

L'Art religieux du XIIIe siècle
en France, étude sur
l'iconographie du moyen âge
et sur ses sources
d'inspiration , [...]

L'Art religieux du XIIIe siècle en France, étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration , par Emile Mâle... 1898.

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 reutilisationcommerciale@bnf.fr.

L'ART RELIGIEUX

DU XIII^e SIÈCLE

EN FRANCE.

ÉTUDE SUR L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE
ET SUR SES SOURCES D'INSPIRATION

PAR

Émile MALE.

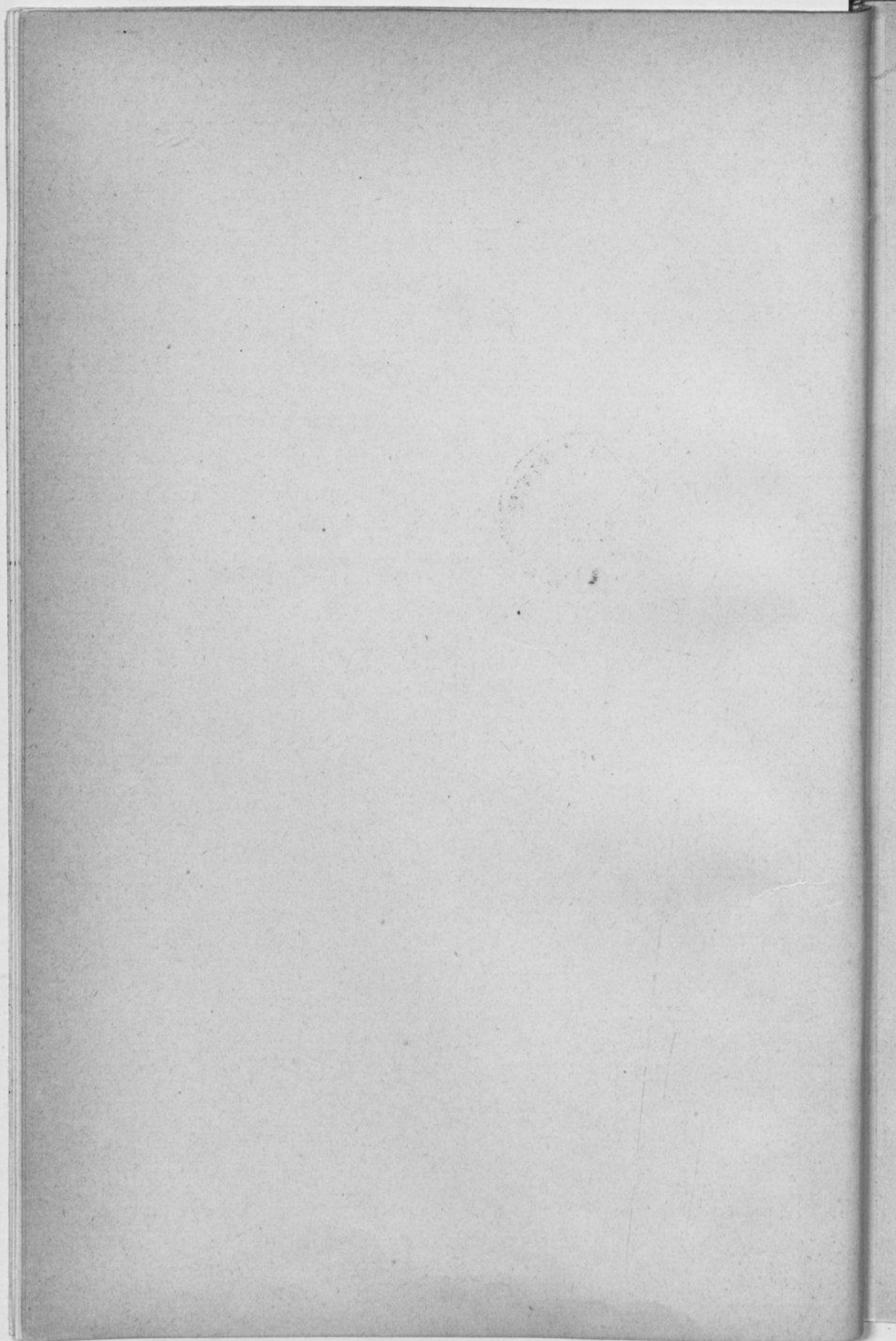
ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE, PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE LAKANAL.

Ouvrage illustré de 96 gravures dans le texte ou hors texte



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

—
1898





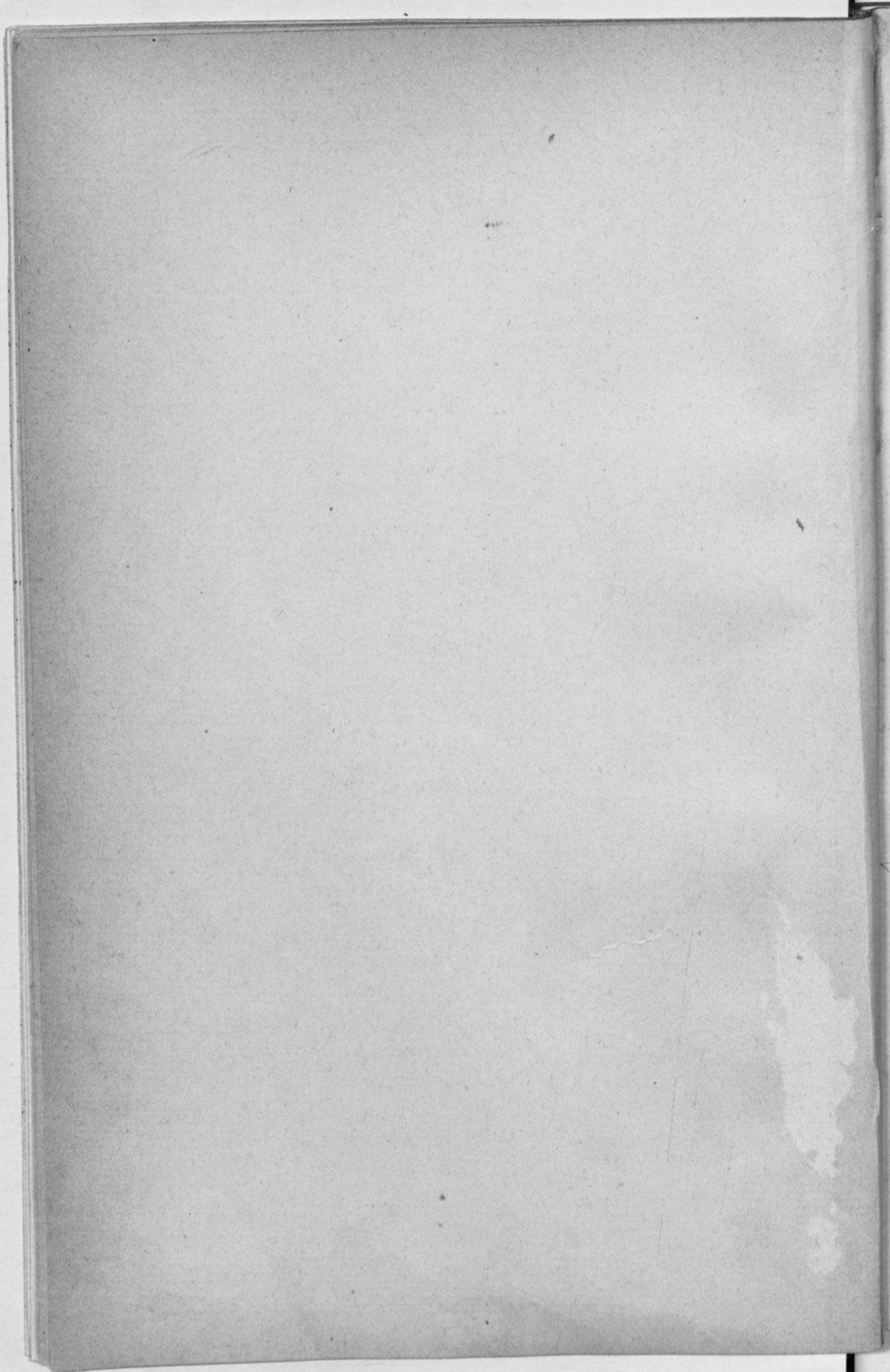
A

M · G · P E R R O T

Membre de l'Institut

Directeur de l'École Normale Supérieure

Hommage d'affection et de respect.



INTRODUCTION

CHAPITRE I

Les Caractères généraux de l'Iconographie du moyen âge

- I. L'iconographie du moyen âge est une écriture.
- II. Elle est une arithmétique. — Les nombres mystiques.
- III. Elle est une symbolique. — L'Art et la Liturgie.

Le moyen âge eût la passion de l'ordre. Il organisa l'art comme il avait organisé le dogme, le savoir humain, la société. La représentation des sujets sacrés fut alors une science qui eut ses principes, et qui ne fut jamais abandonnée à la fantaisie individuelle. Nous ne pouvons douter que cette sorte de théologie de l'art¹ n'ait été réduite, de bonne heure, en un corps de doctrine, car nous voyons les artistes s'y soumettre, d'un bout à l'autre de l'Europe, dès les temps les plus anciens. Cette science fut transmise par l'Eglise aux sculpteurs et aux peintres laïques du XIII^e siècle, qui conser-

1. Le docteur Piper a écrit, sous ce titre, un livre où l'on trouve tout autre chose que ce que l'on y cherche. Dr F. Piper, *Einleitung in die monumentale Theologie*, Gotha, 1867, in-8. Il passe en revue les écrivains théologiques du moyen-âge et de la Renaissance, mais il n'a pas su montrer — ce qui était son sujet, — quelle action les livres ont pu avoir sur l'art.

vèrent religieusement ces traditions sacrées. De sorte que l'art du moyen âge, même aux siècles où il fut le plus vivant, garda la grandeur hiératique de l'art primitif.

Ce sont ces principes généraux qu'il importe de faire connaître d'abord, aussi brièvement que possible.

I

L'art du moyen âge est d'abord une écriture sacrée dont tout artiste doit apprendre les éléments. Il faut qu'il sache que le nimbe circulaire, placé verticalement derrière la tête, sert à exprimer la sainteté, et le nimbe timbré d'une croix, la divinité. Il ne représentera jamais Jésus-Christ, Dieu le père ou le Saint-Esprit, sans entourer leur tête de ce nimbe crucifère¹. Il apprendra que l'auréole, lumière qui émane de toute la personne, sorte de nimbe du corps entier, appartient aux trois personnes de la Trinité, à la Vierge, aux âmes de bienheureux, et exprime la béatitude éternelle. Il devra savoir que la nudité des pieds est encore un des signes auxquels on reconnaît Dieu, les anges, Jésus-Christ, les apôtres ; il y aurait une véritable inconvenance à représenter la Vierge ou les saints les pieds nus. En pareille matière une erreur aurait presque la gravité d'une hérésie. Plusieurs symboles lui permettront d'exprimer l'invisible, de rendre ce qui est au-dessus du domaine de l'art. Une main sortant des nuages en faisant le geste de bénédiction, les trois premiers doigts levés, les deux autres repliés, et entourée d'un nimbe crucifère, sera le signe de l'intervention divine, l'emblème de la Providence. De petites figures d'enfants nus, sans sexe, rangées côte à côte dans les plis du man-

1. Nous n'avons pas, comme nous l'avons dit, à faire l'histoire du nimbe, non plus que des autres attributs que nous passons en revue dans ce chapitre. La plupart remontent à la plus haute antiquité et quelques-uns même, comme le nimbe, jusqu'au paganisme. La question a été parfaitement traitée par Didron, *Hist. de Dieu*, p. 25 à 170.

teau d'Abraham, signifieront la vie future, l'éternel repos.

Il y a aussi, pour figurer les objets du monde visible, des signes, que l'artiste apprendra. Plusieurs lignes concentriques, sinueuses et dentelées représenteront le ciel; des lignes parallèles représenteront l'eau, les fleuves, la mer. Un arbre, c'est-à-dire une tige surmontée de deux ou trois feuilles, indiquera qu'une scène se passe sur la terre. Une tour percée d'une porte sera une ville; si un ange veille entre les créneaux, ce sera la Jérusalem céleste¹. Ce sont, comme on le voit, de véritables hiéroglyphes: l'art et l'écriture se confondent ici². L'art héraldique, avec son alphabet, ses règles, son symbolisme, manifeste le même esprit d'ordre et d'abstraction.

Une foule de connaissances précises devront être familières à l'artiste. Il ne lui sera pas permis d'ignorer le type traditionnel des personnages qu'il aura à représenter. Saint Pierre, par exemple, aura les cheveux crépus, la barbe drue et courte et au sommet de la tête une tonsure; saint Paul aura le front chauve, la barbe longue. Certains détails de costume doivent être immuables. La Vierge portera sur les cheveux un voile, qui est comme le symbole même de la virginité. Les Juifs se reconnaîtront à leur bonnet conique³.

Tous ces personnages, dont le costume est invariable, le type arrêté, seront engagés dans des scènes immuables. Quelque dramatique que soit l'action à laquelle ils participent, tout doit y être réglé à l'avance. Un artiste ne sera pas assez téméraire pour oser modifier l'ordonnance des grandes scènes de l'Évangile. S'il a à représenter la Cène, il ne sera pas libre de grouper à sa fantaisie les personnages autour de la table; il montrera d'un côté Jésus et ses apôtres, et de l'autre Judas. S'il doit représenter Jésus en croix, il mettra, à sa

1. Tous ces signes sont d'un usage constant dans la peinture sur verre.

2. Le mot d'hiéroglyphe ne paraîtra sans doute pas trop fort, si l'on songe que les évangélistes ont été quelquefois représentés sous la forme d'hommes à tête de bœuf, d'aigle, de lion (chapiteau du cloître de Moissac). L'art du moyen-âge rejoint ici celui de l'antique Égypte.

3. C'était très probablement la coiffure des Juifs au moyen âge.

droite, la Vierge et le porte-lance, à sa gauche, saint Jean et le porte-éponge.

Ces exemples, qu'il est inutile de multiplier, suffiront à faire comprendre dans quel sens on peut dire que l'art du moyen âge est une écriture sacrée.



Fig. 1. Sainte Modeste
(Chartres)

explique pourquoi il est l'attribut ordinaire de la sainteté².

Ces signes, ces arrangements conventionnels furent très utiles aux artistes des hautes époques. Grâce à eux, ils purent suppléer à l'insuffisance de leur art. Il était évidemment plus facile de tracer un nimbe crucifère autour de la tête de Jésus-Christ, que de faire paraître sur son visage les caractères de la divinité. Le XIII^e siècle aurait pu sans aucun doute se passer de ce genre de secours. Les artistes d'Amiens qui furent capables de revêtir de tant de majesté le Christ enseignant au portail de la cathédrale, n'en avaient pas besoin. Les sculpteurs de Chartres surent exprimer la sainteté autrement que par le nimbe ; une grâce virginale enveloppe sainte Modeste et la grande âme de saint Martin rayonne sur son visage¹. Le XIII^e siècle cependant, fidèle au passé, ne renonça pas aux anciens signes, s'écarta peu des ordonnances traditionnelles. C'est que les combinaisons de l'art religieux apparaissaient alors comme des articles de foi. Les théologiens consacraient de leur autorité l'œuvre des artistes. Saint Thomas d'Aquin écrit dans sa *Somme* un chapitre sur le nimbe, et

1. Sainte Modeste est au porche du nord (à l'extérieur), saint Martin est au porche du midi (portail de droite).

2. *Sum. theol. Suppl. à la 3^e partie, Quæst, 96.* — Voir aussi Vincent de Beauvais, *Spec. histor.* liv. I, cap. LI.

L'art est considéré comme une des formes de la liturgie. Guillaume Durand, liturgiste du XIII^e siècle, introduit, dans son *Rational des divins offices*, divers développements sur les saintes images¹.

Le XIII^e siècle, en conservant pieusement les éléments de cette vieille écriture, fut bien inspiré. Il atteignit par là à la grandeur qu'ont les œuvres, auxquelles les siècles ont participé. Il y eut alors dans l'art quelque chose d'impersonnel et de profond. On peut dire que telle attitude, tel groupement symbolique fut voulu, désiré par tous. Qui donc trouva le geste sublime de Jésus, montrant ses plaies aux hommes, le jour du jugement, sinon la conscience même de la chrétienté? La pensée des théologiens, l'instinct de la foule, la vive sensibilité des artistes collaborèrent.

L'art du moyen âge est comme sa littérature; il vaut moins par le talent conscient que par le génie diffus. La personnalité de l'artiste ne s'y dégage pas toujours, mais d'innombrables générations d'hommes parlent par sa bouche. L'individu, même quand il est médiocre, est soulevé très haut par le génie de ces siècles chrétiens. Les artistes, à partir de la Renaissance, s'affranchirent des vieilles traditions, à leurs risques et périls. Quand ils ne furent pas supérieurs, il leur devint difficile, dans leurs œuvres religieuses, d'échapper à l'insignifiance et à la platitude; et, quand ils furent grands, ils ne le furent pas plus que les vieux maîtres dociles qui exprimèrent naïvement la pensée du moyen âge.

Il est permis de préférer au Christ maudissant les réprouvés, créé par le génie de Michel-Ange, en dehors de toutes les traditions, le Christ montrant ses plaies, de nos cathédrales. Un modeste artiste, en reproduisant simplement un modèle consacré, faisait alors une œuvre profondément émouvante.

1. G. Durand, *Rationale*, liv. I, chap. III.

II

Le second caractère de l'Iconographie du moyen âge est d'obéir aux règles d'une sorte de mathématique sacrée. La place, l'ordonnance, la symétrie, le nombre, y ont une importance extraordinaire.

Et d'abord, l'église tout entière est orientée du levant au couchant. Cette prescription remonte aux premiers siècles du christianisme, puisqu'on la trouve déjà dans les *Constitutions apostoliques*¹. Au XIII^e siècle, Guillaume Durand la présente comme une règle qui ne souffre pas d'exceptions : « les fondations, dit-il, doivent être disposées de manière que la tête de l'église puisse indiquer exactement l'est, c'est-à-dire la partie du ciel où le soleil se lève à l'époque des équinoxes² ». Et, en effet, du XI^e au XVI^e siècle, c'est à peine si l'on peut citer quelques exemples d'églises mal orientées. La règle tomba en oubli vers les temps du Concile de Trente, en même temps que les autres traditions de l'art du moyen âge ; les Jésuites furent les premiers à la violer.

Dans l'église ainsi orientée les points cardinaux ont leur signification. Le nord, qui est la région du froid et de la nuit, est consacré de préférence à l'Ancien Testament. Le midi, que réchauffe le soleil, que baigne la pleine lumière, est consacré au Nouveau. Cette règle souffre, il est vrai, bien des exceptions³. En revanche, la façade de l'occident est

1. Κατ' ἀνατολὰς τετραμμένος (οἶκος). *Const. apost.* II, 57. *Patrologie grecque* de Migne, tome I, col. 724.

2. G. Durand, *Rationale divinorum officiorum*. Lyon, 1672, in-8. Liv. I, chap. I.

3. Elle a été scrupuleusement observée à Chartres. Les héros de l'Ancienne Loi sont sculptés au porche du nord, ceux de la Nouvelle au porche du midi. A Notre-Dame de Paris, la grande rose du nord est consacrée à l'Ancien Testament, celle du midi au Nouveau. A Reims, la rose du nord (mutilée) montre encore des scènes de l'Ancien Testament (création, Adam, Caïn, Abel, etc.) ; celle du midi (refaite au XVI^e siècle, mais sans doute sur le modèle de l'ancienne) est remplie par Jésus-Christ et ses apôtres.

La règle, chose curieuse, est encore observée au XV^e siècle. A Saint-

presque toujours réservée à la représentation du Jugement dernier¹. Le soleil couchant éclaire cette grande scène du dernier soir du monde. Les docteurs du moyen âge, qui eurent toujours le goût des mauvaises étymologies, rattachaient *occidens* au verbe *occidere* ; l'occident était pour eux la région de la mort².

Après l'orientation, c'est la hiérarchie qui préoccupe le plus les artistes, d'accord ici avec les théologiens. Certains passages de la Bible conduisirent, de très bonne heure, à admettre que la droite était la place d'honneur. Ne lisait-on pas, par exemple, dans les Psaumes : « Adstitit regina a dexteris tuis in vestitu deaurato » ? Dans le livre du *Pasteur* d'Herma, qui appartient à la primitive littérature chrétienne, la droite est déjà la place que l'on donne à ceux que l'on veut distinguer. On lit en effet, dans le récit de la troisième vision³, que l'Église fit asseoir Herma sur un banc, à son côté. Comme il voulait se mettre du côté droit, elle lui fit signe de passer à gauche, parce que la droite est réservée à ceux qui ont souffert pour le nom de Dieu. Les théologiens du moyen âge, à leur tour, ont longuement insisté sur la dignité de la

Ouen de Rouen, à Saint-Serge d'Angers, les vitraux du nord représentent les prophètes, les vitraux du midi les apôtres. L'Orient connut également cette pratique. Au couvent de Salamine, l'Ancien Testament est à gauche, c'est-à-dire au nord, le Nouveau à droite, c'est-à-dire au sud. V. Didron et Durand, *Iconographie chrétienne. Traduction du manuscrit byzantin du Mont Athos*. Paris, 1843, in-8, p. XI. Sur le symbolisme du nord et du midi, voir en particulier G. Durand, *Ration*. liv. IV, ch. XXIII et XXIV et Raban Maur, *De universo* IX, *Prol.* « auster sancta Ecclesia est fidei calore accensa ».

1. Il faudrait citer le portail occidental de presque toutes nos grandes cathédrales, et quelques roses occidentales (rose de Chartres, de Sainte-Radegonde de Poitiers, etc.).

2. *Hortus deliciarum* d'Herrade, v. *Bibl. de l'École des Chartes*, tome I, p. 246. Dès l'époque carolingienne les *Carmina Sangallensia* placent le Jugement dernier à l'occident, v. Julius von Schlosser dans *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, t. IV, p. 328. Vienne, 1892.

3. Herma lib. I, vis. III. Texte latin dans Migne, *Patrolog. grecq.*, tome II, texte grec dans Tischendorf, Leipzig, 1856. Le moyen-âge n'a pas ignoré la version latine du *Pasteur* d'Herma, qui figure quelquefois dans la Bible, jusqu'au XV^e siècle, à la suite du Nouveau Testament.

droite ¹. Les artistes ne manquèrent pas de se conformer à une doctrine si bien établie. Quand Jésus, par exemple, est représenté au milieu de ses apôtres, saint Pierre, le premier en dignité, occupe la droite du Maître ². De même, dans la scène de la crucifixion, ou dans celle du Jugement dernier,



Fig. 2. Le nimbe crucifère. L'aurole. Les quatre animaux (Chartres)

la Vierge se tient à droite et saint Jean à gauche de Jésus-Christ.

Pareillement, la place du haut fut considérée comme plus honorable que la place du bas. Il en résulta des combinai-

1. Voir surtout Pierre Damien, *Opuscula XXXV, Patrol. latine*, tome 143, col. 589.

2. Il y a quelques exceptions qui confirment la règle. Au grand portail d'Amiens, par exemple, c'est saint Paul qui est à droite de J.-C. et saint Pierre qui est à gauche ; une telle disposition nous fait remonter jusqu'à l'art chrétien primitif. On plaçait volontiers, dans les hauts temps, saint Paul à droite et saint Pierre à gauche de Jésus, pour marquer que la gentilité avait été substituée à la synagogue ; c'est la raison que donne encore au XII^e s., Pierre Damien dans le traité qu'il écrivit sur les représentations des princes des apôtres (*Patrol.*, tome 143). Saint Paul, dit-il, a placé la multitude des gentils à la droite de Dieu. D'ailleurs, ajoute-t-il, saint Paul est de la tribu de Benjamin, or Benjamin veut dire « fils de la droite ». La bulle du pape, qui représentait saint Paul à droite et saint Pierre à gauche de la croix, perpétuait l'antique doctrine.

sons curieuses. La plus frappante est celle que nous présente la figure du Christ en majesté, cantonnée des quatre bêtes de l'Apocalypse. Les quatre animaux qui sont, comme nous l'expliquerons plus loin, autant de symboles des évangélistes, avaient été classés par ordre de dignité. On les plaçait ainsi, d'après l'excellence de leur nature : l'homme, l'aigle, le lion, le bœuf. Quand il s'agissait de les disposer autour du Christ dans un tympan, on devait tenir compte à la fois de la dignité que confère la place du haut et de celle que confère la place de droite. On arrivait donc à la combinaison suivante qui était la plus communément adoptée : l'homme ailé était placé dans le haut de la composition et à la droite du Christ, l'aigle dans le haut et à la gauche, le lion dans le bas et à la droite, le bœuf dans le bas et à la gauche¹.

Le respect de la hiérarchie se manifeste surtout quand il s'agit de représenter les bienheureux qui composent l'Eglise triomphante. Au portail du Jugement, à Notre-Dame de Paris, les saints, rangés dans les voussures, forment des cordons concentriques autour de Jésus-Christ, comme dans la Divine Comédie de Dante. On voit successivement l'ordre des patriarches, celui des prophètes, celui des apôtres, celui des confesseurs, celui des martyrs et celui des vierges. Un tel classement est conforme à celui qui fut adopté par la Liturgie². A Chartres, on est allé plus loin : à la baie de droite du portail méridional, qui est consacré tout entier aux confesseurs, on a classé les saints, dans les voussures, en laïques, moines, prêtres, évêques, archevêques. Un saint Pape et, près de lui, un saint Empereur occupent les sommets de l'ogive. Ils apparaissent comme les deux clefs de voûte de l'édifice³.

1. Ex. portail vieux de Chartres.

2. A Notre-Dame, cependant, les confesseurs ont été placés avant les martyrs.

3. Voir abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, tome II, p. 358. Chartres, 1891, in-8. Le troisième volume de cette bonne monographie n'a pas encore paru : il sera consacré aux vitraux. L'abbé Bulteau, d'ailleurs, avait déjà donné une étude complète sur

Au-dessus des chœurs des saints sont les chœurs des anges. Les artistes les rangèrent souvent dans l'ordre imaginé par saint Denis l'Aréopagite, qui le premier décrivit le monde invisible avec la précision et la magnificence que l'on retrouve plus tard chez Dante¹. Sa *Céleste hiérarchie*, traduite en latin, dès le ix^e siècle, par Scot Erigène, souvent commentée par les docteurs, et notamment par Hugues de Saint Victor², a inspiré les artistes qui sculptèrent les neuf chœurs d'anges au portail méridional de Chartres. Ils sont rangés dans l'ordre suivant : Séraphins, Chérubins, Trônes, Dominations, Vertus, Puissances, Principautés, Archanges, Anges³. Tous ces êtres célestes forment, autour de Dieu, suivant la doctrine de l'Aréopagite, comme de grands cercles lumineux, et leur éclat augmente à mesure qu'ils se rapprochent de la source de la lumière⁴. Aussi, à Chartres, les Séraphins et les Chérubins, parce qu'ils sont plus voisins du foyer de toute chaleur et de toute clarté, portent-ils à la main, des flammes et des boules de feu.

Dans l'art du moyen âge, le souci de l'ordonnance s'étend aux plus petits détails et détermine des agencements ingénieux. Donnons-en un exemple : sous le socle qui supporte les grandes statues, on voit presque toujours une figurine accroupie. Un observateur superficiel serait tenté d'y reconnaître une œuvre de décoration pure ; en réalité chacun des petits personnages ainsi représentés est en rapport avec le personnage principal. Les apôtres foulent aux pieds les rois

la cathédrale de Chartres en un seul volume : *Description de la cathédrale de Chartres*. Chartres, 1850, in-8.

1. Dante, d'ailleurs, a mis saint Denis l'Aréopagite dans le *Paradis*, chant X, v. 115-117.

2. *Patrol*, tome 122, col. 638 et t. 173, col. 923.

3. L'abbé Bulteau, *loc. cit.* p. 313 et suiv., adopte un ordre un peu différent ; mais il est visible qu'il s'est trompé. Il est évident, par exemple, que la figure, armée de la lance et du bouclier, et foulant aux pieds le dragon, représente l'ordre des Archanges et non l'ordre des Vertus.

4. Raban Maur, *De universo*, I. 5. *Patrol*. tome 111, col. 29 « et ideo quantum vicinius (angeli) coram Deo consistunt, tanto magis claritate divini luminis inflammantur ».

qui les ont persécutés, Moïse marche sur le veau d'or, les anges sur le dragon de l'abîme, Jésus sur l'aspic et le basilic. Quelquefois, l'emblème du socle n'exprime plus une idée de triomphe, mais se rapporte à quelque trait de la vie ou du caractère du héros. A Chartres, Balaam a sous ses pieds son ânesse, la reine de Saba un nègre chargé des présents d'Ophir, la Vierge la tige symbolique de Jessé¹. Le rapport entre la statue et le personnage du socle est si étroit, qu'on a pu, à Notre-Dame de Paris, grâce aux supports historiés, restituer presque à coup sûr les grandes figures du portail de gauche².

Mais, de toutes les combinaisons, aucune n'a rencontré plus de faveur que la symétrie. La symétrie, en effet, était regardée alors comme l'expression sensible d'une harmonie mystérieuse. Les artistes opposaient aux douze patriarches et aux douze prophètes de l'ancienne loi les douze apôtres de la nouvelle³. En face des quatre grands prophètes, ils mettaient les quatre Évangélistes. A Chartres, un vitrail du transept méridional, d'un symbolisme audacieux, montre



Fig. 3. Balaam
porté par son ânesse.
La reine de Saba
portée par un nègre (Chartres)

1. Au portail du nord.

2. Façade, portail du couronnement de la Vierge. Sur les socles de ce portail, voir Cahier, *Nouv. mélanges d'archéologie (ivoires, miniatures, etc.)*, page 237; et Duchalais, *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XVI.

3. Sur cette concordance, voir le *Commentaire sur la Genèse* attribué à saint Eucher (*Patrol.*, tome 50, col. 923) et Isidore de Séville, *Liber numer.*, *Patrol.* tome 83, col. 192. A la cathédrale de Lyon, les vitraux mettent en opposition les apôtres, les prophètes et les patriarches (il manque deux patriarches). Il y a quelques reproductions dans

les quatre prophètes Isaïe, Ezéchiel, Daniel et Jérémie portant sur leurs épaules les quatre évangélistes, saint Mathieu, saint Jean, saint Marc et saint Luc¹. Il faut entendre par là que les Evangélistes trouvent dans les Prophètes leur point d'appui, mais qu'ils voient de plus haut qu'eux et plus loin. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse correspondent souvent aux douze prophètes et aux douze apôtres réunis. On aimait aussi à mettre en parallèle les vertus, les arts².

De pareilles combinaisons supposent une croyance raisonnée à la vertu des nombres. Le moyen âge, en effet, n'a jamais douté qu'ils ne fussent doués d'une force secrète. Cette doctrine venait des pères de l'Eglise qui la tenaient sans doute des écoles néo-platoniciennes, où revivait le génie de Pythagore. Il est évident que saint Augustin considère les nombres comme des pensées de Dieu. Il laisse entendre dans maint passage que chaque chiffre a sa signification providentielle. « La Sagesse divine, dit-il, se reconnaît aux nombres imprimés en toute chose »³. Le monde physique et le monde moral sont construits sur des nombres éternels. Nous sentons que le charme de la danse réside dans un rythme, c'est-à-dire dans un nombre ; mais il faut aller plus loin, la beauté elle-même est une cadence, un nombre harmonieux⁴. La science des nombres est donc la science même de l'univers ; les chiffres contiennent le secret du monde. Aussi devons-nous considérer avec une attention pleine de respect les nombres qui se rencontrent dans la Bible, car ils sont sacrés et pleins de mystère⁵. Qui sait les comprendre entre dans le plan divin.

L. Bégule et C. Guigue, *Monographie de la cathédrale de Lyon*. Lyon, 1880, in-fol.

1. Le même thème a été sculpté à la cathédrale de Bamberg (portail du nord), v. Lübke, *Gesch. der Plastik*, tome II, p. 470.

2. Vitraux de l'abside à la cathédrale d'Auxerre, les arts sont dans une rose, les vertus dans une autre, en nombre égal.

3. S. August., *De libero arbitrio*, l. II, ch. XVI, *Patrol.* tome 32, col. 1263.

4. S. Aug., *loc. cit.*

5. S. Aug. *Quæst. in Heptateuch*, col. 589, *Patrol.* t. 36-37. Il faut voir encore de S. Augustin, le traité *De musica*, au chapitre : *De numeris spiritualibus et æternis*. VI, XII, *Patr.* tome 32, col. 1181.

Des idées identiques se retrouvent chez presque tous les docteurs du moyen âge. Il suffira, pour marquer la filiation, de renvoyer au *Liber formularum* de saint Eucher, pour le v^e siècle, au *Liber numerorum* d'Isidore de Séville, pour le vii^e, au *De Universo* de Raban Maur, pour le ix^e, aux *Miscellanea* d'Hugues de Saint-Victor, pour le xii^e¹. On y verra que le même enseignement se transmettait à travers les siècles dans les mêmes termes. La valeur symbolique de chaque nombre est énoncée dogmatiquement et vérifiée ensuite par l'examen des passages de l'Écriture où figurent ces nombres. Les explications ne varient pas, et on sent qu'on se trouve en présence d'un corps de doctrine.

Quelques exemples donneront une idée du système. Depuis saint Augustin, tous les théologiens expliquent de la



Fig. 4. Isaïe portant saint Mathieu (Chartres)

1. S. Eucher, *Patrol.* tome 50. Isid. de Séville, *Patrol.* tome 83. Raban Maur, *Patrol.* tome 111. Hugues de St-Victor, *Patrol.* tome 177.

même façon le sens du nombre douze. Douze est le chiffre de l'église universelle, et Jésus a voulu, pour des raisons profondes, que ses apôtres fussent au nombre de douze. Douze, en effet, est le produit de trois par quatre. Or, trois, qui est le chiffre de la Trinité, et, par suite, de l'âme faite à l'image de la Trinité, désigne toutes les choses spirituelles. Quatre, qui est le chiffre des éléments, est le symbole des choses matérielles, du corps, du monde, qui résultent de la combinaison des quatre éléments¹. Multiplier trois par quatre, c'est, dans le sens mystique, pénétrer la matière d'esprit, annoncer au monde les vérités de la foi, établir l'église universelle dont les apôtres sont le symbole².

De tels calculs furent parfois plus qu'ingénieux : ils atteignirent à une véritable grandeur. Le nombre sept, que les Pères avaient déclaré mystérieux entre tous, donnait le vertige aux contemplateurs du moyen âge. Ils remarquaient d'abord que sept, composé de quatre, chiffre du corps, et de trois, chiffre de l'âme, est le nombre humain par excellence. Il exprime l'union des deux natures. Tout ce qui se rapporte à l'homme est ordonné par séries de sept. La vie humaine se divise en sept âges. A chaque âge est attachée la pratique d'une des sept vertus. Nous obtenons la grâce nécessaire à la pratique des sept vertus en adressant à Dieu les sept demandes du *pater noster*. Les sept sacrements nous soutiennent dans l'exercice des sept vertus et nous empêchent de succomber aux sept péchés capitaux³. Le nombre sept exprime donc l'harmonie de l'être humain, mais il exprime aussi le rapport harmonieux de l'homme à l'univers. Les

1. S. Augustin. *In Psalm. VI*, *Patrol.* tome 36-37, col. 91. « Numerus ternarius ad animum pertinet, quaternarius ad corpus », et Hug. de S. Victor, *Patrol.* tome 175, col. 22.

2. Sur le nombre 12, voir Raban Maur, *De universo*, XVIII, 3, *Patrol.* tome 111. « Item duodecim ad omnium sanctorum pertinent sacramentum, qui, ex quatuor mundi partibus per fidem Trinitatis electi, unam ex se faciunt ecclesiam », et Hug. de S. Victor, *De scripturis et script. sacris*, *Patrol.* tome 175, col. 22.

3. Sur le nombre 7, voir Hug. de S. Victor, *Exposit. in Abdiam*, *Patrol.* tome 175, col. 400 et suiv.

sept planètes gouvernent la destinée humaine ; chacun des sept âges de la vie est sous l'influence de l'une d'elles. Ainsi sept fils invisibles rattachent l'homme à l'ensemble des choses¹. Or, la belle symphonie que font l'homme et le monde, le beau concert qu'ils donnent à Dieu durera pendant sept périodes dont six sont déjà écoulées. En créant le monde en sept jours, Dieu a voulu nous donner la clef de tant de mystères². Aussi l'Eglise célèbre-t-elle la sublimité des desseins du créateur en chantant sept fois par jour ses louanges³. Les sept tons de la musique grégorienne sont, en dernière analyse, l'expression sensible de l'ordre universel⁴.

Nul doute que de pareilles conceptions n'aient surtout séduit les écoles mystiques. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'*Arca Noe* d'Hugues de Saint Victor, pour se faire une idée de l'ivresse avec laquelle il combine les chiffres symboliques.

Toutefois, il n'est presque pas de théologien du moyen âge, qui n'ait demandé aux nombres la révélation de vérités cachées. Certains calculs rappellent tout-à-fait ceux de la cabale. Honorius d'Autun veut expliquer pourquoi l'âme s'unit au corps quarante-six jours après la conception. Il prend le nom d'Adam et il montre que le nombre 46 y est écrit. Car, si on transpose en chiffres les lettres grecques qui composent ce nom, on a : $\alpha = 1$, $\delta = 4$, $\alpha = 1$, $\mu = 40$. En additionnant, on obtient le nombre 46, qui représente le

1. L'Italie subtile et savante mit les planètes en rapport avec les âges de la vie aux chapiteaux du palais ducal à Venise, et dans les fresques des Eremitani à Padoue, *Annales archéol.*, tome XVI, pages 69, 197, 297. Les fresques des Ermitani, œuvre de Guarienti, sont du XIV^e siècle. Après sa naissance, l'enfant est sous l'influence de la Lune : elle le gouverne quatre ans. Puis Mercure l'accueille et agit sur lui pendant dix ans. Vénus s'empare du jeune homme pendant sept ans. Le Soleil ensuite gouverne l'homme pendant dix-neuf ans, Mars pendant quinze ans, Jupiter pendant douze ans, Saturne jusqu'à la mort.

2. Sur le symbolisme des sept jours de la création voir Rab. Maur, *De Universo* IX, 10.

3. Sur le symbolisme des sept heures de l'office, voir G. Durand, *Ration.* V, 1.

4. Les sept tons (accompagnés de l'octave), sont sculptés sur les

moment où l'être humain peut être considéré comme formé¹.

Entre tous les docteurs, les commentateurs de la Bible sont les plus riches en interprétations mystiques fondées sur les chiffres. Ils nous expliquent, par exemple, que, si Gédéon entre en campagne avec trois cents compagnons, ce n'est pas sans quelque raison profonde, car, il y a dans le nombre trois cent un mystère. En grec, trois cent se rend par la lettre tau (T) : or le T est la figure de la croix. Donc, par delà Gédéon et ses compagnons, il faut voir Jésus et sa croix².

Nous pourrions donner beaucoup d'autres exemples de semblables calculs, mais il nous suffira d'avoir signalé un tour de pensée propre aux hommes d'alors. On peut dire qu'il y a dans toutes les grandes œuvres du moyen âge quelque chose de cette arithmétique sacrée. La Divine Comédie de Dante en est l'exemple le plus fameux. Cette haute épopée est édifiée sur des nombres. Aux neuf cercles de l'Enfer correspondent les neuf gradins de la montagne du Purgatoire et les neuf ciels du Paradis. Dans un poème d'une si forte inspiration, rien n'a été laissé à la seule inspiration. Dante décida à l'avance que chacune des parties de sa trilogie se diviserait en trente-trois chants en l'honneur des trente-trois années de la vie de Jésus-Christ³. En adoptant la forme métrique du tercet, il semble avoir voulu graver aux fondements mêmes de son poème le chiffre mystique par excellence. Il ordonna l'univers suivant les lois d'une géométrie

chapiteaux de l'abbaye de Cluny (aujourd'hui au musée de la ville). Ils étaient très probablement en rapport, si on en juge par quelques autres chapiteaux, avec les sept vertus et les sept âges du monde. V. *Annales archéologiq.*, tome XXVI, 380 et tome XXVII, 32, 151, 287.

1. Honor. d'Aut. *Sacramentarium. Patrol.* tome 172, col. 741. Les quatre lettres du nom d'Adam représentent aussi, d'après Honorius d'Autun, les quatre premières lettres des quatre points cardinaux : Anatolè (levant), dysis (couchant), arktos (nord), mesembria (midi).

2. Walafried Strabo, *Glosse ordin. Lib. Judic.*, VII, v. 6, même doctrine dans S. Augustin, *Quæst. in Heptat.* lib. VII, XXXVII ; et dans Raban Maur, *Comment. in lib. Judic.*, LII, *Patrol.* tome 108, col. 1163.

3. L'Enfer a 34 chants, mais le premier doit être considéré comme un préambule.

sublime. Il plaça le Paradis terrestre de l'autre côté du monde, aux antipodes de Jérusalem, pour que l'arbre qui avait perdu l'humanité fut précisément à l'opposé de la croix qui l'avait sauvée. Tout est réglé avec la même précision dans le détail. L'imagination la plus fouguese qui fut jamais, fut aussi la plus soumise. Dante accepta la loi des nombres comme un rythme divin auquel l'univers obéit. Mais, en méditant sur le mystère des nombres, il sentit une sorte d'horreur sacrée et il en fit jaillir une poésie splendide. Béatrix elle-même devint un nombre, elle fut, à ses yeux, le chiffre neuf, qui a sa racine dans la sainte Trinité¹.

C'est ainsi qu'il édifia « cum pondere et mensura » sa cathédrale invisible. Il fut, avec saint Thomas, le grand architecte du XIII^e siècle. Il pourrait être représenté le compas et la toise à la main, tel qu'on voit sur sa pierre tombale Maître Hugues Libergier, qui éleva saint Nicaise de Reims.

Après tout ce que nous venons dire, il paraîtra naturel de chercher dans la cathédrale les traces de cette arithmétique sacrée. Nous croyons, en effet, que la science des nombres a présidé parfois aux combinaisons des artistes. Nous sommes bien éloigné toutefois de ne voir partout que des nombres symboliques. Rien ne prouve, comme l'ont voulu certains archéologues aventureux, qu'il faille, par exemple, chercher un sens mystérieux dans la triple division de la fenêtre gothique². Mais il ne faut pas non plus repousser systématiquement, comme fait une autre école, tout symbolisme de ce genre ; on prouverait qu'on méconnaît le véritable génie du moyen âge.

Il est tel cas où la concordance des textes et des monuments nous conduit à des probabilités qui approchent fort de la certitude. La forme octogonale des fonts baptismaux,

1. *Vita nuova*. « Cette dame fut toujours accompagnée du nombre neuf, pour donner à entendre qu'elle était un neuf, c'est-à-dire un miracle, dont la racine est l'admirable Trinité ».

2. V. Mason Neale et Benj. Webb, *Du symbolisme dans les églises du moyen âge* (traduct.), Tours, 1874, in-8, p. 157.

qu'on voit adoptée dès les temps les plus anciens et qui persiste pendant toute la durée du moyen âge, n'est pas un pur caprice. Il est difficile de n'y pas voir une application de l'arithmétique mystique enseignée par les Pères. Pour eux le nombre huit est le chiffre de la vie nouvelle. Il vient après sept qui marque la limite assignée à la vie de l'homme et à la vie du monde. Huit est comme l'octave en musique ; par lui tout recommence. Il est le symbole de la vie nouvelle, de la résurrection finale et de la résurrection anticipée qu'est le baptême¹.

Nous pensons qu'une semblable doctrine, enseignée par les premiers Pères, n'est pas restée sans effet. La piscine des plus vieux baptistères de l'Italie ou de la Gaule, affecte presque toujours la forme de l'octogone². Au moyen âge les fonts baptismaux sont souvent circulaires, mais ils sont plus souvent encore octogonaux³.

Nous croyons qu'il ne serait pas impossible de retrouver les nombres mystiques dans d'autres parties de la cathédrale, mais de telles études sont à peine ébauchées ; jusqu'à présent on y a apporté plus d'imagination que de méthode.

1. S. Ambroise dit : « Quis autem dubitet majus esse octavae munus, quæ totum renovavit hominem ». *Epist. class.* I, XLIV, *Patrol.* Tome 16, col. 1140. Ailleurs, il remarque que le chiffre huit qui était attaché, sous l'Ancienne Loi, à la circoncision, est maintenant attaché au baptême et à la résurrection : *In Psal. David, CXVIII, Patrol.* Tome 15, col. 1198.

2. Ex. : les baptistères de Ravenne, Novare, Cividale de Frioul, Trieste, Torcello, Aix-en-Provence, Fréjus, etc. V. Lenoir, *Architecture monastique*. Paris, 1852, 2 vol. in-8. On ne trouve chez les Pères de l'Eglise aucun texte sur la forme du baptistère : j'en ai vainement cherché dans saint Augustin, saint Ambroise, saint Grégoire-le-Grand. Une affirmation de leur part trancherait la question, mais leur silence ne condamne nullement notre hypothèse.

3. Sur les fonts du moyen âge, voir une étude de M. Saintenoy, dans les *Annales de la société archéolog., de Bruxelles*, 1891 et 1892. Il a étudié et classé un assez grand nombre de fonts baptismaux de toutes les régions de l'Europe, du XI^e au XVI^e siècle, trente-deux sont de forme ronde, mais soixante-sept sont de forme octogonale. Il y a d'autres formes mais en petit nombre.

III

Le troisième caractère de l'Art du moyen âge est d'être un langage symbolique. Depuis les catacombes, l'art chrétien parle par figures. Il nous montre une chose et il nous invite à en voir une autre. L'artiste, auraient pu dire les docteurs, doit imiter Dieu, qui a caché un sens profond sous la lettre de l'Écriture, et qui a voulu que la nature elle-même fût un enseignement.

Il y a donc, dans l'art du moyen âge, des intentions qu'il faut savoir comprendre. Lorsque, par exemple, dans la scène du Jugement dernier, nous voyons les Vierges folles à la gauche de Jésus-Christ et les Vierges sages à sa droite, nous devons entendre qu'elles sont là pour symboliser les réprouvés et les élus. Tous les commentateurs du Nouveau Testament nous l'apprennent, et ils nous l'expliquent en nous disant que les cinq Vierges folles figurent la concupiscence des cinq sens et les cinq Vierges sages les cinq formes de la contemplation intérieure¹. Ce n'est pas pour eux-mêmes qu'on représente les quatre fleuves du Paradis, le Géon, le Phison, le Tigre et l'Euphrate, versant l'eau de leur urne vers les quatre points cardinaux, c'est pour symboliser les quatre évangélistes, qui, pareils à quatre fleuves bienfaisants, ont épanché leur doctrine sur le monde.

Tel personnage de l'Ancien Testament, au porche de la cathédrale, n'est qu'une figure : il annonce Jésus-Christ, la Vierge ou l'Église future. A Chartres, Melchisedech, prêtre et roi, portant le pain et le vin pour l'offrir à Abraham, doit nous rappeler un autre prêtre et un autre roi qui offrit le pain et le vin à ses apôtres. A Laon, Gédéon, appelant, sur la toison qu'il a étendue à terre, la pluie du ciel, nous fait souvenir que la Vierge fut cette toison symbolique, sur qui tomba la rosée d'en haut.

1. Nous renverrons aux textes, quand nous reviendrons sur tous ces sujets.

Un détail, d'apparence insignifiante, cache un symbole. Le lion qu'on voit dans un vitrail de Bourges, près du tombeau d'où sort Jésus-Christ ressuscité, est une figure de la Résurrection. Tout le monde admettait au moyen âge que la lionne mettait bas des petits qui semblaient mort-nés. Pendant trois jours les lionceaux ne donnaient aucun signe de vie, mais le troisième jour, le lion venait et les ranimait de son souffle. Ainsi, la mort apparente du lion représentait le séjour de Jésus-Christ dans le tombeau, et sa naissance était comme une image de la résurrection.

Dans l'art du moyen âge, on le voit, toute forme est vivifiée par l'esprit.

Une pareille conception de l'art suppose un système du monde profondément idéaliste, et la conviction que l'histoire et la nature ne sont qu'un immense symbole. Nous verrons que telle fut bien, en effet, la vraie pensée du moyen âge. Et qu'on ne croie pas que ces idées fussent seulement celles des grands docteurs du XIII^e siècle : l'Eglise sut les faire arriver jusqu'à la foule. Le symbolisme du culte familiarisait les fidèles avec le symbolisme de l'art. La Liturgie chrétienne est, comme l'Art chrétien, une perpétuelle figure : le même génie s'y montre.

Il faut lire, dans Guillaume Durand, les commentaires dont il accompagne le récit d'une grande fête chrétienne, du Samedi saint, par exemple¹. Chacune des cérémonies qui s'accomplit en ce jour est pleine de mystère.

Dès le matin, on commence par éteindre dans l'église toutes les lampes pour marquer que l'Ancienne Loi, qui éclairait le monde, est désormais abrogée. Puis, le célébrant bénit le feu nouveau, figure de la Loi Nouvelle. Il l'a fait jaillir du silex, pour rappeler que Jésus-Christ est, comme le dit saint Paul, la pierre angulaire du monde. Alors, l'évêque, le diacre et tout le peuple se dirigent vers le chœur et s'arrêtent devant le cierge pascal. Ce cierge, nous apprend Guillaume Durand,

1. *Rationale div. offic.* Lib. VI, cap. LXXX.

est un triple symbole. Eteint, il symbolise à la fois la colonne obscure qui guidait les Hébreux pendant le jour, l'Ancienne Loi et le corps de Jésus-Christ. Allumé, il signifie la colonne de lumière qu'Israël voyait pendant la nuit, la Loi Nouvelle et le corps glorieux de Jésus-Christ ressuscité. Le diacre fait allusion à ce triple symbolisme en récitant, devant le cierge, la formule de l'Exultet. Mais il insiste surtout sur la ressemblance du cierge et du corps de Jésus-Christ. Il rappelle que la cire immaculée a été produite par l'abeille, à la fois chaste et féconde comme la Vierge qui a mis au monde le Sauveur¹. Pour rendre sensible aux yeux la similitude de la cire et du corps divin, il enfonce dans le cierge cinq grains d'encens qui rappellent à la fois les cinq plaies de Jésus-Christ et les parfums achetés par les Saintes Femmes pour l'embaumer. Enfin, il allume le cierge avec le feu nouveau, et, dans toute l'église, on rallume les lampes, pour représenter la diffusion de la Nouvelle Loi dans le monde.

Telle est la première partie de la cérémonie. La seconde est consacrée au baptême des néophytes que l'église a placé en ce jour, parce qu'elle a vu, comme dit Durand, de mystérieux rapports entre la mort de Jésus-Christ et la mort symbolique du nouveau chrétien. Par le baptême, le chrétien meurt au monde et ressuscite avec le Sauveur. Mais, avant de conduire les catéchumènes aux fonts baptismaux, on lit devant eux douze passages des livres saints qui se rapportent au sacrement qu'ils vont recevoir. C'est, par exemple, l'histoire du Déluge dont l'eau purifia le monde, le récit du passage de la mer Rouge par les Hébreux, symbole du baptême, et le cantique d'Isaïe sur ceux qui ont soif. Quand les lectures sont terminées, l'évêque bénit l'eau. Il fait d'abord sur elle le signe de la croix ; puis il la divise en quatre parties et en répand vers les quatre points cardinaux pour rappeler les quatre fleuves du Paradis

1. Sur les *Exultet* de l'église primitive, qui ont un si beau caractère, voir Duchesne, *Les origines du culte chrétien*. Paris, 1889, in-8, p. 242.

terrestre. Il y plonge ensuite le cierge pascal, image du Sauveur, pour nous faire souvenir que Jésus-Christ fut plongé dans le Jourdain et qu'il sanctifia par son baptême toutes les eaux du monde. Il plonge le cierge à trois reprises dans le baptistère pour rappeler les trois jours que Jésus-Christ passa dans le tombeau. Le baptême commence alors, et les néophytes, à leur tour, sont plongés trois fois dans la piscine, pour qu'ils sachent qu'ils meurent au monde avec le Christ, qu'ils sont ensevelis avec lui et qu'ils ressuscitent avec lui à la vie éternelle.

On voit que, dans une pareille cérémonie, il n'est pas un détail qui n'ait sa valeur symbolique.

Mais, ce n'est pas seulement dans quelques circonstances solennelles que l'Eglise instruit et émeut le peuple par des symboles. Tous les jours elle célèbre le sacrifice de la Messe, et, dans ce drame pathétique, il n'est rien qui n'ait sa signification. Les chapitres que Guillaume Durand a consacrés à l'explication de la messe comptent parmi les plus surprenants de son *Rational*.

Voici, par exemple, comment il interprète la première partie du divin sacrifice ¹.

Le chant grave et triste de l'Introït ouvre la cérémonie : il exprime l'attente des patriarches et des prophètes. Le chœur des clercs est le chœur même des saints de l'Ancienne Loi, qui soupirent après la venue du Messie qu'ils ne doivent point voir. L'évêque entre alors, et il apparaît comme la vivante figure de Jésus-Christ. Son arrivée symbolise l'avènement du Sauveur attendu par les nations. Dans les grandes fêtes on porte devant lui sept flambeaux pour rappeler que, suivant la parole du prophète, les sept dons du Saint-Esprit se reposèrent sur la tête du fils de Dieu. Il s'avance sous un dais triomphal dont les quatre porteurs peuvent se comparer

1. Nous résumons brièvement, en omettant une foule de circonstances, les chapitres V et les chapitres suivants du Livre IV du *Rational*. On trouve la même doctrine chez les autres liturgistes du moyen âge. V. notamment Sicard *Mitrale*, III, 2, *Patrol.* Tome 213.

aux quatre évangélistes. Deux acolytes marchent à sa droite et à sa gauche, et figurent Moïse et Hélié qui se montrèrent sur le Thabor, aux côtés de Jésus-Christ. Ils nous enseignent que Jésus avait pour lui l'autorité de la Loi et l'autorité des Prophètes.

L'évêque s'assied sur son trône et reste silencieux. Il ne semble prendre aucune part à la première partie de la cérémonie. Son attitude contient un enseignement : il nous rappelle par son silence que les premières années de la vie de Jésus-Christ s'écoulèrent dans l'obscurité et dans le recueillement. Le sous-diacre, cependant, s'est dirigé vers le pupitre, et, tourné vers la droite, il lit l'Épître à haute voix. Nous entrevoyons ici le premier acte du drame de la Rédemption. La lecture de l'Épître c'est la prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert. Il parle avant que le Sauveur ait commencé à faire entendre sa voix, mais il ne parle qu'aux Juifs. Aussi le sous-diacre, image du Précurseur, se tourne-t-il vers le nord, qui est le côté de l'Ancienne Loi. Quand la lecture est terminée, il s'incline devant l'évêque, comme le précurseur s'humilia devant Jésus-Christ.

Le chant du Graduel qui suit la lecture de l'Épître, se rapporte encore à la mission de saint Jean-Baptiste; il symbolise les exhortations à la pénitence qu'il adresse aux Juifs, à la veille des temps nouveaux.

Enfin le célébrant lit l'Évangile. Moment solennel, car c'est ici que commence la vie active du Messie; sa parole se fait entendre pour la première fois dans le monde. La lecture de l'Évangile est la figure même de sa prédication.

Le Credo suit l'Évangile comme la foi suit l'annonce de la vérité. Les douze articles du Credo se rapportent à la vocation des douze apôtres¹.

Quand le Credo est terminé, l'Évêque se lève et parle au

1. Chacun des articles du Credo était attribué à un apôtre. A partir du XIV^e siècle, les apôtres sont souvent représentés portant à la main une banderolle sur laquelle est écrit l'article du symbole qu'on attribue à chacun d'eux.

peuple. En choisissant ce moment pour instruire les fidèles, l'Eglise a voulu leur rappeler le miracle de son établissement. Elle leur montre comment la vérité, reçue d'abord par les seuls apôtres, se répandit en un instant dans le monde entier.

Tel est le sens mystique que Guillaume Durand attribue à la première partie de la Messe. Après cette sorte de préambule, il arrive au drame lui-même et au sacrifice. Mais ici, ses commentaires deviennent si abondants et son symbolisme si riche qu'il est impossible par une simple analyse d'en donner une idée. Il faut renvoyer à l'original. Nous en avons dit assez, toutefois, pour laisser entrevoir quelque chose du génie du moyen âge. On devine tout ce qu'une cérémonie religieuse contenait d'enseignements, d'émotion et de vie pour les chrétiens du XIII^e siècle. Avec quelle puissance une telle poésie ne devait-elle pas agir sur l'âme tendre d'un saint Louis. On s'explique ses extases et ses larmes. A ceux qui l'arrachaient à sa contemplation, il disait à voix basse et comme sortant d'un rêve : « Où suis-je ? ». — Il croyait être avec saint Jean dans le désert, marcher aux côtés de Jésus.

Les livres des vieux Liturgistes, si dédaignés depuis le XVII^e siècle, doivent être comptés, sans aucun doute, parmi les plus extraordinaires du moyen âge¹. Nulle part il n'y a un si puissant rayonnement de l'âme. Toutes les réalités s'évanouissent et se transfigurent en esprit.

1. Il faut lire : Amalarius, *De ecclesiasticis officiis et Eclogæ de officio missæ* (IX^e siècle), *Patrol.* Tome 105 ; Rupert de Tuy, *De divinis officiis* (XII^e siècle), *Patrol.* Tome 170 ; Honorius d'Autun, *Gemma animæ* et *Sacramentarium* (XII^e siècle), *Patrol.* Tome 172 ; Hugues de S^t Victor, *Speculum ecclesiæ* et *De officiis ecclesiasticis* (XII^e siècle) ; (l'attribution à Hug. de S^t Victor est douteuse), *Patrol.* tome 177 ; Sicard de Crémone : *Mitræ* (XII^e siècle), *Patrol.* Tome 213 ; Innocent III, *De sacro altaris mysterio* (XIII^e siècle), *Patrol.* Tome 217. A la fin du XIII^e siècle Guillaume Durand résume et amplifie tous les travaux de ses prédécesseurs dans son *Rationale divinorum officiorum*. Il est curieux que les plus anciens liturgistes, comme Isidore de Séville (*De ecclesiasticis officiis*, *Patrol.* Tome 83), ne donnent aucune place au symbolisme. L'interprétation symbolique des cérémonies appartient au moyen âge, et ne commence qu'avec Amalarius.

Le costume que le prêtre porte à l'autel, les objets qui servent au culte deviennent autant de symboles. La chasuble, qui se met par-dessus tous les autres vêtements, c'est la charité qui est supérieure à tous les préceptes de la loi et qui est elle-même la loi suprême¹. L'étole, que le prêtre se passe autour du cou, est le joug léger du Seigneur ; et, comme il est écrit que tout chrétien doit chérir ce joug, le prêtre baise l'étole en la mettant et en l'enlevant². La mitre à deux pointes de l'évêque symbolise la science qu'il doit avoir de l'un et de l'autre Testament : deux rubans y sont attachés pour rappeler que l'Écriture doit être interprétée suivant la lettre et suivant l'esprit³. La cloche est la voix des prédicateurs. La charpente à laquelle elle est suspendue est la figure de la croix. La corde faite de trois fils tordus signifie la triple intelligence de l'Écriture, qui doit être interprétée dans le triple sens, historique, allégorique et moral. Quand on prend la corde dans sa main pour ébranler la cloche, on exprime symboliquement cette vérité fondamentale que la connaissance des Écritures doit aboutir à l'action⁴.

Un usage si constant du symbolisme est bien fait pour étonner quiconque n'est pas familier avec les écrivains du moyen âge. Il ne faut pas, toutefois, comme firent les Bénédictins du xviii^e siècle, affecter de ne voir là qu'un simple jeu de la fantaisie individuelle⁵. Sans doute, de telles interprétations ne furent jamais acceptées comme des dogmes ; néanmoins, il est assez remarquable qu'elles ne varient presque jamais. Par exemple, Guillaume Durand, au xiii^e siècle, attribue à l'étole la même signification qu'Amalarius au ix^e⁶. Mais, ce qui est intéressant ici, c'est bien moins l'expli-

1. G. Durand. *Ration*. Livre III, ch. VII.

2. *Ration*. Livre III, ch. V.

3. *Ration*. Livre III, ch. XIII.

4. *Ration*. Livre I, ch. IV.

5. V. dans *l'Hist. littér. de la France*, tome XII, l'article sur Honorius d'Autun.

6. D'Amalarius à G. Durand tous les liturgistes font de l'étole un symbole d'obéissance. Amalarius, *De eccles. officiis*, col. 1097 ; Rupert,

cation prise en elle-même que l'état d'esprit qu'elle suppose ; ce qui est significatif, c'est le mépris de la réalité, c'est la conviction profonde qu'au travers de toutes les choses de ce monde on peut atteindre à l'esprit pur, on peut entrevoir Dieu. Voilà le vrai génie du moyen âge.

Pour l'historien de l'art, il n'est pas de livres plus précieux que les livres liturgiques. Grâce à eux, il apprend à connaître l'esprit qui a modelé les œuvres plastiques. Car les artistes furent aussi habiles que les théologiens à spiritualiser la matière. Ils eurent des inventions dont quelques-unes furent ingénieuses, d'autres grandioses, d'autres touchantes.

Ils donnèrent, par exemple, au grand lustre d'Aix-la-Chapelle la forme d'une ville fortifiée défendue par des tours. Quelle est cette ville de lumière ? L'inscription nous l'apprend : c'est la Jérusalem céleste. Les Béatitudes de l'âme promises aux élus sont représentées entre les créneaux, près des Apôtres et des Prophètes qui gardent la cité sainte¹. N'est-ce pas une façon magnifique de réaliser la vision de saint Jean ?

L'artiste inconnu qui surmonta un encensoir de l'image des trois jeunes Hébreux dans la fournaise sut rendre sensible une belle pensée². Le parfum qui montait du brasier semblait être la prière même des martyrs.

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

Un autre, plus subtil, donna à la volute d'une croisée d'évêque la forme d'un serpent qui tient dans sa gueule une colombe. Il voulut de cette façon rappeler au pasteur les deux vertus qui conviennent à son ministère. « Cache la simplicité de la colombe sous la prudence du serpent », disent deux vers

De divin. offic. col. 22. Honor. d'Autun, *Gemma*, col. 605 ; Hug. de St Vic. *De offic. eccles.* col. 405. Sicard, *Mitrato*, col. 75 ; Innoc. III, *De Sacro. alt. myst.* col. 788.

1. *Annales archéol.* Tome XIX, p. 70, et Cahier, *Mélang. arch.*, t. III, p. 1 et suiv.

2. Encensoir de Lille, *Annales archéol.*, tome IV, p. 293 et tome XIX, p. 112.

latins gravés sur le bâton pastoral¹. Une autre crosse nous montre encore un serpent qui menace la Vierge de sa gueule impuissante ; dans la volute, l'ange lui annonce qu'elle enfantera le vainqueur du serpent².

Souvent les artistes traduisent exactement la doctrine enseignée par les liturgistes. Dans le sanctuaire de la sainte Chapelle, les sculpteurs adossèrent à douze colonnes douze statues d'apôtres portant à la main des croix de consécration. Les liturgistes nous enseignent, en effet³, que, lorsque l'évêque consacre une église, il doit marquer de douze croix douze colonnes de la nef ou du chœur. Il veut faire entendre par là que les douze apôtres sont les vrais piliers du temple. C'est ce symbolisme qui a été rendu sensible aux yeux de la façon la plus heureuse à l'intérieur de la sainte Chapelle⁴.

Tout le mobilier religieux du XIII^e siècle nous montre la matière façonnée par l'esprit. Au pupitre, l'aigle de saint Jean ouvre ses ailes toutes grandes pour soutenir l'Évangile. De beaux anges, en longues robes, portent processionnellement les cylindres de cristal où reposent les os des saints et des martyrs. Les Vierges d'ivoire s'ouvrent et montrent qu'elles ont, gravée à la place du cœur, toute l'histoire de la Passion⁵. Au chevet de la cathédrale, un ange gigantesque, dominant toute la ville, tourne avec le soleil et donne à chaque heure un sens surnaturel⁶.

1. Cahier, *Nouv. mél. archéol. Ivoires*, p. 28.

2. Au Musée du Louvre, Galerie d'Apollon.

3. V. Sicard, *Mitrale*, Liv. I, ch. IX. *Patr.*, tome 213, col. 34.

4. Les statues qu'on voit aujourd'hui ont été refaites, à l'exception de quatre. F. de Guithemy, *Description de la S^{te} Chapelle*. Paris, 1887, in-12 p. 41. — Les douze apôtres étaient également adossés à douze colonnes, à l'église saint-Jacques des Pèlerins à Paris, *Rev. de l'art chrétien*, 1896, p. 399.

5. La Vierge ouvrante, qui figurait autrefois dans la collection des ivoires du Louvre, est l'œuvre d'un faussaire. Il existe cependant une Vierge ouvrante authentique (très mutilée) : Molinier, *Ivoires*, p. 177, dans l'*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. Paris, 1896, in-fol.

6. Au chevet de la cathédrale de Chartres, avant l'incendie de 1836. Villart de Honnecourt, dans son *Album* (fol. 22, v^o) explique le mécanisme qui met l'ange en mouvement.

Pour ma part, je ne serais pas éloigné de croire que les lois inflexibles de l'architecture elles-mêmes se soient parfois pliées aux exigences du symbolisme. Une des questions les plus délicates de l'archéologie du moyen âge est certainement celle de la déviation de l'axe des églises qu'on remarque si fréquemment dans la région du chœur. Une pareille irrégularité est-elle dûe au hasard, à des nécessités d'ordre matériel, ou faut-il y voir une intention mystique? N'aurait-on pas voulu rappeler que Jésus-Christ, dont l'église est l'image, est mort sur la croix en inclinant la tête? — Viollet-le-Duc ne se prononce pas, tout en reconnaissant qu'un symbolisme de ce genre s'accorde parfaitement avec tout ce que nous savons du génie du moyen âge¹. Cependant les exemples sont si fréquents, en France et à l'étranger, qu'il est vraiment difficile d'invoquer sans cesse, comme on le fait, le hasard ou des nécessités de construction². Il est également singulier que ce soient souvent les édifices les plus achevés du moyen âge qui offrent cette particularité. Notre-Dame de Paris, par exemple, ou la cathédrale d'York. Une telle question ne peut être tranchée par une affirmation ou une négation³ : une statistique exacte résoudra le problème.

Un fait aussi important une fois établi, peut-être faudrait-il aller jusqu'à admettre que la petite porte percée au flanc de Notre-Dame de Paris, et qui a conservé à travers les siècles le nom de « porte rouge », est la figure de la plaie faite par la lance au côté droit de Jésus-Christ. Les deux symboles sont liés, comme on l'a fort bien montré⁴, de la façon la plus

1. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'Architect.*, article *Axe*.

2. Mason Neale et Benj. Webb. *ouv. cit.* affirment que le quart des églises d'Angleterre présente cette irrégularité de l'axe. (p. 152). Mais il n'y a pas de trace dans leur livre d'une enquête vraiment scientifique.

3. Mgr Barbier de Montault (*Bulletin monum.* Tome XXXIX, p. 39), se prononce formellement, sans preuves solides, contre le symbolisme de l'axe.

4. M^{me} Félicie d'Ayzac. *Revue de l'art chrétien* 1860 et 1861. Elle montre très bien que l'église fut comparée à la fois au corps de J.-C. et à l'arche de Noé. Les docteurs ont jusqu'à dire que la petite porte

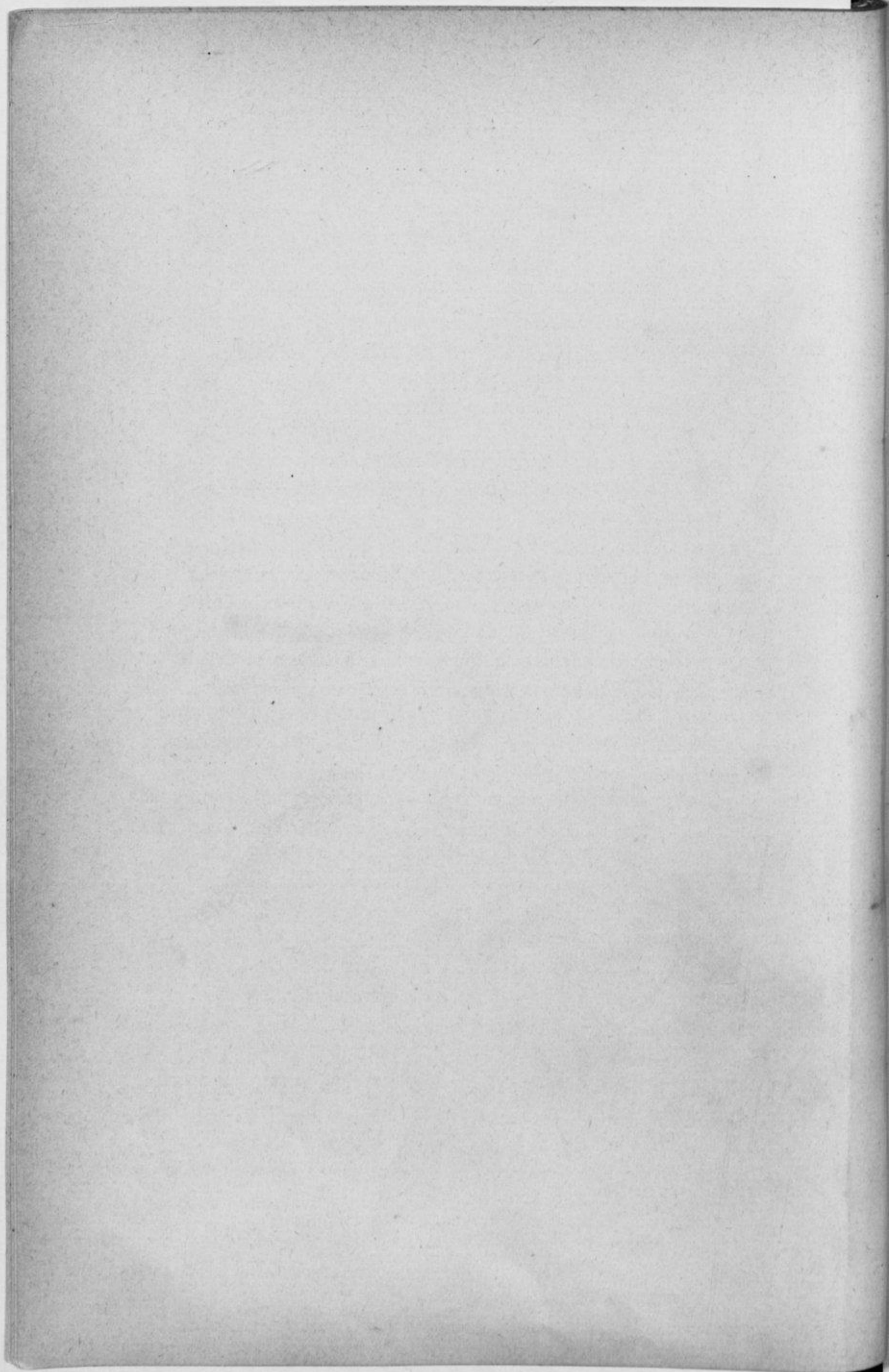
intime ; si l'on accepte l'un, il est difficile de rejeter l'autre.

Quoiqu'il en soit, les faits certains sont assez nombreux, pour qu'il n'y ait pas lieu d'insister plus longtemps sur des hypothèses, si ingénieuses qu'elles soient.

De tout ce qui précède il est permis de conclure que l'art du moyen âge est un art éminemment symbolique, et que la forme y fut presque toujours l'enveloppe légère de l'esprit.

Voilà les caractères généraux de l'Iconographie du moyen âge. L'art est alors à la fois une écriture, une arithmétique, une symbolique. Il en résulte une harmonie profonde. L'ordonnance des statues au portail des cathédrales a quelque chose de musical. N'y a-t-il pas là, en effet, tous les éléments d'une musique. N'y trouve-t-on pas des signes groupés suivant la loi des nombres ? Et n'y a-t-il pas, dans les symboles multiples qu'on entrevoit derrière les formes, quelque chose de l'indéfini de la musique ? Le génie du moyen âge, qu'on a si longtemps méconnu, fut un génie harmonieux. Le Paradis de Dante et les porches de Chartres sont des symphonies. Aucun art, plus justement que celui du XIII^e siècle, ne mérite d'être défini : « une musique fixée ».

qui était percée dans le flanc droit de l'arche est la figure de la plaie de J.-C. M^{me} F. d'Ayzac a réuni les textes. Ainsi la porte rouge serait à la fois la porte de l'arche et la plaie de J.-C. De toutes les hypothèses, souvent si aventureuses de M^{me} d'Ayzac, c'est la plus séduisante.



CHAPITRE II

Méthode à suivre dans l'étude de l'iconographie du moyen âge.

Les Miroirs de Vincent de Beauvais

Le ^{xiii}^e siècle est le siècle des Encyclopédies. A aucune autre époque on ne publia autant de Sommes, de Miroirs, d'Images du Monde. Saint Thomas d'Aquin coordonne alors toute la doctrine chrétienne, Jacques de Voragine réunit en un corps les plus célèbres d'entre les légendes des saints, Guillaume Durand résume tous les liturgistes antérieurs, Vincent de Beauvais embrasse la science universelle. Le monde chrétien prend une pleine conscience de son génie. La conception de l'univers qui avait été élaborée par les siècles antérieurs arrive à sa parfaite expression. Les universités, qui venaient d'être créées dans toute l'Europe, et surtout la jeune université de Paris, crurent qu'il était possible de bâtir l'édifice définitif du savoir humain, et elles y travaillèrent avec ardeur.

Or, pendant que les docteurs construisaient la cathédrale intellectuelle qui devait abriter toute la chrétienté, s'élevaient nos cathédrales de pierre, qui furent comme l'image visible de l'autre. Le moyen âge y mit toutes ses certitudes. Elles furent, à leur manière, des Sommes, des Miroirs, des Images du Monde. Elles furent l'expression la plus parfaite qu'il y eut jamais des idées d'une époque. Toutes les doctrines y trouvèrent leur forme plastique. Voilà ce que nous voudrions montrer.

La difficulté est de grouper les innombrables œuvres d'art, que la cathédrale propose à notre étude, dans un ordre logique. Avons-nous le droit de disposer les faits à notre guise, suivant le plan qui nous paraîtra le plus harmonieux ? — Nous ne le pensons pas. Nous devons ici nous défier de nos habitudes modernes d'esprit. Si nous voulions imposer nos catégories aux idées du moyen âge, nous aurions bien des chances de nous tromper. Aussi, est-ce au moyen âge lui-même que nous emprunterons notre méthode d'exposition. Vincent de Beauvais nous la fournira et les quatre livres de son *Miroir* seront les quatre grandes divisions de notre étude.

Si saint Thomas a été le cerveau le plus puissant du moyen âge, Vincent de Beauvais en fut certainement le plus vaste. Il a porté en lui toute la science de son temps. Travailleur prodigieux, il a passé sa vie, comme Pline l'Ancien, à lire et à faire des extraits. Saint Louis lui avait ouvert sa belle bibliothèque, où se trouvaient à peu près tous les livres qu'on pouvait se procurer au xiii^e siècle. On l'appelait « *librorum helluo* », le mangeur de livres. Parfois, le saint roi venait lui rendre visite à l'abbaye de Royaumont et il aimait à l'entendre parler des merveilles de l'univers.

C'est probablement vers le milieu du siècle que Vincent de Beauvais fit paraître ce grand *Miroir*, ce *Speculum majus*, qui sembla aux contemporains le suprême effort de la science humaine. Aujourd'hui encore, il est difficile de ne pas admirer une œuvre aussi colossale¹.

Le savoir de Vincent de Beauvais est immense, mais il n'en est pas accablé. Il a su dominer son érudition. L'ordonnance qu'il a adoptée est la plus grandiose qu'un homme du moyen âge pouvait rêver. Le plan de Vincent de Beauvais est le plan même de Dieu, tel qu'il apparaît dans l'Écriture.

L'œuvre se divise en quatre parties : Miroir de la Nature,

1. *Speculum majus*, Douai, 1624, 4 vol. in-fol. ; c'est la réimpression des Jésuites. Nous renverrons sans cesse à cette édition.

Miroir de la Science, Miroir de la Morale, Miroir de l'Histoire¹.

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

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

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

Le Miroir historique vient le dernier. Nous avons étudié

1. V. de Beauvais n'a pas eu le temps d'écrire le *Miroir moral*, et l'œuvre que nous avons sous ce titre date du commencement du XIV^e siècle (v. *Histoire Littér. de la France*, tome XVIII, p. 449). Mais il est évident que le *Miroir moral* faisait partie du plan primitif de V. de Beauvais, et c'est la seule chose qui nous importe ici.

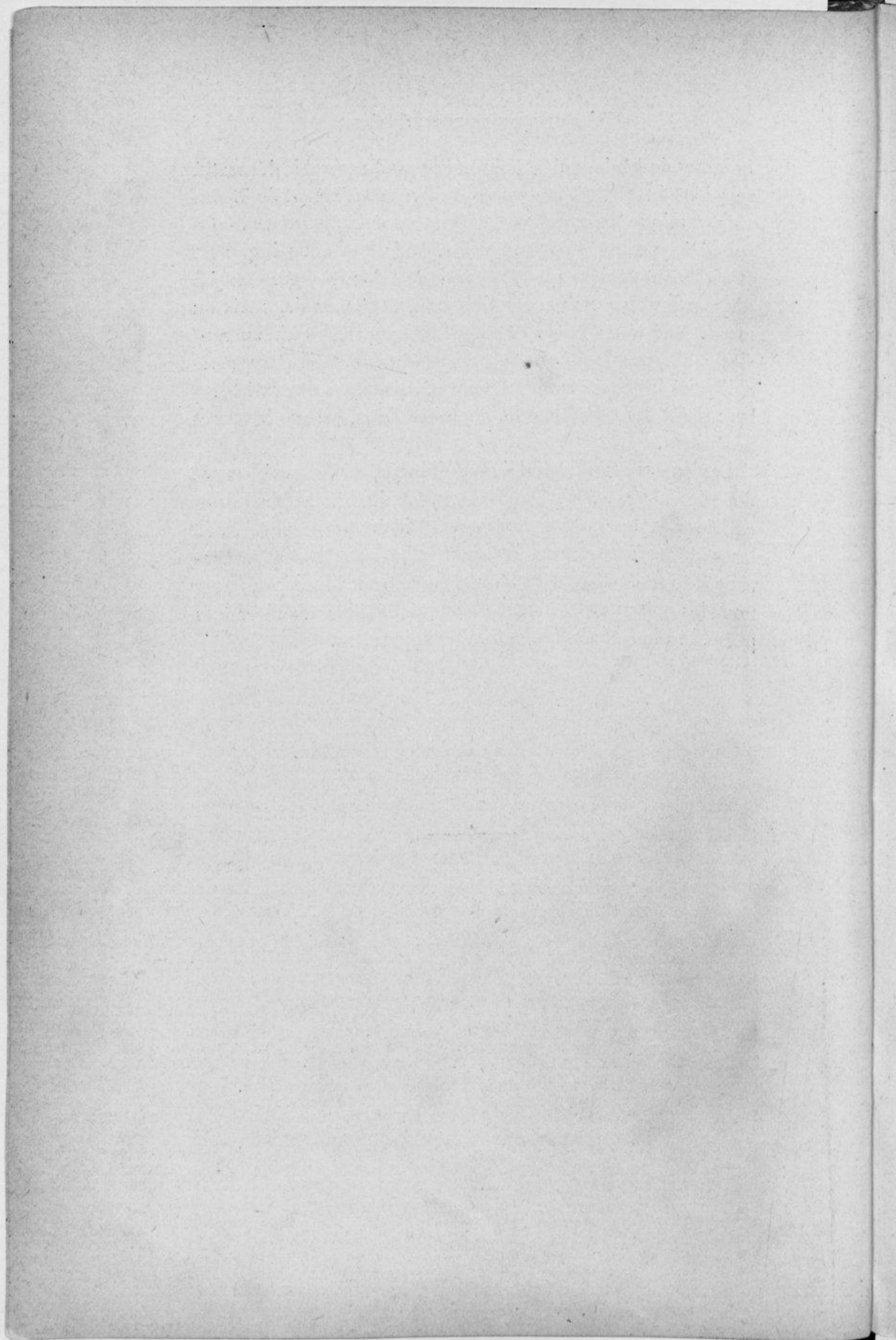
L'humanité abstraite, voici maintenant l'humanité vivante. Nous voyons l'homme en marche sous l'œil de Dieu. Il lutte, il souffre, il invente les sciences et les arts, il opte tantôt pour le vice et tantôt pour la vertu dans la grande bataille de l'âme, qui est toute l'histoire du monde. Il est à peine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

Voilà comment est conçue l'Encyclopédie du xiii^e siècle. L'énigme de Dieu, de l'homme et du monde s'y trouve complètement résolue. Le système est si parfait que le moyen âge ne pouvait rien trouver de plus. Les siècles qui suivirent, jusqu'à la Renaissance, n'y ajoutèrent pas une ligne.

Un semblable livre est donc le guide le plus sûr que nous puissions prendre pour étudier les grandes idées directrices de l'art du xiii^e siècle. Il est difficile de ne pas remarquer, entre l'économie générale du *Speculum majus*, et le plan qui a été suivi aux porches de la cathédrale de Chartres, par exemple, des analogies frappantes. Les innombrables figures qui ornent les portails peuvent toutes se grouper sous quatre chefs : nature, science, morale, histoire. Didron a le mérite de l'avoir dit le premier dans la magistrale introduction qui ouvre son *Histoire de Dieu*. Il n'est pas sûr d'ailleurs que les

hommes de génie, qui conçurent ce grand ensemble décoratif, se soient inspirés directement du livre de Vincent de Beauvais, quoique les porches de Chartres et le *Speculum majus* soient à peu près contemporains. Mais que nous importe ? Il est bien évident que l'ordonnance du *Speculum majus* n'appartient pas en propre à Vincent de Beauvais, mais au moyen âge tout entier. C'étaient là les formes qui, au XIII^e siècle, s'imposaient à toute pensée réfléchie. Le même génie a disposé les chapitres du *Miroir* et les statues des cathédrales : il est donc légitime de chercher dans les uns le secret des autres.

Les quatre grandes divisions de Vincent de Beauvais seront donc les nôtres. Nous chercherons à lire à la façade des cathédrales les quatre livres du *Miroir du monde*. Nous les y découvrirons tous les quatre, et nous les déchiffrerons à tour de rôle, dans l'ordre même où l'Encyclopédiste nous les présente. De la sorte, chaque détail se trouvera à sa place, et l'harmonie de l'ensemble apparaîtra.



LIVRE I

Le Miroir de la Nature

- I. Le monde fut conçu par le moyen âge comme un symbole. — Origines de cette conception. — La *Clef* de Meliton. — Les Bestiaires.
- II. Les animaux représentés dans la cathédrale ont parfois un sens symbolique. — Les quatre animaux évangéliques. — Le vitrail de Lyon ; la frise de Strasbourg. — Influence d'Honorius d'Autun ; rôle des Bestiaires.
- III. Exagérations de l'école symbolique. — Il ne faut pas chercher partout des symboles. — La faune et la flore dans l'art du XIII^e siècle. — Les gargouilles ; les monstres.

I

Le Miroir de la Nature de Vincent de Beauvais est conçu avec une majestueuse simplicité. Il est, nous l'avons dit, le commentaire des sept journées de la création. Les êtres y sont étudiés dans l'ordre même de leur apparition. Dans le cadre tracé par la Bible, Vincent de Beauvais introduit toute la science des anciens. Grâce à lui, Plin, Elien, Dioscoride, sans le vouloir, chantent la gloire du Dieu de la Genèse.

A vrai dire, un pareil plan ne lui appartient pas. Dès les premiers siècles, il s'imposa au génie chrétien. Les Pères grecs et latins présentèrent l'ensemble de leurs connaissances sur l'univers en suivant les démarches mêmes du Créateur : chacune des journées de la Création marque un des chapitres de leurs livres. De tous ces discours sur l'œuvre de Dieu, ou *Hexaemeron*, le plus célèbre en Occident fut celui de saint Ambroise, qui devint le modèle de tous les ouvrages du mê-

me genre¹. Vincent de Beauvais n'a donc rien inventé ; il reste, là, comme partout ailleurs, le fidèle interprète de la tradition.

Le Miroir de la Nature est sculpté, en abrégé, à la façade de la plupart de nos cathédrales. Chartres, Laon, Auxerre, Bourges, Lyon, nous montrent l'œuvre des sept jours². L'imagination des artistes s'y est montrée sobre et synthétique. A Chartres, un lion, une brebis, une chèvre et une génisse représentent tous les animaux ; un figuier et trois autres plantes d'un caractère indéfini rappellent la diversité des végétaux³. Il y a de la grandeur à résumer ainsi, en cinq ou six bas-reliefs, l'univers infini. Quelques naïfs détails sont pleins de charme : à Laon, Dieu, assis, réfléchit profondément avant de séparer les ténèbres de la lumière et compte sur ses doigts le nombre de jours qu'il lui faudra pour achever son œuvre. Plus loin, quand il a terminé sa tâche, le Créateur, semblable à un bon ouvrier, qui a bien employé sa journée, s'assied pour se reposer, s'appuie sur son bâton et s'endort.

Cependant, on aurait le droit de trouver que ces quelques figures représentent imparfaitement la richesse de l'univers, et l'on pourrait accuser d'impuissance et de timidité les artistes du XIII^e siècle, si le monde des plantes et des animaux tenait réellement, dans la cathédrale, une place aussi modeste. Mais il suffit de lever les yeux pour voir la vigne, le framboisier chargé de ses fruits et les longs jets du rosier sauvage s'accrocher aux archivolttes. Des oiseaux chantent parmi des feuilles de chêne, d'autres sont posés sur les contreforts. Les

1. S. Ambroise. *Patrol.*, tome 14.

2. Chartres (porche septent., baie centrale, voussures) ; Laon (façade occid., voussures de la grande fenêtre de droite) ; Auxerre (façade occidentale, soubass. du portail) ; Lyon (bas reliefs du portail occident.) ; Noyon (id. très mutilés) ; Bourges (id.) ; on pourrait citer aussi plusieurs vitraux de la création : Auxerre (XIII^e siècle) ; Soissons, vitrail du chevet.

3. La création de Chartres a été étudiée longuement par Didron, *Annales archéol.*, tome XI, p. 148.

animaux des pays lointains : le lion, l'éléphant, le chameau ; les bêtes indigènes : le poulet, l'écureuil, le lapin égalaient le soubassement des portails. Des monstres, attachés par leurs ailes de pierre, aboient dans les hauteurs.

Combien nos vieux maîtres, les plus naïvement passionnés qu'il y eut jamais pour les beautés de la nature, méritent peu ce reproche d'impuissance et de stérilité. Leurs cathédrales ne sont que vie et mouvement. L'église fut pour eux l'arche qui accueille toute créature. Bien plus, les œuvres de Dieu ne leur suffirent pas : ils imaginèrent tout un monde d'êtres terribles. Mais il les imaginèrent si vraisemblables, que leurs monstres semblent avoir vécu aux âges primitifs du monde.

Ainsi, les chapitres du Miroir de la nature sont inscrits partout, aux pinacles, aux balustrades, aux voussures, et sur le moindre chapiteau.

Que signifient tant de plantes, tant d'animaux, tant de monstres ? Sont-ils l'œuvre du caprice, ou bien ont-ils un sens ? Nous enseignent-ils quelque grande vérité mystérieuse ? Puisque toutes les statues, tous les bas reliefs que nous aurons l'occasion d'étudier cachent une pensée, ne pouvons-nous pas supposer que ceux-là aussi sont symboliques ?

Il faut, pour répondre à de pareilles questions, essayer d'abord de comprendre l'idée que le moyen âge se faisait de la nature et du monde.

Qu'est-ce que l'univers visible ? Que signifie la multitude innombrable des formes ? Qu'en pense le moine qui rêve dans sa cellule, ou le docteur qui médite, avant l'heure de son cours, en marchant dans le cloître de la cathédrale ? Est-ce une apparence ? Est-ce une réalité ? — Le moyen âge est unanime à répondre : — le monde est un symbole. L'univers est une pensée que Dieu portait en lui, au commencement, comme l'artiste porte dans son âme l'idée de son œuvre. Dieu a créé, mais il a créé par son Verbe ou par son Fils. C'est le Fils qui a réalisé la pensée du Père, qui l'a fait passer de la

puissance à l'acte. Le Fils est le vrai créateur¹. Pénétrés de cette doctrine, les artistes du moyen âge ont toujours représenté le créateur sous les traits de Jésus-Christ². Didron s'étonne et Michelet s'indigne, bien à tort, de ne pas rencontrer l'image du Père dans la cathédrale³. Dieu le père a créé disent les théologiens, « in principio », c'est-à-dire « in verbo », en son Verbe, en son Fils⁴. Jésus est l'auteur à la fois de la Création et de la Restauration⁵.

Le monde peut donc se définir : « une idée de Dieu réalisée par le Verbe ». S'il en est ainsi, tout être cache une pensée divine. Le monde est un livre immense, écrit de la main de Dieu, où chaque être est un mot plein de sens⁶. L'ignorant regarde, voit des figures, des lettres mystérieuses et n'en comprend pas la signification. Mais le savant s'élève des choses visibles aux choses invisibles : en lisant dans la nature, il lit dans la pensée de Dieu. La science consiste donc, non pas à étudier les choses en elles-mêmes, mais à pénétrer les enseignements que Dieu a mis pour nous en elles ; car « toute créature, dit Honorius d'Autun, est l'ombre de la vérité et de la vie ». Au fond de tout être est inscrit la figure du sacrifice de Jésus, l'idée de l'Église, l'image des vertus et des vices. Le monde moral et le monde sensible ne font qu'un.

Voyez quelles pensées mystiques naissent dans l'âme des

1. Gervais de Tilbury, *Otia imperialia*, Cap. I : « Filius ergo principium temporis, principium mundanae creationis ».

2. Cela est très visible à Chartres : scènes de la création, porche septent.

3. Didron au cours de l'*Hist. de Dieu* ; Michelet dans la préface de la *Renaissance*.

4. C'est ainsi que les théologiens interprètent le passage : *In principio Deus creavit caelum et terram* ; pour eux : *principium* est l'équivalent de *verbum*. V. de Beauv. *Spec. nat.* L. I, c. IX. Honorius d'Autun, *Hexaemer.*, cap. I, *Patr.* t. 172, col. 253. L'idée remonte à S^t Augustin.

5. « In Christo omnia creata et postmodo cuncta in eo reparata ». H. d'Autun, *loc. cit.*

6. Hug. de S. Vict. *Erudit. didasc.* L. VII, c. IV, *Patrol.* t. 176, col. 814.

vieux docteurs en face de la nature. Adam de Saint-Victor, dans le réfectoire de son couvent, tient dans sa main une noix, et il réfléchit. « Qu'est-ce qu'une noix, dit-il, sinon l'image de Jésus-Christ. L'enveloppe verte et charnue qui la recouvre, c'est sa chair, c'est son humanité. Le bois de la coquille, c'est le bois de la croix où cette chair a souffert. Mais l'intérieur de la noix, qui est pour l'homme une nourriture, c'est sa divinité cachée »¹.

Pierre de Mora, cardinal et évêque de Capoue, dans son jardin, contemple des roses. Il n'est pas ému par leur beauté païenne, car il suit des pensées qui se déroulent en lui. « La rose, se dit-il, est le chœur des martyrs, ou bien encore le chœur des vierges. Quand elle est rouge, elle est le sang de ceux qui sont morts pour la foi, et quand elle est blanche elle est la pureté virginale. Elle naît au milieu des épines, comme les martyrs s'élèvent au milieu des hérétiques et des persécuteurs, ou comme une vierge pure éclate au milieu de l'iniquité »².

Hugues de Saint-Victor regarde une colombe, et il songe à l'Église. « La colombe, dit-il, a deux ailes, comme il y a pour le chrétien deux genres de vie, la vie active et la vie contemplative. Les plumes bleues de ces ailes indiquent les pensées du ciel. Les nuances incertaines du reste du corps, ces couleurs changeantes, qui font penser à une mer agitée, symbolisent l'océan des passions humaines, où vogue l'Église. Pourquoi la colombe a-t-elle les yeux d'un beau jaune d'or ? Parce que le jaune, couleur des fruits mûrs, est la couleur

1. Adam de S. Victor, *Sequentiæ. Patr.* tome 196, col. 1433.

Contemplemur adhuc nucem...
Nux est Christus ; cortex nucis
Circa carnem poena crucis ;
Testa, corpus osseum,
Carne tecta Deitas,
Et Christi suavitas
Signatur per nucleum.

La même idée avait déjà été développée par s. Augustin.

2. Petrus de Mora, *Rosa alphabetica* dans le *Spicilegium Solesmense*, tome III, p. 489.