi du secret. Dans les temps modernes, on ne les représente plus guère que par la mise en scène des rites qui servent à leur administration, à l'exception de l'Eucharistie, représentée, dans tous les temps, par la seule exposition du pain consacré et du calice qui contient l'espèce du vin.

Une des plus importantes découvertes contemporaines dans les fouilles des Catacombes, par rapport à l'iconographie chrétienne, est celle d'un

1. Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude v, F.

groupe de cinq *cubicula* dans le cimetière de Saint-Calixte, assignés par M. de Rossi, sur des raisons irréfutables, aux premières années du III^e siècle; les explications qu'il en a données les ont fait nommer *cubicula des Sacrements*. Ce n'est pas à dire que tous les Sacrements y soient représentés. Le savant interprète de l'antiquité chrétienne n'y voit que les deux principaux d'entre eux : le Baptême et l'Eucharistie, liés l'un avec l'autre, conformément à leur mode d'administration dans ces temps primitifs, où, au sortir du bain de la régénération, le néophyte était admis au banquet eucharistique. Si un évêque présidait à la cérémonie, on recevait même la Confirmation immédiatement après le Baptême, et il n'est pas impossible qu'il n'y ait une allusion à ce Sacrement dans les peintures que nous allons décrire; mais on ne saurait y voir la Pénitence sous la figure du paralytique emportant son lit, par des raisons qui trouveront leur place dans l'exposition suivante, et on n'y voit aucune trace des trois autres Sacrements : l'Extrême-Onction, l'Ordre et le Mariage.

Nous ne faisons ici que résumer les lumineuses explications de M. de Rossi, en nous attachant principalement, avec lui, au *cubiculum* où la série est la plus complète¹, et, secondairement, à celui des autres² qui offre les meilleurs termes de comparaison pour l'éclaircissement des pensées qui leur sont communes, avec de légères différences. De part et d'autre, la série est ouverte par l'image de Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. Moïse n'étant ici que la figure de saint Pierre ou, plus généralement, du prêtre chrétien, l'eau qui jaillit de la pierre, c'est-à-dire du sein de Jésus-Christ même, est l'eau de la grâce, l'eau régénératrice qui va servir à baptiser. En effet, dans la scène qui suit, on voit un pêcheur qui pêche à la ligne un poisson dans ces mêmes eaux (pl. XIX). Le Baptême est ensuite, lui-même, directement représenté au moyen de deux personnages : l'un, de la taille d'un enfant, nu et plongé à mi-jambes dans l'eau; l'autre, vêtu, appuyant la main sur la tête de celui-ci. Dans le premier *cubiculum*, les eaux du Baptême sont, à la lettre, les mêmes que celles où s'accomplit la pêche, et, dans le second, les deux scènes sont séparées, celle du Baptême occupant seule la face principale de la crypte. Mais en combinant les données fournies par ces deux monuments, on peut dire que l'eau sortant du rocher, celle où la pêche s'accomplit, celle où le Baptême est conféré, est absolument la même, et l'on reconnaît d'une manière évidente que ces figures se rapportent à cette suite d'idée : l'efficacité du Baptême venant

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, p. 331 et suiv., pl. XIII, 3; XVI, LIII-LIV, A³. Pl. supplémentaire, C D, A². — Fig. 1 et 2 de notre pl. XIX.

2. *Id.*, pl. XI, XV; LIII-LIV, A²; C D, A². — Fig. 3 et 4 de notre pl. XIX.

de Jésus-Christ, la pêche spirituelle des âmes gagnées par la prédication apostolique, l'accomplissement même du rite sacramentel qui confère la grâce du salut. Et comme chacune de ces images rappelait toutes les autres, elle pouvait les suppléer, et au moyen d'une seule, on disait en abrégé ce qu'elles signifiaient toutes ensemble.

A la suite du Baptême, dans le premier *cubiculum*, vient le paralytique portant son lit. Envisagée isolément, cette image semblerait pouvoir se rapporter à la Pénitence, et le P. Marchi l'avait ainsi interprétée; mais la place qu'elle occupe entre le Baptême et l'Eucharistie, qui se recevait immédiatement après, ne s'applique bien qu'à la rémission des péchés accordée par le premier des Sacrements. Les chrétiens étaient alors entretenus dans la pensée qu'ils devaient vivre et mourir avec la grâce baptismale, et loin de leur mettre sous les yeux les facilités qui pouvaient leur être données pour obtenir leur pardon et recouvrer la grâce, lorsqu'ils l'auraient perdue après l'avoir reçue, on les leur cachait plutôt jusqu'au moment où, malheureusement, ils s'étaient mis dans le cas d'en avoir besoin. Le paralytique représenté ici est celui qui fut guéri près de la piscine probatique, laquelle offrait elle-même une figure du Baptême. De sorte que, généralement, on reconnaîtra dans la fréquente représentation de ce miracle une allusion à la régénération baptismale.

Dans notre crypte, en passant des parois de la face latérale de gauche à celles de la face principale, on rencontre à la suite des images qui se rapportent au Baptême, celles où l'on reconnaît non moins manifestement l'Eucharistie: un banquet est au milieu; sur la table de ce banquet est servi le poisson mystique, c'est-à-dire le Sauveur lui-même, et l'on voit une rangée de corbeilles remplies du pain sacré; puis, de chaque côté, d'abord cette scène de la consécration où nous avons précédemment observé l'Église sous figure d'Orante, et, entre elle et le prêtre consécrateur, un trépied chargé du pain et du poisson. A l'opposé, on voit Abraham et Isaac en prière, avec le bélier qui fut la réelle victime du sacrifice (pl. XIX, fig. 2). Ainsi se complète la pensée qui s'attache à l'Eucharistie, en la faisant elle-même considérer comme la continuation et le renouvellement du sacrifice seul véritablement efficace, dont celui d'Abraham était une figure.

Il nous est impossible, dans les limites que nous nous sommes assignées, de relever tous les enseignements que l'on recueille de ces peintures; nous insisterons seulement sur la corrélation entre le Baptême et le banquet eucharistique, qui se trouve encore confirmée par le nombre sept des convives, invariablement adopté non-seulement dans les deux caveaux funéraires auxquels nous nous sommes spécialement attaché, mais de même dans les peintures de deux des autres excavations analogues qui en sont voisines. Or, ce nombre est précisément celui des disci-

ples qui pêchaient sur le lac de Tibériade lorsque Notre-Seigneur y apparut après sa Résurrection ; l'on se souvient qu'ils aperçurent auprès de lui un poisson et du pain, et qu'il leur en fit manger avec lui¹. Et ce qui ne laisse aucun doute sur la valeur du rapprochement, c'est que, dans le *cubiculum* qui, pour nous, est le second, les sept convives du banquet, qui, dans cette crypte, vient immédiatement après le sujet de la pêche, sont nus, comme s'ils venaient de sortir du bain (pl. xix, fig. 4).

Le Baptême et l'Eucharistie, — le Sacrement qui donne la vie, par lequel on naît à la grâce, et celui qui entretient la vie et la conserve, — résumant, on peut le dire, toutes les idées exprimées dans les monuments figurés du christianisme à sa première période. La proposition inverse ne renferme pas un moindre degré de vérité, c'est-à-dire que toutes, ou presque toutes les représentations de l'art, à cette époque, contiennent une allusion, au moins, au Baptême et à l'Eucharistie : toutes celles où les eaux apparaissent ou bien sont rappelées par la figure de Noé, par le passage de la mer Rouge, par la barque flottant sur les flots, par l'image du Jourdain ; toutes celles, de même, qui expriment une idée de naissance, de résurrection, de renouvellement, de pardon, se rapportent plus ou moins directement au Baptême. Les représentations qui offrent une image d'alimentation : le miracle de Cana, la multiplication des pains, la manne tombant du ciel, reviennent à l'Eucharistie, et souvent ces deux Sacrements sont rappelés par une seule et même image, le poisson, par exemple.

Quant au mode d'administration de ces Sacrements, on voit, par les peintures du premier de nos *cubicula*, que le Baptême est reçu, à la fois, par immersion et par infusion. Le personnage qui le reçoit, plongé dans l'eau à mi-jambes, comme nous l'avons dit, était, en outre, entouré des jaillissements de l'eau salutaire qui a été répandue sur tout son corps.

On dit, d'une manière aussi claire, la vertu du Sacrement et la pensée qui s'y attache, en représentant le mystère de son institution, qu'en mettant en scène les rites au moyen desquels on y fait participer les fidèles ; et bien que Notre-Seigneur, lorsqu'il s'est fait baptiser, n'ait pas reçu le Sacrement qu'il voulait instituer, cette cérémonie en était plus que la simple image, et l'on est en droit de penser qu'il attribua alors à l'eau la vertu sanctifiante au moyen de laquelle nous rentrons en grâce avec Dieu. On est donc parfaitement dans le vrai, en représentant le Baptême de Notre-Seigneur pour exprimer la pensée du sacrement de Baptême, et nous avons la preuve qu'on l'entendait ainsi dans la seconde période de l'antiquité chrétienne, alors que cette représentation cesse

1. Joan., xxi, 2, 9, 13.

d'être rare. Cette preuve nous est donnée notamment par un sarcophage du musée d'Arles (n° 15), successivement publié par Millin et de Noble la Lauzière ¹, où le chrétien, sous la figure d'un enfant, est substitué à Notre-Seigneur, pour recevoir le baptême de saint Jean-Baptiste, avec cette triple particularité que le saint précurseur est très-reconnaissable à sa peau de bête, que la colombe descend du ciel et que l'eau baptismale en descend aussi. Et ce qui ajoute encore à la signification de cette scène, c'est qu'occupant une des extrémités latérales du monument, elle a pour pendant le rocher frappé par Moïse, à l'extrémité opposée. L'eau baptismale descend aussi du ciel, sur un autre sarcophage, de provenance inconnue, publié par Bosio ²; et l'on observe une composition analogue sur une cuiller en argent trouvée à Aquilée en 1792, reproduite par Mozzoni et M. l'abbé Martigny ³. Si elle n'appartient au iv^e siècle, dans lequel le premier de ces auteurs l'a classée, elle en est certainement peu éloignée : l'eau du Baptême semble venir du souffle même de la colombe, qu'on y voit reparaître ⁴. Dans tous les cas, nous avons vu qu'il en est ainsi dans la mosaïque de Saint-Jean-de-Latran, exécutée au xiii^e siècle, mais, évidemment, selon des données beaucoup plus anciennes. Il nous sera impossible encore de ne pas voir une allusion à l'efficacité du Baptême, en tant qu'elle provenait du Sauveur, dans les représentations de sa Nativité, où il est lavé, avec une persistance incroyable, pendant tout le moyen âge, nonobstant des raisons décisives contre l'inconvenance de

1. *Hist. d'Arles*, pl. xxv, fig. 4.

2. *Roma sott.*, p. 589. Ce sarcophage fait partie du musée de Latran.

3. Mozzoni, *Tavole della storia della chiesa*, iv^e siècle, p. 47, fig. M. Martigny, *Diet. des Ant. chrét.*, p. 71.

4. Une représentation analogue, quant à la taille du baptisé, se voit dans une miniature du xii^e siècle, de la Bibliothèque de Turin, publiée par Paciaudi (*Dè Cultu Joan. Bapt.*, in-4^o; Rome, 1755, p. 69), avec cette particularité, que le Jourdain étant représenté avec ses deux sources : *Yor* et *Dan*, dont nous parlerons plus tard, le baptême cependant est administré dans une cuve baptismale, — à Notre-Seigneur lui-même, puisque cette fois le baptisé porte le nimbe crucifère ; — mais la taille d'enfant rappelle expressément le chrétien qui, par le baptême, est, autant que possible, assimilé à Jésus-Christ ; la colombe descend sur lui, désignée par ces sigles : SPS, *Spiritus*, jusqu'à lui toucher la tête de son bec.

M. l'abbé Martigny dit que, sur un bas-relief de Monza, la colombe tient un vase renversé d'où l'eau baptismale s'écoule sur la tête de Notre-Seigneur. Cette particularité nous a échappé, lorsque nous avons observé le bas-relief lui-même, sculpté dans le tympan de la porte principale. Nous n'avons pas sous les yeux la planche de Frisi, sur laquelle a porté l'observation de M. l'abbé Martigny ; celle de d'Agincourt la reproduit, et laisse la question indécise. (D'Agincourt, *Sculpture*, pl. xxvi, fig. 8.)

Quant à l'âge de cette sculpture, si on s'en rapportait à l'épée tenue par saint Paul, à gauche de la scène principale, en regard de saint Pierre qui porte les clefs, elle ne serait pas antérieure au xiii^e siècle. Cette épée peut avoir été ajoutée ; mais, dans tous les cas, nous ne croirions pas ce monument antérieur au xii^e siècle.

la tradition à laquelle se rapporte une semblable particularité. On remarquera, d'ailleurs, que la cuve où cette cérémonie s'accomplit le plus souvent, est singulièrement analogue de forme avec les fonts baptismaux montés sur un pied, et où le néophyte est plongé, qui figurent dans presque tous les monuments des mêmes époques, quand on veut représenter un baptême : à tel point que, dans les *Annales archéologiques*, comme illustration d'un des articles de M. l'abbé Sagette sur l'iconographie de ce Sacrement, on s'est cru fondé, sans parti-pris, à faire figurer un de ces exemples de l'Enfant Jésus lavé aussitôt après sa naissance¹. Nous reviendrons sur ce sujet; il nous faut, en ce moment, marcher d'autant plus rapidement que, tout en nous restreignant beaucoup, nous avons donné trop d'extension à l'étude du Baptême, sans presque sortir des temps primitifs, pour ne pas être obligé d'être plus bref encore, relativement aux autres Sacrements.

L'Eucharistie a été représentée par les circonstances du repas où elle a été instituée, avec plus de raison encore que le sacrement de Baptême par le baptême de Notre-Seigneur; et, cependant, la représentation directe du fait historique dont nous parlons n'est entrée qu'assez tard dans le cycle de l'art chrétien, et ce n'est que plus tard encore qu'on s'y est attaché isolément, dans le but spécial d'exprimer la pensée du Sacrement. C'est, à nos yeux, une raison de plus pour en réserver l'étude jusqu'au moment où nous nous occuperons de la série des mystères. L'Eucharistie, considérée comme sacrifice, a une telle importance dans l'Église, que le culte extérieur que nous rendons à Dieu y revient tout entier. Par cette raison, nous en traiterons à part, après avoir terminé ce qui nous reste à dire des Sacrements considérés comme tels.

La Confirmation peut avoir été rappelée dans les peintures des *cubicula* de Saint-Calixte, par cette circonstance que, dans les scènes du premier Sacrement, le moment de la représentation pourrait être, non celui où le Baptême est reçu, mais celui où il vient de l'être, et le ministre du sacrement imposerait la main sur le nouveau baptisé. La Confirmation, d'ailleurs, bien expressément rappelée dans plusieurs inscriptions de l'antiquité chrétienne², ne nous paraît pas y avoir été représentée d'une manière plus claire et plus certaine.

Si la *Guérison du paralytique*, si fréquente dans l'art chrétien primitif, se rapporte à la rémission des péchés par le Baptême, et non à celle qui a lieu pour les péchés commis après l'avoir reçu, il sera non moins dif-

1. *Ann. arch.*, T. XXVI, p. 344. Cet exemple est emprunté à la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle.

2. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 174.

ficile, nous en ayons donné les raisons, de trouver, à cette époque, des images directes du sacrement de Pénitence.

On pourrait y rattacher quelques figures du Bon Pasteur, où il y aurait lieu d'apercevoir, selon les paroles de saint Cyprien, citées par M. de Rossi, la différence existant entre le pécheur *qui jam ovis fuerat*, qui était sorti de la bergerie après y être entré, et l'infidèle appelé à devenir brebis par l'efficacité de l'onde salutaire : *una est aqua in Ecclesia sancta quæ oves facit* ¹. Mais il s'agissait encore là de la pensée du pardon, sans que le Sacrement de la réconciliation fût directement représenté ; et, pour en établir sérieusement la perpétuité, c'est toujours aux textes qu'il faut recourir ².

Nous en dirons autant, et avec plus de raison même, de l'Extrême-Onction. Quant au sacrement de l'Ordre, nous avons émis, comme conjecture, la pensée que, dans le grand sarcophage de Saint-Jean-de-Latran (t. II, pl. VIII), qui, plus que beaucoup d'autres, a été l'objet de tant de commentaires, il pouvait y avoir une allusion à l'ordination sacerdotale : ce serait l'imposition de la main faite par l'un des deux personnages qui, placés à droite et à gauche de Daniel, semblent représenter les princes des Apôtres, sur la tête de cet autre petit personnage, qui offre au Prophète une corbeille pleine de pains. Depuis, M. de Rossi a fait observer que celui-ci représentait Habacu, transporté par l'Ange du Seigneur ou par le Seigneur lui-même, dont l'Ange n'était que l'instrument. Nous ne doutons pas désormais que ce soit le sens littéral de cette représentation. Resterait à voir si elle n'aurait pas aussi un sens figuré plus ou moins conforme à notre supposition. On est fondé à conjecturer, d'une manière plus plausible, que l'ordination d'un diacre a été représentée dans une peinture du cimetière de Saint-Hermès, où un personnage, assis sur un trône élevé, tenant un volume déployé de la main gauche, étend la droite sur un jeune homme placé entre deux autres personnages d'âge mûr ³. Le Mariage chrétien est représenté, notamment, sur deux des fonds de verre qu'a publiés le P. Garrucci ⁴, par un homme et une femme qui se donnent la main ; sur le premier de ces petits monuments, ils sont entre une couronne et un autel, avec cette inscription : « *Vivatis in Deo* » ; sur la seconde, au-dessous du monogramme sacré, avec cette autre inscription : « *Martura Expectete vivatis* », et un *volumen* roulé derrière la femme ;

1. *Roma sott.*, T. II, p. 350. Cypr. Epist. LXXI.

2. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 262.

3. Bosio, *Roma sott.*, p. 565. Aringhi, *Roma subt.*, T. II, p. 329. Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, p. 480.

4. *Vetri ornat.*, pl. xxvi, 11, 12.

cette représentation se retrouve, avec les mêmes données fondamentales, sur d'autres monuments. Il ne nous paraît pas nécessaire que les rites sacramentels soient plus expressément reproduits, pour qu'en de pareilles images de l'union conjugale, on puisse apercevoir un souvenir du Sacrement de mariage.

X.

LES SACREMENTS, DEPUIS LE MOYEN ÂGE, REPRÉSENTÉS TOUS RÉUNIS.

La plus ancienne composition citée comme réunissant les sept Sacrements, avec l'intention expresse de les représenter tous, paraîtrait être sculptée sur le campanile de Florence, où elle serait à une assez grande hauteur, et où, faute d'être prévenu, nous ne l'avons pas observée. On cite ensuite, dans la petite chapelle de l'Incoronata, à Naples, les sept Sacrements, dont les fresques ont été attribuées à Giotto et publiées sous son nom¹; mais il a été démontré qu'elles ne pouvaient pas être de lui, dans la nouvelle édition de Vasari². En effet, quand nous avons visité cette chapelle, en 1841, nous avons été frappé du caractère, sinon des peintures des Sacrements, du moins de celles qui les accompagnent, comme indiquant le xv^e siècle beaucoup plus que le xiv^e; mais nous ne pouvions prévoir alors qu'il nous deviendrait utile d'avoir observé le mode de représentation adopté pour chacun des Sacrements, et il ne nous est resté, sur ce point, aucun souvenir. M. Guénebault cite, à son tour, une composition de Raphaël, dont nous n'avons pas autrement connaissance, puis une série de gravures de Philip. Galle, d'après Martin de Vos, où ils sont mis en regard des sujets de l'Ancien Testament, qui en sont les figures. « Pour le Baptême, on voit
« l'Arche de Noé, le passage de la mer Rouge. Le sacrement de la Pé-
« nitence a pour figure la destruction de la lèpre, la pénitence de David.
« L'Eucharistie a pour figure correspondante la manne, le pain ap-
« porté par un Ange à Élie dans le désert, les pains présentés par
« Melchisédech au Très-Haut, la manducation de l'Agneau pascal. La
« Confirmation a pour figure le sacre de David, la gloire de l'Agneau dans
« le ciel, la bénédiction des fils de Manassès (l'auteur a voulu dire des fils
« de Joseph), Tobie recouvrant la vue, etc. Le Mariage rappelle celui

1. Aloë, *Peintures de Giotto de l'Incoronata*, in-4°. Londres, 1813. Guénebault, *Dict. icon.*, T. I, p. 343; T. II, p. 315.

2. Édition Le Moonnier. Florence, 1846, T. I, p. 343.

« d'Adam et d'Ève, celui d'Isaac, celui de Jacob, etc. Le sacrement de l'Ordre est représenté par le sacerdoce d'Aaron, la consécration de ses fils, l'institution des Lévites. L'Extrême-Onction n'a aucune figure correspondante dans l'ancienne Loi; on y voit seulement les Apôtres¹... », nous ne dirons pas: « qui en font l'institution », selon les termes échappés à l'auteur par mégarde, mais qui la rappellent. Les sept Sacrements ont été peints sur un diptyque de Royer Van der Veyde, qui se trouve au musée d'Anvers, et qui a été publié par M. Didron. L'Eucharistie, représentée par l'élévation de l'hostie par le prêtre à l'autel, à laquelle s'associe une scène du Crucifiement réputée vivante et placée en avant, occupe le tableau central; les six autres Sacrements: le Baptême, la Confirmation et l'Eucharistie, sont sur le volet de droite; l'Ordre, le Mariage et l'Extrême-Onction, sur le volet de gauche². C'est une belle pensée que d'avoir fait rayonner ainsi tous les Sacrements autour de l'autel. M. Didron signale d'autres exemples de la représentation des Sacrements, entre lesquels un retable en albâtre, du xvi^e siècle, de l'église de Hal, aussi en Belgique. On les retrouve dans les gravures des *Cérémonies religieuses de tous les peuples*, de B. Picard, eu égard seulement à leurs formules. Nous ne faisons que mentionner les *Sacrements* du Poussin, peints d'après une iconographie qui feint d'être savante, et qui est toute de fantaisie. Ils le sont avec les sentiments qu'ils doivent inspirer, dans une série de gravures de la Société de Dusseldorf, d'après des dessins de C. Müller. On les retrouve sur une des gravures allemandes publiées à Ratisbonne, signée Leudner, avec un ostensor au milieu, pour figurer l'Eucharistie, et dans un sentiment de piété analogue.

Nous ne pouvons taire, en finissant, le travail de M. l'abbé Sagette, publié dans les *Annales archéologiques*, sur l'iconographie des Sacrements; mais le pieux auteur ne nous fournit pas de nouvelles données sur la voie que nous avons essayé de parcourir, et l'espace nous manque pour nous engager plus avant, avec lui, sur le terrain de la nature intime des Sacrements, de leur caractère théologique, et celui des rites sacramentels, où il s'élève à de hautes considérations: l'artiste chrétien devra les lui emprunter directement, car il ne saurait trop s'en inspirer. Nous nous prévalons seulement de l'autorité de cette importante publication, pour maintenir l'ordre des Sacrements tel que nous l'avons suivi, comme devant être la règle habituelle de l'art, nonobstant les exemples contraires: le Baptême, la Confirmation, l'Eucharistie, la Pénitence, l'Extrême-Onction, l'Ordre, et le Mariage; en faisant observer que, si l'ordre symétrique le demande, on

1. Guénebault, *Dict. icon.*, T. II, p. 315.

2. *Ann. arch.*, T. XXI, p. 241; XXII, p. 346; XXV, p. 45.

peut laisser l'Eucharistie au milieu, comme dans le triptyque de Van der Veyde, parce qu'elle est, en dignité, le plus grand des Sacrements, et que tous les autres sont ordonnés par rapport à lui, selon la doctrine de saint Thomas d'Aquin. Puis, selon différents cours d'idées, on peut admettre quelques variétés dans l'ordre de ces représentations : admettre, par exemple, avec M. l'abbé Sagette, qu'il y a lieu de justifier, par des considérations très-élevées, celui qui a été suivi dans le retable de Hal. Les Sacrements étant rangés tous sur deux lignes, le Baptême, l'Eucharistie et l'Ordre sont placés plus près du tabernacle, avec lequel ils ont un rapport plus direct, tandis que la Confirmation, la Pénitence, le Mariage et l'Extrême-Onction sont très-convenablement disposés au-dessous, avec saint Ambroise et saint Augustin, qui attestent, en l'expliquant, la vertu des Sacrements¹.

Les Sacrements étant représentés selon leur mode d'administration, il faut observer qu'il y a, dans leurs représentations, des différences conformes aux modifications qui se sont produites dans les rites sacrés. Le Baptême peut s'administrer par voie d'immersion, par voie d'infusion, ou par l'une et l'autre réunies. Plus généralement, jusqu'au xiv^e siècle, quand il y a lieu de représenter un baptême, on montre le néophyte plongé dans une cuve, soit qu'il s'agisse d'un enfant, soit qu'il s'agisse d'un adulte : tels apparaissent un roi et une reine, que l'on croit être Théodelinde et son second mari, Agilufe, sur un sarcophage trouvé, au xvii^e siècle, aux environs de Naples, dont le dessin, envoyé à Ciampini, a été alors publié par lui, et reproduit par Mabillon²; tels sont Corneille et le philosophe Craton, baptisés par saint Pierre et saint Jean, sur les fonts de Liège³; telle est la mère de saint Thomas Becket, dans une miniature anglaise, où, les mains jointes, elle se fait remarquer par son sentiment de prière⁴. D'un autre côté, cependant, sur un autre sarcophage, trouvé avec celui du baptême de la reine des Lombards, ou sur une autre face du même sarcophage, on voit un autre personnage baptisé par la seule infusion, à côté de la cuve, où l'eau baptismale a seulement été puisée⁵. Dans la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, où la vie du Saint est représentée en des peintures du xiii^e ou xiv^e siècle, le saint diacre baptise saint Romain, également en lui répandant seulement de l'eau sur la tête⁶. Dans le *Baptême* de Van der Veyde, très-exactement conforme aux rites sacramentels, l'enfant baptisé, tenu sur la cuve baptismale par son par-

1. *Annales arch.*, T. XXVI et XXVII, et particulièrement T. XXVI, p. 246, 247.

2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. iv. Mabillon, *Iter italicum*, p. 73.

3. *Annales arch.*, T. V, p. 30, 31.

4. *Old England*, p. 131.

5. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. v. Mabill., l. c.

6. D'Agincourt, *Peint.*, pl. xcix, 10. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. vi.

rain et sa marraine, reçoit l'onction du prêtre, dans le moment choisi pour la représentation.

Des différences analogues peuvent exister relativement au sacrement de l'Eucharistie, quant à son administration sous les deux espèces ou sous une seule, quant à la forme du pain destiné à la consécration : forme usuelle dans l'antiquité chrétienne, d'un pain arrondi, généralement marqué de deux incisions en forme de croix, que l'on observe encore sur la dalmatique impériale de Saint-Pierre du Vatican ; forme de l'hostie qui a prévalu dans l'Église latine. Il y a lieu aussi de prendre en considération la forme des vases, qui, employés à contenir les espèces consacrées ou seulement avant leur consécration, peuvent servir à exprimer l'idée du Sacrement lui-même. Ainsi, un petit baril, que l'on voit, au-dessous du crucifix, sur la plaque en ivoire de la Bibliothèque nationale, a été remarqué, par le père Cahier, comme pouvant offrir cette pensée, et se rapporter de la sorte à la signification exprimée plus ordinairement par la présence de l'Église et du calice qu'elle tient à la main¹. Les formes des custodes et des saints ciboires, des colombes suspendues autrefois au-dessus de l'autel, méritent, au même point de vue, qu'on y fasse attention.

L'on sait que, pour l'administration du sacrement de Pénitence, l'usage des confessionnaux est moderne, — celui, du moins, des meubles en bois employés aujourd'hui pour la confession ; car on est fondé à croire qu'au moyen âge, on avait pris des dispositions, au moins dans certaines églises, pour faciliter la confession, au moyen d'une certaine ouverture pratiquée dans l'intérieur des murs. Dans le tableau de Van der Veyde,



53

La Confession.
(Vignette de Simon Vostre.)

la confession s'accomplit aux abords du sanctuaire ; il en est de même dans la vignette de Simon Vostre, que nous reproduisons, où le pénitent est agenouillé en présence du prêtre. A l'Incoronata de Naples, d'après M. l'abbé Barraud, la confession se fait sous le porche de l'église : le prêtre est assis sur une chaise haute à dossier, et le pénitent est à genoux à côté. Le même auteur pense que nos confessionnaux ne remontent pas au delà

du XVI^e siècle, et s'ils ne viennent pas de saint Charles Borromée, du moins l'usage n'en a été propagé que par le saint archevêque de Milan².

1. *Mélanges d'Arch.*, T. II, pl. v.

2. Notice de M. l'abbé Barraud, dans le *Bulletin monumental* de M. de Caumont. Comptendu de cette notice dans le *Bulletin des Antiquaires de l'Ouest*, par M. de Gennes, v^e trimestre de 1871, p. 40, 49.

XI.

DE LA DIVINE LITURGIE.

Par la représentation des Évangélistes, on montre quel est l'enseignement de l'Église; par la représentation des Sacrements, on montre quels sont les moyens de salut dont elle dispose; il nous reste à voir, toujours au point de vue des représentations que l'on peut en faire, comment l'Église rend à Dieu le culte qui lui est dû. Le culte divin se résume dans l'adoration et la prière: l'adoration par laquelle on reconnaît qu'on tient tout de Dieu; la prière, par laquelle on témoigne qu'on attend tout de lui. L'acte d'adoration par excellence est le sacrifice; il est aussi le mode de prière le plus efficace. Le sacrifice consiste dans l'immolation d'une victime, c'est-à-dire dans la destruction, en l'honneur de Dieu, d'un être vivant ou d'une substance propre à entretenir la vie, disons mieux, dans la destruction d'une vie, pour attester que toute vie lui appartient, et la nôtre en particulier. Les sacrifices de l'ancienne Loi, où l'on immolait des animaux, le sacrifice de Melchisédech offrant à Dieu le pain et le vin, c'est-à-dire les principaux aliments de notre vie, n'étaient que des figures, par elles-mêmes insuffisantes, quoique agréables à Dieu, eu égard à leur signification. Les sacrifices humains n'ont jamais été qu'une coutume barbare et réprouvée de Dieu; si le Seigneur a demandé à Abraham le sacrifice de son propre fils, c'était pour constater sa soumission parfaite, et il n'a pas voulu que l'exécution fût consommée. Cependant, il y avait dans tous ces sacrifices la pensée et l'image du sacrifice seul véritablement digne de Dieu, que Jésus-Christ a réellement accompli sur la croix. Là, une vie, et la plus excellente des vies, une vie d'un prix infini, a été livrée pour acquitter vis-à-vis de Dieu la dette de l'humanité tout entière, non pas seulement la dette naturelle d'adoration et de prière contractée vis-à-vis du Créateur par toute créature, mais encore la dette d'expiation contractée par l'homme coupable, la dette d'actions de grâces contractée pour tous les bienfaits qu'il avait reçus, et pour ce plus grand et ce dernier même des bienfaits qu'il recevait par sa rédemption. Ce sacrifice est d'un tel prix, que sa valeur ne saurait diminuer par le laps de temps; il subsiste éternellement, et le Sauveur étant ressuscité, son sacrifice n'en est pas moins subsistant. Pour perpétuer le souvenir de ce sacrifice, et non pas seulement pour en communiquer les fruits, il a institué le sacrement de l'Eucharistie, et lui a donné une telle efficacité, que, par

la consécration sacramentelle, le prêtre consécrateur, les assistants en état d'union avec lui et l'Église entière, sont mis dans les mêmes conditions que si le sacrifice sanglant était alors même effectivement renouvelé en leur faveur, de telle sorte qu'on peut dire avec vérité, eu égard à ses conséquences spirituelles, qu'il l'est pleinement.

Il en résulte que, dans l'Église, l'Eucharistie est le fond, le centre, le pivot sur lequel repose et autour duquel roule tout le culte divin.

Tout ce qui se fait pour l'observation du service ou du culte divin, est compris sous le nom de liturgie. On distingue, dit M. l'abbé Martigny, deux espèces de liturgie : la liturgie psalmodique et la liturgie eucharistique. Mais, si on y prend garde, on verra que la première se rapporte elle-même à l'Eucharistie, quoique moins directement, soit qu'il s'agisse des cérémonies et des chants qui ont lieu autour de l'autel, ou des prières que le prêtre doit réciter principalement parce qu'il est le ministre de cet auguste Sacrement, pour s'y préparer et pour ne pas en laisser perdre les fruits. Le calice, parce qu'il est l'emblème du sacrifice eucharistique, résume toutes les prérogatives de l'Église, toutes les pensées de la foi ; et de même que le seul mot d'*autel* signifie la religion tout entière, on peut, par cette seule image, exprimer tout ce que l'Église rend d'honneur à Dieu.

Dans les anciennes mosaïques, sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Côme-et-Saint-Damien, par exemple (T. I, pl. IV), soit que l'autel soit chargé, comme sur le premier, du livre sacré et de la croix, soit que l'Agneau vienne s'y joindre, comme sur le second, l'idée des saints mystères est là tout entière, telle que l'Église les célèbre, pour la gloire de Dieu et pour notre utilité propre. Quand on a voulu rendre d'une manière plus explicite ce qui se passe sur l'autel, il s'est présenté plus explicitement aussi des données de trois ordres différents, que l'on peut apercevoir dans les représentations succinctes dont nous venons de parler. La croix et l'agneau y ramènent la pensée au sacrifice réalisé sur le Calvaire ; le calice, le livre et l'autel lui-même rappellent les cérémonies sacrées que le prêtre y accomplit ; la position de cet autel, au faite de l'édifice, entouré des signes les plus éclatants de glorification, dit qu'il ne s'agit pas seulement d'un acte accompli sur la terre, et montre quel est son retentissement dans le ciel.

Développez ces pensées, et vous arriverez toujours, pour exprimer la substance du saint sacrifice, ou à mettre en scène, soit sur l'autel, soit à ses abords, les réalités de la Passion, ou à représenter les rites de l'Église, le Sauveur, lui-même, dans la gloire, pour exprimer ses différents modes d'action, à faire intervenir enfin les Anges, toute la Cour céleste, en tant qu'ils participent, comme ils le font certainement de là-haut, à tout ce qui se fait de semblable ici-bas. La composition dite de

la *Messe de saint Grégoire*, où tous les souvenirs de la Passion sont groupés au-dessus de l'autel, appartient entièrement au premier mode de représentation ; la scène vivante du Crucifiement qui se voit au premier plan, sur le tableau central de Van der Veyde, y revient de même, tandis que, dans le fond, l'élévation de l'hostie se fait d'une manière absolument conforme à la célébration journalière de la sainte Messe. Au lieu de cette messe privée, le peintre aurait pu représenter une messe solennelle, et tenter ainsi de donner tout son éclat à l'acte par excellence du culte chrétien ; mais il lui eût été difficile alors de ne pas diviser l'attention, et, se contentant d'indiquer les solennités de l'Eglise qui se célèbrent dans le chœur, il a été bien inspiré de mettre, sur le devant du jubé, la pensée du divin sacrifice, d'autant plus en relief, qu'elle remplit seule les voûtes silencieuses du temple ¹.

La messe la plus justement célèbre comme œuvre d'art est celle du tableau à fresque de Raphaël, dite *Messe de Bolsène* ; l'on sait quel en est le sujet. Un prêtre allemand était tourmenté de doutes sur la présence réelle ; il allait les soumettre au pape Urbain IV, qui régnait alors, et résidait à Orviété pour se soustraire aux agitations dont Rome, à cette époque, était trop souvent le théâtre ; le prêtre s'était arrêté à Bolsène, petite ville voisine, et après y avoir passé la nuit, il disait la messe avant de reprendre sa route, lorsqu'il fut repris de ses plus vives tentations. Dans ce moment, pour les dissiper à tout jamais, Notre-Seigneur voulut que le vin, changé en son sang, qui était dans le calice, prit la couleur naturelle qu'il devrait avoir, comme étant du sang, et se mit à bouillonner, au point de jaillir sur le corporal. Le prêtre fut troublé, il voulut emporter le calice à la sacristie, et, alors, il tomba quelques gouttes de sang précieux sur le pavé même de l'église. Le corporal ensanglanté se conserve encore à Orviété, Urbain IV l'ayant fait transporter au lieu de sa résidence. Ce prodige fut l'un des avertissements divins qui déterminèrent l'établissement de la Fête du Saint-Sacrement, *Corpus Christi*, qui se célèbre le jeudi d'après le dimanche de la Trinité. Raphaël n'a pris que la substance du fait : la manifestation de la présence réelle ; la scène se passe en présence du Pape, et le Pape porte les traits de Jules II. Le célébrant n'est pas troublé, il est touché, considérant à la fois la sainte hostie qu'il tient d'une main et le corporal taché de sang qu'il soulève de l'autre. Si le peintre a pris garde à l'observation des règles liturgiques, la messe se trouve au moment de la seconde élévation, après le *Nobis quoque peccatoribus*. C'est dans l'expression touchée et recueillie de ce prêtre que réside la plus grande beauté du tableau ; on peut aussi en admirer l'heu-

1. *Ann. arch.*, T. XXVII, p. 239.

reuse disposition : profitant de ce qui eût semblé un obstacle, l'artiste a élevé l'autel au-dessus d'une fenêtre, et par là même au-dessus de tous les assistants, qui s'échelonnent à droite et à gauche, sur les côtés. Il faut encore noter l'admirable gradation des sentiments : l'attitude calme et sereine du pape et des cardinaux — cette manifestation n'ajoute rien à la fermeté de leur foi — ; à l'opposé, le mouvement enthousiaste des fidèles ; au-dessous d'eux, la flasque indifférence des employés subalternes de la cour pontificale. Raphaël a beaucoup travaillé ce tableau, quoique son travail aboutisse à la plus parfaite aisance ; on le voit par un dessin qui en offre l'idée première, et, dans cette circonstance, le premier jet n'était pas le meilleur.

La grande fresque, encore plus admirable, de la *Dispute du Saint-Sacrement*, dans la salle voisine, où nous avons vu l'Église enseignante, le Christ triomphant et tant d'autres choses, offre à son centre le Saint-Sacrement exposé sur l'autel, évidemment pour honorer et rappeler le saint sacrifice, en dire tous les fruits, et l'union, par son moyen, du ciel et de la terre. Cette magnifique composition se relie de la sorte au sujet qui a reçu le nom de *Divine liturgie* dans l'art grec moderne. Il est décrit dans le *Guide de la peinture* du mont Athos, mais il se retrouve aussi, avec ses éléments essentiels, dans la statuaire de nos cathédrales. De part et d'autre, l'on se propose d'y montrer la participation des Anges et de toute la cour céleste au sacrifice eucharistique.

Voici comment le *Guide de la peinture* veut qu'on représente ce sujet : « Une coupole. Au-dessous, une table, sur laquelle est le saint Évangile ; « au-dessus, le Saint-Esprit ; auprès, le Père éternel, assis sur un trône ; il « bénit de ses saintes mains, et dit sur un cartel : « Je t'ai engendré de « mon sein avant Lucifer » ; du côté droit de la table, le Christ en habit « de patriarche, et bénissant ; devant lui, tous les ordres des Anges « saisis de respect, en habits sacerdotaux, formant un cercle qui revient « jusqu'au côté gauche de la table. Le Christ prend un disque sur la tête « d'un Ange habillé en diacre. Quatre autres Anges sont auprès : deux « encensent le Christ, et deux portent de grands chandeliers. Il y en a « aussi d'autres par derrière ; ils portent : l'un une petite cuiller, l'autre « une lance, l'autre un roseau, l'autre une éponge, l'autre une croix, et « d'autres des cierges ¹ », c'est-à-dire les objets usités dans le rit grec pour la célébration du saint sacrifice. Les Anges remplissent l'office des ministres inférieurs ou des enfants de chœur dans les messes solennelles.

M. Didron décrit ensuite, dans une note, l'exemple le plus complet qu'il ait rencontré de ce genre de représentation. Il se trouve dans l'église de

1. Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne, Guide de la peinture*, p. 230.

Chilandari, grand couvent du mont Athos, où il remplit toute la coupole.
 « Le fond de la coupole est peint d'un Pantocrator (Christ tout-puissant),
 « sur fond vert ; sous lui s'ordonnent les neuf chœurs des Anges , puis la
 « liturgie, puis les douze Apôtres, puis les douze principaux Prophètes.
 « La liturgie fait tout le tour de la coupole, et se compose de vingt-deux
 « Anges, qui viennent apporter dans le sanctuaire, sur l'autel que décore
 « et que surmonte un *ciborium*, tout ce qui doit servir au sacrifice. » Les
 premiers de ces Anges sont habillés en diacres, les autres en prêtres, d'au-
 tres encore en diacres. Au-dessus de tous les Anges règne une grande
 inscription grecque : *Αγιος, Αγιος, etc., Sanctus, Sanctus, etc.*

L'auteur rapproche, avec raison, de ces peintures et de ces descriptions de l'art grec, la dalmatique impériale du trésor de Saint-Pierre ¹. Nous l'avons vue à Rome, lors de l'exposition de 1870. Il n'est pas douteux qu'elle ne se rattache à une époque beaucoup plus éloignée, aux écoles artistiques qui avaient leur foyer dans la capitale de l'empire d'Orient. Nous avons dit quelle en était la composition, quand nous nous en sommes occupé au point de vue du Christ triomphant. La pensée du triomphe y prime, en effet, celle du divin sacrifice ; mais cette dernière pensée est exprimée elle-même sur les épaulières du riche vêtement, au moyen de ces deux tableaux accessoires, où le Sauveur lui-même, tenant la place du prêtre à l'autel, distribue à ses Apôtres son corps et son sang, successivement sous les deux espèces sacramentelles du pain et du vin. L'on comprend que ce soit là comme un commentaire, qui permet d'interpréter la composition tout entière dans un sens relatif au sacrifice de nos autels. Cette interprétation n'ôte, d'ailleurs, aucunement le droit d'envisager la même composition comme appartenant d'une manière plus générale au grand cycle du Christ triomphant. Un des effets, au contraire, de ce sacrifice inépuisable dans sa fécondité et ses bienfaits, c'est de glorifier Celui-là même qui en est la victime et Celui-là même qui règne au plus haut des cieux. C'est pourquoi, tout autour de la cathédrale de Reims, au sommet des piliers boutants, selon l'observation de M. Didron, sont sculptés des Anges, de quatre mètres de hauteur, qui portent : les uns, des objets employés au sacrifice de la messe ; les autres, des attributs de la souveraineté divine et terrestre : — le soleil, la lune, le sceptre, le globe, l'épée, — et tous semblent s'acheminer vers le Christ, qui est au fond de l'abside, pour déposer entre ses mains tous ces signes de sa divinité, de sa royauté et de son éternel sacerdoce.

1. *Ann. arch.*, T. 1, p. 152.

ETUDE XXVI.

DES VERTUS.

I.

DES VERTUS EN GÉNÉRAL.

Faire goûter le bien par le moyen du beau, représenter la vertu pour la faire aimer, ne montrer le vice que pour en inspirer l'horreur, tel est, assurément, le plus noble but que l'art puisse se proposer, et l'art que nous étudions ne mériterait pas le nom de chrétien, s'il ne l'avait toujours en vue. La vertu, qu'est-elle autre chose que l'inclination au bien, l'habitude du bien? Et si on la diversifie, si les vertus se comptent en certain nombre, si on leur donne des noms différents, c'est toujours eu égard à la variété des aspects sous lesquels se présente le bien, et aux dispositions d'après lesquelles on est plus particulièrement incliné à tel ou tel bien. Toutes les vertus, d'ailleurs, se tiennent et s'engendrent les unes les autres : en inspirer une, c'est répandre le germe de toutes. Le chrétien doit distinguer deux ordres de bien moral : l'ordre naturel et l'ordre surnaturel, l'ordre de la Création et l'ordre de la Rédemption ; chacun de ces deux ordres a des vertus qui lui sont propres. Dans l'ordre de la nature, il y en a quatre, auxquelles se rattachent toutes les autres, et qu'on appelle, par ce motif, Vertus cardinales : la Prudence, la Justice, la Tempérance et la Force ; dans l'ordre surnaturel de la grâce, il y en a trois, qui, se rapportant directement à Dieu, sont appelées Vertus théologiques : la Foi, l'Espérance et la Charité. Chez le chrétien, les Vertus cardinales elles-mêmes deviennent surnaturelles, soit parce qu'elles sont infuses en lui par l'Esprit-Saint en même temps que les Vertus théologiques, soit parce qu'en lui ces vertus ont pour objet, non les choses simplement prescrites par la raison, mais celles que la Loi divine impose ¹.

1. S. Thomas, T. II, q. LXIII, a. 4.

Les vertus se représentent, dit le cardinal G. Palœotti ¹, par le moyen des actes qui leur sont habituels, et dans un état d'éclat et de splendeur. En conséquence, on peut dire que l'art chrétien tout entier est un vaste théâtre ouvert à leurs représentations, théâtre où l'on ne fait rien autre chose que d'exciter aux vertus par toutes sortes de bons exemples, les revêtant du plus grand charme qu'ils puissent recevoir, en exposant leurs objets sous les jours les plus attrayants. Dans l'art chrétien, on ne doit, en effet, jamais représenter la sainte Vierge, les Anges, les Saints ou seulement le commun des hommes, que ce ne soit pour les montrer dans l'exercice de la Foi, de l'Espérance, de la Charité ou de quelques-unes des vertus morales; ou si on leur oppose des actes ou des inclinations vicieuses, on le fera pour en détourner et pour ramener au bien par la répulsion des contraires. Quant aux représentations divines, leur but final sera toujours de ramener toutes nos pensées et nos affections vers le souverain bien, hors duquel, s'il peut encore se rencontrer des vertus humaines, il ne saurait y avoir de vertus chrétiennes. Mais, de la même manière que la vie chrétienne étant une application perpétuelle de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, dont elle est imprégnée par les sacrements, il n'en est pas moins utile de faire, de temps en temps, des actes plus exprès de ces vertus, pour les exciter, les renouveler et les fortifier en nous, pour nous assurer surtout que nous en sommes véritablement imbus: de même, dans l'art chrétien, c'est une bonne chose de prendre à part directement soit les Vertus théologiques, soit les Vertus cardinales et celles qui en dépendent, afin de les mettre plus en relief; et la main qui s'exerce ainsi à les rendre deviendra plus capable d'en infuser le sentiment dans toutes ses œuvres. Nous verrons, d'ailleurs, quelles sont les occasions où les vertus peuvent être représentées avec le plus d'opportunité.

On peut considérer comme une représentation directe des vertus, la mise en scène d'un trait historique ou d'une action fictive où elles apparaissent vivement en exercice; on peut appeler, pour les représenter, les hommes qui en ont été le plus remarquablement doués, en les montrant dans le sentiment bien caractérisé des attitudes et de la physionomie par lesquelles on les voit se manifester le plus ordinairement. Il y a quelque chose de plus à faire, cependant; par les moyens que nous venons de dire, on montre bien des personnes qui possèdent les vertus, des actes qui en dérivent, mais on ne les montre pas elles-mêmes, et on ne peut aussi bien en faire l'application simultanée à ceux qui les ont possédées toutes ensemble, surtout si on veut le faire entendre d'un degré suréminent. On ne les met pas non plus aussi bien, ce semble, à la disposition de chacun de nous,

1. *De Imaginibus sacris*, in-4°. Ingolstadt, 1594, p. 338.

pour en faire, si nous le voulons sincèrement, notre patrimoine personnel. Personnifiez-les, et, les dégageant de toute circonstance trop accidentelle, de toute application trop individuelle, dans cet état de généralité et d'abstraction, vous les tiendrez bien mieux à la disposition de tous, vous en ferez bien mieux le cortège de ceux qui les ont toutes réunies au plus haut degré, vous les montrerez bien plus aptes à toutes sortes de bien.

On personnifie les vertus par des figures de femmes. Est-ce, comme l'a dit Guillaume Durand, parce qu'elles attirent par leurs charmes et répandent dans l'âme une douce nourriture¹? Nous nous garderons bien de repousser de si excellents motifs; mais faut-il les envisager seuls, et, réduits à cet isolement, ne pourrait-on pas leur en opposer d'autres, qui militeraient en faveur des figures viriles, celui-ci, par exemple, que *vertu* à la signification de *force*? Assurément, le genre féminin, adopté, dans la langue parlée, pour la plupart des vertus, et principalement pour la vertu en général, n'a pas été sans influence non plus sur le choix qui a prévalu; mais, au lieu d'expliquer par cet usage les représentations de l'art, il y aurait plutôt à rechercher les convenances qui justifient cet usage lui-même. Sans pousser à l'extrême ces considérations, ne pourrait-on pas apercevoir une certaine analogie entre la personnification des vertus et celle de l'Église et celle de nos âmes, vu les rapports d'épouse que celles-ci contractent avec Dieu? Les vertus sont, en quelque sorte, la dot et les qualités de nos âmes, apportées comme condition de leur union avec le divin Epoux. A un autre point de vue, nous pouvons dire qu'en nous les appropriant, nous les épousons elles-mêmes.

Les Vertus seront donc convenablement représentées par de jeunes et nobles vierges, belles, chastes, d'un caractère viril, et cependant plein de charme et de douceur. Les Vertus chrétiennes sont saintes: le nimbe, attribut de la sainteté, leur est donc dû; si on leur donne le nimbe polygonal, au lieu du nimbe circulaire, pour les distinguer des Saints d'une réalité personnelle, c'est bien, mais il ne faut nullement attribuer à cette différence le sens d'une diminution de sainteté. Les Vertus sont reines, appelées à régner sur les passions, les vicissitudes et les épreuves de cette vie, appelées à jouir du triomphe et de la récompense dans l'autre; elles ont donc parfaitement le droit d'être couronnées, et si on ne les couronne pas toujours, c'est qu'on a d'autres moyens de les honorer au degré suprême.

On distingue les Vertus au moyen de la physionomie, de l'attitude et des attributs propres à caractériser chacune d'elles. Quand les nuances d'expression, dans le visage et les mouvements, n'ont pas été rendues

1. Durand, *Rationale*, L. I, cap. III, § 22, fol. 45; éd. de Lyon, 1565.

avec assez de délicatesse, quand on ne s'est pas servi d'attributs assez caractéristiques, on les reconnaît quelquefois par le seul fait de leur nombre et de leur situation; les ayant rencontrées en des circonstances semblables, où elles sont nommées, apercevant, dans les conditions voulues, ici trois nobles femmes, là quatre figures de même genre, on peut se croire fondé à les prendre, alors surtout, pour les Vertus théologiques, pour les Vertus cardinales. Ces appréciations, cependant, ne se font pas toujours sans incertitude avant le XIII^e siècle, où, seulement, les attributs caractéristiques devinrent usuels; et, quant au jeu délicat des physionomies, ce genre de développement n'ayant été dû, dans l'art, qu'aux écoles mystiques, il ne devient un moyen suffisant de distinction qu'au XIV^e siècle: Giotto, alors, le porta fort loin; mais il fallut Raphaël pour qu'il atteignît sa perfection. Cette réflexion nous amène à étudier plus expressément les différentes phases par lesquelles ont passé les représentations des Vertus chrétiennes.

II.

APERÇU HISTORIQUE SUR LES REPRÉSENTATIONS DES VERTUS.

Dans l'antiquité chrétienne, les représentations allégoriques des Vertus furent tout au moins rares, et sont restées douteuses. On a cru reconnaître l'Espérance et la Charité sur un beau sarcophage, qui renferme aujourd'hui les reliques des quatre saints premiers Papes du nom de Léon, dans la basilique de Saint-Pierre: ce seraient deux petites figures de femme, l'une élevant les yeux vers le ciel, l'autre tenant une torche allumée; elles sont placées à droite et à gauche, dans les écoinçons des arcades qui encadrent la scène centrale, où Notre-Seigneur fait le don de sa Loi divine¹. M. l'abbé Martigny cite encore, d'après Fortunio Liceti, une lampe antique, sur laquelle, dans l'opinion de ce savant, on aurait vu la Foi et l'Espérance². Ce qui donne le plus de vraisemblance à ces attributions, c'est que de semblables allégories, pour personnifier des êtres moraux, étaient de celles dont les chrétiens pouvaient parfaitement emprunter l'idée au monde païen, sans participer en rien à ses superstitions; puis, selon l'observation encore de M. l'abbé Martigny, il était aussi naturel de représenter la Foi dans un monument d'art figuré, que de décrire, en

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 75.

2. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 646.

poésie, son attitude militante sur la terre, ainsi que l'a fait Prudence dans les termes suivants :

Prima petit compum dubia sub sorte duelli
Pugnatura *Fides*, agresti turbida vultus
Nuda humeros intonsa comas, exserta lacertos.

« La première à entrer en champ clos, incertaine sur l'issue du duel : c'est la Foi, armée pour le combat, présentant une face agreste, les épaules nues, la chevelure flottante, les bras tendus ¹. »

Seulement, une semblable description était trop imprégnée de reminiscences d'une autre littérature, pour convenir à la foi chrétienne : rien ne lui siérait moins que cette face agreste, que ces épaules nues, et tout le reste ; il aurait suffi qu'un poète ait eu l'idée de la peindre ainsi, pour éloigner tout chrétien, pendant longtemps, de demander son image.

Au ix^e siècle, et pas auparavant, nous voyons avec certitude les Vertus chrétiennes personnifiées. Nous ne jugeons pas, en effet, que les qualités morales représentées, dans le manuscrit de Dioscoride, du vi^e siècle, à côté de Juliana Anicia, aient suffisamment ce caractère ² ; et encore les Vertus dont nous voyons manifestement apparaître la figure, aux^e siècle, ne sont pas les Vertus théologiques, mais les quatre Vertus cardinales. Elles se voient dans la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, au frontispice, au-dessus de la figure de l'empereur, que l'on a cru, pendant longtemps, être Charlemagne, et qui, tout bien éclairci, n'est que Charles le Chauve. Les deux vers suivants, déjà cités dans notre étude sur le nimbe, ne laissent aucun doute sur la signification des figures ; ils disent que ces quatre Vertus brillent sur la tête du prince ainsi représenté, et que, par leur moyen, il se gouverne lui-même, et gouverne toutes choses selon la prudence, la justice, la modération et la force.

Denique se primum tunc omnia rite gubernat
Prudenter, juste, moderate, fortiter atque ³.

Ces figures, d'ailleurs, n'ont rien qui les distingue les unes des autres.

Au xi^e siècle, nous retrouvons encore les Vertus cardinales sur une patène d'argent, attribuée à saint Bernward, évêque d'Hildesheim, et conservée dans la chambre des reliques, au château royal de Hanovre. Elles sont dans une nielle qui occupe le milieu de la patène : elles entourent,

1. Prudence, *Psychom.*, v, 21.

2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. xxvi, fig. 1. Labarte, *Arts industriels*, pl. LXXVIII.

3. Alemani, *De Lateran. parietinis*. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XL, XLI.

avec les quatre Évangélistes, une image du Christ triomphant¹. Il s'ouvrit alors un cycle d'idées où, comme l'a dit le P. A. Martin², le moyen âge s'est fort complu, jusqu'au XIII^e siècle : nous voulons parler du Combat des Vertus et des Vices, auquel nous rattacherons quelques observations spéciales, avant de poursuivre notre étude sur les Vertus, prises chacune en particulier. Ce n'est qu'au XI^e ou XII^e siècle, sur une châsse émaillée provenant de l'abbaye de Saint-Ghislain, en Belgique, et publiée par M. l'abbé Voisin³, que nous voyons apparaître une représentation des trois Vertus théologiques, formant un groupe distinct. Elles figurent, vers le même temps, parmi les sculptures qui ornent extérieurement le baptistère de Parme. Nous les retrouvons sur une agrafe de chape, agrafe émaillée et en forme de quadrilobe, qui faisait partie de la collection Soltikoff, lorsque M. Didron l'a publiée dans les *Annales archéologiques*; il l'attribue au XII^e siècle; mais la détermination des attributs propres à chaque Vertu y atteint de telles proportions, que nous serions porté à la faire descendre jusqu'au commencement du XIII^e siècle; dans le cas contraire, il faudrait faire remonter un peu plus haut que nous ne l'avions cru, l'époque d'un pareil développement. Au centre de cette plaque apparaît la Vérité, renfermée dans un encadrement quadrangulaire; elle est représentée par une figure ailée, armée d'un casque, d'une cuirasse, d'un bouclier et d'une épée. De cette figure centrale procèdent les trois Vertus théologiques, et la Justice qui leur est adjointe pour atteindre le nombre quatre et remplir les quatre pétales de cette sorte de fleur. La Justice, d'ailleurs; peut être considérée comme résumant toutes les Vertus cardinales. Ces cinq figures sont toutes nommées; elles sont toutes ailées, et placées de telle sorte que la Foi, en bas, levant la main droite avec assurance, et portant de la gauche un crible ou un rouleau, se présente comme le fondement de la vie chrétienne; l'Espérance, au sommet, avec une branche feuillée et le *sceau de Dieu*, — un disque timbré de la croix, — comme en étant le couronnement, au point de vue des récompenses qu'elle promet; la Charité, chargée d'un pain et d'un vase, la Justice, tenant sa balance, se voient dans l'intervalle, pour dire, sans doute, qu'elles remplissent cette vie⁴.

Nous reviendrons, avant de terminer cette étude, sur les principales dispositions que l'on peut ainsi donner aux Vertus chrétiennes, par rapport les unes aux autres, suivant le point de vue où on les envisage; mais nous ne le ferons qu'après avoir d'abord étudié en particulier cha-

1. Labarte, *Arts industriels*, T. II, p. 185.

2. *Mél. d'Arch.*, T. IV, p. 214.

3. *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 1869.

4. *Annales arch.*, 1866, T. XX, p. 150, 161.

cune des Vertus théologiques et cardinales. Beaucoup d'autres Vertus remplissent aussi un rôle considérable dans l'art chrétien : au XIII^e siècle, où ces considérations générales nous ont amené, on voit les Vertus s'étaler, au nombre de douze, aux façades occidentales des cathédrales de Paris et d'Amiens; et à la façade méridionale de Chartres, cinq Vertus secondaires étant adjointes aux sept Vertus fondamentales. En outre, à la façade septentrionale de Chartres, où sont répétées huit des Vertus proprement dites, un beaucoup plus grand nombre de figures représentent des qualités de l'âme, qui leur reviennent : les qualités de la vie active et de la vie contemplative, les fruits du Saint-Esprit, etc. Ailleurs on voit représentées les œuvres de miséricorde, qui peuvent encore être rattachées aux Vertus. Aucune classification ne saurait suffire, si l'on voulait s'occuper en détail de toutes les nuances de la vertu qui ont reçu un nom, ou seulement de celles qui ont été l'objet des représentations de l'art.

Les figures allégoriques des Vertus, objet d'une grande faveur aux XIII^e et XIV^e siècles, la virent se ralentir au XV^e; elles l'ont recouvrée ensuite, et ne l'ont pas perdue depuis; au contraire, il semblerait qu'à partir du XVI^e, elles se sont multipliées plus encore qu'auparavant. Mgr Barbier de Montault, ayant pris à tâche de compter et de décrire toutes celles qu'il a rencontrées seulement à Rome¹, est arrivé au chiffre de cent cinquante séries environ, où elles sont groupées en plus ou moins grand nombre, et il n'a pas achevé de parcourir toutes les églises de la ville qu'il savait pouvoir offrir matière à ses observations : dans ce nombre, une seule des séries étant du XIV^e siècle, une dizaine du XV^e, plus des trois quarts du surplus se trouvent appartenir aux XVII^e et XVIII^e. Cet important travail donne lieu de remarquer que, dans la période qu'il embrasse, plus on avance vers les temps modernes, moins on s'est astreint à maintenir la prééminence des Vertus cardinales et théologiques, soit en les représentant de préférence, soit en leur rattachant les Vertus qui en dépendent; au contraire, on a représenté sans lien hiérarchique une multitude de ces Vertus secondaires. Nous ne pourrions pas, sans sortir de nos limites, entrer dans de pareils détails. L'abondance des matières nous obligera même de beaucoup nous restreindre, relativement aux Vertus théologiques et aux Vertus cardinales, et nous ne pourrions que dire très-succinctement quelques mots de leurs dérivés et des Vices qui leur sont contraires. En suivant cette voie, dans l'impossibilité où nous sommes de dire même tout ce que nous pourrions savoir, nous aurons, au moins, tracé un cadre, dans lequel il sera facile de ranger tout ce que l'on pourra apprendre.

1. *Revue de l'Art chrétien*, neuf articles de juin 1863 à juin 1864.

III.

COMBAT DES VERTUS ET DES VICES.

Avant d'étudier, dans leurs détails, les représentations des Vertus, classées et distinguées comme elles l'ont été généralement depuis le XIII^e siècle, nous devons remplir l'engagement que nous avons pris de nous entretenir un instant d'une manière de les représenter fort en vogue dans les siècles qui précèdent. Alors on cherchait peu à les caractériser individuellement, peu même souvent à les désigner chacune en particulier ; mais, toutes ensemble, on les mettait en lutte contre les Vices opposés : lutte acharnée où, vaillantes guerrières, elles perçaient impitoyablement de leurs lances et de leurs épées leurs iniques adversaires. Déjà les vers de Prudence, où il dépeint la Foi sous des couleurs nous ne dirons pas si belliqueuses, mais si farouches, parce que le combat doit être impitoyable, préludaient à ce mode de représentation. Il est à l'apogée de son règne aux XI^e et XII^e siècles. On en trouve un remarquable exemple sur la crosse en cuivre émaillé, publié par Willemin et reproduite par le P. A. Martin. Willemin l'attribuait à Régenfroi, évêque de Chartres, élu vers 941. Mais le P. Martin ajoute que son symbolisme même la lui ferait estimer du XII^e siècle, plutôt que du X^e¹. Sans sortir des limites de notre Poitou, on peut observer le Combat des Vertus et des Vices dans les voussures de beaucoup d'églises du XII^e siècle, à Civray, à Parthenay (Notre-Dame-de-la-Coudre), à Melle (Saint-Hilaire), à Argenton-le-Château, etc. Sur tous ces monuments, comme sur la crosse elle-même, les Vertus, représentées par de nobles guerrières portant des boucliers allongés, écrasent ou pourfendent les Vices, qui, sous figure plus ou moins abjecte ou monstrueuse, gisent sous leurs pieds. Sur la crosse, les Vertus victorieuses et les Vices vaincus sont désignés par leurs noms : « La Foi », dit le P. Martin, « s'apprête à frapper l'Idolâtrie : FIDES, IDOLATRIA (*sic*) ; le Libertinage est terrassé par la Chasteté : PUDICITIA, LIBIDO ; l'Envie, par la Charité : CARITAS, INVIDIA ; la Luxure, par la Sobriété : SOBRIETAS, LUXURIA ; l'Avarice, par la Générosité : LARGITAS, AVARICIA, et l'Amertume, par la Concorde : CONCORDIA, RANCOR. » A Argenton, d'après M. Ch. Arnaud², les Vertus et les Vices sont aussi désignés nominativement. On y voit la Chasteté, l'Humilité,

1. *Mélanges d'Arch.*, T. IV, p. 213, 214. Willemin, *Mon. franç.*, T. I, pl. xxx.

2. *Monuments du Poitou*, Deux-Sèvres, gr. in-4°. Niort, 1843.

la Foi, la Concorde, la Générosité, la Patience, qui vainquent la Débauche, l'Orgueil, l'Idolâtrie, la Discorde, l'Avarice, la Colère. Mais, dans aucun de ces monuments, ni les Vertus ni les Vices ne pourraient se faire reconnaître par une physionomie et des attributs distinctifs. On voit aussi que, dans leurs dispositions, il n'y a aucun ordre rationnel. Un commencement d'ordre paraîtrait se faire sentir sur la couverture de livre en ivoire, du même temps environ, que l'on croit avoir appartenu à la reine Melisende, et qui est passée de la bibliothèque de la Grande-Chartreuse au *British museum*. Sur l'une des tablettes, où l'histoire de David est répartie dans six médaillons, les dix-huit espaces laissés libres étant tous occupés par les combattants, les Vertus théologiques sont rangées dans les trois compartiments supérieurs : la Foi, dans celui du milieu, foule aux pieds l'Idolâtrie, sans avoir besoin d'aucune arme pour la terrasser ; l'Espérance et la Charité, de chaque côté, n'ont point d'adversaire, et ne portent point d'armes non plus ; seulement il est possible qu'on ait voulu représenter les Vices opposés, dans les deux espaces correspondants, au bas de la tablette ; les deux personnages qui les représenteraient n'ont rien, d'ailleurs, qui les puisse faire distinguer. Mais, dans les rangs du milieu, on remarque un contraste assez frappant entre l'Humilité, qui égorge un guerrier représentant l'Orgueil, et la Force qui, revêtant l'armure, à son tour, transperce l'Avarice de sa lance, l'Avarice étant considérée, sans doute, comme la pire des faiblesses.

On voit cependant par-là que les Vices, combattus par les Vertus, sur ce petit monument, ne sont pas toujours absolument ceux qui, dans un traité de morale, seraient réputés leur être le plus directement contraires. Mais on oppose aux Vices les Vertus qui peuvent le mieux les combattre. C'est ainsi que la Licence, *Libido*, est elle-même égorgée par la Justice. Toutes ces Vertus, en effet, sont impitoyables ; il n'y a qu'une seule exception, et l'on ne sait trop quel sentiment animait l'artiste lorsqu'il a représenté, en regard de la Luxure, un chevalier qui, au lieu de la percer de sa lance, semble vouloir la caresser. On peut aussi se demander pourquoi, au bas de la tablette, entre les deux figures où nous avons soupçonné la représentation des Vices contraires à l'Espérance et à la Charité, nous voyons un Vice qui, lui-même sans adversaire apparent, semblerait se poser en vainqueur ; il est nommé *TARDITAS*. Quelle est cette sorte de paresse, cette lenteur apportée à la lutte contre ses mauvaises inclinations ? Ne semble-t-elle pas dire que, lorsqu'on s'y prend trop tard, on court grand risque d'être vaincu ¹ ?

Ce cycle si abondant, de la lutte qui s'établit dans le monde et en

1. *Magasin Pitt.*, 4^e année, p. 28.

chacun de nous, entre le bien et le mal, a dû, en effet, se diversifier dans son cours; et tandis que, dans toute une branche de représentations, les Vertus, dès qu'elles sont mises en scène, remportent toujours la victoire, il en est d'autres où les Vices, abandonnés à eux-mêmes, règnent à leur tour; mais leur domination a pour conséquence les plus monstrueux résultats. Ainsi, qu'on leur abandonne tout un côté d'une église, tous les médaillons même d'un édifice, toutes les situations où, remplissant l'office de support, ils peuvent être réputés réduits à l'état d'humiliante ou douloureuse servitude; qu'on les distribue, ailleurs, assez indifféremment, entremêlés de saints personnages et de groupes historiques, dans les voussures de certaines églises romanes, il paraît bien clair que le point de départ de tant de figures grotesques, souvent hideuses, quelquefois beaucoup moins que décentes, était la pensée de représenter le Vice, et de le représenter comme un objet d'horreur et d'effroi. On le voit par les deux monuments auxquels nous venons principalement de nous attacher comme exemples du Combat des Vertus et des Vices. Dans la partie supérieure de la crose, qui se termine par la tête du serpent infernal, quand les Vertus ne paraissent plus, que le combat a cessé, on ne voit plus dans les rinceaux qui continuent de se dérouler, que des bêtes fantastiques. Ainsi placées entre les scènes du combat et la tête du serpent, elles doivent représenter des vices ou des péchés: nous partageons l'avis du P. Martin. De même, sur la seconde tablette de la couverture de livre, les six médaillons correspondant à ceux qui, sur la première, sont consacrés à l'histoire de David, représentant les œuvres de miséricorde, on ne peut guère douter, en voyant dans les intervalles des animaux fantastiques, qui correspondent aux combats des Vertus, que ces animaux n'expriment une idée corrélatrice, c'est-à-dire encore les vices, les péchés, les passions. Telle est, croyons-nous, l'idée générale; mais il ne nous paraît pas qu'elle ait été également appliquée dans toutes les parties du monument. Ainsi, tandis qu'un lièvre nous rappelle très-bien la Lâcheté, que d'autres paisibles animaux, plus ou moins de la nature des cerfs et des gazelles, dévorés par des bêtes féroces, nous disent le sort qui nous attend si nous nous livrons à nos passions, les oiseaux, posés fort paisiblement tout autour, pourraient bien être de pure fantaisie.

C'est là un des reproches que nous faisons à cette branche de l'iconographie: elle a été trop livrée à la fantaisie; et quand, par l'effet de cette fantaisie même, on est arrivé à accumuler sur certains monuments religieux, tant de figures ignobles et repoussantes, l'intention primitive ne nous paraît pas suffisante, et, dans l'intérêt de l'art comme dans celui de la morale, nous ne pouvons qu'applaudir à la direction du goût qui eut

pour effet, au XIII^e siècle, sinon de faire disparaître entièrement toutes ces laides choses, au moins de les reléguer dans des rôles beaucoup moins apparents et beaucoup plus secondaires.

Quand les Vertus étaient mises en scène avec les Vices pour les combattre, et qu'elles les combattaient effectivement à outrance, les inconvenients que nous signalons n'existaient pas ; mais ce mode de représentation avait quelque chose d'assez brutal, et il était bien préférable de voir resplendir chaque Vertu par les caractères qui lui sont propres, en exprimant son triomphe par la comparaison avec le Vice contraire, représenté au-dessous. C'est ainsi que l'on continua d'opposer les Vices aux Vertus, mais d'une manière beaucoup mieux définie ; et nous pouvons, à dater de ce moment, étudier les premières, chacune en particulier, et dans un ordre véritablement méthodique. Nous dirons un mot, en dernier lieu, des classifications où les Vices et les Péchés sont rangés selon l'ordre de leur propre filiation.

IV.

DE LA FOI.

La Foi, en tant qu'elle est un don de Dieu, est le principe et le véritable fondement de toutes les vertus chrétiennes ; et son fondement à elle-même est en Dieu, avec cette condition que nous y apportons notre coopération, car, autrement, elle ne serait pas une vertu. Cette observation a pour but de nous faire apprécier certaines représentations de la vertu en général, ou d'une vertu-mère, par lesquelles il semblerait qu'il faudrait commencer, avant de s'occuper d'aucune vertu en particulier. Mais, d'après ce que nous venons de voir, il ne saurait y avoir lieu de faire précéder la Foi d'aucune autre vertu particulière ou générale : de semblables représentations ne peuvent s'appliquer convenablement qu'à l'ensemble des vertus humaines, résumées alors en une seule figure, au lieu de l'être au moyen des quatre Vertus cardinales, et nous y reviendrons, pour en dire un mot, lorsque le moment de nous occuper spécialement de celles-ci sera venu.

Dans le manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, que nous avons déjà cité à raison de l'intérêt offert par ses miniatures (Nouv. Ital., 112), on remarque (fol. 16 v^o) une figure qui abrite, sous son manteau, les sept Vertus théologiques et cardinales, comme si elle était leur mère. Nous ne saurions prendre en considération un semblable précédent, pour justifier

l'idée d'une vertu-mère qui embrasserait la Foi dans sa progéniture. La Foi n'est fille que de Dieu, ou, dans le langage symbolique, de qualités absolument divines : telle est la Vérité, dans la plaque émaillée décrite précédemment ; telle est encore la ΣΟΦΙΑ, la Sagesse éternelle. Si la figure de la miniature dont nous parlons a cette signification, elle est dans le vrai ; mais on pourrait toujours l'accuser de ne pas l'exprimer assez nettement. Nous ne saurions, non plus, admettre que la Légende de sainte Sophie et de ses trois filles, Foi, Espérance et Charité, martyrisées avec elle, ne soit que la mise en scène, sans aucun fondement historique, des trois vertus du même nom, et de leur filiation divine. Nous ne voyons pas pourquoi une mère, ayant pris le nom de Sophie, n'aurait pas, en l'honneur de ces vertus, donné leurs noms à ses filles, sinon de prime abord, au moins lorsqu'elle les aurait vues, autour d'elle, au nombre de trois, et pourquoi leur souvenir très-réel et leur culte ne se seraient pas maintenus ensuite sous ces noms significatifs. Leur légende se rattache à des monuments très-positifs ; elle a, d'ailleurs, un caractère tout personnel, qui exclut la pensée d'un apologue exclusivement symbolique ¹.

La Foi, sur la châsse de saint Ghislain, tenait de ses deux mains, aujourd'hui coupées, un livre sur lequel on lit encore : $\overline{D}N\overline{S} \overline{D}S \overline{T}V\overline{V}S \overline{D}S \overline{V}N'EST$, « Le Seigneur ton Dieu est unique ».

Nous avons dit comment elle était représentée sur la plaque émaillée publiée dans les *Annales archéologiques* ; nous devons également à M. Didron la connaissance des curieux bas-reliefs du baptistère de Parme, construit en 1196, — à une époque à peu près contemporaine, par conséquent, de cette agrafe, — et la description de la Foi, qui s'y rencontre également. Elle y apparaît couronnée, vêtue d'une longue robe et d'un manteau, assise sur un siège en sautoir, avec des pattes et des têtes de lion ; de chacune de ses mains, elle tient et élève un petit buste de jeune fille. Les deux vers suivants nous font connaître que la Paix et la Justice sont ainsi représentées :

Hac . Habraam . Xpo . placuit . virtute . probatur .
Leve . iusticia . pax . dextre . consociatur .

« Abraham plut au Christ par cette vertu, à laquelle sont associées la Justice à gauche, et la Paix à droite ². »

1. On trouve, dans les monuments des Catacombes, conformes à la liste écrite sur papyrus des huiles envoyées à la reine Théodelinde, dans les fioles de Monza, et aux Martyrologes, la preuve de l'existence d'un groupe — et peut-être de deux groupes — de saintes Martyres, des noms de : *Sapientia*, *Spes*, *Fides*, *Caritas*, ou en grec : *Sophia*, *Elpis*, *Pistis*, *Agape*. (De Rossi, *Roma sott.*, T. II, p. 172.)

2. *Ann. arch.*, T. XX, p. 242.



LA FOI ET L'ESPÉRANCE

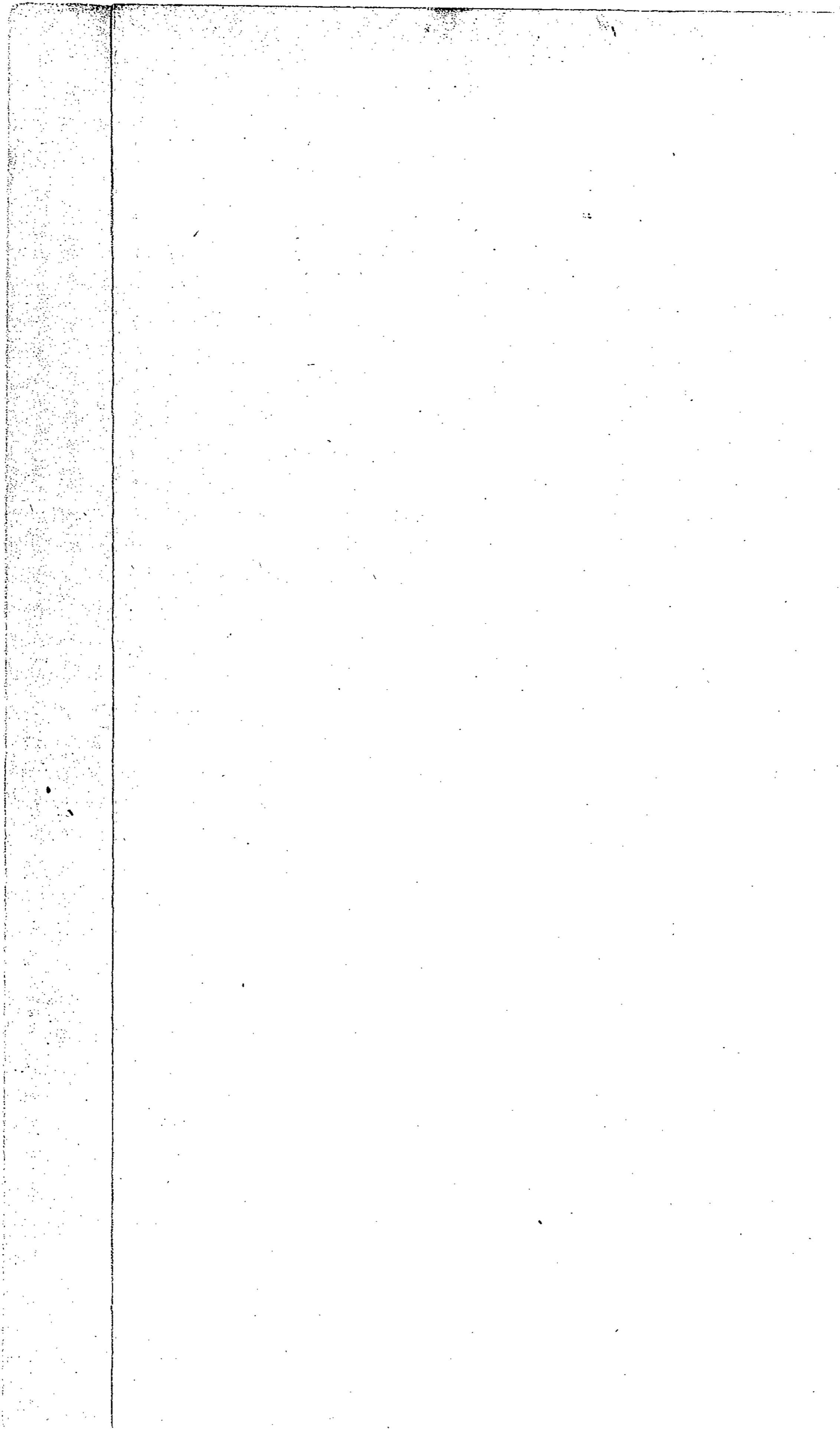
1, 2. Giotto. 5, 6. Raphaël

LA CHARITÉ, LA PAUVRETÉ ET LA PURETÉ

3, 4. Giotto. 7, 8. Raphaël



DE BARCOUSE, DÉP.



Dans les médaillons occupés par les Vertus, aux socles de nos cathédrales de Paris et d'Amiens, au-dessous des statues des Apôtres, elles sont toutes assises, portant leurs emblèmes sur des écussons, et la tête couverte d'un voile, pour la plupart. Parmi elles, la Foi, placée la première, porte pour armoirie, à Amiens, un calice surmonté d'une croix ; à Paris, une croix seulement. A Chartres, où, au lieu d'ouvrir la série, elle la complète, les écussons n'ayant pas été adoptés, elle a plus d'action, et, debout, tenant une croix de la main gauche, de la droite elle reçoit, dans un calice, le sang de l'Agneau placé sur l'autel ; « elle regarde avec tendresse, « avec amour, le sacrifice de cette victime volontaire ¹ ». A Amiens, nous avons remarqué sa douce assurance. Nicolas de Pise, vers la même époque, sur la chaire du Baptistère de cette ville, lui a imprimé un caractère tout particulier d'ampleur et de force dans les formes ; lui ôtant le voile, et la revêtant du pallium pontifical, il lui a donné à tenir une image du crucifiement, où le Sauveur, entre le porte-éponge et le porte-lance, a le côté percé par celui-ci ; d'ailleurs, son expression est aussi douce que ferme et assurée.

Quel que soit le grand caractère de la Foi dans ce bas-relief, Giotto, dans le siècle suivant, a su lui donner un caractère de plénitude qui l'élève plus haut dans la région des idées, sans lui donner aucune vigueur corporelle : nous voulons parler de l'une des grisailles peintes dans la chapelle de l'*Annunciata*, à l'*Arena* de Padoue, et qui constituent, dans leur ensemble, un de ses chefs-d'œuvre (pl. XXI, fig. 1). Il les a peintes, en effet, très-probablement tout entières de sa main, avec un amour, avec une supériorité qu'on ne retrouve pas, au même degré, dans les sujets historiques qui les surmontent. Raphaël nous suggérerait des réflexions analogues : tant il est vrai que l'expression de ces sentiments, les plus élevés, les plus purs, les plus dégagés de tout alliage qui n'est pas le bien, que suggère et provoque la pensée de représenter les Vertus chrétiennes, est tout ce qu'il y a de plus fait au monde pour tenter le génie et le soulever.

A l'*Arena* de Padoue, la Foi se présente debout, posée en face, avec une assurance douce et calme, foulant aux pieds des statues brisées de fausses divinités, et des livres cabalistiques ; d'une main, elle tient une croix, et, de l'autre, un rouleau déployé qui lui vient du ciel, et sur lequel on lit les premières paroles du Symbole des Apôtres. Deux Anges l'assistent d'en haut, pleins de recueillement, respirant la prière ; elle est coiffée, sur son voile, d'une sorte de mitre, ou plutôt de la tiare pontificale, qui, au moyen âge, avait cette forme ; à sa ceinture pend la clef de saint

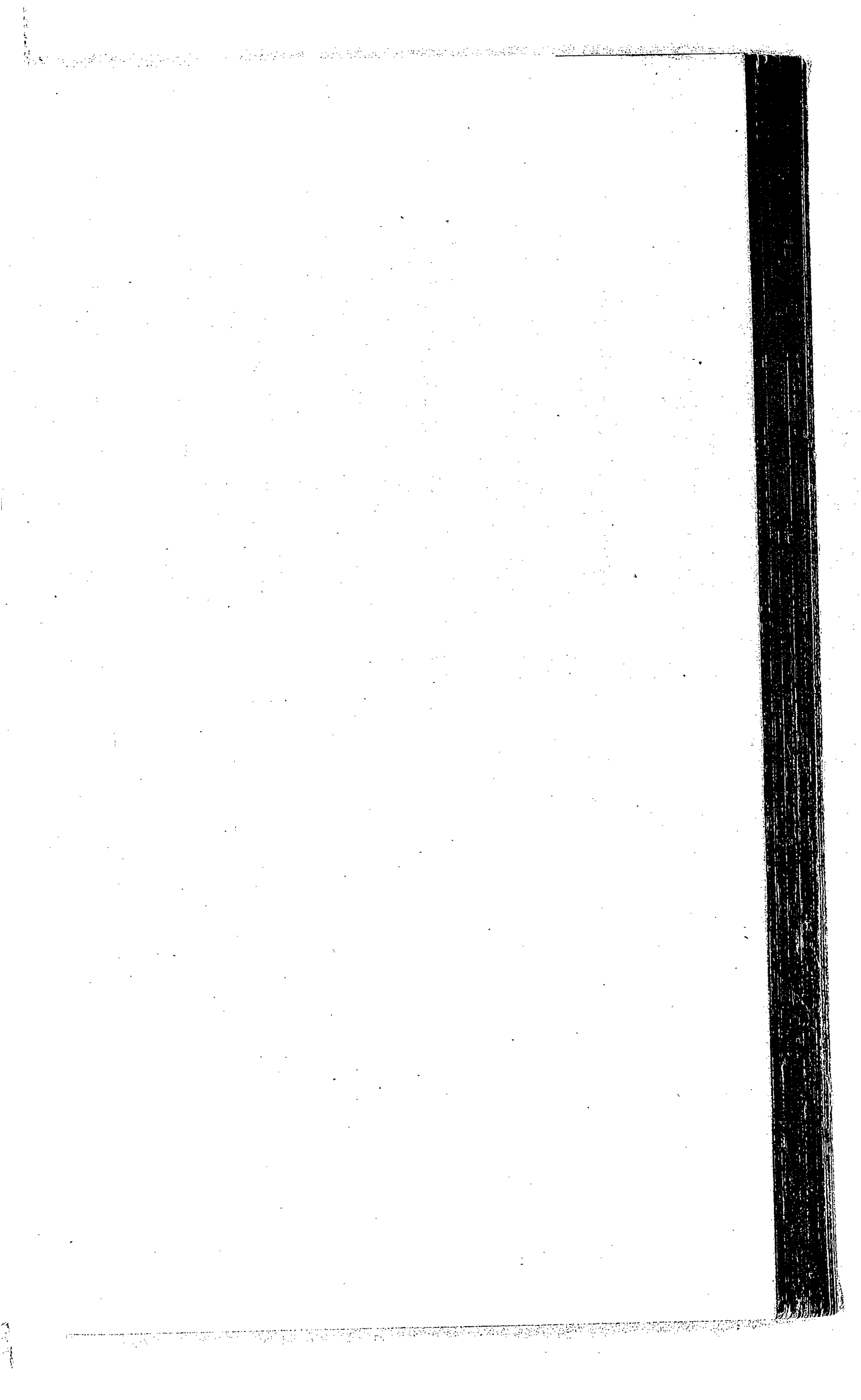
1. Bulteau, *Description de la cath. de Chartres*.

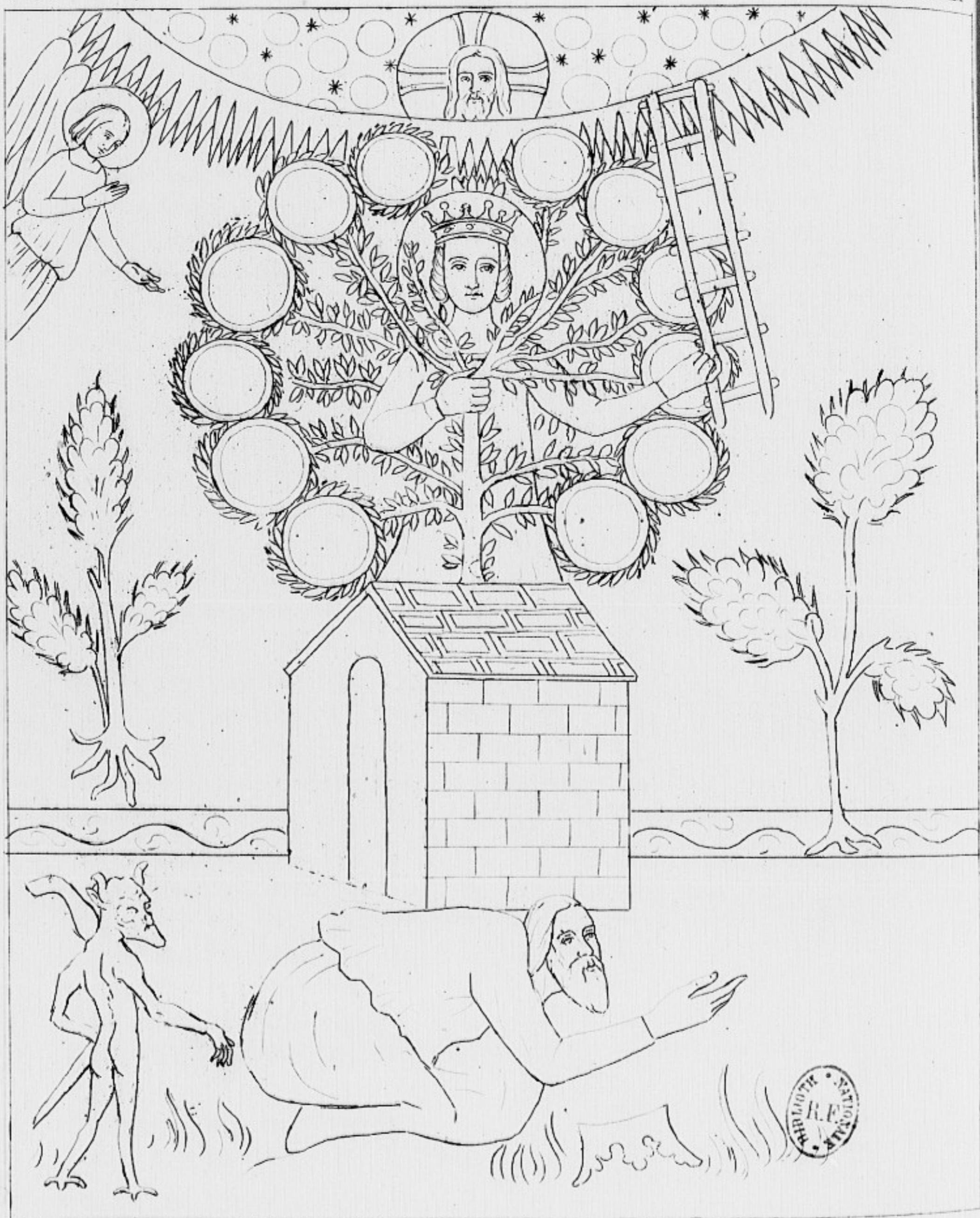
Pierre; sa robe et son manteau sont d'une noble ampleur; mais, en même temps, on reconnaît qu'ils sont percés en plusieurs endroits. D'Hancarville et M. le marquis Selvatico ont vu en cela l'image de la pauvreté évangélique, qui s'associe si bien avec la grandeur de la Foi.

En effet, la figure de la Pauvreté, représentée également par Giotto, au-dessus du tombeau de saint François d'Assise, réunit plusieurs des conditions qui pourraient autoriser à la confondre avec celle de la Foi, n'étant, à vraiment parler, que la Foi qui s'est assujettie à la pauvreté, pour l'amour de Dieu (pl. xxii, fig. 4).

Les figures des Vertus peintes par Giotto, à Padoue, firent école; celles qui furent coulées en bronze, sur la plus ancienne des portes du baptistère de Florence, par André de Pise, sont conçues selon les mêmes idées, et, si elles n'en procèdent pas, il faut qu'elles dérivent d'une même source. La Foi, comme les autres, s'y montre assise, tenant d'une main la croix, de l'autre le calice, étendant les bras au large pour mieux les montrer; elle ne porte point de tiare, mais seulement un voile, relevé autour de la tête, afin de ne rien cacher de son visage. La similitude n'est donc pas complète, le caractère seulement est analogue, manifesté par la pose de face, l'assurance et la majestueuse simplicité. Ce caractère est à peu près le même pour la figure de la même Vertu, sculptée par Orcagna, sur le Tabernacle d'or *San Michele*, aussi à Florence; elle y porte, d'ailleurs, la tiare, non plus simple, comme à Padoue, mais avec une couronne, et, dans ses mains, le calice et un rouleau.

La Foi représentée, dans l'intervalle, par Thadée Gaddi, dans la chapelle des Espagnols, attenant à *Santa Maria Novella*, est conçue d'une manière plus différente, bien qu'elle soit due à un élève immédiat de Giotto: elle a plus de grâce et moins de force; également couronnée, de la main gauche elle soutient une chaire, et de la droite elle enseigne; mais la douce assurance, l'ouverture de la physionomie demeurent toujours le fond de son expression; d'ailleurs, étant appliquée à saint Thomas, l'Ange de l'École, au point de vue même des qualités de son enseignement, il était dans l'ordre qu'elle en dit la solidité et l'attrait. Au-dessous d'elle, saint Denis l'Aréopagite, choisi comme type de la fermeté dans la foi, se montre comme prêt à écrire sous sa dictée. L'homme de foi par excellence semblerait devoir être, préférablement encore, le saint patriarche Abraham; mais il s'agit de la Foi en des conditions particulières, où il sied bien de l'envisager comme pénétrant dans les mystères des choses célestes. La Foi, ainsi représentée, survit dans les écrits du saint Docteur; le peintre a encore fait allusion à cette vertu, en tant qu'elle est récompensée dans la gloire, avec ses compagnes théologiques et cardinales, en rangeant autour de la tête de saint Thomas des Anges qui portent les attributs de





DESSINE ET GRAVÉ PAR P. LE RAT

LA FOI

Miniature Italienne du XIV^e Siècle

chacune d'elles : ceux de la Foi, alors, sont la croix et une sorte de bouclier d'où jaillissent des rayons. Est-ce une image des traits de l'erreur, ainsi repoussés ? ou le prétendu bouclier ne serait-il pas plutôt un miroir d'où jailliraient des rayons ?

Nous empruntons la Foi couronnée, que nous publions (pl. xxiii), au manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, dont les miniatures nous ont paru tenir beaucoup de la manière d'Orcagna. Son attitude, en effet, est noble et ferme, comme dans le bas-relief du grand maître florentin ; la composition, d'ailleurs, est dans son ensemble pleine d'originalité : la Foi disparaît à mi-corps derrière un petit édifice qui représente l'Église ; de la main droite appuyée contre sa poitrine, elle tient un arbre, de la gauche une échelle, attribut qui lui est commun avec les autres Vertus représentées dans le même manuscrit, pour dire qu'elles servent à nous élever vers Dieu. L'arbre qu'elle tient laisse échapper des rameaux, qui s'épanouissent autour d'elle, et donnent naissance à douze médaillons, où sont inscrits les douze articles du *Credo*. Dans le ciel, au-dessus d'elle, on aperçoit la tête du Sauveur, et un Ange vient l'assister.

Sur la chaire de *Santa Croce*, église principale des Franciscains, à Florence, les Vertus ont été sculptées par Benedetto da Maiano, au xv^e siècle, avec les traits principaux de la vie de saint François. La Foi incline la tête vers le calice qu'elle porte dans sa main, et elle respire le sentiment du calme dans la possession, que n'ont pas manqué de lui attribuer tous ceux qui l'ont bien comprise. Ce calme tout particulier suffit seul à la faire distinguer sur le tombeau du doge F. Foscari, dans l'église de Notre-Dame-des-Frari, qui est à Venise à peu près ce que *Santa Croce* est à Florence. Sur celui d'André Vendramini (1478), l'un des plus remarquables de la reine de l'Adriatique, dans l'église des Dominicains des Saints-Jean-et-Paul, on voit la Foi comme en contemplation, en présence de la Vérité qu'elle possède.

Quelques années plus tard était élevé en France, dans la cathédrale de Rouen, le tombeau du cardinal d'Amboise, dont nous pouvons nous enorgueillir, quoique, plus riche de détails, il n'ait pas la pureté de style que nous admirons dans les tombeaux des doges, à Venise. La Foi, néanmoins, s'y pose avec son caractère soutenu de noblesse, de bon accueil et de fermeté, tenant un livre d'une main, et, de l'autre, le calice surmonté de la sainte hostie. Ces œuvres éminentes ne nous font que mieux sentir l'infériorité de la miniature d'un manuscrit d'Aristote, que possède la Bibliothèque de cette même ville de Rouen, miniature déjà signalée à raison de la bonne idée qu'on a eue d'y représenter les Vertus comme fleurissant dans l'Église, sous le patronage de saint Pierre. La manière dont on les a mises en scène est, d'ailleurs, pleine

de recherche prétentieuse et de mauvais goût, pour ne rien dire de plus, à tel point que la Foi y paraît relativement assez supportable, quoique dépourvue de toute élévation; c'est une bonne vieille dont la tête et le cou sont enveloppés d'un ample voile; elle tient le livre d'une main, de l'autre un cierge; une église est suspendue au-dessus de sa tête¹. Dans les *Heures* de Simon Vostre, où l'on sent des rapports d'école avec cette miniature, elle est d'un caractère bien supérieur: mais, quoique ne dépassant pas la maturité de l'âge, elle est déjà trop vieillie: elle soutient l'Église dans l'une de ses mains, et les Tables de la Loi remplacent le livre dans l'autre main.

A peu près dans ce même temps, Raphaël peignait les trois petites figures en grisailles qui, maintenant dans la galerie du Vatican, avaient été faites pour servir de *predella* à la *Descente de Croix* du palais Borghèse. Telle que ce grand peintre a conçu la *Foi* (pl. XXI, fig. 5), il n'y a rien au monde de plus suave, à moins qu'on ne lui préfère l'*Espérance*, qui la suit. Quels discours pourraient nous persuader de nous rendre à la vérité, si nous lui résistons lorsqu'elle est présentée avec tant de charme? La fille du ciel marchait, mais voilà qu'elle s'arrête pour nous offrir le calice du salut. C'en est plus là le mystère qui étonne et confond notre raison, c'est le mystère d'amour qui nous attire; elle-même, elle ne saurait se contenir dans le rôle qui lui est propre. Inséparable de la Charité, dans son état de perfection, on dirait qu'elle empiète sur le domaine de sa céleste sœur, s'il n'était vrai plutôt qu'il leur est commun. Cette hostie qu'elle nous présente, elle la contemple elle-même d'un regard attendri, comme l'abrégé de toutes les merveilles du Seigneur. Elle pose doucement la main sur son cœur, pour marquer, avec le calme d'une âme qui possède, quelles sont cependant les douces ardeurs qui l'embrasent.

Après un semblable chef-d'œuvre, il n'y a plus rien à dire, aucunes recherches à poursuivre, d'autant plus que, parmi les figures allégoriques des Vertus, qui sont venues en si grand nombre s'étaler dans les monuments de l'art, nous ne voyons pas qu'on puisse trouver désormais une image de la Foi vraiment remarquable. Les attributs que nous lui avons vus le plus souvent: — la croix, le calice, le livre, — sont aussi ceux qu'elle conserve le mieux, et, sous ce rapport, l'on fut généralement sage. On fut beaucoup moins heureux lorsque, non content de lui voiler la tête, en signe de modestie religieuse, on lui voila les yeux, comme si elle devait être aveugle, tandis qu'il n'est pas, au contraire, d'yeux plus perçants que ceux de la Foi; et non-seulement elle est illuminée de

1. *Ann. arch.*, T. XX, p. 237, 246.

toutes les clartés d'en haut, mais il lui est recommandé aussi de s'éclairer de toutes les lumières naturelles. On dit bien qu'une fois assurée de ses motifs, elle croit aveuglément ce qui lui vient de Dieu, parce qu'elle n'a pas besoin de le comprendre pour le croire; mais l'art ne saurait se prêter à cette figure de langage, sans dénaturer son caractère. Les exemples du voile sur les yeux de la Foi n'ont, d'ailleurs, jamais été très-fréquents. A part l'enseigne dite des *Trois Vertus*, fort répandue sur les livres de Jansénistes ¹, nous n'en avons compté que quatre, tous du xvii^e ou du xviii^e siècle, parmi les nombreuses observations de Mgr Barbier de Montault. L'attribut du crible, offrant l'idée contraire, se justifierait mieux. Cependant M. Didron, qui l'a relevé, n'a pu en citer que deux exemples, avec celui de son agrafe du moyen âge, qui est resté douteux. Tous les autres insignes que nous lui avons vus : la tiare, les clefs, l'église, la chaire, le flambeau, etc., sont parfaitement justifiés. Quant à la couleur de ses vêtements, il y aurait beaucoup d'incertitude si on s'en tient aux monuments, et il n'y en aura pas si on s'en tient, avec le Dante, aux raisons qui doivent faire préférer le blanc.

Le Vice opposé à la Foi, de nos jours, serait l'incrédulité; mais cette maladie de l'âme, purement négative, était peu connue avant nous. On croyait mal, on croyait ce qui n'était pas : c'était l'infidélité; Mahomet en était le type personnel. On le voit sur le tombeau d'Erard de la Marck, évêque de Liège, signalé par M. Didron; le faux Prophète est aussi sous les pieds de l'inébranlable Vertu, dans les *Heures* de Simon Vostre. A Chartres, l'Infidélité prend la figure de la Synagogue, également foulée aux pieds, et c'est elle qui porte justement un bandeau sur les yeux. A Paris et à Amiens, représentée dans un médaillon séparé, elle est devenue l'Idolâtrie; elle se prosterne ici devant une espèce de singe, là devant une figure plus moderne, qui lui a été substituée. L'*Infidélité* de Giotto, mise en regard de sa *Foi*, à Padoüe, la tête chargée d'une espèce de casque, défense illusoire, chancelle en élevant dans sa main une idole, qui la tient elle-même attachée par le cou; et tandis qu'elle est sourde à la voix divine qui se manifeste au-dessus d'elle, voilà déjà à ses pieds les flammes de l'Enfer prêtes à la dévorer. Dans la miniature de notre manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, un démon se prépare à brûler en de pareilles flammes un malheureux qui, en perdant la Foi, a laissé tomber la couronne immortelle qui lui était destinée. Pour nous, faisons en sorte de n'avoir pas à les craindre, en passant de la Foi à l'Espérance.

1. On se rappelle que, dans cette enseigne, la Foi apparaît sous la figure d'une femme ayant un voile épais sur les yeux, tenant dans la main droite un cœur enflammé, et s'appuyant de la gauche sur une ancre, avec cette devise : *Ardet amans spe nixa fides.*

V.

DE L'ESPÉRANCE.

Les Vertus théologiques ne sauraient être confondues avec les qualités purement humaines, avec les dispositions naturelles de l'âme, dont elles portent les noms. La Foi, l'Espérance, *Fides, Spes*, en se rapportant à Dieu, en se fondant sur sa parole, sur ses promesses, s'élèvent hors de tout terme de comparaison, au-dessus de la fidélité ou de la confiance que l'on peut avoir à l'égard des hommes et des événements; et si bonnes que puissent être ces choses, quand elles reposent sur un bien, sur un droit, et qu'elles entretiennent la persistance dans la poursuite d'un but désirable, à notre point de vue exclusivement chrétien, nous n'avons pas de place à leur accorder ici. Aucun lien n'est à établir entre les figures qui peuvent s'y rapporter dans l'antiquité païenne, et ces Vertus toutes divines dans leur principe comme dans leur objet, que les Gentils, avant leur conversion, auraient été dans l'impossibilité même de concevoir.

L'Espérance chrétienne, particulièrement, ne s'attache pas aux biens de ce monde, disons mieux, à la réussite du bien en ce monde, mais à ce bien suprême, qui est la possession même de Dieu. Cependant, comme l'ordre naturel est comparable à un sauvageon sur lequel s'ente l'ordre surnaturel, et comme l'espérance dans les choses humaines, a donné son nom à l'Espérance divine, les images qui ont pu servir à représenter celle-là fournissent aussi des éléments de représentation et des attributs propres à caractériser notre sublime Espérance. Notre-Seigneur lui-même ne s'est-il pas servi continuellement de comparaisons et de figures prises dans les rapports de la société civile, et empruntées aux lois de la nature matérielle, — de la croissance et de la fructification des plantes, comme des noces et des festins, comme de l'autorité du chef de famille, — pour signifier les vérités bien plus hautes qu'il voulait annoncer?

L'Espérance, si bien caractérisée sur l'agrafe de la collection Soltikoff, ne semblerait être désignée que par la couleur verte de son nimbe et de ses vêtements, sur la chasse de saint Ghislain, d'après le silence des descriptions relativement à tout autre caractéristique. Mais ces mots : *Non assumes nomen Dei tui in vanum*, « Tu ne prendras pas le nom de Dieu en vain », disent combien elle doit être assurée des promesses que Dieu lui a faites avec serment. A Parme, elle porte à la main droite la Prudence, à la

gauche la Modestie, dans deux corolles de fleurs¹. A Amiens, elle élève un peu la tête et les mains vers le ciel, où une couronne lui apparaît en perspective, et porte sur son écusson une double croix pavoisée, insigne de triomphe. A Paris, le mouvement ascendant de la tête est plus prononcé, en compensation de la couronne qui manque ; au-dessus de la bannière, on ne voit plus la croix. A Chartres, la couronne reparait soutenue par une main divine ; elle l'est par un Ange, dans les fresques de Padoue (pl. XXI, fig. 2) ; et, objet des élans de l'Espérance, d'une manière plus ou moins analogue, elle devient son caractère le plus habituel dans les images de cette Vertu, dérivées, en grand nombre, du chef-d'œuvre de Giotto. On retrouve la couronne sur le campanile de Florence, dû également à ce grand artiste ; sur la porte du Baptistère en face ; sur le Tabernacle d'Or *San Michele*, sur la *Loggia dei Lanzi*, œuvres, l'un et l'autre, d'Orcagna. L'Espérance, à Padoue, dégagée de son voile et de son manteau, pour être plus alerte, a des ailes, et, gracieusement jetée dans l'espace, ne touchant plus la terre que du bout de l'un de ses pieds, elle n'y pèse pas ; ses bras, tendus sans effort, ne paraissent pas loin de saisir la couronne qui lui est présentée. Aussi, dans ses traits, la joie d'une jouissance anticipée l'emporte-t-elle sur les inquiétudes de l'attente. On peut reprocher à ses ailes d'être trop petites ; mais si elles ont la force de la soulever, sans avoir la puissance de l'enlever encore là-haut, n'est-ce pas une convenance de plus ? Que son vol soit plus complet, elle entrera en possession du bien suprême, et ne sera plus l'Espérance. Quelquefois, il est vrai, la couronne repose sur sa tête. Pour en bien saisir la signification, alors, il faut d'abord prendre garde si les autres Vertus ne sont pas aussi couronnées sur le même monument, comme il arrive dans les miniatures de notre manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, car on voit par là même que la signification de la couronne est changée. Dans cette miniature, la couronne, prise dans l'acception de « récompense promise », que nous lui voyions tout à l'heure, est remplacée par une image du Soleil ; et il en est de même sur le tombeau de *Can Signore della Scala*, à Vérone, où l'Espérance est également couronnée. Il faut probablement aussi, avec M. Didron, reconnaître le Soleil, sur un des chapiteaux du palais ducal de Venise, dans la figure d'un enfant couronné de rayons, placé en regard de l'Espérance. Là, elle tient une rose² ; cette fleur nous semblerait être elle-même un emblème de la Récompense, en tant que promise : la fleur promet plutôt qu'elle ne donne. Le même sens a dû s'attacher à la branche feuillée de l'agrafe Soltikoff. Une branche sem-

1. *Annales archéol.*, T. XX, p. 305.

2. *Ann. arch.*, T. XX, p. 303.

blable est, dans la fresque de Thadée Gaddi, entre les mains de celui des Anges portant les emblèmes des Vertus de saint Thomas d'Aquin, dont la position se rapporte à l'Espérance : soit que l'on considère cette branche feuillée seulement comme une allusion au printemps, soit qu'elle rappelle la branche d'olivier qui, dans le bec de la colombe, fut pour Noé un signe de paix et de délivrance. Elle convient mieux à la vertu de l'attente, que la palme réservée au jour du triomphe. La palme est comme la couronne, elle ne convient à l'Espérance qu'en perspective ; si on la met à côté d'elle, portée par un autre, cette idée, quoique mal rendue, prévaudra encore. Si elle passait dans sa main, si la couronne, mise sur sa tête, était celle qui nous est promise, il faudrait, pour trouver un sens acceptable à ce mode d'attribution, l'entendre des jouissances anticipées de l'Espérance, ou plutôt, par rapport à nous, de ce qu'elle nous promet. Mais, dans tous les cas, on se pose dans une nuance de vérité bien plus claire et mieux choisie, en montrant les aspirations de cette Vertu qui, assurée de la possession du bien suprême, ne peut encore l'atteindre. Cette situation est encore rendue plus sensible, à l'*Arena* de Padoue, par sa proximité avec la grande scène du *Jugement*, avec laquelle on voit qu'elle se lie.

L'*Espérance*, d'André de Pise, est dans le même sentiment. Dégagée de son voile et de son manteau, se soulevant de son siège, ses ailes, quoique plus grandes, ne l'enlèvent cependant pas encore, et, plus suspendue dans son élan, par la nécessité d'attendre, elle est plus haletante dans son désir. Orcagna, allumant une flamme sur sa tête, dans les bas-reliefs d'Or *San Michele*, a supprimé ses ailes : l'aspiration en vue de la couronne est marquée, de sa part, par la puissance du regard et le mouvement de ses mains, arrêtées dans l'admiration et l'attente, après s'être élancées dans le désir.

Tandis que la Foi est vue de face, généralement, l'Espérance est de profil ou, du moins, elle incline vers le profil, et ainsi se dégage mieux. Thadée Gaddi, après avoir élevé son emblème verdoyant dans la main des Anges, pour la célébrer en tant qu'elle a fructifié dans l'âme de son héros, ayant aussi à la représenter au-dessous de saint Thomas, en tant qu'elle respire dans ses écrits, l'a montrée de trois quarts ; il lui a laissé son voile, son manteau ; il ne lui a pas donné d'ailes ; mais il lui a attribué une nature si svelte, elle a tant de pénétration dans son élan contemplatif, que d'elle aussi on peut dire qu'elle ne tient plus à la terre. Les mains ont, d'ailleurs, cela de particulier que, s'étant jetées en avant et s'étant arrêtées, comme dans les figures de Jean de Pise et d'Orcagna, elles ont conservé les doigts à moitié ouverts, à moitié fermés, disposition propre

à l'enseignement et aux distinctions qu'il comporte, et qui semble aussi pouvoir exprimer une pensée en suspens, relativement au bien attendu : Le voici, et pas encore. Saint Jean Damascène lui est associé dans un sentiment de patience, et comme disant : Le triomphe de la Vérité viendra.... pas encore, mais il viendra.

On retrouve les ailes sur les épaules de l'Espérance, dans beaucoup de monuments des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles. Sur les petits bas-reliefs en ivoire de M. Hawkins, moulés par la Société d'Arundel, elle ne se distingue pas, sous ce rapport, des autres Vertus cardinales et théologiques, puisqu'on leur en attribue à toutes, de même que nous l'avons vu sur l'agrafe de la collection Soltikoff. Mais l'élan de l'Espérance vers son couronnement montre bien qu'elles lui sont spécialement propres, et il semble que ses compagnes ne font que participer à cet attribut. Ces ailes, re-devenues son attribut exclusif, ne sont qu'indiquées sur la chaire de *Santa Croce*, à Florence, où Benedetto da Maiano s'est appliqué plutôt à rendre la douceur de sa contemplation ; mais, par là même qu'il s'est contenté de cette indication, il a témoigné combien il la jugeait réclamée par un usage établi. Sur le tombeau de Paul II, conservé par fragments dans les cryptes de Saint-Pierre du Vatican, les ailes sont attachées aux pieds ; sur celui du jurisconsulte Alexandre Tartagni, élevé à la fin du ^{xv}^e siècle, à Saint-Dominique de Bologne, les ailes sont attachées à la tête de l'Espérance, au-dessus de son voile. Ce voile, d'ailleurs, flotte sous le souffle d'une brise légère, qui semble ainsi prête à l'enlever elle-même.

Le même sentiment est porté au degré le plus exquis dans la grisaille de Raphaël (pl. XXI, fig. 6). On n'y voit expressément ni ailes, ni couronne, ni bras tendus, et l'on n'en dit pas moins, avec vérité, de cette jeune fille en prière, qu'elle aperçoit la couronne désirée, qu'elle a des ailes, qu'elle ne tient plus à la terre et que tout son être s'est élancé au ciel. Soumise, cependant, à la volonté divine, elle demeure sur la terre, dans l'attente, sans empressement exagéré, avec assez de joie pour montrer qu'à ses yeux la récompense est certaine, assez de suave mélancolie pour montrer que cet avant-goût de la patrie céleste ne suffit pas à l'ardeur de ses désirs. Cette douce *Espérance*, disons-nous, n'a pas d'ailes, et, au figuré, on peut dire qu'elle en a, car, outre son expression qui en donne à son âme, l'observation suggérée par le tombeau de Bologne s'applique bien mieux encore au mouvement de son manteau.

On a pu remarquer que, dans toutes ces images de l'Espérance, il n'en est aucune encore où l'ancre lui ait été donnée comme attribut. Ce n'est cependant pas une invention moderne, à beaucoup près, puisqu'à la suite

de saint Paul ¹, cet emblème est fréquemment figuré dans les Catacombes, et employé par les saints Pères comme signifiant l'espérance que les chrétiens avaient fermement jetée en Dieu, selon l'expression de Bosio. Il paraît, néanmoins, qu'il fut peu ou point usité pendant tout le moyen âge, et nous le retrouvons, pour la première fois, dans les *Heures* de Simon Vostre, conjointement avec la bêche entre les mains de l'Espérance, — la bêche par allusion à la culture de la terre et à l'attente de la moisson. Cette *Espérance* est vêtue comme les dames du temps, la tête couverte d'une grande coiffe à la cauchoise. Dans la miniature de l'Aristote de Rouen, elle porte, de même, la bêche d'une main, avec une ruche de l'autre, un navire sur la tête et une cage renfermant un oiseau sous les pieds. Ces autres attributs, et un plus grand nombre que nous ne prenons pas à tâche d'énumérer, ne nous paraissent avoir été donnés à l'Espérance qu'accidentellement, et comme fantaisie individuelle, tandis que l'ancre, à partir de l'époque où nous sommes arrivé, lui est devenue très-habituelle. On en voit la preuve dans le Recueil de Mgr Barbier de Montault; et en ajoutant l'ancre à l'étendard, au rameau feuillé, à la fleur, aux ailes, à la couronne et au soleil en perspective, on n'a d'autant moins à désirer quelque chose de plus pour la caractériser, que l'on a d'admirables exemples pour la bien rendre par sa seule attitude.

A l'Espérance nous pourrions rattacher la Patience, dont le sentiment lui a été associé par Thadée Gaddi, dans l'expression de saint Jean Damascène, par Raphaël dans celle des petits Génies qui l'accompagnent; mais la Patience ayant été représentée par Orcagna comme un dédoublement de la Force, nous la rattacherons préférablement à celle-ci. Il nous suffira, pour achever de mettre en relief la belle Vertu qui nous occupe, de lui opposer son contraire.

Le Désespoir, à Amiens, tombe à la renverse sous le coup de l'épée dont il s'est frappé; il en est de même à Notre-Dame de Paris. A Chartres, la même image est adoptée, avec cette différence que le Désespoir est représenté par une femme. A l'*Arena* de Padoue, à l'opposé de l'Espérance, on voit pareillement une femme qui s'est pendue; un démon vient chercher l'âme de la misérable pour la précipiter dans l'*Enfer*, qui se trouve précisément tout voisin, sur le retour de l'angle du mur, comme dépendance du *Jugement dernier*. Dans le manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, les vices ne sont pas personnifiés, à proprement parler; leurs conséquences sont plutôt montrées dans la personne d'un damné; près de chacun d'eux est tombée la couronne qui lui était destinée, et l'on voit s'élever des flammes sinistres. Celui qui est placé au-

1. Heb., vi, 19.

dessous de l'Espérance a bien la physionomie d'un désespéré, et un démon le tient serré sur sa poitrine. Le Désespoir est le dernier crime de Judas ; par conséquent, quand on veut le représenter par un personnage réel, c'est à lui que l'on a ordinairement recours : dans les *Heures* de Simon Vostre, par exemple, où il est écrasé sous les pieds de l'Espérance. Si on la perd tout entière, c'est qu'on n'a pas voulu compter sur la miséricorde divine, toujours prête à pardonner au repentir.

VI.

DE LA CHARITÉ.

La Charité est la reine des vertus ; si elle ne vient que la troisième dans l'ordre des Vertus théologiques, c'est qu'elle est le couronnement des deux autres. Tandis que celles-ci cesseront, à défaut d'objet, par l'effet de la vision béatifique et de la possession du souverain bien, la Charité subsistera éternellement. Les autres vertus ont leur objet particulier : la Charité embrasse tout ; elle est apte à tout, nécessaire partout : on ne fait rien de foncièrement bon sans l'amour ; on ne fait rien qui ne soit bien, si l'on aime d'un vrai et juste amour. On n'aime point comme il faut aimer, si l'on n'aime Dieu avant tout, par-dessus tout, et pour lui-même ou à cause de ses perfections infinies, et tout ce que l'on aime à cause de lui et comme par assimilation et participation à l'amour qu'il a pour nous et pour tous ceux que nous pouvons aimer. Comme il nous aime tous d'un même amour, nous devons nous aimer, et nous-même et tous ceux qu'il aime, d'un même amour : c'est-à-dire, aimer tous ceux qui sont dans sa grâce, et tous ceux qui, n'y étant pas, peuvent y rentrer, comme pouvant y être ou comme pouvant y rentrer ; c'est-à-dire, aimer tous les hommes vivants en ce monde, et tous les élus, aussi bien ceux qui sont dans le Purgatoire que ceux qui sont déjà en possession de la gloire céleste, en vue de l'amour par lequel il nous embrasse tous, en vue de ses bienfaits qui, dans sa pensée, nous doivent être communs : les biens temporels, autant qu'ils en sont susceptibles ; les biens spirituels, avec un épanchement sans autres limites que les obstacles personnels que leur oppose chacun de nous.

Substantiellement, la Charité c'est Dieu même : *Deus Caritas est* ; elle embrasse tout ce qui lui est cher, et tout ce qui lui est cher a des titres essentiels pour nous être cher à nous-mêmes ; et il met en nous, par l'infusion de sa grâce, en vertu de l'union que nous contractons avec lui par

le baptême, une disposition à aimer tout ce qu'il aime, et comme il l'aime lui-même. Aimer Dieu, aimer à la manière de Dieu, voilà quelle est la Charité; aimer autrement, cela peut se prendre pour un sentiment vertueux, cela quelquefois peut devenir une passion coupable : dans tous les cas, ce n'est pas la Charité. L'humanité, la bienfaisance, la philanthropie, la disposition à faire l'aumône, peuvent être des vertus humaines : la Charité les relève et les spiritualise; elles deviennent alors ses filles ou ses rayonnements, dans une de ses branches, l'amour du prochain; elles ne la constituent pas essentiellement. L'art laisse donc une lacune grave dans ses représentations, quand il donne, comme étant la Charité, des figures où il ne paraît aucune trace de l'amour divin. L'amour divin, d'un autre côté, ne saurait régner quelque part sans y faire germer l'amour du prochain, et, pour que la représentation soit complète, il est mieux qu'ils se manifestent l'un et l'autre.

Il faut convenir que, chez nous, au moyen âge, la figure de la Charité manque ordinairement de l'élévation à laquelle elle aurait droit, et que, dès lors, elle manque, en un sens, d'un suffisant degré de vérité et de justesse, par là même qu'on ne voit en elle que la Douceur et la Libéralité : la Douceur, parce que, à Paris et à Amiens, elle porte une brebis sur son écusson; la Libéralité, parce qu'elle s'y dépouille de son manteau, pour en couvrir un malheureux. Ce sentiment s'élève jusqu'à l'héroïsme à Chartres, où son dépouillement va jusqu'à se découvrir le sein; et l'on donne à comprendre que, pour se dépouiller à ce point, il faut être animé de l'amour de Dieu. Alors encore, elle est mieux nommée, cependant, *Largitas*, conformément aux exemples qu'en a signalés M. Didron à Sens et à Auxerre¹, que *Caritas*. Au contraire, l'amour, quand il s'adresse à Dieu, est toujours la Charité, quoiqu'on ne voie pas immédiatement ses effets par rapport au prochain. Il est vrai que, dans le langage usuel, on dit : *la charité, faire la charité*, uniquement dans le sens de la vertu de l'aumône; et c'est probablement par l'effet de cette locution, dès lors usitée, que nous sommes restés, en ceci, dans une infériorité incontestable par rapport à l'Italie, où, jusqu'à la Renaissance, on ne manque guère, dans l'image de la Charité, de mettre l'amour de Dieu en première ligne. Avant de voir comment on l'a fait, nous ferons remarquer que, sur la châsse de saint Ghislain, où nous rencontrons cette image pour la première fois, elle n'a aucun attribut caractéristique; mais elle tient une inscription ainsi conçue : *Sabatta mea custodies*, « Tu garderas mes jours de Sabbat »; elle dit, de la sorte, que c'est par l'observation de la Loi de Dieu et de son culte, qu'elle s'entretient et se manifeste principalement : c'est là de l'idée, et non pas du sentiment. En Italie, où,

1. *Annales arch.*, T. XXI, 11, etc.

sous l'inspiration du Séraphin d'Assise, est née et s'est développée l'École mystique ou du sentiment, on s'est efforcé d'abord de rendre par l'expression, dans la figure de la Charité, la puissance, l'élévation et l'étendue de son amour, d'un amour qui va d'abord à Dieu, pour se répandre ensuite sur les hommes; puis, se sentant incapable d'exprimer, par le seul jeu de la physionomie, tout ce qu'on voulait en dire, on lui a, le plus habituellement, mis son cœur dans la main, ou bien on lui a, en quelque manière, donné pour attribut des flammes, qui témoignent de ses brûlantes ardeurs.

Giotto, à l'*Arena* de Padoue (pl. xxii, fig. 3), l'a couronnée d'une triple couronne : le nimbe des Saints, qu'elle porte seule entre ses compagnes, une couronne de fleurs, et, par-dessus, trois jets de flammes, qui s'élancent disposés en croix comme seraient les branches d'un nimbe crucifère. Son regard, sa tête, son âme, tout son être s'élance vers le ciel; et, de toute la portée de son bras, elle élève son cœur pour le donner à Dieu, qui le prend des deux mains¹. Elle ne s'en montre que plus empressée à courir au secours du prochain : on le voit au mouvement de son corps, au bassin chargé de fruits qu'elle porte dans l'autre main, aux trésors répandus à ses pieds.

Sur la porte du baptistère de Florence, tenant également son cœur à la main et élevé en haut, elle exprime surtout une idée d'expansion, d'abondance et de plénitude; elle embrasse tout; et la corne d'abondance qu'elle porte dans la main, bien en rapport avec ce caractère, et l'enfant qui l'accompagne, disent également l'amour de Dieu et l'amour du prochain. Sur le Tabernacle d'Or *San Michele*, tandis qu'elle élève encore vers le ciel son cœur, cœur tout enflammé, elle allaite un jeune enfant suspendu à son sein, et de sa tête, ceinte d'un diadème, s'élève un vif couronnement de flammes, comme d'un brasier. Sur l'ivoire de M. Hawkins, que nous reproduisons à la page suivante, on remarque aussi le cœur enflammé de la Charité. Les ailes, sur ce petit monument, lui sont communes avec les autres Vertus.

Dans notre manuscrit italien (Bibl. nat., fol. 10 v^o), le Soleil de justice, que l'Espérance avait en perspective, repose sur la poitrine de la Charité : vue de face, elle est posée avec une assurance et une largeur qui rappellent la figure de Jean de Pise; de chaque main elle tient une banderole : de la droite elle en élève une vers le ciel; de la gauche elle en abaisse une autre,

1. M. Selvalico a cru (*Sulla Capella degli Scrovegni, Padova, 1836*) qu'elle recevait une bourse de la main de Dieu, comme étant la distributrice de ses aumônes.

Depuis que nous avons relevé cette méprise (*Mémoires des Antiquaires de l'Ouest, 1860*), nous nous sommes convaincu de plus en plus de l'exactitude de notre interprétation, et M. Didron, depuis, s'est trouvé du même avis que nous. (*Annales arch.*, T. XXI, p. 6.)

et sur chacune de ces banderoles on lit des sentences se rapportant, sur la première, à l'amour de Dieu ¹, sur la seconde, à l'amour du prochain. La



54

La Charité. (Ivoire de M. Hawkins.)

couleur propre à la Charité est le rouge, qui lui fut attribué par le Dante : ici, elle ne porte cette couleur que sur la moitié de sa robe ; l'autre moitié est lilas, brochée de fleurs blanches et bleues, pour dire que, relativement à Dieu, elle est toute ardeur, et que, par rapport au prochain, elle abonde de grâces variées.

Dans la *Glorification de saint Thomas*, à *Santa Maria Novella*, l'Ange qui occupe, au-dessus de la tête du Saint, le milieu du tableau, porte, à n'en pas douter, les flammes de la Charité. Au-dessous de lui, on retrouve la Charité, la première à sa droite, entendue dans le sens de la pénétration de la vérité, qui lui est accordée : aussi tient-elle dans sa main un arc et une flèche, pour dire les traits qu'elle lance vers le ciel afin d'en pénétrer les secrets ; et saint Augustin, en conséquence, lui est associé. Sur le tombeau d'André Vendramini, son élan d'amour vers le ciel suffit à la faire

reconnaître, sans qu'il soit besoin d'attribut. Sur la chaire de *Santa Croce*, elle tient un vase enflammé, image de l'amour de Dieu, et presse un enfant contre son sein, image de l'amour du prochain. On retrouve le cœur enflammé, à Bologne, sur le tombeau du Tartagni, et, avec lui, l'enfant, pour exprimer cette double signification.

A cette époque, le cœur était passé, chez nous aussi, dans les mains de la Charité. On l'y retrouve à Rouen, sur le tombeau du cardinal d'Amboise, où elle porte de l'autre main une croix. Il semblerait donc qu'au contraire rien n'y est plus exprimé relativement au prochain ; mais on

1. On y lit, entre autres paroles, celles-ci : *Sabata Coli*, « Gardez les jours de Sabbat », qui rappellent l'inscription de la châsse de saint Ghislain ; et encore : *Deo amorem, timorem, honorem* : « Dieu demande de vous amour, crainte et honneur ».

observera qu'à la différence des exemples précédents, le cœur n'est pas élevé : il ne s'applique donc pas spécialement à l'amour de Dieu, et c'est plutôt la croix qui rappelle ce premier des amours. Dans les vignettes de Simon Vostre, et, de même, dans la miniature du manuscrit d'Aristote de Rouen ; dans une autre miniature, tirée du *Recueil de Palinods*, de la Bibliothèque nationale, et publiée également dans les *Annales archéologiques*¹ ; dans les bas-reliefs des stalles, à Auch, où la Charité tient également son cœur dans la main, ce n'est pas ce cœur, mais un soleil enflammé qu'elle élève vers le ciel ; et, au milieu de ce soleil, la miniature de Rouen porte le monogramme de Jésus, IHS. Le mysticisme de l'art avait alors pleinement pénétré chez nous, et nous avons vu ailleurs quel y fut son caractère.

Le naturalisme, croissant en Italie, amène Raphaël lui-même à supprimer, de la part de la Charité, tout ce qui revient à l'amour divin. Heureusement que, dans ses grisailles du Vatican, il l'avait rendu de la manière la plus pénétrante chez sa Foi et son Espérance ; et l'amour du prochain est exprimé par sa Charité, avec tant de pathétique, avec une telle abondance, un si vif dévouement, une si inépuisable sollicitude, que l'amour de Dieu seul est capable de l'inspirer. Elle étend les bras, pour presser, non pas un seul enfant, mais tout un groupe d'enfants qui se serrent autour d'elle ; ses bras ne peuvent y suffire, mais ses yeux, empressés et inquiets, vont bien au delà chercher toutes les autres misères, tout ce qui pourrait les soulager ; et toute l'ardeur, toute l'anxiété de ses désirs s'exhalent encore par sa bouche entr'ouverte et légèrement contractée. Dans les fresques de la salle de Constantin, au Vatican, exécutées par les élèves du grand artiste, plus ou moins d'après ses indications, dans les estampes gravées d'après ses dessins, la Charité ne se distingue plus qu'au moyen des enfants choyés par elle comme par une tendre mère (pl. xxii, fig. 7).

A partir de cette époque, la donnée des enfants prévaut presque toujours seule pour caractériser la Charité, soit qu'elle les allaite, qu'elle les caresse, qu'elle les abrite, qu'elle leur sourie, qu'elle les étreigne. L'emblème du pélican, placé au-dessus de sa tête dans la miniature de Rouen, se rapporte au même ordre de pensées ; il lui est désormais attribué de temps en temps : on le retrouve trois fois dans le nombreux recueil de Mgr Barbier de Montault ; il faut dire aussi qu'on y retrouve le cœur quatre fois, et quelques exemples des flammes. Puis, comme la Charité, cependant, aux xvii^e et xviii^e siècles, où nous sommes descendus, n'appa-

1. *Ann. arch.*, T. XXII, p. 97. La Charité, dans cette miniature, porte une couronne royale ; les autres Vertus n'en ont pas.

raissait pas assez, aux yeux des artistes, comme étant avant tout l'amour de Dieu, on a représenté quelquefois cet amour par une figure spéciale. L'amour de Dieu ainsi nommé : *Amor Dei*, se voit sur des toiles que l'on tend, aux jours de grandes fêtes, dans la basilique de Sainte-Cécile de Rome; nous le citons parce qu'on retrouve, entre ses mains, la flèche, qui caractérise la Charité, dans les fresques de Thadée Gaddi, à *Santa Maria Novella* de Florence. Cet Amour de Dieu porte aussi une étoile sur le front¹.

Bien d'autres attributs ont été donnés à la Charité : le palmier, la poule, la cigogne, etc. Sans nier leur convenance, il nous paraît mieux, sauf peut-être quelques circonstances particulières, de s'en tenir aux caractéristiques les plus usitées, puisqu'ils suffisent pleinement à leur rôle.

Le vice le plus directement opposé à la Charité est la haine; mais l'avarice répond mieux à la libéralité, en qui se particularise la Charité, dans nos sculptures du moyen âge. L'Avarice, près de son coffre-fort regorgeant de pièces d'or, est, à Chartres, foulée aux pieds par la Vertu contraire; elle considère ses trésors, à Paris et Amiens. Avec le caractère plus vaste que prend la Charité dans les peintures de Giotto, il était plus convenable de lui opposer l'Envie, comme il l'a fait : mais une Envie qui est, en même temps, haineuse et avare; car, si elle a des ongles crochus pour déchirer, elle tient aussi une bourse serrée dans l'une de ses mains; puis la malheureuse, déjà plongée dans les flammes de l'enfer, voit un horrible serpent lui sortir de la bouche, et se dresser contre ses yeux. Dans les *Heures* de Simon Vostre, sous les pieds de la Charité, au lieu d'un personnage déterminé, comme pour les autres Vertus, on a mis un hérétique, *heres*; on aurait pu le nommer *Arius*, le type de l'hérésie : c'est pour dire que l'hérésie apporte dans l'Église la désunion et la discorde, et se montre ainsi l'ennemie de la Charité; mais la Charité demeure victorieuse. Sur le tombeau d'Erard de la Marck, à Liège, elle foule aux pieds Hérode.

Les œuvres de miséricorde prennent leur source dans la Charité; elles mériteraient une étude à part, que nos limites ne nous permettent pas de leur donner : nous ne pouvons qu'en mentionner les principales représentations.

Les œuvres de miséricorde sont résumées dans ces paroles de Notre-Seigneur lui-même : « Venez, les bénis de mon Père, posséder le royaume
« qui vous a été préparé dès le commencement du monde : j'ai eu faim,
« et vous m'avez donné à manger; j'ai eu soif, et vous m'avez donné à
« boire; j'étais étranger, et vous m'avez recueilli; nu, et vous m'avez
« habillé; malade, et vous m'avez visité; j'étais en prison, et vous êtes

1. Mgr Barbier de Montault, *Revue de l'Art chrétien*, T. VII, 1863, p. 557.

« venus me voir ¹. » On ne compte là que six œuvres de miséricorde. En effet, elles ne sont représentées qu'au nombre de six sur la couverture en ivoire du manuscrit du xi^e ou xii^e siècle, provenant de la Grande-Chartreuse, et publiée dans le *Magasin pittoresque* (1874, p. 29) ; sur le baptistère de Parme, où elles sont mises en regard des six Âges de l'homme ; sur les fonts baptismaux de Hildesheim, publiés par M. Didron, et pouvant dater, selon lui, de 1250². Le même auteur fait ensuite observer que, dans le *Rational* de Guillaume Durand, à la fin du xiii^e siècle, on voit poindre la septième œuvre : l'ensevelissement des morts. L'évêque de Mende parle des œuvres de miséricorde comme ayant été toutes exercées aux noces de Cana, où elles auraient été figurées par six urnes ; puis, à la sixième de ces urnes, il attribue deux œuvres : visiter les prisonniers, et ensevelir les morts³. A partir de cette époque, « les œuvres de miséricorde », dit encore M. Didron, « sont constamment au nombre de sept. »

Sur la façade de l'hospice de Pistoie, les bas-reliefs en terre cuite émaillée, où elles sont représentées par Luca della Robbia, sont pleins de vie et de sentiment, dans leurs scènes variées. On peut leur reprocher d'être disposés sans ordre ; mais, chacun dans leur genre, ils sont de véritables chefs-d'œuvre.

Les œuvres de miséricorde sont toutes réunies dans le tableau de Téniers le Vieux, que possède l'église de Saint-Paul, à Anvers : on y voit une distribution d'aumônes, de pain principalement ; mais les autres œuvres de miséricorde lui sont associées accessoirement. C'est peu senti, quoique rien n'y heurte la pensée religieuse qui doit inspirer de semblables actions. Si l'on veut voir, sur un pareil sujet, quelque chose de véritablement inspiré et pénétrant, on le trouvera dans une gravure publiée, il y a une trentaine d'années, d'après un dessin de Steinle. Tout y respire, avec la variété de sentiment que demande chaque situation, la plus délicieuse sérénité, dans la joie ou dans la tristesse : dans la tristesse, lorsqu'il s'agit de pourvoir à des misères qui sont de nature à se renouveler chaque jour, ou auxquelles on peut seulement compatir, sans être en état de les soulager, comme la faim du pauvre, comme la maladie sans remède, comme la mort ; dans la joie, comme lorsqu'on satisfait une soif passagère, que l'on accueille le pèlerin, auquel on peut offrir toutes les douceurs de l'hospitalité.

Dans aucun des exemples que nous venons de citer, les œuvres de mi-

1. Matth., xxv, 34-36.

2. *Ann. arch.*, T. XXI, p. 195, 197.

3. Durand, *Rat. div. off.*, L. VI, cap. 19.

séricorde ne sont personnifiées, et il est peu concevable qu'elles le soient, par là même qu'elles ne le sont pas non plus dans le discours; mais on a pu parfaitement personnifier la Miséricorde, qui les exerce, comme un dérivé de la Charité: en effet, elle est figurée à Hildesheim, par une noble et douce femme siégeant sur un trône et couronnée. Ses œuvres sont là les œuvres de miséricorde corporelle. Rien n'empêcherait que l'on pût aussi représenter les œuvres de miséricorde spirituelle, que voici: convertir les pécheurs, enseigner les ignorants, donner de bons conseils, consoler les affligés, pardonner les offenses, souffrir les injures, prier pour les vivants et les morts.

VII.

DE LA PRUDENCE.

Au centre de l'une des compositions gravées sur le dallage de la cathédrale de Sienne, on voit, dit M. Didron, « une montagne, dont la « base est toute couverte de pierres, de ronces, de serpents. Sur le « sommet trône une reine richement vêtue et couronnée de bijoux; elle « tient une palme à la main droite, un livre fermé à la main gauche. « Cette femme, c'est la Vertu...¹ ». Pour l'atteindre, outre les obstacles que présentent les âpretés de la montagne, on est encore détourné de l'aborder par les séductions de la Fortune: une Fortune qui séduit « par sa beauté sans vêtement, par l'appât des biens qu'elle promet bien « plus qu'elle ne les donne. Le pied droit sur un globe, le pied gauche « sur une barque, elle tient, en outre, à la main gauche une voile de « vaisseau »; et il faudrait peu de chose pour lui donner de la ressemblance avec la Frivolité, l'Inconsistance, que Giotto a opposées à la vertu de la Force. Cette allégorie est plutôt selon la morale purement humaine que dans la pensée chrétienne. Socrate et Cratès sont, en effet, donnés comme les modèles de cette vertu, d'un difficile accès, mais qu'on propose d'atteindre, avec du courage et de la résolution.

La Vertu, entendue dans le sens général que nous lui voyons ici, embrasse nécessairement les quatre Vertus cardinales: on n'est pas solidement vertueux, on ne franchit pas les obstacles qui bordent les abords d'une pareille montagne, si on n'unit la Prudence à la Justice, si on n'est à la fois maître de ses passions et suffisamment fort contre les entraî-

1. *Annales arch.*, T. XIV, p. 345.

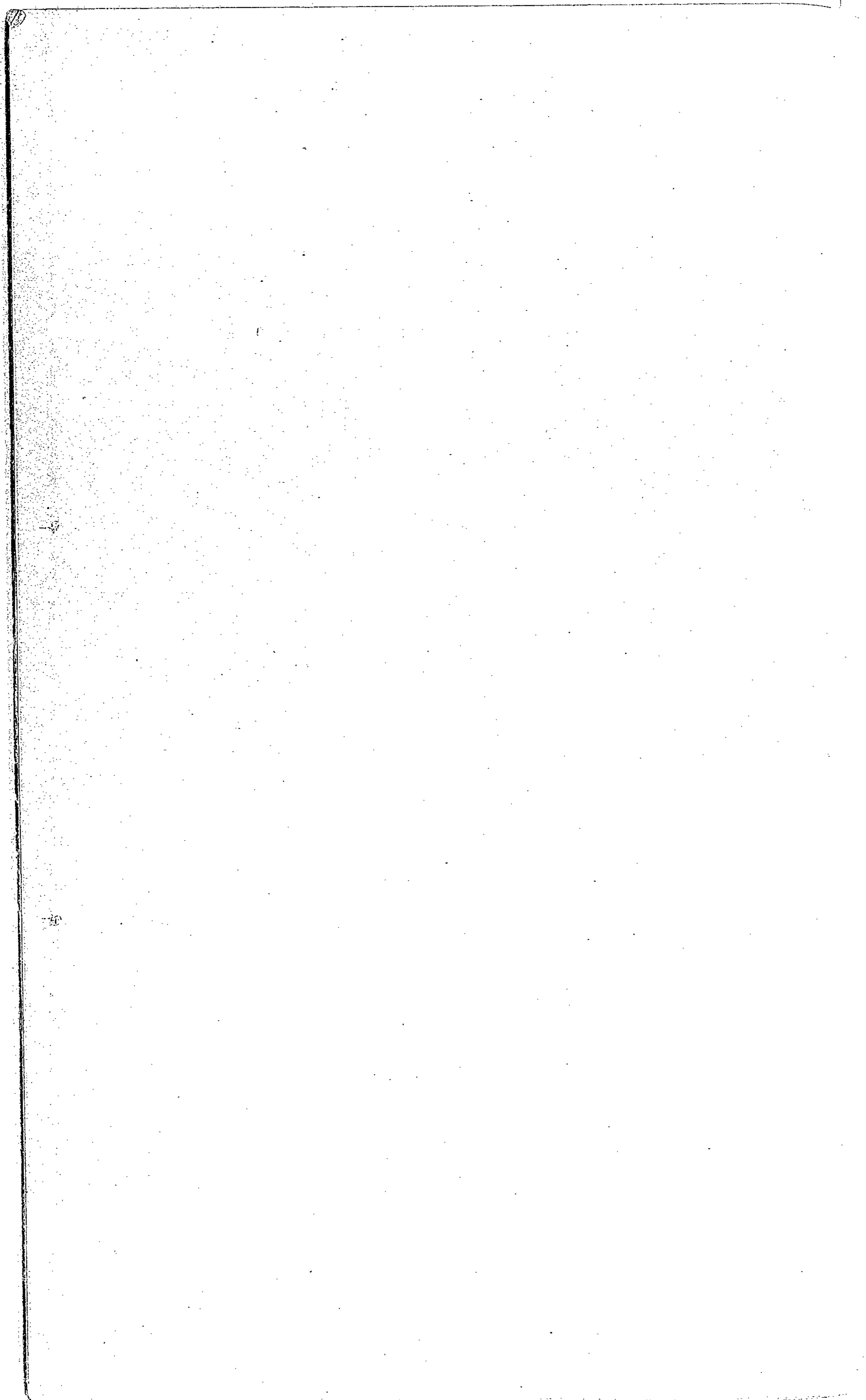


2

CH. DESCOUST, DEL ET SCJ

VERTUS CARDINALES

1. Justice, 2. Force et Vertus qui en dépendent. (Orcagna)



nements et les séductions du dehors. Dans le langage vraiment chrétien, on se sert peu de ce mot *vertu*, entendu avec cette généralité; on sait trop quelles sont les défaillances de la vertu qui n'est pas soutenue et couronnée par la charité divine. Il est bien plus conforme à l'idée chrétienne de faire de la Charité même la vertu générale, nous ne disons pas la vertu mère, puisque la Foi précède la Charité, mais la vertu qui embrasse toutes les autres, en même temps qu'elle les féconde et les vivifie. Cette idée est représentée, à Pise, dans un groupe de marbre, conservé au *Campo Santo*, et que M. Didron a publié, d'après une photographie que nous lui avons offerte¹. Les quatre Vertus cardinales y servent de support à la Charité, qui s'élève au-dessus d'elles comme sur un piédestal. Ce groupe est attribué à Jean de Pise; il est empreint d'un caractère esthétique tout autre que celui de la porte du baptistère de Florence. A Florence, la manière de Giotto se fait pleinement sentir, à la fois par son côté mystique et par la physionomie même de son naturalisme; le groupe de Pise, inférieur aux œuvres de Nicolas de Pise lui-même, en porte beaucoup plus le cachet comme idée, comme forme et comme exécution : pensée puisée dans un milieu profondément chrétien; aspiration à l'imitation directe des marbres antiques, arrivant, dans la figure de la Tempérance, jusqu'à une nudité répugnante, vu le sujet, vu aussi ce qui lui manque de l'exquise délicatesse des marbres grecs dans les Vénus qui l'ont inspirée; imitation naturelle devenue presque triviale, dans la figure de la Justice, sous les traits d'une vieille femme, nous allons dire d'une Parque impitoyable. La Charité elle-même, qui les domine, couronne en tête, tenant deux enfants de l'une et l'autre main pour les allaiter, manque de cette élévation qu'elle puiserait dans ses communications avec Dieu. Et cependant il y a de la beauté dans la sollicitude de son regard, qui semble être d'une reine chargée de pourvoir à tous les besoins de l'humanité.

La Charité est la reine de toutes les vertus chrétiennes. Si on s'en tient aux seules Vertus cardinales, c'est la Justice qui, parmi elles, est reine à son tour, et nous la verrons régner, en effet, à l'*Arena* de Padoue. Si l'on veut aussi résumer toutes ces vertus en une seule, c'est elle que l'on devra choisir; car en elle principalement réside, conformément à son nom, l'idée du bien et du juste, qui est leur objet à toutes. C'est donc avec raison que, sur l'agrafe émaillée de la collection Soltikoff, une seule des Vertus cardinales devant trouver place avec les Vertus théologiques, elle leur a été associée de préférence, vu la corrélation intime du juste et du vrai; et la convenance de ce choix s'accroît encore par la présence de la

1. *Ann. arch.*, T. XXI, p. 57.

Vérité, dont toutes ensemble, elles forment comme le cortège. Quant à l'ordre que l'on doit suivre en disposant les images des Vertus, on peut prendre en considération des raisons de ce genre; mais autrement, soit pour en parler, soit pour les disposer, il nous paraît mieux de suivre, non pas l'ordre de leur dignité, mais l'ordre logique de leur production. C'est pourquoi nous commençons par la Prudence, nous fondant sur cette observation, que l'opération de l'intelligence précède la volonté, et qu'il y a, dans la Prudence, à la fois de l'intellectuel et du moral. La Justice viendra ensuite, parce qu'elle achève de déterminer au bien, tandis que la Tempérance et la Force ne font plus que réprimer et combattre les obstacles qui pourraient nous empêcher de le suivre.

Les quatre Vertus cardinales, nous l'avons dit, figurent, au ix^e siècle, au frontispice de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, comme qualités propres, attribuées par la flatterie du scribe au gouvernement de Charles le Chauve. Ce vers : *Prudenter, juste, moderate, fortiter atque*, en détermine l'ordre : Prudence, Justice, Tempérance, Force; mais rien, d'ailleurs, dans la miniature, ne peut les faire distinguer l'une de l'autre. M. Didron cite, comme l'ayant vue au grand séminaire d'Autun, une miniature du « *Pastoral* de Saint-Grégoire », qui, outre la Justice, dont il s'occupe spécialement, offre probablement quelques autres Vertus; mais il ne dit pas comment elles se distinguent, ni si elles se distinguent.

Le serpent, dit le même auteur, est le plus ancien et le plus constant des attributs de la Prudence¹; on le trouve, au xiii^e siècle, sur son écusson, aux portails des cathédrales de Paris et d'Amiens. Sur le tombeau de Clément II, à Bamberg, qui, selon l'observation du P. Arthur Martin, ne doit avoir été élevé que lors de la reconstruction de la cathédrale, à la fin du xii^e siècle et au commencement du xiii^e, les Vertus cardinales sont représentées avec une action qui contraste avec l'attitude placide qu'elles ont chez nous, vers cette époque. Au lieu du serpent proprement dit, en face de la Prudence, on voit un énorme dragon, contre lequel il semble qu'elle ait eu à lutter; mais, dans tous les cas, elle l'a dompté, et nous croirions volontiers qu'elle le tient devant elle pour lui arracher ses secrets².

Le serpent était un attribut de Minerve, la Sagesse antique: néanmoins, l'attribution qui en est faite à la Prudence, dans l'art chrétien, nous paraît venir plutôt de ces paroles de Notre-Seigneur : « Voilà que je vous envoie comme des brebis au milieu des loups; soyez donc prudents comme des serpents, et simples comme des colombes », paroles auxquelles celles de saint Paul peuvent servir de commentaire : » Je veux

1. *Ann. arch*, Iconogr. des Vertus cardinales, T. XX, p. 40, 65.

2. *Mélanges d'Arch.*, T. IV, p. 274, pl. xxix.

« que vous soyez sages dans le bien et simples dans le mal ¹. » Nous en concluons que la simplicité doit être une des qualités de la prudence chrétienne, la simplicité qui n'a qu'un but, but essentiel, mais simplicité avisée qui n'empêche pas de bien voir, d'agir et de juger avec précaution et sagacité. Où placerait-on cette charmante vertu de simplicité, dont saint François de Sales préférait la colombe à tous les serpents du monde, si elle n'appartenait à la Prudence même ? La colombe corrige le serpent, le serpent adouci vient en aide à la colombe ; l'un et l'autre n'ont plus que leurs qualités, et sont suppléés dans ce qui leur manquerait. L'usage, cependant, n'est pas de donner la colombe à la Prudence, comme attribut. Nous n'en connaissons qu'un exemple : nous l'avons observé à la voûte de la grande salle du Palais municipal à Sienne, où la colombe repose sur l'épaule de la Prudence, tandis que celle-ci tient un serpent à la main. En général, c'est seulement par sa physionomie que cette Vertu doit se montrer douce et simple ; en effet, si on considère sa physionomie, à Amiens, par exemple, on reconnaîtra que c'est là, avec un sentiment réfléchi, son vrai caractère. Douce, simple et réfléchie, elle observera, si l'on veut, son serpent dompté et adouci, ou elle prendra tout autre moyen d'information.

Les principaux moyens d'information qui lui sont attribués comme caractéristiques sont : le livre, qu'on lui voit à la main, au portail de Chartres, qui est posé sur un pupitre devant elle, dans les fresques de Giotto, à Padoue ; le miroir, la double tête et le compas, qu'elle réunit tout à la fois, dans ce dernier monument. Par le miroir, on exprime que l'homme prudent apprend à se connaître lui-même : *Nosce te ipsum*. En effet, il ne doit rien entreprendre sans savoir ce dont il est capable ; mais si le miroir, en pareil cas, a une signification plus étendue, et si la Prudence le consulte, c'est qu'il réfléchit tout. La seconde figure—figure de vieillard—qui est jetée derrière la tête de cette Vertu, a pour objet de dire qu'elle s'aide de l'expérience du passé, et qu'elle l'unit par la réflexion à la sève de sa propre jeunesse. Quelquefois, au lieu de deux figures elle en a trois : telle on la voit sur le pavé de la cathédrale de Sienne, sur le tombeau de saint Augustin à Pavie, de saint Pierre martyr, à Milan : c'est un excès qui la rend monstrueuse, et cela inutilement, les deux visages suffisant grandement pour accentuer sa signification. Le compas dit qu'elle ne fait rien qu'avec mesure ; on le lui voit plus rarement, et quelquefois il passe dans les mains de la Tempérance. Il faut encore remarquer que la *Prudence* de Giotto est assise dans une chaire de professeur, comme la maîtresse de la vie, et comme si, après avoir appris elle-même tout ce qui doit régler sa conduite

1. Matth., x, 16 ; Rom., xvi, 19.

elle devait l'enseigner aux autres Vertus. Par-dessus tout, elle est remarquable par sa physionomie profondément méditative ; nous préférerions seulement qu'au lieu de l'âge mûr qu'elle paraît avoir atteint, elle unit à une attitude non moins réfléchie tout le charme d'une inaltérable jeunesse.

Le serpent, le livre et la double tête, sur la porte du baptistère de Florence, s'ajoutent à son air méditatif et à la modestie de son maintien, pour la bien caractériser. Dans les sculptures du Tabernacle d'*Or San Michele* (pl. xxv, fig. 2), non-seulement elle tient le serpent, pour dire, d'une manière plus ou moins banale, qu'il est son attribut, mais elle le considère avec une attention si douce et si pénétrante, que les observations suggérées tout d'abord par cet emblème, de nature à devenir si facilement sinistre, sont on ne peut mieux justifiées¹. Supprimez sa double figure, son nom et le serpent lui-même, elle demeurera encore facilement reconnaissable à sa seule physionomie.

Aux chefs-d'œuvre de l'Italie dans ce genre, nous pouvons opposer les *Vertus* de Michel Colomb, sur le tombeau du duc de Bretagne François II, transporté dans la cathédrale de Nantes. Ces Vertus, noblement posées aux quatre angles du tombeau, sont belles aussi par leurs expressions : la Prudence, calme, sereine, profondément réfléchie dans l'une et l'autre de ses figures, ne considère pas actuellement le miroir qu'elle tient à la main, mais elle vient de le consulter ; elle va se servir du compas qu'elle porte dans son autre main, et quant au serpent, il est pacifiquement roulé à ses pieds.

La *Prudence* de Raphaël, dans la Salle de la Signature, considère avec une attention soutenue et pénétrante, quoique sans effort, le miroir qui lui est présenté par un petit Génie, à la lueur d'une torche qu'un autre Génie semblable tient derrière elle. Comme allusion à la Sagesse antique, une tête, placée sur sa poitrine en guise d'agrafe, rappelle la puissante égide. L'art ayant fait un pas de plus dans les voies mythologiques, le casque de Minerve² est ajouté, dans la salle de Constantin, où le

1. M. A. de Surigny a publié, dans les *Annales archéol.* (T. XXVI, p. 26, 77 et 153), un Mémoire sur le Tabernacle d'*Or San Michele*, dont nous regrettons de ne pouvoir reproduire, faute d'espace, les hautes et belles considérations, relativement aux représentations des Vertus. Il pense que la position du dragon, sur le tombeau de Bamberg, et celle du serpent, dans le bas-relief d'Orcagna, indiquent une lutte où la Prudence aurait triomphé. Sur ce point nous ne pouvons partager son avis : nous ne croyons pas à l'idée d'une agression, et par conséquent à celle d'une défense supérieure, surtout à Florence, et même à Bamberg ; nous croirions que la Prudence a saisi le dragon pour lui arracher ses secrets, et non pour se soustraire à ses attaques.

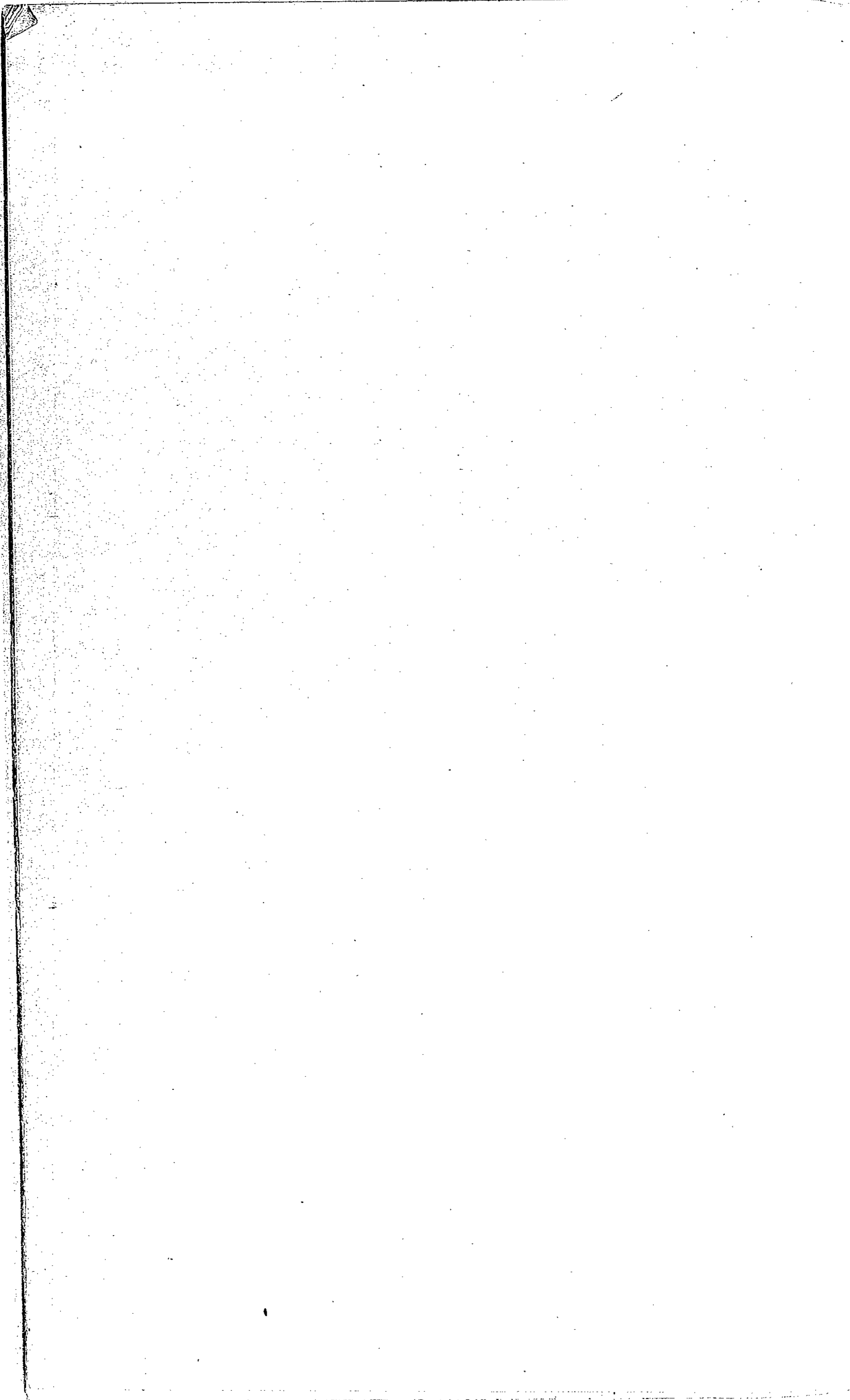
2. Postérieurement, dans le *Recueil* de Mgr Barbier de Montault, on trouve plusieurs autres exemples du casque attribué à la Prudence.



VERTUS CARDINALES.

1. Tempérance, 2. Prudence, et Vertus qui en dépendent, (Orcaigua)

CH. DESCOUST. DEL ET JCI



double visage et le serpent ne sont pas inutiles pour la faire reconnaître sous ce déguisement ; au contraire, dans la figure de la salle voisine, son second visage mérite d'être rappelé pour son parfait agencement : mais il pourrait disparaître sans qu'elle cessât d'être bien caractérisée.

Parmi les autres attributs de la Prudence, nous citerons la tête de mort, qu'elle tient à Avignon, dans la figure provenant du tombeau du maréchal de la Palisse, et à Rome, dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Minerve ¹. A la même pensée de la considération de la mort se rapporte la bière qu'on observe sur la tête de la Prudence, dans la miniature du manuscrit d'Aristote, à Rouen. Cette même figure porte, avec le miroir, un crible ; un tableau, où l'on voit représentés les instruments de la Passion, est attaché à son bras. On retrouve le crible dans la miniature des *Palinods*, déjà citée. La croix, comme sujet de méditation, dans la vignette de Simon Vostre, est portée au dessus du livre ouvert ; le livre lui-même est renfermé dans un disque, et la Prudence tient de l'autre main un cierge allumé. M. Didron lui a vu une horloge à la main, sur les stalles de Saint-Bertrand de Comminges.

« La Prudence, dit M. de Surigny, a trois fonctions principales : conseiller, juger, prescrire, dont saint Thomas fait trois vertus potentielles « annexes de la Prudence. » C'est le bon conseil, *eubalia* ; le bon sens, *synesis*, et le discernement, *gnome*. Saint Thomas, outre ces trois fonctions des vertus annexes, « reconnaît encore dans la Prudence huit autres facultés « ou parties intégrantes, qui la font parfaite en acte : ce sont la mémoire, « l'intelligence, la docilité, l'habileté (*solertia*), la raison, la prévoyance, « la circonspection, et la précaution (*cautio*) ² ». Sur le Tabernacle d'*Or San Michele*, deux Vertus accessoires étant jointes à chacune des Vertus cardinales, ce sont la Docilité et l'Habileté (pl. xxv, fig. 2), ou plutôt la Sagacité (*Solertia*) ³, qui accompagnent la Prudence : l'une enveloppée dans ses amples vêtements, voilée, attentive, et comptant sur ses doigts ; l'autre sous les traits d'une jeune fille à la tête nue, à l'air aussi dégagé que le permet son sentiment demeuré modeste, posant le doigt sur la bouche, par ce geste naturel à celui qui saisit une solution désirée.

Dans la salle du Palais municipal de Sienne, la voûte étant divisée en quatre sections par autant d'arcs-doubleaux qui reposent sur une colonne

1. Sur le tombeau du cardinal Michel Bonello, 1611. *Revue de l'Art chrétien*, 1863, p. 334.

2. *Ann. arch.*, T. XXVI, p. 91. *Summæ Theolog. secunda secundæ*, quest. XLIX, LI.

3. Nous notons ici une des méprises de l'auteur de ces études, qui, dans un mémoire préparatoire, publié dans les *Mémoires des Antiquaires de l'Ouest* (1860), a pris cette vertu pour le Silence, faute d'avoir relevé avec assez de soin les inscriptions, lorsque précédemment il avait observé ces sculptures.

centrale, et chacune de ces sections étant elle-même subdivisée en quatre par les nervures des arcs ogives, chacun de ces compartiments est occupé par une figure allégorique des Vertus cardinales et de leurs dérivés. Nous avons dit précédemment comment était représentée la Prudence ; des trois Vertus qui lui sont associées, l'une lève la main au ciel, une seconde semble enseigner, la troisième lit dans un livre et en montre un autre.

On oppose la Stupidité ou la Folie à la Prudence. A Chartres, on la voit aux pieds de cette Vertu, à peine vêtue, tenant à la main une lourde massue, et mordant dans une pierre. A Amiens, elle erre sur des pierres qui roulent sous ses pieds ; elle en a d'autres dans les mains, également pour les mordre, et une autre pierre encore vient la frapper à la tête. A Paris, errant de même, elle semble tenir d'une main une torche, et de l'autre un cornet, pour en tirer des sons discordants. A Padoue, coiffée de plumes, à la manière des sauvages, avec d'autres plumes attachées comme une queue à sa ceinture, et vêtue d'une simple tunique courte et découpée, elle élève une massue d'une main inerte, et regarde en l'air d'un regard hébété.

L'Imprudence, si on l'opposait à la vertu contraire, serait plus difficile à bien caractériser : elle pourrait être inconsidérée ou présomptueuse ; mais la Présomption, à Paris et à Chartres, est opposée à la Tempérance, et, dans les fresques de Giotto, comme nous l'avons dit, l'Inconsistance ou la Frivolité à la Force. Dans les vignettes de Simon Vostre, la Prudence tient sous ses pieds Sardanapale ; sur le tombeau d'Erard de la Marck, elle étranglait cet efféminé. Par les vices qui leur sont contraires, on voit mieux comment toutes les vertus se tiennent.

VIII.

DE LA JUSTICE.

Le droit, *jus*, a donné son nom à la Justice ; elle consiste, comme vertu, dans une « volonté perpétuelle et constante de rendre à chacun « selon son droit ¹ », à Dieu ce qui est à Dieu, par conséquent, avant tout, selon la mesure de ses forces. La Justice, en conséquence, douce vierge, jeune et belle comme ses compagnes, prend, parmi les vertus, le rôle imposant de juge et de juge souverain, d'un juge toujours intègre et toujours assuré de l'équité de ses jugements. C'est pourquoi on lui

1. Définition donnée par M. de Surigny, d'après saint Thomas.

donne la balance comme attribut principal; souvent on la couronne, sans qu'un pareil honneur soit alors accordé aux autres Vertus cardinales; le plus ordinairement, avec la balance, on lui met l'épée à la main, pour affirmer sa juridiction, plus encore que pour avertir de se tenir en garde contre ses coups. Cependant, elle ne tient pas cette épée en vain; au besoin, elle saura frapper: la justice veut que le mal soit puni; elle frappera sans passion, avec regret, d'un air plutôt triste que sévère, mais elle frappera d'une main ferme.

Au ^{xiii}^e siècle, dans les bas-reliefs d'Amiens, on a préféré l'envisager au point de vue des récompenses qu'elle promet ou plutôt qui lui sont promises: elle tient une palme à la main, et, sur son écusson, elle porte un oiseau, que l'on juge être le phénix de la résurrection. A Paris, la figure qui lui correspond ayant été refaite au siècle dernier, on ne peut attacher aucune importance à la salamandre, qui lui est donnée comme armoirie. A Chartres, elle est armée de l'épée, et tient la balance; il en est de même sur le tombeau de Clément II, à Bamberg, où l'on voit un premier exemple de son couronnement spécial. L'agrafe de la collection Soltikoff, où elle accompagne les Vertus théologiques, ne le comportait pas, et nous avons vu qu'elle y a reçu la balance comme unique insigne. Plus anciennement, nous ne lui connaissons aucun attribut distinct.

Au commencement du ^{xiv}^e siècle, Duccio, sur le pavé de la cathédrale de Sienne, lui a mis à la main gauche un globe, qu'elle paraît vouloir défendre avec l'épée qu'elle tient de la main droite. M. Didron justifie cette interprétation, en rapprochant cette figure d'une autre qui porte également le globe, dans la chapelle municipale de la même ville, où elle a été peinte, une centaine d'années plus tard, par Thadée Bartholi; là il est dit « que la justice conserve les royaumes, et que l'injustice fait passer « la puissance souveraine d'une nation à une autre. » D'ailleurs, les continents, les mers, les arbres et les villes, figurés sur ce globe, ne laissent aucun doute quant à sa signification ¹. On voit encore le globe entre les mains de la Justice, à San Miniato, près de Florence; sur le tombeau de Sixte IV, à Saint-Pierre du Vatican; sur celui de Louis XII, à Saint-Denis, et ailleurs encore, où il nous reste un souvenir vague de l'avoir interprété dans ce sens que la Justice le pesait lui-même: interprétation qui pourrait être admise, dans certains cas, sans préjudice de

1. *Ann. arch.*, T. XVI, p. 132; T. XX, p. 73. M. Didron parle, à la page précédente, d'une figure de la Justice, observée sur le tombeau de Jean II, roi de Castille, à Miraflores, près de Burgos (1480-1493), qui tient une épée de chaque main: épée abaissée à la main droite, épée levée à la gauche. Il se pourrait bien que l'on eût voulu ainsi lui appliquer ce vers de Virgile: *Opus ejus parcere subjectis et debellare superbos*, attribué à la Magnanimité, peinte par Thadée Bartholi, dans le même palais municipal de Sienne.

celle dont nous venons de reconnaître la justesse dans les cas déterminés. D'ailleurs, le globe convient à la Justice comme attribut de la souveraineté.

Entrant plus avant dans cette idée de souveraineté, Giotto, à l'*Arena* de Padoue, non-seulement a couronné la Justice, mais il l'a fait asseoir sur un trône, — comme régnant sur toutes les vertus, ou plutôt sur la vie chrétienne qu'elles doivent remplir — au milieu des Vertus cardinales et des Vertus théologiques elles-mêmes : disposition admise, sans doute, en vue de la symétrie, mais qui n'en est pas moins pleine de pensées. La Justice ne tient pas une balance ; elle fait mieux que de livrer les choses à leur poids, elle le détermine par sa propre vertu avec une égalité parfaite, tenant de ses deux mains les plateaux, dont on peut dire qu'elle-même elle est la balance. Dans ces plateaux, l'on voit, d'un côté, un Ange qui couronne un juste ; de l'autre, un Ange qui frappe un coupable. L'expression de cette figure est d'une gravité pensive, entre la douceur et la sévérité ; elle éprouve une certaine peine qui n'exclut pas la confiance dans ses propres décisions, car elle est la justice même, la justice divine en quelque sorte, en tant que l'homme y participe ; la noblesse de ses traits et de sa pose correspond, d'ailleurs, parfaitement à la dignité suprême. Au-dessous d'elle, dans une sorte de *Predella*, sont représentées les douceurs de la paix que l'on goûte sous un gouvernement protecteur.

La balance et l'épée se retrouvent dans les mains de la Justice, sur la porte du baptistère de Florence et sur le Tabernacle d'*Or San Michele* (pl. xxiv, fig. 1) : ici, elle considère la première avec une attention scrupuleuse, pour bien en évaluer la pesée ; là, elle les étale l'une et l'autre, pour inspirer une pleine confiance dans l'autorité de ses décisions ; elle y porte aussi le bonnet de docteur. Elle le porte avec plus de raison encore dans la *Glorification* de saint Thomas, où Thadée Gaddi, après avoir mis, comme ses insignes, la couronne et le sceptre dans les mains de l'un des Anges suspendus dans la partie supérieure du tableau, l'a confondue, dans le bas, avec le droit civil, lui mettant dans la main droite l'épée levée et prête à frapper, et le globe dans la main gauche. A ces souvenirs judiciaires se rattache le livre, devenu le Code de la Loi, qu'on lui voit assez fréquemment à partir du bénitier de *San Giovanni for Cita*, à Pistoie, attribué à Nicolas de Pise, et où un sceptre lui est, en même temps, mis à la main ¹. Sur un tombeau placé dans la chapelle Saint-

1. M. Didron, à qui nous empruntons cette citation (*Ann. arch.*, T. XX, p. 76), cite aussi une figure, peinte au palais municipal de Sienne, qui, avec l'épée, tient plusieurs livres. Au palais municipal de Sienne, il y a des Vertus peintes dans la chapelle et dans une salle que nous avons décrite : il paraît avoir principalement observé les premières, dues à Thadée

Félix, à Saint-Antoine de Padoue, Jacques Avanzi, voulant lui attribuer à la fois le livre, l'épée et la balance, a placé le livre dans sa main gauche, l'épée dans sa droite, et il a suspendu la balance au-dessus de sa tête. Chez nous, on a employé un autre moyen pour obtenir le même résultat; on a inscrit l'image même de la balance dans le livre ouvert: tel on le voit sur le tombeau du cardinal d'Amboise, à Rouen, et sur celui du duc François II, à Nantes. Cette figure portant la couronne, remarquable entre toutes par la noble gravité de son maintien de reine, mérite encore d'être remarquée pour le voile suspendu à la pointe de son épée: elle est donc bien loin de vouloir frapper, mais elle n'hésitera pas, s'il le faut, à commander de le faire.

Raphaël, à l'exemple de Thadée Gaddi, qui avait confondu le droit civil avec la Justice, a peint cette vertu à la voûte de la Salle de la Signature, pour représenter la Jurisprudence, lui associant, dans la composition du mur correspondant, les trois autres Vertus cardinales, et, dans le compartiment voisin de la voûte, le Jugement de Salomon. A son tour, il a eu soin de la couronner, et il lui a mis dans les mains l'épée et la balance: elle pèse, elle va frapper! Comment cette douce jeune fille laissera-t-elle tomber son glaive? Prenez garde; le coup qu'elle va frapper, d'abord, ne sera pas un coup de mort, mais le coup d'une décision souveraine. Cependant ce coup atteindra quelqu'un: elle frappera donc à regret; son coup est suspendu; il n'aura rien de précipité, rien qui sente la passion, mais il sera sûr. *Jus suum unicuique tribuit*: elle rend à chacun ce qui lui est dû, est-il dit sur les cartouches portés par les petits Génies qui l'accompagnent.

La Justice, dans la salle de Constantin, qui suit celle de la Signature, est attentive à la pesée de sa balance, et caresse de la main le cou d'une autruche. Cette figure est empreinte d'une grâce quelque peu raphaëlesque, mais non sans une certaine affectation qu'il est permis de ne pas mettre sur le compte du grand artiste, dont les élèves ont exécuté les peintures de cette salle. Quoi qu'il en soit, il nous paraît probable que Raphaël avait laissé un dessin où se trouvait l'emblème que nous rencontrons pour la première fois, et qui se retrouve à Rome trois ou quatre fois, dans le *Recueil* de Mgr Barbier de Montault; nous n'avons pas connaissance qu'on l'ait rencontré ailleurs, et nous n'en saisissons qu'imparfaitement la signification. Peut-être l'idée de cet emblème pouvait-elle venir des bestiaires, où il est dit qu'à l'exemple des œufs

Bartholi. Notre attention a surtout porté sur les secondes, attribuées à Spinello Aretino. Le temps nous manquait, le jour était sombre. Nous ne soupçonnions pas alors que nous écrivions ces études: nous n'avons pas tout vu.

de l'autruche qui éclosent par le seul effet de la chaleur du soleil, l'âme du chrétien est *covée et norie en vie del verrai soleil de Justice*, et que, semblable à cet oiseau qui abandonne ses œufs au soin de la Providence, il convient

A home que Deu fist resnable
Et connaissant et entendable
D'oublier les choses terrestres
Pur avoir les gloires celestes.

L'autruche impliquerait donc l'idée de justice, dans le sens de ce qui est dû à Dieu même. Il serait étonnant que la pensée chrétienne se fût ainsi élevée à une époque où, plus généralement, elle se mit en voie de déchoir ; il ne le serait pas qu'elle eût pris un tour alambiqué, et si l'idée vient réellement de Raphaël, on doit dire que, de sa part, même dans les dernières années de sa vie, aucun retour d'élévation ne doit surprendre.

D'ailleurs, chez nous, alors, l'on remarque surtout une grande uniformité quant à la manière de représenter la Justice avec la balance et l'épée, sans rien de plus ; telle on la voit dans les *Heures* de Simon Vostre, dans la miniature des *Palinods*, sur le tombeau du maréchal de la Palisse. Seulement, sur ce tombeau, elle porte, de plus, une couronne de laurier. Dans la miniature d'Aristote, de Rouen, avec le mauvais goût qui la caractérise, elle tient en équilibre une épée sur le bout de son pouce gauche, comme le ferait un jongleur ; et cependant, pour ne pas se soustraire à la pratique usuelle, on lui a mis une autre épée à la main droite, et l'on a suspendu la balance à sa ceinture.

Ce qu'il y a de bizarre dans cette miniature est tout individuel. On a mis plus de persistance, depuis la fin du xvi^e siècle, à bander les yeux de la Justice. Quoique l'on puisse dire à la décharge de ces Vertus aveugles, voulant leur faire signifier qu'elles pèsent les choses selon leur valeur intrinsèque, sans se laisser aller aux influences du dehors, il ne faut pas hésiter à les condamner. La Justice, comme la Foi, doit être éclairée, dirons-nous avec M. Didron, qui nous fait connaître des Justices aveugles placées à l'hôtel de ville de Cologne (fin du xvi^e siècle) ; à la place Saint-Laurent, à Nuremberg (1589) ; à Bruges, rue des Pierres, maisons nos 2 et 4 (1654) ; au pendentif nord-est de la coupole, à la cathédrale de Montauban (1750) ¹.

Les vertus potentielles de la Justice sont, d'après saint Thomas ² : la

1. *Mélanges d'Arch.*, T. II, p. 197 ; T. III, p. 261.

2. *Summæ Theolog.*, Secunda Secundæ, quest. 81, 82, 101, 102, 104, 106, 108, 109, 114, 117, 120. *Ann arch.*, T. XXVI, p. 154.

Religion, la Piété filiale, le Respect, *Observantia*, l'Obéissance, la Reconnaissance, la Vindication, la Vérité (être véridique), l'Amitié ou Affabilité, la Libéralité, l'Équité, *Epicheia* ou *Æquitas*. La première de ces Vertus, la Religion, se rapporte seule à Dieu, et l'Ange de l'école distingue en elle, comme étant ses actes intérieurs, la Dévotion et la Prière. Toutes les Vertus qui suivent se rapportent au prochain. Orcagna, sur le Tabernacle d'Or *San Michele*, a choisi la Dévotion et l'Obéissance (pl. xxiv, fig. 1) pour accompagner la Justice. La première, les cheveux noués derrière la tête, porte sur le devant un diadème comme on en donne aux Anges; soulevant son manteau des deux mains, elle tient de l'une la banderole qui porte son nom, elle approche l'autre de son cœur pour montrer qu'il est tout à Dieu. La seconde, vêtue en religieuse, enveloppée d'un long voile qui lui sert de manteau, lève doucement la main par un geste d'assentiment. A Amiens, l'Obéissance est représentée s'inclinant et portant un chameau sur son écusson. De même à Paris.

Dans la basilique d'Assise, au-dessus du tombeau de saint François, Giotto a représenté, avec sa *Glorification*, les trois Vertus répondant aux trois vœux de la profession religieuse : la Chasteté, la Pauvreté et l'Obéissance. Celle-ci, ne personnifiant plus l'assujettissement de la volonté, mais l'obligation même qui la lie, règne en souveraine sur un trône. Elle commande, mettant un doigt sur sa bouche, pour indiquer que le Silence et la Discrétion entrent, en première ligne, dans les obligations monastiques. Elle a des ailes, pour montrer que celui qui obéit ne tient plus à la terre.

Dans la salle du Palais municipal de Sienne, deux des figures dépendant de la Justice sont désignées comme étant la Paix et la Miséricorde : la première porte une branche d'olivier, la seconde un petit oiseau sur l'épaule ou sur le bras. La paix est une vertu dans le sens que l'on a un esprit de paix. Cette vertu revient à la septième béatitude : « bienheureux les pacifiques », que saint Thomas rapporte au don de Sagesse, et ce don, il le fait correspondre à la Charité. Cependant, à quelques égards, la Paix semble se rattacher à la Justice, ou du moins on y rattacherait la Concorde, qui tient elle-même à l'esprit de paix, dans ce sens surtout qu'elle fait naître l'accord, en adoucissant par une juste condescendance les rigueurs du droit strict. La Concorde est représentée, à Amiens, inclinant doucement la tête en avant, et son écusson porte une branche d'olivier. A Paris, de la main droite elle déroule une banderole, sur laquelle elle semble lire; on ne voit plus que le débris de la branche d'olivier, sur l'écusson qu'elle soutient de la main gauche.

Si la Paix, en tant que vertu, peut ainsi être considérée comme une dépendance de la Justice, il n'en est pas de même de la Miséricorde, qui, à

ce point de vue, revient bien plus directement à la Charité. Il semblerait donc que, dans cette circonstance, on a eu en vue ces paroles : *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatæ sunt*; et peut-être que nous pourrions reconnaître la Vérité dans la quatrième figure, si nous l'avions actuellement sous les yeux. Dans tous les cas, il ne nous paraît pas douteux que le Pérugin ait voulu, au Vatican, salle de l'Incendie du Borgo, rendre l'accord de la Justice et de la Paix, dans un compartiment du plafond sauvé par Raphaël de la destruction dont il avait été menacé; elles y sont placées à droite et à gauche de Notre-Seigneur : la Paix, les bras entr'ouverts pour accueillir; la Justice, tenant sa balance d'une main, abaisse de l'autre la pointe de son épée contre terre, comme pour témoigner que, grâce au sang du Sauveur, elle est désormais satisfaite. On s'écarte ainsi de l'idée des vertus morales, dont la pratique nous est proposée : car c'est la paix de Dieu qui revient à nous, c'est la justice de Dieu qui est satisfaite; mais on ne peut méconnaître que, dans les représentations de l'art, de pareilles nuances se fondent facilement.

L'Injustice, à Amiens, est représentée par un homme qui parle à l'oreille de son juge, pour chercher à le corrompre; à Paris et à Chartres, par une femme qui dérange l'équilibre de la balance. A Padoue, comme la Justice règne parmi les Vertus, au milieu des splendeurs de l'architecture et de toutes les images d'une paix féconde, un magistrat inique représente l'Injustice : les lèvres contractées, l'œil faux, laissant apercevoir ses ongles crochus comme les serres d'un oiseau de proie, tenant, en guise de sceptre, un long croc, il siège, au contraire, devant la porte d'un donjon crénelé, au milieu des rochers et des bois, accompagné de toutes les images de la guerre et du brigandage.

Dans les *Heures* de Simon Vostre, et sur le tombeau d'Erard de la Marck, l'Injustice est personnifiée par Néron écrasé sous les pieds de la Justice.

Nous revenons aux sculptures de nos cathédrales, pour y voir, en opposition avec la Concorde et l'Obéissance, la Discorde représentée, à Amiens, par un mari et une femme qui se battent; à Paris, par une querelle entre deux ivrognes; puis l'Indocilité, qui l'est, aux façades des deux cathédrales, par un homme qui résiste aux exhortations de son évêque. On voit mieux encore, par ces rixes et ces révoltes, comment les Vertus contraires reviennent à la Justice, hors de laquelle on ne saurait attendre aucun ordre, aucune paix durable.

IX.

DE LA TEMPÉRANCE.

Toutes les Vertus doivent se présenter à nous comme des sœurs, entre lesquelles un air de famille doit frapper au premier abord ; mais, entre les autres, la Tempérance et la Force doivent apparaître comme deux sœurs jumelles. Dans la Tempérance, rien ne doit impliquer l'inertie ou la faiblesse, comme dans la Force il ne sera rien qui ne sente la modération. Allons plus loin : il faut que l'on reconnaisse dans la Tempérance une sorte de Force, employée à maîtriser intérieurement les assauts de la passion ; elle se contraint, mais elle se contraint sans efforts, parce qu'elle est dans l'habitude de le faire. Son sang est naturellement généreux et actif, son attitude pleine de simplicité et de douceur.

La manière la plus fréquente de caractériser la Tempérance consiste à lui donner deux vases, et à lui faire verser la liqueur de l'un dans l'autre, pour dire qu'elle « met de l'eau dans son vin », ou, pour mieux s'exprimer, qu'elle sait tempérer toutes choses. Cette action, d'ailleurs, se prête facilement à l'expression doucement active qui lui convient. On n'en a pas, cependant, tiré ce parti sur le tombeau de Clément II, à Bamberg, où, au contraire, elle l'accomplit avec une véritable impétuosité. Près d'elle se trouve une autre figure, celle de l'homme nu qui laisse échapper d'une urne des flots abondants. Le P. Arthur Martin avait pensé qu'il représentait un fleuve chargé de lui fournir de l'eau ; « quand on en met, on ne saurait en trop mettre » : telle semblerait donc la pensée ; mais elle ne serait pas conforme, dans un autre sens, à la modération qu'il s'agit de mettre en honneur, et l'on ne doit voir là qu'un effet de cette verve un peu inexpérimentée qui se rencontre au moyen âge, conjointement avec le respect le plus grand des données traditionnelles.

On remarque que, relativement à la représentation des Vertus, il se manifeste, dans la statuaire de nos cathédrales, un courant complètement distinct de tout autre. La Tempérance n'y est pas représentée dans sa plus grande généralité, mais au moyen de quelques-uns de ses dérivés : — l'Humanité, la Chasteté, ou la Douceur, — ou du moins elle leur emprunte ses attributs. A Chartres, à la place qu'elle devrait occuper, la Chasteté et l'Humilité apparaissent successivement, complétant, par ce dédoublement, le nombre huit des Vertus exigé par la symétrie. La première caresse deux colombes ; l'Humilité en tient une seule, qu'elle caresse également,

l'empruntant à la Douceur. C'est surtout par leurs contraires que l'on peut les reconnaître, la première ayant au-dessous d'elle une courtisane qui se découvre la poitrine, la seconde un orgueilleux renversé par le démon.

De même, à Amiens et à Paris, la figure qui occupe la place de la Tempérance a pour opposé un cavalier orgueilleux renversé de son cheval, ce qui fait rejaillir sur elle un caractère d'humilité. La colombe cependant qu'elle porte sur son écusson, à Amiens, revient plutôt à la Chasteté : nous dirions aussi à la Douceur, si celle-ci n'apparaissait plus loin avec une brebis sur son écusson, et ayant pour opposé la Dureté d'un seigneur qui repousse du pied son vassal. Les mêmes données se retrouvent à Paris, avec cette seule différence que, sur l'écu de l'Humilité, on a cru apercevoir un aigle au vol abaissé, qui semblerait mieux la caractériser ; mais cette conjecture demeure très-hasardée, dans son isolement.

La Tempérance s'éloigne bien autrement de la voie commune, en un sens inverse, dans le groupe du *Triomphe de la Charité*, attribué à Jean de Pise, où elle prend, nous l'avons dit, les traits d'une Vénus toute nue. Cette liberté injustifiable peut à peine se comprendre : mais on a pu croire que les vêtements étaient une superfluité. En dehors de là, nous observons, au contraire, que l'ampleur des vêtements et la modestie d'attitude sont ordinairement des signes distinctifs de la Tempérance. Quant à ses attributs, nous retrouvons les deux vases entre ses mains, sur le pavé de la cathédrale de Sienne, puis sur le tombeau de *Can Signoreio*, à Vérone ; et nous pouvons remarquer qu'on ne lui donne quelquefois à porter qu'une coupe, comme par un procédé d'abréviation ; on en voit un exemple, également du XIV^e siècle, au Palais municipal de Sienne. Mais il faut reconnaître que cet emblème des deux vases, s'il a toujours l'avantage du nombre, cède bientôt le pas à celui du mors ou du frein modérateur, dès qu'on s'attache seulement à l'élite des monuments, au point que, si on n'étendait pas ses observations au delà de ceux que nous allons décrire, on croirait qu'il avait à peu près disparu.

Giotto, à l'*Arena* de Padoue, non-seulement a donné le mors comme attribut à la Tempérance, mais il le lui a mis à la bouche, par une singularité assez bizarre. La même observation s'applique à la miniature du manuscrit d'Aristote de Rouen, probablement sans qu'il y ait eu aucune entente préalable, et par la seule rencontre de deux imaginations, d'ailleurs très-dissemblables. Cette excentricité, en effet, n'empêche pas le grand artiste du XIV^e siècle de montrer, dans cette figure comme dans ses compagnes, le caractère de son génie, grave, ingénieux et pénétrant. Elle tient une épée, mais pour dire qu'elle renonce à s'en servir, l'ayant fortement enlacée dans les lanières de son baudrier : c'en est assez pour

faire reconnaître la Tempérance; ce qui la rend belle, c'est sa ferme douceur et son maintien modeste, enveloppée qu'elle est, de la tête aux pieds, dans les draperies de ses amples vêtements.

Représentée avec le même caractère, par André de Pise, sur la porte du baptistère de Florence, et comme une des cariatides qui supportent le tombeau de Simon de Pazzi, elle a d'ailleurs, pour unique attribut, sur ces deux monuments, l'épée ainsi liée dans son fourreau. La *Tempérance* d'Orcagna (pl. xxv, fig. 1) n'a aussi qu'un seul attribut, un compas; elle le ferme des deux mains, pour indiquer qu'elle agit avec une juste mesure, et qu'elle sait céder sur la mesure trop rigoureuse de ses droits. C'est surtout par la douce inclinaison de sa tête, qu'elle fait apercevoir toute la modération qui lui est propre.

En de pareilles conditions, la Tempérance touche de bien près à la Prudence; elle s'en rapproche encore plus sur les *Heures* de Simon Vostre, où elle lui a emprunté le miroir et la tête de mort: on dit par là que c'est par prudence et vu la connaissance qu'elle a elle-même de sa fin, qu'elle se modère. Le sablier qu'elle porte avec le mors, sur le tombeau du maréchal de la Palisse, à Avignon, revient à la même pensée. On le lui avait donné plus anciennement, au Palais municipal de Sienne, dans une figure différente de celle qui porte un vase. Sur le tombeau du duc François II, à Nantes, on lui voit, avec le mors, un nouvel attribut, la lanterne, qui la rapproche également de la Prudence. La lanterne reparait avec le mors, dans la miniature des *Palinods*, et dans celle de l'Aristote de Rouen; sans lui, sur le tombeau du cardinal d'Amboise.

Nous revenons en Italie, pour y donner un coup d'œil à la *Tempérance* du Pérugin, dans la salle du Change, à Pérouse, et ne pas laisser oublier les deux vases dont elle offre un exemple; et de même celle du tombeau d'André Vendramini, à Venise. Celle-ci se distingue par son air de tête si plein de grâce, si merveilleusement dans le sentiment qui lui appartient, qu'elle mérite mieux encore de nous servir de transition pour arriver à Raphaël. Le mors et la bride se retrouvent dans toutes les figures de la Tempérance qui viennent de lui: dans la salle de Constantin, dans les gravures exécutées d'après ses dessins, comme dans la salle de la Signature. Là elle les écarte d'elle, inclinant la tête dans le sens opposé: serait-ce pour se retenir par un certain balancement, et — comme elle se rapporte à la justice ou plutôt à la jurisprudence, — parce que le genre de modération qu'elle doit exprimer est surtout celui des jugements? Quoi qu'il en soit, elle est gracieuse et attentive d'une façon qui lui est propre, et qui ne saurait se confondre avec la méditation de la *Prudence* dont elle est voisine. Dans tous les cas, le petit Génie qui lui est associé, se comprend

mieux : les jambes croisées, pour marquer qu'il s'arrête, il montre le ciel, dont il faut prendre conseil avant de céder à ses premières impressions.

Saint Thomas distingue dans la Tempérance : comme parties intégrales, la pudeur, *verecundia*, et l'honnêteté ; comme parties subjectives, l'abstinence, la sobriété, la chasteté, la virginité ; comme parties potentielles, la continence, la douceur ou mansuétude, la clémence, la modestie, l'humilité, l'amour réglé de l'étude, *studiositas*, la simplicité, *modestia in exteriori apparitu*¹. Nous avons vu comment la Chasteté, la Douceur et l'Humilité étaient représentées sur nos cathédrales, soit en se confondant avec la Tempérance, soit distinctement. Sur le Tabernacle d'Or *San Michele*, Orcagna a été d'autant mieux inspiré en lui donnant pour compagne l'Humilité et la Virginité (pl. xxv, fig. 1), que ces vertus s'appliquent mieux à la sainte Vierge, en l'honneur de laquelle a été élevé tout le monument. La Virginité, la main appuyée sur sa poitrine, est si candide, elle exhale un parfum du ciel si délicat, qu'elle échappe à toute description. L'Humilité est pleine, elle aussi, de délicatesse et de charme ; elle ne se cache pas, elle se montre au contraire, et semble dire, en déployant la bande-roule où son nom est écrit : je ne suis que cela. Tel est, en effet, le type de la véritable Humilité chrétienne, qui conçoit véritablement les plus basses sentiments d'elle-même, en vue principalement de notre infériorité infinie vis-à-vis de Dieu, de nos misères natives, à la différence de la Modestie, qui dissimule le bien que l'on peut connaître de soi.

Sur la porte du baptistère de Florence, l'Humilité est associée aux Vertus théologiques et cardinales, pour compléter le nombre de huit, que demandait l'ordre des compartiments ; en pareil cas, il est assez ordinaire qu'on l'ait choisie comme une huitième vertu fondamentale. On pourrait même dire qu'elle est le fondement de toutes les vertus chrétiennes, non pas en ce sens qu'elle les précède, mais en celui-ci, qu'elle germe avec elles, qu'elle s'accroît avec chacune d'elles, et qu'elles n'ont pas ensuite de solidité sans elle. Si, en soi-même, on ne se met à sa juste place, comment y mettre Dieu à la sienne, comment y mettre le prochain, puisqu'on a usurpé les places que Dieu et le prochain y doivent occuper ? Si, au contraire, on accorde à Dieu toute la foi, toute l'espérance, tout l'amour qu'il demande de nous, il n'y a plus ensuite de place en nous que pour l'Humilité. L'Humilité tient d'ailleurs de la Prudence, car il est sage de ne s'estimer qu'à sa juste valeur ; cela même, le mot le dit, est de la justice. L'Humilité est plus directement une partie de la Tempérance ; il faut

1. *Summæ Theolog.*, quest. 144, 145, 146, 149, 151, 152, 155, 157, 160, 161, 166, 169. *Ann. arch.*, T. XXVI, p. 162.

de la force d'âme pour résister à toutes les suggestions du dehors, qui nous porteraient à l'exaltation trop naturelle de nous-même; et, d'un autre côté, combien ne se sent-on pas faible et fragile, si l'on compte trop sur soi-même! On est fort par l'humilité, parce qu'on met Dieu à sa place; une humilité inerte et débile ne serait pas l'Humilité chrétienne.

André de Pise a enveloppé cette Vertu d'un ample manteau, qui lui couvre aussi la tête, comme celui de la Tempérance; mais, de plus, elle le serre contre son cou, comme pour mieux se cacher, ce qui n'est pas en contradiction avec ce que nous voyions tout à l'heure, car tour à tour l'Humilité se cache et se livre sans attacher d'importance à sa personne. Cette pensée — qu'elle se montre — est exprimée ici même par le cierge allumé qu'elle tient de la main demeurée libre; il y a, d'ailleurs, dans cette tête inclinée avec une douceur suave, un charme inexprimable. L'Humilité peinte par Giotto comme compagne de l'Obéissance, à Assise, tient aussi un flambeau, et incline doucement la tête¹.

La sainte Chasteté, ainsi nommée dans ces mêmes fresques, est renfermée dans une haute tour, inexpugnable donjon d'un château-fort crénelé; deux Anges viennent l'y visiter, lui apportant un livre et un bouquet de fleurs. Au bas de la tour, mais dans l'enceinte encore du château, l'on voit la sainte Force et la sainte Pureté, qui présentent, celle-ci, un étendard; celle-là, un autre objet, à un jeune homme qui, hors de la forteresse, est baptisé par un Ange. A droite, saint François accueille trois jeunes hommes qui viennent embrasser la chasteté évangélique; du côté opposé, la Pénitence, qui unit aux ailes d'un Ange le froc monastique, chasse devant elle le démon de l'amour, qui, dans l'enfer ouvert devant lui, va rejoindre celui de l'immondicité.

Dans le manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, déjà souvent cité, on voit (fol. 12) deux figures allégoriques désignées par ces mots: *Noi semo Virginità e Castità*. Elles sont l'une et l'autre couronnées et nimbées. La première, portant une égide sur sa poitrine, est vêtue d'une robe rouge; elle tient de la main gauche une fleur, et de la droite, l'échelle commune à toutes les Vertus, dans la série. La seconde tient l'échelle de la main gauche, et un vase à parfum de la droite, appuyée contre sa poitrine; sa robe est grise, brochée de rouge; son manteau lilas, broché de bleu.

Parmi les Vertus de la salle de Constantin, au Vatican, la plus gracieuse de toutes, celle où se fait sentir le mieux l'inspiration de Raphaël, tient une colombe, et respire, dans son regard et dans toute sa personne, une suavité virginale; on pourrait la prendre pour la Douceur;

1. Mgr Barbier de Montault a signalé la grenade comme étant d'ailleurs un emblème de l'Humilité.

mais celle-ci se voit plus loin, caractérisée par la tête d'une brebis. Cette charmante figure, que l'on croit avoir été peinte par Polydore de Caravage, serait donc la Pureté (pl. xviii, fig. 8¹).

Comme opposé à toutes ces Vertus, dans les *Heures* de Simon Vostre, et sur le tombeau d'Erard de la Marck, Tarquin est mis sous les pieds de la Tempérance. Giotto, à l'*Arena* de Padoue, lui a donné pour contraire la Colère; échevelée, hors d'elle-même, les traits crispés, celle-ci déchire ses vêtements et se met la poitrine à nu, dans le paroxysme de sa passion. C'est ainsi qu'en se livrant au mal, toujours, en définitive, on épuise ses forces sur soi-même. Nous allons voir combien est différente la vraie force, celle qui s'allie si bien à la Tempérance et à toutes les autres vertus².

X.

DE LA FORCE.

La vertu de la force, c'est-à-dire la force de l'âme, la fermeté dans le bien, peut se définir : « une disposition inébranlable, qui retient dans les bornes de la raison »³. On lui donne son nom, par allusion à la force corporelle qui surmonte les obstacles matériels; et pour la représenter, on se sert des signes extérieurs de cette force, de tous les attributs qui lui conviennent; on se sert plus encore de tout ce qui se rapporte à cette autre force que nous nommons le courage; par conséquent, on en fait une guerrière, mais une guerrière armée pour la résistance plutôt que pour l'attaque. Sur la couverture du livre de la reine Melisende, au *British museum*, elle est la seule qui, par de semblables moyens, ait reçu des attributs distincts, étant revêtue du casque et de la cotte de maille. Si, d'ail-

1. Sur notre planche, elle est renfermée dans un médaillon, par motif d'agencement. Dans la fresque du Vatican, elle est en pied.

2. Quinze Vertus diverses ont été peintes, vers le milieu du xvii^e siècle, aux écoinçons des arcades, dans l'église de Sainte-Catherine-de-Sienne, à Monte-M. gnepoli, à Rome. Nous empruntons à Mgr Barbier de Montault le passage suivant de la description qu'il en fait : « La « Virginité odore une rose blanche et est couronnée de roses de même couleur. Elle a mis « sur ses genoux un petit Cupidon dont l'arc est impuissant et qu'elle a dompté. Un Ange lui « offre le lis de la pureté, à la fois comme modèle et comme récompense. » (*Revue de l'Art chrétien*, T. VIII, 1864, p. 328.) Si cette peinture était tolérable au point de vue des convenances, on ne l'accuserait pas moins d'avoir péché contre le goût. Nous aimons peu aussi, quoique ce soit plus supportable, la figure de la Virginité bousculant l'Amour, que l'on voit à Saint-Nicolas de Tolentino. Ces écarts portent le caractère du temps; mais il y en a eu, il faut en convenir, dans tous les temps.

3. *Ann. arch*, T. XXVI, p. 158.

leurs, elle se sert de son épée, contrairement à l'observation que nous venons de faire, c'est que, dans ce monument comme dans tous ceux du même cycle, il en est de même de ses compagnes. Le Vice qu'elle égorge est l'Avarice¹; les dispositions qui lui sont plus directement contraires, la lâcheté, l'inconsistance, ou la frivolité, ne mériteraient même pas d'entrer en lutte avec elle. Sur le tombeau de Clément II, elle n'a pas d'armes, mais, sorte de Samson dans son sexe, elle n'en combat pas moins victorieusement un lion qui se précipitait sur elle. Dans les sculptures de nos cathédrales, elle reparait le casque en tête, l'épée à la main, avec l'armure de mailles, portant le lion sur son écusson, à Amiens et à Paris; le serrant dans sa main gauche, à Chartres.

A Padoue, au lieu de l'écu et de l'armure chevaleresque, Giotto a préféré lui attribuer une sorte de cuirasse antique, la peau de lion d'Hercule, lui tenant lieu de casque et de manteau, une masse d'arme et un long bouclier timbré d'un lion, qui lui couvre tout le corps, et qui est tout hérissé des traits qu'on lui a lancés sans pouvoir l'atteindre. « C'est une femme d'une constitution robuste », dit d'Hancarville, « de « taille épaisse, d'un visage presque viril » ; elle ne se précipite pas sur l'ennemi, elle ne cherche pas à frapper, elle recule moins encore. Elle attend avec courage, avec assurance, se possédant elle-même; elle ne s'emportera pas, son courroux est contenu; il est contenu naturellement et sans effort.

La Force a été rendue par André de Pise, à peu près dans les mêmes termes; elle porte également la peau de lion, la massue, le bouclier. Noble, calme, puissante, sûre d'elle-même, elle attend, assise sur le bord de son siège, comme prête à se lever, son avant-bras découvert et laissant apercevoir sa virilité. Orcagna, s'attachant plus directement à la force morale comme moyen d'expression, a posé la croix sur son bouclier, lui a donné pour appui une colonne qu'elle embrasse, et, laissant apercevoir la cuirasse antique qui lui couvre la poitrine, il s'est attaché à donner à son visage un grand caractère de fermeté et de résolution calme (pl. xxiv, fig. 2). La colonne se trouvait déjà comme son attribut sur le pavé de Sienne; on la retrouve avec le bouclier, dans la salle du Palais municipal, dans cette même ville, sur un mur latéral, et non pas à la voûte, où elle ouvre de ses deux mains la gueule d'un lion. La colonne, avec la masse d'arme, reparait sur la chaire de *Santa Croce*, à Florence.

« A la cathédrale de Como, » dit M. Didron, « la Force est une jeune « femme, dont le buste est enfermé par un corset échancré aux seins, qui

1. M. de Surigny (*Ann. arch.*, T. XXVI, p. 159) en donne la raison, sans avoir en vue cet ivoire, et en citant un passage de saint Ambroise où il est dit que la Force foule aux pieds l'Avarice comme une flétrissure. (*De Off.*, I, 39.)

« sont voilés par une draperie finement plissée. De la main gauche, elle
 « tient la colonne ; de la droite, elle montre le ciel avec énergie, comme
 « si elle disait : « Le royaume des cieux souffre la force, et les violents
 « seuls l'enlèvent » (Matth., xi, 12). Du reste, elle répète en écho l'esprit
 « de la première des deux maximes, celle de Cicéron, que proclame la
 « Force du palais de Sienne. On lit sur un cartel : *Fortitudo nec prosperis*
 « *movetur, nec adversis....* Au tombeau de saint Pierre martyr (1338), à
 « Milan, la Force est une femme coiffée de la peau du lion d'Hercule; elle
 « tient un globe à la main, où sont figurées la terre et la mer... Au tom-
 « beau de saint Augustin, à Pavie, exécuté en 1362, la Force est une
 « jeune femme charmante, coiffée de la tête du lion d'Hercule, et serrant
 « contre sa poitrine le globe, où la terre est figurée par les villes, et la
 « mer par les quatre Vents, têtes ailées qui soufflent sur les vagues ¹. »

En revenant en France, nous remarquons sur le tombeau du duc François II, à Nantes, un nouvel élément de représentation, qui, depuis, a été chez nous très-fréquemment appliqué à la Force : vêtue en guerrier, elle arrache un dragon d'une tour qu'elle porte à la main. Il en est de même sur le tombeau du cardinal d'Amboise, à Rouen; dans la miniature de l'Aristote, à la Bibliothèque de la même ville; dans la vignette de Simon Vostre. Là nous remarquerons, de plus, la réapparition de la croix sur un écusson, ou plutôt sur une bannière élevée à côté de la valeureuse Dame; nous noterons encore que, seule entre ses compagnes, elle a la tête nue et de longs cheveux, circonstance qui, observée également dans la miniature de l'Aristote et sur le tombeau de Bamberg, donne lieu de penser que l'on a voulu faire ainsi allusion à la chevelure de Samson. Dans les stalles de la cathédrale d'Auch et dans la miniature des *Palinods*, la Force étouffe un serpent, mais on ne voit plus la tour. Sur le tombeau du maréchal de la Palisse, elle appuie la main sur un puissant édifice, tour lui-même, mais terminé en dôme, et représentant l'Église plutôt qu'une forteresse, tandis que, de l'autre main, c'est, maintenant, un lion qu'elle tient par la gorge; elle est vivement caractérisée par la puissance de sa tête et l'énergie de son expression.

A Venise, sur le tombeau d'André Vendramini, participant, au contraire, du caractère doux, des formes sveltes et de la sobriété d'attributs de toutes les Vertus qu'on y voit représentées, elle se distingue cependant par sa résolution calme. Le Pérugin, à Pérouse, la fait reconnaître au moyen de la masse d'arme et du bouclier; mais il était peu dans la nature de son génie de rendre sa mâle vigueur et sa noble assu-

¹. *Ann. arch.*, T. XX, p. 51. Les peintures du palais de Sienne dont il est parlé ici, sont celles de la chapelle.

rance. Dans le groupe de la Salle de la Signature, sa tête est armée d'un casque ; elle laisse apercevoir, sous l'ample manteau qui retombe sur ses genoux, toute une armure qui ne laisse de nus que ses bras nerveux ; d'une main elle s'appuie sur la tête du lion, de l'autre elle saisit vigoureusement le tronc d'un jeune chêne, dont un petit Génie essaie en vain de briser une branche. Ferme et tranquille, elle se retourne avec un certain air de dédain, comme sûre d'elle-même et ne faisant aucun cas de l'ennemi qui viendrait l'attaquer, et cependant elle se tient sur ses gardes.

« On distingue dans la Force quatre parties intégrantes : la Magnanimité et la Magnificence, dans celui qui agit ; la Patience et la Persévérance, dans celui qui supporte les épreuves de la vie¹. » Thadée Bartoli, au Palais municipal de Sienne, a représenté la Magnanimité à côté de la Force elle-même, sous la figure d'une femme également casquée et cuirassée. « A la main droite, » dit M. Didron, « elle tient un poignard dont elle va frapper un révolté, tandis qu'elle tend affectueusement la main à un homme qui se soumet. Près d'elle est écrite cette double sentence, où revivent le double génie et même les paroles de Cicéron et de Virgile :

« Nec successibus extollitur nec infortuniis dejicitur

« Opus ejus parcere subjectis et debellare superbos. »

« Elle ne s'élève pas sur les succès, elle ne s'abaisse pas sous les malheurs ; son œuvre est de pardonner aux vaincus, et de combattre les superbes². »

La Patience et la Persévérance font partie du cortège des douze Vertus sculptées à Paris et à Amiens : la première caractérisée par le bœuf placé sur son écusson ; la seconde, qui termine la série, par la couronne qui repose à la fois sur sa tête et dans le champ de son écusson. On retrouve ces deux Vertus, comme compagnes de la Force, sur le Tabernacle d'*Or San Michele* : la Patience, figure souffrante, la tête voilée, lève doucement la main, la paume en avant, dans une attitude résignée ; la Persévérance, riante et noble jeune fille, est couronnée de lauriers comme un empereur romain ; elle n'est pas, en effet, en voie de persévérer, comme nous l'avions cru à la première inspection du monument : elle a persévéré jusqu'à la fin, et la voilà au terme de sa récompense (pl. XXIV)³.

1. *La Somme de Saint Thomas*, traduite par M. l'abbé Drioux. Plan de la seconde section de la seconde partie, T. IV, p. 6 ; quest. 129, 134, 136, 137.

2. *Ann. arch.*, T. XVI, p. 14 ; T. XX, p. 51.

3. *Id.*, T. XXVI, p. 152.

Aux cathédrales de Chartres, de Paris, d'Amiens, la Lâcheté est opposée à la Force, qui, à l'époque chevaleresque vers laquelle ces monuments nous reportent, était réputée, on le voit par là même, se confondre avec le Courage. Le lâche, à Chartres, est un soldat renversé par la peur; à Paris et à Amiens, la chose tourne à la dérision: il a jeté ses armes, et fuit devant un lièvre.

Dans ces mêmes sculptures, la Patience a pour contraire la Colère, représentée par une femme prête, à Amiens, à percer d'une épée un moine qui la prêche; levant, à Paris, un bâton pour l'assommer. Dans l'un et l'autre lieu, au-dessous de la Persévérance, on voit, pour exprimer l'Inconstance, un moine qui s'éloigne de son couvent.

Le vice opposé à la Force, à l'*Arena* de Padoue, est plus franchement personnifié: c'est l'Inconsistance ou la Frivolité, imprudente jeune fille qui s'est lancée sur une roue; ses vêtements flottent et ressemblent aux ailes d'un papillon; elle va s'en aller à la renverse, victime des caprices de la fortune, auxquels elle s'est livrée.

Holopherne mis sous les pieds de la Force, dans les *Heures* de Simon Vostre et sur le tombeau d'Erard de la Marck, fait envisager les choses de plus haut. Un pareil adversaire représente un autre genre de force, la Force au service de l'Injustice, vaincue par la Force qui met son appui en Dieu.

Nous ne laisserions pas cependant, en finissant, une idée assez juste de la Force chrétienne, si nous avions incliné les esprits à s'attacher trop spécialement, pour la représenter, à l'histoire de cet ennemi du peuple de Dieu. L'acte le plus parfait de cette Force consiste dans le martyre, où l'appui de Dieu ne se fait sentir qu'à l'intérieur de l'âme; et c'est alors qu'elle se montre vraiment supérieure à tout ce qui est temps et matière, à la douleur et aux tortures, à toute puissance et à toute force de ce monde, par le plus valeureux des combats, par la plus complète et la plus féconde des victoires.

XI.

DES VERTUS ET DES VICÉS CLASSÉS DIVERSEMENT.

L'étude iconographique des Vertus pourrait s'étendre autant que les traités de morale les plus complets, comprendre toutes les qualités que l'âme peut acquérir dans cette vie ou dans la vie bienheureuse, dans la vie active ou dans la vie contemplative, les fruits du Saint-Esprit, les

vertus publiques et celles de la famille : toutes données qui sont entrées dans le domaine de l'art, spécialement dans la statuaire de la cathédrale de Chartres, ou qui ont paru y entrer. Il y a encore les dons du Saint-Esprit, les béatitudes, que saint Thomas rattache aux Vertus théologiques et cardinales, et que nous aurions pu y rattacher également, si l'espace nous l'eût permis.

Selon le Docteur angélique, les dons d'Intelligence et de Science correspondent à la Foi ; la sixième béatitude : « Heureux ceux qui ont le cœur pur », répond au premier ; la troisième : « Heureux ceux qui pleurent », répond au second. Le don de Crainte correspond à l'Espérance ; la Pauvreté d'Esprit est la béatitude qui appartient à ceux qui ont reçu ce don de Dieu. Le don de Sagesse correspond à la Charité ; et la septième béatitude : « Bienheureux les pacifiques, » lui correspond à lui-même. Le don du Conseil se rapporte à la Prudence, et à lui-même la cinquième béatitude : « Heureux les miséricordieux ». Le don de Piété correspond à la Justice, et à lui-même la seconde béatitude : « Heureux ceux qui sont doux ». Le don de Force revient à la vertu du même nom, et il se rattache à la quatrième béatitude : « Heureux ceux qui ont faim et soif de la justice ». On voit qu'aucun don n'est spécialement affecté à la Tempérance, et que la huitième béatitude : « Heureux ceux qui souffrent persécution pour la justice », est omise ; la vertu, en effet, qu'elle implique est comprise dans les autres, et, par elle-même, elle offre l'idée d'une situation plutôt que d'une disposition particulière de l'âme.

Les Béatitudes ont été représentées sur la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle ; mais, malgré la variété apportée dans la disposition des personnages, elles ne s'y distinguent véritablement que par le texte qui leur est propre à chacune ¹. Parmi les pieuses images publiées de nos jours à Ratisbonne, on distingue une série, gravée d'après des peintures de Portner, où le caractère des dispositions de l'âme, propre à chacune des béatitudes, est assez heureusement rendu dans une ou deux figures principales ; tandis que, dans son soubassement, le peintre a eu soin de leur appliquer la représentation d'un fait tiré de la sainte Écriture, choisi comme y correspondant. Quant aux dons du Saint-Esprit, nous les avons vus représentés par des colombes, en tant qu'ils sont conférés ; nous ne nous souvenons pas de les avoir vus en tant qu'ils se manifestent dans ceux qui les ont reçus. Mais, assurément, ils pourraient l'être, et, ainsi, ils ont droit à une place dans l'étude de l'iconographie chrétienne.

Une autre série de Vertus est celle que l'on obtient par l'opposition aux

1. *Mélanges d'Arch.*, T. III, pl. IV, v, VII.

sept Péchés capitaux. On en voit un exemple remarquable au musée de Cluny, dans les miniatures d'un Recueil de rondeaux adressés à Louise de Savoie, mère de François 1^{er} : l'Humilité, la Libéralité, la Charité, la Patience, la Sobriété, la Chasteté, triomphent de l'Orgueil, l'Avarice, l'Envie, la Colère, la Gourmandise et la Luxure : la Paresse manque, dans le manuscrit, avec la Diligence, qui lui était opposée. Nous reviendrons, en finissant, sur ces vices, et alors aussi sur les vertus dont ils déterminent l'association.

Dans ces diverses énumérations de vertus, qualités ou dispositions de l'âme, les mêmes noms se retrouvent quelquefois avec des variétés de signification. Par des nuances délicates, ces différences pourraient aussi être rendues dans les représentations de l'art. Ordinairement, on n'y regarde pas de si près, et la *Charité* de Louise de Savoie, qui, à considérer les circonstances où elle est représentée, semblerait devoir être un dérivé de la Vertu théologale du même nom, comme la Libéralité, sa voisine, et s'appeler, par exemple, la Bienveillance, tient un cœur dans une main et un soleil enflammé de l'autre, absolument comme nous l'avons remarqué dans les séries de Vertus théologiques du même temps et des mêmes contrées. La seule différence, c'est que son cœur, étant tenu plus élevé et portant le nom de Jésus, IHS, la pensée de l'amour de Dieu s'y trouve encore plus parfaitement exprimée, s'il est possible, sans rien qui ait trait en particulier à l'amour du prochain, dont l'idée cependant devrait prévaloir, vu son opposition avec l'Envie. C'est pourquoi il y aurait peu à dire sur les vertus qui pourraient prendre une sérieuse importance dans les représentations de l'art, en dehors du cadre tracé par la réunion des Vertus théologiques et cardinales, où nous nous sommes d'abord renfermé, quand bien même nous pourrions leur consacrer plus d'espace que nous ne leur en avons réservé. L'œuvre d'art ayant trait à notre sujet actuel, que nous regretterions le plus de n'avoir pas décrite tout entière, si nous nous en tenions rigoureusement aux classifications que nous avons suivies, serait la *Glorification des Vertus monastiques de saint François*, à Assise. Nous avons rencontré l'Obéissance comme dépendant de la Justice, la Chasteté comme se rattachant à la Tempérance; nous avons seulement trouvé l'occasion, à propos de la Foi, de dire un mot sur la Pauvreté, qui, dans la poésie, a été élevée par le Dante, et ensuite dans la peinture, par Giotto, au rang supérieur entre les deux autres. Si nous avons épuisé les ramifications établies par saint Thomas, nous l'aurions rencontrée avec la première Béatitude, à la suite de l'Espérance; mais, ayant pris une autre marche, nous tenions tout particulièrement à retrouver cette Vertu de Pauvreté, que l'art et la poésie nous ont dépeinte avec tant de charme. Le mariage du

Séraphin d'Assise et de la sainte Pauvreté est, dans la première de nos épopées chrétiennes, le trait peut-être qui laisse la plus vive impression; et quand on a vu, à Assise, cette fille du ciel, pâle et amaigrie, mais en qui respire la douce majesté de sa céleste origine, jamais on ne saurait l'oublier, et l'on comprend que son fidèle amant se soit épris pour elle d'un incomparable amour (pl. xxii, fig. 4). Elle marche au milieu des épines, mais les roses fleurissent autour de sa tête; ses vêtements sont déchirés, mais leur blancheur n'est pas ternie; les enfants de la rue l'injurient, mais les Anges lui servent de cortège; elle-même, elle porte des ailes, et le doux Sauveur en personne, venu pour unir saint François avec elle, jette sur son serviteur un regard de singulière complaisance. Les trois Vertus spéciales de la profession religieuse, appliquées à saint François, ont encore été représentées dans un tableau portant la date de 1444, publié par M. Rosini, et dont le P. A. Martin a extrait les figures de ces Vertus et celles des Vices contraires, pour les reproduire¹. Les premières, ailées et semblables à des Anges, planent au-dessus du saint Patriarche, à peu près comme ceux de ces esprits célestes qui portent les attributs des sept Vertus fondamentales au-dessus de saint Thomas, à *Santa Maria Novella* de Florence : la Chasteté soulève une branche de lis; l'Obéissance, les bras croisés, a les épaules chargées d'un joug; la Pauvreté, dégagée de tout, s'élançe vers Dieu. La Luxure, jeune fille sans ceinture, appuyée sur un porc, et se regardant dans un miroir; l'Orgueil, homme de guerre, armé de pied en cap, avec un lion; l'Avarice, serrant sous une presse de riches vêtements, sont aux pieds de saint François comme des ennemis vaincus. La Pauvreté est mise en action dans le *Roman des trois Pèlerinages* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Elle apparaît avec une robe d'une grande blancheur, et le soin de vêtir l'Enfant Jésus lui est confié. Jésus vient de naître; il est encore nu : « Povreté », dit le texte, « à la Vierge parle et li dist, je t'ay apporté des drapelles que je ay quis...; ton enfant enveloperas » (fol. 73 v^o).

Eu égard aux proportions de notre plan, il nous suffira de rappeler les diverses circonstances où il convient principalement de représenter les Vertus. Le plus noble usage que l'on puisse faire de leurs images, c'est de les rattacher aux monuments élevés en l'honneur de la sainte Vierge et des Saints, comme autant de perles de leurs couronnes. C'est ainsi que les Vertus du Tabernacle d'Or *San Michele* s'appliquent à Marie; celles du baptistère de Florence, à saint Jean-

1. Rosini, *Storia della Pitt. Ital.*, pl. in-fol. Epoca II, parte I, d. 1. *Mélanges d'Archéol.*, T. II, p. 28.

Baptiste; celles de la chapelle des Espagnols dépendant de *Santa Maria Novella*, à saint Thomas d'Aquin.

Les vertus qui brillent sur la couronne des Saints, sont encore, au degré inférieur où les mettent en pratique les simples chrétiens, le seul bien recueilli en ce monde qui, au delà, conserve sa valeur : telle est la signification qui les rend si parfaitement à leur place sur un tombeau. Les *Vertus* de la salle de Constantin, au Vatican, y pourraient avoir été réunies en l'honneur des saints Papes, dont les portraits sont entremêlés à leurs figures; mais nous les considérerions plutôt comme devant concourir au triomphe de l'Église, auquel sont consacrées les peintures de cette salle. Les figures des quatre Vertus cardinales, dont le Dominiquin a recouvert les pendentifs de la coupole de Saint-Charles *in Catinari*, à Rome, rappellent que ces Vertus doivent être le fondement de tout édifice moral qui veut rester stable. Les Vertus cardinales et théologiques peintes par Giotto, à l'*Arena*, de Padoue, y figurent manifestement comme les fondements de la vie chrétienne. Dans les monuments civils, les Vertus doivent signifier que la cité ne saurait prospérer, si elles n'y sont en honneur. Telles on les voit au palais municipal de Sienne; sur la *Loggia dei Lanzi* à Florence; à Padoue, dans la grande salle de son palais municipal; dans la salle du Change, à Pérouse.

Les vices ne doivent être représentés qu'afin d'exciter par le contraste à la pratique des vertus contraires, et toujours avec une certaine discrétion, par le motif que l'on est beaucoup plus excité au bien, lorsqu'on en voit l'image, que l'on ne se sent porté à fuir le mal, alors même qu'il apparaît dans ses excès et avec sa laideur finale. Le représenter dans celle de ses phases où il se présente comme un attrait, de manière à séduire encore au moyen de la toile et du marbre, et non à fortifier contre ses entraînements, est tout à fait en opposition avec le rôle de l'art chrétien; et ce n'est même pas, nous l'avons dit, sans une certaine exagération peu profitable, qu'au XII^e siècle particulièrement, on a accumulé, dans les sculptures de quelques églises, un certain nombre de figures hideuses, peu propres à relever la pensée, si elles n'abaissent pas le cœur.

Les vices que nous avons vus surgir comme opposés aux vertus n'ont pas entre eux de liaisons directes; il y a cependant un ordre et une filiation dans le mal, comme il y en a une dans le bien. Cet ordre est celui d'abord des trois concupiscences, puis celui des sept péchés capitaux qui en dérivent : la concupiscence de la chair, comprenant l'impureté, la gourmandise et la paresse; la concupiscence des yeux, comprenant l'avarice; et l'orgueil de la vie, engendrant l'envie et la colère. Si on ne veut pas s'écarter du vrai et s'exposer à de fausses interprétations, dit Mgr Crosnier, à qui nous empruntons ces observations, il ne faut pas chercher

au XI^e ou au XII^e siècle, et même au XIII^e, la série des sept péchés capitaux ¹. Cependant l'énumération en est complète dans ces paroles de saint Bonaventure, citées par le P. A. Martin : « Dans les âmes qui n'ont pas
« la foi catholique, ou qui n'ont
« qu'une foi trop faible; le démon
« grave l'image du lion, c'est le
« péché d'orgueil; celle du dragon,
« c'est le péché d'envie, ou celle
« du chien, c'est le péché de la
« colère; ou celle de la taupe, c'est
« le péché de l'avarice; ou celle de
« l'âne, c'est le péché de la gour-
« mandise; ou celle de l'ours, c'est
« le péché de la luxure ² ». Il ne
serait donc pas étonnant que l'on
trouvât les sept péchés capitaux
représentés ensemble au XIII^e siècle;
mais les monuments où on avait
cru les voir, étant mieux expli-
qués, nous n'en connaissons, avant
le XIV^e siècle, que des représentations
séparées. « On trouvera fréquemment
« représentées, reprend Mgr Cros-
« nier, l'Impureté ³ et l'Avarice ⁴, quelquefois l'Orgueil. Il serait
« difficile de constater d'une manière certaine et évidente, la pré-
« sence de la Paresse et de la Gourmandise. » Cependant l'auteur fait
remarquer que, sur un des chapiteaux de l'église de Sémelay, diocèse de
Nevers, un individu accroupi, qui dévore un fruit avec une bestiale avi-
dité, pourrait représenter ce dernier vice; sur la couverture du livre de
la reine Mélisende, dans la partie inférieure, le Vice désigné sous le nom



55

Diable monté sur le dos d'un avaré.
Moissac (Lot-et-Garonne).

1. Crosnier, *Iconographie chrétienne*, p. 258.

2. *Mélanges d'Arch.*, T. II, p. 29. On verra, dans le *Mémoire* du P. Martin, bien d'autres curieux exemples de semblables métaphores ou comparaisons. Nous nous attachons seulement aux séries des péchés capitaux.

3. L'impureté est représentée ordinairement par une femme que dévorent des serpents. On la rencontre à Moissac, à Sémelay, à Saint-Sernin de Toulouse, à Saint-Nicolas d'Angers, à Montmorillon, à Sainte-Croix de Bordeaux, à Saint-Sauveur de Dinan, à Saint-Jouin-de-Marnes, etc., etc.

4. Plusieurs avares sont représentés à Moissac. Celui que nous reproduisons est un solliciteur : le démon monté sur son dos fait le signe du nombre quatre, indiquant l'attache aux choses terrestres.

de *Tarditas* semble se confondre avec la Paresse. Quant à l'Envie, il paraît vraisemblable qu'elle a été représentée à la Charité-sur-Loire, avec la Calomnie, par « un homme entouré d'un serpent qui lui ronge « la langue, et auprès, une femme demi-nue, avec deux serpents qui lui « dévorent les seins ». Ces deux sinistres tableaux sont mis en regard de *Daniel dans la fosse aux lions*, comme pour dire que le saint prophète était exposé à l'envie et à la calomnie des grands de Babylone. De même, des images de colère, sinon la Colère elle-même personnifiée, se rencontrent certainement dans cette multitude de figures grimaçantes que l'on voit, à l'époque dont nous parlons, jouer le rôle de console, de modillon, ou revêtir les chapiteaux. Ce que nous n'avons pas vu jusqu'à présent, nous le répétons, c'est la série simultanée des sept péchés capitaux, avant le xiv^e siècle.

Dans l'*Enfer* de Bernard Orcagna, à Pise, — à la différence de celui qui a été peint par son frère, à *Santa Maria Novella* de Florence, où les divisions sont beaucoup plus nombreuses, — non-seulement la division des diverses sortes de suppliciés en sept sections se rapporte aux sept péchés capitaux, mais on observera qu'ils sont parfaitement caractérisés par les différents genres de supplices qu'on y subit. Les orgueilleux sont punis par la tête, ou crèvent à force d'être gonflés; les envieux se dévorent eux-mêmes; les colères se battent entre eux; les avarés avalent de l'or fondu; les luxurieux ou voluptueux sont mis à la broche ou servent de chenets; ils portent des parures illusoire; les gourmands sont mis à une table où les démons leur servent des mets de feu et leur déchirent les entrailles; les paresseux ont pour lit, une chaudière bouillante.

Le P. A. Martin a publié les miniatures d'un manuscrit aussi du xiv^e siècle, appartenant à la Bibliothèque nationale¹, où, comme il le dit : « Chacun des sept péchés capitaux est mis en rapport avec un état de la « société et un quadrupède, et de nombreuses légendes entourent les « miniatures, pour faire connaître le caractère et la lignée des vices ». L'Orgueil est représenté par un roi monté sur un lion et tenant un aigle sur le poing; l'Envie est figurée par un *frater* chevauchant sur un chien, et portant à la main un épervier; la Colère, par une femme qui porte un coq, et dont la monture est un sanglier; la Paresse a pour emblème un paysan monté sur un âne, tenant un hibou, *bubo*; l'Avarice, un marchand monté sur un blaireau *taxus* (sic), et tenant une chouette; un jeune homme chevauchant sur un loup, un milan à la main, représente la Gourmandise; la colombe est l'emblème mal choisi de la femme qui représente la Luxure, et à laquelle la chèvre sert de monture.

1. *Mél. d'Arch.*, loc. cit., Mss. franç. No 7011, 33.

Dans les *Rondeaux* de Louise de Savoie, les Vices vaincus par les Vertus, montées elles-mêmes sur des animaux pris en bonne part, ont à leur tour pour monture — du moins en partie — les animaux qui leur ont été attribués dans la miniature du xiv^e siècle; mais il y a aussi, sous ce rapport, entre les deux séries, de notables différences. L'Humilité, montée sur un agneau, transperce l'Orgueil couronné et renversé avec le lion sa monture; la Libéralité est montée sur un coq, et répand de l'or, tandis que l'Avarice s'enfuit sur un singe; l'Envie se jette sur un chien, tandis que la Charité passe sur un noble palefroi; la Colère, soulevée au-dessus de l'ours muselé et terrassé qui lui sert de monture, essaie en vain de se défendre contre la Patience, qui, montée sur un bœuf, la transperce de sa lance. La Gourmandise, *Glotonie*, grosse et replète, précipitée avec son porc dans une situation dégoûtante, est transpercée aussi par la Sobriété, qui s'avance sur un âne; la Luxure, vraie fille perdue, succombant avec sa chèvre, essaie en vain de séduire la Chasteté; celle-ci, noble dame aux riches atours, au maintien modeste, est la seule qui ne soit pas montée: elle s'avance, portant une palme d'une main, de l'autre la colombe, ramenée à la place qui lui convient, et sa seule présence suffit pour lui assurer la victoire.

Nous voyons, dans ces miniatures, reparaître, au xvi^e siècle, les combats à mains armées entre les Vertus et les Vices; mais on remarquera les différences avec les procédés de l'art aux xi^e et xii^e siècles. Là, aucun ordre bien précis, aucune différence bien caractéristique; ici, les Vertus et les Vices sont caractérisés par leurs physionomies et leurs attributs, et l'ordre est celui des péchés capitaux, auxquels on oppose les Vertus contraires.

ETUDE XXVII.

DES CHOSES MORALES ET SOCIALES.

I.

PERSONNIFICATIONS MORALES.

Les limites de l'art ne sont pas plus étroites que celles du discours; tout ce que la bouche peut nommer, l'art peut le représenter; tout ce qui, résumé dans un mot, devient le sujet d'une proposition, et par là même, prend en quelque sorte un rôle actif, devient susceptible d'une personification. Il importe cependant de ne pas laisser l'artiste se livrer, dans les voies de l'allégorie, à toutes les fantaisies de son imagination, et sans lui interdire, sous ce rapport, tout emprunt aux gracieux symboles de la mythologie antique, il est bien mieux de pouvoir lui présenter des modèles qui, conçus dans le pur esprit chrétien, en aient la gravité et le charme. Généralement il en est ainsi des vertus dont nous venons de nous entretenir. Nous n'avons pu le faire, sans rencontrer des figures destinées à personnifier des choses et des idées qui s'en rapprochent, sans être des vertus proprement dites. Mais nous avons à peine effleuré cette matière, et nous trouvons devant nous tout ce qui se rapporte à un état de l'âme ou bien à un état social, tout ce qui est œuvre humaine, soit individuelle, soit collective. Nous ne pouvons entreprendre d'épuiser un sujet aussi vaste, mais nous choisirons, parmi les représentations qui ont trait à un pareil ordre d'idées, les plus remarquables, les plus usuelles, les

plus dignes d'imitation. Celles qui ont trait à Dieu passeront en première ligne; celles qui ont trait à l'état social, viendront ensuite : les sciences, les lettres, les arts ont tenu une grande place dans les compositions dont nous voulons parler; nous leur accorderons, en conséquence, nous-même, une attention proportionnée, et nous dirons aussi un mot des professions industrielles et de ce qui s'y rattache.

Il est difficile cependant de s'astreindre à des divisions rigoureuses, par la raison que les mêmes termes, et ordinairement, en conséquence, les figures qui leur correspondent dans le langage de l'art, s'appliquent successivement à divers ordres d'idées : ainsi la paix exprime un état de l'âme qui doit être considéré comme une vertu; il faut ensuite distinguer la paix que nous avons avec Dieu, et la paix que les hommes ont entre eux, les nations entre elles. Nous avons eu occasion de rappeler ces paroles : *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, Justitia et Pax osculatae sunt*. Ce sont là des dispositions divines, mais exprimées en tant qu'elles deviennent des bienfaits pour l'homme; et d'ailleurs, les attributs qui leur appartiennent dans un cas, leur demeurent convenablement appropriés dans un autre. Quand on les représente s'embrassant, on les fait reconnaître, par ce seul fait, pour ce qu'elles signifient : telles on les voit au moment de l'Annonciation, et par conséquent de l'Incarnation, deux par deux, de chaque côté de Marie et de Gabriel, dans la miniature de la *Légende dorée* de la Bibliothèque nationale, à laquelle nous avons emprunté la Trinité décrétant l'exécution des divines promesses (T. II, pl. v). Dans la fresque du Pérugin, où est rendue l'idée de l'accord entre la Justice et la Paix, sans qu'elles se donnent actuellement le baiser qui en est le signe, la première est caractérisée, comme nous l'avons vu, par ses attributs ordinaires; la seconde, par un mouvement de la tête et des mains, qui annonce bien clairement la grâce de la réconciliation. Ce mouvement ne laisse pas la possibilité de lui mettre dans la main la branche d'olivier, qui, dans le bec de la colombe, exprime tous les genres de paix : elle dit surtout la paix avec Dieu; les circonstances de la représentation peuvent faire que, dans les mains d'une jeune fille bienveillante, elle dise la paix nationale. Nous ne voyons pas qu'il y ait dans l'art un courant bien établi pour représenter la Vérité; nous ne saurions admettre qu'elle soit dans un état de nudité qui n'est nullement propre à la rendre plus respectable : c'est là un mode d'expression trop entaché de paganisme. Dans l'émail de la collection Soltikoff, au XII^e ou XIII^e siècle, elle est armée comme un chevalier; mais si elle n'était pas nommée, on ne la reconnaîtrait pas sous cette armure; nous ne connaissons pas d'imitations de cette miniature où elle soit armée de la sorte. On est plus

familiarisé avec l'idée de caractériser la Vérité par un miroir : c'est alors aux circonstances de la faire distinguer, afin qu'on ne la confonde pas avec la Prudence.

Avant que nous ne passions aux autres représentations qui peuvent avoir rapport à l'état social, deux des cariatides du XIII^e siècle, qui ornent la fontaine monumentale de Pérouse, nous arrêteront encore aux pensées de Dieu, et nous ramèneront sur les limites des vertus : l'une représente la *Béatitude*, et revient par conséquent d'assez près aux qualités de la *Vie béatifique* sculptée à Chartres ; l'autre représente la *Sagesse*, et nous maintient dans un certain milieu, entre les qualités de l'âme qui font la vertu, et les connaissances humaines qui reviennent à la science. Ces deux figures ne sont pas conçues en des termes de généralité absolue ; elles représentent : l'une, la Béatitude de saint Laurent (pl. xx, fig. 2), l'autre la Sagesse de Salomon (pl. xx, fig. 3) ; et cette distinction, un peu subtile peut-être, se fait pardonner, par la noblesse et la simplicité avec lesquelles les idées sont rendues. Nous disons : la Béatitude de saint Laurent, traduisant ainsi ces mots : *Divinitas Beati Laurentii*, appliqués à la première de ces cariatides. On ne saurait y voir seulement le saint martyr à l'état de béatitude : il est représenté en personne par une autre statuette voisine, et d'une manière très-distincte ; la figure dont nous parlons, est une figure de femme, personnification de l'idée de béatitude, présentée comme une participation à la Divinité, prise abstractivement et appliquée à saint Laurent, par une double opération de l'esprit, de la même manière qu'on applique les Vertus plus ordinairement aux Saints, en l'honneur desquels on les représente. Cette figure, drapée dans ses amples vêtements, les mains et la tête élevées vers le ciel, où ses regards sont concentrés, est singulièrement belle par le sentiment ; seulement nous l'aimerions mieux plus jeune : elle gagnerait à l'être autant que la charmante jeune fille portant, un peu plus loin, le visage de Salomon. C'est en effet ainsi qu'on a représenté la Sagesse du successeur de David, et on l'a désignée par les mots : *Puella ferens Salomon*, « jeune fille portant Salomon », Salomon tout entier, toute sa sagesse, quoiqu'on ne voie que son visage, et cela par allusion à ces paroles du texte sacré : *Et universa terra desiderabat vultum Salomonis, ut audiret sapientiam ejus*¹, en les prenant à la lettre. « La terre entière désirait posséder le visage de Salomon » c'est-à-dire, bien entendu, le voir et l'écouter ; mais l'artiste s'est emparé d'un pareil moyen pour rendre l'idée de la sagesse d'une manière plus saisissante qu'il n'au-

1. III Reg., x, 24. Vermigliani, *Fontana di Perugia*.

rait pu le faire en représentant Salomon en personne, comme il l'a fait de David, dans la statuette voisine.

Reprenant le cours des idées sociales, relativement à leur mode de représentation, nous n'en trouvons pas qui ait été représentée plus souvent que la Victoire, et à ce sujet la fontaine de Pérouse nous fournira matière, de nouveau, à une curieuse observation (pl. xx, fig. 4). La Victoire, comme la Paix, comme la Gloire, nous dirions encore comme la Renommée, peuvent s'entendre relativement ou à l'ordre religieux, ou à l'ordre moral, ou à l'ordre social. La moindre des victoires n'est pas celle que nous remportons sur nous-même, sur nos passions, et dont le ciel est la récompense : la couronne, la palme en sont les emblèmes ; et, puisque nous pouvons les faire porter par les Anges, nous n'avons aucun besoin de recourir à des figures allégoriques pour nous les présenter. Ces emblèmes, cependant, ne perdront pas leur signification parce qu'ils seront remis entre les mains de cette figure ailée qui était si fort en usage dans l'art antique, et qui l'est demeurée dans ses dérivés. Elle est faite pour célébrer principalement les succès militaires ; mais ceux-ci sont l'image de tous les autres. Nous aimons moins qu'elle soit tenue entre les mains du vainqueur : cela rappelle trop qu'elle fut une idole ; mais, comme il n'y a plus à craindre qu'elle en soit une, souffrons que ce mode de représentation puisse encore passer, plutôt toutefois dans les monuments profanes qu'en aucun de ceux qui se donnent pour chrétiens.

La Victoire représentée à Pérouse (pl. xx, fig. 4) est d'un tout autre caractère : ce n'est pas *la Victoire* dans la généralité du terme, c'est *une Victoire* en particulier. Elle était nommée ; son nom est effacé, et on ne lit plus à côté d'elle que le mot même de *Victoria* ; mais M. Vermiglioni donne de fort bonnes raisons pour faire reconnaître celle que les Péruigiens et d'autres Guelfes de Florence, d'Orvieto, de Sienne, remportèrent, en 1269, sur les Gibelins. Cette figure est sans ailes, et porte pour unique insigne un chaperon sur la tête, un faisceau à la main, et une sorte d'étole autour du cou ; d'un caractère noble, mâle, calme, elle a l'air ouvert et satisfait, sans aucune exaltation hautaine, sans nul enivrement. Cela même lui donne un ton chrétien, et fait naître l'idée d'une suite de représentations analogues, élevées dans la maison de Dieu, pour lui rendre grâce des victoires qu'on lui doit, comme on y dépose les drapeaux enlevés à l'ennemi. La statuette de Pérouse repose sur un monument civil ; mais ce monument, chargé des patrons de la cité, exaltant les idées fondamentales du christianisme, ne saurait pourtant être qualifié de monument profane.

En observant les stucs des loges du Vatican, exécutés sous la direction

de Raphaël, on y trouvera différentes figures qui rentrent dans l'ordre d'idées dont nous parlons : des Victoires, des Renommées. Nous citerons surtout cette Renommée, souvent gravée, qui, au lieu de planer dans les airs et de sonner de la trompette, d'un son souvent plus bruyant que durable, tient en repos ses grandes ailes, et écrit des caractères impérissables, en présence d'un palmier. Elle est sur les limites où la Renommée devient l'Histoire, et l'Histoire nous amène aux Sciences.

II.

DES ARTS LIBÉRAUX.

Les représentations des sciences et des arts libéraux ont été fort en vogue au moyen âge. Toutes les connaissances humaines étaient alors réputées comprises dans le *Trivium*, embrassant la Grammaire, la Dialectique et la Rhétorique, et dans le *Quadrivium*, qui comprenait la Géométrie, l'Arithmétique, l'Astronomie et la Musique; nous dirions aujourd'hui *les lettres et les sciences* : c'étaient là les sept arts libéraux. Martianus Capella, écrivain africain qui vivait, on le croit, au v^e siècle, a laissé une espèce de roman intitulé *De Nuptiis Philologiæ et Mercurii*, où, personnifiant la Philosophie ou la science en général, sous le nom de Philologie, il la fait épouser à Mercure, en lui donnant pour dot les sept arts libéraux, personnifiés eux-mêmes par autant de femmes, dont il fait une description dramatique et fort originale. Il existe un volumineux commentaire, encore inédit, de l'écrit de Martianus Capella, qui porte le nom d'un maître célèbre des ix^e et x^e siècles, de Remi d'Auxerre. M. E.-F. Corpet a publié, dans les *Annales archéologiques*, une analyse avec de longues citations de l'un et de l'autre¹. Nous lui devons les notions qui précèdent, et nous lui emprunterons les portraits qu'il donne des sept arts libéraux, pour les comparer avec les représentations que nous en trouvons dans un certain nombre de monuments du moyen âge, ceux-ci étant choisis parmi les plus capables de rendre l'esprit et le caractère de ces représentations.

Les sept Arts libéraux sont sculptés sur la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, au portail de la sainte Vierge, à gauche du portail central, à droite, par conséquent, du spectateur, et attribués au xiv^e siècle.

1. *Ann. arch.*, T. XVII, p. 89.

Ils remplissent tout le second voussoir et deux niches du premier, consacrées à la Musique; chacun des autres en occupe également deux, l'une où il est personnifié sous figure de femme, l'autre où on lui associe un personnage livré à son étude devant un pupitre.

Sur le candélabre de Milan nommé l'*Arbre de la Vierge*, une des plus belles œuvres de l'orfèvrerie au XIII^e siècle, parmi les figures s'entrelaçant au travers des riches et élégants rinceaux qui en ornent le pied, on distingue quatre des Arts libéraux: la Dialectique, la Rhétorique, la Géométrie et la Musique¹. Vers la même époque, ils ont été tous représentés, comme toujours sous figures de femmes, dans une verrière de la cathédrale d'Auxerre; on les voyait dans l'*Hortus deliciarum*, le célèbre manuscrit de l'abbesse Herrade. A Auxerre, ils remplissent une des petites roses qui surmontent les lancettes du chœur; cette rose est distribuée en huit lobes ou pétales, le huitième étant occupé par la Philosophie, la science-mère, qui tient un livre d'une main et tend l'autre en avant². Dans la miniature, disposée aussi en cercle comme une rose à sept lobes, on voit également la Philosophie, mais elle en occupe le cœur, dans un cercle central; elle est couronnée de trois têtes, désignées sous les noms d'*Ethica*, *Logica*, *Physica*, et, au-dessous d'elle, les philosophes sont représentés par Socrate et Platon; ses sept compagnes, ou plutôt ses sept filles, viennent rayonner autour d'elle³.

Au XIII^e siècle également appartiennent les sculptures de la fontaine monumentale de Pérouse. On y voit les sept Arts libéraux, et ils sont suivis de la Philosophie; celle-ci est une noble reine, aux fortes proportions, assise sur un trône, portant couronne, sceptre et globe, et remarquable par la puissante investigation de son regard⁴. La Philosophie est encore associée aux sept Arts libéraux, sur le piédestal d'une des statues sculptées par Jean de Pise pour soutenir, comme cariatides, la chaire de la cathédrale de cette ville, et qui, ce monument ayant été ruiné par un incendie, sont conservées au *Campo Santo*. Cette statue est celle d'un Prophète ou d'un Apôtre, — saint Jean, autant que nous pouvons le croire, — qui porte à la main une balance et une banderole avec cette inscription: *Veritas de terra orta est et justitia de caelo prospexit*. Les Sciences ont dû être mises sur le piédestal, en vue d'un rapport avec cette inscrip-

1. *Ann. arch*, T. XIV, p. 30; T. XV, p. 263. Pour l'ensemble du monument, T. XVII, p. 237.

2. Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude xvii, D.

3. *Annales de Philosophie chrétienne*, T. XIX, 1839, p. 54.

4. Vermigliani, *Sculture che ornano la Fontana*, Perugia, in-4^o, 1834.

tion, parce qu'elles ont pour objet la recherche et l'étude de la vérité.

Nous ne pouvons que mentionner les Arts libéraux représentés sur le campanile de Florence, ne les ayant pas suffisamment observés pour les décrire; mais nous nous attacherons, parmi les monuments du XIV^e siècle, à la *Glorification de saint Thomas d'Aquin*, à *Santa Maria Novella* de Florence. L'on sait que l'Ange de l'École est assis sur un siège élevé, où il est entouré, à droite et à gauche, des écrivains sacrés, et surmonté de sept Anges qui portent les emblèmes des Vertus cardinales et théologiques. On compte au-dessous de lui une rangée de quatorze stalles, où sont assises, à droite, les trois Vertus théologiques, la Théologie pratique, la Théologie spéculative, le Droit canon et le Droit civil; à gauche, les figures des sept Arts libéraux; et à chacune de ces quatorze figures correspondent, dans une rangée de sièges inférieurs, autant d'hommes reconnus pour avoir possédé, d'une manière éminente, les vertus ou les sciences représentées. Nous avons décrit les Vertus, et le Droit civil qui semble se confondre avec la Justice: nous ajouterons seulement que Justinien l'accompagne. La figure du Droit canon porte une église, et le pape Clément V lui est associé. La Théologie spéculative tient un globe à la main; la Théologie pratique, une baguette ou un sceptre; elles s'appuient, la première sur Pierre Lombard, la seconde sur Boëce.

A Chartres, la Grammaire est placée la première, en bas, sur le voussoir extérieur, à gauche de la sainte Vierge, représentée sur le tympan; elle tient un livre et un paquet de verges, et deux écoliers sont assis à ses pieds. A Auxerre, elle tient seulement un livre, lève une main pour enseigner, et un enfant assis étudie devant elle. Dans la miniature d'Herbode, on la retrouve avec le livre, le paquet de verges; et, tandis qu'à Chartres aucun ordre ne paraît avoir été suivi, elle occupe ici le sommet de la composition, suivie, de gauche à droite, de la Rhétorique et de la Dialectique. A Pérouse, elle commence la série, continuée avec beaucoup d'ordre jusqu'à la Philosophie, qui la termine; elle apprend à écrire à une petite fille, appuyant la main sur son épaule avec une tendresse toute maternelle. Sur le piédestal de Pise, elle est encore plus tendre, car elle allaite deux petits enfants assis sur ses genoux. Thadée Gaddi semble avoir voulu surtout relever le prix de la première instruction qu'elle donne, en agenouillant devant elle l'adolescent qu'elle instruit; il lui a mis à elle-même un globe ou une boule à la main, et lui a donné pour modèle Priscien.

La Dialectique contraste partout avec ce caractère pacifique. Dans la

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, pl. in-fol.

description de Marianus Capella, elle a le visage pâle et amaigri, l'œil vif et agité; ses cheveux sont tressés, ou plutôt entortillés comme ses arguments, autour de sa tête et jusque sur son visage; elle tient un serpent à moitié caché sous ses vêtements, image de ses sophismes captieux, et saisira avec un hameçon, plus complètement caché, les imprudents qui viendront se risquer à lutter avec elle. A Chartres, elle est placée en face de la Grammaire, la première à droite du tympan; le serpent est remplacé par un dragon. A Auxerre, elle tend seulement les bras pour argumenter avec vivacité. Mais, sur le candélabre de Milan, elle semble calquée sur le portrait tracé par l'écrivain du ^ve siècle. On ne comprendrait pas, sans le secours de ce texte, que les bandeaux qui traversent son front et le milieu du visage, au-dessous des yeux, sont des mèches de cheveux; son caractère belliqueux est bien marqué par le mouvement de son corps en avant, avec son serpent d'une main, tandis que de l'autre elle saisit vivement la branche d'un rinceau; et malheur au singe qui voudrait être malin, et qui s'approche derrière elle, comme pour la surprendre. Dans la miniature de l'*Hortus deliciarum*, elle tenait, au lieu du serpent, une tête de chien, et argumentait de la main. A Pérouse, elle tient deux serpents, le second tenant lieu de l'hameçon, comme le fait observer M. Corpet d'après d'autres exemples semblables; et son expression est aussi dure et inexorable que celle de la Grammaire, tout à l'heure, était douce et bénigne. Au-dessous de saint Thomas, elle ne manifeste son humeur insidieuse que par la présence d'un scorpion, qu'elle tient d'une main, tandis que de l'autre elle soulève une branche fleurie; Aristote lui est donné pour compagnon.

La Rhétorique, pour réussir, emploiera des moyens plus doux. A Chartres, elle se distingue seulement par sa pose oratoire. A Auxerre, elle lève la main, et semble tenir un vase. Herrade lui avait mis dans les mains un stylet et des tablettes d'écrivain, et lui avait donné un air gracieux et un peu affecté. Sur le candélabre de Milan, elle s'échauffe, prend un air animé, une pose tourmentée, et laisse dérouler de sa main une banderole, dont on n'a pu bien lire l'inscription. A Pérouse, au lieu de ces foudres d'éloquence, elle enseigne paisiblement à un jeune auditeur les règles de son art, tenant un livre sur un pupitre et un stylet à la main; au-dessous de saint Thomas, elle pose la main gauche sur le côté, et avance de la main droite une banderole déployée; Cicéron lui est associé.

La Géométrie, à Chartres, est assise devant une table, tenant une équerre et un compas; de même à Auxerre; dans le manuscrit d'Herrade, on retrouvait un compas et une règle; sur l'*Arbre de la Vierge*, à

Milan, elle se sert du compas avec beaucoup d'action ; à Pérouse, elle s'en sert aussi, mais en traçant, avec beaucoup d'attention, des caractères sur une table ; sur le bas-relief de Jean de Pise, il en est de même, à cela près que la table est remplacée par une tablette posée sur ses genoux ; à *Santa Maria Novella*, l'équerre reparait seule et Euclide accompagne la Géométrie.

L'Arithmétique n'est pas très-bien caractérisée à Chartres, où elle abaisse les yeux ; ni à Auxerre, où elle les élève, et les mains en même temps. Dans la miniature de l'*Hortus deliciarum*, elle était bien mieux déterminée par des grains enfilés, sur lesquels elle comptait ; elle l'est mieux encore à Pérouse, où elle apprend à une jeune fille à compter avec ses doigts. Sur le piédestal de Pise, elle compte aussi, mais seule, avec ses propres doigts ; elle est belle surtout par sa forte attention. A Florence, elle calcule aussi, mais en élevant la tête et la main droite, et tenant une tablette ou un abaque de l'autre main ; Pythagore est son soutien.

L'Astronomie, dont son caractère la rapproche, va se prêter à de plus grandes beautés. Elle est remarquable entre toutes, à Chartres, par son regard contemplatif élevé vers le ciel. A Auxerre, les astres sont figurés ; sa tête et sa main sont dirigées vers eux ; il en était de même sur le manuscrit d'Herrade, où, de plus, elle portait un boisseau, comme présidant aux travaux agricoles, dit le P. Cahier. A Pérouse, où elle termine la série avant d'arriver à la Philosophie, elle est couronnée comme celle-ci, et, se retournant sur elle-même, elle considère une sphère avec une attention pénétrante. Thadée Gaddi lui a mis également la couronne royale sur la tête, la sphère à la main ; mais, au lieu d'étudier, elle enseigne, levant la tête et l'autre main ; et Ptolémée, au-dessus d'elle, couronné lui-même, lève la tête pour écrire sous ses inspirations.

La Reine des harmonies vient à son tour, et pour justifier ce nom donné à la Musique, nous commencerons par faire observer que si, dans les peintures dont nous venons de parler, elle ne porte pas la couronne royale, réservée à l'Astronomie, le peintre lui a mis sur la tête une couronne de fleurs. Martianus Capella la dépeint comme ayant la tête ornée de lames d'or, et la fait venir la dernière, comme couronnant son œuvre ; il en est ainsi dans la verrière d'Auxerre ; et à Chartres, mise à part dans le premier vousoir, elle semble occuper là encore un rang privilégié. Dans l'un et l'autre de ces monuments, et de même à Pérouse, elle fait résonner un carillon, en frappant des clochettes à coups de marteau. A Chartres et à Pérouse, elle tient, en outre, un instrument à cordes sur ses genoux, et de plus, encore à Chartres, des violes sont suspendues près d'elle ; il en était ainsi d'une vielle et d'un autre instrument qualifié de

lyre, dans la miniature de l'*Hortus deliciarum*, où elle jouait de la harpe ; elle en joue également sur le candélabre de Milan, se montrant admirablement sensible aux accords qu'elle sait en tirer. C'est sur l'orgue, à Florence, qu'elle va célébrer Dieu et saint Thomas, en s'en servant pour accompagner sa voix, car l'inclination de sa tête annonce qu'elle est prête à chanter ; en même temps, Tubalcaïn, un peu plus bas, frappant sur son enclume, prête l'oreille au son qu'il entend retentir ; il a saisi les secrets de l'harmonie : la musique est inventée.

III.

DES SCIENCES DANS LA SALLE DE LA SIGNATURE.

Il en est des sept arts libéraux comme des quatre éléments, des sept planètes, des sept métaux, de toutes ces vieilles classifications qui ont disparu en présence du développement des connaissances modernes ; et cependant leur étude n'est ni sans intérêt ni sans profit : non-seulement elle nous apprend l'histoire, mais elle nous enseigne à distribuer nos pensées et à représenter nos connaissances avec plus d'ordre, de précision et de suite que, généralement, nous ne savons le faire. Nous avons prodigieusement appris ; mais combien ne désapprenons-nous pas aussi chaque jour ! Dans les temps dont nous venons de parler, ces sept bonnes maîtresses de toute science étaient connues et aimées de tout le monde lettré ; leurs images étaient comme des portraits de famille, dans toutes les villes d'école : nous n'avons plus aucune représentation qui soit assez populaire pour pouvoir les remplacer. Que chaque artiste s'en prévale pour exploiter à son profit toutes les richesses de son imagination, toutes les fois qu'il prend fantaisie de mettre en scène quelque-une des mille branches de notre culture intellectuelle, en sera-t-il mieux compris, mieux goûté ? Nous avons peu à dire des essais qui ont été tentés en ce genre, par la double raison qu'ils n'ont pas fait école, et que l'esprit chrétien y prend peu de part. Depuis que les sept arts ont cessé d'être la base de toute œuvre de ce genre, nous ne voyons apparaître véritablement qu'une œuvre capitale, où les travaux de l'esprit humain aient été dignement célébrés et représentés : on comprend que nous voulons encore parler, mais au point de vue où nous sommes maintenant, des fresques de la Salle de la Signature.

Raphaël, dans l'ensemble de compositions qu'il a réuni dans cette salle, a embrassé, sous un point de vue particulier, et avec l'originalité de son propre génie, tout ce que l'homme peut savoir, tout ce qu'il peut faire de mieux pour le bien dire. Avec la Théologie, la Philosophie, la Jurisprudence et la Poésie, on ne voit pas, il est vrai, qu'il ait fait directement une place ni à l'Éloquence, ni à l'Histoire : mais empruntez quelque chose à chacune de ces figures qui sont là représentées, comprenez que cette Philosophie implique l'idée d'une exacte connaissance des choses humaines ; que, par son moyen, les ornements du discours fournis par la poésie sont tempérés conformément aux droits d'une vérité plus stricte ; que la connaissance des choses divines soulève tout ce qui vient dans notre âme et le grandit, et convenez que vous trouvez là tout ce qui fait l'orateur et le grand historien. La poésie, par elle-même, implique le génie des arts, l'art n'étant, à le bien prendre, qu'une forme de la poésie, s'il n'est, dans ses œuvres les plus grandes, une forme de l'histoire.

Chacune des quatre pensées fondamentales auxquelles s'est attaché l'artiste est représentée, à la voûte, par une figure allégorique principale, et, sur les murs latéraux, par de grandes scènes correspondantes, où il en a développé l'idée ; puis il y a ajouté, à la voûte encore, une scène accessoire se rattachant à chacune d'elles ; dans les soubassements et un peu partout, d'autres scènes encore, plus secondaires, peintes en grisailles, de même que les cariatides sur lesquelles repose tout ce vaste ensemble.

On ne saurait trop parler de cette Béatrice céleste, de cette douce et noble femme qui n'a pénétré dans les secrets de Dieu que pour nous les enseigner ; plus on l'observe, moins on peut douter que Raphaël, en la peignant, se soit inspiré de ces paroles du Dante : « J'ai vu, au commencement du jour, tout l'Orient d'une couleur rose, l'autre partie du ciel teintée d'un bleu d'azur ; et la face du soleil se leva ombragée, si bien que l'œil soutenait longtemps son éclat voilé par les vapeurs. » Ainsi, à travers un nuage de fleurs qui montait et retombait de la main des Anges, couronnée d'une branche d'olivier sur un voile blanc, une femme m'apparut, vêtue, sous un manteau vert, d'une robe couleur de flammes¹. » Nous aimerions aussi à revenir sur la *Dispute du Saint-Sacrement*, qui achève de faire comprendre ce que doit dire cette admirable figure, une des plus accomplies qui soient sorties de la main de Raphaël ; mais il faut nous borner, et nous passons à la *Philosophie* et à l'*École d'Athènes*.

¹ 1. *Purgatoire*, ch. xxx, trad. de Fiorentino. (Voir notre T. I, p. 120.)

La Philosophie, la moins séduisante des quatre figures allégoriques qui rendent cette voûte si précieuse, est pourtant elle-même admirablement belle. Ces mots, écrits sur les cartouches portés par les Génies qui l'accompagnent: *Cognitio causarum*, la caractérisent mieux que le nom de *Philosophie*, si diversement interprété. Elle est aussi jeune que ses compagnes, d'une jeunesse qui ne vieillit pas; mais elle est plus fortement proportionnée, et son regard, plus soucieux, embrasse plus de choses. Le péplum qui recouvre son buste est constellé; le bas de sa robe reste à découvert, et il est broché de toutes sortes de fleurs, de plantes, d'animaux, pour marquer qu'elle les embrasse tous dans son immense répertoire. Elle tient deux livres, sur l'un desquels on lit *Moralis*, et sur l'autre *Naturalis*, le milieu du mot étant caché par sa main: *Des choses morales, Des choses naturelles*. Près d'elle sont deux images mystérieuses de l'antique Rhéa ou Cybèle, la déesse de la Nature. On peut admettre que c'est une de ces figures qui peuvent passer dans l'art chrétien en un sens tout allégorique; mais il nous est permis de regretter que la pensée chrétienne ne ressorte pas pleinement dans la composition accessoire voisine, comme il eût été facile de le faire, si, au lieu d'une sorte de Génie sans ailes, qui préside aux mouvements de la sphère céleste, ou qui en enseigne les secrets, l'artiste eût fait franchement reconnaître un Ange, comme ceux qui, en des conditions à peu près semblables, président à chacune des planètes, dans la mosaïque de Sainte-Marie-du-Peuple. Il est flagrant, au contraire, que, dans l'œuvre de Raphaël, tout est divin du côté de la Théologie, tout est humain du côté de la Philosophie, et spécialement dans ce magnifique congrès de Sages connu sous le nom d'*École d'Athènes*. Il faut comprendre, en effet, que tout ce qu'il y a de vrai dans la science et la sagesse humaine; tous les exemples vraiment bons donnés par les grands hommes de l'antiquité, doivent être mis au service des chrétiens; non pas pour qu'ils s'en contentent, mais afin qu'ils les mettent à leur usage, dans les voies supérieures que leur ouvre la foi.

Ce que nous disons de la Philosophie, n'est pas moins vrai appliqué à la Poésie (v. T. I, p. 140); nous l'entendons du fond et de la forme, ou plutôt du fond pensé et du fond senti, sans quoi il n'y a pas de véritable poésie. La Poésie de Raphaël est belle, à considérer ses traits, mais elle l'est encore plus par son inspiration si douce, si sereine, si élevée. *Numine afflatur*, est-il écrit sur les cartouches portés à côté d'elle; un souffle céleste l'enlève: on ne pouvait mieux la désigner. C'est là aussi ce que signifient ses ailes; elles l'approchent des Anges. Cependant, ce n'est pas un Ange que l'artiste en a voulu faire; s'il eût suivi cette direction, et qu'elle fût devenue la Poésie sacrée, — s'il n'eût pas fait plus beau, comme œuvre d'art,

c'était difficile, — il se fût élevé plus haut encore, par la pensée poétique. Mais ne cherchons pas ce qu'il aurait pu faire ; sa Poésie est fille d'Apollon, et non fille de David ; elle porte la couronne de laurier, le baudrier et la lyre du dieu du Parnasse. Ce dieu, à côté d'elle, exerce fort cruellement ses vengeances sur Marsyas. C'est son souffle qui la soulève ; quant au livre qu'elle tient à la main, il lui convient également dans toute espèce de cas. Dire cependant qu'elle ait quelque chose de païen, nous semblerait un blasphème ; tous ces souvenirs mythologiques ne sont, par rapport à elle surtout, que de pures allégories ; si elle n'est pas la Poésie sacrée, elle est la Poésie demeurée vierge, au sein même des souillures du paganisme, et vous la verrez se prêter facilement à chanter, si vous le lui demandez, les gloires du vrai Dieu. Tel est aussi le vrai sens du Parnasse, sur lequel, au-dessous d'elle, se groupent, avec Apollon, les neuf muses, et la pléiade sacrée des grands poètes. Il ne faut pas que nos préférences pour la *Dispute du Saint-Sacrement* nous rendent injuste pour les autres grandes pages où s'est déployé, avec tant de charme encore et d'élévation, le génie du grand artiste.

Soutenu sur un ton au moins aussi élevé, dans la figure de la Jurisprudence et des trois autres Vertus cardinales qui lui sont associées, en l'identifiant avec la Justice, ce génie descend sans s'abaisser, dans les deux groupes complémentaires, où le pape Grégoire IX donne les *Décrétales*, pour représenter le droit canon, et où Justinien donne les *Institutes*, pour représenter le droit civil. La gravité intelligente des personnages qui figurent dans ces groupes, vient, en définitive, heureusement concourir à l'impression générale produite par les peintures de cette salle, et vous transporte dans un monde d'études, de sciences méditatives, de graves entretiens, où l'on voit percer les inspirations du génie, au milieu de tout ce que l'humanité a produit de plus grand, par la culture intellectuelle, sous la présidence des pensées de Dieu.

Cette grande œuvre avait eu des préludes, et il lui est venu des imitateurs : on peut considérer comme en étant les préludes, les peintures du Pérugin, dans la salle du Change, à Pérouse, quoique — la *Transfiguration* à part — elles ne soient pas de ses meilleures, à beaucoup près. Mais de même que la fresque de Saint-Sévère, dans cette ville, à laquelle il a travaillé avec son illustre disciple, n'est pas sans rapport avec la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'association des Vertus et des grands hommes de l'antiquité, rangés dans les autres parties de la salle, avec beaucoup trop de froideur sans doute, était un germe qui, secondé par le génie, devait aboutir à l'*École d'Athènes* et au Parnasse.

Quant aux imitations qui en ont été faites, la plus remarquable de toutes est le tableau de Francfort, où F. Overbeck a groupé tous les grands artistes, à la manière dont Raphaël avait réuni les Pères de l'Église, et les théologiens, les philosophes, les poètes. La sainte Vierge, tenant son divin Fils entre ses bras, les domine tous, comme l'inspiratrice des beaux-arts, et au-dessous d'elle est la source jaillissante où ils sont tous invités à venir puiser. Autour du groupe céleste et de l'auréole qui le renferme, sont réunis les plus grands Saints, comme formant sa cour, et parmi eux on distingue, en avant David et Salomon¹, d'une part, de l'autre saint Jean et saint Luc, les grands poètes et les grands artistes; Moïse et Aaron, mis en regard de saint Pierre et saint Paul, les grands écrivains et les fondateurs du sanctuaire. Au bas, comme promoteur de l'art, s'élève Charlemagne, noblement entouré de ceux qui, au moyen âge, en ont été les plus anciens maîtres; plus loin, le Dante apparaît, suivi d'un groupe de poètes, comme ayant, à son tour, donné l'impulsion. Nous regrettons que saint François d'Assise n'apparaisse pas là, d'en haut, au-dessus des grands artistes du xiv^e siècle, Giotto en tête; mais les montagnes surmontées d'un édifice, que l'on voit dans le lointain, doivent être celles de l'Ombrie, et avoir la même signification. Raphaël se détache du groupe formé à l'école du Dante, et s'avance avec ses disciples. Michel-Ange écoute les enseignements du Ghirlandajo; Léonard de Vinci va puiser directement à la source sacrée, avec divers autres. Du côté opposé sont les grands architectes, et, dans un trop grand isolement, deux moines avec des livres, qui représentent les miniaturistes. Nous ne pouvons décrire ce tableau dans tous ses détails, mais il mérite d'être étudié à fond.

Les fresques de Gotxemberger, à l'Université de Bonn, où la Théologie et la Philosophie sont représentées d'une manière analogue, ne sauraient obtenir notre assentiment sans de grandes réserves; encore importe-t-il de déterminer dans quelle mesure et sous quel rapport elles peuvent l'obtenir en partie. Le sentiment des grandes œuvres qui ont servi de modèle à ces peintures, s'y fait vraiment sentir; elles renferment des têtes de Saints vraiment belles, nobles et pures, celle de saint Bernard, par exemple, parmi les théologiens. Mais, pour nous, la vérité tout entière est dans l'Église catholique, et nous ne pouvons voir qu'un mensonge, ou une déplorable illusion, dans le partage qui s'accomplit à droite et à gauche de la Religion personnifiée,

1. La présence de Salomon parmi les Saints pourrait prêter à la critique.

appelée à présider l'assemblée : d'un côté on commence par saint Pierre, saint Luc et saint Jean, pour aboutir au saint abbé de Clairvaux, et embrasser saint Ignace ; de l'autre, par saint Paul, saint Matthieu et saint Marc, pour aboutir à Jean Huss, et présenter Luther, au point culminant de cette partie de la scène, comme si le malheureux auteur de tant de divisions et d'erreurs avait jamais été heureusement inspiré. Quant à la fresque de la Philosophie, sur un terrain neutre quant au choix des hommes éminents qu'elle réunit, les prenant non-seulement parmi les philosophes, mais leur adjoignant tous ceux qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts, elle ne peut nous disconvenir, et nous aimons cette noble émulation, dans tous les genres d'études : mais nous ne saurions goûter qu'ils soient présidés par une sorte de déesse Nature ; on a trop abusé du mot et de la chose. Que la Nature personnifiée apparaisse auprès de la Philosophie de Raphaël, qui, d'ailleurs, est adroitement rappelée ici, par le tableau que tient à la main le grand maître lui-même, à la place d'honneur qu'il occupe, nous avons pu l'admettre : la Philosophie prise en particulier, exprime une idée morale. Cette Nature plus que décollée nous semblerait tout au moins suspecte, et nous aurait fait rejeter cette œuvre en dehors des limites de l'art chrétien, et par conséquent de notre cadre, si ce n'étaient ses racines, et son air de famille avec le tableau d'Overbeck ; elle a de commun avec lui jusqu'à cette fontaine centrale que nous y avons vue ; mais la figure qui s'y trouve substituée à celle de la sainte Vierge, y ferait soupçonner une sorte de contrefaçon de mauvais aloi ; et cependant l'élévation qui se manifeste dans tout cet ouvrage, donne lieu de croire bien plus à une méprise qu'à aucune mauvaise intention.

IV.

DES BEAUX-ARTS ET DES TRAVAUX INDUSTRIELS.

Les personnifications allégoriques des sciences et des arts, très-fréquentes au xvi^e siècle, le deviennent encore plus pendant le xvii^e et le xviii^e ; on aime surtout à les voir figurer sur les tombeaux et au frontispice des livres. Le frontispice des Bollandistes n'est pas dépourvu de mérite ; on y voit à droite et à gauche du titre central, l'Érudition entourée de livres, avec cette épigraphe : *Antiqua reduco*, de l'autre la Vérité recueillant dans son miroir les rayons de lumière qui lui viennent d'une torche portée

par un Génie, avec ces mots : *Obscura revelo* ; l'Histoire au-dessus, qui écrit ce que l'Érudition lui apprend, tandis que le Temps, au-dessous, dévore des débris qu'un Génie lui arrache. C'est un peu alambiqué, selon le goût du temps ; on y voit cependant une sobriété relative. Le frontispice des *Vetera monumenta* de Ciampini, conçu d'une manière analogue, est moins mauvais que les gravures du texte, et cependant fort inférieur à celui des *Acta Sanctorum* ; le Temps, avec sa grande faux, y renverse les monuments ; l'Architecture, l'Histoire, l'Imprimerie, et une autre figure qui semblerait être le Dessin, travaillent sur les débris, sans aucun caractère qui leur soit suffisamment propre.

Parmi les monuments d'une certaine importance où l'on reproduit spécialement les Beaux-arts, l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, il faut compter le tombeau de Michel-Ange, à *Santa Croce* de Florence. Nous dirons d'ailleurs, avec M. Valéri, « que les trois statues qui le décorent, quoiqu'elles soient d'habiles sculptures, manquent d'unité et de grandeur, chacun ayant moins songé à l'effet d'ensemble qu'à l'effet particulier de sa statue. Celle de l'Architecture, la meilleure, est de Jean dall'Opera, l'élève de Michel-Ange. La Sculpture, au milieu, de Cioli, paraît plutôt endormie qu'affligée ; la Peinture de Lorenzi a une sorte de coquetterie et de recherche qui ne convient pas à la gravité d'un tel monument ¹. » Et quand toutes ces statues seraient de la même main, qu'elles auraient entre elles tout l'ensemble désirable, qu'elles seraient toutes bien affligées, tout cela nous paraîtrait bien froid, en présence de l'éternité, et bien peu chrétien dans une église.

Que dirons-nous donc du cénotaphe élevé, il y a une quarantaine d'années, au Dante, dans cette même église, de cette Poésie qui pleure, celle-ci à chaudes larmes, sur cette urne sans os, comme le dit le même auteur, tandis que la Patrie personnifiée, ou l'Immortalité, un flambeau à la main, une étoile rayonnante au-dessus de son diadème, montre le grand homme assis en face de la postérité ? Sur un tombeau chrétien, tout doit être subordonné à la pensée chrétienne, ne fût-elle exprimée que par une croix ; tout le reste est du creux et de l'enflure.

Nous revenons plus volontiers à Raphaël, dont le génie gracieux, frais et délicat, autant que plein de grandeur, était tout à fait à l'aise dans l'allégorie. Dans leur genre, les cariatides des salles du Vatican, principalement celles de la salle de l'Attila, sont de vrais chefs-d'œuvre, exécutés par le pinceau lui-même si gracieux de Polydore de Caravage, sous la

1. *Voyages en Italie*, T. II, p. 248.

direction du maître, dont il est resté quelques dessins. Lord Spencer possède entre autres celui de cette belle et noble femme qui, un aviron à la main, semble devoir représenter la Navigation, au-dessous même d'Attila. Parmi les autres figures, outre la Victoire, la Poésie, la Loi, et peut-être la Guerre, l'Armée, ou le Commandement, représenté par cet homme qui, une enseigne militaire à la main, semble dire : marchez (pl. xxvi, fig. 1), on reconnaît l'Agriculture avec son hoyau (fig. 2), et la Vendange (fig. 3). Une autre qui porte aussi un aviron, mais à l'état de repos, semblerait être le Port (fig. 4). Le Commerce, la Pêche, l'Industrie pourraient également être ainsi représentés, et toutes ces choses, en tant qu'elles expriment les bienfaits de la civilisation développée dans la société chrétienne, sont à leur place, dans une étude sur l'art chrétien.

A cet ordre d'idées appartiennent mieux qu'aux personnifications des cités et des provinces considérées comme être humain collectif, mieux surtout qu'aux personnifications des êtres purement matériels, dont nous allons parler tout à l'heure, deux encore des cariatides (pl. xviii, fig. 23) de la fontaine de Pérouse, ainsi désignées : *Domina Clusii ferens granum Perusie* ; *Domina Laci ferens pisces Perusie* : « La dame de Chiusi portant le grain, la dame du Lac portant les poissons qui alimentent Pérouse. » En effet, ces deux fraîches jeunes filles, à l'air bienveillant et ouvert, portent, l'une des épis de blé, l'autre des poissons, pour l'approvisionnement de la cité. Qu'a-t-on voulu représenter ainsi ? le fertile territoire de Chiusi : mais ce territoire cultivé, le sol et ses habitants, au moyen de la dame fictive qui en aurait le haut domaine ; et de même du lac de Pérouse ou de Trasimène, c'est-à-dire le lac exploité, le lac et ses pêcheurs. A certains égards, ce seraient donc là des figures de l'Agriculture et de la Pêche, ou du moins ces figures, participant de ce caractère, montrent en combien de manières on peut varier des idées semblables.

Tous les arts industriels, tous les métiers pourraient, on le comprend, être l'objet d'images analogues ; ils l'ont peu été, et la raison est toute simple : c'est que, pendant le moyen âge, où ils étaient en si grand honneur, parce que les corporations leur donnaient de l'importance et les relevaient socialement, ils se croyaient avec raison suffisamment bien représentés par l'image de leur patron, et c'était cette image qui était répétée le plus souvent, lorsqu'ils voulaient paraître sur un monument. Ils avaient aussi leurs armoiries, car la noblesse alors était partout ; si le simple artisan n'était pas noble, la cité, la corporation dont il était membre, l'étaient. Cependant, dans les verrières données en grand nombre par les corporations des métiers, ils avaient adopté une autre manière de se



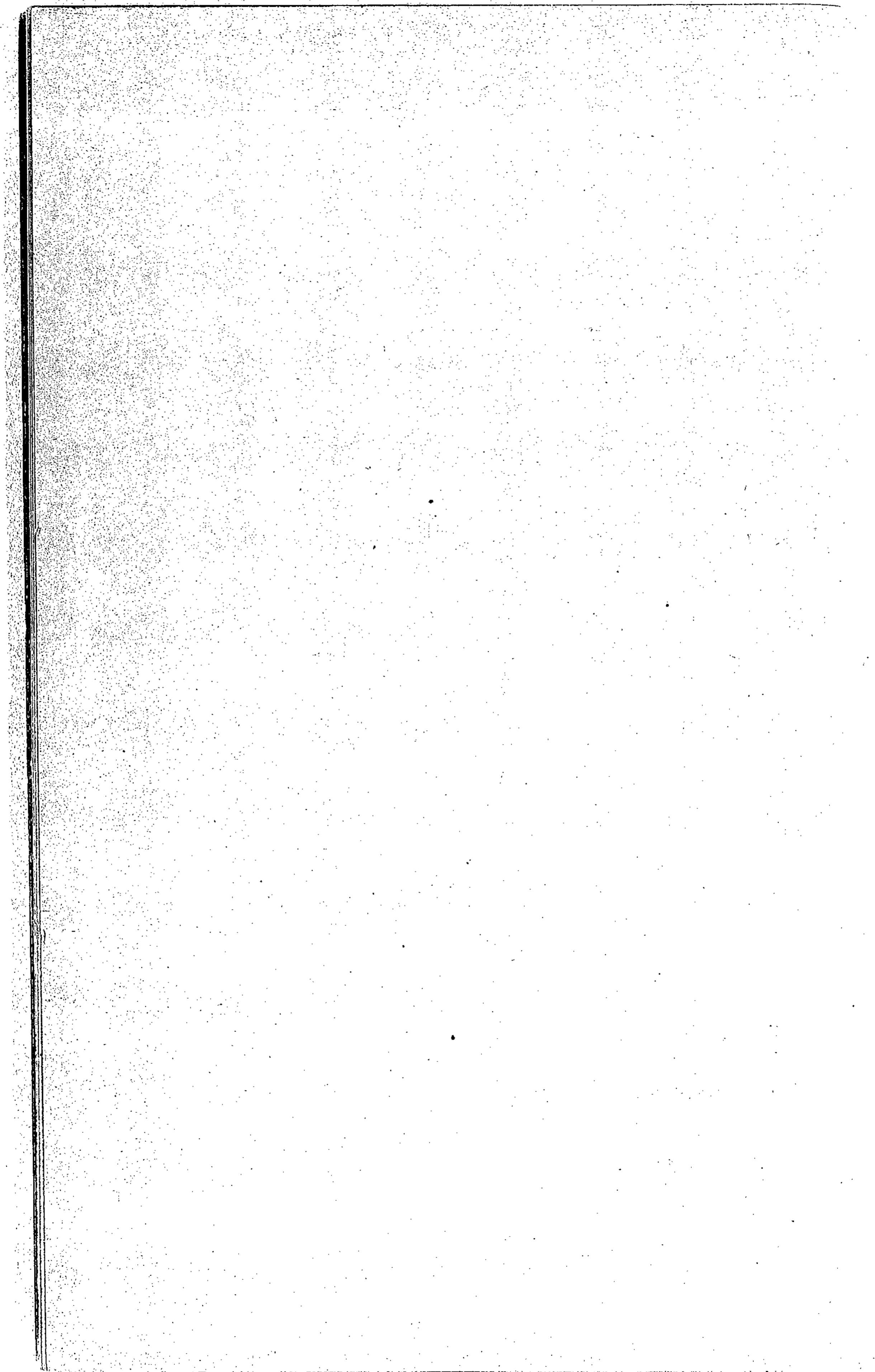
CH. DESCOUST, DEL ET SCUL

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

PERSONNIFICATIONS ALLÉGORIQUES

(Raphaël et Polydore de Caravage.)

IMP. LITH. GAUVIN - ROUEN



faire représenter, par l'exercice même de leur profession : ainsi sur les vitraux de Bourges, on voit successivement apparaître les bouchers, les boulangers, les charcutiers, les cordonniers, les drapiers, les fourreurs, les forgerons, les monétaires, les tisserands, etc. Honneur donc, nous le dirons, à ces nobles corporations qui ont été ainsi, de leur temps, les promoteurs des Beaux-Arts, et à qui nous devons la parure de nos plus beaux monuments religieux et nationaux.

Si l'on n'avait d'autre but que d'étudier les procédés industriels de chaque époque, le champ des observations serait beaucoup plus vaste, et l'on en trouverait surtout un grand nombre à faire dans les représentations des travaux propres à chaque saison, et surtout à chaque mois de l'année, thème qui a été extrêmement exploité ; mais, pour nous, il se rapporte plutôt à la représentation même de ces périodes de temps, et c'est à ce point de vue que nous ne tarderons pas à le retrouver.



ETUDE XXVIII.

DES CHOSES PHYSIQUES.

I.

DES SAISONS.

Tous les êtres physiques, toutes les puissances et tous les phénomènes de la nature peuvent trouver place dans les représentations de l'art chrétien, par la double raison que ce sont là aussi des œuvres de Dieu, appelées elles-mêmes à lui rendre gloire, et qu'au point de vue symbolique, ces choses sont appelées à exprimer des idées de l'ordre moral et religieux, soit qu'on les représente par les figures qui leur sont propres, quand elles en ont une, soit au moyen de leurs effets, par des emblèmes, ou en les personnifiant allégoriquement à leur tour. Il est donc juste que nous les comprenions dans nos études. Nous avons déjà vu en partie par occasion, et nous allons voir plus expressément que les astres du firmament et le firmament lui-même, le temps et ses divisions, les saisons, les mois, le jour, la nuit, la terre et la mer, les fleuves, ont trouvé place, sous différentes formes, dans les monuments de l'art que nous étudions.

Les divisions du temps nous occuperont les premières. Le cours des astres sert à les marquer, et leurs évolutions en déterminent les différentes phases; il semblerait donc que nous devrions nous occuper d'abord des astres; mais nous n'étudions pas l'astronomie, et les divisions du temps ont, d'autre part, un caractère conventionnel et semi-social en raison duquel elles se présentent en premier lieu, comme transition du moral au physique; puis les saisons tiennent le premier rang parmi les plus anciennes représentations adoptées, dans le cycle primitif de l'art chrétien. Ces considérations ont déterminé l'ordre que nous suivons.

Nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit des images du

Temps lui-même, à propos de celles de la Vie et de la Mort, sinon qu'il a été représenté quelquefois au moyen âge, selon Mgr Crosnier, par un personnage à trois visages, représentant le passé, le présent et l'avenir, à la différence du Janus antique, qui n'en avait que deux, l'un dirigé vers le passé, l'autre vers l'avenir¹. Celle de l'Année a été peu usitée, et l'exemple que nous pourrions en donner, viendra avec la représentation des Mois, à laquelle elle s'associe à une époque où celle des Saisons avait cessé d'être usuelle, ce qui arriva de très-bonne heure, peut-être dès le cinquième ou le sixième siècle. Dès la fin du premier au contraire, ou au commencement du second, on a voulu très-probablement faire allusion aux quatre saisons, au moyen de ces quatre Génies ailés, représentés sur les quatre faces de la voûte de la crypte de Sainte-Lucine, que nous avons reproduite (t. I, pl. II) ; on en aurait la preuve, si on pouvait distinguer les objets qu'ils portent à la main. Sur une voûte du cimetière de Saint-Calixte, peinte au III^e siècle, lorsqu'il inclinait sur sa seconde moitié, on est assuré qu'elles figuraient toutes les quatre, quoiqu'il n'en reste actuellement que deux : le Printemps représenté par une femme demi-couchée, tenant une corolle de fleur, l'Été par un homme, dans la même position, tenant une corbeille de fruits². Les autres personnifications qu'on voit dans les Catacombes, ou ne sont pas aussi bien caractérisées, ou nous paraissent d'une date plus récente.

Il est très à remarquer que les figures des quatre Saisons sont fréquemment associées à la figure du Bon Pasteur. Il en est ainsi sur une voûte du cimetière de Saint-Pontien, où elles l'entourent encore sur chacune des quatre faces, comme décoration principale³ ; dans la peinture d'un *arcosolium* du cimetière de Saint-Calixte, elles sont rangées avec lui sur une même ligne, à sa droite et sa gauche⁴. L'importance de la signification qu'on y attachait, ressort encore mieux si on compare ces images avec la peinture du cimetière de Prétextat, remontant elle-même à la première moitié du II^e siècle, où les Saisons sont représentées par des guirlandes successives de roses, d'épis de blé, de pampres et de raisins, pour le printemps, l'été et l'automne, puis de lauriers pour l'hiver, annonçant ainsi qu'il doit être le couronnement de la vie chrétienne, et au terme de ses frimas, lui apporter l'immortalité⁵. « Toute cette révolution régulière des choses, dit Tertullien, cité par M. l'abbé Martigny, est une figure de la résur-

1. *Iconog. chrét.*, p. 267.

2. De Rossi, *Rom. sott.*, T. II, p. 357, pl. xxv.

3. Bosio, *Rom. sott.*, p. 139. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 589.

4. Bosio, *Rom. sott.*, p. 223.

5. De Rossi, *Bulletin d'Arch.*, 1863, p. 3.

« rection des morts ». — « Origène dit aussi que la saison de l'hiver « signifie la mort, comme le printemps est l'image de la vie nouvelle ¹. » Et quant à l'association des Saisons avec le Bon Pasteur, M. Martigny est convaincu qu'elle exprime l'inaltérable sollicitude du pasteur de nos âmes, pour garder et paître ses brebis, suivant les circonstances et les vicissitudes de la vie.

Les Saisons se retrouvent sur divers sarcophages, sur celui de Junius Bassus, par exemple, aux faces latérales, où elles sont non plus personnifiées, mais représentées par le travail de divers Génies, qui font la moisson pour exprimer la pensée de l'été, la vendange pour dire les travaux de l'automne. Ceux-ci occupent une face tout entière divisée en deux compartiments, la moisson occupe la moitié de l'autre. Dans le compartiment qui reste, nous attribuons à l'Hiver, un personnage vêtu, à la différence de tous les autres, qui sont entièrement nus, et nous remarquons que, tenant une branche d'olivier, et un bassin plein d'olives dont il vient de faire la récolte, il exprime ainsi des idées de paix finale, analogues à celles que rappelait tout à l'heure le laurier. Près de lui d'ailleurs est une oie sauvage, symbole connu de l'hiver. Mais ensuite ce n'est pas sans incertitude que l'on peut appliquer, soit encore à l'Hiver, soit au Printemps, les figures qui suivent. Il est certain que le Printemps manque sur un sarcophage publié par Buonarotti, où l'Hiver, l'Été et l'Automne, sont représentés à côté de Daniel dans la fosse aux lions ², exactement avec les mêmes symboles qui les caractérisent sur un autre sarcophage, de la classe de ceux que les chrétiens allaient chercher dans les ateliers de sculpture païens, avant l'ère de la délivrance. Il avait été trouvé près de la basilique de Sainte-Agnès, en 1713, et publié par Boldetti ³; il porte sur le couvercle, entre deux demi-figures d'Orante, l'inscription tumulaire d'une certaine Aurelia Agapetilla, qualifiée d'*Ancilla Domini*. Sur le corps du monument, on voit une femme nue dans la partie supérieure du corps, tenant d'une main une branche feuillée, de myrthe probablement, et renversant de l'autre une urne d'où un abondant cours d'eau va se précipiter dans une seconde urne soutenue sur la tête d'un petit Génie, tandis que, au côté opposé, deux autres Génies jouent avec une chèvre. L'auteur suppose que c'est Vénus Aphrodite: nous dirions en général, et en écartant toute idée superstitieuse, que c'est une personification de la nature. Nous ferons encore observer qu'entre les Saisons, on voit deux demi-figures qui semblent être, suivant qu'on l'entend, la Terre et

1. *Dict. des Ant. chrét.*, p. 586.

2. Buonarotti, *Osservazioni sopra framment de Vetro*, p. 1.

3. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimeteri*, p. 466.

l'Océan personnifiés, ou les divinités imaginées par les païens pour y présider. Quant aux Saisons elles-mêmes, elles ont les mêmes attributs, dans le monument de fabrication païenne, adopté par les chrétiens, que dans celui qui a été exécuté par des mains chrétiennes. L'Hiver porte une palme ou une branche de laurier, emblème, nous n'en doutons pas, choisi par les païens, parce que, restant toujours verts, ces arbres font l'ornement de la saison des frimas, et de la main gauche, il tient suspendues, comme produit de la chasse, deux oies sauvages, au moyen desquelles on voit se dessiner la signification du même oiseau, posé près de l'Hiver, sur le sarcophage de Junius Bassus. L'Été porte une gerbe; l'Automne un lièvre, suspendu à la main droite, et le thyrsé de Bacchus, souvenir de vendange, à la main gauche; un chien est à ses pieds, les yeux fixés sur le lièvre, avec cette seule différence entre les deux monuments, que, sur celui de Boldetti, il est à droite, et sur celui de Buonarotti, à gauche. Sur le sarcophage de Junius Bassus, un succès de chasse exprimé de la même manière paraît devoir être attribué à l'Hiver. Sur la voûte du cimetière de Pontien, l'adolescent tenant une fleur qui représente certainement le Printemps, tient aussi un lièvre. Nous remarquons que, dans cette peinture, l'Été et l'Automne sont représentés, le premier moissonnant un champ de blé, le second, pour faire la vendange, montant dans un arbre sur lequel serpente une vigne, selon l'usage encore en vigueur en Italie et dans quelques lieux du midi de la France, comme au temps de Virgile, *ulmisque adjungere vites*. L'Hiver tient d'une main une torche allumée, de l'autre un objet indéterminé; il laisse derrière lui un arbre dépouillé, et il s'approche d'un grand feu; mais c'est un jeune adolescent, vêtu d'une simple tunique courte, et qui ne paraît aucunement aux prises avec le froid.

On voit qu'il peut y avoir, çà et là, quelques incertitudes quant à la valeur de tel ou tel attribut, pour désigner une saison ou une autre: mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est cette prédominance de l'idée d'une fin heureuse, d'un succès final, soit dans la chasse, soit dans la récolte, qui paraît s'accentuer d'autant plus que l'art chrétien s'avance dans les voies qui lui sont propres; et on s'explique ainsi pourquoi il s'est tant affectionné à ce thème des Saisons que l'art païen lui avait préparé.

II.

DES MOIS.

La représentation des Saisons a été usitée dans l'art chrétien primitif; celle des Mois de l'année est devenue encore plus en vogue au moyen

âge. Il y a de l'analogie dans ces images, destinées, les unes et les autres, à nous rappeler le cours du temps, à nous faire songer à son terme, à nous inviter à le bien passer. Les figures des Mois sont groupées autour de celles des Saisons, avec celles des Vents, sur le pavé en mosaïque d'une petite église, découvert en 1861, par M. Renan, à Sour en Syrie. Selon M. de Rossi, cette mosaïque a été faite vers l'époque constantinienne, peut-être pour une basilique profane qui, plus tard, aurait été consacrée au culte chrétien. M. Julien Durand hésite à partager cet avis, et il est porté à croire, non-seulement que ce monument a été retouché à la fin du vi^e siècle ou au commencement du vii^e, époque d'une inscription qu'on y lit, mais qu'il a été exécuté entièrement alors. Le fait est que, si l'on y rencontre des symboles que les chrétiens se sont volontiers appropriés, on n'y voit aucune figure qui leur soit absolument propre, et nous pencherions pour l'opinion de l'archéologue romain. Les Mois qu'on y voit personnifiés sont, dit encore M. Durand, ceux du Calendrier macédonien, introduit en Asie lors des conquêtes d'Alexandre ¹. Dans tous les cas, ces figures sont très-différentes, à tous égards, de celles qui furent en si grande faveur chez nous, quelques siècles plus tard, et en tant qu'adaptées à des idées chrétiennes, elles reviennent au *cycle* que nous appellerons *des Saisons*, et qui appartient à l'antiquité chrétienne, à la différence de celui que nous pouvons nommer *des Mois*, et qui prend une tout autre physionomie dans les époques que nous allons parcourir. Les Saisons rappelaient surtout au fidèle, qu'en possession de la vie véritable par le Baptême, les vicissitudes de ce monde ne pouvaient la lui enlever, et qu'à leur issue elle aurait son couronnement. Les figures du zodiaque et les travaux de chaque mois, si multipliés dans les sculptures de nos églises, et sur beaucoup d'autres monuments civils et religieux, se rapportaient moins aux espérances de l'autre vie, beaucoup plus à la pensée de celle-ci, en tant que placée sous la direction, et nous dirions dans la sphère d'attraction de l'Église.

Leur signification doit, d'ailleurs, comporter des nuances, suivant les circonstances où ces signes de la marche du temps ont été représentés, et ces paroles de Mgr Crosnier méritent au moins d'être prises en considération: « Tantôt ces signes environnent Jésus-Christ dans sa gloire, « et rappellent les paroles de l'Apôtre : « le Christ était hier, il est aujourd'hui, il sera dans tous les siècles » ; tantôt ils servent d'encadrement « au Jugement dernier, et semblent paraître comme témoins, pour dépo-

1. *Ann. arch.* Remarquables articles de M. J. Durand, belles planches, T. XXIII, p. 278 ; T. XXIV, p. 5, 205, 285. Pour les observations de M. de Rossi, *Journal de l'Instruction publique*, nos des 10, 24 décembre 1862.

« ser contre tous les pécheurs de tous les âges. Ailleurs, comme à Vézelay, « ils complètent le tableau de la mission des Apôtres, et annoncent la « perpétuité de l'Église. »

Quelle que soit cependant la pensée religieuse qui s'attache à ces représentations, il en est d'elles comme plus anciennement de celles des Saisons : elles prennent une forme toute profane, et ne s'élèvent même pas comme celles-ci par leurs symboles ; elles ne s'attachent généralement qu'au gros de la vie, à la variété des travaux, des soins et aussi des délassements qui la remplissent. Prenons d'abord pour exemple un compartiment du pavé en mosaïque du XII^e siècle, qui orne le chœur de la cathédrale d'Aoste¹ ; la signification religieuse de ce monument est affirmée, non-seulement par le lieu où il a été exécuté, mais encore par la personnification des quatre fleuves du Paradis terrestre, placés au quatre angles d'un carré qui contient un cercle au milieu duquel est représentée l'Année, et autour d'elle les douze mois qui occupent autant de médaillons, dans une bande concentrique. L'Année, — ainsi nommée : *Annus*, — est représentée par un personnage imberbe, — peut-être une femme, — d'un grand caractère, assis, nimbé, et tenant dans ses deux mains, largement étendues, le soleil et la lune. Deux des Mois ont un caractère plus idéal que les autres : c'est Janvier, représenté comme il l'a été vers le XI^e siècle, au montant d'une des portes de l'église de Saint-Denis, sous la figure d'un Janus à deux visages, étendant les bras vers les portes ouvertes de deux édifices, qui représentent le passé et l'avenir ; puis Avril, personnifié par un jeune homme, (ou peut-être une jeune fille), qui étend aussi les bras, tenant de chaque main une fleur nouvellement éclos, et près duquel est suspendu un nid renfermant deux petits oiseaux. Quant aux autres mois : Février se chauffe, Mars taille la vigne, Mai galope sur un cheval, Juin fauche, Juillet coupe le blé, Août le bat, Septembre foule le raisin de la vendange, Octobre sème, Novembre est chargé d'une provision de bois, Décembre tue un porc.

Celles de ces figures que nous qualifions de plus idéales, ont été les moins favorisées ; les autres traits caractéristiques des Mois ont été fréquemment répétés, mais non sans des interversions, et de nombreuses. si on les rapproche de ces vers souvent cités :

Poto, ligna cremo, de vite superflua demo,
Do gramen gratum, mihi flos servit, mihi pratum,
Fœnum declino, messes meto, vina propino,
Semen humi jacto, pasco sues, immolo porcos².

1. *Annales arch.*, article de M. E. Aubert, T. XVII, p. 265.

2. De Guilhermy et Viollet-Leduc, *Description de Notre-Dame de Paris*, p. 59.

On remarque qu'il y a identité pour Février, *ligna cremo*, je brûle du bois ou je me chauffe ; pour Mars, *de vite superflua demo*, je tranche le bois superflu de la vigne ; pour Juin, *mihi pratum*, à moi le pré ; dans les vers, les fauches prennent deux mois et s'étendent jusqu'à Juillet, *fœnum declino*, je coupe le foin : Juin n'avait fait que le donner. Au contraire, dans la mosaïque, c'est la moisson qui prend deux mois : Juillet et Août ; à cela près, il y a encore accord dans ce mois, *messes meto*, je moissonne ; de même pour Septembre, *vina propino*, devant être pris dans ce sens qu'on prépare le vin, et non pas encore qu'on le boit ; l'accord se soutient en Octobre, *semen humi jacto*, je livre la semence à la terre ; et en Décembre, *immolo porcos*, je tue les porcs ; il n'y a donc de différences sérieuses que relativement à Janvier, Avril, Mai et Novembre.

Il sera facile de rencontrer, en diverses séries analogues, une parfaite conformité avec le texte approprié à chacun de ces mois ; mais on n'en trouvera peut-être pas une seule où on s'y soit conformé sans exception ; et cela indépendamment des modifications déterminées par la variété des climats. Le *Poto* (je bois) de janvier, en admettant qu'en général les plaisirs de la table aient la même signification, fait règle presque généralement ; nous l'observons sur la cathédrale de Paris, comme sur la fontaine de Pérouse, et nous le retrouvons dans les *Heures* de Simon Vostre, imitées, en ce point par Thielman Kerver. Dans un calendrier anglo-saxon du XI^e siècle, publié par Strutt¹, où les scènes sont plus développées, nous en remarquons une, où trois grands personnages sont assis, le verre à la main, écoutant de la musique et servis par de nombreux serviteurs ; la place qu'elle occupe, la désignerait comme se rapportant au mois d'avril, et on labourerait à la charrue en janvier. Mais il ne paraît guère douteux que, dans ce manuscrit, il n'y ait eu des erreurs de mise en pages, et nous serions porté à croire que dès lors, et dans ces contrées septentrionales, Janvier était réputé le temps à la fois du repos et des festins. A Paris, le convive est aussi un haut personnage, devant lequel un serviteur fléchit le genou ; à Pérouse, il se tient près du feu, portant une volaille dressée dans un plat, et une coupe de chaque main, sans redouter les torrents d'eau que verse le signe du zodiaque correspondant, le Verseau, représenté, au-dessus, sous la figure d'un enfant. Son air grave et recueilli indique, d'ailleurs, que les objets qu'il porte sont des attributs, et qu'ils n'excitent de sa part aucune avidité ; au contraire, le gros bourgeois attablé dans la vignette de Simon Vostre, a fort envie de bien dîner. A Pérouse, deux compartiments sont consacrés au même mois, ou plutôt l'un d'eux se rapporte au signe du zodiaque, mais de telle sorte que ce

1. Strutt, *Angleterre ancienne*, traduction, Paris, 1789, p. 106, pl. x, xi, xii.

signe était sommairement indiqué ; le principal personnage est représenté dans le sentiment qu'implique l'époque de l'année, de manière à ne différer que par des nuances de celui qui, dans le compartiment suivant, se rapporte directement à la pensée du mois lui-même. Ainsi, à la suite de la figure que nous venons de décrire, et dont la gravité contraste avec les attributs qui lui sont mis dans la main, on voit une vieille femme, assise elle-même auprès du feu, tenant un vase et un pain, comme pour l'idée du festin, mais qui exprime mieux encore la paix dans les soins domestiques.

Nous ne nous attachons pas d'ailleurs aux signes du zodiaque, parce qu'ils ne sont que des signes, et que toute leur signification repose dans le seul fait de leur représentation, et non dans la manière de les représenter. Mais nous pouvons remarquer qu'à Paris, outre la double extension donnée aux idées de la succession du temps au moyen de ces signes et des occupations des mois, on a encore dédoublé celles-ci, les faisant suivre d'une seconde série, où aux travaux de l'année sont substituées d'autres circonstances jugées propres, elles-mêmes, à caractériser ses différentes périodes. Pour ce qui est de Janvier, de part et d'autre on s'y repose : tout à l'heure c'était à table, maintenant c'est au coin du feu.

En Février, on continue de se chauffer, et ce besoin, transformé en doux passe-temps, a été principalement choisi pour caractériser ce mois ; on l'observe dans toutes les séries dont nous venons de parler, et presque généralement chez nous. Mais il n'en est pas ainsi en Italie, où les beaux jours viennent plus tôt ; et à Pérouse, l'artiste, heureux de cette rencontre avec le signe des poissons, a occupé l'un de ses deux personnages à la pêche, et l'autre en emporte le produit. La taille des arbres ou de la vigne est partout à peu près le trait caractéristique de Mars. A Paris, dans la seconde série, on lui applique la figure d'un jeune homme qui « profite des premiers jours de printemps pour se promener ». Cette même série offre comme correspondant au mois d'Avril « une sculpture fort singulière, pour exprimer le passage du froid à la chaleur ; l'artiste a représenté un personnage couché, à deux têtes : l'une engourdie par le sommeil ; l'autre bien éveillée, et les yeux ouverts. Toute une moitié du corps est chaudement vêtue ; l'autre nue et débarrassée d'habits désormais incommodes ¹. » Dans la série des travaux, ce Mois est mutilé. A Sens, la figure qui le représente fait les semailles de printemps ; à Pérouse, nous observons successivement un beau jeune homme et une belle jeune fille couronnés l'un et l'autre de fleurs ; le premier tient encore dans ses mains une tige fleurie et une branche feuillée ; la seconde,

1. De Guilhermy, *Description de Notre-Dame*.

une corbeille et une corne d'abondance remplies l'une et l'autre de fleurs. Avril, en Italie, c'est pleinement le printemps ; chez nous, il donne quelques fleurs, mais surtout ce *gramen gratum* des vers que nous avons cités, ce doux gazon, difficile à représenter. C'est en Mai que nous attendons l'abondance des fleurs : *mihi flos servit*, la fleur me vient à souhait, et encore sommes-nous moins sensibles que sous les beaux ciels des deux péninsules classiques de la Grèce et de l'Italie, à cette parure de la nature. Nos grands plaisirs sont ailleurs : dans les vignettes de Simon Vostre et de Thielman Kerver, en Avril, on chasse au faucon, noble exercice réservé pour Octobre, dans le Calendrier anglo-saxon, si la miniature qui le représente est à sa place. Dans les bas-reliefs de Pérouse, on voit aussi, quand on passe au mois de Mai, une dame à cheval, un faucon sur le poing, un fouet à la main, avec un chien qui la suit : mais, chevauchant à petits pas, enveloppée de ses amples vêtements, elle ne paraît pas mettre beaucoup d'ardeur à la chasse. Ce sont surtout des emblèmes qu'elle porte, une promenade qu'elle fait ; tandis que la figure précédente, — appliquée au signe correspondant des Gémeaux, — montre bien où se portait, de préférence, la pensée poétique chez nos voisins d'au-delà des monts : c'est de nouveau un jeune homme couronné de fleurs, avec des fleurs à la main, caracolant sur un cheval, sans autre but apparent que de respirer l'air tiède d'une atmosphère embaumée. Cependant, nous n'excluons pas les fleurs, et, à Paris, Mai, chevauchant lui-même, le faucon au poing, tient aussi une fleur de l'autre main. La chevauchée, dans les vignettes de nos *Livres d'Heures*, est d'un caractère plus familier et plus grave : le mari et la femme sont montés sur un même cheval, et s'en vont en voyage (V. T. I, pl. xxv, fig. 9).

Dans la seconde série, à Paris, où nous avons vu qu'Avril était couvert, d'un côté, de vêtements d'hiver, de l'autre, à moitié déshabillé, Mai ne garde plus qu'un caleçon, et Juin est complètement nu, et comme prêt à prendre un bain. Les autres Mois sont tellement mutilés, que, parmi eux, on ne distingue plus qu'un jeune homme partant à cheval pour la chasse, en Octobre. Dans la série des travaux et des occupations, Juin fauche ; il en est de même à Sens. Mais, dans les vignettes de Vostre et de Kerver, il est représenté par la tonte des brebis ; et, à Pérouse, par le commencement de la moisson. Alors on y coupe le blé ; en Juillet, on le bat et on le vâne. A Paris, au mois de Juillet, un paysan ne fait encore que rentrer une botte de foin ; à Sens, on moissonne. Mais, dans nos *Livres d'Heures*, on est encore plus en retard que dans les sculptures de Notre-Dame, car on y voit un faucheur ; il montre, d'ailleurs, qu'il fait chaud, car il a interrompu son travail pour boire à longs traits.

Août est franchement le temps de la moisson, dans nos bas-reliefs du

xiii^e siècle, comme dans nos vignettes des xv^e et xvi^e. A Pérouse, la moisson est terminée, et c'est la saison des fruits. En Septembre, en Italie comme en France, à Paris comme à Sens, on est d'accord, au xiii^e siècle, pour faire la vendange ; mais, dans nos *Heures*, on consacre ce mois aux semailles, et l'on attend Octobre pour vendanger. A Pérouse, les soins à donner au vin récolté dans le mois précédent occupent encore en celui-ci ; il en est de même à Sens ; mais, à Notre-Dame de Paris, alors l'on sème. A Pérouse, on attend Novembre pour le faire ; à Paris, en ce mois, on s'est conformé aux vers cités : *pasco sues*, « je repais les pores », et l'on voit un porcher qui fait tomber des glands pour les nourrir ; à Sens, un bûcheron fait sa provision de bois ; mais, dans les *Heures* de Simon Vostre, toujours imitées par Kerver, on retrouve le porcher qui abat des glands. C'est en Décembre que nous observons le plus d'uniformité : on y tue le porc dans toutes les scènes auxquelles nous avons demandé des exemples, sans autre exception que le Calendrier anglo-saxon, où alors on bat le blé en grange.

Ces exemples suffiront pour montrer quel est le caractère de ces représentations, d'ailleurs si multipliées ; pour donner la mesure de leur accord et de leurs différences.

III.

DU JOUR ET DE LA NUIT.

Après le mois, dans l'ordre de la division du temps, vient la semaine ; nous ne nous souvenons pas de l'avoir vue représentée, et nous passons au Jour et à la Nuit. Il en existe des images remarquables. Nous rappelons celles du baptistère de Parme, dans la représentation de la parabole de saint Barlaam, où le Jour et la Nuit, envisagés au point de vue du temps qui se consume par leur succession, sont figurés par une souris blanche et une souris noire qui rongent l'Arbre de la vie ; nous avons dit que le sculpteur, pour rendre plus explicitement cette pensée, a mis en scène, à la fois, le Soleil et la Lune, puis le Jour et la Nuit, représentés d'une manière, d'ailleurs, fort analogue à celle des deux astres qui président à l'un et à l'autre.

Plus connue est la composition répétée dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, et dans un autre de notre Bibliothèque nationale, grecs l'un et l'autre, et du ix^e ou du x^e siècle¹. Le prophète Isaïe,

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XLVI. Didron, *Hist. de Dieu, Icon. chrét.*, et *Annales archéol.*, T. IX, p. 53. Seré, *le Moyen âge et la Renaissance*. Nous reproduisons la vignette de M. Didron.

illuminé d'en haut par des rayons partis de la main divine, y laisse derrière lui la Nuit couvrant le monde de ses voiles, et devant lui se présente



56

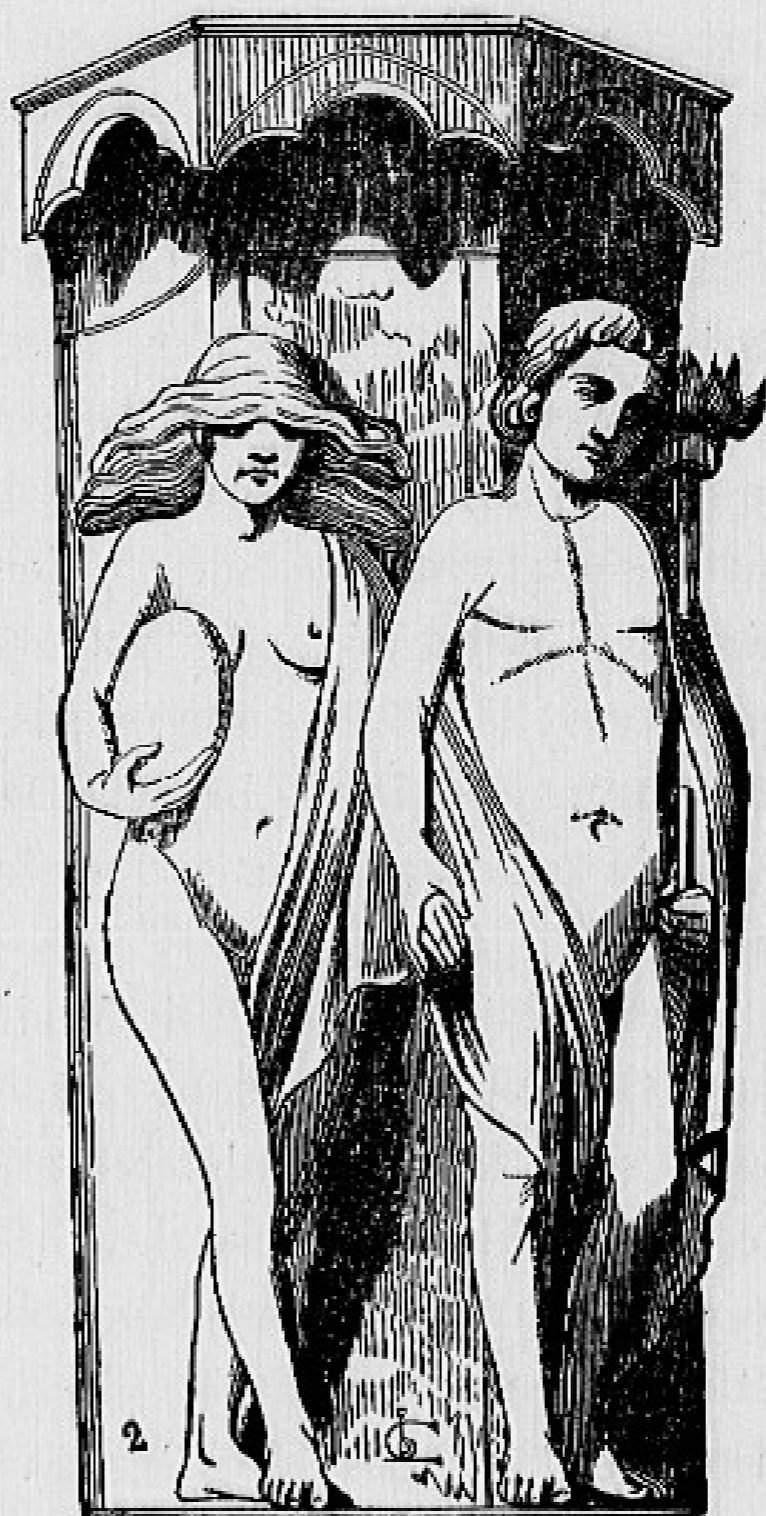
Isaïe entre la Nuit et l'Aurore. (Miniature du Xe siècle.)

le Jour des futures illuminations ; le Jour marche en avant du prophète, dans la miniature du Vatican, ce qui est bien mieux ; il n'est cependant encore qu'à son aurore, *ορθρος* ; aussi, tandis que la Nuit, *Νύξ*, est une grande et belle femme qui élève sur sa tête une draperie constellée et

gonflée par le vent, le Jour n'est qu'un enfant : mais il élève sa torche allumée, et la Nuit laisse tomber son pâle flambeau ; on s'étonne qu'elle ait un nimbe, dans la miniature de Paris, et qu'il n'en ait pas. Ce nimbe dit qu'elle régnait ; et si le Jour, ici, n'en a pas, à Rome, où la Nuit en est privée, il porte un insigne plus caractéristique : ce sont deux grands jets de flamme qui s'élèvent sur sa tête, comme des ailes.

A une époque peu différente appartiennent les miniatures de la Bible dite *Bible de Noailles*, à Paris, exécutées en France même, comme le prouve le mot *Abisme*, écrit, selon l'observation de Mme Jameson, près d'une grande tête humaine personnifiant cette « face de l'abîme », *faciem abyssi*, sur laquelle, d'abord, il ne régnait que des ténèbres. Dieu dit alors ce *fiat lux* sublime qui fit jaillir la lumière sur l'univers ébauché. Puis la lumière étant séparée des ténèbres, il leur donna les noms de Jour et de Nuit : *Appellavitque lucem Diem et tenebras Noctem*. En conséquence, l'auteur de ces miniatures a appelé le Jour et la Nuit, — ainsi nommés : *Dies*, *Nox*, — à figurer dans la scène de la Création, les représentant sous la figure d'un jeune homme et d'une jeune fille, couverts d'un simple voile attaché sur leurs reins, et qui portent sur leurs têtes, non sans ressentir le poids d'un pareil fardeau, le soleil et la lune, eux-mêmes personnifiés et renfermés, le premier dans un disque rayonnant, la seconde dans un croissant¹.

Au XIII^e siècle, à Chartres, parmi les scènes de la Création, le Jour et la Nuit apparaissent de même sous figure d'un jeune homme et d'une jeune femme ; ils sont presque nus ; ils vont se mettre en marche, et ils se tiennent par la main. C'est un groupe plein de grâce et de fraîcheur. Le Jour, souriant, portant une torche, les yeux doucement ouverts, quoique timide dans ses premiers pas, n'est pas incertain de sa voie, et,



57

Le Jour et la Nuit (Chartres.)

1. *History of our Lord*, T. I, p. 71.

se guidant lui-même, il sert aussi de guide à sa sœur, qui suit. Elle en a besoin, car ses yeux sont voilés par ses longs cheveux, comme par un épais nuage, et le disque aux rayons éteints de la lune qu'elle porte, ne suffirait pas à l'éclairer¹. Sur la grande croix stationale de Saint-Jean-de-Latran, publiée par Ciampini, et plus exactement par M. Didron, on voit aussi le Jour et la Nuit, au-dessous de Dieu créateur, émerger au-dessus des flots, sur lesquels descend le Saint-Esprit. Ils sont représentés tous deux par des figures nues, renfermées chacune dans une auréole, et rien ne les distingue l'un de l'autre².

Dans les mosaïques du XI^e siècle qui revêtent une des petites coupoles, à Saint-Marc de Venise, les six Jours de la création étant d'abord représentés successivement par l'accomplissement des œuvres divines, quand on arrive au septième, on les retrouve personnifiés tous les six par autant de figures angéliques, rangées à droite et à gauche du trône divin, et ces paroles du texte sacré : *Et benedixit diei septimo*, sont rendues par la bénédiction donnée, en effet, à ce septième Jour; il paraît plus jeune que les autres; il n'a pas encore ses ailes; il s'approche du trône, et le Créateur, non pas Dieu le Père, mais le Verbe divin, tenant déjà à la main la croix qui doit sauver le monde, lui pose doucement la main sur le front³.

Deux statues célèbres de Michel-Ange portent le nom du Jour et de la Nuit. On sait qu'elles sont couchées au pied de ce personnage mieux désigné sous le nom indéterminé du *Pensiero*, que sous celui de Julien de Médicis qu'il était censé devoir représenter. En effet, tout dans ce groupe est empreint d'une puissance vague et indécise. On ne sait où se porte cette pensée personnifiée; elle ne s'élève pas, mais elle fait réfléchir par sa profondeur. Ces deux figures presque nues, jetées à ses pieds, non plus avec la naïveté du moyen âge, mais, au contraire, avec une négligence pleine d'apprêt, semblent être là pour dire les vicissitudes de toutes sortes sur lesquelles la pensée de l'homme peut s'appesantir, en les considérant sans les pénétrer. Et nous-même, nous en avons trop dit, comme si nous voulions soulever le voile de l'énigme, là où il faut que l'énigme subsiste. Rien ne s'oppose à ce que cet homme et cette femme soient le Jour et la Nuit, et l'on peut donner les noms de l'Aurore et du Crépuscule aux deux figures voisines qui leur correspondent, au-dessous de la statue de Laurent de Médicis, sinon avec autant de vraisemblance, du moins en se fondant sur une sérieuse analogie. Mais quand on sait comment Michel-

1. *Ann. arch.*, T. IX, p. 55. Nous reproduisons également cette vignette.

2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. x, p. 44. *Ann. arch.*, T. XV, p. 232.

3. *History of our Lord*, T. I, p. 77.

Ange se jouait avec son ciseau et jouait avec le corps humain, on sera plus assuré de l'avoir compris, si l'on demeure en suspens.

Mais, il est permis de se le demander, est-ce bien là de l'art chrétien ? Nous dirons oui, parce que ces monuments sont dans une église, ou du moins dans une de ses dépendances¹. Non pas que toute œuvre d'art soit sainte par là même qu'elle est entrée dans le lieu saint ; il arrive souvent, au contraire, qu'on sent alors d'autant mieux qu'elle ne l'est pas. Mais Michel-Ange ne jette pas précisément vers les pensées profanes ; il provoque à des pensées, et en vue de la maison de Dieu, où se portera le mieux la pensée, si ce n'est sur Celui qui l'habite ? Et comme ici tout est mystère, ne sent-on pas qu'il vaut mieux se porter là où, sous l'ombre du mystère, nous avons la certitude de la parole divine, que dans les voies où l'esprit humain, avec sa lumière souvent trompeuse, peut rarement rendre certain même ce qu'il affirme ?

Après le Jour et la Nuit, le Matin et le Soir, — dont la pensée serait rendue, dans tous les cas, d'une manière trop vague dans les deux figures de Michel-Ange, que l'on suppose pouvoir représenter l'Aurore et le Crépuscule, — le Matin et le Soir prêtent certainement à des images très-dignes de l'art chrétien. Aux idées riantes ou mélancoliques qu'ils inspirent, aux fraîcheurs de l'un, aux calmes haleines du second, joignez, par exemple, la pensée de la prière : la Prière du Matin, la Prière du Soir, voilà les éléments de deux tableaux pleins de charme, si vous voulez les rendre par leurs circonstances, ou si, plutôt, vous les voulez personnifier, le sujet de deux figures allégoriques qui ne demandent que le génie de l'artiste pour égaler tout ce qui s'est fait de mieux dans ce genre.

On pourrait aller plus loin, et personnifier les heures, ou du moins le midi : les significations ne lui manqueraient pas ; mais, tandis que nous ne pouvons suffire à rendre compte de tout ce qui a été tenté, ne nous égarons pas en imaginant ce qui pourrait l'être, et passons à l'étude des astres, qui sont comme l'horloge de la nature.

IV.

DU FIRMAMENT ET DES ASTRES.

Avant de considérer les astres, donnons un coup d'œil à l'espace qui les contient. A nos yeux, il apparaît comme une voûte immense, et c'est

1. On peut ajouter : d'une nature elle-même assez indéfinie, les tombeaux des Médicis n'étant pas dans l'église même de Saint-Laurent, à Florence, ni dans une dépendance qui ait le caractère d'une chapelle.

aussi sous cette forme circulaire qu'il est naturel de le représenter. Seulement, pour les besoins de notre point de vue, on transforme cette voûte concave en une sphère convexe, ou seulement en une section de cercle : c'en est assez pour avertir notre intelligence, et aussitôt, si nous voyons ce signe dans la partie supérieure d'un tableau, notre pensée se porte sur toute l'étendue du firmament. Pour plus de clarté, on l'éclaire plus vivement, ou on le teint d'azur, ou on le constelle, c'est-à-dire qu'on le sème d'étoiles. C'est là que Dieu habite ; et, aux époques où sa présence et son action étaient manifestées au moyen d'une main, on avait souvent le soin de la faire émerger du sein d'un arc semblable (*Voir t. II, pl. III, fig. 1 et 2*).

On ne s'est pas toujours contenté de ce moyen, que nous appellerons *graphique*, pour représenter le firmament : le iv^e siècle nous offre deux exemples au moins de sa personnification, l'un sous la figure d'un homme, sur le sarcophage de Junius Bassus ; l'autre, sous celle d'une femme, sur le sarcophage du musée de Latran (*Voir t. II, p. 427*), dont l'importance a déjà attiré notre attention. L'une et l'autre de ces figures ont cela de commun, qu'elles tiennent un grand voile, enflé par le souffle de l'air, et sur lequel repose le Christ triomphant, comme au sommet d'une voûte. Nous venons de voir que la Nuit, laissée derrière le prophète Isaïe, porte une draperie semblable, et que cette draperie est constellée.

Parmi les innombrables flambeaux qui scintillent là-haut, le soleil et la lune exercent, à nos yeux, comme une sorte de royauté : aussi arrive-t-il souvent qu'en les personnifiant, on les couronne. Les exemples de leur personnification sont aussi anciens que les mentions que nous pouvons faire de leur apparition dans l'art chrétien.

Les païens les représentaient quelquefois sur leurs tombeaux, comme une image de la vie humaine, au lieu des masques de théâtre que l'on y remarque plus souvent. Les chrétiens ont adopté cet usage, avant de les remplacer par les têtes de saint Pierre et de saint Paul ; ou de quelques autres Saints en vénération ; ils les ont pris alors comme un symbole de leurs espérances, et les ont transportés, avec cette signification, sur l'autel de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs, à Rome, formé à l'imitation d'un sarcophage aulique¹.

Au vi^e siècle, nous observons le Soleil et la Lune sur plusieurs des fioles de Monza, et l'une d'elles offre précisément les deux particularités de la personnification et du couronnement : la couronne rayonnante du Soleil rappelle les rayons de sa lumière ; celle de la Lune prend la forme d'un croissant, et il ne paraît pas douteux que, dans ces deux figures, il n'y ait une réminiscence de l'Apollon et de la Diane antiques. Sur les autres

1. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 615.

petits monuments de la même catégorie, sur l'un des reliquaires qui se conservaient dans le même trésor, et sur la croix de Théodelinde, qui s'y conserve encore, le Soleil et la Lune ne sont plus représentés que par une étoile rayonnante et un croissant (T. II, pl. xviii, fig. 6). Dans la miniature du manuscrit syriaque de Florence, œuvre du même temps, le Soleil étant représenté par un disque à bandes concentriques, la Lune apparaîtrait avec cette face animée qui nous est devenue si familière.

Toutes ces images des deux astres du jour et de la nuit, placés à droite et à gauche de la croix, ou de Jésus représenté en souvenir du sacrifice qu'il y accomplit, ont la même signification : elles rappellent l'ébranlement de la nature au moment de la mort du Fils de Dieu, et viennent, au nom de tous les êtres créés, lui rendre l'hommage qui lui est dû. Représentés très-habituellement en de pareilles circonstances jusqu'au xvi^e siècle, le Soleil et la Lune le sont aussi quelquefois là où le Sauveur apparaît dans le sentiment direct du triomphe, et leur signification est toujours la même. Quand ils sont personnifiés, quelquefois ils se voilent la face, ils gémissent, ils pleurent, ou bien ils se réjouissent. Sur l'ivoire de Bamberg, maintenant à Munich, ils prennent leur course, chacun sur un char : celui du Soleil traîné par des chevaux au galop ; celui de la Lune, par des bœufs au pas lent. Ailleurs, rendus à leur nature de corps inanimés, ils sont portés par des Anges.

En dehors de la scène du crucifiement ou des scènes du triomphe, le Soleil et la Lune apparaissent encore assez souvent dans les monuments de l'art chrétien. A Sainte-Marie-Majeure, celle des mosaïques de la nef où l'on voit Josué commandant au soleil de s'arrêter, montre ces deux astres rapprochés, le Soleil comme une face animée et rayonnante, la Lune seulement comme un croissant ; elle vient, sans doute, pour exprimer une idée corrélatrice à celle du Jour qui se prolonge, et dire que la Nuit obéit elle-même en ne venant pas. On retrouve les mêmes données dans les miniatures du *Livre de Josué*, à la bibliothèque du Vatican, qui appartiennent, d'après d'Agincourt, au vii^e ou viii^e siècle.

Dans la scène du baptistère de Parme, représentant l'Arbre de la vie, conformément à la parabole de saint Barlaam, les deux astres du jour et de la nuit sont représentés, presque identiquement comme sur l'ivoire de Bamberg, traînés, le Soleil par des chevaux, la Lune par des bœufs.

Le Soleil et la Lune se voient ensuite représentés, en de tout autres conditions, comme tenant leur place dans la série des sept Planètes. Nous les avons vus associés aux Ages de l'homme, dans le chœur de l'église des *Eremitani*, à Padoue. Au palais ducal de Venise, où une semblable association est indiquée par les inscriptions qui accompagnent les figures

des Ages sur l'un des chapiteaux, un autre d'entre eux, et le plus important, celui du retour d'angle, est consacré spécialement aux Planètes. De ces monuments du *xiv^e* siècle, nous passons à la fin du *xv^e*, et nous les retrouvons, peintes par le Pérugin, à la voûte de la salle du Change, à Pérouse. Puis elles figurent aussi à la voûte, dans la salle du Vatican que Léon X fit décorer par Jean d'Udine et Perrino del Vaga, sous la direction de Raphaël, et qui précède les appartements Borgia. Raphaël fit aussi les dessins d'après lesquels elles furent exécutées dans la chapelle Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple. Nous n'en avons rencontré jusqu'ici aucun exemple en dehors de l'Italie, pendant la même période : ceux-ci donneront une idée suffisante du caractère avec lequel elles ont pu être représentées.

Au *xiv^e* siècle, elles ne portent que faiblement l'empreinte des divinités mythologiques dont elles conservent les noms, et dont leurs attributions demeurent en partie dérivées. A Padoue, ce n'est guère que dans la figure de Vénus et dans celle de Mars, président, l'une aux folles amours, l'autre à la guerre, qu'on voit des réminiscences très-marquées de cette empreinte, et encore elle n'existe aucunement dans les formes. Cette Vénus, qui se regarde dans un miroir, n'a rien, sous ce rapport, de la Vénus antique; et ce chevalier du moyen âge, chevauchant sur son destrier, ressemble encore moins au dieu de la Guerre. La transformation de la Lune en reine, de Mercure en moine ou en professeur, de Jupiter en roi, de Saturne en vigneron, comme nous l'avons pensé, ou en fossoyeur, suivant l'appréciation de M. W. Burges, est encore plus complète; celle du Soleil en pape, l'est par-dessus tout. Les Planètes du chapiteau de Venise¹, bien qu'elles n'aient pas une aussi vive originalité, ne représentant pas de même tous les rangs de la société, demeurent à une égale distance de la mythologie antique : elles sont assises sur ceux des signes du zodiaque avec lesquels on les juge chacune en corrélation plus intime, et ces rapports sont exprimés dans une inscription spéciale. La Lune seule, au lieu d'être assise sur l'Ecrevisse, la porte de la main gauche, et de l'autre main elle tient élevé un croissant; elle est montée dans une petite barque, qui affecte la même figure et repose sur des flots ondulés, pour rappeler qu'on voit cet astre des nuits comme sortir de la mer à son lever; et, par un mouvement en avant, elle semble vouloir s'élancer pour prendre son cours : il n'y a rien là qui ressemble à la Diane antique. Mercure, coiffé comme un docteur, tenant d'une main un livre ouvert, qu'il indique de l'autre, assis sur le signe de la Vierge et sur celui des

1. *Annales arch.*, T. XVII, p. 85. Description de M. W. Burges, figures du Soleil et de Vénus, p. 9, de la Lune, T. XVIII, p. 82.

Gémeaux, est non moins différent du dieu de la fable. Vénus se regardant dans un miroir, revient assez sensiblement à la figure qui la représente à Padoue, avec cette différence qu'ici elle est assise sur le Taureau. Le Soleil, jeune homme d'un type un peu commun, mais singulièrement radieux, monté sur le Lion, tenant à la main un disque enflammé, s'il ne ressemble pas à l'Apollon classique, est bien plus éloigné encore de ressembler à un Pape. Mars, avec son casque et sa cotte de mailles, portant une épée et un écusson armorié, revient mieux au chevalier des fresques de Padoue; mais, au lieu du noble palefroi, il a le Bélier astronomique pour monture, et le Scorpion l'accompagne. Jupiter n'est plus un roi, mais un magistrat; il tient cependant à la main une sorte de sceptre, ou de bâton, terminé par une boule à chaque extrémité, et il est assis sur le Sagittaire, représenté sous forme de Centaure. Saturne est un homme d'une cinquantaine d'années, assis sur une chèvre qui figure le Capricorne.

Quand on compare ces figures avec celles du xvi^e siècle, ou de la fin du xv^e, à Rome ou à Pérouse, le contraste est complet. Le Pérugin lui-même a voulu bien expressément représenter ses Planètes par les divinités qui étaient réputées y présider, les faisant toutes asseoir sur un char; seulement, on y reconnaît son cachet personnel, dans leurs formes sveltes, un peu sèches, et cependant aériennes. Le génie de Raphaël se fait mieux sentir dans la chapelle de Sainte-Marie-du-Peuple que dans la salle du Vatican. Si le grand artiste a cédé au goût mythologique qui régnait de son temps, en évoquant à son tour les dieux de l'Olympe, il a eu soin, dans les mosaïques de cette chapelle, de ne pas leur laisser la direction des astres qu'elles personnifient: cette direction est confiée à de beaux Anges, qui, en dehors des sphères où les sept figures mythologiques sont renfermées, les font mouvoir eux-mêmes, ou invoquent le Moteur tout-puissant. Celui-ci, en effet, occupe le centre de la voûte, entouré de ses Anges plus intimes, et l'on comprend que tout mouvement et toute puissance vient de lui. Raphaël n'avait à sa disposition que sept Planètes, et il avait autour de cette figure centrale huit compartiments à remplir; il a consacré le huitième aux étoiles fixes, à ces mondes innombrables qui peuplent le firmament; il n'y a plus fait intervenir aucune divinité mythologique, et il n'y a rien perdu. Il avait su rendre ces divinités nobles et belles, là où il s'en est servi; mais, dans tout l'ensemble de la composition, rien n'égale la beauté de cet Ange qui domine seul la voûte éthérée, et implore pour l'univers confié à sa garde les bénédictions du souverain Maître de toutes choses (V. t. I, p. 172).

V.

DES ÉLÉMENTS ET DES MÉTÉORES.

A des époques où la distinction des quatre éléments était réputée la base de toute la physique, il était naturel de les représenter pour mettre en scène la nature entière. Aujourd'hui encore, ils répondent aux quatre états de la matière ou des puissances qui la dirigent, états embrassant toutes ses modifications, et en dehors desquels on ne retrouve rien : l'état solide, l'état liquide, l'état gazeux et l'état de fluide impondérable. On ne représentera plus la terre, l'eau, l'air et le feu, comme uniques éléments, mais on pourrait très-bien les prendre pour types du solide, du liquide, du gaz et du fluide, ou bien imaginer quelque autre moyen direct de rendre ceux-ci accessibles au langage de l'art.

Les quatre éléments ont été réunis et personnifiés, au XII^e siècle, sur quatre des chapiteaux qui ornent le riche pied de croix du musée de Saint-Omer¹. Ils sont là pour rendre hommage au Créateur et au Réparateur de toute la nature : il est donc convenable qu'ils prient. La Terre, sous la figure d'une femme appuyée sur une bêche, comme un cultivateur qui se repose après son travail, lève les yeux au ciel. L'Eau porte le nom de mer, *mare*, et c'est un homme d'un âge mûr qui la personnifie ; il tient un poisson d'une main, et ayant l'autre appuyée contre sa joue, il semble méditer sur les bienfaits de Dieu. L'Air et le Feu sont également dans la maturité de l'âge : le premier, tenant une banderole de la main gauche, élève vivement la droite vers le ciel ; le second porte une salamandre ; il prend un air sévère et presque menaçant.

M. l'abbé Rock, chanoine de l'Église catholique, en Angleterre, possède un autel portatif en jaspe oriental, entouré d'une bordure d'argent niellé, qu'il attribue au XIII^e siècle, mais qui pourrait bien être aussi du XII^e, et où nous retrouvons la personnification des quatre éléments². Le centre de la bordure est occupé, à son sommet, par l'Agneau divin, placé entre les Archanges saint Michel et saint Gabriel ; dans la partie inférieure, par la céleste colombe reposant sur une église ; et les quatre éléments, représentés par quatre femmes couronnées, occupent les angles de cette même bordure. La Terre porte, en deux corbeilles, des fleurs et des fruits. L'Eau tient deux urnes, comme nous avons vu que le faisait

1. *Ann. arch.*, T. XVIII, p. 237.

2. *Ann. arch.*, T. XII, p. 114 ; T. XVIII, p. 230.

la vertu de la Tempérance. L'Air soulève un nid et un autre objet que nous prendrions pour une étoile ¹. Le Feu porte deux torches allumées.

De pareilles représentations, où les quatre éléments sont réunis, paraissent d'ailleurs avoir toujours été rares ; celles de la Terre et de la Mer ont été fréquentes, au contraire ; nous nous en occuperons spécialement dans la partie de cette étude que nous pourrions appeler géographique ; en ce moment, où nous faisons, pour ainsi dire, de la physique, ce serait le cas de parler en particulier de l'Air et du Feu ; mais, si on a signalé dans l'art chrétien quelque figure où ils soient représentés séparément, c'est à notre insu. L'Air, *aer*, l'a été, il est vrai, dans une curieuse miniature du XIII^e siècle, dessinée au trait, en tête d'un beau manuscrit de la bibliothèque de Reims, qui porte le titre de *Liber pontificalis* ². Il est même la figure principale : mais c'est en l'honneur de la musique qu'il est représenté, et quoiqu'entouré d'Arion, de Pythagore et d'Orphée, puis ensuite des neuf Muses, le temps et le lieu disent assez que l'on entendait mettre tout ce qui est exprimé ainsi, au service de la musique religieuse. Cet Air est un géant vigoureux, quoique avancé dans la maturité de l'âge ; il porte des ailes, et sa tête nimbée s'élève dans la région des étoiles ; les jambes largement écartées, il pose ses pieds sur deux des quatre Vents ; les bras non moins ouverts, il saisit les deux autres de ses mains vigoureuses, et il nous amène tout naturellement à parler de cette autre sorte de personnification.

Les quatre Vents, ainsi désignés : *Aquilo*, *Eurus*, *Zephir*, *Auster*, sont représentés conformément à la donnée antique, par des têtes humaines qui lancent leur souffle, figuré lui-même par un faisceau de lignes convergentes ; mais, du reste, aussi bien que l'Air, ils sont empreints d'une vive originalité, avec leurs ailes fantastiques, leurs cheveux hérissés et flottants, leurs traits énergiques, leur air irrité qui annonce les tempêtes : le Zéphir, lui-même, est un rude vieillard qui n'a rien de caressant.

Les quatre Vents représentés beaucoup plus anciennement dans la mosaïque de Sour, et nommés *Νοτος*, *Ηπαρκιας*, *Βορρας*, *Ηυρωος*, *Notos*, *Aparctias*, *Borée*, *Eurus*, ont, au contraire, un caractère tout pacifique, étant montrés au repos, et selon le caractère antique. Les petites ailes placées sur leur tête, à la manière de Mercure, à cela près qu'elles y reposent sans l'intermédiaire du pétase, et le souffle qui sort de leur bouche, ne sont là qu'à l'état d'insignes. Nous aurons achevé de les décrire, quand nous aurons dit qu'au lieu d'une simple tête, ils ont tous un buste hu-

1. M. Didron fait observer que, de nos jours encore, l'Air personnifié dans certaines images populaires porte un oiseau.

2. *L'Artiste* (journal), 1841. *France musicale*, 1841. *Ann. arch.*, T. I, p. 36.

main, le reste du corps étant réputé se perdre par delà le médaillon qui les encadre ; et que, à la différence des Saisons et des Mois, auxquels ils sont associés, on les a laissés à demi-nus.

Ce ne sont plus quatre Vents seulement, mais douze qui figurent dans une miniature d'un *Tractatus de naturâ* de saint Isidore de Séville, attribué au ix^e siècle par M. Edouard Fleury, et au x^e par le P. Cahier, et qui se trouve à la bibliothèque de Laon. Chacun des quatre Vents principaux est accompagné de deux Vents plus petits ; tous sont en pieds, et portent, comme à Sour, des ailes sur la tête ¹.

Les quatre Vents figurent dans la mosaïque de Sour, eu égard aux quatre points cardinaux. On a eu ceux-ci non moins directement en vue dans la miniature de Laon. Ce sont les quatre points, eux-mêmes, qui sont représentés sur le chapiteau des Planètes, au palais ducal de Venise, par des figures aussi en bustes, qui se perdent dans les feuillages du chapiteau. Chacune de ces figures tient le soleil dans la position qui lui est propre. Le Levant, *Levante*, riant jeune homme, à la tête environnée de rayons, le soulève légèrement d'une main, l'indique de l'autre, au-dessus des flots qui ondulent sous sa poitrine. Le Sud, *Hotro*, le montre arrivé à son point culminant, en été ; le couchant, *Ponente*, le dépose dans les ondes ; le Nord ou la *Tramontana* (cette *tramontane* dont la perte dérouta, car on perd alors la boussole), sous la figure d'une femme, porte aussi un astre, probablement encore le soleil, tel qu'il apparaît dans les contrées septentrionales, en hiver ².

En dehors de toute généralisation de ce genre, les Vents ont été mis en scène, pour rendre la violence des orages. Ainsi, dans la fameuse mosaïque de la *Navicella*, qui orne, à l'entrée de la basilique de Saint-Pierre, la voûte du portique, on voit deux Vents qui, au travers de deux conques marines, lancent leur souffle furieux sur la barque des Apôtres. Ce monument, originairement dû à Giotto, a été depuis renouvelé par des réparations qui en ont rajeuni le dessin ; mais l'on peut facilement se rendre compte de ce qu'il était, dans sa première forme, soit par la comparaison avec le même sujet, représenté par Thadée Gaddi, dans la chapelle des Espagnols, à *Santa Maria Novella* de Florence, soit au moyen d'un dessin dont nous avons la photographie sous les yeux, et qui pourrait bien être de Giotto lui-même. Les compositions ne sont pas identiques : dans ce dessin ne figurent, ni les quatre Évangélistes, qui apparaissent au sommet

1. E. Fleury, *Manuscrits de la Bibl. de Laon*, T. I, p. 30, pl. v. Mss. N^o 422. *Mélanges d'Arch.*, T. II, p. 61.

2. Nous empruntons quelques-unes des expressions de M. W. Burges, ou celles de M. Buskin, qu'il répète lui-même. (*Ann. arch.*, T. XVII, p. 88. Voir la figure du *Levant*, *Id.*, T. XVIII, p. 81.)

de la mosaïque, ni le pêcheur à la ligne, qui se tient paisiblement dans l'angle du tableau, en face du groupe de Notre-Seigneur et de saint Pierre soutenu au moment où il enfonçait dans les flots. A cette place, on voit la tête d'un autre Vent émergeant des flots : sa tâche spéciale est de les soulever, tandis que ses complices, s'il nous est permis de parler ainsi, au nombre de trois, soufflent de toutes leurs forces dans la voile que soutiennent à grand'peine les navigateurs. Deux d'entre eux se servent de ces conques dont le type a été conservé dans la mosaïque ; ils sont vêtus jusqu'aux hanches, et le reste de leur corps disparaît dans les nuages. Ceux de la *Navicella*, d'un dessin évidemment moderne, entièrement nus, ou à peu près, ont dû, dans le principe, avoir des formes analogues.

Jusqu'ici nous avons toujours vu les Vents avec des figures humaines ; mais nous avons publié une miniature française, tirée d'une Bible moralisée, appartenant aux confins du xiv^e et du xv^e siècles, où un de ces Vents terribles qui alimentent les tempêtes, apparaît avec une tête de bête sauvage ; la barque allait être submergée, mais les fidèles qui la montent ont prié, et Dieu envoie à leur secours saint Pierre, qui la préserve de tout danger (V. t. II, p. 158).

Les Vents orageux ont été ainsi représentés ; les Vents favorables pourraient l'être également. Rien ne s'oppose à ce que tous les météores le soient au même titre ; David les appelle tous à louer le Seigneur ; il le loue de les avoir faits. Nous ne chercherons pas à imaginer comment on pourrait rendre, dans l'art, une semblable poésie ; il suffit de faire remarquer que le champ est ouvert.

L'arc-en-ciel avait été personnifié par les anciens sous les traits d'Iris, cette messagère fictive de dieux chimériques ; nous ne voyons pas qu'il l'ait été comme le signe bien réel de l'alliance contractée entre Dieu et Noé, puis ses descendants ; mais il a été très-souvent figuré dans l'art chrétien, avec l'indication des formes qui lui sont propres, servant tour à tour de trône, d'auréole, de nimbe pour le Seigneur ; et, après avoir parlé des tempêtes, nous aimons à nous reposer sur la pensée d'un emblème qui annonce la fin des orages.

VI.

DU GLOBE TERRESTRE ET DE LA MER.

La Terre, au milieu des mondes qui peuplent l'univers, n'est qu'une toute petite planète ; mais, — sans parler de sa propre immensité par rapport à nous et aux êtres innombrables qu'elle nourrit, — l'homme y fait sa demeure, Dieu s'y est fait homme, et c'en est assez pour que, dans le lan-

gage divin, le Ciel, c'est-à-dire tout ce qui est créé en dehors de la Terre, étant mis d'un côté, elle paraisse, en quelque sorte, en contrebalancer l'importance. « Au commencement, Dieu créa le Ciel et la Terre » ; et l'on ne saurait trop dire, en voyant la suite du récit sacré, si le Ciel a été fait pour la Terre, la Terre pour le Ciel ; ou, plutôt, on reconnaît qu'ils ont été faits l'un pour l'autre.

La Terre se prend pour l'universalité de ses habitants, et c'est ordinairement dans ce sens qu'on la représente par un globe : l'idée du globe alors se confond avec celle du Monde, et se prend de même en bonne ou en mauvaise part. Quand on le met dans la main des rois, la partie de la Terre qu'ils gouvernent est figurée par le tout ; et cela vient principalement de la prétention à la domination universelle des empereurs romains, qui l'ont porté les premiers. Dans ce sens, il n'appartient en propre qu'à Dieu seul, le souverain dominateur de toutes choses. D'un autre côté, nous avons vu que le globe servait à représenter le Monde dans la mauvaise acception du terme, c'est-à-dire la masse des hommes et les sociétés humaines, en tant qu'elles se tiennent séparées de Dieu.

A un autre point de vue, la Terre n'est plus le globe terrestre tout entier, ce n'est plus que la terre ferme, et la mer en est distincte. Sous cette forme, elle n'apparut que le troisième jour de la Création : auparavant, elle était dans un état de liquéfaction, ou, du moins, des masses liquides en couvraient toute la surface. Dans cet état, — comme l'Océan lui-même, si l'on considère ses immenses profondeurs, reçoit le nom d'abîme, — Moïse a pu se servir de ce même nom pour exprimer le pêle-mêle de tous les éléments, qui se confondaient sur le globe terrestre, comme jetés ensemble dans un immense creuset, au milieu des ténèbres, et animer cette pensée par une vive image. Il a ainsi donné lieu aux artistes de traduire ces mots : *faciem abyssi*, par une face monstrueuse ; nous en avons déjà cité un exemple, qui se trouve dans la *Bible de Noailles*, à la Bibliothèque nationale ; Mme Jameson en a publié un autre, tiré des mosaïques de Monréale, remarquable par cette particularité, que la face de l'abîme est formée par des lignes ondulées, qui se confondent avec celles des flots¹. Nous retrouvons encore l'abîme ainsi personnifié sur une plaque en ivoire du musée d'Oxford, où est représentée toute la création ; mais les falsifications, poussées si loin dans ce genre, nous avertissent de nous tenir sur nos gardes, et d'autres rapports de composition entre cette sculpture et les mosaïques de Monréale, ne feraient qu'accroître notre défiance.

1. *History of our Lord*, T. I, p. 78. Mme Jameson fait observer que le mot *faciem*, dans le texte sacré, signifie *surface*, et non pas *face*, et critique les artistes de l'avoir entendu dans ce sens figuré. Elle nous semble en cela un peu sévère.

Enfin voilà la terre et la mer séparées ; la première semblerait devoir prendre le pas sur la seconde ; mais comme celle-ci est connue pour avoir été beaucoup plus anciennement représentée dans l'art chrétien, et comme, sans nous astreindre absolument à l'ordre chronologique, nous aimons à peu nous en écarter, nous saisissons volontiers l'occasion d'y revenir, et nous parlerons d'abord de la Mer : ses figures primitives ont, d'ailleurs, beaucoup plus de rapport avec celles de l'abîme, qui précèdent, et la transition des unes aux autres est plus naturelle. Il n'y a cependant entre elles aucun rapport de filiation : les figures de l'abîme sont un produit spontané de l'imagination si active du moyen âge ; les autres paraissent se rattacher au cycle des réminiscences mythologiques, appliquées dans un sens chrétien. Pour s'en rendre bien compte, il faut se rappeler toute l'importance accordée au symbolisme des eaux dans l'art chrétien primitif. Au second étage du cimetière de Saint-Calixte, en comptant à partir du sol ; dans une excavation qui paraît avoir été exécutée vers le milieu du III^e siècle, on remarque un *cubiculum* qui, pour ornement central, à la voûte, offre une grande tête de l'Océan. Il est représenté, de même que dans les monuments païens, avec deux pinces de crabe en guise de cornes ; et comme on ne voit de bien conservées, dans le même caveau funéraire, que des figures purement décoratives, et seulement des traces de celles qui avaient une signification très-déterminée, telles que les Orantes et le Bon Pasteur, M. de Rossi n'ose pas affirmer que cet Océan personnifié soit dans le même cas. Il ne l'affirme pas, mais il donne de puissantes raisons pour le faire croire, en le comparant à une autre figure, foncièrement très-analogue, qui est gravée au fond et dans le milieu d'une coupe de bronze conservée au musée Kircher, au collège romain. L'Océan y porte le même genre de cornes, et il est entouré de scènes maritimes, qui se passent sur un fond semé de poissons, de monstres marins et d'oiseaux aquatiques ; comme on en voit dans le Jourdain, au bas de la mosaïque de Saint-Jean-de-Latran, par exemple. Les navigateurs montés dans deux barques, ayant pour chargements, l'une des urnes, l'autre des outres, le pêcheur à la ligne, sont des représentations très-bien connues pour avoir été usitées comme images de l'Église et des Apôtres. L'homme dont la main est enfoncée dans la gueule d'un poisson qu'il tient ainsi suspendu, semble devoir, plus clairement encore, se rapporter à Tobie. Le P. Marchi ne doutait pas que cette coupe, trouvée dans les ruines d'une ancienne petite basilique, et qui porte un manche, n'eût été destinée au baptême par infusion, qui se pratiquait simultanément avec l'immersion. Si cette interprétation inspire cependant encore des doutes, à considérer chacun de ces monuments isolément, on ne peut disconvenir que leur comparaison ne rende très-probable l'opinion, à

nos yeux presque certaine, d'après laquelle, de part et d'autre, le mystère des eaux et la régénération des âmes par leur moyen auraient été ainsi signifiés ¹.

A l'appui de cette opinion vient l'adoption définitive qui eut lieu dans l'art chrétien, de ce singulier mode de couronnement par des membres de crustacés, soit, de nouveau, comme insigne de l'Océan ou de la personnification générale des eaux, soit comme personnification particulière du Jourdain, ce fleuve exprimant aussi, dans la scène du Baptême de Notre-Seigneur, une idée générale de l'efficacité mystérieuse qui fut alors conférée aux eaux. Cette observation s'applique spécialement à la mosaïque de la petite église de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Ravenne, avec cette particularité que les pattes de crabes sont rouges. Or, au VI^e siècle, auquel appartient cette mosaïque, il est vraisemblable qu'une pareille donnée a été adoptée par continuation d'une pratique passée en usage, plutôt qu'elle n'aurait été alors directement empruntée aux monuments purement païens. Nous en dirons autant des premiers temps du moyen âge, où on la retrouve, au X^e siècle par exemple, dans le *Benedictional* de Saint-Æthelwold, également dans la scène du Baptême de Notre-Seigneur.

A une époque voisine appartiennent les plus anciens ivoires sculptés, où la Terre et la Mer sont représentées au pied de la Croix, pour témoigner que la nature entière rend hommage au Sauveur et lui demeure soumise. Plus anciennement encore, on les voit au-dessous du Christ triomphant, avec la même signification, dans l'ivoire de Saint-Gall, par exemple, dû au moine Tutilon, que l'on croit être mort en 896 ². La Mer, ou plutôt l'Océan, n'y porte aucun appendice au front; mais des cornes quelconques se voient sur la tête de la figure allégorique placée également au-dessous du Christ triomphant, sur la couverture de l'Évangélaire de Charles le Chauve.

Cette figure paraîtrait, dans cette occasion, résumer à elle seule les pensées ordinairement exprimées au moyen de deux ³. Autour de l'un de ses bras s'enroule un serpent, attribut propre à la Terre, comme nous le verrons bientôt; mais, d'ailleurs, outre ses cornes, elle porte un aviron

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, p. 269, 359, pl. xxvii. La coupe du musée Kircher a été gravée pour un ouvrage qui devait être publié par le R. P. Francesco Tiongiorgi, successeur du P. Marchi. Nous tenons de lui un exemplaire de cette gravure, donné sur les lieux mêmes.

2. Forster, *Monuments de la Sculpture en Allemagne*, T. I, p. 12.

3. Il est probable, selon l'observation de M. Didron (*Ann. arch.*, T. XVII, p. 374), que la terre a été symbolisée, sur l'autre plaque de la même couverture, par deux arbres placés au-dessous de la Vierge-Mère.

sous l'autre bras, un poisson à la main, elle épanche de l'autre l'urne classique : c'est donc spécialement l'Océan qui apparaît ainsi, avec la mission de représenter toutes les puissances de la nature. Sur l'ivoire de Tongres, où la Terre l'accompagne, où il tient également un poisson à la main, où son urne, à côté de lui, répand un cours d'eau abondant, ses cornes s'animent, ont des yeux, et prennent l'air de serpents, transformation qui viendrait, comme le pense avec vraisemblance le P. Cahier, des pinces de crabes mal comprises¹.

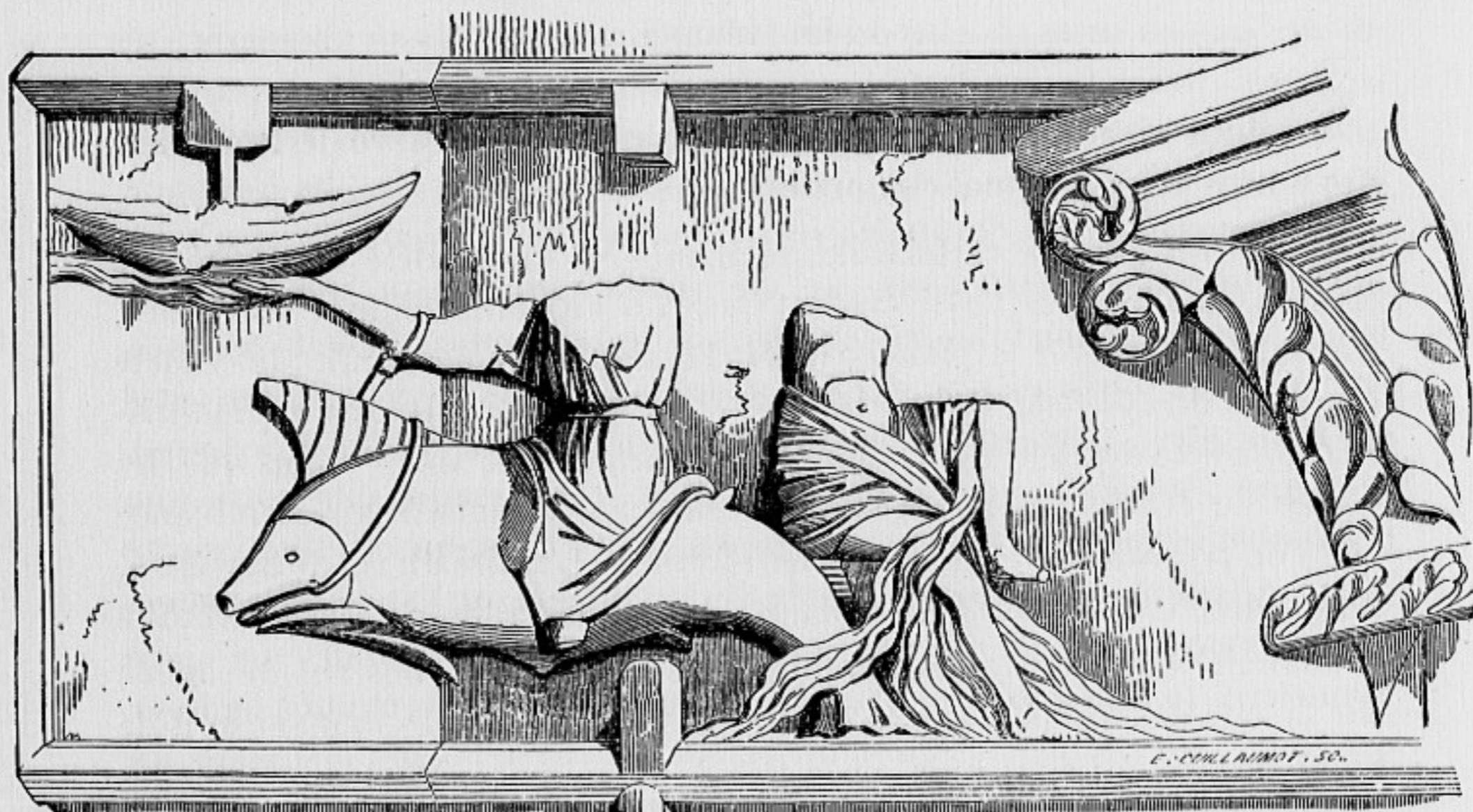
Sur l'ivoire de la cathédrale de Bamberg, transporté au musée de Munich, il n'est pas aussi évident que l'on ait voulu animer les cornes, surtout à considérer la planche de M. Forster, qui nous paraît plus exacte que celle des *Mélanges d'Archéologie*². On y verrait plutôt une réminiscence directe des jetées d'un port, qui portaient le même nom que les pinces de crabes : *chelæ*, *χελῆ*, eu égard sans doute à la ressemblance que l'on pouvait remarquer dans leur forme. « L'ivoire du roi de Bavière », dit encore le P. Cahier, « remplace cela par les ailerons que l'antiquité « donnait à Mercure et au Sommeil », et que nous avons vus de même sur la tête des Vents, dans la mosaïque de Sour, et dans le manuscrit de Saint-Isidore, à Laon, puis sur la tête de l'Espérance, à Bologne. Ces ailes de l'Océan pourraient bien exprimer une corrélation avec les Vents, mais il ne serait pas impossible non plus qu'elles fussent des nageoires mal imitées ; car un monstre marin, sur lequel il est assis, sur l'ivoire de la Bibliothèque nationale, en porte d'à peu près semblables, à son flanc. Ces deux ivoires ont, d'ailleurs, de commun, l'urne étant supprimée, le monstre marin donné pour monture à l'Océan, avec un aviron pour attribut.

Toutes les réminiscences des divinités païennes ont disparu, dans les bas-reliefs sculptés sur les pieds droits de la porte méridionale, à la façade de Notre-Dame de Paris, où la Terre et la Mer sont représentées avec les mois et les signes du zodiaque, pour exprimer aussi la subordination de la nature entière à la pensée chrétienne, mais dans un rapport moins direct avec le mystère de la Rédemption. Nous sommes porté à croire qu'ici la figure allégorique montée sur un cétacé qu'elle tient par une bride, tandis qu'elle élève un vaisseau à la surface des ondes, est celle d'une femme. C'est pourquoi nous l'appelons la *Mer*, et non plus l'*Océan* ; elle est vêtue, et ses formes nous semblent plutôt féminines que masculines ; mais sa tête et ses seins sont brisés, ce qui rend la question in-

1. *Mél. d'Arch.*, T. XI, pl. vi, p. 60.

2. *Id.*, T. V et VIII. Forster, *Monuments de la Sculpture en Allemagne*. T. I, p. 15.

décise. Derrière elle, un jeune homme est assis, à demi-nu, et aussi sans tête; il laisse échapper autour de lui des torrents d'eau : c'est le signe du *Verseau*.



58

La Mer. (Bas-relief, à Notre-Dame de Paris.)

Outre ces personnifications générales embrassant toute l'étendue des mers, on en voit d'autres par lesquelles on a représenté une mer en particulier : la mer Rouge, par exemple. Sur un sarcophage transporté d'Arles à Aix, on voit, au-dessous de l'armée de Pharaon, au moment où elle va être engloutie, deux figures demi-couchées, qui se rapportent évidemment à cette signification : l'une est une femme, auprès de laquelle serait une corbeille, si on s'en rapporte à la gravure de la Lauzière ; l'autre, un homme, avec l'urne ordinaire¹. Dans une miniature grecque du XIV^e siècle, conservée à la bibliothèque du Vatican, deux figures allégoriques, à demi-plongées dans les flots, et entièrement nues, — toutes les deux féminines, cette fois, — prennent une part plus dramatique au même événement : l'une tient un aviron, et semble, par un geste de la main, commander aux flots de s'abaisser ; l'autre enlève la couronne de la tête de Pharaon².

1. De Noble la Lauzière, *Histoire d'Arles*, pl. XXIX.

2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LXII. Le manuscrit porte, à la Bibliothèque du Vatican, le n^o 746.

VII.

DES FLEUVES.

Des Mers, nous passons aux Fleuves, et nous les trouvons représentés à peu près selon les mêmes données. Nous avons vu que le Jourdain, dans la mosaïque de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Ravenne, portait les pincettes de crabes ; il est assis sur un rocher, appuyé sur une urne, et tenant à la main une branche feuillée, qui doit être une touffe de roseaux. La mosaïque du Baptistère, dans la même ville, plus ancienne d'un siècle environ, offre également, dans la scène du *Baptême de Notre-Seigneur*, la figure d'un fleuve émergeant du milieu de ses eaux ; elle porte une semblable branche pour unique attribut. Dans le manuscrit du livre de Josué, attribué au VII^e ou VIII^e siècle (bibliothèque du Vatican), le même fleuve reparaît avec son urne et sa touffe de roseaux¹. Dans un autre manuscrit de la même bibliothèque, attribué au IX^e siècle, et dont l'auteur est un certain Cosma, le Jourdain, personnifié avec l'urne, mais sans les roseaux, reparaît dans la scène de *l'Enlèvement d'Elie*².

Depuis, le Jourdain a été encore assez souvent personnifié, principalement lors du baptême de Notre-Seigneur. Dans une miniature grecque, de la bibliothèque du Vatican, également publiée par d'Agincourt, et qui appartient au XII^e siècle, non content de cette figure allégorique, l'enlumineur a mis à la nage, dans les eaux du fleuve, une figure nue, aux longs cheveux flottants, qui semblerait être une sorte de naïade ; mais il ne faut pas aller plus loin que la pensée de l'artiste ; et si l'on prend garde que d'autres petites figures, d'une dimension qui les tient à part, comme accessoires de la scène principale, sortent des eaux ou se préparent à y entrer, comme de simples baigneurs, on jugera qu'il a voulu exprimer par là qu'on ne saurait trop se plonger dans ces eaux salutaires³.

Plus singulière encore est une miniature que nous avons observée dans

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. xxviii, 3 ; xxix, 1. Dans ce manuscrit, les sites sont aussi personnifiés : ainsi la colline près de laquelle Josué fait circoncire les Israélites qui n'avaient pas été soumis à cette prescription depuis leur sortie d'Égypte. (*Id.*, pl. xxviii, 6 ; pl. xxix, 3.) De même, dans une série de miniatures consacrées à l'histoire de David, dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, où les personnifications abondent, on remarque celle des campagnes de Bethléem. (M^{me} Jameson, *History of our Lord*, T. I, p. 203.)

2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. xxxiv.

3. *Id.*, pl. lxx. (9448, latin, avec supp. latin, 611.)

un manuscrit latin de notre Bibliothèque nationale, et dont nous reproduisons la vignette donnée par M. Didron. Le nom du Jourdain étant



59

Les sources du Jourdain. (Miniature du XI^e siècle.)

partagé en deux, *Jor*, *Danus*, on a désigné, par ces deux tronçons de mot, deux sources personnifiées, l'alimentant des ondes qui s'écoulent de leurs urnes ¹.

L'enchaînement des faits nous a amené à parler d'abord de ces figures allégoriques du Jourdain. Ce ne sont cependant pas là les plus importantes des représentations de ce genre.

Le Jourdain est un bien faible cours d'eau, si on le compare physi-

1. Les miniatures de ce manuscrit, d'une exécution très-grossière, sont attribuées au XI^e siècle.

Paciaudi a publié un autre exemple d'un semblable partage : cet exemple est tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque de Turin, attribué aussi au XI^e siècle. Les deux sources : *Fons yor* et *Fons dan*, ainsi nommées, n'y sont pas personnifiées, mais représentées par deux rondelles, d'où les eaux prennent leur cours, avant de se réunir pour former le fleuve où le Sauveur est baptisé sous figure d'enfant. Il n'est pas plongé dans le fleuve, mais dans une cuve baptismale qui, elle-même, repose dans le fleuve. On ne peut cependant douter que cet enfant représente à certains égards Notre-Seigneur, car on lit au-dessus de sa tête : IHS. (Paciaudi, *De Cultu S. Joannis Baptistæ*, p. 69.)

quement aux grands fleuves du monde ; mais qui le nomme, dit l'eau sacramentelle ; et, à ce point de vue, il est quelque chose de plus dans l'art chrétien que l'Océan lui-même, ou plutôt il est un Océan sacré qui exprime l'idée la plus large, alors même qu'il occupe un espace relativement restreint dans une composition. Quand le Baptême de Notre-Seigneur en est le sujet spécial, l'on n'a trouvé rien de mieux, pour rendre toute la signification attachée au Jourdain, que de le faire descendre du ciel. Autrement, l'on a employé, pour y plonger tout entier le corps du Sauveur, le procédé tout archaïque qui consiste à élever ses eaux en forme de monticule ; ou bien les besoins de la composition pittoresque ont conduit à réduire l'importance réelle de son cours, aux proportions d'un modeste ruisseau. C'est dans les sujets d'un caractère plus absolument symbolique que l'on comprend mieux tout ce que le Jourdain signifie. Alors l'on ne s'arrête plus à aucun fait particulier, quelque fécond et quelque significatif qu'il ait été, mais au fait immense de la Rédemption et du renouvellement universel.

Voyez dans la mosaïque de Saint-Côme-et-Saint-Damien (V. t. I, pl. iv), plus tard, dans celle de Sainte-Praxède : le Jourdain, désigné par son nom, *Jordanes*, est représenté par une large bande qui règne dans la partie inférieure du tableau, là où il se subdivise en deux scènes distinctes. Rien pour l'effet pittoresque ; l'idée est tout, et l'idée a certainement un grand caractère de généralité. La même donnée apparaît sur le fond de verre du musée du Vatican (V. t. II, p. 68), où se fait le don du volume sacré, et où le Jourdain est également nommé. Au XIII^e siècle, dans la mosaïque de Saint-Jean-de-Latran, il est aussi nommé, en même temps que personnifié, et, de plus, ses sources s'épanchent de deux urnes soutenues par deux Génies. Dans celle de Sainte-Marie-Majeure, l'on voit également ses deux sources, mais sans aucune désignation nominale. L'artiste, animant la représentation dans l'un et l'autre de ces monuments, a semé les bords du fleuve de bosquets, et couvert ses flots de navigateurs et d'habitants de toutes sortes, si bien que nous avons pu le comparer à l'Océan de l'ancienne coupe baptismale du musée Kircher. Au fond, c'est toujours la même pensée que l'on a voulu ici rendre d'une manière plus riante.

Le Jourdain exprime le mystère des eaux sous l'une de ses faces ; les quatre fleuves du Paradis terrestre, dont symboliquement il est réputé la source, le représentent sous une autre face, celle de la puissance d'expansion du christianisme par la prédication évangélique. Nous avons déjà parlé plusieurs fois de ces quatre fleuves et de la manière de les représenter. Nous ajouterons ici à ce que nous en avons dit, seulement quelques mots relativement à leurs personnifications : elles ont été fré-

quentes, non pas dans l'antiquité chrétienne, où l'on se contentait des indications que nous connaissons, mais de bonne heure au moyen âge. Le P. A. Martin en a publié deux exemples observés sur deux crosses qui remontent au XI^e siècle. La première est en ivoire, et conservée dans la cathédrale de Metz; la seconde est de saint Bernwald, évêque de Hildesheim, et la matière dont s'est servi le saint Eloi de l'Allemagne, dit son judicieux interprète, est un alliage de métallique qui ressemble à l'aluminium¹. Nous ferons observer que, dans ces deux monuments, surtout dans le second, la mise en scène des quatre fleuves a directement trait au Paradis terrestre, rappelé, dans le premier, par le serpent, qui devait terminer la volute; plus expressément, dans le second, par la chute d'Adam et d'Ève; dans l'un et l'autre, par des arbres et des feuillages.



60

Gyon, fleuve du Paradis terrestre personnifié. (Musée de Cluny.)

A la même époque, ou à peu près, appartient la plaque en cuivre du musée de Cluny, qui a dû servir de couverture d'évangélaire, et où, autour de l'Agneau central, que nous avons reproduit tome II, p. 278, on voit les quatre fleuves désignés par leur nom, tenant chacun à la main une

1. *Mélanges d'Archéol.*, T. IV, p. 193, 216. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 324.

urne élégante, d'où s'écoulaient leurs eaux. Nous publions la figure de Gyon ¹.

Sur le pavé en mosaïque d'Aoste, ils sont doublement représentés. Après les avoir vus accompagner les emblèmes évangéliques, on peut croire, lorsqu'on les voit associés à l'année et aux mois, qu'ils expriment une idée capitale dans l'évolution des choses du monde, images ou objets des mystères de la grâce, suivant qu'on l'entend de la nature ou de la société humaine. C'est au même titre qu'ils ont été sculptés parmi les bas-reliefs de la cathédrale de Chartres et à travers les rinceaux de l'Arbre de la Vierge, à Milan ²; on peut le dire, en faisant observer que ces diverses significations s'enchaînent, bien loin de s'exclure.

Dans les deux tiers de ces monuments, les quatre fleuves sont désignés par leurs noms; et ils sont toujours représentés par des figures humaines, ayant pour attribut l'urne d'où s'épanchent les flots de leurs eaux fécondes.

Ces données ont été de même adoptées, sur les fonts en bronze de la cathédrale de Hildesheim, monument de la fin du XIII^e siècle, et que l'on peut considérer comme celui de tous qui donne le plus d'importance à la personnification des quatre fleuves. Sous la figure de quatre hommes demi-nus et agenouillés, ils servent de support à la cuve baptismale, et les trois principales inscriptions gravées à la base et au sommet de cette cuve, puis à la base de son couvercle, attestent que toute une série de figures qui s'élèvent au-dessus de chacun d'eux leur sont rapportées. Ces figures sont d'abord celles des quatre Vertus cardinales, à la base des colonnes qui divisent le champ de la cuve en quatre arcades; ensuite les quatre grands Prophètes au-dessus des chapiteaux; enfin les quatre emblèmes évangéliques dans les écoinçons. De la sorte, à Phison correspondent la Prudence, le prophète Isaïe, et l'ange de Saint Matthieu; à l'Euphrate, la Justice; au Tigre, la Force; à Gyon, la Tempérance. Ni la description ni la planche de M. de Caumont ³ qui, dans la circonstance, nous a servi de guide, ne nous disent quels sont les Prophètes et les Évangélistes spécialement associés à chacun de ces trois derniers fleuves, et nous ne pouvons pas nous en rapporter à d'autres désignations, comme celles, par exemple,

1. Cette plaquée, portant le n^o 1328, est découpée à jour, et les détails des figures sont gravés au trait. Autour de l'Agneau central, on lit : *Carnales actus tulit Agnus hic Hostia factus* : « Cet Agneau devenu Hostie s'est fait chair. » Les noms des quatre fleuves sont inscrits dans la bordure supérieure et inférieure : *Gyon, Phison, Tygris, Euphrates*; et sur les côtés, on lit ces inscriptions : à gauche, *Fons paradisiacus per flumina quatuor exit* : « La source du paradis sort par quatre fleuves »; à droite : « *Hæc quadriga levis te Christe per omnia vexit* : « Ce quadriga rapide vous a porté, ô Christ, à travers le monde entier. »

2. *Annales archéol.*, T. XVIII, p. 96.

3. De Caumont, *Bulletin monumental*, T. XX, p. 299, 302. *Abécédaire*, 1868, p. 537.

qui sont données par Guillaume Durand, dans son *Rationale*, attendu qu'elles ne cadrent pas avec ce que nous savons des fonts de Hildesheim, en ce qui concerne saint Matthieu, l'évêque de Mende l'associant à Gyon, et non pas à Phison, comme nous venons de le voir. Aussi, jusqu'à plus complet informé, nous en tenons-nous aux généralités, qui suffisent d'ailleurs aux exigences de notre plan.

VIII.

DE LA TERRE.

Qui dit le Ciel et la Terre, comprend dans sa pensée l'universalité des choses créées, si l'on entend parler du ciel physique; mais le ciel se prend aussi, au figuré, pour la demeure spéciale de Dieu, et en élevant d'un degré la métaphore, on lui fait signifier Dieu même et toutes les substances spirituelles qui vivent avec lui, en union d'intelligence et d'amour. Alors, le Ciel et la Terre, c'est absolument tout, l'incrée et le créé, le visible et l'invisible, l'intelligence et la matière. Nous avons commencé cette partie de nos études, en parlant des représentations divines: dans un sens, c'est là le ciel; nous allons la terminer en parlant de la terre, et nous témoignerons ainsi de l'universalité de l'art, qui, sous le jour et dans la mesure des moyens qui lui appartiennent, embrasse généralement tout.

La Terre est déjà passée sous nos yeux comme l'un des quatre éléments, puis comme étant le globe terrestre; dans les figures par lesquelles nous allons voir qu'on l'a personnifiée, on a eu surtout en vue le sol producteur qui nous nourrit. Si on considère l'idée, on reconnaîtra bien que, dans les représentations du Christ triomphant, et du Crucifié envisagé lui-même au point de vue du triomphe, la Terre et la Mer n'impliquent pas seulement des idées physiques. On se rappelle que la Terre est habitée, et que la Mer est la grande voie de communication entre les peuples. Il y a donc aussi dans ces images, des idées morales et sociales; mais quant au mode de représentation, la Terre y apparaît uniquement comme une féconde nourrice.

Cette idée est exprimée, avec une vive originalité, dans une miniature d'*Exultet*, publiée par d'Agincourt, et où la Terre, désignée par son nom *Terra*, les bras étendus, émerge à mi-corps du sol, sur lequel retombent ses puissantes mamelles. Un quadrupède et un serpent, représentant de tout le règne animal, y viennent avidement puiser leur nourriture; pour représenter le règne végétal, la cime d'un palmier s'élance de sa tête;

deux arbres se dressent à côté d'elle, et tout autour éclosent des fleurs ou germent de plus humbles plantes¹. On aurait pu indiquer là aussi les richesses du règne minéral, mais c'en était assez pour être bien compris.

Cette miniature trouvait sa place dans l'illustration du chant pascal, comme appliquée à ces mots : *Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus* : « Que la terre elle-même se réjouisse, resplendissante de tant de lumière ». Dans un autre *Exultet* publié en entier par l'auteur, on s'est attaché à rendre les mots suivants : *et æterni Regis splendore illustrata*, et l'on voit un roi richement orné accompagné de deux anges².

Ces miniatures sont du XI^e ou du XII^e siècle, à peu près contemporaines, par conséquent, des ivoires où la Terre et la Mer viennent concourir au triomphe du Sauveur : nous ne connaissons point de personnification plus ancienne de la Terre, dans l'art chrétien. Sur l'un des plus anciens de ces ivoires, celui du moine Tutilon, c'est un enfant humain qu'elle allaite; mais sur celui de Tongres, qui, pour la date, s'en rapproche le plus, on trouve un premier exemple du serpent venant puiser à son sein ; de part et d'autre, elle tient un arbre feuillé. Le serpent allaité se voit encore sur l'ivoire de Bamberg. Ceux de la Bibliothèque nationale et de la bibliothèque Boldéenne montrent le serpent enroulé autour du bras de la Terre, mais elle ne l'allait plus; à Paris, elle porte, en outre, deux enfants sur le second de ses bras, et sur l'ivoire du roi de Bavière, ces enfants sont entièrement substitués au serpent³. Dans toutes ces images, l'attribut de l'arbre feuillé ne manque jamais, et sa persistance donne un juste motif de croire que, sur la couverture d'Évangélaire de Charles le Chauve, la Terre a pu être représentée par les arbres seuls.

Tous ces ivoires ont entre eux des rapports de filiation et proviennent, on peut le dire, de la même école ; la personnification de la Terre, au porche de Notre-Dame de Paris, prend une physionomie tout à fait à part : on peut baser cette observation sur sa pose, bien que très-malheureusement sa tête soit brisée. Dans l'état où elle est, elle paraît encore admirablement belle : belle d'un caractère qui n'est passans analogie avec celui des grandes époques de la Grèce. Assise dans une attitude ferme et puissante, les bras légèrement étendus, elle tient, de la main droite, un vase d'où s'échappent les jets vigoureux d'une jeune plante ; de la gauche, une motte de terre, où s'élève un chêne ; entre ses jambes s'agenouille une gracieuse jeune fille, qui, saisissant son sein, vient y puiser la vie. C'est la même idée que

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVI, fig. 4.

2. *Id.*, pl. LIII.

3. Forster, *Sculpture en Allemagne*, T. I, p. 12, 16. *Mélanges d'Arch*, T. II, pl. iv, v, vi, viii. *Annales arch*, T. XVIII, p. 232.

dans les images précédentes ; mais quelle supériorité dans la manière de la rendre ! Nous ne conseillerions pas, désormais, pour caractériser la



61

La Terre. (Bas-relief, à Notre-Dame de Paris.)

Terre, de recourir aux reptiles qui se cachent dans son sein. Voyant en elle un instrument de la Providence divine, il est juste qu'elle nous apparaisse pleine de beauté, de grandeur et de charme ¹.

De la Terre, si nous descendons à ses démembrements, nous rencontrons les montagnes, les collines, les vallées. Nous avons vu comment un riche terroir pouvait être lui-même personnifié, comment il l'avait été sur la fontaine monumentale de Pérouse : l'agriculture s'y mêlant, à nos yeux, dans cette circonstance, la pensée morale de l'intervention humaine primait celle de la puissance productive, purement physique, du sol ; mais ce dernier point de vue ne devant pas être exclu, il n'est pas hors de propos de le rappeler dès ce moment. Le P. Cahier, dans ses *Caractéristiques des Saints*, a constaté quelques rares exemples de la représentation d'un domaine territorial formant un patrimoine, objet d'une donation, sous la

1. *Annales arch.*, T. IX, p. 105. Nous reproduisons la vignette de M. Didron.

figure d'une motte de terre chargée de végétation, et portée à la main du Saint dont elle est l'attribut.

Nous avons signalé, en passant, quelques exemples de personnifications s'appliquant à des collines, à des sites. Quelque jour, l'art, pour lequel on ne saurait imaginer aucune source d'inspiration plus légitime, plus féconde et plus grandiose que la poésie des saintes Écritures, viendra peut-être à se souvenir que David fait bondir de joie les montagnes et les collines. Il devra alors se souvenir aussi que, dans le psaume même du Roi-Prophète, où la nature s'anime sous de si brillantes images, la guerre la plus vive est déclarée aux idoles. L'art peut tout dire; et, sans oublier que certaines allégories ont été stupidement divinisées, l'art chrétien saura y puiser le germe de quelques bonnes idées; mais il n'oubliera pas de leur imprimer le cachet de sa propre élévation. Il n'oubliera pas qu'il ne doit se servir des choses d'en bas que pour soulever l'âme vers les choses d'en haut, et que, si le Ciel a été fait pour la Terre, c'est qu'il doit en être la récompense.



FIN DU TROISIÈME VOLUME.

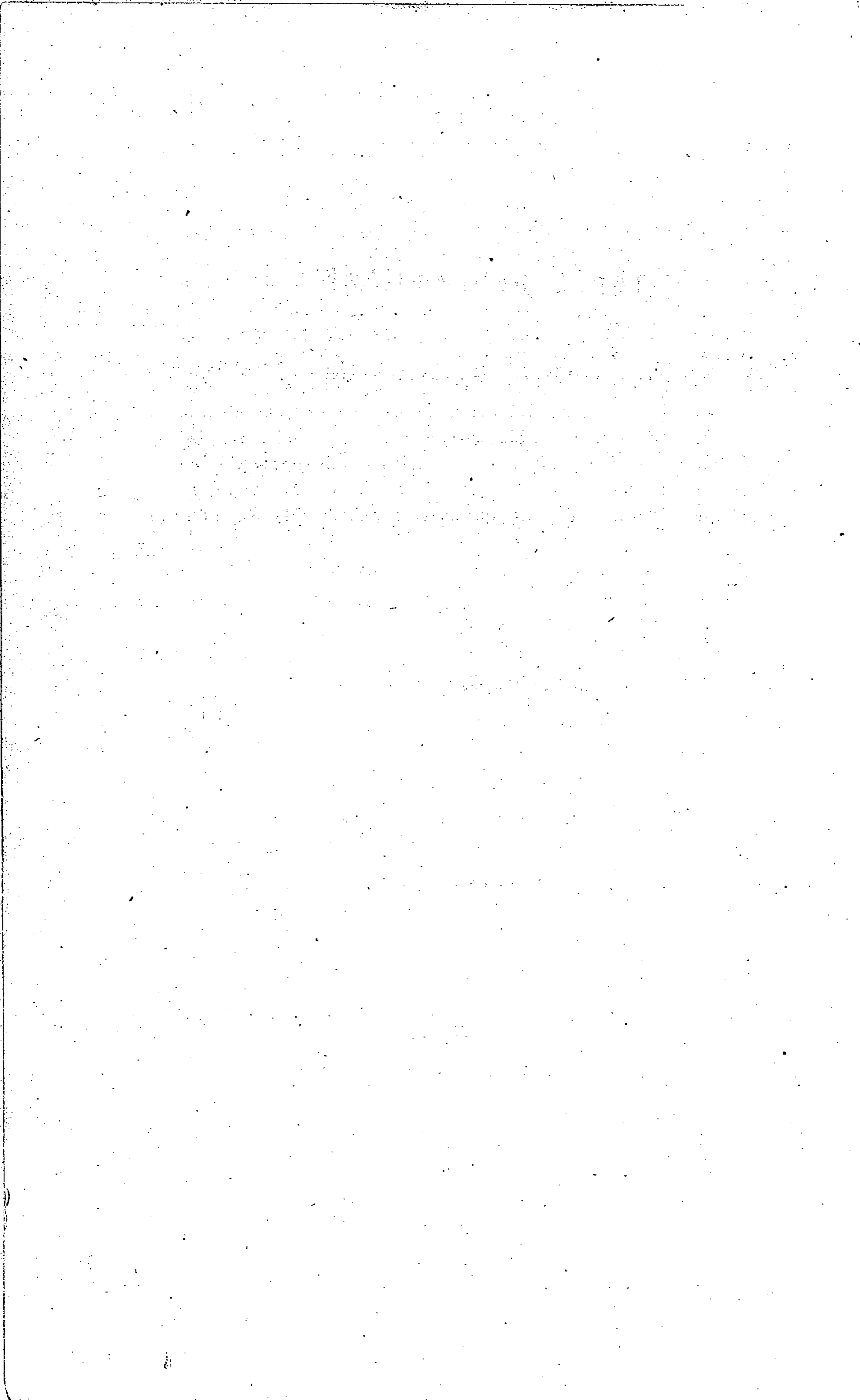


TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TROISIÈME VOLUME.

DEUXIÈME PARTIE.

ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

ÉTUDE XIV.

DU TYPE DE FIGURE DE MARIE.

	Pages.
I. Beauté de Marie.	1
II. Les traits de la sainte Vierge d'après les traditions.	6
III. L'image de Sainte-Marie-Majeure.	11
IV. Comparaison des principales images attribuées à saint Luc.	15
V. Type de Marie jusqu'au xv ^e siècle.	20
VI. Type de Marie dans les images où elle a été le plus pieusement représentée depuis le xv ^e siècle.	23
VII. Du type de Marie en France et dans les contrées septentrionales de l'Europe.	30

ÉTUDE XV.

DES VÊTEMENTS ET DES ATTRIBUTS DE MARIE.

I. Des vêtements de Marie.	34
II. Du voile et de la chaussure de Marie.	39
III. Attributs de Marie.	46
IV. Emblèmes et figures symboliques appliqués à Marie.	52

ÉTUDE XVI.

DE LA VIERGE-MÈRE.

	Pages.
I. Des plus anciennes images de Marie historiquement reconnues.	58
II. De l'Orante-Mère et de l'Enfant divin.	63
III. Groupes caractérisés par l'Enfant naturellement porté et bénissant.	68
IV. Groupes caractérisés par la tendresse de la Mère et de l'Enfant.	74
V. Groupes où l'Enfant participe aux besoins naturels de l'humanité.	80
VI. Groupes où l'Enfant condescend aux inclinations naturelles de son âge.	86
VII. Mise en scène de la Mère et de l'Enfant avec d'autres personnages.	93
VIII. Application, suivant la variété des situations, des divers modes de représenter la Vierge-Mère.	98

ÉTUDE XVII.

MANIÈRES DIVERSES DE REPRÉSENTER LA SAINTE VIERGE.

I. La perpétuelle intercession de Marie.	102
II. La Mère de miséricorde.	107
III. La <i>Mater Dolorosa</i> et <i>Notre-Dame-de-Pitié</i>	110
IV. L'Immaculée Conception.	115
V. Les Litanies de Lorette.	123
VI. Les autres titres de Marie.	128

ÉTUDE XVIII.

COMPOSITIONS D'ENSEMBLE CONSAGRÉES A MARIE.

I. Toutes choses rapportées à Marie.	133
II. Les vertus chrétiennes rapportées à Marie.	137
III. Les dons du Saint-Esprit et la tige de Jessé rapportés à Marie.	140
IV. Marie, la nouvelle Ève.	144
V. Tableaux des Confréries de Notre-Dame du Puy.	147
VI. Du Rosaire.	151
VII. La chapelle de Notre-Dame-de-Lorette, à Paris.	154

ÉTUDE XIX.

DES SAINTS PARENTS ET DU SAINT ÉPOUX DE MARIE.

	Pages.
I. Origine des images de saint Joachim et de sainte Anne, et notions sur leurs types.	160
II. Caractéristiques de saint Joachim et de sainte Anne.	162
III. Légende de saint Joachim et de sainte Anne.	167
IV. Type et attributs de saint Joseph.	170
V. Caractère de saint Joseph dans l'antiquité chrétienne.	174
VI. Caractère de saint Joseph depuis le moyen âge.	177
VII. Histoire de saint Joseph.	181

ÉTUDE XX.

DES ANGES EN GÉNÉRAL ET DE LEUR HIÉRARCHIE.

I. Notions générales sur la nature des Anges, la manière de les représenter, et leurs plus anciennes images dans l'art chrétien.	187
II. De la jeunesse et des formes humaines chez les Anges.	192
III. Des ailes chez les Anges.	200
IV. Des vêtements des Anges et de leurs attributs.	205
V. De la distinction des esprits angéliques.	210
VI. Comment l'art chrétien a représenté les neuf chœurs angéliques.	216
VII. Caractères propres à chacun des chœurs angéliques.	223
VIII. Du tétramorphe.	230

ÉTUDE XXI.

HISTOIRE ET FONCTIONS DES ANGES.

I. Comment les Anges sont créés, comment les bons sont séparés des mauvais, et comment ensuite ils assistent le Créateur.	238
II. Les Anges tenant la place de Dieu.	243
III. Les Anges assistant le Fils de Dieu.	247
IV. Les Anges employés à la glorification de la sainte Vierge et des Saints.	253
V. Des Anges gardiens.	256
VI. Fonctions diverses des saints Anges.	262

ÉTUDE XXII.

DES ANGES PERSONNELLEMENT CONNUS.

	Pages.
I. Des sept Archanges.	268
II. De l'histoire et des attributions de saint Michel.	273
III. De la manière de représenter saint Michel.	279
IV. De saint Gabriel.	286
V. De saint Raphaël.	290

ÉTUDE XXIII.

DES DÉMONS ET DES PUISSANCES DU MAL.

I. Règles générales pour représenter les Démons.	293
II. Des représentations plus spécialement propres à Satan, le prince des Démons.	299
III. Circonstances où l'on représente les Démons.	306
IV. Personnification des puissances du mal.	313
V. De la Mort.	319

ÉTUDE XXIV.

DE L'ÂME HUMAINE ET DES CHOSES QUI S'Y RAPPORTENT.

I. Des représentations humaines en général.	325
II. Théorie de la représentation des Ames.	327
III. De la manifestation des Ames dans la vie des Saints.	330
IV. Des Ames dans les monuments de l'art.	332
V. Des Génies.	340
VI. La roue de la vie.	346
VII. Autres images de la vie humaine.	352
VIII. Des Ages de la vie.	356

ÉTUDE XXV.

DE L'ÉGLISE.

	Pages.
I. Des associations humaines	361
II. Des emblèmes représentant l'Église.	364
III. L'Église sous figure de femme.	370
IV. L'Église sous figure de reine.	376
V. Représentation de l'Église par ses chefs ou la réunion de ses membres.	383
VI. Les Évangélistes représentés par les quatre fleuves du Paradis terrestre.	388
VII. Les animaux évangéliques.	390
VIII. Ordre et disposition des Évangélistes et de leurs symboles. . .	398
IX. Des Sacrements dans l'antiquité chrétienne, représentés isolément ou par groupes partiels.	403
X. Des Sacrements, depuis le moyen âge, représentés tous réunis. .	410
XI. De la divine Liturgie.	414

ÉTUDE XXVI.

DES VERTUS.

I. Des Vertus en général.	419
II. Aperçu historique sur les représentations des Vertus.	422
III. Combat des Vertus et des Vices.	426
IV. De la Foi.	429
V. De l'Espérance.	436
VI. De la Charité.	441
VII. De la Prudence.	448
VIII. De la Justice.	454
IX. De la Tempérance.	461
X. De la Force.	466
XI. Des Vertus et des Vices classés diversement.	470

ÉTUDE XXVII.

DES CHOSES MORALES ET SOCIALES.

	Pages.
I. Personnifications morales.	478
II. Des Arts libéraux.	482
III. Des Sciences de la Salle de la Signature.	487
IV. Des Beaux-arts et des travaux industriels.	492

ÉTUDE XXVIII.

DES CHOSES PHYSIQUES.

I. Des Saisons.	496
II. Des Mois.	499
III. Du Jour et de la Nuit.	505
IV. Du Firmament et des Astres.	509
V. Des Éléments et des Météores.	514
VI. Du Globe terrestre et de la Mer.	517
VII. Des Fleuves.	523
VIII. De la Terre.	528

TABLE DES PLANCHES.

		Pages.
I.	Vierge de Sainte-Marie-Majeure.	Frontispice.
II.	Vierge de l' <i>Ara Coeli</i>	16-17
III.	Vierge de l'hôpital de la Consolation.	16-17
IV.	Vierges diverses en grande vénération.	18
V.	Vierges du xv ^e siècle : 1 ^o L. Dalmazio ; 2 ^o F. Angelico ; 3 ^o Francia ; 4 ^o Raphaël.	24
VI.	Vierge du cabinet de l'auteur.	27
VII.	La Femme de l'Apocalypse, miniature de la Bibliothèque nationale.	53
VIII.	Vierges-mères (affections, besoins, inclinations).	70
IX.	Vierges miraculeuses (Rome, Ancône, Rimini).	106
X.	Mère de Miséricorde, miniature d'un Graduel franciscain (xiii ^e siècle).	108
XI.	Le Sacrifice de Marie (Fra Angelico).	112
XII.	Quatre des Béatitudes célestes, statuettes de la cathédrale de Chartres.	127
XIII.	Saint Joachim et sainte Anne (Ridolfo Ghirlandajo).	169
XIV.	Saint Michel : 1 ^o <i>Ménologe</i> de Basile ; 2 ^o F. Angelico ; 3 ^o Raphaël.	279
XV.	L'Ame de saint Alexandre, martyr, portée au ciel, miniature du <i>Ménologe</i> de Basile (x ^e siècle).	335
XVI.	Ames.	336
XVII.	La roue de la vie, miniature italienne du xiv ^e siècle.	347
XVIII.	Cités personnifiées : Pérouse (xiii ^e siècle).	363
XIX.	Peintures du cimetière de Saint-Calixte (ii ^e siècle).	371
XX.	L'Église romaine et autres personnifications morales ; Pérouse (xiii ^e siècle).	377
XXI.	La Foi et l'Espérance : 1 ^o , 2 ^o Giotto ; 5 ^o , 6 ^o Raphaël.	430 431
XXII.	La Charité, la Pauvreté et la Pureté : 3 ^o , 4 ^o Giotto ; 7 ^o , 8 ^o Raphaël.	430-431

	Pages.
XXIII. La Foi , miniature italienne du xiv ^e siècle.	433
XXIV. Vertus cardinales : 1 ^o Justice ; 2 ^o Force , et vertus qui en dépendent.	448
XXV. Vertus cardinales : 1 ^o Tempérance ; 2 ^o Prudence, et vertus qui en dépendent.	452
XXVI. Personnifications allégoriques (Raphaël et Polydore de Caravage).	

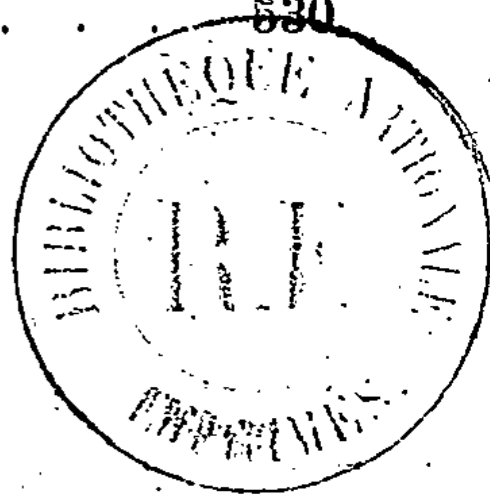


TABLE DES VIGNETTES

GRAVÉES SUR BOIS.

	Pages.
1. Sceau du mont Athos.	48
2. Vierge du cimetière de Sainte-Priscille (ii ^e siècle).	47
3. La Vierge Immaculée (vignette de la fin du xv ^e siècle).	56
4. Vierge du cimetière de Sainte-Agnès (iv ^e siècle).	63
5. Vierge de Saint-Clément.	65
6. Vierge aux six colombes (Vitrail de Chartres).	66
7. Marie en Orante, fond de verre (Musée du Vatican).	103
8. Notre-Dame des Chemins de Fer.	131
9. L'aumône de saint Joachim (Vignette de Simon Vostre).	169
10. Triomphe de saint Joseph (Vignette de Simon Vostre).	182
11. Les très-saints Époux (Vignette de Simon Vostre).	184
12. Ange de la fin du xiv ^e siècle (Italie).	193
13. Ève nouvellement créée (Ghiberti).	195
14. Ange de Giunta de Pise, à Assise.	196
15. Ange de Cavallini, à Assise.	197
16. Création des neuf chœurs des Anges (Miniature du xiii ^e siècle).	198
17. Dieu créant les Anges (Chartres).	201
18. Anges nouvellement créés (Chartres).	201
19. Ange de Lanfranc, à Saint-André <i>della Valle</i>	204
20. Dieu Créateur embrassant l'Univers (<i>Campo Santo</i> de Pise).	213
21. Trônes angéliques sous forme de roues ailées, à Ivron.	220
22. Tétramorphe de Vatopedi (Peinture murale).	232
23. Tétramorphe du Louvre (Émail).	232
24. Séparation des Anges (Heures de T. Kerver).	239
25. Mauvais Anges changés en démons (Heures de T. Kerver).	239
26. Ange pétrissant le corps d'Adam (Miniature du xiii ^e siècle).	242
27. Combat contre Léviathan (Miniature des <i>Emblemata Biblica</i>).	246
28. Élu couronné par son Ange (de Luca Signorelli, à Orvieto).	261
29. Ange du mauvais Larron, à Pise.	262
30. L'Assemblée des Archanges (Peinture grecque, xv ^e siècle).	270

	Pages.
31. Magicien inspiré du démon.	297
32. Une idole et son démon.	298
33. Le Christ transporté par Satan.	303
34. Satan à trois faces (Miniature des <i>Emblemata Biblica</i>).	304
35. Satan à faces multiples (Miniature du xv ^e siècle).	306
36. Un énergumène (Miniature du vi ^e siècle).	307
37. Saint personnage détruisant un mauvais charme.	307
38. Job et le Démon (Miniature du x ^e siècle).	308
39. La Mort et l'Enfer (Vignette de T. Kerver).	318
40. La Mort et son Coursier (Miniature italienne, xiv ^e siècle).	320
41. La Mort en Furie (Orcagna, à Pise).	321
42. La Mort et son sablier (Le Bernin).	323
43. Vision de saint Regulus (Miniature du xiv ^e siècle).	333
44. Médaille du iv ^e ou du v ^e siècle.	334
45. Les Ames des justes dans la main de Dieu (Fresque de Salamine, xviii ^e siècle).	338
46. Saint Pierre et saint Paul soutenant l'Église (Tableau grec moderne).	369
47. La naissance de l'Église et la création de la femme (Miniature des <i>Emblemata Biblica</i>).	375
48. L'Orante et les rideaux ouverts (Couvercle de sarcophage).	386
49. Le ministère de la prédication (Miniature du xv ^e siècle).	387
50-51. Saint Matthieu et saint Luc inspirés par leurs animaux embléma- tiques.	394
52. L'homme de saint Matthieu (Miniature du xi ^e siècle).	395
53. La Confession (Vignette de Simon Vostre).	413
54. La Charité (Ivoire de M. Hawkins).	444
55. Diable monté sur le dos d'un avare (Moissac, Lot-et-Garonne).	475
56. Isaïe entre la Nuit et l'Aurore (Miniature du x ^e siècle).	506
57. Le Jour et la Nuit (Chartres).	507
58. La Mer (Bas-relief à Notre-Dame de Paris).	522
59. Les Sources du Jourdain (Miniature du xi ^e siècle).	524
60. Gyron, fleuve du Paradis terrestre personnifié.	526
61. La Terre (Bas-relief à Notre-Dame de Paris).	530



ERRATA.

Page 22, ligne 17, *saint Pierre et saint Paul*, lisez : *saint Mathias et saint Jérôme*.

Page 28, ligne 36, *modelé, de ses formes*, lisez : *modelé de ses formes*.

Page 228, ligne 32, *hiérarchie. Ne*, lisez *hiérarchie, ne*.

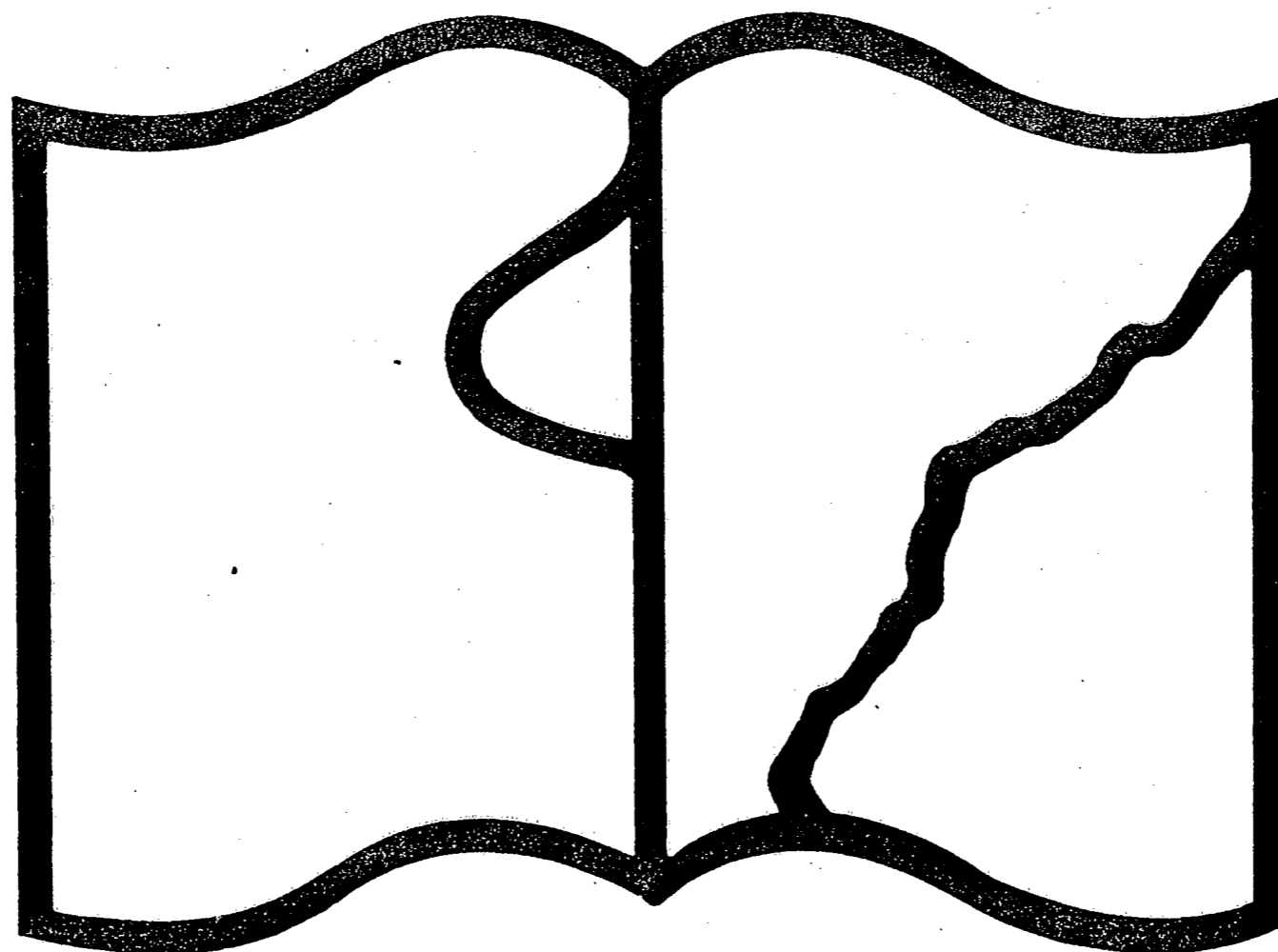
Page 254, ligne 1, *pusse*, lisez : *puisse*.

Page 352, ligne 16, *de ce nom, dans le roman*, lisez : *dans le roman de ce nom*.

Page 360, ligne 18, *et qu'elle agit*, lisez : *et qu'il agit*.

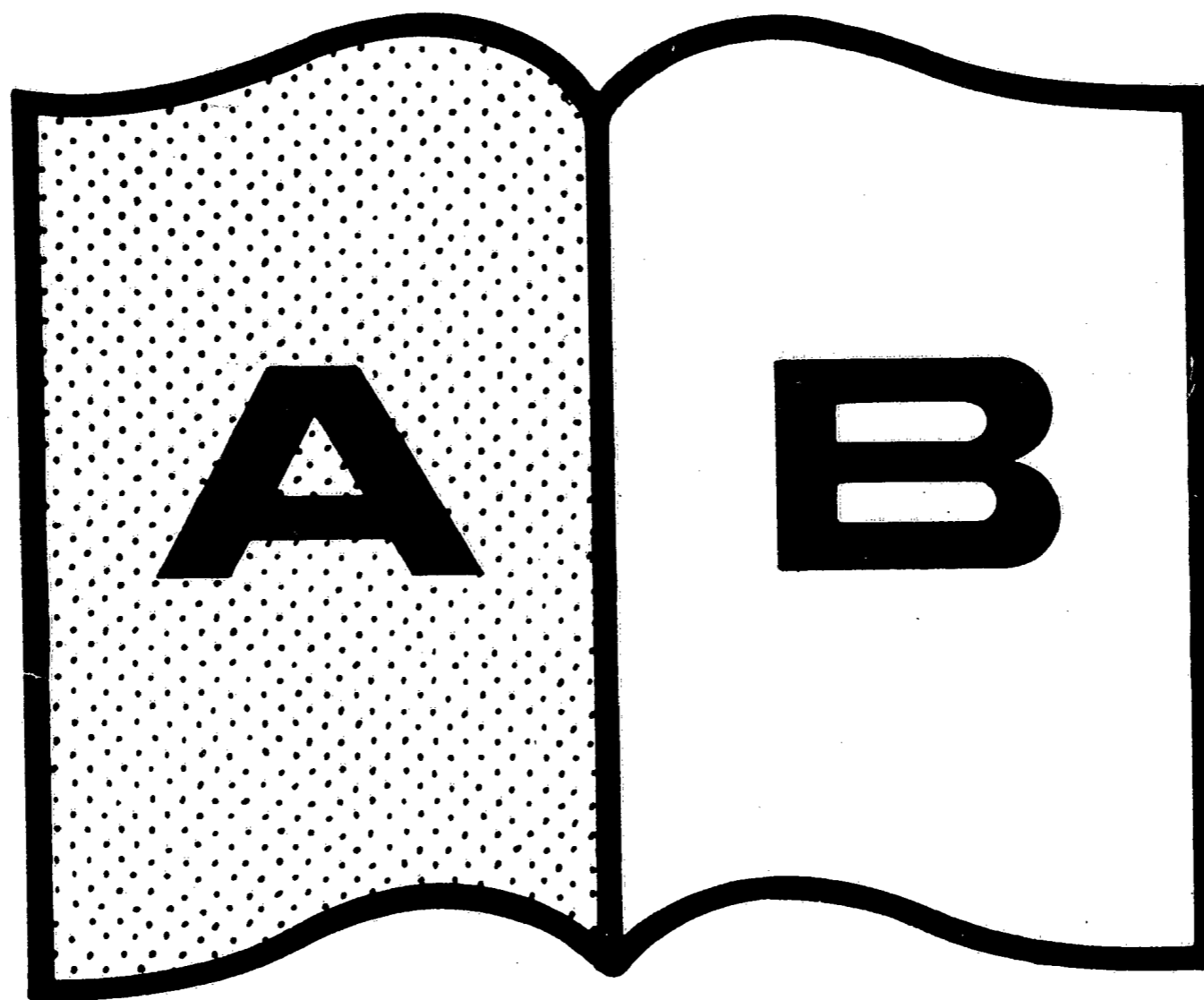
Page 494, ligne 20, *fig 23)* lisez *fig. 3, 4.)*

Page 503, *était sommairement indiqué* ; lisez : *étant sommairement indiqué*.



Texte détérioré — reliure défectueuse

NF Z 43-120-11



Contraste insuffisant

NF Z 43-120-14

DEUXIEME PARTIE. ICONOGRAPHIE GENERALE.

ETUDE XIV. DU TYPE DE FIGURE DE MARIE.

I. Beauté de Marie

II. Les traits de la sainte Vierge d'après les traditions

III. L'image de Sainte-Marie-Majeure

IV. Comparaison des principales images attribuées à saint Luc

V. Type de Marie jusqu'au XV^e siècle

VI. Type de Marie dans les images où elle a été le plus pieusement représentée depuis le XV^e siècle

VII. Du type de Marie en France et dans les contrées septentrionales de l'Europe

ETUDE XV. DES VETEMENTS ET DES ATTRIBUTS DE MARIE.

I. Des vêtements de Marie

II. Du voile et de la chaussure de Marie

III. Attributs de Marie

IV. Emblèmes et figures symboliques appliqués à Marie

ETUDE XVI. DE LA VIERGE-MERE.

I. Des plus anciennes images de Marie historiquement reconnues

II. De l'Orante-Mère et de l'Enfant divin

III. Groupes caractérisés par l'Enfant naturellement porté et bénissant

IV. Groupes caractérisés par la tendresse de la Mère et de l'Enfant

V. Groupes où l'Enfant participe aux besoins naturels de l'humanité

VI. Groupes où l'Enfant condescend aux inclinations naturelles de son âge

VII. Mise en scène de la Mère et de l'Enfant avec d'autres personnages

VIII. Application, suivant la variété des situations, des divers modes de représenter la Vierge-Mère

ETUDE XVII. MANIERES DIVERSES DE REPRESENTER LA SAINTE VIERGE.

I. La perpétuelle intercession de Marie

II. La Mère de miséricorde

III. La *Mater Dolorosa* et *Notre-Dame-de-Pitié*

IV. L'Immaculée Conception

V. Les Litanies de Lorette

VI. Les autres titres de Marie

ETUDE XVIII. COMPOSITIONS D'ENSEMBLE CONSACREES A MARIE.

I. Toutes choses rapportées à Marie

II. Les vertus chrétiennes rapportées à Marie

III. Les dons du Saint-Esprit et la tige de Jessé rapportés à Marie

IV. Marie, la nouvelle Eve

V. Tableaux des Confréries de Notre-Dame du Puy

VI. Du Rosaire

VII. La chapelle de Notre-Dame-de-Lorette, à Paris

ETUDE XIX. DES SAINTS PARENTS ET DU SAINT EPOUX DE MARIE.

I. Origine des images de saint Joachim et de sainte Anne, et notions sur leurs types

II. Caractéristiques de saint Joachim et de sainte Anne

III. Légende de saint Joachim et de sainte Anne

IV. Type et attributs de saint Joseph

V. Caractère de saint Joseph dans l'antiquité chrétienne

VI. Caractère de saint Joseph depuis le moyen âge

VII. Histoire de saint Joseph

ETUDE XX. DES ANGES EN GENERAL ET DE LEUR HIERARCHIE.

I. Notions générales sur la nature des Anges, la manière de les représenter, et leurs plus anciennes images dans l'art chrétien

II. De la jeunesse et des formes humaines chez les Anges

III. Des ailes chez les Anges

IV. Des vêtements des Anges et de leurs attributs

V. De la distinction des esprits angéliques

VI. Comment l'art chrétien a représenté les neuf choeurs angéliques

VII. Caractères propres à chacun des choeurs angéliques

VIII. Du tétramorphe

ETUDE XXI. HISTOIRE ET FONCTIONS DES ANGES.

I. Comment les Anges sont créés, comment les bons sont séparés des mauvais, et comment ensuite ils assistent le Créateur

II. Les Anges tenant la place de Dieu

III. Les Anges assistant le Fils de Dieu

IV. Les Anges employés à la glorification de la sainte Vierge et des Saints

V. Des Anges gardiens

VI. Fonctions diverses des saints Anges

ETUDE XXII. DES ANGES PERSONNELLEMENT CONNUS.

I. Des sept Archanges

II. De l'histoire et des attributions de saint Michel

III. De la manière de représenter saint Michel

IV. De saint Gabriel

V. De saint Raphaël

ETUDE XXIII. DES DEMONS ET DES PUISSANCES DU MAL.

I. Règles générales pour représenter les Démons

II. Des représentations plus spécialement propres à Satan, le prince des Démons

III. Circonstances où l'on représente les Démons

IV. Personnification des puissances du mal

V. De la Mort

ETUDE XXIV. DE L'AME HUMAINE ET DES CHOSES QUI S'Y RAPPORTENT.

I. Des représentations humaines en général

II. Théorie de la représentation des Ames

III. De la manifestation des Ames dans la vie des Saints

IV. Des Ames dans les monuments de l'art

V. Des Génies

VI. La roue de la vie

VII. Autres images de la vie humaine

VIII. Des Ages de la vie

ETUDE XXV. DE L'EGLISE.

I. Des associations humaines

II. Des emblèmes représentant l'Eglise

III. L'Eglise sous figure de femme

IV. L'Eglise sous figure de reine

V. Représentation de l'Eglise par ses chefs ou la réunion de ses membres

VI. Les Evangélistes représentés par les quatre fleuves du Paradis terrestre

VII. Les animaux évangéliques

VIII. Ordre et disposition des Evangélistes et de leurs symboles

IX. Des Sacrements dans l'antiquité chrétienne, représentés isolément ou par groupes partiels

X. Des Sacrements, depuis le moyen âge, représentés tous réunis

XI. De la divine Liturgie

ETUDE XXVI. DES VERTUS.

I. Des Vertus en général

II. Aperçu historique sur les représentations des Vertus

III. Combat des Vertus et des Vices

IV. De la Foi

V. De l'Espérance

VI. De la Charité

VII. De la Prudence

VIII. De la Justice

IX. De la Tempérance

X. De la Force

XI. Des Vertus et des Vices classés diversement

ETUDE XXVII. DES CHOSES MORALES ET SOCIALES.

I. Personnifications morales

II. Des Arts libéraux

III. Des Sciences de la Salle de la Signature

IV. Des Beaux-arts et des travaux industriels

ETUDE XXVIII. DES CHOSES PHYSIQUES.

I. Des Saisons

II. Des Mois

III. Du Jour et de la Nuit

IV. Du Firmament et des Astres

V. Des Eléments et des Météores

VI. Du Globe terrestre et de la Mer

VII. Des Fleuves

VIII. De la Terre

TABLE DES PLANCHES.

I. Vierge de Sainte-Marie-Majeure Frontispice.

II. Vierge de l'*Ara Coeli*

III. Vierge de l'hôpital de la Consolation

IV. Vierges diverses en grande vénération

V. Vierges du XV^e siècle: 1° L. Dalmazio; 2° F. Angelico; 3° Francia; 4° Raphaël

VI. Vierge du cabinet de l'auteur

VII. La Femme de l'Apocalypse, miniature de la Bibliothèque nationale

VIII. Vierges-mères (affections, besoins, inclinations)

IX. Vierges miraculeuses (Rome, Ancône, Rimini)

X. Mère de Miséricorde, miniature d'un Graduel franciscain (XIII^e siècle)

XI. Le Sacrifice de Marie (Fra Angelico)

XII. Quatre des Béatitudes célestes, statuettes de la cathédrale de Chartres

XIII. Saint Joachim et sainte Anne (Ridolfo Ghirlandajo)

- XIV. Saint Michel: 1° *Ménologe* de Basile; 2° F. Angelico; 3° Raphaël
- XV. L'Ame de saint Alexandre, martyr, portée au ciel, miniature du *Ménologe* de Basile (X^e siècle)
- XVI. Ames
- XVII La roue de la vie, miniature italienne du XIV^e siècle
- XVIII. Cités personnifiées: Pérouse (XIII^e siècle)
- XIX. Peintures du cimetière de Saint-Calixte (II^e siècle)
- XX. L'Eglise romaine et autres personnifications morales; Pérouse (XIII^e siècle)
- XXI. La Foi et l'Espérance: 1°, 2° Giotto; 5°, 6° Raphaël
- XXII. La Charité, la Pauvreté et la Pureté: 3°, 4° Giotto; 7°, 8° Raphaël
- XXIII. La Foi, miniature italienne du XIV^e siècle
- XXIV. Vertus cardinales: 1° Justice; 2° Force, et vertus qui en dépendent
- XXV. Vertus cardinales: 1° Tempérance; 2° Prudence, et vertus qui en dépendent
- XXVI. Personnifications allégoriques (Raphaël et Polydore de Caravage)

TABLE DES VIGNETTES GRAVEES SUR BOIS.

1. Sceau du mont Athos
2. Vierge du cimetière de Sainte-Priscille (II^e siècle)
3. La Vierge Immaculée (vignette de la fin du XV^e siècle)
4. Vierge du cimetière de Sainte-Agnès (IV^e siècle)
5. Vierge de Saint-Clément
6. Vierge aux six colombes (Vitrail de Chartres)
7. Marie en Orante, fond de verre (Musée du Vatican)
8. Notre-Dame des Chemins de Fer
9. L'aumône de saint Joachim (Vignette de Simon Vostre)
10. Triomphe de saint Joseph (Vignette de Simon Vostre)
11. Les très-saints Epoux (Vignette de Simon Vostre)
12. Ange de la fin du XIV^e siècle (Italie)
13. Eve nouvellement créée (Ghiberti)
14. Ange de Giunta de Pise, à Assise
15. Ange de Cavallini, à Assise
16. Création des neuf choeurs des Anges (Miniature du XIII^e siècle)
17. Dieu créant les Anges (Chartres)
18. Anges nouvellement créés (Chartres)
19. Ange de Lanfranc, à Saint-André *della Valle*
20. Dieu Créateur embrassant l'Univers (*Campo Santo* de Pise)
21. Trônes angéliques sous forme de roues ailées, à Iviron
22. Tétramorphe de Vatopedi (Peinture murale)
23. Tétramorphe du Louvre (Email)
24. Séparation des Anges (Heures de T. Kerver)
25. Mauvais Anges changés en démons (Heures de T. Kerver)
26. Ange pétrissant le corps d'Adam (Miniature du XIII^e siècle)
27. Combat contre Léviathan (Miniature des Emblemata Biblica)
28. Elu couronné par son Ange (de Luca Signorelli, à Orvieto)
29. Ange du mauvais Larron, à Pise
30. L'Assemblée des Archanges (Peinture grecque, XV^e siècle)
31. Magicien inspiré du démon

32. Une idole et son démon
33. Le Christ transporté par Satan
34. Satan à trois faces (Miniature des *Emblemata Biblica*)
35. Satan à faces multiples (Miniature du XV^e siècle)
36. Un énergumène (Miniature du VI^e siècle)
37. Saint personnage détruisant un mauvais charme
38. Job et le Démon (Miniature du X^e siècle)
39. La Mort et l'Enfer (Vignette de T. Kerver)
40. La Mort et son Coursier (Miniature italienne, XIV^e siècle)
41. La Mort en Furie (Orcagna, à Pise)
42. La Mort et son sablier (Le Bernin)
43. Vision de saint Regulus (Miniature du XIV^e siècle)
44. Médaille du IV^e ou du V^e siècle
45. Les Ames des justes dans la main de Dieu (Fresque de Salamine, XVIII^e siècle)
46. Saint Pierre et saint Paul soutenant l'Eglise (Tableau grec moderne)
47. La naissance de l'Eglise et la création de la femme (Miniature des *Emblemata Biblica*)
48. L'Orante et les rideaux ouverts (Couvercle de sarcophage)
49. Le ministère de la prédication (Miniature du XV^e siècle)
- 50-51. Saint Matthieu et saint Luc inspirés par leurs animaux emblématiques
52. L'homme de saint Matthieu (Miniature du XI^e siècle)
53. La Confession (Vignette de Simon Vostre)
54. La Charité (Ivoire de M. Hawkins)
55. Diable monté sur le dos d'un avaré (Moissac, Lot-et-Garonne)
56. Isaïe entre la Nuit et l'Aurore (Miniature du X^e siècle)
57. Le Jour et la Nuit (Chartres)
58. La Mer (Bas-relief à Notre-Dame de Paris)
59. Les Sources du Jourdain (Miniature du XI^e siècle)
60. Gyon, fleuve du Paradis terrestre personnifié
61. La Terre (Bas-relief à Notre-Dame de Paris)