





ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES

IMPRIMERIE CLAYE, VALLEFER ET C^o,
SUCCESSION DE R. TOURNOI,
RUE SAINT-BENOIT-SAINTE-GERMAINE, 7.

ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES

DIRIGÉES

PAR DIDRON AÎNÉ

DE LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE

SECRÉTAIRE DU COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS

TOME SIXIÈME

PARIS

AU BUREAU DES ANNALES ARCHÉOLOGIQUES

RUE D'ULM, 1, PRÈS DU PANTHÉON

A LA LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE VICTOR DIDRON

PLACE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 20

—
1847



11
11
11
-6

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

RENAISSANCE DU MOYEN AGE.

ARCHITECTURE.

Les lignes qui suivent peuvent servir de conclusion aux cinq volumes déjà parus des « Annales Archéologiques » et de préface aux volumes à paraître.

En ce moment se reproduit, dans la France et dans l'Europe entière, le phénomène moral qui se révéla vers la fin du xv^e siècle. On dirait que la pensée humaine, après avoir accompli sa révolution en trois ou quatre cents ans, recommence, espèce d'astre asservi aux lois rigoureuses des mathématiques, un autre cycle de trois ou quatre nouveaux siècles ; il est à croire, en effet, qu'elle revient à son point de départ, pour fournir une carrière à peu près semblable. Vers 1450 ou 1480, ici plus tôt et là plus tard, le moyen âge avait fait son temps; vieilli jusqu'à la décrépitude, il ne donnait plus, sauf de rares exceptions, que des œuvres appauvries et frappées de mort en naissant, laides et de courte durée. Au lieu de chercher à le rajeunir, on trouva plus commode de le tuer tout à fait. On n'eut pas grand-peine à se délivrer de cette royauté glorieuse, mais impuisante, et à introniser à sa place une dynastie nouvelle ou plutôt renouvelée, car le système appelé au gouvernement de l'art et des idées (le seul qui nous intéresse et nous occupe) avait déjà régné en Grèce et en Italie. Le moyen âge fut donc envoyé en exil, mieux que cela, il fut mis à mort et

remplace par ce qu'on appelle la renaissance, c'est-à-dire par la renouation de l'antiquité grecque et romaine, par la résurrection de l'art païen.

Mais cette renaissance elle-même est bien caduque aujourd'hui; depuis près de quatre cents ans qu'elle donne le jour à des œuvres de toute espèce et dans toutes les contrées de l'Europe, il est temps qu'elle cède la place à d'autres. Un peu rachitique à son début, elle est vraiment épuisée en ce moment, et, les ingrats que nous sommes, nous demandons qu'elle s'en aille où va tout ce qui a vécu, pour laisser son trône à qui est jeune et vivace. Le prétendant, nous le connaissons; ce n'est pas, comme à la renaissance, un étranger venu de Rome ou de la Grèce. Ce n'est pas un païen qui vient détrôner Jésus-Christ; mais bien le successeur direct du moyen âge, un fils légitime, qui réclame l'héritage de son père. Si l'intrus a pu régner quatre cents ans chez nous, il faut espérer que le compatriote n'y aura pas moins de bonheur. Du reste, peu nous importe, en ce moment, la durée probable de son règne; il nous suffit de constater son avènement certain, quoique récent.

L'art total se partage ordinairement en architecture, sculpture, peinture, musique et poésie. Cette division est incomplète; mais nous l'adoptons, pour aujourd'hui, et nous disons que l'art entier du moyen âge reprend en ce moment possession de la France, son ancienne et glorieuse patrie.

Les architectes ne sont pas tous rebelles; il y en a plusieurs, même d'un âge mûr, qui ne demandent qu'à passer dans nos rangs. On nous écrit d'Amiens: « M. Chaussey dessine du matin au soir les portails de la cathédrale dont il est l'architecte. La critique lui a inspiré du zèle, et une bonne guerre a fait venir la paix. A l'entendre, M. Chaussey aime et apprécie mieux sa cathédrale que ceux qui voudraient le remplacer pour en diriger les travaux. Cela pourrait être vrai à l'égard de quelques-uns. » — Que les fautes commises par cet architecte lui soient donc légères; à tout péché, même archéologique, miséricorde. Si les vieux architectes se convertissent ainsi, les jeunes n'en seront que plus fervents.

Près de Paris, à Nanterre, l'église Sainte-Geneviève est confiée à notre ami et collaborateur, M. Victor Gay, qui est tout à fait des nôtres en XIII^e siècle. — Au château de la Malmaison, M. Suréda, un jeune architecte de nos amis, a reproduit dans la chapelle de la reine d'Espagne bien des motifs puisés dans la Sainte-Chapelle du Palais.

A Paris, M. Breton vient à peine de terminer sa chapelle des Dames de Bon-Secours, qu'il se met à l'œuvre pour d'autres travaux en style ogival. Nous désirons seulement que le XIII^e siècle y soit plus conséquent et moins

condoyé par d'autres époques; nous en dirons autant à M. Alphonse Vigoureux, architecte de la Ville, auquel est due la fontaine du jardin de Notre-Dame. M. Gau a jeté les fondations de l'église Sainte-Clofilde. Si cet édifice est pur et fait avec science et talent, M. Gau servira puissamment notre cause; sinon, bien des ennemis s'en feront une terrible objection contre nos doctrines. C'est un boulet dont nous n'avons pas peur, mais qu'on pourrait nous éviter.

A Nantes, M. Lassus élève tranquillement la grande et belle église Saint-Nicolas.

A Blosserville, près de Rouen, sur la côte de Notre-Dame-de-Bon-Secours, M. Barthélémy met la dernière main à son église, qui est désormais célèbre dans toute l'Europe. Comme distraction à sa grande œuvre, pour ainsi dire, M. Barthélémy a érigé, près de Pont-Audemer, dans le parc du château du Plessis, appartenant à M. le comte d'Osnoy, une chapelle du XIII^e siècle, sous laquelle règne une crypte pour la sépulture de la famille. A Saint-Aubin, près Elbeuf, le même architecte construit une église du XIII^e siècle, tandis qu'il applique le style roman à l'église paroissiale des Ventes-Saint-Remi, près Saint-Saëns (Seine-Inférieure).

Dans la ville d'Arras, un tout jeune architecte, auquel nous portons une affection particulière, M. Grigny, a construit en style ogival la chapelle du Saint-Sacrement, que tous, amis et ennemis, proclament un monument remarquable. C'est le XV^e siècle, malheureusement, que M. Grigny a préféré, parce que, quand on commence, c'est à la beauté coquette qu'on se laisse prendre; mais c'est du XV^e siècle dans toute sa fleur. M. Grigny, nous le savons, a mûri son talent, en gagnant quelques années, et il prépare en ce moment deux ou trois monuments du XIII^e siècle.

M. de Baralle, architecte du département du Nord, est soutenu à Cambrai par M. de Contencin, sous-préfet de l'arrondissement, qui nous écrivait il y a quelques mois : « Commandé par les devoirs de l'administration, il m'est impossible de m'occuper d'archéologie avec un peu de suite. En revanche, je fais des monuments, peu historiques, mais très-utiles : je bâtis des maisons d'école et des églises. La dépense, pour ces derniers édifices, varie de vingt-cinq à cinquante mille francs, jamais au delà; vous voyez qu'il me serait bien difficile, avec d'aussi faibles ressources, d'arriver à quelque chose qui approche de la future église de la place Belle-Chasse. Le spécimen que vous nous avez donné dans les « Annales » est même fort au-dessus de nos moyens. Cependant, comme il faut bâtir des églises avec l'argent qu'on a, je me suis dit qu'il ne serait pent-

être pas impossible de doter nos plus pauvres communes de temples modestes, mais d'un caractère religieux. Bannir les ornements qui coûtent cher, ne prendre aux anciens édifices religieux que les lignes principales et leurs agencements les plus simples, tel est le programme que j'ai recommandé de tout temps aux architectes chargés des travaux communaux. — C'est sur ces données que M. de Baralle vient de faire le petit projet en style ogival que je vous envoie. L'édifice, sauf son amueblement, coûtera en tout quarante mille francs. L'intérieur est conforme à ce que nous connaissons de plus régulier. »

Nous avons examiné ce projet avec soin, et nous déclarons que, pour cette modique somme de quarante mille francs, on pourra construire, dans le département du Nord, ce riche département où les matériaux et la main-d'œuvre sont à haut prix, une église fort convenable, longue de trente ou trente-cinq mètres, large de douze ou de quinze, avec flèche, porche et transepts. En étudiant les formes et l'esprit du xiii^e siècle, on peut faire, à bon marché, des édifices très-commodes et d'un aspect fort séduisant. M. de Contencin est du petit nombre des administrateurs qui auront puissamment concouru, par leur grande influence, au succès des doctrines que nous défendons. Il est heureux que des fonctionnaires de ce mérite soient aidés par des architectes zélés et amis du progrès comme M. de Baralle.

Dans le département de la Somme, qui touche à celui du Nord, on est de notre avis. M. Goze, archéologue d'Amiens, correspondant de notre Comité des monuments, et qui s'est occupé d'architecture toute sa vie, nous écrivait il y a peu de temps : « Je propose un projet d'édifice en style ogival du xiii^e siècle, très-simple, à bon marché, en m'appuyant de nombreux exemples, tous pris dans la Picardie. Je crois pouvoir démontrer qu'il existait pour les campagnes un style ogival aussi simple que l'ordre *pæstum* et toscan de l'architecture classique. Nous avons en Picardie de jolies églises ogivales en briques; ces briques sont placées avec une rare intelligence dans les renforcements des murs et dans les pendentifs des voûtes d'arêtes. Nos pères avaient assez de bon sens pour faire, avec économie, de la bonne architecture dans les pays qui offraient peu de ressources. » — Nous ajouterons que nous avons visité en Champagne, et dans la pauvre Champagne dite Pouilleuse, de petites églises de village bâties en craie, des églises romanes des xi^e et xii^e siècles, des églises ogivales des xiii^e et xiv^e siècles, toutes d'un style charmant, qui tiennent à merveille et qui n'ont certainement pas coûté cher. Nous avons l'intention d'en faire graver pour les « Annales archéologiques ». Ce sera, il faut l'espérer, une

démonstration péremptoire. Bâtiſsez donc en craie des églises grecques et romaines, et vous en remarquerez la solidité et surtout la beauté ! Le moyen âge a fait, à bon marché et avec les plus pauvres matériaux, des œuvres remarquables ; faisons comme lui, et moquons-nous de la laide et coûteuse architecture officielle. En nous adressant un ecclésiastique de la Franche-Comté, qui cherchait à bâtir une église pour une paroisse de 1300 âmes, M. le comte de Montalembert nous écrivait : « Tous ces prêtres sont pauvres et demandent avant tout un projet économique ; mais je pense que vous leur prouverez par le fait que rien n'est plus économique que le style chrétien. » Effectivement, le projet a été rédigé en plan, coupes, élévations, détails, devis, et il est venu prouver, à l'aide de chiffres, qu'il en coûterait moins cher pour avoir du XIII^e siècle après Jésus-Christ que du IV^e, III^e ou II^e avant.

Dans les Vosges, à Mattaincourt, M. Boileau, ancien architecte de Paris, élève en style du XIII^e siècle une église longue de cinquante-trois mètres, large de vingt, haute de treize jusqu'à la voûte et de cinquante jusqu'au clocher. Il s'agit de dépenser cent mille francs seulement pour un édifice qui en aurait coûté trois ou quatre cent mille, si on l'avait donné à quelque architecte tenant de près ou de loin au Conseil des bâtiments civils. Mgr l'évêque de Saint-Dié favorise ouvertement ce projet, qui remet en honneur le moyen âge dans les forêts des Vosges et qui donnera un digne abri aux reliques du bienheureux Pierre Fourrier de Mattaincourt.

« Quand paraîtront les « Exemples d'églises ogivales », nous écrit M. A. Comoy, architecte de la ville de Saint-Claude ? J'attends cette publication avec une impatience d'autant plus vive que je fais en ce moment construire une petite église gothique, et que j'ai un ou deux projets semblables pour des communes de mon arrondissement. Je désirerais puiser quelques indications utiles dans cette publication. »

Dans le département de Seine-et-Marne, Mgr l'évêque de Meaux a consacré une église ogivale que M. l'abbé Royonnois, curé de Chauffry, vient de faire bâtir. — A Troyes, on achève au petit séminaire, sous la direction d'un de nos amis, la plus belle chapelle en style du XIII^e siècle, qu'on ait encore élevée.

Dans la Haute-Marne, M. Paul Péchinot, architecte à Langres, en est peut-être à sa dixième église ogivale. La valeur archéologique de ces constructions peut se contester, mais le symptôme qui en ressort est des plus significatifs.

L'auteur (à ce qu'on dit) des « Questions » posées à l'Académie des

beaux-arts, résolues par M. Raoul Rochette et discutées dans les « Annales archéologiques » par M. Viollet-Leduc, M. Caristie, vénérable membre du Conseil des bâtiments civils, offre de donner à sa patrie, Avallon, une église en style grec avec clocher au chevet. On ignore si la patrie reconnaissante acceptera le projet qu'on lui offre pour rien; mais on sait qu'au chef-lieu du département de l'Yonne, à Auxerre, dont Avallon est une sous-préfecture, M. Viollet-Leduc construit à la préfecture même une façade ogivale en style du XIII^e siècle. C'est une coïncidence assez curieuse.

Il faut espérer qu'à Moulins l'église Saint-Nicolas sera construite en belle architecture du XIII^e siècle, et non dans le mauvais et faux style auvergnat projeté. — Un de nos amis, M. Hippolyte Durand, qui vient d'être nommé architecte de la ville de Moulins et non du département de l'Allier, comme nous l'avons dit par erreur dans la livraison de décembre dernier, a construit au château de M. d'Orjault de Beaumont une petite chapelle funéraire en style ogival.

Dans la Nièvre, M. Matthieu, architecte de Clamecy, aime nos doctrines; sa nouvelle église d'Hun-les-Places, élevée aux frais de M. le chevalier Feuillet, maire de la commune, rappelle assez fidèlement le style roman du Nivernais.

M. l'abbé Victor Chambeyron nous a dit, dans la dernière livraison des « Annales », ce que MM. Bossan et Desjardins faisaient à Lyon. D'autres architectes de cette grande ville, M. Louis Dupasquier principalement, se préparent pour une prochaine et solennelle occasion.

A Feurs, dans le département de la Loire, M. l'abbé Roux, ancien professeur d'archéologie au séminaire de l'Argentière, a fait construire une chapelle gothique, dédiée à la Vierge, dans l'église paroissiale. — A Montbrison, M. le comte Xavier de Quirielle a reproduit dans ses propriétés une des plus jolies chapelles anglaises, celle du Mont-Rouge, dessinée dans le troisième volume des « Antiquités architecturales » de M. Britton.

M. l'abbé Jouye, chanoine titulaire de Valence et notre savant collaborateur, a surveillé, dirigé des travaux d'architecture et de peinture qui se sont exécutés dans sa cathédrale. Il nous écrivait dernièrement: « A Valence, on reconstruit entièrement à neuf l'ancienne église paroissiale, jadis cathédrale de Saint-Jean, qui avait été détruite pendant les guerres de religion et remplacée par un hangar. Cet édifice assez important, car il coûtera cent mille francs, se rattache au style roman. Dans le principe, on avait envoyé au Conseil des bâtiments civils le projet d'une église ogivale; mais ce projet fut impitoyablement refusé, comme tant d'autres du même

genre, par les membres de cet arcopage qui prend à tâche de se faire tristement connaître par son aveugle fanatisme contre la seule architecture véritablement nationale que nous ayons jamais possédée. » — Du même département de la Drôme, M. Jules Courtet, sous-préfet de Die, nous écrivait il y a peu de temps : « Comme je regrette de n'être pas venu plus tôt dans cet arrondissement ! Il est vrai que cela ne dépendait nullement de moi. Mais, à coup sûr, si j'avais eu l'honneur d'administrer l'arrondissement de Die, il y a un an ou deux, je n'aurais jamais approuvé ni laissé approuver ces temples gréco-romains dont on veut faire des églises à Luc et à Crest. Imaginez-vous de lourdes colonnes doriques supportant un fronton complètement nu, et le tout coûtant un peu plus qu'une jolie construction ogivale. Et pourtant cela a été présenté, m'a-t-on dit, par un architecte inspecteur des monuments historiques ! Est-ce que décidément nous sommes païens sous le ciel du Midi ? »

A Marseille, si l'on s'agit de construire une magnifique cathédrale pour remplacer l'église actuelle, qui est trop petite. L'architecte désigné ne nous inspire aucune confiance. Étranger à la croyance catholique, hostile à l'archéologie chrétienne, il désirerait bâtir, dans la ville grecque des Phocéens, une église païenne et grecque; cependant, presse par le mouvement qui nous emporte tous, les calvinistes comme le reste, l'architecte protestant de la future cathédrale fera une église romane. Mieux vaut le roman que le romain, et, puisqu'on ne veut pas nous donner l'ogive, nous saurons nous contenter du cintre qu'on nous offre.

A Nîmes, M. Questel achève une église romane que tous s'accordent à louer. Nous espérons que M. Questel, qui est à peu près des nôtres, s'essaiera sur le style ogival quand se présentera pour lui une seconde occasion de ce genre.

A Toulouse, MM. Viréont ont fait ce qui dépendait d'eux pour doter le quartier Saint-Aubin d'une église en style gothique; le Conseil des bâtiments civils a préféré confier le projet à un tout jeune homme qui a suce le lait de Minerve en venant au monde.

Protégé par Mgr l'archevêque et tout le clergé du diocèse, qui s'instruit aux leçons de M. Caneto, le style ogival triomphe à Auch. — Dans le diocèse d'Agen, à la voix de Mgr de Vésins, le succès est égal.

Le département des Landes a prié M. Hippolyte Durand de dresser des projets pour quatre églises différentes dont fait partie celle de Peychorade, que M. Barbe, le curé, M. Garay, le maire, tout le conseil de fabrique et tout le conseil municipal (entente fort rare) réclament en style du XIII^e siècle.

Un journal important de cette partie de la France, « l'Adour », combat vaillamment pour le système ogival.

M. Victor Ficat, ingénieur à Cahors, écrivait récemment : « Lorsque je souscrivis aux Annales de 1846, je vous priai de m'envoyer, aussitôt qu'il aurait paru, l'ouvrage dont vous annoncez alors la publication, je veux dire les « Exemples d'églises ogivales ». Je vous renouvelle ma demande, et vous prie de ne pas m'oublier aussitôt que vous aurez mis l'ouvrage en vente. Il est temps que notre architecture nationale ait son Palladio, et votre ouvrage, si j'en juge par l'esprit qui préside à la rédaction des « Annales archéologiques », devra être à l'avenir le *vade mecum* de tout architecte qui voudra s'affranchir des entraves de l'école. Il donnera une impulsion heureuse; car jusqu'ici on nous dotait de monuments grecs ou romains, à défaut d'un ouvrage qui résumât les principes de notre architecture du moyen âge. Depuis longtemps je m'occupe de l'étude de nos monuments; j'avais reconnu, par la comparaison d'un grand nombre d'entre eux, qu'ils avaient été soumis à des lois aussi certaines, aussi positives que le *postum* et le dorique grec ou romain que certains vignolistes modernes persistent encore à nous infliger. Je suis loin cependant de méconnaître les beautés de ces monuments; mais, produits par une civilisation passée sans retour, ils ne peuvent être de nos jours l'expression de notre société. Autant vaudrait, selon moi, introniser dans notre pays la pagode chinoise qui, elle aussi, peut avoir des beautés. — Le département du Lot, que j'habite, peu connu des archéologues, est cependant riche en monuments de tout genre et de toute époque : églises à coupôles (romanes et ogivales), convents, cloîtres, ponts, châteaux, maisons, etc., tout y abonde. Cependant on les délaisse pour nous gratifier de véritables granges. J'ai toujours pensé que la publication des monuments les plus remarquables du Lot serait fort intéressante; pour ce but, j'en ai déjà mesuré et dessiné exactement un grand nombre dans tous leurs détails. Mais je suis certain de trouver peu de sympathie dans ce pays, où l'on n'a pas assez de goût pour les anciens monuments. Si vous acceptez ma proposition, je m'empresserai de mettre à votre disposition les divers matériaux que je possède dans ma collection modeste, laissant à votre choix ce qui vous paraîtra le plus convenable. » — Nous avons accueilli avec reconnaissance la proposition de M. V. Ficat, et nos lecteurs profiteront de la bienveillance que cet ingénieur nous témoigne.

M. le baron de Crazannes, sous-préfet de Castel-Sarrasin et membre non résident des Comités historiques, favorise la réparation des monuments anciens et la construction des églises nouvelles dans le système du moyen âge.

Le Mans, sous la science et l'activité de M. l'abbé Tournesac, est devenu, pour l'art du moyen âge, un centre qui rayonne dans tout le diocèse et au delà. Mgr l'évêque du Mans, reproduisant au XIX^e siècle ce qu'un évêque d'Auxerre, Geoffroi de Champallemand, avait fait au XI^e, ce que l'abbé Suger avait fait au XII^e, a retiré M. Tournesac du ministère actif, pour le nommer chanoine honoraire et lui confier la direction des constructions religieuses du diocèse entier. M. Tournesac a déjà élevé, décoré et meublé un grand nombre de chapelles et d'églises, et nous attendons qu'un moment de loisir lui permette de nous donner sur ce point des détails circonstanciés qui intéresseront nos lecteurs au plus haut degré. En attendant, voici quelques renseignements que nous adresse, du Mans, M. Louis d'Anisolle, membre de plusieurs académies d'histoire et de beaux-arts :

« Dans les sept cents paroisses qui composent le diocèse du Mans, un des plus beaux, des plus florissants de la chrétienté, depuis quinze ans il ne se construit pas une église, il ne se fait pas une seule restauration contrairement aux règles de l'architecture chrétienne. Une centaine d'églises ont ainsi reçu la plus complète réparation, dans le style du XII^e, du XIII^e siècle, et des autres jusqu'à la renaissance de l'art grec moderne. Le Mans possède des ateliers, déjà célèbres, pour les vitraux peints, les ornements en bois, les ornements en pierre, la fonte des cloches, etc. Plusieurs Comités d'archéologie, très-nombreux et pleins d'activité, dirigent le mouvement artistique, et il était beau de voir Mgr l'évêque et les directeurs de son séminaire prendre leçon de leur élève, d'un humble prêtre, pour enseigner à leur tour. La semence tombée dans un fertile terrain produit les plus heureux fruits, et, parmi les douze cents prêtres du diocèse, il en est beaucoup qui militent admirablement pour la cause que vous défendez. Qu'il me soit permis de nommer ici M. Tournesac, chanoine; M. Gérault, appelé dernièrement à la cure de Saint-Vénérand de Laval; M. Moreau, chanoine, et M. Fouquet, curé d'Écommoy. Qu'il me soit permis de signaler les trois églises d'Évron, si bien réparées; celle d'Écommoy, reconstruite en entier dans le style du XV^e siècle, et merveilleuse d'élégance; celles de Bonère, de Saint-Mars-sous-Ballon, et enfin celle de Notre-Dame-Sainte-Croix, qui s'élève dans toute la pureté du XIII^e siècle. Depuis six ans surtout, le nombre des autels fixes en pierre, des tabernacles, des stalles, des vitraux peints, des fonts baptismaux, et autres ornements de style religieux, a été vraiment considérable, et, prochainement, une vingtaine d'églises vont être reconstruites en entier ou complètement réparées. Au reste, le diocèse du Mans possède les plus beaux modèles pour l'architecture et les arts en général; la cathédrale du Mans, pour le

roman et le gothique; les églises d'Évron, de La Ferté, de Solesmes, de Saint-Calais, etc. Les peintures murales de la chapelle qui termine la cathédrale sont un chef-d'œuvre unique en France. Les sculptures de Germain Pilon, dans la cathédrale; celles de Solesmes, de la Couture et de Saint-Benoît du Mans ne sont pas moins dignes de notre imitation. Sous le rapport des travaux historiques, il est également peu de diocèses qui puissent rivaliser avec celui du Maine. Dans toutes les paroisses, on travaille activement à composer les chroniques du lieu; d'autres recueillent celles de tout un doyenné, de tout un arrondissement. Un magnifique ouvrage vient de paraître sur la géographie ancienne de ce diocèse; deux autres ont été publiés sur les saints du Maine. Les chroniques du chapitre de la cathédrale s'impriment en ce moment; les mémoires du clerge de la Mayenne pendant la révolution ne sont plus à paraître. On rassemble les archives dans des centres où l'on puisse facilement les consulter. Enfin, de toutes parts, on voit des ouvriers à l'œuvre, et le premier pasteur, avec ceux qui l'entourent, ne sont pas des derniers dans cette heureuse voie, où chacun rivalise de science et de zèle. J'ai cru, Monsieur, pouvoir prendre la liberté de vous adresser ces lignes, afin que vous en profitiez dans l'intérêt de votre importante revue. Le diocèse du Mans, depuis une quinzaine d'années, a fait une précieuse expérience. Sous le rapport de la solidité, de l'économie et de la convenance, l'architecture gothique l'emporte, à tous égards, sur l'architecture de nos classiques modernes, et les plus grands éloges sont dus à des prêtres qui, comme M. le curé d'Écomoy, et M. Moreau, supérieur des prêtres auxiliaires, ont su trouver assez de ressources pour construire et décorer au complet de remarquables basiliques ».

En Bretagne, le mouvement se prononce avec énergie, et nous rappellerons que M. Denjoy, sous-préfet de Loudéac, nous écrivait, l'année dernière, qu'il ne se bâtirait plus désormais, dans son arrondissement, que des églises ogivales, en quoi il est parfaitement secondé par M. Lebreton, l'architecte du pays.

Dans le département de l'Orne, M. Alfred de Caix, archéologue, s'est construit pour lui-même, en style ogival, une chapelle de famille, que Mgr l'évêque de Séez a bénite, et dont M. le comte de Beaurepaire a fait l'éloge.

Voilà, nous le pensons, une masse respectable de constructions qui témoignent du mouvement archéologique; cependant, nous n'enregistrons que les communications faites à nous-même et récemment, afin de ne pas allonger outre mesure un article déjà fort long. Toutes ces constructions, assurément, ne sont pas irréprochables au point de vue de l'archéologie sévère, et

nous pourrions, dans beaucoup d'entre elles, trouver de graves défauts. Mais, avant de réussir, il faut faire des essais; avant de produire un chef-d'œuvre, on donne des œuvres médiocres. C'est le système que nous encourageons surtout. Mauvais pour mauvais, nous préférons toujours le gothique au mauvais grec, au mauvais romain, parce que le premier convient à nos idées, à nos mœurs, à nos matériaux, à notre climat. D'ailleurs, pour passer du mauvais au médiocre, au bon, au parfait, il ne faut que du temps; « *fit fabricando faber* ». Quand nos ouvriers et nos artistes auront exécuté pendant deux ou trois ans une certaine quantité de constructions ogivales médiocres, ils en feront de bonnes et de parfaites. Il s'agit donc de ne pas se ralentir, de ne pas se décourager; il s'agit de ne tenir aucun compte des obstacles qu'on suscite déjà, et qui, prochainement, deviendront plus nombreux encore et plus redoutables. La lutte, en effet, menace de devenir officielle. Il ne se passe pas une semaine qu'il n'arrive, au Conseil des bâtiments civils, plusieurs projets d'églises en style ogival. Le Conseil en rejette brutalement les trois quarts, avec une mauvaise humeur fort amusante; mais enfin, contraint ou non, il en approuve quelques-uns, et ces quelques-uns se voient de loin et font de la propagande à leur manière. Les jeunes architectes sont presque tous *gothiques*; parmi les âgés, il s'en convertit plusieurs, et MM. Biet et Grillon surtout, au sein même du Conseil des bâtiments, se permettant de ne pas penser comme leurs vénérables collègues. Tout cela est inquiétant; c'est une vraie déroute. Pour rallier les fuyards, on a fait appel à l'Académie des beaux-arts, qui, par l'organe de M. Raoul Rochette, a lancé le manifeste que l'on connaît. Mais M. le ministre de l'intérieur, pour des raisons que nous ignorons, a fermé l'oreille aux paroles harmonieuses de l'Académie, et ordonné que l'église Sainte-Clotilde serait construite en style ogival, au cœur de la France, à Paris même. Cependant, comme il n'est pas reçu, comme il est irrégulier qu'un gouvernement cherche à déplaire deux fois de suite à un corps constitué, à une société officielle, M. le ministre de l'intérieur, au mois de septembre dernier, adressa une circulaire à tous les préfets, qui l'ont transmise à tous les évêques et aux fonctionnaires de tout calibre. Cette circulaire est relative aux projets de construction d'églises; en voici des passages :

« L'examen des projets de construction ou d'agrandissement d'églises soumis à mon approbation (dit le ministre), m'a donné lieu de reconnaître que généralement ces projets laissaient à désirer sous le rapport de l'économie, et que souvent ils témoignaient du désir de satisfaire à un sentiment d'amour-propre et de vanité locale, plutôt qu'à des besoins réels et urgents... Les devis ne doivent comprendre que le strict nécessaire; toutes les dépenses de

luxe et d'ornement doivent être écartées avec soin, ou du moins réduites à ce qu'exige rigoureusement le caractère de dignité propre aux édifices religieux. Dans quelques localités, les administrations municipales font choix d'un *STYLE D'ARCHITECTURE QUE RIEN NE MOTIVE*, et qui, pour être convenablement exécuté, les entraînerait dans des dépenses excessives. »

Nous regrettons que M. le ministre de l'intérieur, sur lequel reposent de si graves intérêts de tout genre, descende à de pareils détails. Certainement, puisqu'en France les communes sont mineures et en tutèle, c'est une louable sollicitude que de veiller au bon emploi des ressources communales, à la sage administration du trésor municipal. Cependant, il n'y a pas grand mal à tâcher d'élever à Dieu une église qui vaille mieux qu'une grange, un autel plus riche qu'une table d'auberge, une stalle plus ornée qu'un banc d'école, une verrière plus colorée que la fenêtre d'une maison. L'art, qui est du luxe, est-il donc un si grand vice, et où faudra-t-il en mettre, si on l'exclut des églises? Quant au style d'architecture, tout le motive : la beauté, la commodité, la convenance, la solidité, même l'économie. Les cinq premiers volumes des « Annales archéologiques » sont remplis de preuves, de dessins et de redites à ce sujet. M. le ministre a tort de partager un préjugé qui déjà n'existe plus chez les esprits éclairés. Le style que rien ne motive est trop cher, dit le ministre; le style que tout motive, répondrons-nous, s'exécute convenablement au même prix, souvent à meilleur marché, que tout autre. Ce résultat important, nous l'avons déjà prouvé plusieurs fois et nous le prouverons par la suite encore. Que le fait suivant soit donc comme une pièce à l'appui de la démonstration qui sera reprise. Au mois de septembre dernier, M. Hippolyte Durand, architecte, nous écrivait : « Pendant que vous parcouriez l'Angleterre, je me rendais de nouveau dans les Landes où j'étais appelé par le maire de Tartas. Malgré la volonté du préfet, ce fonctionnaire ne veut, ainsi que le curé et le conseil municipal, d'autre église qu'en style ogival. Il n'est pas inutile de vous dire comment les choses se sont passées. La ville de Tartas a voté une somme de 100,000 francs pour la construction de son église; des plans et devis ont été rédigés par un architecte du pays. Le projet avait été approuvé par le Conseil des bâtiments civils. Les affiches étaient posées; on allait procéder à l'adjudication des travaux, lorsque le curé de Peyrehorade, dont la vigilance à l'endroit des constructions religieuses ne saurait être mise en défaut, apprend ceci. Il part aussitôt, ayant en poche le projet que j'ai dressé pour sa propre église, et vient le montrer à Tartas. Le maire réunit son conseil, et, séance tenante, il est décidé que le projet approuvé sera mis de côté et conservé comme type précieux de ce que l'art

gréco-romain a tenté de faire au XIX^e siècle; il est décidé en outre qu'on ne demandera un projet. C'est à ce moment que sont survenues les conférences entre le maire et le préfet.

« Au milieu du conflit élevé entre ces deux magistrats, le maire, qui est un homme d'autant de fermeté que de sens, a voulu, sans même m'en parler, se former une conviction. En conséquence, il s'est fait confier par le curé de Peyrehorade le devis de son église, ainsi que les dessins, et a fait établir par l'ingénieur de l'arrondissement un travail comparatif de ces pièces avec celles relatives à l'église votée et prête à être exécutée. Il résulte de ce travail, fait avec le plus grand soin et par une personne compétente : 1^o que les surfaces des deux monuments sont à fort peu de chose près semblables; 2^o que les enlèves des matériaux ne diffèrent pas sensiblement; 3^o que les prix affectés aux ouvrages ayant été puisés aux mêmes sources, c'est-à-dire dans la même localité, ne varient pas non plus; 4^o enfin que le total donne une différence à l'avantage de l'ogive. Cette différence est des plus minimes, puisque, sur 95,000 francs, il y a 60 francs de moins pour le style ogival; mais enfin la différence existe. Ainsi, en résumé, voici un nouvel exemple bien positif, qu'une église ogivale de même surface, construite avec les mêmes éléments qu'un temple grec ou romain, ne coûte pas plus que ce dernier. Malgré ce résultat communiqué à M. le préfet, ce très-savant fonctionnaire déclare que le projet en question coûterait plus d'un million! Je suis donc allé m'entendre avec le maire de Tartas. Chemin faisant, Mgr l'évêque d'Aire, qui est de vos abonnés, m'a chargé de rédiger un projet pour Notre-Dame de Bugloses, établissement célèbre par son pèlerinage; il s'agit d'une chapelle de 40,000 francs. Vous voyez que l'ogive, cultivée comme elle l'est dans les Landes, ne peut manquer d'y prospérer; j'espère bien qu'avant peu elle poussera partout. »

M. Barthélemy, architecte de Rouen, qui a bâti la belle église de Blossville, à Notre-Dame-de-Bon-Secours, proclame le même fait, à savoir que l'architecture ogivale coûte moins cher que toute autre. — M. Georges de Villers, vice-secrétaire de la Société académique de Bayeux, qui vient de répondre énergiquement au manifeste de M. Raoul-Rochette, écrit, en envoyant ce travail : « Dernièrement, à Bayeux, l'autorité religieuse a reçu du ministre une circulaire (celle dont nous venons d'extraire deux passages) qui l'engage à empêcher toute construction gothique, parce que, y est-il dit, ce style est trop onéreux. Quand mes travaux me le permettront, je ferai un article pour démontrer la fausseté de ce paradoxe. »

En 1843, M. Sulpice Boisserée, l'illustre archéologue allemand, écrivait

au Comité historique des arts et monuments dont il est correspondant : « Les discussions sur le style que l'on doit adopter pour la construction des églises nouvelles m'intéressent tout particulièrement, et j'espère que l'on finira par donner la préférence au style ogival. Mes études et mes expériences, faites pendant trente-cinq années, m'ont donné la conviction que ce style répond le mieux à l'idée de l'église, aux besoins du culte et au climat de l'Europe. Il n'exige pas plus de dépenses que tout autre; au contraire, si on l'emploie dans sa belle simplicité, il coûte moins cher. Certes, en comparant les moyens qu'une construction solide demande dans les différents styles de l'art et l'effet que ceux-ci produisent, on trouvera qu'avec les mêmes moyens le style ogival produit un bien plus grand effet. C'est un résultat qui a déjà été reconnu par Christophe Wren, le célèbre architecte de Saint-Paul de Londres. Avec ce style, on emploie moins de matériaux; et pourtant les voûtes construites sur le triangle équilatéral sont les plus solides de toutes, parce qu'elles exercent le moins de poussée. Il n'y a que la main d'œuvre et les vitraux qui coûtent cher. Cependant, si l'on n'adopte pas une grande richesse d'ornements à l'extérieur, et que l'on se borne à des vitraux en grisaille accompagnés de peu de couleur, et dans lesquels la peinture proprement dite n'entre que comme secondaire, l'architecture en ogive cause beaucoup moins de dépenses que toute autre. Il y a des personnes qui croient que l'extrême richesse d'ornements à l'extérieur est une condition indispensable de la beauté de cette architecture; cela n'est le cas que pour les édifices de dimensions colossales, où il faut employer un grand nombre de moulures et d'ornements, pour couvrir les grandes masses et leur donner le caractère de la légèreté. Or, l'exemple de nos ancêtres, qui, pour avoir adopté des dimensions colossales, n'ont pas pu achever la plupart de leurs cathédrales, devrait, je pense, nous empêcher de commettre la même erreur. Si donc on se modère sous ce rapport, et que dans les cas extraordinaires on n'accorde, pour la plus grande dimension, pas au delà de 350 pieds, on pourra bâtir des monuments qui, sans causer plus de dépenses que celles qu'on a l'habitude de faire, surpasseront de beaucoup, par l'harmonie de leurs proportions, et, si on le désire aussi, par la richesse et la magnificence de leur décoration, tout ce qui s'est fait depuis plusieurs siècles. Lorsque, de nos jours, on est parvenu à refaire de la peinture sur verre, on a levé le seul obstacle qui s'opposait à un nouveau développement de l'architecture à ogive. Pourvu que les artistes qui doivent l'amener s'approprient le style le plus pur, et se servent, pour décorer leurs édifices, de sculptures et de peintures conçues dans l'esprit grave et religieux des anciens

temps, mais exécutées avec la perfection que nos connaissances et nos études des chefs-d'œuvre de l'art chrétien nous permettent d'y apporter, il n'est pas à douter que l'on n'obtienne des résultats tout aussi heureux que nouveaux. Par rapport au climat, c'est justement le nombre et la grandeur des fenêtres exigés par le style même qui rend cette architecture très-convenable pour l'Europe, et de préférence pour les pays de l'ouest et du nord : car ces grandes ouvertures laissent entrer l'air et le soleil, de manière que l'humidité et le froid ne peuvent pas s'y fixer, comme dans les édifices à grosses murailles et à petites ouvertures.

« Parmi les monuments de l'Allemagne qui, presque tous, peuvent servir de modèles pour le style simple et pur de l'architecture à ogive, on doit recommander l'église de Notre-Dame, à Trèves, de 1227-43, publiée dans les « *Baudenkmal von Trier* », par Schmidt, in-folio; l'église de Sainte-Élisabeth, à Marbourg en Hesse, de 1235, publiée isolément à Darmstadt, en in-folio, par Moller, correspondant du Comité; l'église abbatiale d'Altenberg, près de Cologne, de 1257, publiée isolément, in-folio, par Schimmel, à Munster en Westphalie; enfin l'église de Freybourg en Brisgau, de 1270, publiée isolément, in-folio, par Moller. — Je crois devoir appeler l'attention du Comité sur ces ouvrages, parce que, d'après le « *Bulletin archéologique* », il me semble qu'ils ne sont pas assez connus. Quant aux essais que l'on a faits en Allemagne, pour construire des églises en ogive, il y a trois monuments à signaler : 1° l'église de Werder pour le culte des protestants, à Berlin, d'environ 200 pieds de longueur, avec deux clochers, par Schinkel; 2° l'église du faubourg de l'Au, à Munich, d'environ 230 pieds de longueur, avec un clocher, par Ohlmüller. L'intérieur de cette église est orné de dix-neuf magnifiques vitraux, d'environ 50 pieds de hauteur, sur 10 pieds de largeur, que le roi a fait exécuter dans sa manufacture de porcelaine. Ces deux monuments sont, en grande partie, construits en briques; seulement les embrasures et les ornements du clocher de l'Au, percé à jour, sont exécutés en pierre de taille. Je signalerai enfin l'église de Saint-Apollinaire, sur le Rhin, près de Remagen, entre Cologne et Coblenz, de 100 pieds de longueur et au delà, avec quatre clochers, par Zwirner, architecte de la cathédrale de Cologne. Cet édifice, construit en pierre de taille, et exécuté d'une manière très-soignée et riche, dans le style du XIII^e siècle, vient d'être terminé; l'on va s'occuper d'en décorer l'intérieur avec des peintures à fresque. »

Après la lecture de cette lettre, le secrétaire du Comité ajouta ce qui suit : « M. Didron fait observer que l'on proclame de tout côté la convenance du

style ogival dans la construction des églises modernes. Il semblerait résulter, de ces communications diverses adressées au Comité, que le système ogival est plus solide, plus économique, plus beau que le système du cintre et de la plate-bande. Quand des antiquaires, d'une part, et des architectes, de l'autre, se réunissent pour déclarer que le style ogival est préférable aux autres sous tous les rapports pour les nouvelles constructions religieuses, un pareil accord doit être pris en sérieuse considération¹. » — M. le ministre de l'intérieur nous permettra, en conséquence, de ne pas abandonner aujourd'hui notre opinion de 1843, surtout quand, depuis lors, cette opinion d'instinct s'est établie sur les raisonnements serrés de M. E. Viollet-Leduc, sur la vue des monuments innombrables bâtis en Angleterre, sur les communications diverses que nous venons de dépouiller.

Il est fâcheux que nous ayons contre nous, non-seulement le Conseil des bâtiments civils et l'Académie des beaux-arts, mais encore le ministre, président de la Commission des monuments historiques; cependant, tout ministre, Académie et Conseil qu'on soit, on est dominé par quelque chose de plus puissant encore, c'est l'esprit public. Or, l'esprit public est avec nous. Tout le clergé, certains conseils municipaux et conseils de fabrique, des populations entières luttent contre les obstacles qu'on oppose à leurs désirs. A Périgueux et à Bourges, les deux chapelles gothiques demandées pour leurs séminaires, par l'évêque et l'archevêque, ont pu être repoussées par le Conseil des bâtiments civils et le ministre des cultes; mais il a bien fallu, à Troyes, il faudra bien, à Langres, en passer par la volonté juste et formelle du clergé. A Dieuze (Meurthe), c'est un simple vicaire, M. Masson, qui oppose au projet antique de l'architecte un projet ogival, et qui réussit. Il nous a envoyé l'élevation, le plan et la coupe de l'église proposée par l'architecte lorrain, en regard des élévations, coupes et plan rectifiés et proposés par le curé de la paroisse. Nous avons examiné avec attention les deux projets, et nous sommes obligés de déclarer que le véritable artiste n'est certainement pas l'architecte. A suivre le mouvement des esprits, on peut dire que, prochainement, les prêtres contrarieront singulièrement les architectes réfractaires. — M. Gauthier, membre de l'Institut et architecte des hospices de Paris, veut, de concert avec le préfet de l'Aube, forcer les habitants de Jeugny, près Saint-Jean-de-Bonneval, à recevoir une misérable église en style antique. M. Gauthier a déjà construit à Bonneval une église de ce genre, et les habitants de Jeugny qui, depuis une dizaine d'années, ont cet édifice sous les yeux, préféreraient

1. Voyez le *Bulletin archéologique*, publié par le Comité historique des arts et monuments, vol. II, pages 510-512.

autre chose à ce moment du respectable membre de l'Institut. Malheureusement, ils avaient besoin d'un secours d'une soixantaine de mille francs; on les a pris par la famine, en leur déclarant qu'on ne leur accorderait pas un centime s'ils ne se laissaient faire. Les habitants de Jengny pourront assister à la messe dans la seconde édition, revue et diminuée, de l'église de Bonneval; mais ils n'en auront pas moins lutté contre architecte, préfet et Conseil des bâtiments, et une lutte, même malheureuse, sert utilement une cause. Nous sommes assurés que M. Gauthier ne bâtirait pas, en ce moment, une troisième église de ce genre dans le département de l'Aube.

La presse des départements bat en brèche les doctrines des préfets et architectes de cette espèce. Nous ne pouvons nommer tous les journaux qui nous prêtent leur puissant concours; mais ceux que nous avons cités dans la dernière livraison, et qui nous accordent leur sympathie, combattent avec nous sur divers points de la France. Les Sociétés archéologiques se prononcent pour les doctrines que nous défendons. La Société Française pour la conservation des monuments, fondée et dirigée par M. de Caumont, a publié, dans un récent numéro du « Bulletin monumental », une longue réponse de M. Georges de Villers au manifeste rédigé par M. Raoul-Rochette. Nous regrettons seulement que M. de Villers n'ait pas eu connaissance du travail de M. Viollet-Leduc; la réfutation eût été plus complète encore. Par l'organe de M. Parey, et sur la proposition de M. l'abbé Jules Lalmand, la Société scientifique de la Manche s'est prononcée pour la construction des églises nouvelles en style roman et surtout ogival du XIII^e siècle. A Paris, « la Presse » a soutenu nos principes, qui sont ceux que M. Horace Say, membre du Conseil général de la Seine, a proclamés dans un ouvrage spécial sur l'administration municipale des beaux-arts. On annonce que « le Correspondant », revue mensuelle rédigée par un membre de l'Institut, prendra prochainement la parole dans cette question si grave, et ne sera pas pour nous; mais il nous importe peu, et nous plaignons « le Correspondant ». Nous sommes d'autant moins touchés de ce désaccord, que nous venons de gagner à notre cause un recueil puissant, c'est « l'Art en province », que MM. Louis Du Broc de Séganges, le comte J. de Champfeu, et Hippolyte Durand viennent de relever plus vivant que jamais. A dater de 1847, cet organe mensuel donnera une place très-importante à l'archéologie nationale. D'après un de nos desirs, on en complète le titre en l'appelant « l'Art et l'Archéologie en province¹ ». Malgré huit années

1. On souscrit à Paris, à la Librairie archéologique de Victor Didron, place Saint-André-des-Arts, 30. Abonnement annuel, 20 francs. Par mois, une livraison de deux ou trois feuilles de texte, in-4°, avec gravures sur bois et deux planches gravées ou lithographiées.

d'existence, on a pu modifier ainsi un nom très-coumu et très-justement aimé. Pour le profit de tous, l'archéologie marchera de pair avec les beaux-arts, l'histoire et la littérature. Ainsi, désormais, le journal publié à Moulins, par l'habile éditeur M. Desrosiers, sera l'un des frères les plus puissants et les plus chéris des « Annales Archéologiques ».

Si nous étions réduits aux forces que nous venons d'énumérer dans cet article, nous pourrions craindre encore. Si nous n'avions d'autre point d'appui qu'en France, la France, qui est vive et changeante, pourrait bien nous manquer un jour ou l'autre. Nous sommes, il est vrai, au ministère des travaux publics par M. Viollet-Leduc, architecte de Saint-Denis, par M. Lassus, premier inspecteur des travaux de la Sainte-Chapelle, par M. le baron de Guilhermy, archéologue attaché spécialement à la Sainte-Chapelle et à Saint-Denis; nous sommes au ministère des cultes par MM. Lassus et Viollet-Leduc, architectes de Notre-Dame de Paris, par M. Bœsylvald, architecte de plusieurs cathédrales de France; nous sommes au ministère de l'intérieur, par plusieurs de nos amis qui siègent dans la Commission des monuments historiques et par un certain nombre d'architectes chargés de travaux importants sur tous les points de la France; nous sommes au ministère de l'instruction publique par le Comité historique des arts et monuments. Dans les chambres des pairs et des députés, nos maîtres en archéologie sont éloquents et puissants. Tout cela, sans aucun doute, nous donne de la solidité; mais, à toute construction bien faite et conçuë dans un bon système, il faut des contreforts au dehors. Ces contreforts, nous les avons en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, en Italie, en Espagne, où journaux et publications diverses, Sociétés archéologiques, savants et hommes du monde, constructions modernes de tout genre, viennent nous archouter, et assurer une bonne et durable existence aux doctrines que nous soutenons.

En Angleterre, bien avant nous, on a ressuscité le style du moyen âge dans les églises, les monuments civils, les châteaux, les maisons particulières. Lord Shrewsbury, MM. Hope, Dickinson et Bernal, membres du parlement britannique, M. Pugin, M. Henri Parker et la Société des architectes d'Oxford propagent, par leur influence, leurs richesses, leurs écrits, leurs constructions, la réhabilitation du moyen âge. « L'Ecclesiologist », le « Journal de l'Association archéologique », le « Journal de l'Institut archéologique », le « Tablet », « l'Archeologia cambrensis » parlent comme nous le faisons en France, et commentent ou reproduisent quelques-uns de nos travaux, surtout nos articles de doctrine. En Belgique, MM. le comte Félix de Mérode, le baron de Reiffenberg, Schayes, L. Fabry Rossius,

Arnaud Schaepekens, le journal « La Renaissance » et la « Revue archéologique » agissent et écrivent comme nous le faisons, nous encourageant de leurs vœux et de leur fortune. En Allemagne, la « Gazette d'Augsbourg », le plus répandu et le plus officiel des journaux de l'Europe, a reproduit, avec éloges et en adhérant à nos doctrines, la réponse de M. E. Viollet-Leduc au manifeste de notre Académie des beaux-arts contre la renaissance de l'art du moyen âge. M. le baron de Roisin, correspondant de nos Comités, M. Reichensperger, conseiller à la cour de Trèves, M. Ramboux, directeur du musée de Cologne, M. Schnaase, procureur du roi à Dusseldorf, M. Sulpice Boissérée, aujourd'hui à Bonn, poussent MM. les architectes Schmidt, Swirner, Heideloff, Schinkel, à construire des églises et d'autres monuments en style national. M. de Lassaulx, architecte du gouvernement, couvre les bords de la Moselle et du Rhin d'églises romanes ou ogivales. Ce savant et infatigable Pugin de l'Allemagne nous écrivait le 12 novembre dernier : « J'ai deux nouvelles églises en construction, assez considérables et entièrement voûtées. Trois autres, plus grandes encore et de 1,200 mètres carrés de superficie, seront prochainement commencées. Pour toutes, j'ai choisi le plan de Ramersdorf, qui date des premières années du XIII^e siècle; j'y ai cependant ajouté des transepts et deux tours, et j'en ai varié les détails. » En Italie, M. César Cantù et M. l'abbé Lacroix nous soutiennent de leur influence. En Espagne enfin, MM. de Los Rios et Antonio de Zabaleta propagent nos doctrines. Il n'est pas jusqu'en Russie où n'ait pénétré, avec M. Constantin Thom, architecte de l'empereur, la renaissance de l'art chrétien. Aux hommes, nous pourrions joindre les monuments qu'on élève en ce moment à l'étranger d'après le style ogival. Pour l'Angleterre, il en sera question encore dans la suite de notre « Promenade archéologique » dans ce pays. Pour la Belgique, le travail de M. Schayes, imprimé dans le tome III des « Annales », nous a suffisamment renseignés. Des documents nouveaux s'ajouteront bientôt à ceux que nous avons déjà donnés sur l'Allemagne. Le 26 décembre 1843, le roi de Danemark a posé la première pierre de la cathédrale de Copenhague, qui se bâtit en style gothique et qui est placée sous l'invocation de saint Absalon, archevêque de Rothseild, ancienne capitale du Danemark. Une église gothique vient de se construire au centre de la Grèce, dans la ville d'Athènes. M. Lassus a dressé le projet de deux églises du XIII^e siècle, pour la Moldavie. L'immense cathédrale de Calcutta vient de s'élever en style ogival. Avec un empressement visible, l'ancien pape, Grégoire XVI, en avait montré les dessins à M. Lannay, peintre de Vendôme et correspondant des Comités historiques : nous en avons vu le relief en albâtre

dans le Musée d'Oxford. Nous fîmes remarquer à M. H. Parker, qui nous montrait la miniature de cet élégant édifice, que son beau « Glossaire d'architecture » n'avait pas été certainement étranger à cette construction. Le livre avait engendré le monument; il démentait, heureusement pour nous, l'admirable chapitre écrit par M. Victor Hugo, dans « Notre-Dame de Paris » : CECI TEREA CELA. L'imprimerie, au contraire, donnera le jour à l'architecture. Aux États-Unis, en 1843, il y avait déjà quatre-vingt deux églises en style ogival, et on en fondait de nouvelles, qui doivent être à peu près terminées en ce moment.

Maintenant, le dirons-nous, ainsi établis au dedans, ainsi fortifiés au dehors, nous craignons peu les circulaires ministérielles, les manifestes de l'Académie, les excommunications du Conseil des bâtiments civils, les leçons de l'École des beaux-arts, la mauvaise humeur des architectes classiques et le dépit des journalistes païens.

Dans cet article, il n'a été question que d'architecture; dans un autre, on exposera de la même façon la renaissance de l'art du moyen âge appliquée à la sculpture en général, à la statuaire en particulier, à la menuiserie, à l'orfèvrerie, à la peinture murale, à la peinture sur verre, à la peinture sur terre cuite, à la poésie et au chant. Si, d'ici à la publication de ce second article, qui se fera probablement au mois de mars prochain, on avait des renseignements nouveaux à nous apporter sur la construction d'églises en style ogival, nous pourrions les donner succinctement dans la livraison de février. Pour activer la réalisation de nos doctrines, il est bon de montrer à ceux qui nous combattent tout ce qu'on exécute, sur les divers points de la France, en fait d'édifices qui rappellent le moyen âge. Qu'on y joigne aussi les documents de tout genre sur la renaissance des autres arts de la même époque, sur la sculpture, la menuiserie, l'orfèvrerie, la peinture et le chant; et l'article qui se prépare pour le mois de mars en sera d'autant plus riche.

MANUEL DE NUMISMATIQUE FRANÇAISE.

INTRODUCTION.

Ostendite mihi annisua census... — Cujus
est imago hæc, et superscriptio?

Matth. XXII, 19-20.

Le monnayage est une de ces inventions primitives dont nous jouissons sans en apprécier assez la valeur. La circulation de ces petits morceaux, d'un métal plus ou moins rare, est, comme l'écriture et la navigation, un des principaux rouages de toute civilisation; sans son secours, nous serions constamment gênés et bornés dans nos rapports avec nos semblables.

Malgré les prétentions grecques ou romaines à cet égard, nul ne peut revendiquer la gloire d'avoir donné le premier l'idée du monnayage. Elle a eu son germe dans la nécessité des choses, et l'humanité tout entière a concouru à son développement comme à sa perfection. L'évidence renverse les niaiseries philosophiques du siècle dernier : l'état sauvage est un état contre nature; l'homme ne peut se suffire à lui-même, et la variété de ses besoins lui impose la société, comme la faiblesse de son organisation lui rend la famille indispensable. Cet échange social de services, cet achat de ce qui manque par ce qui abonde, cette union entre les individus que l'intérêt sépare et que l'intérêt rapproche, ces relations de commerce enfin, nécessaires, universelles, établissent entre les hommes une sorte d'égalité que le plus absolu despotisme ne peut entièrement détruire; la communauté de besoins est aussi réelle que la communauté de biens est chimérique, et c'est par les monnaies que nous en recueillons facilement, sûrement et légalement tous les avantages.

En effet, dès qu'il y a nécessité d'échange, il y a nécessité d'estimation, et c'est en adoptant une unité commune qu'on évite les contestations et les difficultés qui se présentent aussitôt. L'homme s'est donc choisi cette unité de comparaison; il a tiré de la terre un corps ayant une valeur réelle par

l'usage qu'on peut en faire et offrant toutes les conditions favorables à sa destination. L'homme le trouve partout, le travaille facilement, le divise et le façonne selon son désir, et le temps lui-même ne peut rien sur son solide ouvrage.

La main suffit d'abord pour apprécier la valeur des premières monnaies ; la pesanteur en était l'unique loi. Mais lorsque l'humanité plus nombreuse fut forcée de multiplier les rouages de son organisation ; lorsque la science eut livré aux hommes les secrets de la nature, la société se préoccupa de l'abus que le mal pouvait en faire, et des sûretés qu'il fallait donner aux individus contre la mauvaise foi de leurs semblables. Tous furent convoqués autour de ce métal, et, avant qu'il fût mis en circulation, le pouvoir y apposa son nom pour en répondre, et y grava l'image de la Divinité en témoignage de sa loyale vérification. Cette double marque faite sur les monnaies, par chaque peuple, par chaque époque, est devenue pour nous le document le plus authentique de l'histoire. L'écrivain qui nous entretient du passé raconte des traditions incomplètes, que ses passions peuvent altérer ou que son imagination peut embellir ; mais ces archives, que les révolutions enfouissent dans la terre, y restent pendant des siècles à l'abri de toute espèce de falsification ; les faits s'y sont inscrits pour ainsi dire d'eux-mêmes, et la publicité les a préservés de tout mensonge. La présence de l'art sur les monnaies leur donne surtout une haute importance. L'art est pour une nation ce que la figure est pour l'homme, c'est-à-dire le miroir fidèle de sa pensée, de son activité, de son génie. L'hypocrisie lui est impossible. La vérité paraît nécessairement sur les monuments d'un pays ; chaque œuvre raconte la grandeur ou la médiocrité de ceux qui l'ont faite. L'art sur les monnaies, dans des limites qui paraissent très-étroites, possède pourtant un caractère général et social. Le graveur reçoit son programme de la nation, et l'ouvrage de son burin est seulement accepté lorsque le goût et les croyances de tous y sont fidèlement reproduits.

La Grèce, si laborieuse pour son immortalité, a produit des monnaies qui nous transmettent son histoire plus complètement que les récits harmonieux de ses poètes et des historiens. Chaque localité a lutté de talent avec les autres pour imprimer sur le métal son nom, son histoire et ses croyances. La numismatique grecque renferme la géographie minutieuse de ce pays, dont la gloire est bien plus grande que l'étendue ; elle est si riche, si variée, que, depuis tant d'années qu'on l'étudie, son catalogue est à peine fait ; les savants ont encore à déchiffrer tout ce que peuvent apprendre, sur sa théologie et sur ses écoles d'art, ses différences de style et la variété de ses types.

La numismatique romaine n'est pas d'une moindre importance; elle rappelle les origines sévères, les développements rapides et l'envahissement général du peuple dominateur. Après l'époque de la république, où les individus disparaissent devant l'unité du sénat, le système monétaire, autrefois concentré dans Rome, s'étend par le monde avec les armées victorieuses, et porte les traces des révolutions qui s'opèrent alors, en recevant l'effigie des empereurs. On suit les successeurs de César à travers l'énumération de toutes leurs puissances tribunitiennes; on assiste à leurs conquêtes, à leurs largesses, à leurs *consécration*s et à leurs ridicules apothéoses. Les monnaies semblent avoir été le moyen le plus recherché pour satisfaire l'orgueil impérial. Lorsque la couronne était à l'enclère, et que l'avidité des vendeurs permettait à ceux qui payaient le plus une si courte jouissance, quelques jours suffisaient à ces ambitieux pour laisser à la postérité leurs noms et leurs images sur des monnaies très-nombreuses et très-variées.

La numismatique des temps anciens avait presque seule obtenu place dans les études de la science depuis le XVI^e siècle; mais, dans les travaux consciencieux de notre époque sur l'histoire, les monuments relatifs à notre passé n'ont plus été négligés, et, depuis quinze ans, la numismatique française a pris des développements extraordinaires. Nos vieilles monnaies ne sont plus des pièces inconnues et barbares, impitoyablement condamnées au creuset du fondeur; ce sont maintenant des antiquités précieuses, recherchées, collectionnées avec passion, et souvent disputées, à des prix très-élevés, par de nombreux amateurs. Les travaux, sur cette partie de l'archéologie nationale, ont été si persévérants et si complets, qu'il est possible maintenant de fixer la science et d'en écrire un traité général.

Ce n'est point ce que j'entends dans ce Manuel. Mon but n'est pas de résumer, de coordonner ce qu'on a dit jusqu'à ce jour et de présenter aux numismatistes des conclusions sur tous les points controversés; je m'adresse à ceux qui sont étrangers à cette branche de notre archéologie, et je désire, tout en leur épargnant les détails d'une science inconnue, leur offrir des notions générales et des aperçus très-importants pour les études qui les occupent. La numismatique est trop inhérente à l'histoire pour qu'elle soit indifférente à tous ceux qui remontent dans le passé. Sans ses explications, ils trouveraient à chaque instant des énigmes insolubles. L'intelligence de nos systèmes monétaires, par exemple, est aussi nécessaire, pour comprendre les transactions d'autrefois, que la connaissance du système décimal qui nous régit est indispensable pour traiter maintenant nos moindres affaires.

Du reste, la simple exposition du plan que je me propose expliquera par-

faitement le but et l'utilité de ce travail. Au lieu d'écrire l'histoire de nos anciennes monnaies et d'en rédiger un catalogue aussi complet que possible, nous les considérerons dans leur ensemble, sous le rapport de leurs métaux, de leurs divisions, de leurs types, de leurs légendes et de leur fabrication. Nous suivrons un ordre chronologique dans cet examen, et nous rechercherons au milieu des monnaies gauloises, si abondantes sur notre sol, les influences grecques et romaines que subit notre premier système monétaire, et ce qu'il peut y avoir de national dans ces types si étranges et si variés.

Après ces préliminaires, qui nous rattacheront à l'antiquité, nous entrerons dans notre histoire par l'étude de l'époque mérovingienne. Nous constaterons plutôt que nous n'expliquerons l'emploi exclusif de l'or sous les rois de la première race, et nous chercherons au milieu de ce chaos de *triens*, qu'on est obligé de classer par ordre alphabétique de lieu et de monétaire, quelques données sur l'organisation politique d'alors et sur les localités ou les règnes qui paraissent avoir été des centres de civilisation dans cette période. Mais ce qui nous arrêtera surtout, ce sont les types religieux qu'on trouve en abondance sur les pièces mérovingiennes, et qui sont les seuls monuments qui nous restent de l'établissement du christianisme dans les Gaules.

La seconde race nous offrira un autre système, un autre métal et des types différents. Nous verrons sur ses monnaies la trace des victoires de Charlemagne en Italie et l'histoire de la décadence rapide de ses successeurs. Ce grand empire n'ayant plus d'unité, les monnaies deviennent locales, et les puissants feudataires les signent en vertu de concessions souvent très-involontaires. Entre Charlemagne et saint Louis, nous examinerons les causes, les développements et la fin de cette usurpation partielle de la souveraineté : cette partie renfermera nécessairement des remarques utiles sur l'organisation féodale.

Le règne glorieux du saint et chevaleresque Louis IX viendra prendre ensuite sa digne place dans cet aperçu monétaire. Ses pièces sont des types de loyauté pour le titre et de beauté pour l'exécution. Les ruses fiscales de Philippe-le-Bel les altèrent bientôt. Les revers du roi Jean, ainsi que les misères des guerres civiles, les modifient sans cesse et finissent par les appauvrir tout à fait, jusqu'à ce que la renaissance, moins nuisible dans cette branche de l'art que dans les autres, commence à établir un monnayage plus stable et plus universel. Nous nous arrêterons peu au système qui précéda le nôtre. Ces pièces, par leurs dates et leurs légendes, sont faciles à reconnaître, et nous nous contenterons d'indiquer les moyens nouveaux de

fabrication, l'organisation des ateliers et les marques des différentes *monnaeries* de France ¹.

Pour compléter ces données numismatiques, nous y ajouterons quelques notions sur les monnaies historiques. Ces monnaies sont celles qui n'ont pas eu un cours général et régulier, telles que les pièces frappées pendant les Croisades, l'occupation anglaise et les campagnes d'Italie sous Charles VIII, Louis XII et François I^{er}.

Enfin, pour ne rien négliger, nous donnerons une notice sur les médailles, les jetons et les méreaux. Ces pièces ne sont pas sans intérêt : on peut les comparer à des chroniques et à des mémoires particuliers qui éclairent l'histoire par des détails sur les usages et sur les mœurs de la vie privée.

Ce travail sera terminé par un résumé qui offrira, en peu de lignes, les caractères généraux capables de faire reconnaître sur-le-champ la provenance et la valeur de toute pièce que le hasard présentera aux archéologues étrangers à la numismatique. Des planches, dessinées et gravées par moi-même, donneront les alphabets et les types principaux de chaque époque.

Ceux qui se seront intéressés à l'étude de nos vieilles monnaies et qui voudront en acquérir une connaissance plus approfondie trouveront, en dernier lieu, toutes les indications bibliographiques nécessaires à leurs recherches.

En expliquant les origines et les développements de la science, je serai heureux de rendre hommage aux auteurs contemporains dont je ne suis que l'humble disciple. Leurs savants ouvrages sont les capitaux bien réels et bien abondants de mon entreprise. Je tâcherai, en m'en servant, d'être court et clair.

E. CARTIER,

Membre de la Société royale des Antiquaires de France.

1. J'avoue que le mot « monnaie » ne se trouve point encore dans notre dictionnaire légal ; il est de la composition du savant polonais Lelevel, qui a pensé que notre langue jouissait des mêmes avantages que la sienne. Pourquoi ne pas recevoir ce mot, puisqu'il est bien fait ? Les Italiens appellent *zecca* le lieu où se frappent les monnaies ; nous, nous n'avons qu'un mot pour désigner l'atelier monétaire et ses produits. Adoptons « monnaie » en attendant que l'Académie l'approuve. L'Académie ne compose pas les mots, elle les enregistre ; l'usage les lui impose. Ainsi, liberté pleine et entière de composer et surtout de ressusciter les mots qui nous manquent. — Voyez la « Revue numismatique », vol. 1, page 56.

LES ORFÈVRES LAÏQUES

AU MOYEN AGE.

L'orfèvrerie est un art doublement religieux et par la profession de ses ouvriers et par la destination de ses produits. La religion occupait alors le premier rang dans les affections des populations occidentales; elle dut avoir la part la plus large dans leurs travaux. Mais l'amour de l'invisible et de l'infini, se reflétant dans des œuvres matérielles, n'était pas la seule passion de l'humanité. A côté des moines empressés à servir ce sentiment par l'exécution de l'orfèvrerie religieuse, se trouvaient des ouvriers laïques occupés d'alimenter une population mondaine de vases, de colliers, de bagues, de charmants colifichets en tout temps si chéris de la vanité humaine.

Réduits à des œuvres secondaires, les orfèvres laïques se renfermaient dans les limites d'un travail peu productif et peu varié. Nous avons sur ce point le témoignage d'un écrivain du XI^e siècle, Jean de Garlande¹. Dans son « Dictionnaire », cet auteur fait un tableau peu agréable de leur industrie et de leur pauvreté.

Déjà les ouvriers qui travaillaient les métaux précieux se divisaient en quatre classes : fermailliers, monétaires, fabricants ou monteurs de coupes, orfèvres.

Les fermailliers, dit-il, offrent des fermoirs, grands et petits, de plomb et d'étain, de fer et de cuivre. Ils ont aussi de beaux colliers et des grelots sonores².

Les monétaires, qui fabriquent les monnaies, semblent riches, mais ils ne le sont pas. Les deniers qu'ils fabriquent ne sont pas leur propriété; on les en-

1. Remarquons en passant que la copie la plus ancienne du traité de Jean de Garlande, qui soit venue jusqu'à nous, n'est pas antérieure au XIII^e siècle.

2. « Firmacularii habent ante se firmacula magna et parva, de plumbo facta et de stagno, ferro et cupro; habent etiam monilia pulera et notas resonantes. » — *Dictionnaire de Jean de Garlande*, publié par H. Geraud, dans son ouvrage intitulé : *Paris sous Philippe-le-Bel*, in-1^{er}, page 590.

voie au change pour être à la disposition des changeurs sous espérance de gain¹.

Les ouvriers qu'on appelle « cipharii » décorent les vases de lames d'or et d'argent, et montent les coupes sur des pieds; ils les entourent de cercles métalliques, pour les consolider et les embellir².

Les orfèvres se tiennent devant leurs fourneaux et leurs tables, sur le Grand-Pont: ils fabriquent des hanaps d'or et d'argent, des fermoirs, des colliers, des épingles, des agrafes; ils ornent les anneaux de pierreries rondes, de jaspes, saphirs et émeraudes³.

Les orfèvres industriels frappent, avec de légers marteaux, les lames d'or et d'argent sur une enclume de fer; ils enchâssent les pierreries dans les chatons des bagues qui sont à l'usage des barons et des nobles dames⁴.

Ainsi les orfèvres, dès le XI^e siècle, résidaient à Paris sur le Grand-Pont ou Pont-an-Change. Trois siècles plus tard, nous les y retrouvons en compagnie des émailleurs. En 1317, Philippe le Long accorda à l'émailleur Garnot un atelier sur le Grand-Pont⁵.

Vers le milieu du XII^e siècle, cet établissement avait déjà une longue durée, et pourtant les orfèvres parisiens n'avaient pas su conquérir l'habileté et la réputation qui en imposent aux concurrences du dehors; les immenses travaux exécutés à Saint-Denis, vers cette époque, établissent l'infériorité relative des orfèvres parisiens. Suger, pour l'embellissement de son abbaye, eut recours aux orfèvres lorrains et aux maîtres habiles de diverses nations⁶.

L'illustre abbé nous a laissé une énumération rapide des travaux de toute nature qui jetèrent un si vif éclat sur la royale abbaye qu'il dirigeait.

1. « Nummularii, qui fabricant monetas, videntur esse divites, sed non sunt. Licet denarios monetant, sui non sunt; sed mittuntur ad cambium ut a cambitoribus vel a campisoribus cambiantur, sub spe lucrandi. » Ib., p. 594.

2. « Artifices, qui dicuntur cipharii, incrustant vasa crustis aureis, argenteis, et pedes supponunt crateribus, quos circulis coronant, ut ipsi sint fortiores et pulciores et durabiliores quam ad estimationem eorum. » Ib., p. 595. — « Reparatores ciphorum clamant ciphos reparandos cum filo ereo et argenteo. Ciphos autem reparant de murrinis sive de murris, et planis, bruciis de acere et tremulo. » Ib., p. 594.

3. « Aurifabri sedent ante fornaces suas et tabellas super Magnum-Pontem, et fabricant pateras de auro et argento, firmacula, monilia, spinctera et nodulos, et eligunt ad anulos granulla et jaspides, saphiros et smarandos » Ib., p. 594.

4. « Aurifaborum industria tundit super in eadem ferream, cum malleolis subtilibus, laminas criseas et argenteas, et includit gemmas preciosas infra ancas anulorum quibus utuntur barones et femine generose. » Ib., p. 595.

5. In *Suppl. Carpent.*, v^o *Esmailleur*. « Item, dominus rex concessit Garnoto, esmailatori, unum operatorium supra magnum pontem. »

6. Cette expression, employée par Suger, pourrait désigner des Limousins, le Limousin n'appartenant pas alors à la France.

Par ses soins, furent réunis des fondeurs et des ciseleurs, et de leurs ateliers sortirent à grands frais les portes principales de l'église, décorées de reliefs figurant la passion, la résurrection et l'ascension du Sauveur, richement dorées, comme il convenait au seuil d'un noble édifice ¹. Au côté droit, les portes étaient neuves; le côté gauche fut clos par des portes antiques décorées de mosaïques ².

Les fenêtres reçurent aussi une clôture historique, mais transparente. Des mosaïques de verre, du ton le plus vigoureux, peintes et ajustées par la main habile de « maîtres de diverses nations », furent disposées, de l'abside au portail, et retraçèrent aux yeux ravis les événements et les personnages de l'ancien Testament, figures de la Loi nouvelle. Cette lumière, brillante et variée comme l'arc en ciel, éclairait un autel d'or, des candélabres d'or, un pupitre revêtu de tablettes d'ivoire restauré à la même époque. Sept chandeliers antiques, don de l'empereur Charles, maltraités par le temps, reçurent une coverte nouvelle d'or et d'émail; ils entourèrent un aigle antique, nouvellement redoré. Le siège de Dagobert fut restauré en même temps. Au milieu de ces magnificences, brillait du plus vif éclat une croix d'or, émaillée, enrichie de pierreries, travail inestimable de l'orfèvre saint Éloi. L'abbé Suger voulut donner un pendant à ce chef-d'œuvre. Plus de quatre-vingt mares d'or et des pierreries innombrables furent réunis par ses soins, et consacrés à l'exécution d'un crucifix. Cette croix, confiée à plusieurs orfèvres lorrains, au nombre de cinq et de sept, fut terminée en deux années de travaux continus ³.

Au XIII^e siècle, les orfèvres de Paris, devenus plus nombreux, se séparèrent définitivement des autres industries qui travaillaient les métaux; ils s'organisent en corporation et rédigent des règlements transcrits par Étienne Boileau, prévôt de la ville, dans le registre intitulé « le Livre des Métiers ». Voici ces statuts :

DES ORFÈVRES ET DE L'ORDONNANCE DE LEUR MESTIER.

« Il est à Paris orfèvres qui veult, et qui faire le set, pour qu'il œvre ad us et as costumes du mestier qui tex sunt :

1. « Valvas siquidem principales, accitis fusoribus et electis sculptoribus, in quibus passio Salvatoris, et resurrectio vel ascensio continentur, multis expensis, multo sumptu in earum deauratione, ut nobili porticiui conveniebat, ereximus. » Suger, *de Administr. sua*, ap. Duchesne, IV, 342.

2 « In dextera parte, novas; in sinistra vero, antiquas, sub musivo. » Id., ib.

3. « Per plures aurifabros lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus. » Id., p. 343.

« Nus orfèvre ne puet ouvrer d'or à Paris qu'il ne soit à la touche de Paris ou mieudres (meilleure) la quele touche passe touz les ors de quoi en œuvre en nule terre.

« Nus orfèvres ne puet ouvrer à Paris d'argent que il ne soit ausi bons comme estelins (étalon anglais de l'argent) ou mieudres.

« Nus orfèvres ne puet avoir que un aprentis estrange; mès de son linage ou du lignage sa fame, soit de loing, soit de près, en puet-il avoir tant come il li plaïst.

« Nus orfèvres ne puet avoir aprentis privez ne estrange, à moins de x ans, si li aprentis n'est tex qu'il sache gaingnier cent sols l'an et son despens de boivre et de mangier.

« Nus orfèvres ne puet ouvrer de nuit, se ce n'est à l'oeuvre tou Roy, la Roine, leurs anfans, leur frere et l'Évesque de Paris.

« Nus orfèvres ne doit païage ne coustume nule de chose qu'il achate ne vende appartenant à leur mestier.

« Nus orfèvres ne puet ouvrir sa forge au jour d'apostèle, se ele n'eschieit au samedi, fors que un ouvroir que chascun ouvre à sou tour à ces festes et diemenche; et quanques cil gaigne qui l'ouvroir a ouvert, il le met en la boïste de la conllarrie des orfèvres, en laquele boïste en l'on met les deniers Dieu que li orfèvre font des choses que il vendent ou achatent appartenans à leur mestier, et de tout l'argent de celle boïste done-on chascun an le jour de Paques un disner as poures de l'Ostel-Dieu de Paris.

« Tous ces establissemens devant diz ont juré li orfèvre à tenir et à garder bien et loiaument : et se estranges orfèvres vient à Paris, il jure à tenir touz ces establissemens.

« Li orfèvre de Paris sont quite du guëit, mès il doivent les autres redevances que li autres bourgeois doivent au Roy.

« Et est à savoir que li preudhoms du mestier elisent ij preudeshomes ou iij pour garder le mestier, liquel preudoms jurent que ils garderont le mestier bien et loiaument as us et as coustumes devant diz, et quant cil preudhoms ont finé leur service, li communs du mestier ne les pueent mès remettre à garder le mestier devant iij ans, se il n'i voelent entrer de leur bone volenté.

« Et se li iij preudoms treuvent un home de leur mestier quiovre de mauvès or ou de mauvès argent, et il ne s'en voille chatoier, li iij preudoms ameinent celui au prevost de Paris, et li prevoz le punist si qu'il le banist à iv anz ou à vj, selon ce qu'il a deservi¹. »

4. Extrait du *Livre des métiers d'Étienne Boileau*, prévôt de Paris, sous saint Louis, publié en 1837, par Depping, un vol. in-4°; pages 38-39.

Ce texte, clair et précis, n'a pas besoin de commentaires. M. Depping fait observer, au sujet de l'article troisième, que le « Sterling » était l'étalon d'argent anglais. Ainsi la France excellait par la pureté de l'or, et l'Angleterre, par la pureté de l'argent. On remarquera encore la touchante coutume qui venait au secours des pauvres de l'Hôtel-Dieu par le produit d'un léger travail alternatif, exécuté les jours fériés¹. L'institution des « prud'hommes », choisis par les orfèvres et chargés de veiller à l'observation des règlements de la communauté, est un fait qui, pour avoir été commun à cette époque, n'en est pas moins digne d'attention.

Vers le temps où ces statuts prenaient place parmi les règlements d'administration, en 1240, fut exécutée une des œuvres les plus importantes de l'orfèvrerie française. La châsse de sainte Geneviève, attribuée à saint Éloi, étant toute disloquée, l'abbé Robert de La Ferté-Milon songea à en faire exécuter une autre, digne par sa magnificence de la patronne de Paris. Aussitôt, les dons pieux affluèrent. Hugues d'Athys, grand panetier de France, donna vingt livres à cette intention; Nicolas de Roze, évêque de Noyon, quatre-vingts livres; Guillaume de Sainte-Marie, évêque d'Avranches, vingt livres; Robert de Courtenay, chevalier, légua dix mares d'argent à la même fin. Quarante-trois mares d'argent, sept mares et demi d'or, un nombre infini de pierres précieuses furent consacrés à cet ouvrage, confié à l'orfèvre Bonnard. Son travail fut achevé en dix-huit mois, et la châsse fut bénite le 28 octobre 1242. Elle avait la forme d'une église oblongue. Les faces latérales, divisées par des arcades, étaient décorées des statues des douze apôtres; aux deux extrémités, veillaient deux figures en relief, représentant la sainte Vierge et sainte Geneviève. Cette châsse fut fondue dans le creuset révolutionnaire. S'il faut en croire les gravures qui nous en ont conservé l'image, elle était beaucoup plus remarquable par l'abondance des métaux précieux et des pierres que par la beauté d'une exécution assez lourde, d'une composition pesante et peu originale. Il est telle pauvre châsse de village limousin, exécutée en cuivre à la même époque, dont la beauté est bien supérieure. Mais nous n'osons insister; on sait que les images anciennes d'objets d'art sont trop souvent des calomnies gravées².

1. « On a pu voir, dit M. Depping, par les deux titres précédents, que la magistrature de Paris prenait aussi les intérêts des pauvres, ou plutôt des familles peu aisées, en ayant soin que les abords du marché leur fussent ouverts comme aux riches, et en empêchant les accapareurs de leur enlever les denrées quand elles étaient à bas prix. »

2. V. *l'Histoire du diocèse de Paris*, par l'abbé Le Beuf, t. I. — *Abrégé historique de la constitution de la châsse de sainte Geneviève*. — *Éloge ou abrégé de la vie de sainte Geneviève*, par le R. P. Lallemand.

A peu près à la même époque, saint Louis faisait magnifiquement enchâsser les reliques qu'il avait reçues de la Terre-Sainte.

Encore quelque temps, et les documents abonderont. Un renseignement précis va nous montrer les orfèvres réunis à Paris au nombre de cent seize. Le texte qui nous fait connaître leur nombre est le rôle de la taille de l'année 1292. Depourvu, tout naturellement, d'indications sur leur mérite relatif et sur la valeur de leurs travaux, ce document donne seulement leurs noms et le chiffre de leurs impositions; mais ce dernier renseignement suffit pour faire apprécier avec justesse l'importance de leur industrie. En effet, en supposant que l'imposition personnelle avait pour base, alors comme aujourd'hui, la fortune de chaque individu dans ses rapports avec la richesse générale, il nous sera facile d'apprécier l'importance de la profession d'orfèvre à cette époque, en la comparant à la fois aux industries contemporaines et aux industries de notre temps. Les conclusions, qui ressortent de cette étude, confirment nos observations sur l'infériorité relative où se trouvait alors l'art de l'orfèvrerie exercé par des laïques.

Voici, selon l'ordre du Livre de taille, la liste des orfèvres de Paris en 1292, et le chiffre de leurs impositions. Nous ajoutons à cette liste le nom des Limousins et des émailleurs.

Livres. Sols. Den.		Livres Sols. Den.	
Guillaume, Orfèvre	» 2 »	Bertaut, Orfèvre	» 12 »
JELAN DE LYMOGES	» 4 »	Robert Begon, orfèvre.	» 6 »
Jacquet, son valet	» 12 »	Pierre, Orfèvre.	» 3 »
Henriët, son valet	» 12 »	Guillaume, Orfèvre.	» 2 »
Richard, Orfèvre	» 12 »	Dreves, l'afineur	» 20 »
Richardin, l'esmaïlleur de Londres. » 3 »	» 3 »	Richard, l'esmaïlleur.	» 28 »
Robert, Orfèvre, Anglais	» 12 »	Pierre, l'esmaïlleur.	» 28 »
Renaut, Orfèvre.	» 2 »	Perrot, leur valet	» 10 »
Garnier-le-Blont, orfèvre	» 4 »	Jehan le Cochetier, orfèvre	» 58 »
Jean Benjamin, orfèvre	» 5 »	ROBERT DE LYMOGES	» 12 »
Jehan d'Aire, orfèvre.	» 36 »	Jaquemart, Orfèvre.	» 3 »
Pierre de Chieù, orfèvre	» 3 »	Guillaume, Orfèvre.	» 10 »
Gile de Sessons, orfèvre	» 12 »	Raoul, Orfèvre	» 2 »
Etienne de Valeri, orfèvre	» 12 »	Richard, l'orfèvre	» 2 »
Jehan de Londres, orfèvre	» 12 »	Guillaume Herondèle, l'orfèvre	» 2 »
Mestre Julien, l'orfèvre	» 21 »	Thomas, l'orfèvre	» 4 »
Guillot-le-Vilain, orfèvre	» 5 »	JAQUET DE LYMOGES	» 2 »
Guillaume de Bruieres, orfèvre.	» 10 »	Jaques, l'orfèvre.	» 2 »
Gervès de Perche, orfèvre.	» 14 »	ÈVES DE LYMOGES	» 12 »
Erenboure de Braieres, orfèverresse. » 21 »	» 21 »	Thomas, l'orfèvre	» 12 »
Phelippe Vilain, orfèvre.	» 8 »	Richard, l'orfèvre	» 2 »
Robert de Bruieres, orfèvre	» 5 »	Phelippe, l'orfèvre.	» 2 »
Jehannot de Laingui, orfèvre.	» 10 »	Jehan, l'orfèvre	» 2 »
Aveline, fame fen Jehan le Len, orfèvre. » 3 »	» 3 »	Estienne, l'orfèvre.	» 18 »
Guillot, l'afineur d'argent	» 8 »	Robert, l'orfèvre.	» 3 »
Bertlot, l'orfèvre	» 12 »	Rogier, l'orfèvre	» 2 »
Guillaume le Coc argenténeur	» 2 »	Jehan, l'orfèvre	» 14 »

	Livres. Sols. Den.		Livres. Sols. Den.
Robert, Orfèvre	» 10 »	Henri le Breton, orfèvre	» 12 »
Jehan, Orfèvre	» 18 »	Gervosot de Pontoise, son apprentiz	» » 12
Guillaume-le-Vilain, orfèvre	» 18 »	Jehan d'Auceure, orfèvre	» 10 »
Pierre, le fèvre,	» 3 »	Mahé de Blauvez, orfèvre,	» 20 »
PHILIPPE DE LYMOGES	» 20 »	Oudinet l'Évesque, apprentiz du dit	
Raoul, Orfèvre	» 12 »	Mahé	» » 12
Guriat, Orfèvre	» 2 »	Raoulet Fesmalleur	» » 12
Guriat, Orfèvre	» 2 »	Jehan le Normant, orfèvre	» » 12
Philippe de Gournai, orfèvre	» 5 »	François, Orfèvre	» 12 »
Thomas Prient, orfèvre	» 8 »	Dame Ysabel la concierge	
Alain de Pontaise, orfèvre	» 3 »	Gefroi son fuiz, orfèvre	» 45 »
ANDRÉ DE LYMOGES	» 2 »	Richard d'Arraz, Orfèvre	» 3 »
Jehan Grimost, orfèvre	» 5 »	Auvère, Orfèvre	» 3 »
Jehan Ace, orfèvre	» 24 »	Jehan de Quant, Orfèvre	» 3 »
Eude, Orfèvre	» 25 »	Lambert de Blois, orfèvre	» 6 »
Guillaume le Vavasseur, orfèvre	» 18 »	Oudinet Marcel, orfèvre	» 6 »
Pierre de Maute, orfèvre	» 20 »	Girart l'Aleman, orfèvre	» 18 »
Jehan de Drenes, Orfèvre	» 16 »	Gilebert l'Englois, orfèvre	» 24 »
Raoul, Orfèvre	» 3 »	Estienne son valet	» 20 »
Pierre le clez, orfèvre	» 12 »	Vincent de Pro vins, orfèvre	» 3 »
Guillaume de S.-Lorenz, orfèvre	» 2 »	Simon Bon-Anfant, orfèvre	» 4 »
Nichole, Orfèvre	» 2 »	Lorens des Chans, orfèvre	» 70 »
Étienne Poitevin, Orfèvre	» 18 »	Oudet de Brinières son valet	» 3 »
Jourdain, Orfèvre	» 2 »	Adam le Mainguen, orfèvre	» 18 »
Huchon, Orfèvre	» 12 »	Robert d'Ierre, Orfèvre	» 3 »
Jehan de Tire-Chape, Orfèvre	» 16 »	Jehan d'Arraz, Orfèvre	» 8 »
Rogier, Orfèvre	» 14 »	Courrat l'Aleman, orfèvre	» 2 »
Pierre, Orfèvre	» 16 »	Jehan Raton, Orfèvre	» 3 »
Robert le Mareschal, orfèvre	» 5 »	Pierre de Montpellier, Orfèvre	» 8 »
Guillaume de Gaingni, orfèvre	» 15 »	Ernoul de Croisilles, Orfèvre	» 6 »
Giefoi de Bonant, orfèvre	» 5 »	Henry l'Aleman, Orfèvre	» 3 »
Guillaume Richier, orfèvre	» 6 »	Saudrin l'Englois, Orfèvre	» 3 »
Estienne de Gien, orfèvre	» 5 »	Seguin, Orfèvre; Simon son compaignon	» 3 »
Jehan de Saint-Amant, orfèvre	» 5 »	Denisot de Tours, orfèvre	» 12 »
GUIART DE LYMOGES	» 58 »	Hebert, orfèvre	» 2 »
Bertant, Orfèvre	» 12 »	Guillaume, Orfèvre	» 10 »
Oudinet Tibout, orfèvre	» 12 »	Haimmon, Orfèvre	» 2 »

En somme, les cent seize orfèvres, portés sur le livre de taille, avaient à payer une cote qui varie entre celle de Lorens des Chans, taxé à 70 sols (c'est l'unique de ce taux), et celle de Gile de Sessons, taxé à 12 deniers; cette dernière est assez commune. L'imposition des orfèvres s'élève à 802 sols, soit, en moyenne pour chaque orfèvre, 6 sols 11 deniers¹. Cette moyenne est inférieure à celle de la taxe des bouchers. Pauvres orfèvres!

Qu'on recherche la valeur de cette imposition en monnaie du cours actuel,

4. M. l'abbé Texier a oublié dans cette liste six orfèvres: Durand, Henri, Ferri, Abel, Clément, Jehan; de plus un premier Guillaume de Saint-Lorenz, orfèvre comme le second et coté comme lui; enfin l'émailleur Lucas. Mais les calculs et les conclusions de M. Texier n'en subsistent pas moins dans leur entier. — Il y a un Jehan de Limoges oublié parmi ceux qui sont tirés du *Livre de la Taille*. — Aveline la *jaollière*, qui paie 48 sols, est-elle une joaillière; doit-elle marcher de pair avec Erenhouer, de Braièrès, l'*orfaverresse*, et faut-il leur adjoindre Perronelle, qui *taille l'or*, et qui paie deux sols? (*Note du Directeur.*)

et l'on aura des résultats non moins curieux. Occupons-nous d'abord de la valeur intrinsèque, c'est-à-dire de la valeur représentative du titre et du poids.

Les orfèvres eurent à payer, en 1292, 40 livres 2 sols, soit 9,624 deniers.

Le marc d'argent, à la même époque, valait 533 deniers. Le produit en marcs d'argent, de l'imposition des orfèvres, est donc représenté par $18 \times \frac{20}{100}$; or, le marc d'argent valant aujourd'hui au même titre 52 francs 10 centimes, il faut multiplier 18 par $52,10 = 937$ fr. 80 c. Ce produit divisé par 116, nombre des orfèvres, attribué à chacun d'eux 8 fr. 08 c.

Chaque orfèvre de Paris eut donc à verser au fisc, en 1292, une « quantité » d'argent égale, en poids et en pureté, à 8 francs 8 centimes.

Cette solution, très-exacte au point de vue mathématique, cesse de l'être si on tient compte de la valeur relative. Il est bien évident, par exemple, que si, pour une livre pesant d'argent, on se procurait sous Philippe-le-Bel cinq fois plus d'objets fongibles qu'on n'en obtiendrait à notre époque, avec la même quantité d'argent d'une pureté égale, la valeur de l'argent a diminué dans la même proportion. Cette étude a été faite par les économistes. Écartant de leurs calculs les choses qui tirent des caprices de chaque temps une valeur aussi capricieuse que la mode, ils ont pris pour base les céréales, en tout temps nécessaires à l'alimentation, et surtout le blé, cet aliment de tous les pays et de tous les climats. Nous n'avons pas à refaire leur travail. Il est aujourd'hui prouvé que, grâce à la découverte du Nouveau-Monde et aux spoliations révolutionnaires, la valeur de l'argent a diminué dans la proportion de cinq à un. Ainsi, 8 francs 08 centimes multipliés par cinq, c'est-à-dire, 40 francs 40 centimes, telle est la valeur relative de la taille de chaque orfèvre en 1292.

Imagine que les orfèvres de notre temps s'abonneraient à ce prix. Paris, il est vrai, n'était pas à cette époque l'atelier d'orfèvrerie le plus célèbre et le plus actif du monde; Limoges et d'autres villes du midi, telles que Montpellier et Toulouse, avaient des orfèvres supérieurs en talent et en célébrité.

Beaucoup d'individus figurent sur ce registre sans indication de professions; plusieurs Limousins y sont portés avec des cotes considérables. S'il était permis de croire, et c'est fort vraisemblable, qu'ils exerçaient à Paris l'art en honneur dans leur pays, on aurait une idée fort élevée de leur richesse ou de leur talent.

Le « Livre des Métiers », auquel nous avons déjà emprunté les statuts des orfèvres, cite sous leurs titres divers les statuts des corporations nombreuses qui, à Paris, travaillaient les métaux. C'étaient « les potiers d'étain; les ouvriers de toutes menues oeuvres qu'on fait d'étain ou de plomb; les fèvres,

marissaux, veilliers et haumiers; les fèvres couteliers; les contelliers faiseurs de manches; les serruriers; les boîtiers faiseurs de serrures à boîte; les batteurs d'archal; les boucliers de fer; les boucliers d'archal, de cuivre et de laiton neuf ou vieux; les tréfiliers de fer; les tréfiliers d'archal; les faiseurs de clous pour attacher boucles, mordans, et membres sur courroie; les haubergiers; les cristalliers et pierriers de pierres naturelles; les batteurs d'or et d'argent à filer; les batteurs d'étain; les batteurs d'or et d'argent, en feuilles, à parc; les fondeurs et mouleurs; ceux qui font boucles, mordans, fermeaux, anneaux d'archal et de cuivre; les fermailliers de laiton et ceux qui font fermeaux à livres ».

Nous ne croyons pas être sorti du sujet qui nous occupe en transcrivant cette longue énumération. Au moyen âge, l'art et le métier sont mêlés et confondus; l'art gagne à ce rapprochement une grande habileté pratique, et le métier une beauté originale. Nous verrons bientôt un potier d'étain, ou, selon notre langage méridional, un *pinlier*, exécuter, pour la cathédrale de Limoges, un pupitre monumental. Nous verrons ces peintures de portes s'enrouler capricieusement, comme les serpents qu'elles figurent; les agrafes s'enlacer en dragons; les fermoirs simuler une rosette de souples rubans, à laquelle se suspendront des écussons armoiries; les serrures s'ouvrir à jour comme une rosace gothique; les manches de couteaux se décorer d'émaux et d'incrustations brillantes. L'art suivra partout la fantaisie, sa sœur; l'intelligence autant que la main façonnera les œuvres les plus vulgaires.

La plupart des statuts que nous venons d'énumérer se font remarquer par une disposition qui se retrouve dans les statuts des orfèvres, transcrits plus haut. Les limites posées au nombre des apprentis, choisis hors de la famille du maître, peuvent nous paraître étranges. Elles avaient alors un double avantage: elles étaient un obstacle à la multiplication des ouvriers de chaque métier, partant, à une concurrence ruineuse; elles contribuaient à rendre les professions héréditaires. On sent tout le prix de l'esprit de tradition, soit pour les procédés, soit pour la renommée: la science, la réputation sont doublement précieuses, lorsqu'elles sont un legs des aïeux. Donnons encore un regret à la prévoyance touchante qui pourvoyait au sort des « apprentis », en leur assurant un suffisant salaire. La liberté en souffrait peut-être. Trop regrettables chaînes, qui liaient le maître au profit du serviteur, notre époque apprendra à les désirer un jour!

TEXIER,

chanoine de Limoges, correspondant des Comités historiques.

STATUAIRE DES CATHÉDRALES

DE FRANCE.

Considère dans sa composition la plus apparente et la plus grossière, le globe qui nous porte est formé de terre et d'eau; il s'enveloppe, comme d'un vêtement, de l'atmosphère qui finit où commence la voûte du ciel. Sur la terre, se dressent les montagnes, végètent les plantes, vivent les animaux; sous les ondes, s'élèvent d'autres montagnes, poussent d'autres végétaux, s'agit un autre monde d'êtres vivants; dans l'atmosphère, se déchaînent les vents et les tonnerres, s'élaborent la grêle et la pluie; enfin, dans le ciel, brillent et se meuvent le soleil, la lune, toutes les constellations.

Les éléments de la nature, qu'on a simplifiés encore en les ramenant à quatre, l'air, le feu, la terre et l'eau, ont été regardés, par tous les païens, aussi bien ceux du Nord que de l'Orient et du Midi, aussi bien ceux de l'Égypte, que de la Grèce et de la Scandinavie, comme des forces vivantes, ayant en elles et ne tenant que d'elles leur origine et leur puissance. Cause d'elle-même et produisant des effets voulus par sa volonté propre, chacune des forces de la nature a été regardée comme un être doué de qualités souveraines, absolues, divines; de chaque élément on a fait un dieu. Pour nous en tenir à la mythologie des Grecs, rappelons-nous que Jupiter, roi de l'atmosphère, air divinisé, tenait dans sa main les orages et la foudre, tandis que Neptune régnait sur les flots, Pluton ou Vesta, sur la terre et le feu. Le paon, dont la queue est convertie d'étoiles, était spécialement consacré à Junon qui rémissait sous sa puissance presque tous les astres du ciel; un autre dieu, une autre déesse, Apollon et Diane, habitaient le soleil et la lune, comme l'âme habite le corps. En descendant sur la terre, on trouvait des dieux dans les montagnes et les arbres, dans les prairies et les fleuves. La Mer ou Amphitrite avait épousé Neptune, le dieu des flots, et ce fut pour le dieu des abîmes de la terre que la déesse des moissons mit au jour la belle Proserpine. La nature entière était divinisée. Puisqu'on faisait des dieux avec de l'air, du feu, de la terre et de l'eau, on ne pouvait laisser l'âme

humaine et ses facultés, c'est-à-dire la plus sublime portion de la nature, se morfondre dans des régions inférieures; on divinisa donc le courage, la prudence, l'industrie, l'amour, avec la beauté qui l'inspire, dans Mars, Minerve, Cupidon et Vénus. Dès lors tout fut dieu, comme l'a dit Bossuet, excepte Dieu lui-même.

Mais la religion chrétienne, mieux instruite des rapports mutuels de la cause à l'effet, du Créateur à la création, détruisit la confusion qui régnait dans le monde. Elle rendit à Dieu ce que le paganisme avait si libéralement accordé à la nature; elle chassa les intrus qui s'étaient emparés illogiquement des astres, des météores atmosphériques et des phénomènes terrestres. Les éléments, créés par Dieu, furent distincts de lui-même, quoique animés de son souffle et soutenus par sa puissance, comme la statue est distincte du sculpteur. Ce fut une révolution complète, non-seulement en philosophie, mais encore en art; de là ce préambule, si peu conforme en apparence à nos études ordinaires.

Chez les païens, en effet, comme tout était dieu et presque au même degré, l'hommage suprême qu'on doit rendre à la divinité (l'adoration) était, sinon impossible, du moins fort incomplet. Jupiter ne pouvait adorer Junon, l'Air ne pouvait s'incliner devant les astres, encore moins devant le Soleil et la Lune, puisque Junon était sa sœur et sa femme et qu'Apollon et Diane étaient ses enfants. Neptune et Pluton ne pouvaient convenablement rendre des hommages divins à la Terre, à Vesta, leur sœur. Si les fils de Jacob se révoltèrent à la pensée d'adorer Joseph, un des leurs et des plus jeunes, l'Industrie et la Sagesse païennes, Mercure et Minerve, se seraient indignées à plus juste titre contre l'idée de se courber devant Mars, le courage divinisé et l'un de leurs semblables tout simplement. Aussi, dans cette république de divinités égales, chacun était jaloux de son voisin; quand Neptune, par exemple, créait un cheval pour se faire bien venir d'Athènes, à laquelle il voulait donner son nom, aussitôt, et par esprit de concurrence, Minerve faisait éclore un olivier. Jupiter, une sorte de ridicule président de cette république jalouse, avait toutes les peines du monde à rétablir l'harmonie parmi ces dieux égaux; il n'éteignait pas toujours les querelles que la rivalité de ces aigres personnages suscitait continuellement. Ainsi donc, l'homme seul, et l'homme n'est qu'un atome dans l'océan des êtres, adorait les dieux.

Chez les chrétiens, il ne s'agit pas de république, mais de monarchie; un Dieu unique en trois personnes égales gouverne le monde, et ce monde tout entier, dont il est le créateur, lui rend un culte d'adoration. Chez nous, les

éléments ne peuvent être jaloux de Dieu, car il y a un abîme entre eux et lui : entre eux, les contingents, et lui, le nécessaire ; entre le fini et l'infini, entre l'effet et la cause. Il en est des facultés de l'âme humaine comme des éléments de la nature, et l'univers entier, chez les chrétiens, se prosterne devant Dieu ; il l'adore comme une créature doit adorer son Créateur. Ainsi donc le christianisme a rendu à l'art religieux le monde que le paganisme lui avait enlevé ; il a sculpté et peint, sur les portails et les murs de nos églises, des milliers de statues et de figures que le paganisme ne pouvait sa constitution y mettant obstacle l'admettre simultanément. C'est, entre les autres, une des causes de la nudité des temples païens et de la richesse des églises chrétiennes. Toutes ces statues, toutes ces figures représentent les éléments naturels, les facultés de l'âme, les personnages et les faits de l'histoire qui se pressent dans l'église, à l'intérieur et même au dehors, pour venir rendre hommage à la Divinité.

Un temple, en effet, est un acte d'adoration élevé par l'homme en l'honneur de Dieu. C'est le caractère essentiel du monument religieux, et celui qui prime évidemment tous les autres. Si l'on pouvait en douter lorsqu'on examine un petit édifice, où l'artiste n'a pas eu la place nécessaire pour se développer convenablement, on ne saurait conserver l'ombre d'une incertitude en voyant une cathédrale, où le champ n'a manqué ni au sculpteur ni au peintre. En Grèce, comme en France, comme partout, l'adoration est imprimée sur chaque pierre des églises et placée aux endroits les plus apparents. Les Grecs n'ont pas de statues, mais ils couvrent de peintures toutes leurs églises, et ces peintures représentent la nature adorant Dieu. Le ciel et les constellations, l'air et les météores atmosphériques, la terre et la mer avec les êtres bruts, les végétaux, les animaux et les hommes qui en remplissent les profondeurs ou en peuplent les surfaces, se prosternent devant le Créateur¹. Avant l'art figuré, la poésie, dans les trois derniers psaumes de David, dans le cantique des trois jeunes compagnons de Daniel, dans l'Apocalypse de saint Jean, dans notre « Te Deum » et dans plusieurs autres chants du même genre, avait convié la nature entière à célébrer la gloire de Dieu ; la peinture en Grèce, la peinture et la sculpture chez les autres nations chrétiennes, se sont rendues à cette invitation. Les arts du dessin ont donc adoré le Créateur comme la poésie l'avait déjà fait avant eux.

Pour mieux comprendre les statues dont nous aurons à parler longtemps et nous rendre parfaitement compte du rôle qu'elles remplissent, soit à Notre-

1. « Ut in nomine Jesu omne genu flectatur cælestium, terrestrium et infernorum. » — S. Paul, *Epist. ad Philippenses*, cap. II, v. 10.

Dame de Chartres, soit dans les autres cathédrales de France, il ne sera pas inutile d'extraire quelques-uns des textes dont nous venons de parler.

David s'écrie en terminant ses cantiques :

« Louez le Seigneur, vous qui êtes dans les cieux; louez-le sur les lieux les plus élevés. Louez-le, vous tous ses anges; louez-le, vous toutes ses puissances. Louez-le, soleil et lune; louez-le, étoiles et lumières, toutes ensemble. Louez-le, cieux des cieux. Que toutes les eaux qui sont au-dessus des cieux louent le nom du Seigneur; car il a parlé et tout a été fait, il a commandé et tout a été créé. Il a tout établi pour l'éternité, pour les siècles sans fin; il a donné son ordre, qui ne passera pas. — Louez le Seigneur, vous tous qui êtes sur la terre, dragons et abîmes, feu, grêle, neige, glace, vents des orages qui êtes sa voix, montagnes avec toutes les collines, arbres qui portez des fruits avec tous les cèdres, bêtes avec tous les troupeaux, serpents et oiseaux couverts de plumes. — Que les rois de la terre et tous les peuples, que les princes et tous les juges du monde, que les jeunes hommes et les jeunes filles, les vieillards et les enfants louent le nom du Seigneur, car il n'y a que lui dont le nom soit grand... Chantez au Seigneur un cantique nouveau; que sa louange retentisse dans l'assemblée des saints... Qu'ils louent son nom en chœur; qu'ils le chantent sur le tympanon et le psaltérion... Louez le Seigneur au son de la flûte; louez-le sur le psaltérion et la harpe. Louez-le avec le tympanon et dans les chœurs; louez-le sur les instruments à cordes et à vent. Louez-le avec les cymbales harmonieuses; louez-le avec les cymbales de la joie.

« Que tout esprit loue le Seigneur. Alleluia ¹. »

Dans la fournaise dont un ange venait d'éteindre le feu, les trois jeunes compagnons de Daniel, se rappelant la poésie de David, entonnèrent cet admirable cantique qui n'est, pour ainsi dire, que la répétition un peu plus développée des psaumes du roi-prophète :

« Alors tous trois, comme d'une seule bouche, louaient, glorifiaient, bénissaient Dieu dans la fournaise, en disant : Tu es béni, Seigneur, Dieu de nos pères, tu es béni dans le temple sacré de ta gloire, sur le trône de ta puissance. Tu es béni, toi qui regardes les abîmes et l'assieds sur les chérubins. Tu es béni dans le firmament du ciel; tu es louable et glorieux dans les siècles. Bénissez le Seigneur, œuvres universelles du Seigneur; louez-le, exaltez-le dans les siècles. Bénissez le Seigneur, anges du Seigneur, cieux du Seigneur, eaux universelles qui dominez les cieux, puissances du Seigneur,

1. *Liber psalorum. Psalm. 148, 149 et 150.*

soleil, lune, étoiles du ciel, pluie, rosée, souffles universels de Dieu, feu et ardeurs, froid et frimas, brouillards et brume, gelée et grêle, glaces et neiges, nuits et jours, lumières et ténébres, éclairs et nuées. »

Comme David, après avoir invité le ciel, les astres et les phénomènes atmosphériques à louer Dieu, les jeunes Hébreux s'adressent au globe terrestre et s'écrient :

« Que la terre bénisse le Seigneur; qu'elle le loue et l'exalte dans les siècles. Bénissez le Seigneur, montagnes et collines, plantes universelles de la terre, fontaines, mers, fleuves, monstres marins et vous tous qui nagez dans les flots, vous tous oiseaux du ciel, bêtes et troupeaux, louez-le, exaltez-le dans les siècles. »

Puis c'est aux hommes qu'ils parlent, et aux hommes de conditions différentes :

« Fils des hommes, bénissez Dieu. Qu'Israël bénisse le Seigneur. Prêtres du Seigneur, esclaves du Seigneur, bénissez-le. Esprits et âmes des justes, saints et humbles de cœur, bénissez le Seigneur. Ananias, Azarias, Misael, bénissez le Seigneur, qui vous a sauvés de la mort, délivrés de la flamme et tirés du feu. Hommes religieux, bénissez tous le Seigneur, qui est le Dieu des dieux; louez-le, confessez-le, car sa miséricorde est dans tous les siècles¹. »

Saint Jean, dans son « Apocalypse », place au centre de l'adoration et sur un trône d'éclairs, de tonnerres et de voix, le créateur du monde. Aux côtés de ce trône, les quatre animaux mystérieux, ailes d'ailes constellées, s'écrient jour et nuit : « Saint, Saint, Saint, le Seigneur Dieu tout puissant, qui était, qui est et qui sera. » Tout à l'entour, vingt-quatre vieillards adorent celui qui vit dans l'éternité, et jettent leurs couronnes devant son trône. Ils tiennent des harpes et des coupes d'or pleines de parfums, qui sont les prières des saints. Ils chantent un cantique nouveau : « Je regardai encore, dit saint Jean, et j'entendis, autour du trône, des animaux et des vieillards, la voix d'une multitude d'anges, et il y en avait des milliers de milliers... et j'entendis toutes les créatures qui sont dans le ciel, sur la terre, sous la terre et dans la mer; et tout ce qui est dans ces lieux disait : A celui qui est assis sur le trône et à l'agneau, bénédiction, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles. Et les quatre animaux disaient : Amen. Et les vingt-quatre vieillards se prosternèrent et adorèrent celui qui vit dans les siècles des siècles². »

1. *Prophetia Danielis*, cap. III, vers. 54-90.

2. *Apocalypsis B. Johannis Apostoli*, cap. IV et V.

Ici, la nature parle moins que l'homme; c'est un progrès sur David et les jeunes Hébreux, ou, si l'on veut, c'est le complément des deux cantiques qui précèdent.

Enfin le « Te Deum » ajoute encore de nouvelles voix à ce concert d'adoration. Il se contente de nommer le ciel et la terre, qui sont pleins de la majesté du Père éternel auquel est due la vénération, mais c'est pour inviter en détail la société religieuse, l'Église entière à louer le Père, le Fils unique, sauveur du monde, et le Saint-Esprit. Précédés des anges, des chérubins, des seraphins et des puissances célestes, le chœur des apôtres, l'assemblée des prophètes, l'armée des martyrs, l'Église universelle proclament, dans tous les cieux et par toute la terre, la gloire des trois personnes divines ¹.

Voilà les quatre principales sources, les psaumes, le cantique des compagnons de Daniel, l'Apocalypse, le « Te Deum », où furent puisés, pendant tout le moyen âge, les paroles et les sujets graphiques de l'adoration. Il faut réunir ces quatre textes en un, pour avoir le thème complet que les artistes chrétiens ont traduit en statues et en figures. Il faut, quand on étudie un édifice religieux où la statuaire et la peinture abondent, se les rappeler constamment, afin de bien saisir l'esprit qui en a fait couvrir les murailles de personnages allégoriques ou historiques. Cet esprit est celui de l'adoration. L'artiste, comme David et les auteurs du « Te Deum », donne la vie à la nature, à la société civile, à l'Église, pour les prosterner aux pieds de Dieu et leur faire chanter la gloire des trois personnes divines. En démonstration matérielle de ce fait qui trouvera amplement sa preuve dans la suite des articles (celui-ci n'en est que l'introduction), qui seront consacrés à la description de nos cathédrales, nous choisirons un exemple pris en Grèce, au mont Athos.

L'église principale du grand couvent d'Ivîrôn est précédée, comme la plupart des églises byzantines, d'un porche extérieur, à jour et analogue à celui de Saint-Germain-l'Auxerrois. La voûte en est entièrement peinte. Au centre, sur un trône éclatant et qui semble avoir été pris dans l'Apocalypse, est assis le Créateur; il bénit de la main droite et il tient de la main gauche un globe, le monde, qui repose sur sa cuisse puissante. Ses pieds sont appuyés sur deux cercles de feu, ailés et dont les ailes sont couvertes d'yeux ardents. En iconographie byzantine, ces cercles représentent le chœur des anges qu'on appelle les Trônes; ce sont des trônes vivants qui portent la

1. « Te gloriosus apostolorum chorus, te prophetarum laudabilis numerus, te martyrum candidatus laudat exercitus. Te, per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia. Patrem immense majestatis, etc. » Lisez le *Te Deum* entier.

Divinité. Le nimbe de Dieu est circulaire et timbré d'une croix sur les branches de laquelle on lit *ὁ ὢν* (l'Être). La sainte Vierge et le Précurseur, l'une à droite, l'autre à gauche, saluent avec vénération le Dieu éternel. Puis, tout autour de cette divine représentation du Créateur, rayonnent les différents ordres des anges, caractérisés par des vêtements et des attributs spéciaux; ils chantent tous en chœur :

ἄγνοις, ἄγνοις, ἄγνοις, κέροις Σαββαίων; πλήρητις ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ, τῆς δόξης σου.

Ils sont là en huit cohortes distinctes, neuf, en comptant les Trônes qui portent les pieds de Dieu, et on reconnaît distinctement le premier ordre qui se compose des Séraphins, Chérubins et Trônes; le second, des Dominations, Vertus et Puissances; le troisième, des Principautés, Archanges et Anges. C'est une foule innombrable et d'un grand effet. Outre ce concert universel, il y a un chant spécial pour chacun des neuf chœurs. Les Séraphins, Chérubins et Trônes disent d'une seule voix : « Saint, Saint; » mais les Dominations disent à part : « Gloire des Dominations! Beauté incréée! » — Les Vertus : « Gloire immense des Vertus toutes-puissantes! » — Les Puissances : « Gloire! lumière inaccessible des Puissances éblouissantes! » — Les Principautés : « Gloire! lumière étincelante des admirables Principautés! » — Les Archanges : « Gloire! éclat ineffable des Archanges! » — Les Anges : « Gloire! beauté divine des Anges! »

Aux quatre angles du carré que remplit cette armée céleste, on voit, comme aux quatre points cardinaux de ce monde divin, les attributs des évangélistes : l'ange de saint Matthieu, l'aigle de saint Jean, le lion de saint Marc, le bœuf de saint Luc. Tous quatre ont la tête ornée d'un nimbe d'or. On n'aperçoit que la partie antérieure de leurs corps, car le reste est caché dans les nuages. Cette disposition est celle que prescrit l'Apocalypse.

Une large bande environne ce carré, comme un cadre enveloppe un tableau. Ce cadre est divisé en douze compartiments, dans chacun desquels est peint un des douze signes du zodiaque, avec le mois de l'année qui lui correspond. C'est, en carré, ce que certaines roses de nos cathédrales représentent circulairement¹. L'année commence en décembre, avec la naissance du Sauveur ou l'Avent, absolument comme aux portails de nos églises; elle finit en novembre. Les trois premiers signes et mois, capricorne et décembre, verseau et janvier, poissons et février, regardent l'orient; puis

1. Voyez, par exemple, la rose occidentale de Notre-Dame de Paris.

les autres signes et mois se poursuivent du sud à l'ouest et viennent aboutir au nord. Tout autour de cette bande, où s'étale le calendrier et qui sert de cadre au tableau que remplissent les anges, les attributs des évangélistes et le Créateur, le peintre a écrit en grec les versets du psaume cent quarante-huitième où David ordonne à la nature entière de louer Dieu : « Anges, soleil, lune, étoiles, lumière, louez Dieu; louez-le, cieux, air, feu, grêle, neige, glace, tempêtes; louez-le, montagnes, collines, cèdres, arbres à fruits, dragons, abîmes, bêtes sauvages, troupeaux, reptiles, oiseaux. Que les rois de la terre, les peuples, les princes, les juges, les jeunes hommes, les jeunes filles, les vieillards, les enfants, célèbrent ses louanges! » On voit, en effet, toute cette poésie mise en personnages et en action avec une imagination remarquable. Le reste de la voûte est couvert de tous ces sujets. Le soleil, la lune, les étoiles sont fixes au ciel et brillent d'un éclat éblouissant; le peintre les a fait scintiller avec plus de vivacité, pour qu'ils louent et adorent Dieu à leur manière. La mer semble gronder, le feu s'emporte, la grêle bruit, la glace et la neige reluisent pour célébrer Dieu. Tous les animaux, oiseaux, reptiles, quadrupèdes, bêtes sauvages et domestiques, volent, rampent, bondissent, hurlent, sifflent et chantent pour louer Dieu, chacun à sa façon. Les arbres et arbrisseaux, les fleurs et les herbes, les collines et les montagnes s'agitent et tremblent, poussés par un vent intérieur, par le souffle de l'adoration. Sur cette terre, au milieu de cette nature ainsi prise d'ivresse religieuse, les rois, les archontes (on est en Grèce), lèvent les mains vers Dieu en signe de respect; une foule de garçons et de filles, de vieillards et d'hommes mûrs, en font autant. Un jeune homme danse avec une jeune fille, un père tourne avec sa petite fille et son petit garçon, cinq jeunes filles paraissent mener un chœur antique et honorent ainsi la Divinité; car, chez les Grecs modernes, il ne s'accomplit pas une seule cérémonie religieuse sans que la danse en fasse partie. Ce peuple matérialiste adore Dieu par des mouvements comme nous par des pensées. Ces mouvements, du reste, ces cadences des jeunes garçons et des jeunes filles, s'exécutent, suivant les prescriptions de David, au son de la trompette, de l'orgue, du psaltérion, de la harpe, du tambour, des timbales, d'une grande quantité d'instruments à vent, à cordes et de percussion. « Que tout esprit loue le Seigneur », dit David, et l'on voit, en tête d'une foule de musiciens, David, lui-même, qui pince de la harpe, et Salomon qui chante ses cantiques. La terre même est personnifiée; elle est là, sous la forme d'un vigoureux jeune homme, nu comme l'Hercule païen. Cet Hercule rajemmi souffle de tous ses poumons dans une trompette antique et en tire des louanges à Dieu.

Cette terre, c'est l'espace qui loue Dieu, comme les mois et les signes du zodiaque représentent le temps qui en célèbre les louanges. Mais ce temps et cet espace, ce n'est que le fini, et il fallait que l'infini, représenté par le ciel même, par le paradis, vint à son tour célébrer le Créateur infini, l'Être éternel et immense. Tous ces êtres se tournent vers un magnifique monument qui figure symboliquement le paradis et l'Église universelle. Tout autour de cet édifice gigantesque, sont peintes les différentes classes des saints qui sont les membres, les pierres vivantes, les colonnes animées de l'Église. C'est à l'Apocalypse et au « Te Deum » que le peintre a demandé la distribution du reste de son tableau, comme précédemment il l'avait demandée aux psaumes de David. Il a distribué tous les ordres des saints en zones concentriques dans la longueur et la largeur du porche; les cercles semblent naître les uns des autres, comme des apôtres sont nés les martyrs, comme des martyrs sont sortis les confesseurs et les vierges. Partis du milieu de la voûte, ils viennent mourir sur les archivoltes des arcades, ainsi que nous le voyons aux cordons des voussures de nos cathédrales. Tous ces saints sont distribués par groupes, mais de chaque groupe se détachent les principaux qui s'avancent en regardant le Créateur, s'inclinent devant lui et prononcent des paroles qu'on voit écrites sur des banderoles. En tête des patriarches marche Adam, le premier père, qui dit, sur son cartel : « Gloire des patriarches ! joie et transports ! » — Puis les prophètes, et, devant eux, Moïse disant : « Gloire des prophètes ! plénitude de la loi ! » — Puis les apôtres; devant eux, saint Pierre disant : « Gloire des apôtres ! louanges sans fin ! » — Puis les prélats; devant eux, saint Jean Chrysostôme disant : « Gloire des chefs sacrés ! beauté, sublimité ! » — Puis les martyrs; devant eux, Georges disant : « Gloire des persécutés, force et puissance ! » — Puis les saints solitaires; devant eux, Autoine disant : « Gloire des ascètes et des saints ermites ! gloire ineffable ! » — Puis les rois justes; devant eux, Constantin disant : « Gloire des orthodoxes ! force des rois ! » — Puis les femmes martyres; devant elles, Catherine disant : « Gloire des vierges ! époux céleste ! » — Puis les saintes religieuses; devant elles, Eupraxie disant : « Gloire à toi ! joie éternelle de toutes les solitaires ! »

Nous dirons que le plus admirable monument de l'antiquité grecque et le plus peuplé de sculptures est, sous un certain rapport, inférieur à ce porche d'Ivyrôn. Dans le nombre, la distribution et le sens des peintures, Ivyrôn

1. Voyez le *Manuel d'Iconographie chrétienne*, pages 234-239. Comme tous nos lecteurs ne possèdent pas cet ouvrage, nous avons dû, pour le sujet qui nous occupe, y faire cet emprunt afin d'être plus complet. Du reste, la peinture d'Ivyrôn est la traduction littérale du texte de Denys l'Aghiorite.

l'emporte sur le nombre, la distribution et le sens des sculptures du Parthénon. En cela, le mont Athos chrétien a vaincu l'Athènes de Minerve, et les Louanges du couvent d'Ivirôn surpassent en grandeur, sinon en beauté, les Panathénées du Parthénon à jamais illustre.

Cependant, chez nous, dans une pauvre ville de la Beauce, à Chartres, nous avons le même sujet qu'à Ivirôn, et, comme on le verra, nous avons bien mieux encore. Comme au Parthénon, ce sont des statues, non des figures peintes, qui défilent sur les murs de la cathédrale de Chartres. Analogie curieuse, c'est au porche qu'à Ivirôn et dans un autre couvent de l'Athos (à Coufloumoussion) sont peintes les louanges à Dieu; à Chartres, c'est aux deux porches du nord et du sud, porches extérieurs et ouverts comme ceux de l'Athos, que sont placées les dix-huit cents statues dont nous allons parler successivement, et ces statues ne sont autre chose que la représentation de la nature entière, céleste, brute, organisée, vivante, humaine louant Dieu. Ce sont les psaumes de David, le cantique des jeunes Hébreux, les versets de l'Apocalypse et du « Te Deum » mis en statues pour adorer le Créateur. Mais la plus belle époque du moyen âge, le XIII^e siècle, était en progrès sur les périodes précédentes, et, de plus, l'Église latine a toujours été supérieure à l'Église grecque; la cathédrale de Chartres devait donc renchérir sur David, les trois Hébreux et saint Jean, sur saint Augustin et saint Ambroise qu'on croit les auteurs du « Te Deum ». Nous allons montrer, aujourd'hui même et dans un instant, un sujet inconnu aux Grecs et qui tient sa belle place dans ce concert d'adoration divine. La cathédrale de Chartres, qui reproduit et amplifie ces louanges au Créateur, peintes sur le porche d'Ivirôn, est comme une casseotte gigantesque, un encoisoir de pierre dont chaque pore laisse échapper la fumée des parfums qui brûlent en l'honneur de Dieu. Lorsqu'il m'arrivait, pendant mes longues heures d'étude sous les porches de ce monument, d'entrer dans la nef ou l'abside, et de m'y asseoir pour me reposer ou réfléchir, je croyais entendre ces dix-huit cents statues respirer d'une seule haleine et s'écrier d'une seule voix, comme dans l'Apocalypse, comme à Ivirôn : « Saint, Saint, Saint le Seigneur Dieu; le ciel et la terre sont remplis de sa gloire. » Puis, je sortais pour me remettre au travail, et je comprenais, je voyais matériellement qu'une cathédrale comme la cathédrale de Chartres est avant tout un cri d'adoration poussé par la création tout entière jusqu'au trône du Créateur. Voilà le premier et comme le suprême caractère imprimé par le moyen âge au front de ses grands édifices religieux. Mais cet acte d'adoration est en même temps un enseignement pour les hommes, et c'est le second carac-

lère, d'une évidence aussi palpable, qui rayonne dans toute grande église.

Je ne veux pas répéter ici ce que j'ai dit en détail dans l'introduction de « L'Histoire de Dieu », ni citer de nouveau les sept textes des V^e, VI^e, VIII^e, XI^e, XII^e et XVI^e siècles ¹ où l'on déclare l'intention formelle que le moyen âge avait d'enseigner les peuples par l'art de la statuaire et de la peinture. Aux ignorants qui ne savaient pas lire, on montrait des lignes de figures, des rangées de statues; et l'on traduisait en images le dogme, la morale, la science, l'histoire que des écrivains avaient déposés dans des livres. Une classification générale des connaissances humaines, dont tout le monde était un peu l'auteur, une encyclopédie scientifique, dont les éléments étaient épars de tout côté, régnait aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles. Vincent de Beauvais, précepteur des enfants de saint Louis, l'a résumée et complétée dans l'immortel ouvrage qu'il nomma le « Miroir universel » ² et qui fut terminé en 1256. Vincent de Beauvais, classant les objets de nos connaissances d'après la nature immuable de ces objets mêmes, divisa son « Miroir universel » en quatre parties qu'il nomma miroir naturel, miroir doctrinal ou scientifique, miroir moral, miroir historique; ce sont comme les quatre affluents du fleuve des connaissances humaines. Cette division, trouvée par l'analyse, s'ordonne par la chronologie. Cet ordre ³ est précisément celui d'après lequel sont rangées les statues qui décorent l'extérieur de la cathédrale de Chartres. Ainsi cette statuaire s'ouvre par la création du monde, à laquelle sont consacrés

1. *Histoire de Dieu*, introduction, pages II-VII.

2. *Speculum universale*. — Daunou, *Histoire littéraire de la France* (commencée par les Bénédictins, continuée par l'Académie des inscriptions et belles-lettres) consacre, au vol. XVIII, de la page 449 à la page 519, un article à Vincent de Beauvais. M. Daunou, bénédictin tout imprégné de l'esprit de Voltaire, n'est pas sympathique au moyen âge; mais il s'incline cependant devant l'œuvre de Vincent de Beauvais. « Elle se compose, dit-il, dans les éditions qui en ont été publiées, de quatre grandes parties, y compris celle (*le Speculum morale*) dont l'authenticité pourra nous sembler fort douteuse. Il (Vincent de Beauvais) est incontestablement le rédacteur des trois autres qui comprennent ensemble 82 livres (9905 chapitres), dont on ferait aujourd'hui 50 à 60 volumes in-8° ou in-12. C'est véritablement l'encyclopédie du XIII^e siècle : elle embrasse, dans presque tous les genres, le système entier des connaissances que l'on croyait acquises. » (V. l'*Histoire littéraire*, vol. XVIII, p. 455.) — A la page 469, M. Daunou dit qu'on a désigné près de quatre-vingts manuscrits contenant en entier ou en partie l'ouvrage de Vincent de Beauvais. Il existe six éditions entières de l'ouvrage : la première est de Strasbourg, en dix tomes in-f°, et fut terminée en 1473; la dernière (mauvaise édition) date de 1624, et fut imprimée à Douai en quatre tomes, par les soins des Bénédictins de Saint-Waast d'Arras. Il y aurait peu d'ouvrages plus utiles à publier en ce temps-ci, où l'on s'occupe du moyen âge avec une si grande ardeur. Vincent de Beauvais est une mine extrêmement riche qu'il faudrait ouvrir.

3. Le passage qui suit est tiré à peu près textuellement de l'introduction à l'*Histoire de Dieu*. Il fallait le reproduire, et l'on n'a pas cru qu'il fût indispensable d'en donner une rédaction nouvelle.

trente-six tableaux et soixante-quinze statues, depuis le moment où Dieu sort de son repos pour créer le ciel et la terre, jusqu'à celui où Adam et Ève, coupables de désobéissance, sont chassés du paradis terrestre, et vont achever leur vie mortelle au milieu du travail. Dans cette construction encyclopédique dont nous venons de parler, c'est comme la première assise. Là se développe la cosmogonie biblique. Dieu crée les esprits célestes, les anges dont, après la révolte d'un grand nombre d'entre eux, sortent les démons. Ensuite il fait le ciel, la terre, le jour, les ténèbres, le soleil, la lune, les astres, les plantes, les oiseaux, les poissons, les animaux terrestres, et enfin l'homme et la femme. C'est donc la genèse des êtres célestes, bruts, organisés, vivants et raisonnables, laquelle, après la désobéissance d'Adam, aboutit à la malédiction de l'homme par Dieu. Cette première partie, ce que Vincent de Beauvais appelle le « Miroir naturel », est sculptée dans l'arcade centrale du porche septentrional. C'est le milieu d'où vont s'irradier les autres sujets.

Mais l'homme qui a péché dans Adam et qui, dans le premier père de tous les hommes, est condamné à la mort du corps et aux douleurs de l'âme, peut se racheter par le travail: l'homme tombe peut se relever avec la science. En les chassant du paradis, Dieu eut pitié de nos premiers parents: il leur donna des habits de peau et leur apprit à les façonner et à s'en vêtir. Telle est l'origine de l'agriculture et de l'industrie, du travail des mains et de la tête. A droite de la chute d'Adam est donc sculpté un calendrier de pierre avec tous les travaux de la campagne, réglés par les différents mois de l'année. Puis on trouve un manuel de l'industrie avec les travaux de la ville. Enfin, et pour les occupations intellectuelles, un guide des arts libéraux qu'on a personnifiés de préférence ici dans un peintre, un philosophe, un géomètre, un magicien. Le tout se développe en cent trois figures, principalement dans l'arcade droite du porche nord. Telle est la seconde division, le « Miroir doctrinal », qui fait passer sous les yeux la représentation historique et allégorique, à la fois, de l'industrie agricole et manufacturière, du commerce et de l'art.

Il ne suffit pas que l'homme travaille, il faut encore qu'il fasse un bon usage de ses forces corporelles et de ses facultés intellectuelles; il faut qu'il emploie convenablement les talents qu'il tient de Dieu et les richesses qu'il s'est acquises par son industrie. Il ne suffit pas d'avancer, il faut encore marcher sur la ligne droite de la loi; il faut régler ses actions sur ses devoirs, sur la vertu. On a donc sculpté dans ces porches cent quarante-huit statues qui représentent toutes les vertus qu'on doit embrasser, tous les vices

qu'il faut écraser. C'est ce qu'on appelle la psychomachie, la bataille de l'âme contre les mauvais penchants. L'homme a des devoirs à remplir envers Dieu de qui il sort, envers la société au sein de laquelle il vit, envers la famille qui l'a élevé et qui l'élève à son tour; enfin envers lui-même, dont le corps doit être conservé, le cœur échauffé, l'intelligence éclairée. De là naissent quatre ordres de vertus : les théologiques, les sociales ou politiques, les domestiques, les personnelles ou intimes, toutes opposées aux vices contraires. Ces vertus sont personnifiées et sculptées dans les différents cordons des voussures. Les théologiques et politiques, vertus de la vie extérieure ou publique, sont placées au dehors; les vertus domestiques, qui concernent la famille, s'abritent sous l'intérieur des arcades; enfin, celles de l'individu ou de la conscience personnelle ont été retirées au dedans du porche, dans l'ombre et le silence. Telle est la troisième partie, le « Miroir moral » qui se déroule dans le côté gauche du même porche septentrional.

L'homme est né; il sait et il agit. On lui a mis à la main gauche la science comme un instrument d'action, et la morale à la droite comme un bouclier pour se défendre; il a le travail pour appui et la vertu pour guide. L'homme peut donc vivre dans le monde et faire son histoire. Nous le voyons alors parcourir sa carrière depuis la création jusqu'au jugement dernier. Le reste de la statuaire sera donc destiné à représenter l'histoire humaine, depuis Ève et Adam, que nous avons laissés filant et bêchant hors du paradis, jusqu'à la fin des siècles. En effet, comme Vincent de Beauvais, le sculpteur inspiré a prévu, les prophètes et l'Apocalypse en main, ce qui adviendrait de l'humanité jusqu'à la fin des siècles. « Rien maintenant ne manque au drame qui va se jouer sur la terre. L'histoire commence. Nous assistons à la naissance des sociétés, à la formation des empires, aux développements progressifs des nations. Nous suivons même, dans un appendice prophétique, jusqu'au terme de la carrière qu'elles doivent fournir, les générations qui passent. Après avoir vu naître le monde, nous le voyons mourir¹. » Il ne fallait pas moins que les quatorze cent quatre-vingt-huit statues qui restent encore à la cathédrale de Chartres, pour figurer cette histoire, exclusivement religieuse cependant, mais qui comprend tant de siècles, tant d'événements et tant d'hommes. C'est la quatrième division, le « Miroir historial »; elle occupe à peu près les trois baies du portail septentrional, tout le porche et tout le portail du sud.

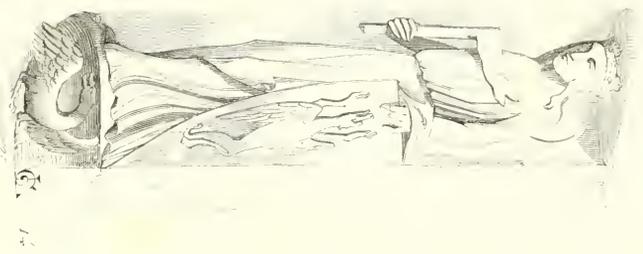
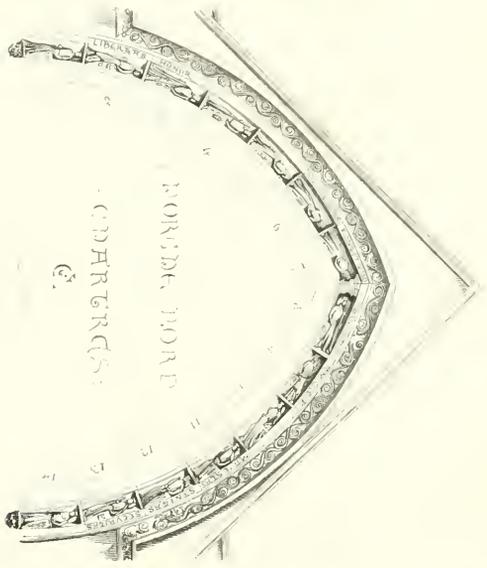
Cette statuaire est donc bien, dans toute la puissance du mot, l'image ou

1. *Compte-rendu sur l'Histoire de Dieu*, par M. A. Charma, professeur de philosophie à la faculté des lettres de Caen. In-4°, page 4. Caen, 1846.

le miroir de l'univers, comme on disait au moyen âge. C'est un poème complet où se réfléchit l'image de la nature céleste, brute et organisée dans le premier chant; celle de la science, dans le second; de la morale, dans le troisième; de l'homme ou de l'histoire, dans le quatrième; et, dans le tout, du monde entier. Tel est le plan de cette encyclopédie de pierre.

Rappelons-nous maintenant que cet enseignement donné à l'homme, par ces dix-huit cents statues, est à la fois un acte d'adoration produit par l'homme en l'honneur de Dieu. La division encyclopédique, adoptée par le sculpteur et réglée par Vincent de Beauvais, est précisément celle que tracent David et les Hébreux dans leurs cantiques, saint Jean, saint Ambroise et saint Augustin dans l'Apocalypse et le « Te Deum »; celle que nous avons reconnue au porche d'Ivry. D'abord les puissances célestes, les astres, le soleil, la lune, les constellations zodiacales, les météores, les éléments (la terre, l'eau), les abîmes, les plantes, les animaux adorent Dieu, absolument comme dans le « Miroir naturel ». Puis les peuples, les rois, les princes, les hommes et les femmes, les vieillards et les enfants, les prêtres, les justes, les saints, c'est-à-dire tout le personnel de l'histoire du monde, se prosternent devant le Créateur, comme dans le « Miroir historial ». C'est la même division; seulement le moyen âge l'a complétée par la représentation des sciences et des vertus, qui se joignent d'une part à la nature (les sciences), de l'autre à l'homme (les vertus), pour faire leur partie dans ce concert que l'univers exécute en l'honneur de la Divinité. Ce complément, le moyen âge l'a réalisé avec la supériorité dont il marque toutes ses œuvres et dont nous allons donner la preuve. Dans un second article, nous reviendrons au véritable point de départ de la statuaire chrétienne, à la création du monde, et, successivement, nous poursuivrons notre marche et nos descriptions, comme cette statuaire même, jusqu'à la fin de l'univers, jusqu'au jugement dernier; mais nous croyons utile de donner aujourd'hui un exemple à l'appui de ce qui précède, et cet exemple nous le prenons dans la représentation des Vertus qui se déroulent sur les murs de Notre-Dame de Chartres.

Comme celui du midi, le porche du nord est percé de trois grandes baies ogivales sur la face. A la baie centrale se déroulent, dans la voussure, les scènes de la création; à celle de droite, les signes du zodiaque et les travaux de l'année; à celle de gauche, les Vertus. L'homme vit en lui-même, en famille et en société; de là trois ordres de relations donnant naissance à trois ordres de devoirs. C'est de l'accomplissement de ces devoirs que résultent les vertus: vertus intimes pour l'homme en soi, vertus domestiques pour l'homme de famille, vertus publiques pour l'homme social. Trois gorges de



Dessiné par L. Guichéri.

CATHÉDRALE DE CHARTRES. — STATUAIRE DU XIII^e SIÈCLE.

Verfus publics. — Ensemble.

Gravé par E. Kaulmann.

voissure sont remplies de ces différentes Vertus, et l'on a eu soin, attention qu'on ne saurait trop admirer, de donner à chacun des trois ordres la place qui convenait à sa nature spéciale. Les vertus de l'homme privé, vertus du cœur, on les a cachées au fond du porche, dans la voissure de la porte même qui donne entrée dans l'église. Les vertus sociales, vertus du citoyen, sont jetées pour ainsi dire sur la place publique; on les voit au cordon extérieur de la voissure du porche où elles appellent le regard, provoquent l'attention et affrontent les intempéries. Les vertus domestiques se rangent tout naturellement au milieu : plus cachées que les vertus sociales, plus apparentes que les intimes, elles occupent un cordon intermédiaire. Le sculpteur de Chartres a montré matériellement ainsi que la famille fait sortir l'homme de lui-même afin de l'introduire dans la société.

Pour faire embrasser d'un coup d'œil l'ensemble des vertus sociales, M. Léon Gaucherel a bien voulu donner un dessin général de la partie supérieure de la baie où s'étagent ces figures symboliques. Sept niches à gauche et sept à droite reçoivent les quatorze vertus dont nous offrons la gravure. Suivant la méthode adoptée à peu près universellement au moyen âge, le point de départ est à gauche et en bas. C'est une sorte d'échelle double : on monte de la base au sommet de l'ogive par le côté gauche, pour en descendre ensuite par le côté droit.

La première de ces vertus n'a plus de nom; le temps l'a effacé en rongéant la pierre. Mais ce doit être la vertu par excellence, et la mère de toutes les autres. Dans l'antiquité païenne, les neuf Muses ont une mère, Mnemosyne, la Mémoire, source de tous les beaux-arts; ici de même, les treize vertus que nous allons décrire rapidement sont filles d'une mère commune dont le nom, nous pouvons presque en donner l'assurance, se retrouvera prochainement. La main droite, qui est cassée, devait tenir un étendard, une pique, peut-être une croix; la main gauche s'appuie sur un grand bouclier chargé de quatre roses. Ces fleurs semblent avoir été cueillies au rosier qui tapisse de ses fleurs, de ses boutons et de ses feuilles la console où posent les pieds de cette femme puissante. La vertu est le parfum de l'âme humaine comme la rose celui de la terre; et ce parfum monte à Dieu comme l'encens : « Christo bonus odor sumus Deo », dit saint Paul. Il n'y a pas le moindre effort à faire pour saisir ce rapprochement. Remarquez l'épaisse chevelure et le buste puissant de cette femme : ainsi constituée on peut donner l'existence à une nombreuse et forte famille.

La fille aînée de cette forte mère, c'est la Liberté elle-même. La Liberté, couronnée comme une reine, nimbée comme une sainte, peut

avoir une vingtaine d'années; c'est l'âge où la femme donne des citoyens à la patrie. Que tenait-elle à la main droite? Un étendard ou une croix comme ses sœurs. Avec l'étendard, on rallie des auxiliaires qui brisent les entraves; avec la croix, Jésus-Christ a tué la mort qui asservissait l'âme humaine. Sur le bouclier que la Liberté appuie contre son côté gauche, on voit sculptées en relief deux couronnes royales. Ces couronnes annoncent probablement qu'il ne s'agit pas seulement ici de liberté religieuse ou de conscience, mais bien plutôt de liberté politique. La liberté est une vertu souveraine; les chefs des nations la possèdent, comme un tuteur garde en dépôt le bien d'un pupille, et la dispensent en temps opportun aux peuples qu'ils gouvernent. Peut-on retrouver ici la trace des concessions de liberté communale si fréquentes à cette époque, et faites, de gré ou de force, par les rois et les seigneurs? Ainsi donc, au xiii^e siècle, au moment où l'Angleterre obtenait sa Grande-Charte, on a sculpté, en France, dans la cathédrale de la Beauce, la statue de la Liberté. On l'a mise à une place d'honneur, la seconde de toutes les vertus publiques, immédiatement après la mère de toutes ces vertus, bien avant la Concorde et le Courage, qui sont cependant des qualités souveraines. C'est en 1838, il y a déjà près de neuf ans, que j'ai découvert (si l'on peut appeler une découverte ce qui était exposé à tous les regards, mais ce que personne n'avait vu) cette noble et curieuse statue, et néanmoins aujourd'hui encore, en écrivant ces lignes, mon cœur bat comme il battait alors. En 1793, on donna, dans la cathédrale de Chartres, un bal en l'honneur de la Raison et de la Liberté, et les Chartrains ne se doutaient pas que déjà depuis cinq cents ans la statue de cette dernière avait été intronisée, par leurs ancêtres, à l'une des portes du monument qu'ils admirent avec juste raison. Que d'idées, de principes, de faits ont été renouvelés du moyen âge, même à l'époque la plus tourmentée de la Révolution! Le moyen âge, quand on le connaîtra mieux, nous servira plus d'une fois d'appui dans nos temps modernes et dans notre poursuite inquiète de la liberté intellectuelle, morale, industrielle, commerciale et politique. « Il est à Paris orfèvres qui vent », dit précisément dans les « Annales » d'aujourd'hui le « Livre des Métiers » du xiii^e siècle. — Est-ce une illusion? des quatorze figures de Chartres, gravées ici, celle de la Liberté nous semble la plus belle. L'Amitié est douce et la Majesté fière; la Liberté seule est gracieuse et noble tout à la fois. — Nous ne pouvons nous empêcher de comparer le royal attribut, les couronnes que cette Liberté porte sur son bouclier, avec l'écusson des républiques de Lucques et de Raguse. A Lucques : champ d'azur avec le mot LIBERTAS d'or posé en bande, accosté de deux

Par M. Didron, rue d'Ulm, N° 1, à Paris.

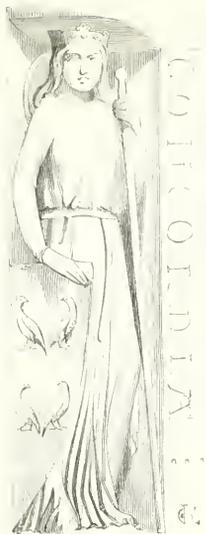


Dessiné par L. Gaucherel.

Gravé par E. Guillaumont.

CATHÉDRALE DE CHARTRES. — STATUAIRE DU XIII^e SIÈCLE.

Vertus publiques.



coiffées d'or; à Raguse : champ d'argent à trois bandes de gueules, au mot LIBERTAS d'or en fasces, brochant sur le tout¹. Il y a, entre l'écu de Chartres et ces écussons d'Italie, toute la distance du XIII^e siècle au XV^e, toute la différence d'une petite république italienne au grand pays de France. Ces deux couronnes qui se voient sur l'écu de Chartres ont-elles, par leur nombre, une signification? Voudraient-elles dire que la liberté est ici à la deuxième puissance : qu'elle est parfaite, divine en quelque sorte, effet et cause tout ensemble; que, libre pour elle-même et n'étant aux ordres de personne, elle donne encore la liberté aux autres; qu'elle jette au peuple la liberté morale comme Louis VI et Louis VII vendaient la liberté communale? Il est singulier, du reste, que la Liberté ait toujours pris une coiffure pour attribut : une couronne au XIII^e siècle, un bonnet phrygien au XVII^e.

La filiation de toutes ces Vertus de Chartres serait des plus curieuse à établir. Pourquoi la Liberté est-elle la fille aînée de la Vertu mère, de la Vertu par excellence? L'Honneur, qui vient après, est-ce une fille ou seulement une sœur de la Liberté? Le véritable degré de parenté qui les unit serait important à définir, à supposer encore qu'il existe entre elles une parenté quelconque et qu'elles ne soient pas simplement superposées. Nous soupçonnons tous les problèmes qu'on devrait aborder en cette occasion; mais un philosophe seul, et un philosophe doublé d'un historien, pourrait les résoudre. Cette tâche est au-dessus de nos forces, et nous pouvons d'ailleurs nous en dispenser aujourd'hui, parce qu'une personne savante, que nos lecteurs connaissent, a bien voulu, à notre prière, préparer un travail complet sur ces quatorze statues. A l'aide des textes puisés à la source même du moyen âge, madame Félicie d'Ayzac, dame de la maison royale de Saint-Denis, nous donnera l'explication de cette belle symbolique chrétienne. Madame d'Ayzac ne désespère pas de retrouver les inscriptions qui ont disparu et de donner aux cinq statues italiennes leur véritable nom. Contentez-vous en conséquence de quelques mots de description.

Qui, avant le moyen âge, avait songé à faire de l'Honneur une vertu et une vertu particulièrement religieuse, épiscopale, puisqu'elle porte deux mitres sur son bouclier, comme la Liberté y portait deux couronnes? Aujourd'hui, et certes à bon droit, l'honneur, la considération comptent parmi les biens les plus précieux qu'un homme puisse posséder; la qualification d'honorable, dont on rehausse chaque député de nos collèges électoraux, est

1. *Nouvelle méthode raisonnée du blason* du P. Menestrier, mise en meilleur ordre, par M. L. In-8°. Lyon, 1780.

une des plus réellement nobles. C'est au moyen âge, nous le croyons, qu'on doit principalement cette vertu. Quand le chevaleresque François I^{er} s'écriait, après la bataille de Pavie : « Tout est perdu hors l'honneur », il répétait ce que saint Louis avait pu dire avant lui. Si l'honneur est nécessaire à un roi, il est indispensable à un évêque, et peut-être trouverions-nous, aïdes de cette remarque, le sens des deux mitres sculptées sur l'écu. — Veuillez noter les souples, larges et belles draperies de l'Honneur.

La quatrième Vertu a perdu son nom. La croix qu'elle tient à la main gauche, l'ange de l'écu, sortant des nuages et portant un livre, sembleraient indiquer la Prière (Oratio). — De la prière on monte à l'Adoration, ainsi que nous croyons devoir nommer la cinquième Vertu (Adoratio). La prière est effectivement le premier degré d'où l'âme s'élance pour s'élever jusqu'à Dieu; arrivée au sommet, elle adore. La Bible a dit : « cum in profundum venerit contemnit »; on peut ajouter en complément : « cum in altum venerit, adorat ». Adorer, en prenant l'étymologie latine, n'est que prier près de Dieu même : « orare, adorare ». La Prière avait un livre pour attribut ou pour instrument, l'Adoration tient un encensoir : encensoir et livre sont tous deux aux mains d'un ange.

Il est bon qu'on soit doué de ces grandes vertus, la liberté, l'honneur, la prière, l'adoration; mais on ne doit point s'y engourdir ni les pratiquer mollement. Il faut faire bien et faire vite; c'est à ce prix qu'on obtient la gloire morale, qu'on devient saint. Au sixième étage, s'élance la Vitesse (Velocitas), tenant de la main droite un bouclier sur lequel trois flèches sifflent en abîme, comme disent les héraldistes. Embarrassée dans sa longue robe, cette Vitesse impatiente semble, au mouvement des jambes, frapper la terre de son pied. On dirait qu'elle s'indigne d'être rivée à un bloc de pierre; c'est une sorte de Victoire sans ailes, mais de Victoire irritée de ne pouvoir voler. Il y a dans le mouvement de sa tête une sorte de projection, comme si elle cherchait à s'élancer, à prendre son essor. L'avouerai-je? j'ai vu à l'Acropole d'Athènes, sur la droite des Propylées, le temple de la Victoire sans ailes; j'ai vu, dans les musées de l'Acropole et du temple de Thésée, des bas-reliefs provenant de ce gracieux édifice, et cependant la Vitesse de Chartres me semble aussi belle d'exécution, plus belle de draperies, plus intelligente de physionomie, plus noble d'attitude, aussi intéressante de symbolisme que ces belles statues grecques. Je ne connais pas suffisamment les différentes éthiques de toutes les civilisations païennes pour affirmer qu'on n'y trouve pas la promptitude au nombre des devoirs imposés à l'homme; mais, certes, que le paganisme y ait songé ou non, il n'en est pas moins admirable que

L'art chrétien ait fait de la vitesse une vertu. Ce dut être, au surplus, une idée bien naturelle à une époque qui bâtissait simultanément, et dans la seule France, des centaines de mille de monuments; sculptait et peignait des millions de statues et de figures; composait des centaines de poèmes lyriques, épiques, légendaires, dramatiques; se faisait une langue et conquérait sa liberté. Aucune époque, dans l'histoire du monde, ne peut se comparer au XIII^e siècle. Quand j'entends parler des siècles de Périclès, d'Alexandre, d'Auguste, de Léon X, de Louis XIV, je pense à Philippe-Auguste, à saint Louis, et je suis fier d'avoir placé mon amour dans le moyen âge.

La vitesse ne peut pas durer sans le courage; seule, elle tomberait promptement de fatigue, elle s'épuiserait par l'usage même de son ardente qualité. Elle a besoin d'être accompagnée de la force; nous voyons donc planer au-dessus d'elle la dernière statue de ce cordon, celle qui porte le nom de Courage ou de Force (Fortitudo). Elle penche nonchalamment la tête, parce qu'elle saura la relever quand elle voudra; elle sourit, parce qu'elle est parfaitement sûre d'elle et de son pouvoir. La main droite est cassée, accident trop fréquemment arrivé à ces statues; elle devait tenir avec fermeté la pique ou l'étendard. Sur le bouclier qu'elle touche de la main gauche grimpe et rugit un lion rampant. De tout temps le lion a été l'attribut du courage: au symbolisme antique, le christianisme a joint le lion de Juda, lion vainqueur dont Jésus-Christ est le modèle. Hercule, le fort du paganisme, tue le lion de Némée et se fait un vêtement avec sa peau; le christianisme, ici du moins, ne tue pas la bête féroce, mais il s'en décore et s'en blasonne.

«L'Union fait la force» comme dit la devise du royaume de Belgique; mais la cathédrale de Chartres paraît déclarer que la force pourrait bien faire l'union. Que les vertus soient filles ou sœurs l'une de l'autre, c'est ainsi qu'il faut expliquer le rapport de ces deux figures, puisque la Concorde suit et ne précède pas le Courage. Du reste toutes deux sont au même rang, à la pointe de l'ogive, au sommet de la voussure. L'Amitié, qui ressemble à la Concorde sous tant de rapports, vient après. Les attributs de ces deux gracieuses statues sont à peu près les mêmes: quatre oiseaux affrontés, se regardant avec douceur. Seulement les oiseaux de la Concorde sont de plus petite dimension que ceux de l'Amitié: tourterelles ou passereaux, si vous voulez, à la première; colombes à la seconde. L'amitié est une concorde profondément établie, la concorde est une amitié naissante. Si la grandeur matérielle est un signe de la puissance morale, ainsi pourraient s'expliquer la petitesse et la grosseur des oiseaux de la Concorde et de l'Amitié. Oiseaux vivant en

société, allant par troupes pour être plus forts; unis de cœur et s'entraïdant, comme doivent le faire des hommes animés par la même pensée affectueuse. Saint Hildefonse, évêque de Séville, et disciple de saint Isidore, disait au VII^e siècle : « Dans l'Évangile, la colombe est pleine de simplicité; elle est sans fiel, sans colère, sans aigreur. L'Esprit du Père en prit la forme pour descendre sur le Christ qui disait à ses disciples : soyez simples comme des colombes; gardez la vertu de douceur et de simplicité; chassez la colère, l'indignation, la méchanceté ¹ ». Humbles de cœur, les deux statues de la Concorde et de l'Amitié sont en même temps plus petites de taille que les autres ². Par une exception qui pourrait être également symbolique, elles tiennent de la main gauche, la main la plus faible, leur arme offensive. Cette arme est cassée à l'Amitié, mais elle existe encore à la Concorde, et c'est un simple bâton à tête ronde. Ce n'est ni un étendard ni une pique, mais un appui bien plutôt qu'une arme; bourdon de missionnaire ou de pèlerin qui va convertir le monde à la charité, à la paix universelle. L'arme défensive, le bouclier, est à la main droite. Ces tranquilles Vertus ont besoin de se défendre plus fortement que leurs sœurs, parce qu'on pourrait abuser plus facilement de leur bonté.

L'oiseau, sculpté sur le bouclier de la dixième figure, aigle probablement, tient à la patte, à la serre, un sceptre fleuroné. Son front chauve pourrait en faire un vautour, mais le vautour ne possède pas une seule qualité qui puisse convenir à une vertu. Plus de nom sur cette statue, la Puissance peut-être (Potentia); inscription effacée que madame d'Ayzae devra faire revivre. De même que l'aigle sauvage et solitaire du bouclier contraste avec les oiseaux associés, avec les douces colombes, ses voisins, de même la statue qui s'en est fait l'attribut a une mine fière; elle semble donner ainsi plus de douceur encore à l'Amitié qui précède. Les draperies sont des plus belles, la prestance est des plus nobles.

La Majesté porte, sur le bouclier qu'elle tient de la main gauche, trois sceptres annelés et fleuronés. À la droite une croix, comme celle de la

4. « Columba scilicet in Evangelio simplicitate innocentiae pollens; que, cum carnis fel non habeat, ira quoque et indignationis amaritudine caret. In cujus specie supra Christum Spiritus Patris venit, et cui jubet idem suos discipulos similes esse dum dicit : « Estote simplices sicut columba ». Servare præcipiens mansuetudinis simplicitatisque virtutem; ira et indignatione simulque malitia discedente. » — Voyez, dans les *Miscellanea* de Baluze, vol. II, de la page 43 à 45, le *Liber adnotationum* de S. Hildefonse.

2. Les gravures ne font pas voir suffisamment la différence relative de la grandeur de ces statues; mais nous l'avons constatée à Chartres et consignée sur notre cahier de notes.

statue que nous avons nommée la Prière, mais, de plus, un glaive. Les traits, l'attitude et les attributs de cette figure, denotent à la première vue qu'il s'agit de la Liberté. Chacune des statues dont nous effleurons ici la description mériterait un travail à part, une sorte de monographie : les textes et les réflexions abonderaient. L'auteur du « Manuel de l'histoire de France », M. Ach. d'Héricourt, auquel nous parlions de la publication prochaine des statues symboliques de Chartres, nous disait qu'après avoir fait des recherches particulières sur ce qu'on entendait par la Majesté au moyen âge et à la renaissance, il était arrivé aux plus intéressants résultats. Son travail, déjà fort étendu, ne comprenait pas cependant la statue que nous donnons aujourd'hui, ni d'autres représentations analogues. M. d'Héricourt, armé seulement de textes, ne s'était pas encore occupé des monuments. Si la Majesté se prête à des travaux aussi développés, que n'y aurait-il pas à dire sur la Liberté, la Promptitude, la Force, la Concorde, l'Amitié, etc., prises à part d'abord, puis réunies suivant leurs affinités, enfin étudiées dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, chez les philosophes et les artistes, dans les textes et dans les monuments? Chaque fois que nous revenons à l'icongraphie, notre étude chérie, nous nous sentons accablé du nombre et de l'importance des travaux qu'il faudrait faire et qu'on fera certainement un jour.

La Santé (Sanitas) est la douzième de ces vertus. Quelle époque étonnante que celle du moyen âge, où l'on place la Santé parmi les vertus publiques? Combien de nos lecteurs, habitués à se laisser dire que le christianisme demande à ses élus l'affaiblissement du corps et la macération de la chair, seront étonnés de voir recommander la Santé comme une vertu et comme une vertu publique! Est-ce que la matérielle antiquité a jamais eu la pensée de créer une pareille figure allégorique? Beaucoup de canons interdisent de conférer le sacrement de l'ordre à un homme incomplet ou difforme, à un boiteux, manchot, bossu, borgne; mais ici, pour exercer le pouvoir, pour être un homme public, il faut bien se porter, il faut être vigoureux et sain de corps. Que de préjugés, nous ne cessons de le répéter, tomberont ainsi lorsqu'on connaîtra mieux le moyen âge! On reproche à la statuaire de cette époque d'aimer les formes appauvries. Pour être conséquents avec l'esprit du christianisme, les artistes des XII^e et XIII^e siècles auraient, selon les critiques modernes, sculpté et peint des statues et des figures longues, maigres, efflanquées, poitrinaires; la Santé de Chartres se moque de ces critiques et les renvoie à leurs théories. De la main droite, elle tient un étendard, comme un chef d'armée; elle appuie la main gauche sur un bouclier

où nous voyons trois poissons. Des proverbes : « frais comme un poisson », « heureux comme un poisson dans l'eau », pourraient nous expliquer la présence extraordinaire de cet attribut ; nous pensons qu'il faut en chercher l'origine dans la Bible, et que les vers suivants, tirés d'un poëme célèbre du *xiii^e* siècle, le « *Tournoiement de l'Ante-Christ* », par Huon de Méri, pourront nous la donner.

Et Raphael qui veu l'a
 Gabriel monta et destrier
 Sans metre le piet en l'estrier
 Monte el cheval qui tant fu biaux
 Ses armes furent à aigliers
 D'or esmeré en vert assis
 A un poisson ki fu massis
 Pour cou qu'il portoît médecine
 Gregneur ke pierre ne rachine
 Ke Thobies pescha en mer
 C'est li poissons de cui amer
 Raphaël rendi la veue
 Thobie qui li ot tolué
 L'arondele s'on ne nous ment
 La lettre du vies Testament¹.

Ainsi le poisson, retiré de l'Euphrate par le jeune Tobie et dont le fiel rendit la vue au vieil aveugle, doit être cause que nous trouvons trois poissons sur le bouclier de la Santé.

Voilà donc la vertu unie, associée, compacte ; pour que la fûsceau dure, pour que la discorde ne se glisse pas dans cette puissante réunion et n'en disjoigne pas les membres, il faut l'entourer d'une forte muraille et en faire garder les avenues les plus secrètes contre l'ennemi du dehors, contre le vice qui désunit. On a donc, presque à la base de la pyramide morale, placé la Sécurité qui est chargée de veiller au logis. Elle est là, œil ouvert nuit et jour. Elle tient vaillamment à la main droite un étendard pour attaquer et appeler, au besoin. La gauche, elle la pose sur un bouclier qui porte un château-fort, un château à donjon et deux tours, percé d'une seule et petite entrée à la base. Forteresse à peu près insurmontable et qu'on ne surprendra certainement jamais, car la sentinelle est une vigoureuse jeune femme qui ne songe guère à fermer l'œil. Elle ne s'endormira pas comme l'Argus païen, cette vigilance chrétienne ; on peut en être assuré. C'est la

1. Voyez, entre autres manuscrits nombreux qui sont dans nos principales bibliothèques, *Le Tournoiement de l'Ante-Christ*, par Huon de Méri, Bibl. Royale, ms.-suppl. F. n° 540¹.

seule dont la robe soit légèrement retroussée, comme si elle se préparait à faire une ronde autour du camp qu'elle doit défendre⁴.

Comme la source de ces statues semble une vertu générale d'où jaillissent les vertus particulières, que nous venons de voir monter puis descendre selon la courbe ogivale : de même à l'autre extrémité, à la base de l'autre versant de cette échelle double, ces vertus spéciales semblent se concentrer dans une vertu générale qui en est la résultante. Ainsi qu'à la première, le nom manque malheureusement à cette dernière statue; mais volontiers, si on n'en retrouve pas l'inscription, nous l'appellerions la Religion = Religio. A la renaissance principalement, les vertus se divisaient en cardinales : la Force, la Prudence, la Temperance, et la Justice; et en théologiques : la Foi, l'Espérance et la Charité. Ce nombre sept était mystérieux, et l'on n'osa guère y toucher. Cependant quelques symbolistes plus hardis, songeant que ces vertus, les dernières surtout, caractérisaient l'homme religieux, résumèrent les sept vertus spéciales dans une vertu générale. Ils inventèrent une sorte de roue à sept rayons venant aboutir à un centre, et ce centre ils l'appelèrent la Religion. Peut-être, bien avant la renaissance, la même idée fut-elle exécutée à Chartres; c'est à madame d'Azac de nous en donner la preuve. Autrefois, dit-on, quand Praxitèle voulut réaliser la beauté sous les traits d'une femme, il prit trente des plus belles Athéniennes qui donnèrent au sculpteur, l'une un bras, l'autre une jambe, une troisième la poitrine, d'autres les différents linéaments de la figure et composèrent une femme parfaite. De ces beautés particulières, Praxitèle fit une beauté absolue qu'il appela Vénus. Il nous a semblé aussi que le sculpteur chrétien avait pris à la première, qui est probablement la Virginité, la vigueur des muscles; à la Liberté, à l'Honneur, à la Puissance, à la Majesté, la noblesse et la fierté; à la Prière et à l'Adoration, à la Concorde et à l'Amitié, la modestie du regard, l'exaltation de l'âme, la bonté de la physionomie, la douceur des lèvres; à la Force, sa nonchalance puissante; à la Promptitude, son élan; à la Santé, sa belle constitution; à la Sécurité, le calme de son attitude. Et que de toutes ces qualités pétries ensemble, pour ainsi dire, l'habile artiste avait composé sa vertu générale, l'absolu du bien. Sur nos petites gravures en bois, il n'est pas

4. A celle que nous avons nommée l'Adoration, on voit également les deux pieds; mais nous trouvons consignée, dans les notes que nous avons prises en 1838, l'exception que nous répétons ici. Pendant que nous écrivons ces lignes, nous sommes à Paris, non à Chartres, et ne pouvant pas contrôler l'exactitude de notre observation sur la statue même; nous transcrivons textuellement ce que nous avons noté sur le terrain. D'ailleurs, la robe de l'Adoration traîne un peu et celle de la Sécurité est la seule qui soit aussi courte.

possible de lire les intentions du sculpteur; il faudrait une de ces grandes planches qui font partie de la « Monographie de la cathédrale de Chartres »; il faudrait plus encore, un moulage de la statue même. Malheureusement, il en est un peu de la statuaire et de la peinture comme de la musique; chacun, suivant son penchant particulier, et même sa disposition présente, y trouve ce qui lui convient et ce que l'artiste assez souvent n'a pas voulu y mettre. C'est là principalement, on peut le dire, que tout est dans tout. Nous ne pouvons donc pas affirmer que le sculpteur de Chartres a mis dans ses statues les idées que nous avons pu lui prêter; mais il nous a semblé, à plusieurs reprises et à la distance de plusieurs années, qu'il avait eu l'intention que nous venons de signaler. Quoi qu'il en soit, les attributs sont plus certains, et nous pouvons en parler. La première Vertu pose les pieds sur une console qui décore un rosier; la dernière les a sur un support sculpté d'un dragon ailé. Au moyen âge, le dragon est l'attribut du vice et la personnification du démon. Cette Vertu écrase donc le dragon, comme le Christ lui-même l'écrasa en même temps que le lion, l'aspic et le basilic. De sa pique, aujourd'hui cassée en partie, elle perçait le corps de la bête hideuse; elle, l'absolu du bien, elle terrassait donc l'absolu du mal. Mais ce reptile, dont la queue blesse, dont la gueule empoisonne, elle s'en garantit en outre avec le large bouclier sur lequel le même dragon est sculpté. Ce dragon semble faire ici l'office de la tête de Meduse sur le bouclier de Minerve; il tue le vice qui le regarde. C'est une idée originale que de faire exterminer le vice par le vice et le démon par le démon même.

Toutes ces Vertus sont femmes, parce que, suivant la remarque de Guillaume Durand, elles nourrissent et caressent l'homme tout à la fois¹. Le moyen âge français, plus que l'italien, plus que le byzantin surtout, est avare du nimbe qui est l'attribut des saints. Au XIII^e siècle, à Chartres même, il le refuse presque partout aux rois de Juda, aux patriarches et de plus aux grands prophètes, et cependant toutes ces quatorze statues sans exception, même la Santé, sont ornées du nimbe comme les anges, comme les apôtres; nimbe épais et large, pour lequel on n'a pas épargné la pierre. Elles ont de plus le front ceint d'une couronne, comme des reines. Il n'y a que la Vierge Marie, qui soit ordinairement ainsi couronnée et nimbée. Ces Vertus sont reines et saintes tout à la fois. Toutes sont debout et comme prêtes à marcher au premier signal; au mouvement de sa tête, on croirait que la Vitesse va

1. « Virtutes vero in mulieris specie depinguntur, quia mulcent et nutriunt. » — *Rationale Div. offic.*, lib. 1, cap. 3, n^o 22.

déjà prendre son essor. Elles sont jeunes et dans toute la force de l'âge; car la vertu est la jeunesse de l'âme, comme la jeunesse est la force du corps. Toutes ont la pique, la croix ou l'étendard; toutes le bonclier. Elles attaquent et se défendent. Ce n'est pas une vertu morte et qui n'agit pas. Comme dans Samson une longue chevelure dénotait une force surnaturelle, les cheveux abondants qui tombent sur les épaules de ces Vertus annoncent une puissance à chasser tous les vices sans beaucoup d'effort. Longs vêtements, robe et manteau largement drapés; poitrine forte, puissante à quelques-unes; nobles attitudes; fière ou douce physionomie, suivant le caractère symbolique de la statue. J'aimais à regarder ces énergiques Vertus, comme j'aimais à contempler les portraits des illustres anciens ou la face rayonnante des immortels contemporains. Il me semblait que mon âme s'élevait et qu'elle gagnait de la force à la vue de ces sublimes allégories.

Qu'on me permette, pour refroidir un peu mon admiration, de transcrire de nouveau les lignes suivantes, extraites du « Manifeste » rédigé par M. Raoul Rochette, et lancé par l'Académie des beaux-arts contre les monuments du moyen âge.

« Mais que dire de la disposition et du goût des sculptures employées à la décoration des églises gothiques, et qui, aussi bien que les vitraux colorés, en sont certainement un élément essentiel! Ces figures si longues, si maigres, si raides, à cause du champ étroit qu'elles occupent, et qui tient à l'emploi général des formes pyramidales; ces figures, sculptées en dehors de toutes les conditions de l'art, sans aucun égard à l'imitation de la nature, et qui semblent toutes exécutées d'après un type de convention, peuvent bien offrir au sentiment religieux l'espèce d'intérêt qu'elles reçoivent de l'empreinte de la vétusté et qu'elles doivent à leur imperfection même, et à ce qui s'y trouve de naïf en même temps que de traditionnel. Mais, si on les comprend, si on les excuse, à raison de l'ignorance des temps dont elles sont l'ouvrage, voudrait-on, pourrait-on les reproduire aujourd'hui que nous sommes habitués à traiter la sculpture autrement...? »

La seule vengeance à tirer de ces étranges paroles, c'est de les attacher aux porches de la cathédrale de Chartres, comme à un pilori, sous les dix-huit cents statues dont nous venons de montrer quatorze, et dont nous poursuivrons la complète description. Que M. Léon Gaucherel continue à nous venir en aide avec ses beaux et fidèles dessins, et l'Académie des arts finira bien par changer de langage.

MELANGES ET NOUVELLES.

Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris. — L'église royale de Saint-Denis. — Les statues royales de Fontevrault.

Les vitraux de la Sainte-Chapelle. — On lit dans le « *Moniteur universel* » du 5 janvier :

La restauration de la Sainte-Chapelle de Paris a fixé, depuis plusieurs années, l'attention du gouvernement et des Chambres. Une des questions les plus importantes de ce travail s'applique à la restauration des vitraux peints, qui offrent un si grand intérêt. M. le ministre des travaux publics, partageant la sollicitude de tous les hommes qui s'occupent de nos anciens monuments, et désirant encourager un art trop longtemps négligé, a chargé une commission d'examiner les moyens les plus propres à assurer le succès de cette partie de l'ornementation de la Sainte-Chapelle; elle est composée de : MM. Chevreul, membre de l'Académie des sciences, président; Ferdinand de Lasteyrie, membre de la Chambre des députés; Dumas, membre de l'Académie des sciences; Caristie, inspecteur général des bâtiments civils; Debret, *idem*; Duban, architecte de la Sainte-Chapelle; Vaudoyer, architecte du Conservatoire des arts et métiers; De Noue, maître des requêtes, chef de la division des bâtiments civils; Paul Delaroche, peintre d'histoire, membre de l'Académie des beaux-arts; Flandrin, peintre d'histoire; l'abbé Martin; le baron de Guilhermy; Victor Baltard, architecte de l'hôtel du Timbre; Viollet-Leduc, architecte de l'église royale de Saint-Denis. — Cette commission a entendu plusieurs verriers habiles, elle a passé en revue leurs procédés; mais elle a été d'avis qu'il serait avantageux d'ouvrir un concours sur un programme donné, et auquel seraient appelés à prendre part tous ceux qui ont fait une étude spéciale de la peinture sur verre. A cet effet, elle a rédigé le programme suivant, qui a reçu l'approbation de M. le ministre des travaux publics. — Art. 1^{er}. Un concours est ouvert pour la restauration des vitres peintes de la Sainte-Chapelle de Paris. — Art. 2. Les artistes et les fabricants français, qui désirent être admis à concourir, adresseront à cet effet une demande à M. le ministre

des travaux publics, avant le 15 février 1847. — Art. 3. Une commission, chargée par M. le ministre d'étudier les diverses questions qui se rattachent à cette importante restauration, examinera les titres des personnes qui auront demandé à prendre part au concours, et proposera à l'administration l'admission des concurrents qui lui auront paru réunir les conditions suffisantes. Pour mettre la commission à portée de statuer sur leurs titres, les candidats au concours auront à produire à l'appui de leurs demandes les justifications suivantes : 1^o Indiquer s'ils fabriquent eux-mêmes des verres colorés, ou si, n'en fabriquant pas, ils seraient en possession de procédés particuliers qu'ils auraient communiqués à des verriers. Dans l'un et l'autre cas, fournir des échantillons des verres obtenus par ces procédés. Il est entendu que la communication des recettes n'est pas demandée. Les artistes qui mettraient en œuvre des verres colorés sans se livrer à la fabrication, désigneront l'établissement où ils se les procurent ; 2^o Justifier de ressources industrielles suffisantes pour l'exécution complète dans la restauration projetée ; 3^o Comprendre dans les envois d'échantillons des verres de diverses épaisseurs et de toutes les couleurs et nuances qui entrent le plus ordinairement dans la composition des anciens vitraux ; 4^o Présenter des modèles des différents systèmes de mise en plomb dont le verrier ferait usage ; 5^o Faire connaître si l'emploi d'une couverte entre dans les procédés suivis par le verrier ; 6^o Soumettre à l'examen de la commission un panneau historié, dans le cas où le candidat n'aurait pas eu encore occasion d'exécuter un vitrail pour un monument public. — Art. 4. Les concurrents agréés par M. le ministre, sur la proposition de la commission, seront informés de leur admission, et il leur sera donné en même temps connaissance des conditions du concours définitif. — Art. 5. Il ne sera alloué par l'administration aucune indemnité pour les frais qu'aura entraînés l'épreuve préparatoire.

Quoique nous ayons peu de confiance dans une commission ou un comité, quels qu'ils soient, nous féliciterons cependant le ministre des travaux publics de s'être défié de ses lumières assez pour avoir recours à la science d'autrui. La Sainte-Chapelle mérite bien qu'on ne la traite pas comme, pendant si longtemps hélas ! on a traité Saint-Denis. A propos de Saint-Denis, nous ne saurions trop nous étonner de voir dans cette commission des vitraux l'architecte ancien, M. Debret, qui, non-seulement a mutilé et perdu ce monument, mais qui l'a déshonoré encore par ces affreux vitraux du sanctuaire, du chœur, des trauſsepts et de la nef. Nous ne savons pas trop les titres que M. Caristie, l'auteur des questions posées à l'Académie des beaux-arts et résolues dans le « Manifeste » de M. Raoul Rochette, peut avoir pour faire partie d'une pareille commission. Nous pourrions enfin chicaner M. le ministre sur quatre ou cinq noms qu'on s'attendrait à voir ailleurs ; mais la présence de MM. Viollet-Leduc, de Guilhermy et Arthur

Martin nous ôte toute sévérité et nous permet d'applaudir. Cette commission pourra donner de bons résultats, et les peintres sur verre feront des efforts pour obtenir l'approbation des quelques hommes compétents et instruits qui la composent. Nous en prendrons occasion pour annoncer à nos lecteurs que M. Henri Gêrente, qui s'était borné jusqu'alors à dessiner des cartons pour les manufacturiers de vitraux peints, vient d'établir à Paris une manufacture pour son compte. Il est bon que le dessinateur peigne son verre et le cuise dans ses propres fourneaux. Quand la même main compose, dessine, peint, cuit et pose un vitrail, on est à peu près sûr d'avoir une bonne œuvre. Nous sommes heureux que M. Gêrente ait réalisé une de nos idées les plus anciennes. Tous nos vœux lui sont acquis.

L'église royale de Saint-Denis.— Nous pensions que la restauration de cette église était désormais un fait accompli. Nous étions d'avis que ce monument, dénaturé à grands frais, devait rester ruiné, comme un exemple pour tous les architectes présents et futurs de ce que peut l'amour du laid joint à l'ignorance des plus simples notions de la construction; nous n'avons pas changé d'opinion. Nous l'avons dit déjà, l'église Saint-Denis devenait à nos yeux un exemple destiné à faire pâlir ceux qui osent porter la main sur des monuments qu'ils n'ont pas étudiés. Longtemps nous avons vu les architectes académiciens jeter le mépris sur cette architecture *gothique*; il était de toute justice qu'un de ces vénérables édifices, mutilé par eux, devint pour eux un éternel sujet de honte. Nous faisons alors le sacrifice du monument au principe, et ce n'était pas sacrifier grand'chose; car, qu'est-ce que Saint-Denis aujourd'hui? Un magasin de curiosités dépourvu de tout intérêt historique; un édifice gratté et plâtré, converti d'une sculpture sans nom, laid pourtant, car, aux yeux des architectes attachés à Saint-Denis depuis l'empire, le gothique devait être laid. La laideur était l'essence et l'élément de l'architecture du moyen âge. Nous avons dit comment l'administration, qui tient encore à un monument pour lequel elle a fait tant de sacrifices, bien convaincue que les travaux exécutés jusqu'à ce jour avaient profondément altéré le caractère et la solidité de l'église de Suger, chargeait un nouvel architecte, M. Duban, de réparer les erreurs de M. Debret; comment aussi M. Duban ne voulait pas entreprendre un travail de cette nature. M. le ministre des travaux publics vient d'accepter la démission de M. Duban, et de nommer M. Viollet-Leduc architecte de Saint-Denis. M. Viollet-Leduc est notre collaborateur aux « Annales » et notre ami; il était loin de solliciter et de désirer cette faveur. Le choix que M. le

ministre a fait de lui est certes trop honorable pour que nous n'en ayons pas éprouvé une grande satisfaction ; cependant nous n'osons en féliciter le jeune et savant artiste. Nous avons dit, et nous ne changerons point d'opinion, que le monument était irréparable. Depuis trente ans les travaux qui y ont été exécutés n'ont eu d'autre résultat que de le dénaturer et enfin de le détruire. Mais M. Viollet-Leduc est jeune ; lui, du moins, a une connaissance incontestée des monuments de cette époque. Il a restauré l'abbaye de Vézelay d'une manière inespérée, et il répare en ce moment une vingtaine d'édifices importants en France ; le choix de l'administration paraîtra donc à tous dicté par la prudence et le désir de faire pour le mieux. Enfin donc, et l'on commence à le reconnaître hautement, officiellement, c'est à la nouvelle école, objet de tant de critiques et de dédains, à réparer les fautes de l'ancienne. La vieille école doit donc se borner maintenant (et elle ne manquera pas d'ouvrage) à consolider, restaurer le Panthéon, la Madeleine, Notre-Dame de Lorette, Saint-Vincent de Paul, Saint-Philippe du Roule, la Chambre des députés, l'Hôtel de Ville, les Abattoirs, la Bourse, etc. ; mais elle doit laisser à nos jeunes artistes les monuments qu'eux seuls ont étudiés, qu'ils connaissent et qu'ils aiment.

Statues royales de Fontevault. — Nous renverrons nos lecteurs aux « Annales archéologiques », volume V, pages 236 et 281, et nous enregistrerons ici certaines pièces qu'on vient de nous envoyer d'Angers, et qui ne manquent pas d'intérêt. Si toutes les villes, si toutes les Sociétés savantes réclamaient avec l'énergie de la ville et de la Société scientifique d'Angers, lorsqu'on les dépouille, elles ou leur département, des trésors d'art et d'histoire qu'elles possèdent, on serait plus sobre, même de tentatives de cette espèce. Nous lisons donc ce qui suit, dans un article d'archéologie, publié par M. Godard-Faultrier, directeur du musée d'Angers. Cet article retrace l'histoire des démarches faites pour obtenir la restitution des quatre statues de Fontevault. « Tout à la tête de ces démarches, dit M. Godard, je ne puis m'empêcher de signaler celles de notre spirituel bibliothécaire, M. F. Grille, qui a écrit lettres sur lettres au ministère. Pour le dire en passant, nous devons en partie à son zèle l'avantage de n'avoir pas été dépouillés, vers 1817 et 1819, de ces mêmes statues, que depuis bien des années l'Angleterre ne cesse de convoiter. A son tour, sitôt qu'elle eut connaissance, par quelques-uns de ses membres, et notamment par MM. de Cesena, de Beauregard et Humault, de l'enlèvement des statues, notre Société nomma une commission, dont j'eus l'honneur d'être le rapporteur, à l'effet de réclamer

auprès de M. le ministre de l'intérieur. Cette commission, le 8 mai dernier, accomplit sa tâche, et voici la teneur de sa réclamation :

Monsieur le Ministre, la Société royale d'agriculture, sciences et arts d'Angers, qui s'intéresse à la conservation des monuments historiques du département de Maine-et-Loire, a l'honneur de vous exposer qu'elle a vu, avec la plus extrême surprise et avec le plus vif regret, enlever de Fontevrault, où elles attiraient l'attention publique, les statues de Henri II et de Richard-Cœur-de-Lion, comtes d'Anjou et rois d'Angleterre, ainsi que celles de la célèbre Éléonore d'Aquitaine et d'Isabelle d'Angoulême. Dépaysées comme elles le sont à cette heure, ces statues perdent de leur intérêt, et la Société ne comprend pas que les musées royaux puissent beaucoup gagner à les posséder. Ajoutons que si ce déplacement est dommageable au point de vue de l'histoire, il ne l'est pas moins au bien-être de la localité; par suite de l'établissement des chemins de fer, on pouvait légitimement espérer que les visites des voyageurs, se multipliant à Fontevrault, profiteraient à la commune. Attendu ces motifs, la Société, Monsieur le Ministre, vous prie instamment de vouloir bien donner les ordres nécessaires pour faire opérer le rétablissement desdites statues à Fontevrault, ancienne abbaye que l'on pouvait appeler autrefois le Saint-Denis des Plantagenets, et dont l'église, loin qu'on dût la dépouiller de ses richesses archéologiques, mériterait à tous égards d'être rendue par vous, Monsieur le Ministre, *en son entier*, au culte et aux arts; car ne perdons pas de vue qu'une partie de l'histoire d'Angleterre a ses origines dans ce qui nous reste du vieux Fontevrault. — Agréez, etc.

M. le ministre de l'intérieur répondit, en date du 12 juin 1846 :

Monsieur le Président, je m'empresse de vous informer que, dès que j'ai eu connaissance du déplacement de ces statues, j'ai écrit à M. l'intendant général de la Liste civile, pour lui faire connaître combien ce déplacement était regrettable, et je lui ai demandé avec les plus vives instances de répondre aux réclamations que cette mesure a soulevées, en faisant réintégrer les tombes dans l'abbaye de Fontevrault, après en avoir pris des copies pour le musée dans lequel on voulait les déposer. — J'espère que cette demande sera accueillie favorablement et que la Société que vous présidez n'aura bientôt plus à regretter l'absence de ces monuments intéressants.

Signé DUCHATEL.

Jun est écoulé, décembre aussi; un autre juin disparaîtra et un autre décembre, on peut en être sûr, sans que les statues retournent à Fontevrault.

L'ARCHÉOLOGIE EN ANGLETERRE ¹.

Monsieur et très-cher Collaborateur,

Vous pourrez facilement vous figurer le vif intérêt avec lequel, au moment de l'arrivée des « Annales archéologiques » du mois de novembre passé, je me suis jeté sur votre « Promenade en Angleterre », et le profond plaisir que m'ont fait vos louanges généreuses et désintéressées de ma patrie. Seulement j'eus regret des compliments que vous m'avez faits, et que je mérite si peu, à l'égard du collège de Saint-Augustin à Canterbury, et sur lequel j'ai grand plaisir à vous donner les notes que vous désirez. La description, que vous avez eu la bonté de donner de cet édifice, fait grand honneur à mon estimable ami, M. Butterfield, qui m'a exprimé combien il en était flatté.

Vous me faites l'honneur d'insinuer que la restauration des débris de l'abbaye s'exécute à mes frais ; mais le plus fort des fonds destinés à cette

1. Le directeur des « Annales » s'honore d'avoir reçu de M. A. Beresford Hope, membre du parlement anglais, la lettre qui ouvre la présente livraison. Par sa fortune, sa position, sa science, son dévouement, M. Hope est l'un des plus puissants appuis et propagateurs des nouvelles doctrines archéologiques. Nous regrettons que, par excès de modestie, il ne nous ait pas donné le chiffre des sommes qu'il consacre personnellement à la résurrection du monastère de Saint-Augustin à Cantorbéry ; mais nous le remercions des renseignements qu'il nous adresse sur l'état des travaux et la destination du futur collège. Comme le dit M. Hope, notre course rapide en Angleterre ne nous a pas permis de caractériser nettement le style et, par conséquent, l'âge des anciens et des nouveaux édifices de l'Angleterre. En général, les Français jugent trop des autres nations par la France. Nous pensons toutefois, et sauf vérification ultérieure et très-prochaine, que M. Hope attribue au *xiv^e* siècle ce que nous croyons du *xv^e*. Ici l'ogive et les divers styles qu'elle façonne retardent ; ils avancent ailleurs. Ce que nous constatons sur différents points de la France est bien plus visible encore à l'égard des diverses nations entre elles. Cependant, relativement au style ogival, la Normandie est contemporaine, ou peu s'en faut, de l'Ile-de-France, de la Picardie et de la Champagne, et l'Angleterre était, du *xii^e* au *xiv^e* siècle, une seconde Normandie. Le cintre et l'ogive y ont eu à peu près les mêmes destinées de naissance et de durée que chez nous. Il n'y a pas, à notre avis et à la première vue, une distance d'un siècle entre la France et l'Angleterre. La question mérite d'être étudiée, et nous avons l'intention d'aller très-prochainement l'examiner sur place, dans les diverses provinces anglaises. Quoi qu'il en soit, M. Pugin a ressuscité dans l'église de Cheadle un grand nombre de formes du *xv^e* siècle : des moulures, des colonnes, des grilles, des boiseries, des pavés, des vitraux, des statues le témoignent haute-

restauration provient des souscriptions de diocèses et de personnes dont je ne suis que l'administrateur. Nous n'avons arraché encore à la profanation qu'une faible partie de l'immense enclos de la fameuse abbaye de Saint-Pierre, Saint-Paul, et Saint-Augustin. De ce vaste édifice nous ne possédons pas encore beaucoup plus qu'une des cours, qui se transforme en collège. Cette cour contenait cependant la grande porte du monastère (qui va servir de porte au collège et qui est d'une grâce et d'une richesse merveilleuse); la construction de cette porte remonte à l'année 1300. En face se trouvaient aussi les fondations du grand réfectoire de l'abbaye, sur lesquelles se relève maintenant la bibliothèque du collège, longue de 80 pieds anglais, et large de 39 pieds, avec une crypte dessinée d'après les débris de celle qui s'y trouvait autrefois. Parmi les édifices dont la surface est encore abandonnée à la profanation se trouvent les fondations de l'église abbatiale, grande comme une cathédrale. La nouvelle chapelle du collège remplace une petite chapelle dont la seule façade occidentale, qui est à trois lancettes, est restée debout. Celle-ci vient d'être allongée d'à peu près un tiers de sa longueur actuelle, qui est de 65 pieds anglais. La fenêtre orientale est de cinq jours. Les stalles de cette chapelle se font dans l'enceinte du collège, sous la surveillance de notre habile architecte, qui a eu le courage de diriger tous les travaux sans appeler les secours coûteux d'un entrepreneur. Les vitraux sont confiés aux doctes soins de M. Willement¹. L'édifice destiné à l'habitation

ment, et nous aurions préféré le XIII^e siècle anglais, celui qui distingue l'église du Temple, l'abbaye de Westminster et, en certaines portions, le chœur, le sanctuaire des cathédrales de Cantorbéry et de Lincoln. En Angleterre, comme en France, comme en Allemagne, M. Hope voudra bien nous pardonner notre opinion, la plus belle époque de l'art chrétien va de la fin du XIII^e siècle à la fin du XIV^e. Il nous semble que de 1360 à 1380 on était, partout et sur toutes choses, en décadence visible. Nous ne pouvons donner cette période, où l'on trouve de la grâce, mais de la manière et de la sécheresse, comme un modèle à suivre. Quand, dans les « Annales », nous aurons bien étudié le XIII^e siècle, nous aborderons le XIV^e, et l'on pourra voir en quoi il peche même chez nos voisins. Nous espérons qu'un jour viendra, il n'est pas loin sans doute, où l'Angleterre et la France s'entendront pour doter les autres pays du monde, l'Inde et l'Algérie, l'Amérique et les colonies insulaires, d'églises et d'autres monuments en style copié ou inspiré d'après celui du moyen âge; mais nous croyons que le XIII^e siècle apportera, dans le trésor commun, un contingent bien plus considérable que toutes les autres époques réunies.

Nous sommes pénétrés de respect pour la gravité que les Anglais mettent dans leurs actions et leurs écrits. On trouverait difficilement en France un député, même un pair, qui terminerait une lettre comme l'honorable M. B. Hope achève la sienne. Nous sommes d'avis qu'il faudrait monter jusqu'à M. Guizot ou M. le comte de Montalembert pour rencontrer des législateurs capables d'apprécier et d'employer ces nobles expressions. (*Note du Directeur.*)

1. M. Willement est le premier peintre sur verre de l'Angleterre; ses fenêtres de l'église du Temple, à Londres, sont réellement remarquables. (*Note du Directeur.*)

des étudiants renferme une galerie longue de 245 pieds. Cette construction, qui est toute moderne, prouve le talent de M. Butterfield. A mon avis, notre chapelle fut anciennement destinée aux étrangers, aux hôtes, aussi bien qu'un réfectoire qui se trouve tout proche et qui fut travesti, jusqu'à l'achat que j'en ai fait, en sale cabaret. Ceci vient d'être restauré pour devenir le réfectoire du collège. Comme les anciennes constructions furent presque toutes de cailloux, avec les coins et les fenêtres en pierre de Caen, nous avons également adopté ce système, avec un succès parfait, pour la plupart de nos édifices. La bibliothèque est construite d'une pierre de Kent qui s'appelle « rag-stone », qui est dure et d'une belle couleur.

Comme votre opinion, en tout ce qui concerne l'art chrétien, exerce une juste et grande influence, vous me permettez peut-être de vous signaler une légère erreur, dont la rapidité de votre voyage est sans doute la cause. Vous n'avez pas eu assez de temps pour étudier les monuments de l'Angleterre. Cette erreur concerne le style du collège de Canterbury et celui de l'église de Cheddle, dont M. Pugin est l'architecte.

Vous regrettez que le style des xv^e et xvi^e siècles soit adopté en ces constructions au lieu de celui du xiii^e. Ne faudrait-il pas plutôt dire que ces édifices sont construits dans le style anglais du xiv^e siècle? Nous répudions pour la plupart, nous autres ecclésiologues anglais, le style ogival tertiaire, corrompu et mondain; et nous vous admirons, Monsieur et très-cher collaborateur, et nous vous remercions pour le talent, le courage et l'érudition avec lesquels, vous et vos estimables confrères des « Annales archéologiques », vous l'avez combattu. Ce n'est donc pas un chagrin ordinaire de nous trouver suspects par vous d'en être les promoteurs.

En France, le style à lancettes simples ou l'ogival primaire (first pointed), que Bickman a nommé assez absurdement « early english », comme s'il n'existait pas autre part, a duré peu de temps; il fut promptement développé par l'invention des fenêtres à plusieurs jours et à réseaux géométriques, comme sont les fenêtres de la cathédrale d'Amiens. Cette cathédrale, nous l'estimons, nous Anglais, du style ogival secondaire. La forme géométrique des meneaux s'est perpétuée chez vous bien longtemps et jusqu'à la naissance même du style flamboyant.

En Angleterre, au contraire, le plein cintre s'est maintenu plus tard qu'en France. Puis le style à simples lancettes s'est développé dans les moulures, les fûts de colonnes, les feuillages, etc., mais il ne s'est pas emparé des fenêtres. C'est en ce style qu'on a construit, par exemple, la nef de la cathédrale de Lincoln, et la cathédrale de Salisbury tout entière. Je pense

n'avoir rien de mieux à faire qu'à rappeler la description que votre compatriote, M. L. Vilet, a donnée de cette dernière église dans un article sur l'architecture du moyen âge en Angleterre (« Revue française », juillet 1838). J'y donne, quoique Anglais, ma parfaite adhésion. — « L'intérieur de l'édifice est d'une merveilleuse régularité, mais il est en même temps d'une froideur inexprimable. Cette froideur provient de l'absence complète de toute espèce de sculpture ; il n'y a pas, dans l'église entière, la trace d'un seul coup de ciseau, rien qui sente la main de l'homme, rien de vivant, rien d'animé ; les chapiteaux sont tous pareils et se composent de deux ou trois petites moulures qui semblent faites mécaniquement ou par un tourneur de chaises. »

Ce serait cependant faire tort à notre style primaire, que de l'estimer par l'exemple de Salisbury. La partie orientale du chœur de la magnifique cathédrale d'Ély, qui fournit de si beaux exemples de tous les styles de l'architecture chrétienne en Angleterre¹, est travaillée avec un luxe d'ornementation remarquable. Cependant cette triste et froide monotonie de lancettes frappe et choque les yeux. A la fin, nos architectes du moyen âge ont secoué, durant la seconde moitié du XIII^e siècle, ces derniers restes du joug du plein cintre. Alors naquit notre style ogival secondaire (middle pointed), que Rickman appelle « decorated ». Comme chez vous, les fenêtres aux réseaux géométriques ont été adoptées partout ; mais on finit par s'en fatiguer, et de nouvelles formes prirent naissance. En France, le successeur du style géométrique fut celui qu'on appelle le flamboyant. En Angleterre, au contraire, les architectes ont su modifier les formes raides du style géométrique, en en conservant la délicatesse. Cette modification amena le style ogival secondaire continu ou coulant (comme nous l'appelons²), et dont l'église de village, à Heckington en Lincolnshire, fournit un si charmant exemple³. Cette belle architecture, après une carrière courte mais glorieuse, commen-

1. Le grand portail occidental, le « Galilée », est du style ogival primaire ; la grande façade et la tour occidentale colosse sont du style transitionnel entre le plein cintre et l'ogive, à l'exception de l'octogone dont la tour est surmontée, qui est du style ogival secondaire. La nef et les transepts sont d'un style roman majestueux, pendant que la lanterne octogone, les trois premières travées du chœur et la chapelle de Notre-Dame sont du style ogival secondaire. Les six travées qui y aboutent sont du style primaire, comme nous l'avons remarqué dans le texte ; mais les petites chapelles des évêques Alcock et West étalent la magnificence fatigante du style tertiaire. Le doyen, Dr George Pracock, mathématicien célèbre, dont l'amitié m'est précieuse, entreprend la restauration de sa belle église avec une énergie remarquable. Cet édifice est situé en Cambridgeshire, à une petite distance de la fameuse ville de Cambridge.

2. Le Lincolnshire est remarquable entre les provinces de l'Angleterre par la beauté de ses

çait à trahir mille indications du style flamboyant, quand, presque soudainement, se développa le style tertiaire (third pointed), que Rickman appelle « perpendicular ». C'est un étrange amas des principes de l'architecture ogivale fondus, pour ainsi dire, et modelés à neuf dans des moules de fabrique moderne. Ce phénomène étonnant, nous le devons principalement à l'influence puissante du grand Guillaume de Wykeham, évêque de Winchester, chancelier du royaume et architecte. Le nouveau style triompha presque entièrement des principes de l'ancienne architecture anglaise. Parmi toutes ces extravagances bizarres, ce style a produit de beaux édifices, par exemple, la nef de la cathédrale de Winchester, la grande tour de celle de Canterbury, l'église abbatiale de Sherbourne en Dorsetshire, enfin la vaste et surprenante chapelle du Collège du Roi à Cambridge. Cependant son infériorité se fit voir en tout. C'est ce style qui a fourni les formes de notre architecture des xv^e et xvi^e siècles, puisque le style secondaire n'a duré chez nous que de 1270, ou environ, jusqu'en 1380, à peu près. Permettez-moi de vous assurer que les constructions nouvelles du collège de Saint-Augustin sont copiées d'après les modèles que ce style nous a légués, et que le but de M. Pugin fut aussi d'en reproduire les formes dans son église de Cheddle. Le nouveau palais du parlement, à Westminster, accuse le style tertiaire; mais il ne faut pas oublier que les plans de cet édifice furent dessinés il y a onze ans, et que ces onze ans ont produit, chez nous comme chez vous, les améliorations d'un siècle en tout ce qui appartient à l'architecture chrétienne.

Soyez assuré, Monsieur et très-cher collaborateur, que votre style du xiii^e siècle auquel vous portez une si haute affection, c'est-à-dire de la belle cathédrale d'Amiens, et de votre chère Notre-Dame de Reims, ressemble plutôt aux premiers essors de notre style ogival secondaire, par exemple, à la nef de la cathédrale de Lichfield, et à la charmante abbaye de Tintern (maintenant en ruines), en Monmouthshire, qu'à la cathédrale de Salisbury et à l'église du Temple à Londres, où règne cette répétition continuelle de lancettes simples. La plus belle partie aussi de la cathédrale de Lincoln (le chœur des anges) nous reporte aux premiers jours de notre style secondaire.

Nous discutons, nous, ecclésiologues anglais, laquelle de ces deux phases du style secondaire mérite à plus juste titre la couronne; cependant presque

églises paroissiales. La plus belle, mais non la plus grande, est celle de Heckington. Ensuite viennent celles de Boston, Grantham et Louth d'une vaste dimension; puis celle de Sleaford, etc. Elles mériteraient bien d'être visitées par les ecclésiologues français.

toute l'Angleterre ecclésiologique est d'avis qu'entre les années 1270 et 1370 l'architecture ogivale a comblé sa beauté ¹. Le style primaire, je ne veux point le dissimuler, a des mérites que son successeur n'a pas égalés, par exemple, la hardiesse de ses voûtes et la vigueur de ses moulures profondes. Cependant on peut l'accuser de grands défauts, puisqu'il était raide et monotone, pendant que son successeur était parfaitement gracieux et s'accommodait aux menus besoins de tous les siècles. Nous espérons que dans le cours du temps un nouveau style se développera, fondé sur l'ancien style secondaire, mais qui contiendra, en en glorifiant les traits principaux, toutes les beautés des diverses époques de l'architecture ogivale de tous les pays de l'Europe, qui ont subi ce glorieux joug des artistes du moyen âge. Nous espérons qu'une architecture se développera, parfaitement chrétienne, et qui s'accommodera au sol aride de l'Inde et de l'Algérie, comme aux montagnes glacées de l'Amérique. Songez, je vous prie, à cela; tâchez, car vous le pouvez, d'en être un des glorieux fondateurs! Que la France et l'Angleterre, étroitement liées par toutes les sympathies d'une si noble alliance, se réunissent pour cette belle entreprise. De jour en jour les deux nations doivent resserrer leur amitié par le lien même de leurs succès mutuels. Notre tâche, à nous, sera d'honorer Dieu par une offrande des talents dont il nous a doués, le plus bel hommage qu'il soit possible de faire. Le ciel bénira nos efforts, si nous les entreprenons avec simplicité, et des millions d'âmes chrétiennes loueront nos travaux, dont la mémoire ne s'effacera jamais :

In freta dum fluvii current, dum montibus umbra
Lustrant convexa, polus dum sidera pascet.

Veuillez accepter, Monsieur et très-cher collaborateur, les témoignages de la plus haute considération.

A. BERESFORD ROPE.

1. M. Scott, dont vous faites une si honorable mention, et qui s'est occupé avec une énergie remarquable de multiplier des églises ogivales en Angleterre, a adopté le style secondaire dans toutes ses dernières constructions.

ARCHITECTURE CIVILE AU MOYEN AGE

DANS LE PÉRIGORD ET LE LIMOUSIN.

En fait de villes du moyen âge, je n'ai parlé, jusqu'à présent ¹, que du plus grand nombre, c'est-à-dire des cités romaines qui se sont lentement relevées de leurs ruines au x^e et au xi^e siècles, et des villes secondaires qui se sont formées vers la même époque autour d'une abbaye ou d'un château. Les unes et les autres ont pris leur forme et leur plan dans des temps encore malheureux, au milieu de difficultés inouïes, et, une fois nées, elles ont grandi avec leurs difformités originelles que l'on a vainement tenté de corriger. Mais ce n'est pas d'après de telles villes qu'il faut juger le moyen âge. Il en est d'autres moins importantes et moins nombreuses assurément, moins riches en belles constructions, qui néanmoins révèlent bien mieux ses véritables goûts, ses véritables tendances. Je veux parler des VILLES NEUVES bâties tout d'un coup, en une seule fois, sous l'empire d'une seule volonté. Comme on n'en a rien dit dans les ouvrages consacrés à l'architecture civile du moyen âge, on croit sans doute que ces villes ressemblent aux autres; rien n'est plus faux, et l'ordre chronologique que j'ai voulu garder fidèlement m'amène enfin à combattre cette erreur.

Dans la seconde moitié du xiii^e siècle, temps de paix et de prospérité, un petit coin de l'une des provinces, que j'étudie spécialement, se couvrit rapidement de ces villes neuves appelées BASTIDES dans l'ancienne langue du Midi. Voici par quelles circonstances. Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis, était devenu, par son mariage avec l'héritière des comtes de Toulouse, le seigneur nominal d'une partie de la Guienne; mais il n'avait que peu de prise sur ces contrées, et sa souveraineté se réduisait souvent à leur simple titre. Dans le Rouergue, notamment, il avait bien hérité de la suzeraineté des derniers comtes de Toulouse; mais le bourg de Rodez, vendu par Raymond IV en 1095, appartenait aux comtes de ce nom, et la cité à l'évêque.

1. Voir les *Annales Archéologiques*, vol. IV, pages 161-171.

Toutes les localités importantes avaient de même un maître particulier, qui se bornait à lui rendre hommage. Il voulut une autorité plus directe, plus positive, et, pour se créer une capitale, il fit bâtir Villefranche de Rouergue, dans l'Agenais, il fonda, par des motifs analogues, la ville importante de Villeeneuve d'Agen et plusieurs bourgs moins considérables. Dans le Périgord, où il avait quelques possessions, il fonda aussi des bastides.

« En 1259, par un traité daté du 1^{er} mars, Élie, abbé de Cadouin, seigneur pour les deux tiers des forêts et terres cultivées ou incultes de Castillonès, et les frères Bertrand et Arnaud de Mons, propriétaires du troisième tiers, conviennent de céder gratuitement ces terrains au sénéchal d'Agen, pour y bâtir une ville dans les limites et selon l'indication qu'en feront Pons Maynard et Gautier, INGÉNIEURS à Monflanquin. Les trois donateurs se réservent de bâtir trois maisons à leur usage ¹. »

Vers la même époque, le comte de Poitiers se fit offrir par Bertrand de Postilliac une terre assise près de l'église de Notre-Dame de Vicil-Sciorac, et aussitôt les procureurs du sénéchal jetèrent les fondements d'une bastide qui fut Villefranche de Périgord ². En 1270, le même prince érigea en ville une petite baronnie du nom d'Éymet, et accorda aux habitants les privilèges dont jouissaient Bordeaux, Bergerac et Périgueux ³.

Voici comment se passaient les choses dans la plupart de ces fondations de ville. Le prince se faisait donner par une abbaye ou par un pauvre chevalier l'emplacement choisi par son sénéchal. Il y faisait tracer des rues et invitait simplement les populations à s'y établir. Quelques seigneurs se faisaient rendre leurs hommes. En Rouergue, l'évêque excommuniait, sans balancer, quiconque faisait concurrence à sa cité de Rodez en bâtissant des maisons à Villefranche ⁴. Malgré cette opposition, chaque nouvelle ville se remplissait d'habitants, sans grande dépense pour le prince. Il accordait tout au plus le droit de prendre du bois dans ses forêts, des pierres dans ses carrières, et prodiguait surtout les privilèges et les chartes de commune.

D'autres princes avaient sans doute donné l'exemple à Alphonse de Poitiers; il le donna certainement dans nos contrées aux rois de France et d'Angleterre. A Domnac, par exemple, il existait une tour et quelques maisons sur une colline baignée par la Dordogne, Philippe-le-Hardi la fit acheter par Simon de Mellondino, sénéchal, pour 500 livres de tournois noirs. En

1. Extrait de la *Guéenne historique et monumentale*, t. I, p. 26.

2. *Des communes en Périgord*, par M. le vicomte de Gourgue, p. 26.

3. *Idem*, p. 25.

4. *Idem*, p. 19.

1280, le grand sénéchal de Normandie fut député pour dessiner l'enceinte d'une ville. Il fit dresser une batterie de monnaies menues pour payer les ouvriers et manœuvres; et, la ville construite, le roi accorda toutes sortes de privilèges. Les habitants auront droit de college et de communauté, avec puissance de créer des consuls; droit de four et de moulin; ils seront exempts de tailles, péages, et paieront seulement six deniers au roi par emplacement ou par *cyrial*. La ville sera toujours du domaine royal, sans pouvoir être demembrée. Il y aura cour et justice royale, cour du petit seau, cour du sénéchal, etc. (Bordeaux, 1283; Auch, 1285.) J'emprunte ces curieux détails au travail de M. de Gourgue, pour montrer combien le roi de France tenait à multiplier les villes qui, telles que Périgueux et Sarlat, mettaient leur honneur à ne relever que de lui. Au reste, dès 1263, l'attention des vicomtes de Gourdon et de Turenne était éveillée sur les projets de la cour de France, car ils obtenaient de saint Louis la promesse qu'il ne fonderait aucune ville neuve enclavée dans leurs terres. — « Non faciemus bastidas aliquas de novo infra fines terre quam habet idem vicecomes ».

De son côté, Édouard I^{er}, d'abord comme duc et bientôt comme roi, multiplia singulièrement les fondations de ce genre; et c'est un des meilleurs titres de ce grand prince au souvenir reconnaissant de l'ancien duché de Guienne. Libourne, entre autres, lui doit son existence (1286). Mais les plus grandes de ces villes ne sont pas les plus anciennes ni les plus curieuses. — Ces dernières se pressent dans le bas Périgord, sur la frontière des possessions anglaises.

En 1272, Lucas de Terno se fit donner par le seigneur de Biron, le prieur de Saint-Avit et l'abbé de Cadouin, le terrain où l'on construisit Beaumont pour le compte du roi d'Angleterre 2.

Un an avant qu'on ne travaillât à Beaumont, et à quatre lieues au nord de cette localité, le maréchal Jean de La Linde commença sur son propre domaine la bastide de La Linde, le 26 juin de la cinquante-unième année du règne de Henri III. Le 7 janvier 1284, P. de Gontaut, baron de Biron, donna au sénéchal Jean de Grailly, qui lui promit de l'en récompenser, un lieu désert près d'une forêt, à quatre lieues au nord de Beaumont. On y bâtit Montpazier 3.

Je passe, pour y revenir bientôt, d'autres fondations pareilles dont la date n'est pas aussi bien connue, mais dont l'origine n'est pas douteuse. Quoi

1. *Des communes en Périgord*, p. 30.

2. *Idem*, p. 28.

3. *Idem*, *ibid.*

qu'il en soit, dans les premières années du xiv^e siècle, le roi d'Angleterre ne fondait plus de nouvelles bastides; mais il réunissait à sa couronne la plupart de celles de l'Agenais et du Périgord, comme l'attestent les Rôles gascons. — Au milieu du même siècle, il les donnait, au contraire, aux seigneurs gascons de son parti ¹.

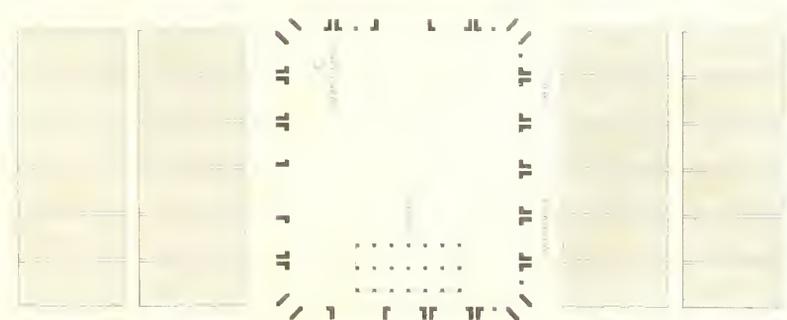
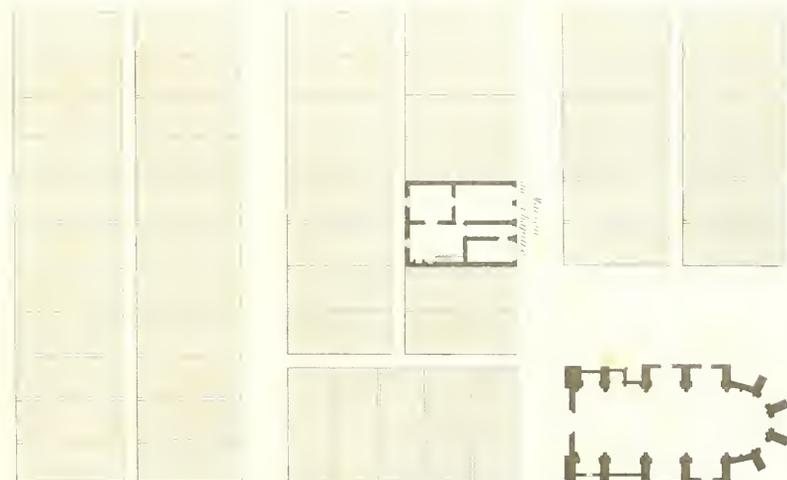
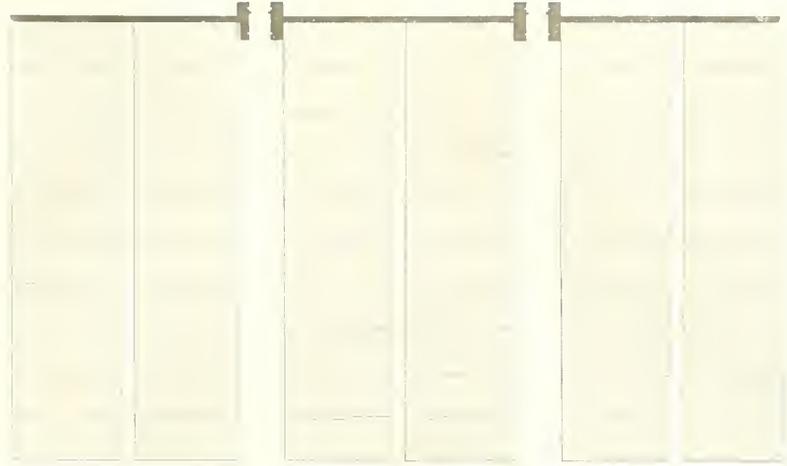
La politique anglaise était changée; elle ne comptait plus que sur les armes pour conserver l'héritage des anciens ducs d'Aquitaine, et renonçait à tous les moyens pacifiques. Dès lors plus de nouvelles bastides, ce qui fixe encore mieux la date de celles dont il s'agit. — J'en ferai connaître en détail quelques-unes des plus remarquables et des mieux conservées, et ce sera, je pense, un excellent moyen de réhabiliter l'architecture civile du xiii^e siècle.

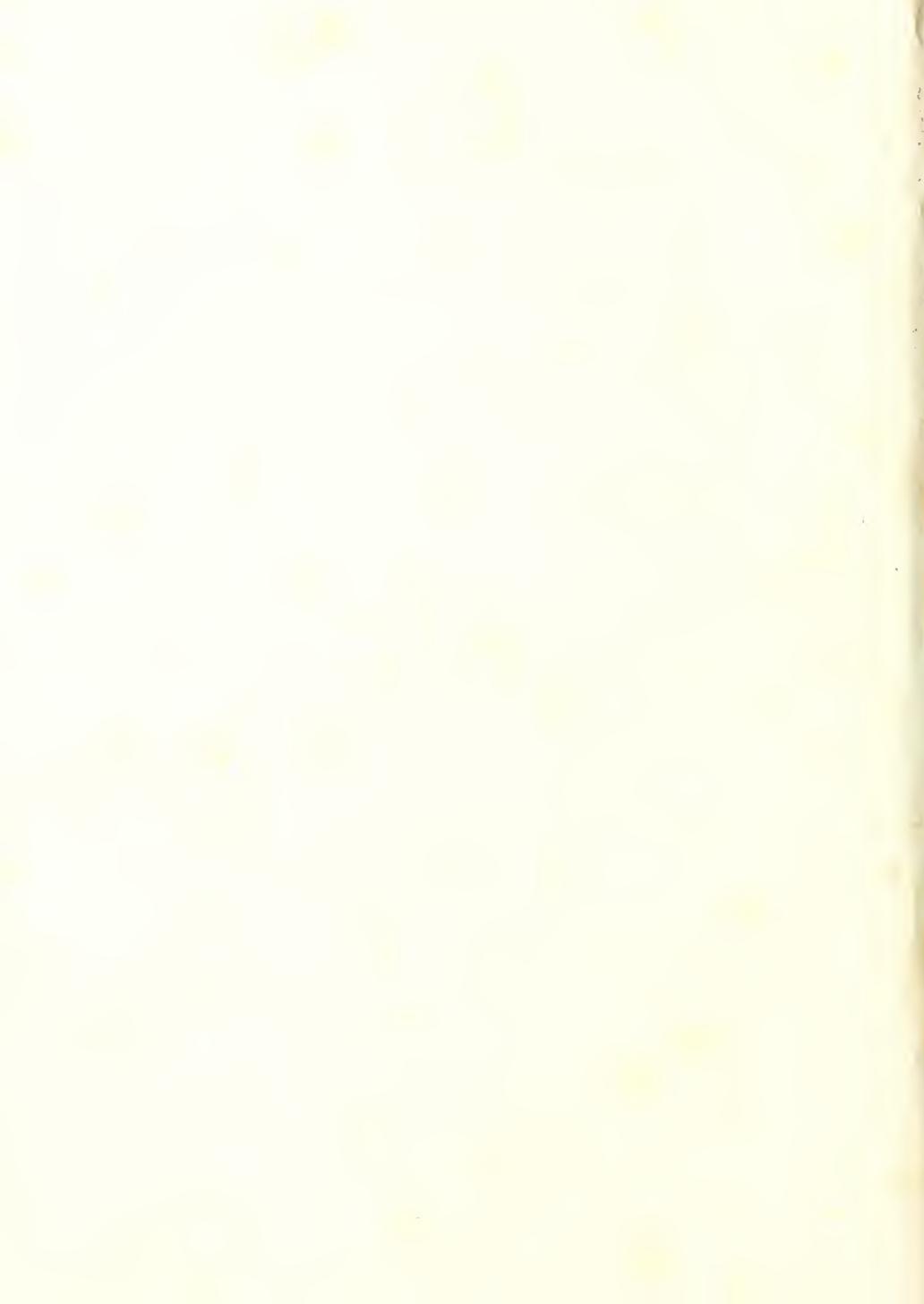
MONTPAZIER.

Voici d'abord le plan de Montpazier ², plan tracé en 1284 et qui n'a point été altéré depuis. Cette petite ville, située sur un plateau très-élevé que domine, à l'horizon, la masse imposante du château de Biron, se présente sous la forme d'un parallélogramme rectangle de 400 mètres de longueur et de 220 mètres de largeur. Elle n'avait point de fossés à cause de sa situation, mais seulement un mur flanqué de tours carrées; point de pont-levis, mais seulement des portes de bois, précédées et suivies de herses. Au nord et au sud, sur les petits côtés du parallélogramme, les murs subsistent presque intégralement; mais je ne donne qu'une moitié de la ville avec la place centrale. À l'est et à l'ouest, l'enceinte est au contraire entièrement détruite et je n'ai pu, par cette raison, arrêter mon plan sur les côtés. Je me suis cependant assuré que la ville s'étendait un peu plus à l'est que du côté opposé où le plateau se terminait plus brusquement. Je n'ai indiqué qu'autour de la place l'état actuel des maisons, mais partout leur arrangement primitif s'est conservé au moins aussi bien. Tel qu'on le publie, le plan de Montpazier n'en suffit pas moins à donner parfaitement idée de l'œuvre de Jean de Grailly. Quelle régularité! On dirait le plan d'un potager

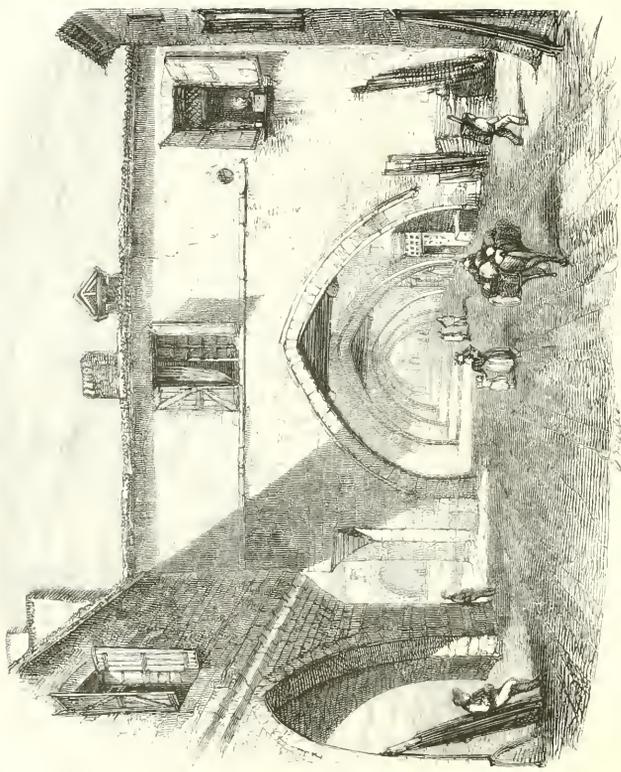
1. *Rôles gascons*. 1348. « De concessione facta rege Gaillardo de Durefort de Moleriis et de Bellomonte diocesis sarlatensis et Raymondo Bertrandi de Durefort Bastidas et loca de Montepaziero et de Villafranca in eodem diocesi cum alto et basso justiciatu. »

2. Le nom de cette ville rappelle une aventure singulière advenue à ses habitants pendant les guerres de religion. Une belle nuit ils surprirent et pillèrent la ville voisine de Villefranche, pendant que les bourgeois de Villefranche surprenaient et pillaient Montpazier. Toute guerre n'aboutit-elle pas à ce résultat?





ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.
Par M. Didron, rue d'Ulm, N° 1, à Paris



Dessiné par J. de Verneilh.

RUE COUVERTE DU XIII^e SIÈCLE
à Montpezat (Dordogne).

Gravé par Fouquet.

et non pas celui d'une ville. Quatre grandes rues de même largeur se croisent au centre de la ville et laissent entre elles un espace libre qui forme le marché, la place publique, le forum en miniature de la petite cité. Au lieu de faire façade en arrière des rues, les maisons, au nombre de vingt-deux, qui bordent la place, s'avancent portées sur de larges ogives et ouvrent à la voie publique un passage couvert où deux chariots peuvent facilement se croiser (six mètres). Le long de la place centrale, les rues sont donc couvertes par les maisons; elles offrent aux habitants un abri contre le soleil et contre la pluie. Ces galeries ne sont pas, il est vrai, aussi élégantes que celles de la rue de Rivoli, mais du moins elles sont assez profondes pour que le soleil y laisse un peu d'ombre et pour que le vent n'y fouette pas la pluie trop avant. Au moment même où je relevais le plan de Montpazier, des charrettes chargées de foin s'y étaient réfugiées; des chevaux s'y trouvaient attachés aux anneaux de fer dont les piliers sont pourvus, et la circulation n'était point interrompue. Il y a bien dans tout cela un certain cachet de bizarrerie; mais c'est original, c'est pittoresque et surtout c'est commode.

La place, étant interdite aux voitures, est plantée d'arbres, et j'imagine qu'il en a toujours été de même. La halle, simple hangar soutenu par vingt-huit piliers de pierre, s'y trouve placée, non pas au centre, mais près d'un des côtés. La maison commune devait s'y trouver aussi, mais elle a été rebâtie ou est devenue méconnaissable.

Comme les maisons qui entourent la place couvrent exactement les rues, elles se rejoignent par leurs angles au moins à leur étage supérieur; mais, au rez-de-chaussée, on a pu, au moyen d'encorbellements, abattre ces angles, de sorte que l'on débonche directement dans l'espace réservé par des passages obliques de 1^m65. Rien de pittoresque et aussi de singulier comme cet arrangement que le croquis ci-joint fera parfaitement comprendre, ainsi que la physionomie de ces rues couvertes, sous lesquelles le regard s'étend jusqu'aux portes de la ville.

Les encorbellements des angles de la place changent de forme et de hauteur presque à chaque maison, parce qu'on a laissé à chacun la liberté de varier selon son goût les détails de construction et les rares ornements de sa demeure. A cela près, rien dans cette ville de Montpazier n'a été donné à la fantaisie. — Toutes les rues sont tracées au cordeau et parfaitement droites. — Toutes se coupent à angles droits. — Toutes ont des dimensions déterminées selon leur importance. Ainsi, les quatre grandes rues, qui sont les principales artères de la ville, ont 8 mètres de largeur, justement comme nos

routes départementales. Les autres ont 7^m50 et 5^m65, selon qu'elles se trouvent dans la longueur ou dans la largeur de la ville. Bien plus, on a mesuré rigoureusement sa place à chaque maison, et certes nous n'en sommes pas encore là, malgré notre manie de régularité. — L'homme qui a tracé sur le terrain le plan de Montpazier, comme un architecte trace celui d'un édifice, calculait tout, de manière à loger dans un espace donné le plus grand nombre possible d'habitants et à les loger le plus commodément possible. Il fit donc en sorte que toutes les maisons présentassent leur pignon sur une rue et qu'elles aboutissent par leur autre extrémité à une voie d'un ordre secondaire, à une ruelle; de cette manière point de cours, point de jardins, mais aussi point de terrain perdu. Ces ruelles ont 2^m30, lorsque, partageant en deux l'intervalle compris entre les rues, elles courent d'un bout à l'autre de la ville; 2 mètres seulement derrière les maisons des petits côtés de la place.

La profondeur des emplacements se trouvait réglée à 19 mètres. L'ingénieur n'eut plus qu'à fixer leur largeur, qui est de 8 mètres environ ou, plus exactement encore, de 24 pieds ¹, l'espace que peuvent couvrir des solives de moyenne grandeur. — Il y avait peu d'inégalité parmi les premiers habitants de Montpazier; on s'accommoda donc sans peine de ce partage, et rarement il arriva qu'une seule maison s'étendit sur deux emplacements. C'est probablement par la même raison que, lors de la fondation de Domme, on put supprimer tous les impôts en usage dans ce temps et les remplacer par une taxe uniforme de quelques deniers par cyrial ou par emplacement.

Pour que chaque maison pût s'emparer de tout le terrain qui lui avait été attribué, il aurait fallu, puisque l'on se servait de toitures à pignons sur rue, recevoir les eaux pluviales dans les rigoles placées sur les murs mitoyens. Mais c'était cher, c'était même d'une construction difficile, à cause de la profondeur excessive des emplacements. On préféra pourvoir toutes les maisons de leurs quatre murs et laisser entre chacune d'elles un étroit intervalle de 0^m25 à 0^m35. On ne savait donc pas, dans le vieux Montpazier, ce que c'était qu'un mur mitoyen. Chaque maison était isolée et formait une *insula*, ce qui empêchait les incendies de faire de grands ravages. Toutefois, car il faut tout dire, ces intervalles, que je ne sais comment nommer, sont habituellement assez malpropres, quoique les eaux s'en écoulent sans difficulté.

Comme la ville de Montpazier se trouve en quelque sorte orientée, l'église

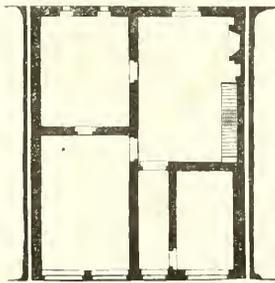
1. Pour donner exactement et en nombres ronds les mesures de Montpazier et des autres bastides, l'ancien pied-de-roi vaudrait beaucoup mieux que le mètre, ce qui s'explique fort bien.

n'a dérangé en rien la régularité ni l'harmonie de son plan. C'est d'ailleurs une construction peu remarquable, quoiqu'elle appartienne dans son ensemble à la fin du xiii^e siècle. Elle était régulière, avant qu'on n'eût bâti de petites chapelles entre ses contreforts, et convenablement spacieuse; mais son style est mauvais, et l'on s'en apercevrait rien qu'à considérer sur le plan l'arrangement bizarre des nervures du chœur.

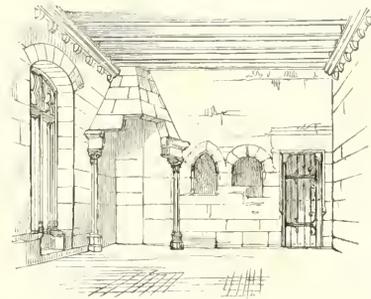
On ne rencontre point à Montpazier de belles maisons, ce qui est tout simple, car les gens qui peuplaient ces bastides n'avaient point de fortune acquise qui leur permit de bien décorer leur demeure. En revanche, on trouve en très-grand nombre les maisons de pacotille, si je puis m'exprimer ainsi, qui remontent à la fondation de la ville. Bâties en pierre de taille, à cause de la commodité des carrières, elles n'ont pas cessé d'être habitables; mais elles ont perdu généralement leur toiture primitive, leurs cheminées et la plupart de leurs fenêtres.

Une seule maison m'a paru mériter une description particulière. On l'appelle la maison ou le grenier du chapitre; et en effet, depuis très-longtemps, elle ne sert plus que de grenier, quoique dans l'origine elle ait été certainement destinée à être habitée. En voici la distribution au rez-de-chaussée, que j'avais déjà indiquée sur le plan général de la ville, mais que je reproduis à une plus grande échelle, par ce motif qu'il est extrêmement rare de trouver des maisons du xiii^e siècle dont la disposition intérieure n'ait été altérée en aucune façon.

MAISON DU CHAPITRE, XIII^e ET XIV^e SIÈCLES. A MONTPAZIER.



PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE.



CHAMBRE DU PREMIER ÉTAGE.

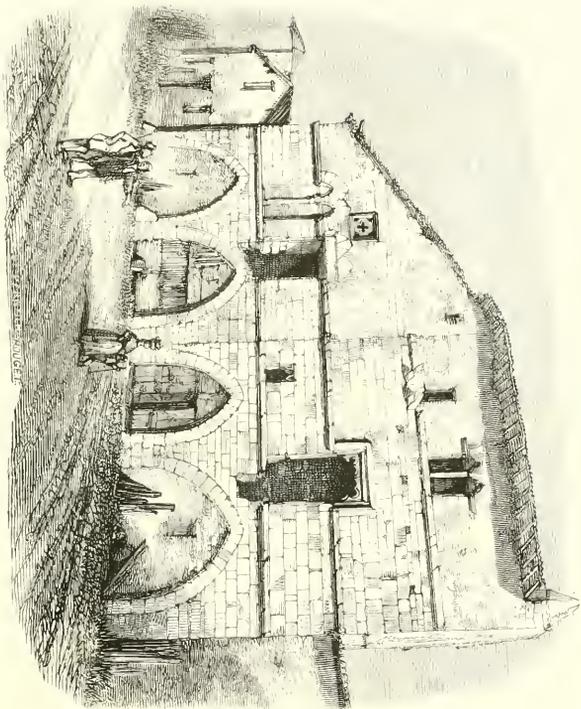
On a vu, sur le plan de la ville, que la maison est double et qu'elle occupe deux emplacements ordinaires. La première moitié offre deux pièces dont l'une semble avoir servi de boutique. La deuxième offre également une boutique plus petite qui s'ouvre sur la rue par une ogive de 2^m95 ; un large corridor aboutissant à une arcade plus étroite ; puis, une grande pièce servant sans doute de cuisine, avec une vaste cheminée, un évier, et un escalier en pierre assez semblable à ceux d'Aigues-Mortes ¹. Cette seconde moitié paraît avoir été ajoutée après coup, quoiqu'elle soit parfaitement liée à l'autre et qu'elle contienne à présent l'escalier qui conduit aux quatre pièces de l'étage supérieur ; mais elle l'aurait été à un très-court intervalle. Cela est surtout apparent sur la façade que je donne ci-contre, dans l'état de ruine et d'abandon où elle se trouve.

Un des premiers et des principaux habitants de Montpazier, quelque marchand sans doute, ayant augmenté son aisance, aura agrandi sa maison. De là, je pense, ce changement de dessin et cette légère différence de style. — Plus tard, le chapitre aura acquis cette habitation et en aura fait un grenier ; mais il me semble impossible, malgré le voisinage de l'église, qu'il s'y soit jamais logé.

J'ai remarqué dans les étages supérieurs une chambre à coucher, la chambre d'honneur certainement, dont la vue est donnée ici et touche au plan.

La fenêtre, dont les moulures ne sont nullement prismatiques, avait, avant d'être mutilée, cette forme originale. Elle était en croix, avec deux quatrefeuilles au-dessus des croisillons. La cheminée placée dans l'angle n'est pas moins contraire aux précédents ; elle est pentagonale. A défaut d'art et de style, les maçons du moyen âge avaient donc toujours l'imagination qui fait trouver des formes nouvelles et la liberté d'esprit qui permet de les essayer. — On observera que les solives du plafond ne sont pas engagées dans les murs, mais qu'elles reposent sur deux autres pièces de bois, soutenues elles-mêmes par des corbeaux en pierre. Cet arrangement est ordinaire dans les maisons du moyen âge, tout comme les bancs en pierre et l'amortissement en arc surbaissé de la fenêtre. Cette petite ogive, à côté de la cheminée, c'est une armoire avec la feuillure de ses battants et les rainures de ses rayons. Ce plein-cintre, c'est un évier tout usé par les vases qu'on y déposait. Cette porte carrée, c'est l'entrée d'un étroit couloir pratiqué, à l'aide d'un encorbellement, dans l'épaisseur du mur qui conduit à des latrines. Voilà le confort quelque peu primitif d'une chambre à coucher du xiv^e siècle.

1. *Instructions sur l'architecture militaire*, p. 51, fig. LXXVI.



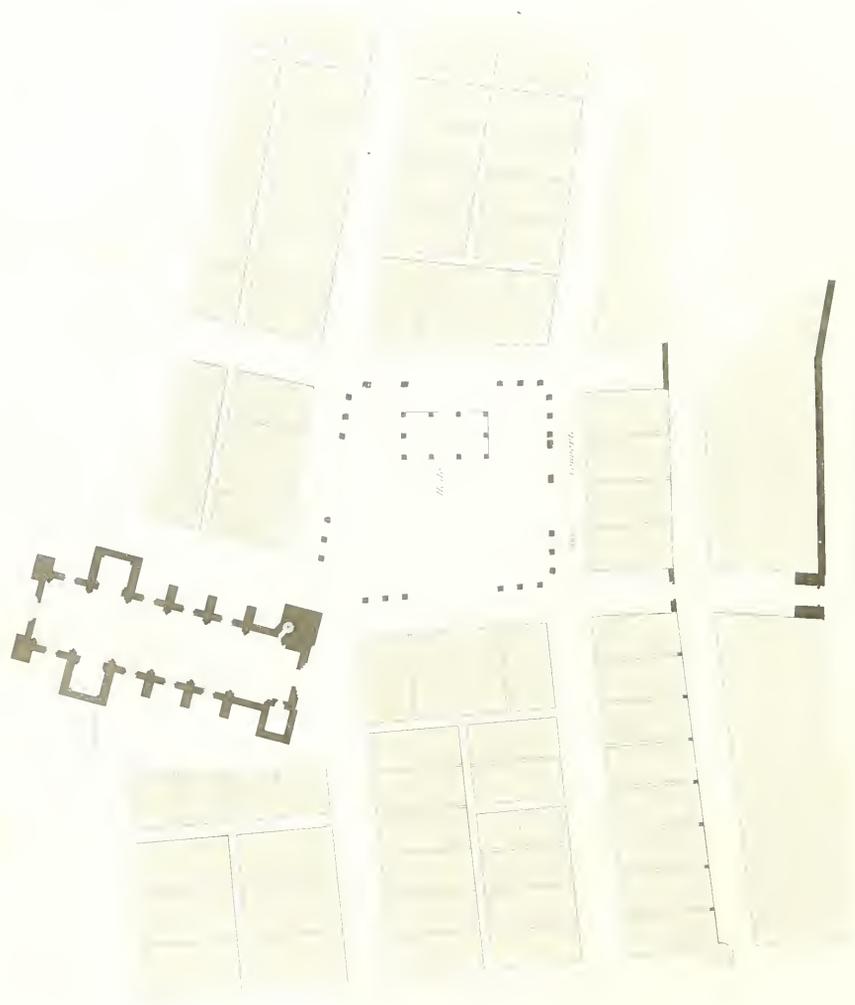
Dessiné par J. de Verneilh.

FAÇADE DE LA MAISON DU CHAPITRE

à Montfaucon (Bordeaux).

Gravé par Bouqué.





PLAN PARTIEL DE LA VILLE DE BÉTHUNE EN 1840 (D'APRÈS LE PROJET DE 1830)

Que de choses à dire sur une bourgade du Périgord! Je termine en réclamant, à tout événement, que l'on apporte à l'avenir un peu plus de soin dans la conservation du plan de Montpazier. On ne s'est pas encore avisé d'élargir les rues ou de les rétrécir, mais on souffre que plusieurs d'entre elles soient envahies ou condamnées. Depuis la révolution, on s'est empressé de démolir les portes de la ville qui étaient fort nombreuses, car le fondateur de Montpazier avait voulu qu'il y en eût au bout de chaque rue principale, sauf à les tenir fermées pour la plupart dans les temps de danger. S'il en reste trois aujourd'hui, ce n'est point parce qu'elles ont quatre mètres de largeur et qu'elles ne gênent en rien la circulation, c'est qu'elles sont devenues des propriétés particulières et que la commune n'est pas en mesure de payer le droit de les démolir. Pour les rues couvertes qui entourent la place, même inintelligence. Au XVIII^e siècle, on avait eu à rebâtir deux ou trois maisons et on avait eu soin de conserver l'ancien plan en refaisant en plein cintre les grandes arcades ogivales; on vient d'en rebâtir quelques autres et on les a fait reculer de huit mètres. Ce qui était commode, il y a à peine un siècle, serait-il devenu gênant? Craindrait-on de voir arriver des voitures de cinq mètres de largeur par cette route qu'on se propose de faire? mon Dieu non. Les édiles de Montpazier ne soupçonnent pas que leur ville est un monument, un beau, un curieux monument; mais, comme beaucoup de leurs confrères, ils ont à un haut degré l'amour de ce qui est commun, l'horreur de ce qui est original: voilà tout.

Encore un mot sur Montpazier. On me pardonnera de rappeler que c'est dans cette petite ville que Bernard de Palissy a été élevé. Il était né à deux lieues de là, dans un pauvre village de la baronnie de Biron mais du diocèse d'Agen. Un arpenteur de Montpazier le ramena d'une de ses excursions et se chargea généreusement de son éducation. C'est à cet homme bienfaisant que nous devons un des plus grands artistes de la renaissance.

BEAUMONT.

La très-petite ville de Beaumont, dont on a sous les yeux le plan partiel, fut fondée, ainsi qu'on l'a dit précédemment, en 1272, douze ans avant Montpazier. On voit d'un coup d'œil quelle extrême analogie les deux bastides ont entre elles. Ainsi, quatre grandes rues, toujours de vingt-quatre pieds, qui se croisent et qui deviennent des RUES COUVERTES le long de la place centrale; des maisons entièrement isolées, et cependant très-serrées les unes contre les autres; une église placée à l'angle nord-est de la place; des ruelles

analogues, au moins par leur destination, aux LAXES des nouveaux quartiers de Londres : voilà des ressemblances essentielles. Examinons seulement, pour les expliquer, les différences. Beaumont est situé, comme Montpazier, sur un plateau élevé d'où les eaux pluviales s'écoulent avec facilité ; mais ce plateau est plus étroit. La place en conséquence n'a que trente-quatre mètres de côté, et, par suite, l'espacement des rues étant moins grand, les emplacements ont moins de profondeur. Au lieu d'être droit, le plateau est coudé : les rues le sont aussi, cependant elles sont formées d'alignements droits et se coupent à angles droits autant que possible.

Les rues couvertes ont à peu près six mètres de largeur, comme à Montpazier ; mais elles ne sont pas aussi bien ni aussi sagement construites. Les pieds-droits des arcades sont carrés et n'ont que quatre-vingts centimètres de côté, au lieu d'être en équerre. On ne voit pourtant pas, dans les maisons anciennes qui subsistent encore, que la poussée des arcades ait nui à la solidité des façades. Cela tient à ce qu'elle ne s'exerçait que très-près du sol.

La ville n'a jamais eu deux enceintes, comme on pourrait le croire au premier abord. La plus extérieure est seule ancienne et il n'en subsiste qu'une faible portion : soit qu'elle n'eût pas été terminée, soit qu'elle eût été démolie, les habitants de Beaumont furent obligés, au *xvi^e* siècle, de se créer d'autres fortifications, et ils y parvinrent tant bien que mal en fermant l'ouverture de chaque rue et en murant les étroits intervalles des maisons. Ces travaux, avec la tour ronde qui occupe un des angles de la nouvelle enceinte, remontent sans aucun doute aux guerres de religion.

L'église, un des meilleurs monuments ogivaux du Périgord, offre aussi des fortifications. Une des tours du portail occidental est couronnée de créneaux et de machicoulis. Celles que l'on trouve vers l'entrée du chœur et qui présentent des chapelles à leur rez-de-chaussée, des logements militaires à leurs étages supérieurs, avaient de même des machicoulis, mais elles n'appartenaient pas tout à fait à la première construction. Enfin les deux contreforts, qui terminent l'église à l'orient, contiennent de petits réduits crénelés. Toutes les fenêtres sont d'ailleurs placées à une certaine hauteur. Quant aux portes, elles sont défendues, l'une par les tours occidentales, l'autre par un assommoir qui se trouve directement au-dessus.

Après avoir forcé les portes ou escaladé les fenêtres, les assiégeants n'étaient point maîtres de l'église. On pouvait continuer à se défendre sur les voûtes dont l'extrados, BALLÉ et presque nivelé, était parfaitement disposé pour cela ; les entrails de la charpente étaient plus élevés de un mètre soixante-dix centimètres, de sorte qu'ils n'interrompaient point la circulation. Cette

église de Beaumont, qui possédait encore un puits et jusqu'à des latrines, avait pris cette physionomie guerrière au moment même de sa construction ou de son achèvement, dans la première moitié du XIV^e siècle, au plus tard. Mais pourquoi, dans ce cas, ces fortifications qui contrastent avec l'apparence toute pacifique des maisons? c'est ce qu'il n'est point difficile d'expliquer.

De 1243 à 1340, on peut certainement dire que la France était en paix; mais cette paix ne ressemblait point à celle dont nous jouissons aujourd'hui et dont les Gallo-Romains jouissaient au second siècle de l'ère chrétienne. Lorsque tant de seigneurs, lorsque tant de villes avaient le droit de venger leurs injures par les armes, la tranquillité n'était jamais complète, et, sans avoir les ravages de la guerre, on en avait souvent les inquiétudes. Cela posé, il fallait bien, même dans la paix, que chaque communauté eût un asile, un refuge; à défaut de remparts, on fortifiait les églises.

Un curieux rapport, adressé à Alphonse de Poitiers par un de ses sénéchaux, fera parfaitement comprendre quel était en ce temps-là l'état social des provinces de la Guienne. M. de Gaujal, dans son excellente Histoire du Rouergue, le donne en entier; voici seulement le paragraphe qui est relatif aux églises fortifiées et celui qui concerne la construction de Villefranche.

« Je, Gui, sire de Séverac, fais savoir à vous, sire, comte de Poitou et de Toulouse, que Vivian, évêque de Rodez, grève de plusieurs manières vos chevaliers et vos hommes de l'évêché de Rodez. Puis, sire, sachez que comme vos gens construisent une ville nouvelle près de Najac, laquelle porte le nom de Villefranche et que plusieurs personnes vont s'y établir et bâtir des maisons, l'évêque a excommunié les habitants de cette nouvelle ville et a maudit le lieu, ce qui a forcé beaucoup d'entre eux de se retirer et d'abandonner leurs maisons déjà bâties; ce dont vous avez grand dommage... Ensuite, sire, sachez que, quoique dans l'évêché de Rodez, il y ait plusieurs villes et châteaux, la plupart des habitants n'ont d'autre fort que les églises; et qu'en temps de guerre les honnes gens du pays mettent dans les dites églises leurs *arches* dans lesquelles ils serrent leur blé et leurs habits. Or, sire, l'évêque a défendu de porter ces *arches* dans les églises et a excommunié tous ceux qui les y placent. Les honnes gens, qui n'ont que de très-petites maisons, ne sachant où serrer leurs denrées, sont forcés de s'adresser à l'évêque pour obtenir de lui la permission de les laisser dans les églises; et les excommuniés sont forcés de payer douze sous tournois pour leur absolution, et il a levé beaucoup de douze sous¹ ».

1. *Histoire de Rouergue*, année 1260, p. 286. L'évêque Vivian de Boyer ne tarda pas à être traduit devant l'inquisition pour des *turpitudes détestables*.

On voit que l'âge d'or n'a jamais régné en France, pas même au XIII^e siècle, mais c'était bien pis en Italie, si l'on en croit Brunetto Latini¹.

« En maison convient-ill porveoir sé li tems et li lius est en guerres ou en pais, se cest dedans ville ou lonc de gens. Car les Ytaliens qui sovent guerroyent entreaus se délitent en faire hautes tours et maisons de pierres. Et sé c'est hors de ville, il font fosseis et palis et murs et tourneles et pons et portes coléices, et sont garniz de mangoniaux et de saettes et de toutes choses qui appartient à guerre, por defendre et por getter, et por la vie des homes ens et hors maintenir. Mais li Franchois font maisons grans et planiers et peintes et chambres lées por avoir joie et délit sens noise et sens guerre. Et por ce se vent mielz faire praelles et vergiers et pomiers entour leur habitacle, *que autre gent* ». Car c'est chose qui valt moult à délit doner. »

Pour en revenir à Beaumont, je m'imagine que, lorsque l'église fut fortifiée, le bourg n'avait pas encore de murailles. Cela est d'autant plus probable que les fondateurs des bastides ne se chargeaient point habituellement de le fortifier, mais laissaient aux habitants le soin de le faire, lorsqu'ils étaient assez nombreux, au moyen d'un impôt ou d'un octroi. En 1340, quand éclata la guerre avec les Anglais, une bastide bien plus considérable, Villefranche de Rouergue, n'avait pas encore son enceinte murale, et cependant elle était plus ancienne de quinze ans que Beaumont.

MOLIÈRES.

Molières, à 3 lieues à l'est de Beaumont, n'est plus qu'un hameau de 250 habitants; mais au XIV^e siècle, c'était une ville au moins aussi considérable que Montpazier. Aujourd'hui son église, son château, sa place publique et ses rues, qui s'étendent de tous côtés dans la campagne, en droite ligne, attestent son ancienne importance. On ne sait à quelle époque la bastide de Saint-Jean de Molières a été fondée, on ne sait pas davantage à quelle époque elle a été détruite. Mais, en 1292, on parle des coutumes de Saint-Jean de Molières, et, en 1550, des consuls de Molières figurent aux états de Périgord. Il ne reste plus sur la place qu'une seule maison à arcades, mais elle montre que les rues couvertes dont elle faisait partie ressemblaient exactement à celles de Beaumont. Du reste, même largeur de rues (24 pieds), et même plan, sauf quelques modifications imposées par des

1. Chapitre 124, f^o 65, v^o du Trésor n^o 7066. *Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, par M. Paulin Paris, t. IV, p. 361.

2. Ces trois mots se trouvent dans le manuscrit 7460, f^o 130. *Manuscrits français*, t. V, p. 425.

mouvements de terrain. L'église est à moitié détruite; quant au château, il est assez bien conservé pour un château. Les Rôles gascons nous apprennent, dans leur prodigieux latin, qu'il avait été commencé par le sénéchal Guillaume de Toulouse, au commencement du xiv^e siècle.

« Rex constabulario suo Burdeg..... Suggestit nobis dilectus Valletus Ner Guill. de Tholosa, senesc. Ner in Petrag. quod ipse quodam castrum apud MOLIERAS pro custodia prisonum et defensione partium illarum incepit edificare. » — 18 mai 1316.

LA LINDE.

La Linde, une des plus anciennes bastides d'origine anglaise, est aujourd'hui un bourg de 1,500 âmes. On y retrouve le plan ordinaire des bastides, mais il y reste fort peu de vieilles maisons. Les rues sont sensiblement courbées vers la place centrale, parce qu'un des côtés de l'enceinte longe exactement le cours de la Dordogne. Les trois autres côtés avaient de profonds fossés, autant pour l'écoulement des eaux pluviales que pour la défense de la ville.

SAINTE-FOI.

En entrant dans le département de la Gironde, la grande route de Bergerac à Bordeaux traverse Sainte-Foi, qui faisait partie du Périgord avant 1793. C'était une bastide anglaise dont j'ignore la date. C'est à présent une jolie ville dont le nom témoigne encore qu'elle appartenait primitivement à la fameuse abbaye de Conques. Il y a longtemps que je ne l'ai vue, mais un extrait de l'histoire de Libourne suppléera au vague de mes souvenirs.

« Sainte-Foi », dit l'auteur de cet ouvrage, page 26, « est une jolie petite ville de 3,000 âmes, qui était anciennement assez bien fortifiée, dont la plupart des rues paraissent avoir été tracées au cordeau et qui a une place entourée d'arcades imaginées sans goût, puisqu'elles sont très-basses et que les charrettes ou voitures sont obligées de passer dessous ».

Un des précurseurs de la nouvelle école archéologique, feu M. Jouanmet, fut frappé le premier de la physionomie originale de quelques bastides du Périgord, et il s'est demandé le premier d'où venait leur plan si régulier, si uniforme. Serait-il vrai, comme il l'a cru et comme on le croit encore à Bordeaux, que ce plan vint d'Angleterre? Serait-il vrai, même dans la Guenne, que toute ville carrée, avec des rues qui se coupent à angles droits et une place centrale entourée d'arcades, fût une ville anglaise? Je suis fermement persuadé du contraire.

Sans rechercher si, au XIII^e siècle, l'architecture civile de l'Angleterre différait réellement de celle de la France, je remarque d'abord que, sous Henri III et Edouard I^{er}, l'autorité du roi d'Angleterre s'exerçait le plus souvent, dans la Guienne, par l'intermédiaire d'hommes du pays. Ainsi, Jean de La Linde, qui fonda la ville de ce nom, était du Périgord. Le sénéchal Jean de Grailly, qui dirigea la construction de Montpazier, était de la même maison que le fameux captal de Buch. Le maréchal Lucas de Ternois et le sénéchal Guillaume de Toulouse, dont l'un fonda Beaumont, dont l'autre acheva Molières, étaient de même des chevaliers gascons ou français. Aucun Anglais n'est nommé à propos de ces fondations du roi d'Angleterre; aucun Anglais probablement n'y a pris part. D'ailleurs, nous l'avons vu, longtemps avant qu'Edouard d'Angleterre s'occupât de fonder des bastides, un frère de saint Louis, Alphonse de Poitiers, en remplissait le Rouergue et l'Agenais. Je n'ai fait le plan d'aucune de ces bastides françaises, mais j'en ai vu plusieurs, et j'en connais d'autres par des descriptions plus ou moins incomplètes. Or, elles sont en forme de carré long; elles ont de larges rues qui se coupent à angles droits, et parfois une place entourée d'arcades. J'ignore en un mot par quel caractère essentiel on pourrait les distinguer des *bastides anglaises*. Il faudrait en conclure que le type architectural des VILLES NEUVES, tout comme l'idée politique de leur fondation, a passé de l'Agenais dans le Périgord et dans la Gascogne. Lorsque Castilhonnès fut fondé, en 1259, dans une solitude que les deux évêques de Périgueux et d'Agen se disputèrent ensuite, on voit que Gautier de Rampoux et Pons Maynard furent expressément commis par le sénéchal d'Agenais pour tracer les bornes et sans doute aussi le plan de la nouvelle ville. Cette circonstance jetterait peut-être quelque jour sur la question qui nous occupe, surtout s'il était vrai que Pons et Gautier eussent été ingénieurs à Montflanquin. Malheureusement cela n'est pas bien sûr, quoique le savant qui l'a dit semble avoir eu à sa disposition la chartre de fondation¹. Il n'y aurait peut-être rien d'extraordinaire à ce que des plans tels que ceux des bastides, aussi savants, aussi réguliers, fussent l'œuvre d'hommes spéciaux, d'ingénieurs. Mais on sait d'autre part que ce Gautier était bailli de Montflanquin², et cette qualité exclurait apparemment celle d'ingénieur; tout au plus permettrait-elle de penser que Gautier avait appris à faire des plans de ville lorsque sa résidence de Montflanquin fut rebâtie *sur un plan plus régulier*, de 1240 à 1250³.

1. D'après la *Guienne monumentale*, elle serait écrite en langue romane et aurait été conservée par un notaire du pays.

2. *Des communes en Périgord*, p. 26. — 3. *Guienne monumentale*, 2^e partie, p. 288.

Baillis ou sénéchaux, les officiers qui fondaient une bastide pour le seigneur suzerain ne s'occupaient pas seulement, j'en suis convaincu, de choisir un emplacement et de l'acheter : ils calculaient les dimensions de la nouvelle ville d'après l'importance qu'elle pouvait espérer d'acquérir ; ils s'occupaient de son plan, qu'ils tâchaient de rendre plus commode et plus beau que ceux des anciennes bastides. Leur bastide devait honorer leur administration ; elle était pour eux ce que son église est pour un prêtre, ce que sa maison est pour un propriétaire.

Au surplus, ce n'est pas à un homme, ce n'est pas à une province, ce n'est pas même à un pays qu'il faut faire honneur de ces beaux plans de villes. Ils sont plus nombreux, plus perfectionnés peut-être dans la Guienne que dans telle autre partie de la France ; ils appartiennent plus particulièrement au grand siècle du moyen âge, au XIII^e siècle, mais ils doivent se retrouver partout où l'on a fondé des *villes neuves*. Les bastides régulières qui fourmillent en Guienne ne sont certainement pas rares ailleurs. Je crois même que tout ce qui porte le nom de Villefranche ou de Villeneuve offre un plan régulier : la ville neuve ou la ville basse de Carcassonne, entre autres. Je ne l'ai jamais vue, mais voici ce qu'en dit un Guide du voyageur, en 1631¹, et cela suffit :

« Carcassona duplex... Ima urbs ad radicem prioris, QUADRATURA EQUILATERI EXSTRUCTA... Si œdificia que lignea et sine ornatu sunt, cum platearum symmetria paria facerent, elegantiorum Gallia urbem non haberet : NAM VICI ET PLATEE ARTIFICIOSA DISPOSITIONE IN LONGUM PROTENSÆ A TRANSVERSIS PLATEIS RECTA LINEA DECUSSATIM TRANSSCANTUR. »

Or, on sait que la ville basse de Carcassonne, détruite par les Croisés, fut rebâtie sous la direction des officiers de saint Louis, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle.

Après tout, il est dans la nature des hommes d'aimer l'ordre et la règle, et c'est pour cela que l'on s'est toujours fait la même idée de la beauté et de la commodité des bourgs ou des villes. Jamais, qu'on le croie bien, nos ancêtres n'ont été assez absurdes pour rendre à plaisir tortueuses et irrégulières les rues de leurs villes ; ils n'avaient pas peur à ce point du vent ou de l'ennemi, quoi qu'on en dise. Jamais, si ce n'est peut-être au XV^e siècle, ils n'ont admis, ni dans leurs monuments ni dans aucune de leurs œuvres, *l'irrégularité sans motifs*. Y a-t-il rien de plus symétrique que les jardins du

1. *Itinerarium belgico-gallicum*, de Golnitz, Lugd. Bat., 1631, ex officina Elzeviriana, page 584.

moyen âge devenus les jardins à la française? Veut-on comprendre pourquoi la plupart de nos vieilles villes sont si mal tracées? qu'on examine comment les choses se passent de nos jours. A Paris, par exemple, de véritables villes s'élèvent rapidement auprès de chaque barrière, aux Batignolles, à la Chapelle, à la Villette, et bientôt sans doute elles ne feront plus qu'un avec la grande cité. En moins de cinquante années, tout l'espace qui s'étend de la Madeleine à l'enceinte continue sera couvert de maisons; ce sera un magnifique quartier, soit, mais ceux qui le verront achevé n'auront-ils pas le droit de s'étonner que les rues ne soient pas encore plus larges; qu'elles ne se correspondent pas mieux, qu'on n'ait pas ménagé de vastes places, des squares plantés d'arbres; qu'on n'ait pas eu assez de prévoyance pour mieux régler, pour mieux diriger ce grand courant de constructions? — Que sais-je? on dira peut-être un jour, comme on le dit maintenant du moyen âge, que de notre temps il n'y avait pas de *voirie*. Pour moi, je pense que jamais les administrations municipales n'ont laissé aux citoyens la liberté d'empiéter à leur gré sur la voie publique; et je prouve par l'exemple des *villes neuves*, où l'on a si bien tenu la main à la scrupuleuse exécution du plan primitif, que toutes les villes du moyen âge avaient une *voirie*. J'ajoute encore que les agents de ce service avaient les mêmes goûts, le même esprit que nos voyers actuels, mais qu'ils étaient chargés de pourvoir à des besoins différents et qu'ils luttèrent contre des difficultés infiniment plus grandes. — Ce qui appartient en propre au XVIII^e et au XIX^e siècles, ce n'est point le désir de redresser et d'élargir les rues, comme le témoignent toutes les villes bâties à neuf ou rebâties à la suite d'incendies pendant le XIII^e siècle, c'est l'invention des plans d'alignement, et je confesse que je l'admire médiocrement. Quand un quartier est insalubre ou impraticable, qu'on y ouvre une rue *Rambuteau*; quand une voie importante est évidemment trop étroite, qu'on l'élargisse en abattant à la fois un rang entier de maisons, rien de mieux; mais ne pourrait-on pas s'en tenir là? — Lorsqu'une déclaration royale du 10 avril 1783 ordonna que le minimum de largeur des rues de Paris serait porté à 30 pieds et qu'on ne pourrait rebâtir ni réparer aucune maison, dans les rues qui n'auraient que 24 pieds, sans se conformer au nouvel alignement, on crut certainement avoir fait merveille. Cependant on peut voir aujourd'hui que dix mètres ne fussent pas plus que huit, et que ce n'était pas la peine, pour un si mince résultat, de tourmenter pendant quelques siècles les honnêtes bourgeois de Paris.

Nos plans d'alignement ont souvent le même défaut. Ils en ont un autre, auquel je suis surtout sensible, c'est qu'ils condamnent à la destruction une

foule de monuments du moyen âge dont ils n'avaient tenu aucun compte. — Ce n'est vraiment pas sans inquiétude que je me permets de critiquer un système accepté par tout le monde, et déjà en cours d'exécution. Il me semble cependant qu'avec le reculement successif on a gâté jusqu'à présent cent rues pour une seule qu'on a améliorée; alors n'est-il pas singulier d'imposer aux citoyens des sacrifices ACTUELS, et de grands sacrifices, dans l'espérance d'améliorations qui ne se réaliseront guère avant deux ou trois cents ans?

Quant à l'habileté relative de nos voyers, à Dieu ne plaise que je la méconnaissse, ni que je conteste jamais aucune des vraies supériorités de notre époque: j'affirme pourtant quelque profit à étudier les œuvres de leurs devanciers. — Lorsqu'on voit naître une ville à côté d'une honillère ou d'une usine, on ne s'inquiète guère aujourd'hui de lui tracer un plan régulier; mais enfin on fonde quelquefois des villes, particulièrement en Afrique. Or, je ne sais trop si ces créations modernes soutiendraient toujours la comparaison de celles que nous venons d'admirer. — Les circonstances sont presque identiques. Il faut des fortifications à l'abri d'un coup de main; il faut donc aussi serrer les maisons le plus possible, et ne pas perdre de terrain. Il faut, à meilleur titre encore qu'en France, une place entourée de galeries. Il importe enfin de répartir le plus également possible, dans toute la cité, le mouvement et la vie. — Eh bien! je gagerais que l'on a seulement deux rues principales au lieu de quatre; je gagerais que ces rues se croisent non pas aux angles mais au milieu de la place (on n'y manque jamais), de manière à la rendre à peu près inutile. Il faudrait aussi calculer d'avance l'avenir de la *bastide* qu'on entreprend, de façon à ne pas mettre un bourg là où une ville est nécessaire, et une ville là où l'on ne peut faire vivre qu'un bourg. Y réussit-on toujours bien aujourd'hui? on y réussissait au moyen âge. — Jean de Grailly n'avait pas la prétention de créer au milieu d'une forêt du Périgord une bien grande ville, mais il savait que l'appât des privilèges ainsi que le besoin de sécurité attireraient à Montpazier une population de deux ou trois mille âmes; les circonstances ayant changé, cette population est retournée en partie aux campagnes voisines; il fit donc préparer environ 300 emplacements de maisons, dont 200 au moins ont été occupés. — A Beaumont, à La Linde, on avait adopté des dimensions plus restreintes encore; mais à Villefranche sur l'Aveyron, à Villeneuve dans la vallée du Lot, à Libourne au confluent de la Dordogne et de l'Isle, on a voulu et on a créé des villes de 10,000 âmes. Libourne, c'est Montpazier trois ou quatre fois plus grand. La place centrale a 5700 mètres superficiels

au lieu de moins de 2000 mètres, et la ville entière 318,000 mètres au lieu d'environ 100,000 mètres ¹.

Une ville plus importante encore, qui passe à juste titre pour une des plus jolies de la Guienne et de toute la France méridionale, Montauban, doit probablement aussi la régularité de son plan à des ingénieurs du moyen âge. Elle a été rebâtie en entier vers le règne de Louis XIII; mais *les belles rues couvertes* qui entourent la place ressemblent toujours beaucoup à celles de Montpazier. J'ignore la date précise de la fondation de Montauban; j'ai cependant la certitude que c'est une bastide du XIII^e ou du XII^e siècle.

Je conclus : dans le langage usuel, ville gothique est synonyme de ville mal tracée et parfaitement irrégulière; c'est une expression à rayer de notre vocabulaire. Les villes gothiques par excellence, celles qui ont été fondées au XIII^e siècle, sont les plus régulières que nous ayons. Ce sont véritablement, j'en demande bien pardon à M. Victor Hugo, des villes *en damier*, et la plupart des villes *en damier* sont des villes du moyen âge.

FÉLIX DE VERNEILL.

1. *Essais sur Libourne*, par Souffrain, 1806, p. 81

(La suite à l'un des prochains numéros.)

ESSAI

SUR LE CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

Examen des huit tons grégoriens. — Considérations préliminaires sur la poésie chrétienne et l'art qui en dérive. — Application particulière de ces considérations au chant liturgique, envisagé dans ses principaux caractères d'expression. — Quels sont ces caractères? — Examen analytique du premier ton ou mode. — Quelques mots sur divers morceaux de chant, qui lui appartiennent, et en particulier sur la prose « Veni sancte Spiritus » de la Pentecôte. — Analyse de la prose « Sponsa Christi » de la Toussaint, écrite sur le même ton. — Examen analytique du deuxième mode. — Quel est en général le caractère des pièces de chant qui se rattachent au premier et au deuxième tons mixtes? — Analyse de la prose « Victime pascali », qui a été écrite d'après ce système modal. — Remarque sur les nombreux exemples de mélodie imitative qu'on trouve dans le plain-chant.

V.

Dans notre dernier article, nous avons exposé la différence qui existe entre la tonalité du plain-chant et celle de la musique. Nous avons dit que le principe fondamental de cette différence consiste dans le placement des deux demi-tons de la gamme diatonique, lequel est invariable dans tous les

1. *Annales archéologiques*, vol. IV, pages 212-522; vol. V, pages 12-20, 73-86, 166-176 et 261-271. On lit au vol. V des *Annales*, page 269 : « Dans le plain-chant, chaque mode peut avoir pour tonique ou finale plusieurs des six notes, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, à cause de ses différentes terminaisons. » Cette assertion est exacte, si on l'applique, comme c'était ma pensée, et par opposition aux morceaux de musique, aux psaumes, aux répons et aux versets des proses. Mais la rigueur dans les définitions, plus inflexible ici que partout ailleurs, nous oblige d'ajouter qu'à part les cas, d'ailleurs très-nombreux, que nous venons de citer, la finale d'un ton est la dernière qui finit la pièce de chant. C'est là une règle invariable.

En ce qui concerne la Dominante, les uns l'établissent en partant de la première note du ton, les autres, en partant de la finale; il en résulte une confusion inévitable dans l'énonciation de la Dominante, surtout lorsque cette énonciation a lieu par indication abstraite du degré relatif. C'est pour obvier à cet inconvénient, que je crois devoir remplacer les indications de ce genre, que

tons musicaux, d'où il résulte pour chacun d'eux un caractère mélodique qui lui est propre. Nous ne reviendrons pas sur cette considération, non plus que sur celles auxquelles donne lieu la différence qui existe entre la musique et le plain-chant, relativement à l'acceptation et à l'emploi de la tonique et de la dominante. L'examen détaillé que nous allons faire de chacun des huit modes nous ramènera d'ailleurs à ces intéressantes questions. Mais, au préalable, je crois devoir en aborder une qui domine toutes les autres, je veux dire celle de « l'expression » dans le chant liturgique. Cette question est aussi difficile qu'elle est importante, parce que c'est une des plus complexes qu'on ait à traiter. Sans prétendre l'approfondir, je me contenterai d'établir quelques principes fondamentaux, dont l'exposé est indispensable maintenant, et auxquels nous pourrions plus tard donner de nouveaux développements. Disons d'abord quelques mots de cette poétique chrétienne, qui communique une expression propre et surnaturelle à l'art en general et au chant liturgique en particulier.

La poétique chrétienne, qui n'est autre chose que la théorie du beau dans l'art religieux, est basée sur la transformation intellectuelle et morale que le Verbe divin est venu opérer dans l'esprit et dans le cœur de l'homme, d'abord par l'assomption de notre nature, ensuite par la promulgation de ces ineffables mystères qui avaient été jusque-là cachés aux sages et aux puissants. Ce mot, de poétique chrétienne, est nouveau; mais la chose est aussi ancienne que la religion du Christ. L'art chrétien, qui en dérive, a commencé avec les peintures des catacombes, avec les tombeaux et les autels des premiers martyrs. Aussi nous a-t-elle révélé un ordre d'idées et de sentiments les plus purs, les plus élevés, les plus dégagés du sensualisme de l'antiquité. Nous ne denions pas sans doute à celle-ci l'élégance, la grâce, la symétrie, en un mot, tout ce qui constitue la beauté physique. Nous reconnaissons même volontiers que plus d'une fois elle s'est élevée avec un

renferme mon dernier article (page 270), par les suivantes, qui sont plus claires, et en même temps plus exactes : Ainsi, le premier ton aura pour dominante, *la*; le deuxième, *fa*; le troisième, *ut*; le quatrième, *la*; le cinquième, *ut*; le sixième, *la*; le septième *re*; le huitième, *ut*. Du reste, les divers éclaircissements que je viens de donner étaient moins exigés par la comparaison des deux tonalités, qui se trouve suffisamment établie dans le texte tel qu'il est, que par le besoin que j'éprouve d'apporter à mes définitions une rigoureuse exactitude.

J'aurais pu parler longuement, dans le même article, des tons *réguliers* et *irréguliers*, *parfaits* et *imparfaits*, *mixtes* et *surabondants*. Je n'en ai rien dit, pour abrégier le plus possible, ayant une carrière assez longue à parcourir. D'ailleurs, il est facile de se procurer, dans les méthodes de plain-chant, des notions suffisantes sur ces questions élémentaires; et puis, mon *Essai* philosophique n'est pas un traité.

rare bonheur jusqu'à l'expression du beau moral, tel qu'il pouvait exister dans la société païenne, et qu'elle a réalisé ainsi les deux conditions du beau idéal « naturel », qui sont la beauté physique et la beauté morale, en tant que la gentilité pouvait réaliser cette dernière en dehors de la révélation. Mais à nous, enfants du Christ, à nous seuls le beau idéal « surnaturel ou divin », qui, sans dédaigner la forme qu'il exalte et divinise au contraire, et sans dédaigner encore moins la beauté morale qu'il ennoblit, s'élève bien au-dessus de ce monde visible, pour aller puiser dans les cieux des types auxquels rien ne saurait être comparé ici bas. Ils n'auront pas de peine à ne comprendre ceux qui ont pu, comme moi, comparer aux chefs-d'œuvre si vantés de la sculpture grecque, les vierges célestes, les bienheureux sortis du pinceau d'un Fra Angelico, ou bien certaines statues choisies entre mille parmi les plus belles dont l'art ogival illustra ses Notre-Dame de Reims, de Strasbourg, de Chartres, et tant d'autres. Oui, il existe une différence radicale entre le beau idéal naturel de l'antiquité et le beau idéal surnaturel des chrétiens, quoi qu'en puissent dire et écrire les prôneurs exclusifs de l'art classique, et ces critiques de nos Revues, qui se croient plus larges, plus judicieux que nous, pauvres gothiques (comme ils nous appellent), lorsqu'ils confondent dans les mêmes appréciations les artistes païens et les artistes chrétiens, comme ils voudraient qu'on honorât du même respect les cultes les plus divers. Mais, ni les opiniâtres préjugés des uns, ni les brillantes théories des autres ne parviendront à nous donner le change sur cette opposition fondamentale qui existe entre la poésie païenne et la poésie chrétienne, et, par conséquent, entre les deux arts respectifs qui en dérivent. Ceci ne serait du reste qu'une simple question de bon sens, s'il ne fallait lutter contre des préventions aveugles et intéressées qui dominent encore certains esprits, même des mieux cultivés et des plus distingués. Quoi qu'il en soit, ne laissons jamais échapper l'occasion de proclamer bien haut cette vérité, qu'on eût traitée d'utopie il n'y a pas vingt ans, et qui est établie néanmoins par de nombreux et irrécusables monuments, à savoir : que l'art chrétien a cent fois égalé, s'il ne l'a surpassé, l'art païen, sous le rapport de la beauté de la forme et de l'expression morale, et qu'il le domine de toute la hauteur des cieux sous celui de la beauté surnaturelle et divine qui lui est propre.

Si nous appliquons ces principes au chant liturgique en particulier, nous découvrirons qu'il doit réunir dans son expression quatre principaux caractères, qui sont la GRANDEUR, le MYSTÈRE, l'AMOUR et l'ONCTION DE LA PRIÈRE.

Quelques mots sur chacun de ces principaux caractères.

Dieu seul pouvait nous faire connaître Dieu. C'est ce qu'il a fait lorsque, sortant de la lumière inaccessible qu'il habitait, il est devenu comme un de nous, nous laissant voir et toucher dans sa propre chair cette lumière jusque-là cachée dans ses profondeurs infinies. C'est alors que nous avons vu cet homme-dieu « plein de grâce et de vérité », et que nous avons entendu sortir de sa bouche des paroles ineffables sur l'unité, l'infinité et l'éternité de Dieu, sur ses perfections adorables, si étrangement méconnues ou défigurées par les fables des poètes et les folies de la gentilité; aussitôt se sont écroulées des milliers d'idoles avec leur culte, tantôt riant, tantôt imaginaire, tantôt voluptueux. Jéhova, qui n'a d'autre nom que celui de l'Être; Jéhova, le dieu des armées, qui est assis sur les chérubins; qui vole au milieu des airs dans des chariots de feu; qui, d'un seul mot, peut créer ou anéantir des millions d'univers; Jéhova domine, de toute la hauteur du ciel, l'Olympe avec sa cour mesquine de dieux et de demi-dieux. Sans doute, à l'aide de quelques traditions antiques qui avaient échappé au naufrage des vérités révélées, les poètes et les artistes ont pu s'élever parfois à une grande hauteur de pensée et d'image. Ainsi Homère a bien pu nous représenter Jupiter ébranlant tout l'Olympe d'un simple mouvement de son sourcil. Mais ces images sont rares dans les poètes antiques, tandis que nos livres saints semblent se jouer continuellement avec le sublime de pensée et d'expression.

Or, ces idées, si hautes et si magnifiques, que le Verbe fait homme est venu nous donner de Dieu, ont imprimé nécessairement au chant liturgique ce caractère de sublimité qu'on chercherait vainement ailleurs. Les anciens ont-ils quelque chose de comparable, pour les paroles et pour le chant, à notre « Te Deum laudamus », surtout lorsqu'il est entonné par des milliers de voix et accompagné de la grande harmonie de l'orgue et des cloches, dans une immense basilique? C'est alors qu'on peut se faire une idée de ce premier caractère que doit avoir l'expression du chant liturgique. Passons maintenant au second caractère que j'appelle mystérieux.

Avec la doctrine de l'unité et des perfections divines, nous a été révélée la Trinité des personnes, trinité inenarrable dont Dieu a voulu imprimer l'image, nécessairement imparfaite, dans l'âme humaine; trinité, dont le nombre mystérieux joue aussi un grand rôle dans les types, les symboles et les traditions primitives de l'humanité. A ce mystère s'en rattache un autre, non moins auguste et non moins fécond en nouvelles inspirations pour les beaux-arts : celui de l'Incarnation. Le Verbe, dans son amour infini pour l'humanité, a voulu se l'unir par des liens si étroits qu'il ne fût avec elle

qu'une même personne en deux natures. On a vu alors la Justice, la Miséricorde et la Paix s'embrasser, par une étreinte commune, dans cette personne du Verbe incarné, où elles s'étaient donné rendez-vous depuis la prévarication du paradis terrestre. Jésus, médiateur entre Dieu et les hommes, vient réconcilier le monde avec son Créateur, pacifiant par son sang le ciel et la terre, nous ouvrant ensuite la porte des cieux où son humanité sainte doit intercéder pour nous sans relâche, jusqu'à ce qu'à travers bien des peines, bien des dangers, bien des épreuves, nous ayons mérité de le contempler nous-mêmes dans sa gloire.

Qui ne voit déjà que tout un monde nous sépare de la poétique païenne ! Aussi, tout, dans la vie du chrétien, est mystérieux comme son culte ; tout, jusqu'à ses joies et ses périls, jusqu'à ses craintes et ses espérances. De là ce caractère « mystérieux », vague, insaisissable, qui domine dans toute sa liturgie et dans ses chants en particulier. Nous aurons l'occasion d'y revenir et de nous y arrêter plus longuement. Passons maintenant au troisième caractère de la musique chrétienne, « l'unction de l'amour divin ».

L'amour est le premier besoin de l'homme sur la terre. Mais l'amour divin peut seul le satisfaire, parce que seul il peut le remplir entièrement. L'homme, en quittant le Créateur pour se rechercher soi-même, était devenu malheureux « en se trouvant », selon la belle expression de saint Augustin. C'est pourquoi son cœur, rassasié bientôt des affections profanes, se reportait invinciblement vers Dieu, son principe et sa fin. Jésus est venu lui apporter cet aliment de l'amour divin « *ignem veni mittere in terram* », en y associant l'amour du prochain, qui en dérive nécessairement. On connaît les résultats merveilleux de cet élément nouveau dans le monde. Mais on n'apprécie peut-être pas assez son influence sur le cœur de l'homme et sur l'art, écho fidèle des sentiments qui l'animent. N'est-ce pas ce sentiment qui a inspiré les chants séraphiques d'un François d'Assise, d'une Thérèse et de tant d'autres martyrs de l'amour divin ! Non, jamais l'inspiration des poètes les plus renommés ne s'éleva à cette hauteur d'enthousiasme et de sacrifice absolu dans l'amour. Jamais on n'entendit leur lyre chanter des vers comme celui-ci, de la vierge d'Avila : « Je me meurs du regret de ne pouvoir mourir ! (Que muero perque non muero !) », qui revient à la fin de chaque strophe de son cantique divin. Il faut lire cet admirable chant tout entier pour se faire une idée de cet amour qui, selon l'expression de Thérèse elle-même, pénètre la moelle du cœur. Tel est cet amour qui a inspiré la plupart des chants liturgiques, non avec l'exaltation, l'impétuosité qui se révèlent dans les cantiques d'un grand nombre de saints personnages, mais

avec cette onction douce et pénétrante qui est propre aux chants et aux cérémonies de l'Église. Nous ne disons rien pour le moment de cette différence qui existe entre l'expression individuelle et l'expression publique de l'amour divin dans les chants religieux. Cette question se reproduira plus tard et sera mieux à sa place lorsque nous nous livrerons, comme nous l'avons annoncé dans notre programme, à l'examen comparé de l'expression dramatique et de l'expression liturgique dans la musique chrétienne. Ne nous occupant maintenant que de ce dernier genre d'expression, nous allons nous entretenir du quatrième caractère qu'elle doit avoir, et que j'appelle « l'unction de la prière ».

J'entends, par là, cet esprit de grâce et de prière, annoncé par le prophète Joël et répandu visiblement sur nous lorsque les apôtres reçurent l'Esprit consolateur que Jésus leur avait promis. Or, c'est cet Esprit qui prie dans nos cœurs en gémissements inénarrables. Assailli par les tempêtes redoublées qui traversent sa marche laborieuse et semée d'écueils, l'Église demande appui et protection à son céleste époux; mais ce n'est pas elle qui prie, c'est le Saint-Esprit qui prie en elle et pour elle, qui lui indique la forme de ses cérémonies et lui inspire l'unction de ses chants divins. C'est lui, qui, au milieu des dangers et des amertumes de la vie, nous apprend à appeler Dieu notre père (« in quo clamamus Abba Pater »), en même temps qu'il nous détache graduellement de la terre et nous fait désirer les ailes de la colombe pour aller nous reposer dans le sein de Dieu. Cette terre elle-même, déjà délivrée, en partie, de la servitude du péché, par le sang du médiateur, qui a coulé sur elle, gémit et soupire, comme une femme dans l'enfantement, après sa délivrance parfaite qui n'aura lieu qu'à la résurrection des corps. De là un mélange de joie et de tristesse, de crainte et d'espérance, expression vraie d'une réhabilitation laborieuse et non achevée, qui donne dans les chants de la liturgie chrétienne ainsi que dans ses rites si profondément symboliques.

Telle est l'unction de la prière qui anime les oraisons, aussi variées que nos besoins, que l'Esprit saint lui-même dicta à son Église, et que celle-ci accompagne des plus pathétiques accents.

À ces quatre principaux caractères, de grandeur, de mystère, d'amour et de prière, que nous venons d'énumérer dans leur rapport avec l'expression du chant liturgique, il faut ajouter ce mélange de grâce et de naïveté qui tempère admirablement la gravité de ce chant. Que de touchantes mélodies ne doit-il pas au mystère de la naissance d'un Dieu enfant, chantée par les anges dans les cieus, célébrée par la joie champêtre des bergers,

annoncée par cette étoile miraculeuse qui, des confins de l'Arabie, dirige vers le nouveau-né les trois mages avec leurs riches présents ! Que de chants suaves et gracieux n'inspire pas tous les jours, à la lyre chrétienne, Marie, rose mystique, lys de pureté, source claire et limpide que ne souillèrent jamais les eaux bourbeuses de la concupiscence : jardin semé de toutes sortes de vertus, où ne pénétra jamais le serpent corrupteur ! Reine des anges, mère de Dieu et des hommes, étoile lumineuse dans les ténèbres de la vie, tour de sûreté contre les orages, Marie fut toujours pour les musiciens et les poètes le type par excellence de la grâce, de la douceur et de l'aimable pureté.

C'est ainsi que l'Incarnation a fourni au chant religieux ses quatre grands caractères de sublimité, de mystère, d'amour et de prière. L'Église elle-même les énumère tous les jours dans ce beau cantique d'adoration, d'amour, de supplication et de reconnaissance, dont le début fut improvisé par les anges dans les cieux : « Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. »

Toute l'économie du christianisme, et par conséquent toute la liturgie catholique, se révèle dans cet hymne d'adoration, de louange, d'amour et de prière. On chercherait vainement quelque chose d'analogue dans les autres cultes, dans les autres poésies.

Et voilà pourquoi les anciens compositeurs de chant d'église apportèrent un soin tout particulier à l'expression des paroles, choisissant, pour cela, le mode, l'intonation, la disposition mélodique, les mieux appropriés au texte qu'ils voulaient noter. De là cette multitude de signes relatifs aux divers genres d'expression dont ils se servirent dès les temps les plus reculés, et dont ils abusèrent aussi plus d'une fois. Les détails, dans lesquels maints auteurs des XI^e, XII^e, XIII^e et XIV^e siècles entrent à ce sujet, nous paraissent incroyables, aujourd'hui que l'étude et la pratique du plain-chant sont tombées dans un oubli presque complet ¹. Cette attention des compositeurs de chant ecclésiastique à rechercher l'expression convenable des paroles se révèle même dans bon nombre de pièces qui ne remontent pas très-haut, pourvu qu'une exécution trop défectueuse n'empêche pas d'en saisir les nuances délicates. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si les anciens attribuent à chacun des huit modes un caractère particulier d'expression. C'est ainsi qu'ils appelaient le premier « gravis », le deuxième « tristis », le troi-

1. Voir, pour ces détails : Francon de Cologne (*Ars cantus mensurabilis*), Gui d'Arrezzo (*Micrologus*), Jean de Salisburj (*Polycraticus*), Jean de Muris (*Speculum musicæ*), la bulle de Jean XXII (*Docta sanctorum*), etc.

sième « mysticus », le quatrième « harmonicus », le cinquième « letus », le sixième « devotus », le septième « angelicus », le huitième « perfectus ».

Sans attacher une valeur trop grande à ces dénominations, il faut reconnaître que plusieurs d'entre elles sont d'une justesse, au moins relative, comme nous le verrons bientôt. D'ailleurs, les divers genres d'expression propres à ces huit modes ne nous sont qu'imparfaitement connus. Ce n'est pas, après toutes les perturbations qu'a essayées, à différentes époques, le chant liturgique, que nous pouvons en posséder à fond les éléments si nombreux, surtout quand on pense que la plupart des procédés d'exécution ne se transmettaient qu'au moyen de la tradition orale. Néanmoins, je le répète, ce plain-chant, le romain principalement, tel qu'il existe aujourd'hui, offre encore à l'observateur attentif une foule de nuances dans l'expression et dans la mélodie imitative appliquée au texte sacré. Avant d'entrer dans l'état ecclésiastique, j'avais eu plus souvent l'occasion d'entendre de la bonne musique dramatique, qu'une bonne exécution des mélodies grégoriennes. Aussi avais-je contracté autant d'éloignement pour celles-ci que d'attrait pour celle-là. Ce n'a été qu'à la longue qu'il m'a été donné d'apprécier le mérite du plain-chant : il y a là une fraîcheur, une onction, une sérénité, en même temps une gravité douce et calme qui recueillent les sens et les portent vers Dieu. Cet effet est produit par le caractère sublime, vague, mystérieux et tout spirituel que nous avons déjà signalé dans le chant liturgique; malheureusement l'exécution en est généralement détestable. Quand je parle de l'expression qu'on doit lui donner, je n'entends pas certainement ce genre d'expression langoureuse, cette afféterie qu'on peut remarquer en certaines contrées du monde catholique. Ceci est un défaut contraire à celui que nous relevons maintenant, et nous le condamnons avec la même force, comme nous condamnons tous les abus, quels qu'ils soient. Nous voulons seulement parler de ce goût, basé sur l'intelligence du sens des paroles et de la mélodie qui s'y rapporte, que tout chanteur doit plus ou moins, selon ses facultés, apporter à l'exécution du chant liturgique. Il va sans dire que la justesse d'intonation est pour lui une condition « sine qua non ». Je ne dis rien ici du chant en chœur, me réservant de traiter à part cette importante question.

Sans doute, les qualités indispensables pour quiconque veut exécuter convenablement le chant grégorien ne s'improvisent pas. Elles supposent des études, des exercices préparatoires; mais de tels préliminaires sont obligatoires pour tous les arts, sans exception, et le chant est un art tout comme un autre. On attache, dans les séminaires, une juste et bien légitime impor-

tance aux répétitions des cérémonies que les jeunes clercs sont appelés à pratiquer un jour dans l'exercice de leurs fonctions sacerdotales; pourquoi n'apporterait-on pas le même soin à l'étude du plain-chant, qui occupe une place si importante dans la liturgie? Cette étude est d'autant plus nécessaire que l'exécution vicieuse du chant est plus apparente dans les paroisses, et par conséquent plus fâcheuse que les infractions qu'on peut commettre à l'endroit du cérémonial.

Pour comprendre l'énorme différence qui existe entre la bonne et la mauvaise exécution du plain-chant, on n'a qu'à faire exécuter successivement la même pièce à un chanteur expert et à un chanteur vulgaire. C'est ainsi que les lamentations de Jérémie, du sixième ton, qui ne roulent guère que sur cinq notes, seront ravissantes à entendre, si elles sont chantées avec une expression convenable, tandis qu'elles ne produiront d'autre effet que celui d'une psalmodie monotone, si elles sont dites sans goût et sans la moindre émotion qui décèle chez le chanteur l'intelligence de cette touchante mélodie. Ces considérations, du reste, trouveront leur place avec beaucoup d'autres dans l'examen détaillé que nous allons faire de chacun des huit modes grégoriens.

Le premier mode (*re, mi, fa, sol, la, si, ut, re*) a un caractère imposant, qui le rend très-propre à cette expression de grandeur dont nous avons parlé plus haut. Ainsi l'épithète de « *gravis* » qu'on lui a donnée nous paraît bien lui convenir, surtout quand il s'agit de morceaux écrits principalement dans sa région inférieure de *la* à *re*, en descendant. Cette gravité va jusqu'à la tristesse, lorsque ledit mode se mélange avec le deuxième, en descendant jusqu'à son *la* inférieur; c'est ce qu'on appelle alors *ton mi.re*. Cette dénomination est applicable à tous les cas du même genre qui peuvent se présenter pour les autres modes. La plupart de nos proses solennelles et de nos morceaux de chant les plus graves sont du premier ton, simple, ou mêlé au second. Je regrette que l'impossibilité où se trouve le Directeur des « *Annales* » de donner des planches de musique, m'empêche de mettre sous les yeux de mes lecteurs un certain nombre de ces exemples notés. Je me bornerai donc à l'analyse ou à la simple mention de quelques-uns, des plus connus, que le lecteur pourra facilement trouver dans les livres usuels de plain-chant. Parlons d'abord de ceux qui appartiennent exclusivement au premier ton.

L'antique prose de la Pentecôte, « *Veni sancte Spiritus* », qui, plus tard, a servi de modèle à un grand nombre d'autres pour la composition tonale et la division mélodique des strophes, appartient au premier ton, dont elle

parcourt toute l'échelle, ce qui constitue, dans ce cas, ce qu'on appelle un ton ou mode parfait. Je remarque dans cette prose la division binaire mélodique, c'est-à-dire que le chant de la première strophe est exactement répété par la seconde; celui de la troisième, par la quatrième suivante, et de même pour celles qui viennent après, jusqu'aux deux dernières. Un certain mélange de fraîcheur et de gravité, de rudesse et de naïveté, forme le caractère général de cette pièce, véritablement originale. Le *si* naturel, qui revient fréquemment dans ses nombreuses gammes descendantes, lui imprime une sorte d'âpreté que ne dédaignent pas les amateurs de nos antiques et naïves mélodies.

Parmi les proses modernes, du premier ton, qui ont été calquées plus ou moins sur le « Veni sancte », je citerai et analyserai brièvement celle qu'on chante, à la Toussaint, selon le rit parisien. Cette prose est véritablement belle de mélodie et d'expression. Je la cite d'autant plus volontiers, que les compositeurs de plain-chant parisien, au XVIII^e siècle, ne nous ont guère habitués à ces deux indispensables qualités que doit avoir le chant religieux. J'ignore, toutefois, si le chant n'en serait pas beaucoup plus ancien que les paroles très-modernes auxquelles on l'a appliquée. Quoi qu'il en soit, il est purement écrit, grave, pompeux, et bien caractéristique du premier ton, au moins d'après la version que j'en ai devant les yeux.

La première strophe est nettement phrasée : le troisième vers (« Prome cantus ») se fait remarquer par une élévation de la mélodie, bien d'accord avec le sens des paroles. Même remarque pour le troisième vers (« Laeta currat ») de la seconde strophe. La troisième et la quatrième, d'après certaines versions, appartiendraient au deuxième mode; d'après celle dont je me sers actuellement, elles sont toujours du premier ton, et rendent convenablement le texte auquel elles s'appliquent. On doit en dire autant de la cinquième et de la sixième, écrites, comme les deux précédentes, dans la région inférieure du ton. Mais, dès la septième strophe (« Prodigii vite cruore, purpurati Martyres »), qui exprime les combats et les triomphes des martyrs, la mélodie s'élève et attaque les cordes les plus hautes, les plus vibrantes du mode. Elle conserve son éclat pendant les huitième, neuvième et dixième strophes, consacrées à la gloire des Confesseurs, des Prêtres, des Pontifes, des Vierges et de tous les Saints. Mais à la longue succède la prière : « Cœlites, o vos beati ». Ici la mélodie descend de la région supérieure du mode, pour n'en parcourir, sauf une ou deux exceptions, que les cordes moyennes et inférieures, jusqu'à la conclusion. Pourquoi faut-il que dans certaines versions de cette prose, toute parsemée d'*ut* et de *sol* dièzes,

ou reconnaisse la main de nos inévitables arrangeurs de plain-chant, qui fourrent leurs notes sensibles partout où ils peuvent ?

Le deuxième mode (*la, si, ut re, mi, fa, sol, la*), appelé *tristis*, présente en effet un certain air de tristesse et de mélancolie, à raison de sa contexture mélodique, laquelle, indépendamment d'autres particularités qui lui sont propres, offre celle de la fréquence du *si* bémol que nécessite le triton de *fa*, dominante contre *si*, qui revient souvent dans ce mode. Cette fréquence du *si* bémol communique aussi une grande douceur au deuxième ton et le rend très-propre à l'expression des sentiments tendres, pieux, humbles et délicats, qui conviennent à la prière, à l'amour ou au repentir. Aussi les anciens compositeurs de plain-chant l'ont-ils employé avec autant de goût que de bonheur pour exprimer ces sentiments divers, lorsque le texte liturgique l'exigeait. Parmi ces nombreuses et suaves compositions, nous citerons les antiennes « O Redemptor sume carmen temet concinentium », pour la consécration des saintes huiles, le Jeudi saint; la délicieuse antienne de la Vierge « Sancta et immaculata virginitas »; enfin, les belles et touchantes antiennes *O.* pour le temps de l'Avent; mais, par dessus tout, la ravissante mélodie de la Préface.

Nous avons dit que chaque mode authentique pouvait se mêler avec son plagal et réciproquement, et que, dans ce cas, les modes devenaient mixtes. Lorsque ce mélange a lieu entre le premier et le deuxième ton, le chant participe à la fois de la gravité de l'un et de la tristesse de l'autre. Aussi, les morceaux les plus lugubres de l'office des morts et, en particulier, le « Dies iræ », sont-ils composés dans ces deux modes, ainsi mêlés. Il faut observer que ce mélange n'est pas toujours égal des deux côtés; il arrive souvent que c'est tantôt l'authentique, tantôt le plagal qui domine, selon la nature des morceaux. Ainsi, dans le *Libera*, qui est, sans contredit, la mélodie la plus déchirante de cet office, et qui appartient au premier et au deuxième mixtes, le chant roule presque entièrement sur ce dernier, et justifie bien l'épithète de *tristis*, qui lui a été donnée. Dans la version du *vicanois*, qui n'est qu'une variante du *romain*, à ces mots : « intende anima meæ », la mélodie s'élève jusqu'à l'*ut* supérieur du premier ton, pour redescendre ensuite jusqu'à *re* inférieur, à la fin de la réplique se terminant par « et libera eam », ce qui produit un effet remarquable et bien en rapport avec le sens des paroles.

Quant au « Dies iræ », qui est, après le « Laudâ Sion », le chef-d'œuvre du chant liturgique, je regrette de ne pouvoir en donner l'analyse, pressé que je suis par l'abondance des matériaux. Cette analyse trouvera sa place un peu plus tard. Je me bornerai, pour le moment, à celle du « Victimæ

pascali », qui appartient également au premier et deuxième mixtes, et qui offre, par cela même, une analogie frappante avec l'ensemble mélodique du « Dies iræ », analogie fâcheuse pour une prose destinée à célébrer la fête la plus joyeuse de l'année. En effet, autant l'expression triste et même lugubre du « Dies iræ » est en parfaite harmonie avec l'esprit de l'office et avec le sens des paroles, autant celle du « Victimæ pascali » jure avec le caractère tout joyeux, quoique mâle et imposant, de la Résurrection. Ce contraste m'a frappé depuis longtemps. Sans doute, il frappe moins la masse des auditeurs, grâce à la longue habitude où ils sont d'entendre cette séquence, au milieu des splendeurs liturgiques du grand jour de Pâques. D'une autre part, elle a pour elle son expression majestueuse, qui correspond bien à la pompe d'un si grand jour. Elle rachète d'ailleurs par des beautés de détail le défaut que nous signalons quant à l'ensemble de son caractère mélodique. C'est ce que je vais essayer de faire voir dans une rapide analyse de cet important morceau.

Le début en est grave et nettement dessiné. Après cette première strophe, qui est comme l'exposition du sujet, le chant s'élève jusqu'au *re* supérieur du premier ton, à la seconde strophe, « Agnus redemit oves », qui commence le développement du mystère pascal. Il se maintient à cette hauteur, au « Mors et vita duello », qui exprime le combat entre la mort et la vie, dans la personne du Christ. Après l'émission de ce *re*, le chant se poursuit comme à la strophe précédente, dans les régions, moyenne et inférieure, du premier ton. A la suivante, « Dic nobis Maria », il attaque brusquement les plus basses du deuxième mode, pour exprimer cette apostrophe de surprise et d'interrogation à Marie. C'est là un des mille exemples de mélodie imitative, qu'on remarque dans le plain-chant, pour peu qu'on y apporte quelque attention. La mélodie de la réponse, « Sepulcrum Christi viventis », est plus haute que celle de la demande, comme cela devait être, d'autant mieux qu'elle peint le sepulcre glorieux du Sauveur. Mais elle s'abaisse à la strophe suivante, « Angelicos testes, sudarium et vestes », parce que l'image dominante qu'elle exprime est celle des vêtements mortuaires du ressuscité. Elle prend un ton plus élevé, au « Surrexit Christus, spes mea », comme l'exigent le sens des paroles, toutes d'espérance et de joie. Enfin, au dernier verset, « Scimus Christum surrexisse », qui contient une vive et éclatante profession de foi à la résurrection, elle s'élève jusqu'aux notes supérieures et résonnantes du mode, pour descendre insensiblement jusqu'au *re* inférieur, à ces derniers mots qui terminent la séquence, par cette courte et touchante prière : « Tu nobis, victor rex, miserere ».

Sans doute, ce n'est pas le hasard, qui a si bien arrangé les nombreux exemples d'imitation que nous venons de signaler. Tout en faisant la part des circonstances étrangères à des intentions de ce genre, qui ont pu en amener quelques-unes, il est impossible de ne pas en attribuer la meilleure part à la volonté formelle et au goût judicieux du compositeur sacré. Cette prose a, comme celle de la Pentecôte, avec plus de gravité néanmoins, quelque chose de naïf et de vigoureux à la fois, qui décele une haute antiquité. Elle est, à juste titre, classée parmi les plus belles, sous le rapport mélodique. Il nous reste maintenant à continuer l'analyse des autres modes grégoriens. C'est ce que nous ferons prochainement, en commençant par le troisième¹.

L'Abbé JOUVE,
Chanoine titulaire de Valence.

1. Si, dans la brève analyse ou énumération que je viens de faire de quelques proses, je ne dis rien de leurs dates ni de leurs auteurs, c'est que « non erat hic locus ». Il eût fallu trancher ces deux difficultés en quelques mots, et j'avoue que ma science liturgique ne va pas jusque-là. Je crois connaître à peu près tout ce qui a été dit sur les auteurs présumés de ces proses. L'exposé des opinions si diverses, émises à ce sujet, trouvera sa place tôt ou tard, sans qu'il soit besoin de faire dès à présent, et hors de propos, un vain étalage d'érudition musicale. Si je m'impose une telle réserve, c'est que je n'eus jamais la prétention de trancher dogmatiquement sur les questions de musique religieuse ni autres. Je ne saurais avoir que celle de dissenter, à ma manière, sur les choses que j'ai vues ou entendues, sans en excepter les œuvres de Palestrina, de Durante, de Marcello et de beaucoup d'autres, que j'ai entendues à Rome, à Paris et ailleurs, et dont je possède depuis longtemps un assez bon choix pour avoir pu les étudier et en parler tout à mon aise.

LA TERRE ET LA MER

A NOTRE-DAME DE PARIS.

AU DIRECTEUR.

Monsieur, en sanctionnant de votre approbation les conjectures que je vous soumettais à propos de l'arche d'alliance et du temple qui, à Amiens et à Paris, surmontent la statue de la Vierge, vous m'avez engagé à continuer mes recherches, et vous m'avez promis votre secours. Je viens donc le réclamer de nouveau.

Il s'agit encore du portail de Notre-Dame de Paris, dont je vous ai parlé. Ce portail, vous le savez mieux que moi, a toujours attiré l'attention des antiquaires : au XVIII^e siècle, on voulait y chercher un *système solaire* particulier au parvis, et alors la prétendue bizarrerie des bas-reliefs qui le décorent a produit plus d'une hypothèse singulière. Le XIX^e siècle, en copiant les aberrations du passé, y a ajouté les siennes. Je vous ferai grâce de toutes les erreurs propagées par ceux qui m'ont précédé : je constaterai seulement un fait, c'est que, sur vingt-six sujets distincts qui tapissent ses parois latérales, huit ont été confondus avec l'ornementation générale, dix assez mal interprétés, et huit autres pris tout à fait à contre-sens. Un décret rendu en 1793, par je ne sais plus quelle autorité révolutionnaire, a privé ce porche des huit statues qui le décoraient primitivement. Elles sont allées, avec les autres saints de Notre-Dame, servir de bornes à la rue de la Santé ou autre part, à moins qu'elles n'aient été brisées et réduites en moellons. Mais par un heureux hasard, une mauvaise gravure, dont je dois la connaissance à M. Lassus, me permettra de les restituer; et cette gravure, toute défectueuse qu'elle est, nous donnera la clef de l'énigme.

Dans ma précédente lettre, vous vous le rappelez, en expliquant le temple et l'arche par deux phrases des litanies de la Vierge (DOMUS AUREA, FOEDERIS ARCA) j'ai essayé de compléter l'histoire de la mère de Dieu, telle que la comprenaient, à mon avis, les sculpteurs du XIII^e siècle. Si, comme

vous voulez bien le croire, j'ai rencontré juste, ce triomphe était un beau poème, digne d'être présenté en spectacle à la terre, à la mer, à l'univers entier. Il devait avoir pour témoins la nature et les saints les plus vénérés du Paradis; voilà du moins l'idée que je m'en forme, voilà aussi ce que je crois avoir lu dans les sculptures qui accompagnent cette représentation. Vous allez, du reste, juger si j'ai eu tort de penser ainsi.

Sur les pieds-droits de la porte elle-même, et sur les faces latérales du trumeau qui soutient le tympan, se déroule une série de trente-six tableaux qui représentent : 1° les signes du zodiaque, 2° les travaux de l'année, 3° une personnification des changements que la température apporte dans les habitudes de la vie. Je ne veux point décrire, après vous, ces différents sujets, quoique le troisième groupe soit peut-être unique dans son espèce; que pourrais-je dire, du reste, de bien neuf? Tout le monde connaît ces représentations si fréquentes partout, ainsi que les vers latins qui les expliquent. Pour ne pas suivre un sentier déjà bien rebattu, il faudrait me livrer à un long travail, consulter tous les livres d'heures, parcourir toutes les cathédrales, essayer enfin la monographie des calendriers du moyen âge; je n'ai ni le temps ni la volonté d'entreprendre pour le moment une semblable besogne. Ma route sera bien assez longue si je m'occupe seulement des vingt-six sujets dont je vous ai parlé tout d'abord. J'entre donc en matière.

Au bas du zodiaque, près du Verseau et du Capricorne, c'est-à-dire aux deux extrémités, on remarque deux bas-reliefs. Une séparation bien clairement indiquée prouve que ni l'un ni l'autre ne fait partie de la série précédente, et que nous entrons dans un autre ordre d'idées, idées qui peuvent avoir un certain rapport avec les précédentes, mais qui néanmoins en sont tout à fait distinctes.

Près du Verseau, c'est-à-dire à la droite de la Vierge et à la gauche du spectateur, on voit un personnage presque nu; une légère draperie est jetée sur son corps, et ne recouvre que ses hanches; il est à cheval sur un gros poisson, du genre cyprien, sur une grande carpe, si je ne me trompe. D'une main il tient des rênes passées dans la bouche du monstre, de l'autre il porte un navire qui vogue à pleines voiles sur de petits flots. Du côté opposé, derrière le Capricorne, se trouvent deux femmes, revêtues toutes deux de longues robes, serrées par d'étroites ceintures; l'une est assise et tient, de chaque main, un vase de forme ronde, d'où s'échappent des feuilles; l'autre, un genou en terre, semble chercher le sein de la première, qui est en effet très-proéminent. Ces sculptures sont fort mutilées; la tête des personnages a disparu.

Dans ces deux sujets je suis tenté de reconnaître deux représentations, qui me semblent fort rares au XIII^e siècle, et que je ne retrouve pas autre part, à cette époque, c'est-à-dire la personnification de la Mer ou de l'Océan d'un côté, celle de la Terre de l'autre. Ne serait-il pas fort naturel, en effet, que la terre et la mer assistassent comme témoins au grand événement précurseur du salut de l'homme, à la venue du Messie, dont elles ont attendu avec tant d'anxiété l'avènement ?

L'examen d'un ivoire du IX^e siècle, qui sert de couverture à un manuscrit conservé à la Bibliothèque royale, me confirme dans cette conjecture ; car là aussi je crois voir l'OcéAN, le CIEL et la TERRE assistant comme témoins à un des plus grands drames de notre religion, à la rédemption du monde. Je veux parler du manuscrit qui se trouve exposé dans une montre, près de la porte d'entrée.

Sur cet ivoire, Jésus-Christ est étendu sur la croix. A sa droite se trouve la Vierge et saint Jean ; à sa gauche la Synagogue que l'Église tâche de convertir par ses raisonnements, et qui, chose surprenante, n'est pas encore aveuglée. Plus haut, ce sont le soleil et la lune personnifiés, à mi-corps, et contemplant le divin sacrifice ; plus haut encore, les évangélistes penchés sur leurs pupitres, et à qui les animaux symboliques dictent les miracles dont ils ont été témoins. Enfin, au bas de la scène principale on aperçoit, dans deux édicules, quatre personnages couverts de linéuls. Selon M. l'abbé Martin, ce sont les morts qui se lèvent de leurs tombeaux ; je les aurais pris volontiers pour les Quatre Saisons. Dans la partie inférieure on voit, à la droite du sujet principal, un homme presque nu, barbu, tenant d'une main un poisson, de l'autre une rame, et chevauchant sur un monstre marin ; à la gauche, une femme dont le bras droit est entouré d'un serpent, et dont la main gauche tient une corne d'abondance d'où s'échappent des feuilles. Cette femme accueille deux enfants nus qui se précipitent vers elle. Dans le milieu se trouve une autre femme couverte d'un voile, armée d'un étendard comme l'Église et la Synagogue, portant un globe et ayant les yeux tournés vers le Christ expirant sur l'arbre de la croix.

N'y a-t-il pas une analogie évidente entre deux des figures sculptées sur l'ivoire, et celles que je prends, à Notre-Dame de Paris, pour l'Océan et la Terre ? Ces figures ne doivent-elles donc pas avoir été placées dans ces deux cas par un motif pareil ? Comparons-les. Le personnage qui, à Notre-Dame, se trouve à la droite de la Vierge, près du Verseau, est assis sur un énorme poisson ; celui qui, sur l'ivoire, occupe la droite du Sauveur, a pour monture un monstre marin. L'un porte pour attribut un navire, l'autre une

rame. La femme, placée à la gauche de la Vierge, tient deux vases d'où sortent des rinceaux, et une autre femme semble vouloir presser son sein pour en extraire du lait; celle qui est à la gauche du fils de Dieu mourant porte une corne d'abondance d'où s'échappent des feuilles, et elle reçoit dans son sein ou du moins semble appeler à elle deux petits enfants nus. Si le troisième personnage manque aux bas-reliefs de l'église, ne peut-on pas croire qu'il est remplacé par le zodiaque? En admettant, comme je viens de le dire, que sur l'ivoire de la Bibliothèque, l'Océan, le Ciel et la Terre assistent au mystère de la rédemption, ne se rappelle-t-on pas aussitôt les paroles du psalmiste: «Cæli enarrant gloriam Dei, et opera manuum ejus annuntiat firmamentum. . . In omnem terram exivit sonus eorum¹»? LA GLOIRE DE DIEU, L'ŒUVRE DE SES MAINS, ne se composent-elles pas aussi bien du salut de l'humanité et de la naissance du Sauveur que de la création du monde?

L'architecture du moyen âge, depuis la naissance du christianisme jusqu'à la fin du xii^e siècle, n'est qu'une dégénérescence du style composite. Si, à cette époque de renaissance, elle prend un caractère tout nouveau; si le génie de nos pères en fait une architecture à part, il n'en est pas moins vrai que tous ses éléments constitutifs, tous les rudiments de ses moulures, sont empruntés à l'art des Grecs et des Romains. Les motifs d'ornementations changent; la ligne perpendiculaire succède pour toujours à la ligne horizontale, déjà bien négligée depuis longtemps. Mais la belle forme du chapiteau corinthien se fait toujours sentir, non-seulement dans les crochets qui succèdent aux volutes et dans les feuilles du xiii^e siècle, qui remplacent les deux rangs d'acanthes, mais même encore jusque dans les moulures prismatiques et dégénérées du xv^e ².

Ce qui a lieu pour l'ornementation, me semble avoir eu lieu aussi pour l'icônographie. Toutes les fois qu'un artiste chrétien a eu à représenter Jésus-Christ, Dieu le père, la Vierge, les apôtres, un évêque, un diacre, un saint local, il a inventé; mais lorsqu'il s'est lancé dans le symbolisme proprement dit, lorsqu'il a personnifié une vertu, un vice, un être de raison, comme il trouvait un type consacré, il s'est empressé de l'adopter de com-

1. Psalm. XVIII, 2 et 4.

2 Il va sans dire que nous n'acceptons pas la responsabilité des opinions de M. Duchalais: entre l'architecture païenne et l'architecture chrétienne, il y a la distance de la nuit au jour. L'ornementation et l'icônographie chrétienne sont originales et ne doivent à peu près rien, surtout directement, au paganisme. Nous pouvons nous contenter de faire nos réserves ici, car bientôt nous détaillerons les raisons de notre affirmation. (*Note du Directeur.*)

fiance. Croyez-moi, le moyen âge n'a jamais renié entièrement la docte antiquité. César, Virgile, Rome étaient des noms qu'on vénérail encore au xiii^e siècle. Ouvrons les romans du moyen âge, la chanson de Roncevaux, par exemple, et nous y lirons ces deux vers, à propos de Ganelon à qui l'on dome pour ancêtre Brutus :

« Ils l'ont murdri a leur espie tranchant
« D'eus est yssu Ganne li souduisant.

Consultons les deniers de Sancerre (*Sacrum Cæsaris*), nous y lirons *Caput Julius Cesar* autour d'une tête couronnée, qui est censée être celle du conquérant des Gaules. A Mautone, autour de l'aigle romaine, on inscrit le nom de Virgile (*Virgilius*). A Besaçon, c'est la porte Noire (*Porta Nigra*), comme on lit sur la pièce à qui elle sert de type, tandis qu'à Trèves c'est la porte Blanche (*Porta Alba*) qui remplit le même office. Les deux cités s'enorgueillissaient donc encore de leurs vieux monuments romains. Je pourrais vous parler aussi de l'orgueil de Besaçon, de Trèves, de Verdun, de Toul et de tant d'autres villes qui, toujours sur leurs deniers, se rappellent qu'autrefois on les appelait *Chrysolopolis*, *Secunda Roma*; mais nous sommes déjà trop loin de notre sujet, il est temps d'y revenir.

Disons-le donc, lorsque l'art chrétien sortit des catacombes, il adopta, pour exprimer sa pensée, la plastique qui avait cours alors, c'est-à-dire la plastique romaine. Il innova parfois, lorsqu'il en était besoin; mais il s'empressa aussi d'adopter les gracieuses personnifications des païens, lorsque le dogme n'y voyait rien que d'orthodoxe. Vous-même, n'avez-vous pas, sur un bas-relief du iv^e siècle, reconnu Jésus-Christ posant ses pieds sur le Ciel, figuré à la manière antique? Sur l'évangélaire dit de Charles-le-Chauve, l'ivoire de la couverture ne représente-t-il pas le Jourdain, cornu comme le fleuve Achéloïs ou le fleuve Gelos, tenant d'une main son urne, d'où l'onde coule à grands flots? Un serpent s'enroule aux bras du Fleuve, tandis que de l'autre main il tient un poisson, et que sur ses genoux est placée une rame¹.

1. Comme nous avons l'intention de revenir sur les questions soulevées ici par M. Duchalais, il est inutile d'ouvrir en ce moment un débat sur des idées qui ne sont pas les nôtres. Il y a longtemps que nous voulions parler de cette couverture de l'évangélaire attribué à Charles-le-Chauve: nous avons même fait graver sur bois, il y a trois ans, la représentation du Jourdain signalée ici, et qui a induit dans une erreur fort comique un très-savant membre de l'Institut. Nous remercions donc M. Duchalais de nous fournir l'occasion d'aborder enfin la question qu'il controverse. (*Note du Directeur.*)

Ceci posé, puisque dans tous les bas-reliefs antiques, l'Océan, lorsqu'il n'est pas confondu avec Neptune ou Poseidon, est représenté presque nu, barbu, la tête entourée de plantes marines et de pinces de crabes, tenant une rame ou accompagné d'un monstre marin, il faut nécessairement en conclure que c'est bien lui que nous voyons sur l'ivoire de la Bibliothèque et sur le bas-relief de Notre-Dame. Puisque dans l'antiquité, lorsque la Terre est bien la divinité Citroxos, et non pas Ops, Cybèle ou Rhée, elle porte une corne d'abondance et est accompagnée de deux enfants, c'est donc bien elle encore qu'il faut voir dans nos deux représentations. Puisque sur une pierre gravée, publiée par Millin, dans sa « Galerie mythologique », la Terre, le Soleil, les quatre Saisons, la Mer et le Ciel assistent à l'apothéose d'un empereur, et que le ciel est là, figuré par un zodiaque, il faut en inférer enfin que le zodiaque de Paris et celui de cette pierre jouent un seul, un même rôle, et qu'ils représentent le Ciel.

Avant de passer à un autre sujet, je prendrai la liberté de vous faire remarquer encore un autre point de rapport entre les bas-reliefs du moyen âge et ceux de l'antiquité. Ce rapport me semble d'autant plus important, qu'il ne s'agit pas le moins du monde de la forme, mais du fond même de l'idée. Sur l'ivoire de la Bibliothèque royale, et sur les bas-reliefs de Notre-Dame, nous avons vu l'Océan, la Terre et le Ciel assister aux spectacles les plus augustes, à la naissance et à la mort du Sauveur. Dans l'antiquité, il en est à peu près de même; c'est dans les mythes les plus importants que la Terre ou la Mer sont représentés. Lorsque Pelée a vaincu la résistance de Thétis, et qu'il va donner naissance au héros par excellence (Achille), la Terre, la Mer et tous les dieux sont les témoins de ce mariage. Lorsque Phaëton, entraîné par son fatal orgueil, veut conduire le char du Soleil, son père, nous voyons encore la Terre et la Mer assister à sa chute. Il en est de même lorsque Prométhée tente de créer l'homme et la femme, et de dérober aux dieux le secret de notre être : la Terre et la Mer, témoins de son invention, le sont aussi de son crime et de son châtement. Je pourrais faire de l'érudition, en vous énumérant longuement tous les bas-reliefs qui nous rappellent ces faits; j'aime mieux vous renvoyer à Millin qui, dans son livre trop négligé aujourd'hui, en a reproduit plusieurs.

Pour que l'univers fût témoin de la gloire de la Vierge, il ne suffisait pas que la Terre, la Mer et le ciel assistassent à ce beau spectacle, ni que les hommes, symbolisés par les travaux de l'année, chantassent ses louanges en travaillant; il fallait encore que les êtres inanimés, les plantes fussent représentés. C'est cette idée que je crois avoir été exprimée par les huit

bas-reliefs dont je vous ai déjà parlé, et qui, jusqu'ici, ont été confondus avec l'ornementation générale. Ces bas-reliefs se trouvent à la partie la plus extérieure du porche, après les huit statues qui ont été détruites et les seize sujets dont je vous parlerai bientôt. Je ne vous décrirai pas ces sculptures; car si les artistes du XIII^e siècle étaient assez habiles pour rendre à peu près l'aspect des plantes de leur pays, ce n'étaient pas des botanistes aussi habiles que les Linnée, les de Jussieu ou les Tournefort; l'aspect général leur suffisait, et malheureusement, malgré toute notre bonne volonté, nous n'avons pu distinguer tout ce qu'ils ont voulu exprimer. Nous voyons bien, à droite, la vigne, le poirier et le noyer; à gauche, la rose, et peut-être le cornier; mais le reste nous échappe entièrement¹. Nous laisserons donc à d'autres le soin de débrouiller cette *botanique* du moyen âge, et nous nous bornerons à une seule observation. Il y a douze mois dans l'année; mais, dans notre climat hyperboréen, quatre de ces mois sont à peu près perdus pour la culture. Alors la nature sommeille et les arbres se dépouillent de leurs feuilles. En ne sculptant que huit bas-reliefs, l'artiste du XIII^e siècle n'aurait-il pas voulu exprimer cette idée?

Mais voilà une lettre bien longue; une autre fois je vous parlerai des statues et des seize bas-reliefs, à peu près inexplicables, qui se trouvent sous ce porche. Je craindrais d'être indiscret en prolongeant plus longtemps cette conversation.

Agrérez, je vous prie, l'assurance de mon respect,

A. DUCHALAIS.

1. Les sculpteurs du moyen âge sont des artistes fort habiles, comme la cathédrale de Reims en offre des centaines de preuves. Quant à ces arbres et à ces plantes herbacées sculptés sur les pieds-droits de Notre-Dame, et dont parle M. Duchalais, nous les trouvons exécutés avec une rare perfection; ils sont ou ne peut pas plus reconnaissables encore, malgré les six cents ans qui ont passé dessus. Il n'est pas même nécessaire d'être botaniste pour les définir sans hésitation, et M. Duchalais lui-même, qui déclare n'avoir aucune prétention à la connaissance des plantes, a cependant nettement reconnu quatre, peut-être cinq de ces bas-reliefs, c'est-à-dire plus de la moitié. Nous ferons graver ces huit espèces de plantes avec un soin rigoureux, et nos lecteurs jugeront par eux-mêmes si les sculpteurs en botanique du XIII^e siècle valaient, pour la science et pour l'art, ceux d'aujourd'hui. (*Note du Directeur.*)

MÉLANGES ET NOUVELLES.

Les Vertus publiques. — L'archéologie dans le diocèse d'Agén. — Nouvelles réclamations pour les statues royales de Fontevault. — Organisation de l'école royale des Chartes. — La musique à l'église en général et à Poitiers en particulier.

Les Vertus publiques. — M. Petit de Julleville nous adresse les observations suivantes, au sujet des quatorze statues allégoriques dont nous avons donné la gravure dans la livraison de janvier.

« Monsieur et ami, dans la dernière livraison des « Annales » vous avez publié, sur quatorze statues de la cathédrale de Chartres, un travail appelé certainement à dessiller, tôt ou tard, bien des yeux fermés à toute lumière venant du moyen âge. En expliquant le symbolisme de ces quatorze images des vertus essentielles de l'homme public, tel que les *barbares* du XIII^e siècle le comprenaient, vous avez insisté sur quelques-uns de ces curieux monuments de la foi et du bon sens de nos ancêtres : la Liberté, l'Honneur, la Vitesse, le Courage, la Vigilance ont provoqué de votre part de judicieuses réflexions, et vous avez parfaitement exprimé comment des philosophes chrétiens, tels que Vincent de Beauvais, et d'illustres artistes, comme les architectes de Notre-Dame de Chartres, qui, pour ainsi parler, écrivaient sous la dictée des premiers avec le ciseau, le burin ou le pinceau, étaient seuls capables de relier si étroitement, entre elles, les vertus publiques du citoyen aux vertus propres du chrétien. Je n'ai donc point à m'occuper en particulier de ce que vous avez dit sur la plupart de ces belles statues ; à cette heure encore, votre leçon est complète, et l'avenir seul pourra éclairer plus amplement cette question, s'il est nécessaire. Néanmoins, vos observations sur la Santé (*SANITAS*) m'ont paru susceptibles de recevoir immédiatement un plus grand développement, une solennelle confirmation. Vous me semblez même avoir provoqué cette confirmation, en citant l'autorité des canons ; je viens donc vous offrir la traduction littérale d'un texte authen-

tique qui vous fournira abondamment les détails les plus précieux au sujet des conditions physiques exigées de l'*ordinand*, depuis le XII^e jusqu'au XVI^e siècle. Les contempteurs du moyen âge, soi-disant décharnés, voudront bien, je l'espère, souffrir cette nouvelle contradiction formelle, ce démenti décisif donné à leurs amplifications favorites.

« Dans la première rubrique de l'office DE ORDINIBUS CONFERENDIS ¹, le Pontifical établit en ces termes la nécessité de l'examen des ordinands, et les garanties d'exactitude qu'on doit y apporter :

« — Parce que la collation des ordres ecclésiastiques est d'une très-
« grande importance, le pontife doit considérer beaucoup de choses, et
« prendre garde de ne point imposer les mains trop soudainement à quel-
« qu'un, selon la tradition de l'apôtre touchant les conditions et les qualités
« que doivent réunir les ordinands; soit de peur que les ordres ne soient
« conférés à des personnes indignes, ou que la dignité des ordres ne soit
« diminuée par le vice de ceux qui les prennent. — Qu'il livre donc d'abord
« l'examen des ordinands à l'archidiaque ou à l'archiprêtre, selon l'usage
« de l'Église, et qu'il leur adjoigne des prêtres judicieux, doctes et prudents;
« ou, si cela lui plaît, qu'il intervienne lui-même dans l'examen ».

« Nous ne rapporterons point les conditions d'âge, d'instruction, d'honnêteté de mœurs, dont la liste est placée à la suite de ce préambule; nous citerons seulement le libellé des conditions physiques qui se rapportent plus particulièrement à notre sujet : la Santé considérée comme vertu essentielle.

« Les ordinands doivent être aussi examinés sur l'intégrité de leurs
« membres, de peur qu'il n'y ait en eux DÉBILITÉ, difformité ou impuissance :
« leur figure doit être palpée, considérée et entièrement comptée : leurs yeux,
« leurs oreilles, leurs narines, leurs doigts, leurs mains et leurs pieds, les-
« quels seront déchaussés, s'il en est besoin, de peur que, par hasard, ils ne
« soient de bois; — enfin, que tout leur corps entier soit examiné, de peur
« qu'ils ne soient bossus, bancals ou trop boiteux; — qu'ils soient aussi exa-
« minés sur l'intégrité de leur chair..... »....

« A ces importantes prescriptions, tirées exclusivement de la rubrique, nous ajouterons la formule d'admonition suivante, que nous puisons à la même source. Cette admonition était adressée solennellement, par l'évêque *in cathedra*, à l'assemblée des ordinands. Elle va nous fournir de nouvelles preuves de l'importance capitale qu'attachait l'Église à la SANTE PARFAITE de ses futurs

1. Les textes cités sont extraits du *Pontificale secundum Ritum sarosantæ Romanæ Ecclesiæ*, composé par Albert Castellani, de l'ordre des Frères prêcheurs, et imprimé à Lyon, en 1542, par Hector Penet. Ce beau livre est en notre possession. (*Note du Rédacteur.*)

serviteurs. — Après avoir énuméré les conditions morales exigées de l'ordinaire, l'évêque lui demande, toujours sous peine d'excommunication, de déclarer s'il se trouve entaché des cas d'empêchement suivants; s'il est :

« ... Ivrogne ou généralement adonné à la gourmandise, impudique, vicie
« de corps ou très-déformé, mutilé par accident ou par sa faute ». — Il ajoute :
« — Mais celui qui aura été mutilé, non par sa faute, mais par les méde-
« cins, les barbares ou ses maîtres, celui-là pourra être ordonné, s'il n'est
« point trop faible ou en péril douteux ». — Ne peut être ordonné « celui qui
« ne peut boire le vin dont le prêtre doit communier; — celui qui est parfois
« atteint de frénésie ou de quelque autre affection diabolique; — celui qui se
« traîne par terre (le cul-de-jatte, sans doute) et l'épileptique, etc... »

« Nous pourrions rattacher encore à notre sujet un bon nombre de condi-
tions exigées qui donnent, entretiennent ou fortifient la santé; mais je
crois avoir suffisamment prouvé avec vous, monsieur, par ce qui précède,
que le sculpteur de Chartres, en plaçant la Santé au nombre des vertus, n'a
fait que traduire scrupuleusement la doctrine de l'Église catholique.

« La Liberté, l'Honneur, la Concorde, ces vertus sociales dont l'Église a
fait des vertus religieuses, recevraient aussi d'éclatants hommages de la plu-
part des cas d'empêchements ou conditions que nous avons dû passer sous
silence. Par exemple, la Liberté dans celui-ci : « Celui qui est esclave ou
« serf non affranchi par congé spécial de son maître ne peut être ordonné. »
— L'Honneur dans celui-ci : « Item : l'usurier, le simoniaque, l'apostat,
« le parjure au serment, l'infâme, l'incriminé d'une faute irrémissible, ou
« même rémissible, s'il n'a été absous régulièrement. — Item : celui qui a
« été bigame, celui qui a vécu en concubinage publiquement; celui dont la
« femme a commis un adultère évident, etc. » — La Concorde, par l'esprit
de laquelle on repoussait : « les processifs, les chicaneurs, les séditeux,
« les batailleurs, etc. »

« Enfin, si, laissant le rituel romain, nous ouvrons une de ces admirables
règles monastiques enfantées par l'esprit d'association du moyen âge, nous
y trouverions encore les quatorze vertus de Chartres honorées et recomman-
dées; nous y verrions surtout la Santé protégée, servie, entretenue, forti-
fiée par les prévoyances les plus minutieuses et les plus sages.

« Le moyen âge, monsieur, et, dans le moyen âge, le XIII^e siècle particu-
lièrement, a été par excellence un temps de liberté, de dignité, de lumières,
de sagesse et de gloire, parce qu'il était un temps de foi. Quiconque veut
ouvrir les yeux et considérer les monuments civils, religieux ou militaires
de cette prodigieuse époque; appliquer son esprit et lire ses livres, qu'ils
traitent d'art, de religion, d'industrie, de politique, d'histoire, de législa-

tion, de philosophie ou de bataille, demeure saisi d'admiration et dit bientôt dans son cœur, avec vous et avec nous tous : « Aucune époque dans l'histoire du monde ne peut se comparer au XIII^e siècle ! »

« Il est vrai que M. Raoul Rochette et ses camarades assurent que le XIII^e siècle est maigre et laid ; mais, après tout, on doit tenir compte à M. Rochette de ses études personnelles. Cet académicien n'a jamais étudié le moyen âge ; il n'en connaît ni l'écriture ni le langage, ni l'alphabet ni la grammaire.

« Tout à vous, mon cher ami.

« PETIT DE JULLEVILLE. »

L'archéologie dans le diocèse d'Agen. — Mgr de Vésins, évêque d'Agen, nous fait l'honneur de nous adresser la lettre et les renseignements qu'on va lire. Si tous les diocèses avaient un chef aussi zélé pour l'archéologie du moyen âge et les édifices chrétiens, c'en serait bientôt fait de l'Académie des beaux-arts et des doctrines archéologiques du gouvernement :

« Monsieur le directeur, je viens de lire avec le plus vif intérêt la sixième livraison de votre cinquième volume des « Annales Archéologiques ». Elle offre un résumé qui fait apprécier le passé de l'œuvre que vous dirigez et en fait comprendre l'avenir. Vos abonnés ont pu depuis longtemps se fixer sur la valeur de l'ouvrage par les volumes déjà publiés ; ils ont dû reconnaître les soins apportés au texte et aux dessins ; et je ne saurais croire qu'aucun d'eux soit tenté de dire qu'il a assez d'un journal aussi intéressant qu'instructif. En vous félicitant moi-même du succès obtenu et de l'avenir que vous avez assuré aux « Annales Archéologiques », je viens réclamer la continuation de leur envoi pour 1847. J'accepte, sans me plaindre, l'augmentation de l'abonnement, parce qu'elle me paraît juste, et je désire que vous ne comptiez, non-seulement parmi vos lecteurs de cette année, mais parmi ceux qui aiment à vous remercier de tout ce que vous leur enseignez. Je vous demande la permission de vous adresser un paquet contenant deux circulaires, une copie de l'ordonnance qui institue le Comité diocésain d'archéologie, et les paroles que j'ai prononcées à la dernière séance générale, en présence des membres de la commission. Ces pièces vous montreront le désir que nous avons de profiter de la lecture des « Annales » et de faire pour le diocèse d'Agen une œuvre utile, en retraçant des souvenirs précieux et trop longtemps oubliés.

« Veuillez agréer, monsieur le directeur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

† JEAN,
« évêque d'Agen. »

Nous publions l'ordonnance de Mgr l'évêque d'Agen, dans l'espérance qu'elle en suscitera de semblables dans d'autres diocèses. On remarquera la haute intelligence qui a présidé au choix des membres de la commission diocésaine; toutes les personnes ecclésiastiques et laïques, qui pouvaient en même temps, par leurs études et leur position, servir les intérêts de l'archéologie, ont été appelées dans le sein de cette société. « Ma position, dit le prélat, et mes rapports habituels avec le clergé paraissent au premier abord circonscrire mon action et réduire le nombre des collaborateurs que je désirerais appeler à mon aide; cependant, je n'hésite pas à réclamer les lumières des laïques, et j'ai la confiance qu'un certain nombre d'entre eux ne refusera pas son concours ». — Voici l'ordonnance :

Vu le compte-rendu de la séance tenue le 15 janvier dernier par le Comité historique des arts et monuments ¹, sous la présidence de M. le comte de Gasparin, où est relaté le vœu, formulé par le Comité, de la création de commissions diocésaines nommées et présidées par les évêques; — Considérant qu'il existe, dans le diocèse d'Agen, un certain nombre d'édifices religieux remarquables sous le rapport de l'art ou de l'histoire; qu'il importe d'en prévenir non-seulement la destruction, mais encore l'inintelligente restauration qui leur a trop souvent fait subir des changements qui en ont altéré le caractère et le style primitif; — Considérant que, quelle que soit la bonne volonté de l'autorité diocésaine, elle ne pourrait atteindre ce résultat sans le concours et la sympathie des hommes qui, par leurs études et leurs travaux, peuvent le plus utilement s'associer à cette œuvre; — Avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

Article 1^{er}. Une commission diocésaine est instituée, sous notre présidence, pour la conservation des monuments religieux du diocèse d'Agen; elle s'assemblera à l'évêché. — Art. 2. Les membres de cette commission sont nommés par nous; le nombre en est illimité. — Art. 3. En cas d'empêchement de notre part, elle choisira dans son sein un vice-président qui nous remplacera; elle désignera également un de ses membres pour remplir les fonctions de secrétaire. — Art. 4. La commission est chargée : 1^o de rechercher les monuments religieux du diocèse et d'en former le tableau général, en classant les monuments par arrondissement, archiprêtre, paroisse, selon le degré de leur importance; 2^o de choisir dans le tableau précité les monuments les plus dignes d'être soumis aux études descriptives; 3^o de décrire les monuments sous le rapport archéologique, d'en faire l'histoire, d'en relever le plan et les vues pittoresques; 4^o d'examiner les projets de travaux de toute nature à faire aux édifices religieux. — Art. 5. Les procès-verbaux des séances de la commission seront consignés sur un registre, et signés par le président ou vice-président et le secrétaire. — Art. 6. La commission se compose d'un comité central et de membres correspondants. Les membres correspondants

1. Voir le *Bulletin archéologique* publié par le Comité, vol. III, page 269.

sont choisis dans chaque arrondissement ; ils seront prévenus des jours de séances de la commission et invités à y assister. — Art. 7. La commission se réunira aussi souvent qu'elle le jugera à propos. — Art. 8. Sont nommés membres de la commission diocésaine : MM. CALVET, procureur du roi à Marmande ; BESIÈRES, inspecteur des contributions directes à Agen ; BOURRIÈRES, architecte du département ; DEBEAUX, agent voyer du département ; DAVID, chanoine, archiprêtre de la cathédrale ; TOURNÉ, chanoine honoraire, professeur d'archéologie au petit séminaire ; BARTAYRÈS, professeur de géologie ; MARTIAL DE LAFFORE, ingénieur en chef ; JULES DE LAFFORE, docteur médecin.

A la séance générale du mois de juillet dernier, Mgr l'évêque d'Agen prononça un discours où étaient résumés les travaux entrepris par la commission. Un secrétaire, M. Debeaux, fut nommé. A l'exception de deux, tous les cantons furent représentés à la commission par des membres non résidents. Trois séances annuelles, outre la séance générale du mois de juillet, furent fixées aux mois de janvier, avril et octobre. De nombreux travaux furent envoyés pour entrer dans la statistique des édifices religieux du diocèse. On a commencé une carte archéologique, où sont indiquées, outre les églises existantes, celles qui sont détruites, mais dont le souvenir n'est pas encore effacé. Par cette sage mesure, les ruines ne périront pas complètement. Cette carte, pour plus d'exactitude, est calquée au chef-lieu de chaque canton sur les plans du cadastre. Le canton de Tonneins a été relevé par M. Lagarde, celui de Bouglon par le doyen lui-même. Rien de plus utile à exécuter dans chaque diocèse, dans chaque département. Une bonne carte archéologique de toute la France serait un véritable trésor. « Nous possédons, ajouta le prélat, quarante et un dessins ou plans d'églises qui nous ont révélé des richesses inconnues, et nous font comprendre tout ce que nous pouvons découvrir en explorant le diocèse. Trente-cinq notices sur nos églises nous sont parvenues ; elles traitent particulièrement de l'architecture ; nous en avons quelques-unes de plus, qui sont historiques. Les procès-verbaux de nos séances ont rendu, grâce aux soins de notre zélé secrétaire, un compte exact des premières notices ; lorsque le nombre en est devenu plus considérable, le secrétaire ne pouvant plus suffire au travail qui devenait trop compliqué, une commission, choisie parmi les membres résidents et à laquelle a bien voulu s'adjoindre un membre non résident, a été chargée de faire les analyses des travaux qui nous ont été adressés. — Dans le courant de l'année, la commission a été appelée à examiner quelques projets de construction et de restauration d'églises, notamment ceux de Casteljaloux et de Caumont ; elle s'est prononcée aussi sur quelques arrangements à prendre dans l'intérieur de la cathédrale d'Agen ».

Au nom de tous ceux qui aiment les anciens monuments, nous remercions Mgr de Vésins des mesures qu'il vient de prendre; nous lui exprimons, en notre nom personnel, toute notre reconnaissance pour les éloges qu'il a bien voulu faire des « Annales archéologiques », dans une circulaire adressée au clergé de son diocèse.

Nouvelles réclamations pour les statues royales de Fontevault. — Le défaut d'espace ne nous a pas permis de donner, dans le dernier numéro, la suite nous espérons que ce n'est pas la fin des renseignements qu'on nous a envoyés sur les démarches entreprises pour faire rentrer dans le département de Maine-et-Loire les quatre statues royales enlevées à l'abbaye de Fontevault; nous continuons donc. Un mois après la lettre où M. le ministre de l'Intérieur annonçait les démarches faites par lui pour obtenir la réintégration des statues, M. de Beauregard, président de la société scientifique d'Angers, écrivit à M. le comte de Montalivet, intendant de la liste civile, pour réclamer les royales sculptures. Le 4 juillet, M. Godard-Faultrier, président de la Commission archéologique, ne voyant rien venir, écrivit également à M. de Montalivet. Pas de réponse, ni à M. de Beauregard, ni à M. Godard. Le 20 septembre, M. Louvet, membre du Conseil général du département et maire de Saumur, invita le Conseil à témoigner quelques regrets à l'occasion de cet enlèvement. M. le comte de Quatrebarbes, député et membre du Conseil général de Maine-et-Loire, rappelant que ces statues pourraient bien être données à l'Angleterre, dit au Conseil: « Ce n'est pas la première fois que l'Anjou est menacé de perdre les statues des Plantagenets; sous la Restauration, M. Lainé refusa de les abandonner à l'ambassadeur d'Angleterre. » Les regrets demandés furent votés avec empressement, mais les statues n'ont pas été rendues; il est même toujours à craindre qu'elles ne quittent la France. En conséquence, M. Godard vient de demander à la Société royale scientifique d'Angers de nommer une seconde commission, ou d'investir l'ancienne de nouveaux pouvoirs, à l'effet de préparer d'autres démarches. On doit s'adresser à la députation de Maine-et-Loire. « L'intervention de nos députés, ajouta M. Godard, est d'une haute convenance en cette affaire: à eux d'apprécier le côté légal de la question; à nous de réitérer nos légitimes regrets. » Tout cela est bel et bon; mais M. le comte de Montalivet ne rend pas aussi facilement qu'on aimerait à le penser ce qu'il a pris une bonne fois. Nous souhaitons, sans l'espérer, un succès complet à la députation de Maine-et-Loire. Dans sa séance du 16 janvier dernier, le Comité historique des arts et monuments a décidé que de

nouvelles démarches seraient faites auprès de M. le ministre de l'intérieur. Des députés, membres du Comité, ont déclaré qu'ils s'associeraient à la députation de Maine-et-Loire qui doit réclamer les statues. Rien de plus louable, nous le répétons; mais juin et décembre passeront, Pâques et la Trinité disparaîtront, avant que les statues retournent à Fontevault.

Organisation de l'École royale des Chartes. — En vertu d'une ordonnance royale, rendue le 31 décembre dernier, M. le ministre de l'instruction publique vient d'organiser et de régler l'École des Chartes. L'École est établie au palais des Archives du royaume; elle est placée sous l'autorité d'un directeur et la surveillance d'un conseil de perfectionnement. Les cours d'études sont publics et gratuits. L'enseignement comprend :

La lecture et le déchiffrement des chartes et monuments écrits; — l'archéologie figurée, embrassant l'histoire de l'art, l'architecture chrétienne, la sigillographie et la numismatique; — l'histoire générale du moyen âge, appliquée particulièrement à la chronologie, à l'art de vérifier l'âge des titres et leur authenticité; — la linguistique, appliquée à l'histoire des origines et de la formation de la langue nationale; — la géographie politique de la France au moyen âge; — la connaissance sommaire des principes du droit canonique et du droit féodal.

Une part trop exclusive est faite à l'Institut dans l'occupation des places de professeurs et répétiteurs de cette école: c'est le reproche sérieux que nous adressons à M. le comte de Salvandy. Mais nous féliciterons ce ministre d'avoir fait entrer enfin dans l'enseignement officiel l'archéologie chrétienne. C'est là une gloire que M. de Salvandy sera le plus fier de revendiquer un jour. Parmi les trois professeurs titulaires et les quatre répétiteurs, il n'y en a pas un qui ait étudié l'archéologie figurée, ni l'histoire de l'art au moyen âge, encore moins l'architecture chrétienne; mais le cadre est tracé; un jour ou l'autre on le remplira.

Voici le personnel de l'école :

M. Letronne, membre de l'Institut, directeur; MM. Champollion-Figeac, B. Guérard et Lacabanne, professeurs; MM. Jules Quicherat, Guessard, de Rozières, et Vallet de Viriville, répétiteurs; M. Louis de Mas-Latrie, secrétaire. Un conseil de perfectionnement, attaché à cette école, se compose de MM. Letronne, Naudet, Raoul-Rochette, Hase, Champollion-Figeac, Walkenaer, et de deux autres que l'Académie des inscriptions n'a pas encore nommés. Tous les membres de ce conseil, à l'exception de M. Champollion, appartiennent à l'Institut; aucun, sans exception, ne s'est occupé du moyen

âge français, qu'on a cependant la prétention d'enseigner et d'étudier exclusivement à l'École royale des Chartres.

De la musique à l'église en général, et dans la cathédrale de Poitiers en particulier. — Un savant archéologue nous écrit de Poitiers :

« Le jour de Noël, nous avons assisté à la grand-messe de notre église cathédrale. C'est l'une des plus grandes, des plus touchantes fêtes des chrétiens. Un vaisseau immense, d'une magnifique architecture et d'un type tout à fait remarquable; une foule compacte se pressant dans les trois nefs; un clerge nombreux qui remplissait le chœur; enfin à sa tête, et faisant à l'autel les fonctions du plus auguste ministère, le pontife, de qui tous les prêtres relèvent dans ce beau diocèse de Poitiers. C'était là un spectacle imposant et dont tous les détails, comme l'ensemble, portaient à des émotions surnaturelles que la religion seule peut communiquer. Mais pourquoi fallait-il que de si nobles choses fussent éclaboussées, qu'on nous permette ce mot, par une prétendue harmonie qui revient trop souvent dans nos solennités, comme pour nous distraire de leur simplicité grandiose? Pour la vingtième fois, toutes nos idées sur la majesté et la noblesse des cérémonies catholiques se sont trouvées renversées. L'office avait bien commencé : une imposante procession s'était déroulée gravement sous la mesure tantôt de l'orgue principal, tantôt d'un plain-chant assez grêle, trop peu nourri eu égard aux voix nombreuses qui auraient pu l'entretenir, mais enfin n'ayant rien de moqueur ni d'inconvenant. Quel n'a pas été notre désappointement quand est venu, peu après, un *Kyrie eleison* composé de ces tours de force laryngiens (où les enfants de chœur excellent), de notes vives et pressées dont l'effet est tout contraire au sens de cette prière de la contrition; puis un *Gloria in excelsis*, puis un *Credo*, qui n'avaient, ni l'un ni l'autre, aucun des caractères que le catholicisme a donnés à ces deux expressions de sa croyance et de son amour! A cette étrange symphonie, ajoutez les sons tantôt criards, tantôt sourdement terribles de l'orgue d'accompagnement, et vous vous rendrez un assez bon compte de ce qui se passait pendant plus de deux heures sous ces voûtes étonnées. Ce n'est pas nous qui le disons : c'est l'avis des intelligences les plus éminentes de notre siècle, de celles qu'environnent de sincères respects et dont les opinions font loi en cette matière : la musique religieuse, telle qu'on la comprend en dehors du sentiment et des anciens usages de l'Église, n'est qu'une anomalie barbare et un hors-d'œuvre de mauvais goût. Nous rendons justice, et à Dieu ne plaise qu'il en soit jamais autrement, aux musiciens qui exécutent ces morceaux plus ou moins

détestables et à ceux qui les ont composés : il y a dans tous une excellente intention et un zèle louable en soi. Mais, à part la foule, qui écoute et ne saisit jamais rien que des sons, sans raisonner de l'art, et qu'attire toujours un instinct de curiosité vers les choses qui l'émeuvent, nous défions qui voudra de trouver personne qui prenne son parti sur de tels concerts. Tout y est blessé à la fois, et les convenances du lieu, et la composition musicale, et les règles de la langue qu'on y parle, et surtout le sentiment religieux : cette raison aurait dû passer la première. Nous parlons ici en général, et nous affirmons n'avoir assisté à aucune *séance* de ce genre sans avoir été choqué en même temps par ces quatre malheurs. Partout nous avons vu le chœur, ou même le sanctuaire, envahi par des exécutants, plus soucieux de leur rôle que du motif si élevé qui le leur avait donné; nous avons entendu un latin écorché de mille façons par d'énormes fautes de quantité et par des coupures de mots qui faisaient douter que le compositeur les eût compris. Les pensées les plus élevées s'y revêtaient d'une phrase musicale toute sautillante de doubles croches; la joie douce et pieuse y prenait le ton d'une légèreté dégagée; d'où suivait que, même à l'église, on aurait pu prendre tous ces morceaux pour les essais capricieux d'un musicien sans idée et sans but. Qu'on ne s'offense pas de nos paroles : prises en soi, et indépendamment de la circonstance, ces œuvres pouvaient être bonnes; nous ne les considérons pas ici au point de vue de l'art. Mais, sans attaquer le talent et, si l'on veut, le génie des compositeurs, nous protestons de toutes nos forces que ce n'était ni le lieu de l'exercer ni pour de tels sujets qu'il y faudrait recourir. Nous nous rappelons encore la triste impression qu'a produite sur nous et quelques-uns de nos voisins le chant des principales parties de la messe dont nous n'avons pas distingué un mot, et le contraste des fioritures, peut-être fort savantes, de la musique vocale avec les pensées graves et si relevées du *Gloria*, du *Credo* et de l'*Agnus Dei*. Dieu merci, nous avons de la foi, et nous nous demandions comment on avait pu introduire ces chants-là dans une église, à la honte du plain-chant, la seule musique sacrée que l'Église puisse vouloir, parce qu'elle est la science, parce que son caractère est toujours d'accord avec les doctrines ou les louanges qu'elle met dans la bouche de ses enfants. Nous sommes convaincu aussi que ces réflexions sont celles des personnes les plus compétentes, et qu'en admettant à la cathédrale d'aussi étranges singularités, on cède plutôt par entraînement, à un vieil et détestable usage, qu'au désir de faire ce qu'il y a de mieux. On se tromperait fort, en effet, si l'on croyait servir ainsi la piété des fidèles. J'en ai vu plus d'un, moins attentif à l'office qu'occupé à faire part de ses réflexions, ou

à inspecter la voûte et les vitraux, ou à feuilleter froidement son livre de prières. Comment en serait-il autrement, quand une messe dure deux heures, grâce aux répétitions aussi fastidieuses qu'inutiles des mêmes mots dans un chant incompréhensible, qui ne dit rien à l'âme et qui ne parle aux sens que pour les lasser? Un ecclésiastique distingué nous disait dernièrement que le vœu de l'Église serait que tous les fidèles se mêlassent au chant de ses offices; que tel avait été d'abord l'usage universel, et que déjà, dans quelques paroisses du diocèse, les pasteurs, encouragés par l'approbation de leur prélat, avaient rétabli ce chant commun. Nous ne pouvons que les en féliciter, et faire des vœux pour que cette habitude se propage. Mais comment y parvenir, tant qu'on sera obligé d'entendre, précisément aux plus belles fêtes, des *airs nouveaux* et inconnus, sous lesquels nos messes et nos vêpres sont méconnaissables et auxquelles personne ne peut s'unir? Il nous semble que, pour ramener à cette belle simplicité de la foi chrétienne, il faudrait commencer par faire table rase de cette musique prétentieuse et énigmatique, qui trouve encore tant d'amateurs, mais que le bon sens religieux réprouvera toujours. Il faut le dire cependant, et nous sommes heureux de finir ainsi : la cathédrale de Poitiers est, sous le rapport du chant pris en général, dans une voie d'amélioration qui donne des espérances. Le grand orgue, tenu par un artiste plein d'habitude et de goût, oublie ses ouvertures de théâtre, ses ariettes frivoles, scandaleuses en face d'un autel, et revient à la note habilement variée, mais toujours reconnaissable. Le plain-chant a perdu de la négligence et de la mesquinerie qu'on lui reprochait naguère encore à bon droit. Cependant, le bien ne peut se borner là; nous désirons vivement qu'il grandisse, et pour cela que les enfants de chœur crient un peu moins, que l'orgue d'accompagnement ait plus de gravité et moins de roulades, que des incertitudes et des tons faux ne viennent pas de temps à autre accuser l'inattention des chantres; surtout que le chant grégorien, le vrai et pur chant ecclésiastique, chasse pour toujours ces mélodies tour à tour barbares ou doucereuses, cette musique prétendue sacrée, qui n'a de religieux que son nom, et qu'on verrait avec peine garder sa place usurpée en face des stalles et du lutrin ».

Dans la cathédrale de Reims, c'est bien plus mauvais et plus odieux encore que dans celle de Poitiers. Les choses en sont venues au point que les musiciens eux-mêmes, fatigués de leurs propres cacophonies, ont signé une pétition qu'ils ont adressée à Mgr l'archevêque pour le prier de réformer le chœur chantant et l'orgue de la cathédrale. Si j'étais archevêque de Reims, je me renfermerais dans ma cathédrale avec mes enfants de chœur, mes chantres, mes deux orgues et mon plain-chant, et je ne permettrai plus à

la Société philharmonique (remarquez la beauté de ce nom grec, qui rappelle beaucoup trop la Société des enfants d'Apollon ou la Société des enfants de Momus, de venir chez moi. Ces messieurs ont le théâtre, qu'ils y restent. Chacun chez soi, chacun pour soi. Nous regrettons on ne peut plus vivement que les choses n'aillent pas ainsi et que des personnes considérables de Reims fassent des avances à ce vilain art que les néo-païens de la renaissance nous ont légué. Le premier de tous ceux qui s'occupent aujourd'hui d'archéologie musicale, nous avons demandé, dans une série d'articles imprimés, l'expulsion de la musique dite religieuse; nous en sommes fier, et nous ne cesserons de parler pour le plain-chant, comme pour l'art figuré du XIII^e siècle, que quand nous aurons gagné notre cause. Il ne faut pas se décourager : on discute partout la question, on s'agite partout, les uns pour la musique, les autres pour le plain-chant. C'est un excellent symptôme; on est prêt à se battre et les forts triompheront. Plus que jamais nous avons confiance. M. le comte de Mellet, qui espère un peu moins, nous écrivait récemment : — « Voici, pour vous édifier, comment débute le prospectus de la fabrique d'instruments de musique de M. GOUDOT JEUNE, RUE GRENETAT, 18, A PARIS, que mon curé a reçu ce matin. — « Au nombre des plus « heureuses innovations introduites dans les pompes et les cérémonies du « culte catholique, on doit signaler l'adoption de la musique moderne, qui « a succédé à l'antique et simple psalmodie de nos pères. Nos temples retien- « nent aujourd'hui des immenses richesses de l'harmonie, et les progrès « de l'art viennent prêter une puissance nouvelle aux solennités de la reli- « gion, et porter un *saint recueillement dans l'âme des fideles.* » — Évertuez-vous donc, vous et tant d'autres, sans parler de l'évêque de Langres, à ramener le chant ecclésiastique à sa noblesse et à sa pureté, pendant que le clergé est inondé de réclames et d'invitations pareilles! » — Qu'importent tous ces prospectus? Chacun fait son métier, vante et vend sa marchandise. Ce qui importe, c'est que des hommes de goût, de science et de cœur dénoncent ce qu'on fait à Paris, à Poitiers, à Reims et presque partout; or, ces hommes, M. le comte de Mellet vient de nous en donner la preuve, ne manquent pas: ils augmentent partout en nombre et en influence. Que M. de Mellet veuille bien nous croire, nous emporterons la question musicale comme celle de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. — Nous avons reçu de M. Joseph Regnier, avocat à la Cour royale de Nancy, auteur d'un « Mémoire sur le maintien de la musique à l'Église », une lettre que le défaut d'espace nous oblige de remettre à la livraison prochaine.

L'ART ET LES MOINES¹.

Si l'on franchit l'étroite limite qui dans l'intelligence humaine sépare le domaine de la science et de la littérature du domaine de l'art, on retrouve encore ici, comme partout, les moines au poste d'honneur, à l'avant-garde du mouvement chrétien. On reconnaît en eux les principaux instruments de cette lente et salutaire régénération qui a dégagé l'art de toute influence païenne, et qui l'a revêtu de cette forme complètement et exclusivement catholique, d'où sont sortis tant et de si inimitables chefs-d'œuvre. Trop

1. Comme fleur de sa jeunesse, M. le comte de Montalembert a donné à la France et au monde chrétien l'ineffable « Légende » de sainte Élisabeth de Hongrie ; comme fruit de son âge mûr, il prépare, depuis dix ans déjà, la magnifique histoire de saint Bernard. Mais saint Bernard, ainsi que tous les grands hommes, et surtout les grands saints, fut un centre où afflua le passé qui l'avait précédé et d'où partit l'avenir qui le suivit. Avant de poser cette statue colossale au milieu du moyen âge, il fallait donc raconter toutes les circonstances qui l'avaient amenée insensiblement jusqu'au xii^e siècle ; à l'histoire, à la vie de saint Bernard, il fallait une introduction proportionnée à cette histoire même. L'introduction, œuvre considérable et laborieuse, est fort avancée ; elle aura pour titre : *De l'Ordre monastique avant saint Bernard*. On y verra comment, depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'au xii^e, fut préparée la venue de l'illustre moine français, et l'on pourra suivre pas à pas l'influence de l'Ordre monastique sur la société et les individus, sur les esprits et les âmes, sur les œuvres de la législation et les monuments de l'art, sur les hommes et les choses. L'article qu'on va lire est un chapitre que M. le comte de Montalembert a détaché de sa volumineuse introduction ; le noble historien l'offre à nos lecteurs, ainsi qu'il vient de nous l'écrire, comme une marque de sa persévérante sympathie pour notre « œuvre si nécessaire et si féconde ». Nos amis accueilleront donc avec reconnaissance ce travail de l'éloquent et savant écrivain. Ils remarqueront que M. de Montalembert n'y parle que de la période antérieure à saint Bernard, et qu'il a dû s'arrêter au seuil du xii^e siècle, à l'époque même où l'art fut pratiqué avec le plus d'éclat par les Ordres monastiques. Et cependant, en parcourant ces pages rapides, ce chapitre qui n'est peut-être pas la centième partie de l'ouvrage, on verra les services immenses que les moines ont rendus à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à l'orfèvrerie, à la musique ; un autre chapitre concerne l'éducation, un autre l'histoire. En ce moment, où les corporations religieuses sont attaquées avec aveuglement et violence, l'œuvre de M. le comte de Montalembert éclairera bien des esprits et adoucira bien des cœurs. — Toutes les notes, hors celle-ci, appartiennent à M. de Montalembert ; nous avons dû respecter religieusement le texte, même dans une note où certain article du directeur des « Annales » est cité et qualifié avec une bienveillance excessive. Du reste, ce n'est pas la *lettre*, mais l'*esprit* de cette note que l'on considérera, et cet esprit est celui d'une affectueuse sympathie dont nous avons le droit de nous honorer. (*Note du Directeur.*)

longtemps méprisés par le même esprit qui a méconnu l'histoire, la science et toute la grandeur des siècles catholiques, les monuments produits pendant ces siècles par l'union merveilleuse de l'enthousiasme et de l'humilité recommencent enfin de nos jours à être étudiés et admirés, et la justice qu'on est disposé à leur rendre ne pourra que profiter par surcroît aux ordres religieux. S'il nous était permis ici de comprendre dans nos appréciations l'époque où l'art catholique a atteint son apogée, combien nous aimerions à montrer cet art maintenu par l'esprit monastique dans sa vigueur, sa pureté et sa fécondité primitive, sous des formes nouvelles, surtout au sein de l'Ordre des Frères Prêcheurs¹ ; combien nous aimerions à suivre ses progrès, jusqu'à ce qu'il ait atteint cet idéal de la beauté transfigurée par la foi, cette perfection enchanteresse de la grâce, de la noblesse et de la pureté, dont le type se trouve dans la *Madonne*, telle que Dante l'a chantée, et telle que l'a peinte le bienheureux dominicain Jean de Fiesole, si justement surnommé le *Frère Angélique*. Mais, en nous renfermant dans la période qui nous occupe spécialement, nous pourrons constater que les moines préparaient et annonçaient, dans leurs innombrables travaux d'art, l'avènement de cette perfection de l'art catholique qui a régné du XII^e au XV^e siècle² ; et nous aurons au moins la consolation de ne trouver sur notre chemin aucune trace de cette dépravation du sens chrétien qu'on a appelée la *Renaissance*, et qui a creusé le tombeau de la vraie beauté et de la vraie poésie.

Dès l'origine de l'Ordre Monastique, saint Benoît avait prévu dans sa règle qu'il y aurait des artistes dans les monastères, et il n'avait imposé à l'exercice de leur art, à l'usage de leur liberté qu'une seule condition, l'humilité³. Sa prévision fut accomplie, et sa loi fidèlement exécutée. Les monastères benedictins eurent bientôt, non-seulement des écoles et des bibliothèques, mais encore des ateliers d'art où l'architecture, la peinture, la mosaïque, la sculp-

1. Nous ne pouvons qu'indiquer ici l'excellent ouvrage du P. Marchese, dominicain à Florence, sur la gloire de son Ordre, intitulé : *Memoria dei pittori, scultori e architetti domenicani*. Firenze, 1843 et 46, 2 vol. in-8°.

2. Voir Rio, *De la poésie chrétienne; forme de l'art*.

3. « Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate et reverentia faciant ipsas artes, si miserit abbas. Quod si aliquis ex eis extollitur pro scientia artis suæ, eo quod videatur aliquid conferre monasterio, hic talis evellatur ab ipsa arte, et denuo per eam non transeat, nisi forte humiliato ei iterum abbas jubeat. » c. lviii. — A ceux qui voudraient traduire littéralement le mot *artifices* par *ouvriers*, nous répondrons qu'au moyen âge les artistes n'étaient guère que des ouvriers, et qu'en revanche les ouvriers étaient presque tous des artistes; que d'ailleurs la nature des recommandations faites par le saint législateur prouve assez qu'il s'agissait d'ouvriers appliqués à des travaux d'un ordre élevé et intellectuel, qui pouvaient inspirer l'orgueil, c'est-à-dire de ce qu'on appelle *artistes* dans le langage moderne.

ture, la ciselure, la calligraphie, le travail de l'ivoire, la monture des pierres précieuses, la reliure et toutes les branches de l'ornementation furent étudiées et pratiquées avec autant de soin que de succès, mais sans jamais porter atteinte à la juste et austère discipline de l'institut. Six cents ans après saint Benoît, lorsqu'un des plus austères réformateurs du xii^e siècle, le B. Bernard de Tiron, voulut former dans le Maine une nouvelle congrégation, sous la règle bénédictine, il eut soin de la recruter parmi les ouvriers et les artistes du pays, en permettant à chacun de continuer l'exercice de son ancien état sous le froc monastique. Il put ainsi réunir sous ses lois, dit l'histoire contemporaine, une foule d'artistes très-habiles, peintres et architectes, ciseleurs et orfèvres, qui travaillaient de leur état dans le monastère en même temps que les forgerons, les charpentiers et les laboureurs ¹.

L'enseignement de ces arts divers formait même une partie essentielle de l'éducation monastique ².

Les plus grandes et les plus saintes abbayes étaient précisément les plus renommées par le zèle qu'on y déployait pour la culture de l'art. Saint-Gall, en Allemagne; le Mont-Cassin, en Italie; Cluny, en France, furent pendant plusieurs siècles les métropoles de l'art chrétien. Plus tard, Saint-Denis, sous l'abbé Suger, leur disputa cet honneur. A l'ombre de son immense église, la plus grande de toute la chrétienté, Cluny, avec les innombrables abbayes qui relevaient d'elle, formait comme un vaste foyer où tous les arts recevaient ce développement prodigieux qui devait attirer les reproches exagérés de saint Bernard ³. Le Mont-Cassin suivait la même impulsion; et l'on voit que l'abbé Didier, lieutenant et successeur de saint Grégoire VII, conduisait de front la reconstruction de son monastère sur une échelle colossale, et de vastes travaux de mosaïque, de peinture, de broderie et de ciselure en ivoire, en bois,

1. « Singulas artes quas noverant, legitimas in monasterio exercere præcepit; unde libenter convenerunt ad eum tam fabri lignarii quam ferrarii, sculptores et aurifabri, pictores et cæmentarii, vinitores et agricolæ, multorumque officiorum artifices peritissimi. » ORDERIC VITAL, lib. VIII, p. 745, Ed. Duchesne.

2. Voici, par exemple, ce qu'il est dit de l'éducation de saint Bernard, évêque de Hildesheim, élevé dans le monastère de cette ville au milieu du x^e siècle: « In scribendo (*la calligraphie*) apprime enituit; picturam etiam limatè exercuit. Fabrilis quoque scientia et arte clusoria (*la ciselure, ou l'art d'enclâsser les pierres précieuses*), omnique structura (*l'architecture*) mirifice excelluit... » *Vit. S. Bernardi, auct. TANGMARO corquali*, in Act. SS. O. B., t. VIII, p. 181.— On voudra bien remarquer que cette éducation monastique se donnait en plein x^e siècle, c'est-à-dire dans un temps que les pédants modernes ont représenté comme le plus obscur et le plus malheureux qui ait jamais existé.

3. Voir le curieux tableau que fait saint Bernard des magnificences artistiques de Cluny. *Apologia ad Guillelmum*, c. 12.

en marbre, en bronze, en or, en argent, exécutés par des artistes byzantins ou anatolitaïns, et qui lui valurent l'admiration expansive des contemporains¹. Un autre des lieutenants de Grégoire VII, saint Guillaume, abbé de Hirschau en Souabe, se livrait avec ardeur à la culture des arts : il établit deux écoles d'architecture, l'une à Hirschau même, l'autre au monastère de Saint-Emmeran de Ratisbome².

Au xi^e siècle surtout, on peut l'affirmer, à l'exemple de Didier et de Guillaume, la plupart des moines, célèbres par leurs vertus, leur science ou leur dévouement à la liberté de l'Église, l'étaient également par leur zèle pour l'art, et souvent aussi par leur talent personnel pour la ciselure, la peinture ou l'architecture. On dérogeait même à la Règle en permettant ou en ordonnant aux moines artistes, lorsque leur conduite était exemplaire, de sortir de leur monastère et de voyager afin de perfectionner leur talent ou d'étendre leurs études³. Quand la charité l'exigeait, on les envoyait au loin, en véritables missionnaires de l'art, porter dans les contrées étrangères les traditions et les règles de la beauté monumentale, comme ceux qu'un abbe de Wearmouth envoya en qualité d'architectes au roi d'Écosse Naïtan, sur la demande de ce prince, pour enseigner aux Pictes la construction des églises en pierre selon l'usage des Romains⁴.

L'architecture ecclésiastique est redevable aux moines de ses plus durables progrès. L'ordre de Cîteaux est celui de tous qui nous a laissé les édifices les plus parfaits. Mais, pendant les six siècles qui séparent saint Benoît de saint Bernard, comme pendant tout le cours du xii^e et du xiv^e siècle, les moines surent appliquer à d'innombrables constructions la magnificence et la solidité que comporte cette reine des arts. Non-seulement ils élevèrent à Cluny la plus vaste basilique du moyen âge et de toute la chrétienté⁵, mais

1. LEO OSTIENSIS, *Chron. casinens.*, liv. III, c. 41, 20, 28, 29, 30, 33, pleins de détails inappréciables.

2. Ses services ont été convenablement appréciés par HEIDELOFF, *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*, p. 5.

3. C'est ce que prouve ce passage relatif à Tutilon de Saint-Gall : « Abbatum vero sub quibus militaverat permisso, plerumque et præceptis, multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat terras » EKKEHARD, *De casib. Sancti-Galli*, c. 3. Apud GOLDAST, *Script. rer. Alam.*, t. I.

4. « Naïtanus, rex Pictorum... architectos sibi mitti petiit, qui juxta morem Romanorum, ecclesiam de lapide in gente ipsius facerent... Reverentissimus abbas Ceolfridus, misit architectos. » BEDA, *Hist. ecclès.*, l. V, c. 22. Ce Ceolfrid était successeur de saint Benoît Biscop, au vii^e siècle.

5. Elle avait 555 pieds de long, neuf pieds seulement de moins que l'église actuelle de Saint-Pierre de Rome (564 pieds), qui était alors beaucoup moins grande qu'aujourd'hui. Notre-Dame de Paris n'a que 396 pieds. Trois autres églises abbatiales, Vézelay, Saint-Denys et Pontigny, qui

ils couvrirent tous les pays de l'Europe catholique d'une profusion d'églises, de cloîtres, de salles capitulaires, dont il nous reste à peine les noms et quelques ruines : toutefois, parmi ces ruines, il en est qui méritent de compter au nombre des monuments les plus précieux. Nommons seulement, entre les monastères remarquables par leur beauté architecturale, et dont on peut encore aujourd'hui apprécier les restes, Groyland, Fountains, Tintern, en Angleterre; Walkenried, Heisterbach, Altenberg, Paulinzelle, en Allemagne; les chartreuses de Miraflores, de Séville, de Grenade ¹, en Espagne; Alcobaca et Batalha, en Portugal; Souvigny, Vézelay, le Mont-Saint-Michel, Fontevraud, Pontigny, Jumièges, Saint-Bertin, en France; nous à jamais chers aux véritables architectes, et qu'il suffit de prononcer pour frapper d'une ineffaçable reprobation les barbares auteurs de la ruine et de la profanation de tant de chefs-d'œuvre.

Pour se faire une idée de la grandeur majestueuse des constructions monastiques, il faut visiter l'Angleterre. L'œuvre de dévastation y a été moins complète et moins irréparable qu'ailleurs, d'abord parce que la propriété monastique y a été peu morcelée, mais surtout parce que les moines y avaient consacré leur zèle à la construction des cathédrales, où ils remplaçaient les chapitres. Or, ces cathédrales existent encore, et ont même été conservées par les schismatiques anglicans avec la plus louable sollicitude. On y retrouve, malgré les additions plus récentes, la trace visible de l'immense mouvement architectural qui éclata en Angleterre, après la Conquête, grâce aux moines normands que le duc Guillaume y appela, et auxquels on doit les magnifiques cathédrales de Cantorbéry, de Lincoln, de Rochester, de Durham et de Gloucester ².

Quand nous disons que ces innombrables églises monastiques, semées sur la surface de l'Europe, furent construites par les moines, c'est le sens littéral de ce mot qu'il faut entendre. Les moines étaient non-seulement les architectes, mais encore les maçons de leurs édifices : après avoir dressé leurs plans, dont la noble et savante ordonnance excite encore notre admiration ³, ils les exécutaient de leurs propres mains et en général sans le

subsistent encore, ont respectivement 375, 335 et 314 pieds de long. J'emprunte ces chiffres à la *Chronique de Vézelay*, par l'abbé MARTIN.

1. Je ne sais s'il existe encore quelque chose de ces deux dernières chartreuses, si riches en merveilles de l'art : quand je les ai visitées, en 1843, l'une était en démolition, et l'autre transformée en faïencerie par un vandale belge qui en interdisait l'entrée aux étrangers.

2. Ce mouvement a été bien compris et caractérisé par M. Vilet, dans son article sur l'architecture du moyen âge en Angleterre. *Revue Française*, Juillet 1838, t. VII, p. 223.

3. Nous n'en citerons qu'un exemple entre mille. Il est dit d'Ansteus, moine de Gorze et abbe

secours d'ouvriers étrangers ¹. Ils travaillaient en chantant des psalmes ², et ne quittaient leurs outils que pour aller à l'autel ou au chœur ³. Ils entreprenaient les tâches les plus dures et les plus prolongées, et s'exposaient à toutes les fatigues et à tous les dangers du métier de maçon ⁴. Les supérieurs aussi ne se bornaient pas à tracer les plans et à surveiller les travaux : ils donnaient personnellement l'exemple du courage et de l'humilité, et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef des constructions ⁵, les abbés se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers. On voit au ix^e siècle que la communauté de Saint-Gall, ayant travaillé en vain tout un jour pour tirer de la carrière une des énormes colonnes d'un seul bloc qui devaient servir à l'église abbatiale, et tous les frères n'en pouvant plus, l'abbé Ratger seul persista à verser ses sueurs jusqu'à ce qu'en invoquant saint Gall il eût le bonheur de voir le bloc se détacher ⁶. Lorsque l'église fut achevée, avec toutes ses magnifiques dépendances, ce produit des labours monastiques excita une admiration universelle, et leurs voisins disaient : « On voit bien au nid quel genre d'oiseaux y habite ⁷ ».

de Saint-Arnould de Metz au x^e siècle : « Architecturæ non ignobilis ei peritia suberat : ut quidquid semel disposuisset, in omnibus locorum et adificiorum symmetriis vel commensurationibus non facile cujusquam argui posset judicio. » *Vit. S. Joann. Gorz*, c. 66, in *Act. SS. O. B.* t. VII, ad annum 973.

4. Cela est expressément constaté dans la vie de saint Éthelwold, moine et évêque de Winchester. *Act. SS. O. B.*, t. VII, p. 606.

2. Par exemple, lors de la construction du Ramsey, au ix^e siècle. *Act. SS. O. B.*, t. VII, p. 734.

3. « Henricus in cujus manu semper dolabrum versatur, excepto quando stat ad altaris sacri ministerium. » *ERMENRICI Epist.* ap. MABILLON, *Analecta*, p. 421, éd. in-fol.

4. Par exemple, lors de la construction du monastère de Pompose, sous l'abbé Guy (1046). « Fratribus operantibus aliquando crates lapidum ruderibus graves, non sine diabolico instinctu, de superioribus muri ruerunt in terram. In quo casu quidam ex operariis, quia supererant crates, delapsi ad ima... quidam vero dum corruentes muro tignisque aliquibus inhaerent... » *Act. SS. O. B.*, t. VIII, p. 449.

5. La belle église de l'abbaye de Montierneuf à Poitiers, qui subsiste encore en partie, eut un de ses moines pour *constructor*, en 1086. Mss. FONTENEAU, cité par M. de CHERGÉ, in *Mém. des Intiq. de l'Ouest*, année 1844, p. 174, 255.

6. « *Omnis congregatio per totum diem laborabat in una columnarum illarum quæ in basilica ipsa superstant... abbas solus... sed frustra sudabat... Sancte Galle, fide illam... Immensa moles rupis illius sua sponte inde fissa enituit.* » *Fragm. ERMENRICI, ubi supra.*

7. « Bene in nido apparet quales volucres ibi inhabitant : eerne basilicam et cœnobii claustrum, etc. » *ERMENRICUS.* — Le plan primitif de cette abbaye prieurice avec toutes ses constructions, telles qu'elles existaient au ix^e siècle, existe encore à Saint-Gall : donné imparfaitement par Mabillon, au tome II des *Annales Benedictini*, il a été publié récemment avec une parfaite exactitude, sous forme de *fac-simile*, par M. Keller Zurich, 1844, in-4°.

Au x^e siècle, saint Gerard, abbe de Broigne¹, revenant de Rome, escortait lui-même, à travers les passages si difficiles des Alpes, les blocs de porphyre qu'il faisait transporter, à dos de mulets, d'Italie en Belgique, parce que, dit son biographe, la beauté lui semblait nécessaire à son église².

Lors de la construction de l'abbaye du Bee, en 1033, le fondateur et le premier abbe, Herluin, tout grand seigneur normand qu'il était, y travailla comme un simple maçon, portant sur le dos la chaux, le sable et la pierre³. Un autre Normand, Hugues, abbé de Selby, dans le Yorkshire, en agit de même, lorsqu'en 1096 il rebâtit en pierre tous les édifices de son monastère qui était auparavant en bois : revêtu d'une capote d'ouvrier, et mêlé avec d'autres maçons, il partageait tous leurs labeurs⁴. Les moines les plus illustres par leur naissance se signalaient par leur zèle dans ces travaux. On voyait Hezelon, chanoine de Liège, du chapitre le plus noble de l'Allemagne, et renommé en outre par son érudition et son éloquence, se faire moine à Cluny pour diriger la construction de la grande église fondée par saint Hugues, et échanger ses titres, ses prébendes et sa réputation mondaine contre le surnom de *Cimenteur*⁵, emprunté à son occupation habituelle. Ailleurs, on raconte que, lors des vastes travaux entrepris à Saint-Vanne, vers l'an 1000, Frédéric, comte de Verdun, frère du duc de Lorraine et cousin de l'empereur, qui y était moine, et dont nous avons déjà parlé, creusait lui-même les fondations du nouveau dortoir, et emportait sur le dos la terre qui en provenait⁶. Pendant la construction des tours de l'église abbatiale, comme il n'y avait pas assez de frères pour porter le ciment dans les hottes jusqu'aux étages supérieurs des nouvelles tours, Frédéric exhorta un moine de race très-noble, qui se trouvait là, à prendre sur lui cette corvée. Celui-ci rougit, et dit qu'une telle tâche n'était pas faite pour un homme de sa naissance. Alors l'humble Frédéric prit lui-même la hotte remplie de ciment, la chargea sur ses épaules, et monta ainsi chargé jusqu'à la

1. Voir sa vie.

2. « Lapidibus porphyreticis quos ad sua vir Dei transvehabat, causa necessaria venustatis. » *Vit. S. Gerard.* Act. SS. O. B., t. VII, ad annum 959.

3. WILLELM GEMITICENSIS, liv. VI, c. 9. ap. DUCHESNE.

4. « Ipse cucullo indutus operario, lapides, calcem, et alia necessaria propriis humeris cum ceteris operariis ad murum evehere solebat. » MABILLON, *Ann.*, t. V, l. 69, c. 80.

5. *Cémentarius.* MABILLON, *Annal.*, ad 1109.

6. « Vere monachus terre fossor accessit, et quod effossus est, onere facto exportavit. Quis jam similia facere erubesceret, cum videret Fredericum, comitis filium, fratrem duorum ducum imperatoris consanguineum, et fecisse et non erubuisse. » HUGO FLAVINIAC. *Chron. Verdun.*, part. II, c. 7, ap. LABBE. *Bibl. Nov. Mss*, I, 464.

plate-forme où travaillaient les ouvriers. En redescendant, il remit la hotte au jeune réfractaire, en lui rappelant qu'il ne devait plus désormais rougir devant personne d'avoir à faire une corvée dont s'était acquitté en sa présence un comte, né fils de comte¹.

Au sein de ces édifices, dont les plans et la construction étaient l'œuvre des moines eux-mêmes, il s'organisait de vastes ateliers, où tous les autres arts étaient réunis et cultivés; mais toujours sous cette stricte loi de l'humilité que le saint législateur de l'Ordre avait imposée.

On n'a pas assez remarqué la variété des travaux auxquels se livraient simultanément les moines artistes, ni la facilité extraordinaire avec laquelle ils reportaient leurs talents sur des objets divers. Le même homme était souvent architecte, orfèvre, fondeur, miniaturiste, musicien, calligraphe, facteur d'orgues, sans cesser d'être théologien, prédicateur, littérateur, quelquefois même évêque ou conseiller intime des princes². Parmi tant d'exemples que nous avons déjà cités³, rappelons celui de Tutilon, moine de Saint-Gall, au IX^e siècle, qui était renommé dans toute l'Allemagne comme peintre, architecte, prédicateur, professeur, latiniste et helléniste, astronome et ciseleur⁴. Nous pouvons en ajouter plusieurs autres qui se rapportent au XI^e siècle. Ainsi, Mannius, abbé d'Evesham, en Angleterre, est désigné comme habile à la fois dans la musique, la peinture, la calligraphie et l'orfèvrerie⁵; Foulques, grand chantre de l'abbaye de Saint-Hubert-des-Ardennes, était aussi bon architecte qu'élegant miniaturiste⁶. Un moine distingué, que

1. « Cum jam in altum structura porrigeretur, et instrumentum illud, quod *avis* nominatur, subvectione cæmenti aptatum, perpauci essent qui ferrent... videns vir beate memoriæ quemdam de nobilioribus adstantem, ut sumeret ligneum illud instrumentum, et cæmentum collo, ut moris est, subveheret, admonuit. Qui cum erubesceret, et suis id natalibus incongruum adstrueret, vir mitissimus cervicæ subposita... Deinde porrecto juveni instrumento eodem... ut disceret facere quod fecerat comes comitis filius: nec erubesceret, si ei improbaretur factum quod constaret ab ipso quondam comite primitus attentatum. » *Ibid.*

2. C'est l'excellente réflexion du P. Cahier, qui, le premier, à ce qu'il nous semble, a constaté la diversité des talents de ces hommes *si multiples*, comme il les appelle très-justement. Voir le mémoire: *Si le christianisme a nuï aux sciences*, § XIV.

3. Entre autres, saint Eloy, saint Dunstan, saint Bernward, saint Godehart, Gerbert.

4. « Erat valde eloquens... callatura elegans, picturæ artifex ac mirificus aurifex; musicus in omni genere instrumentorum... et fistularum præ omnibus... In structuris et cæteris artibus efficaç, concinnandi in utraque lingua promptulus... Picturas et aurificia carminibus et epigrammatibus decorabat singulariter pretiosis. » EKKHARD, *De casibus S.-Galli*, c. 3, ap. GOLDAST.

5. « Plurimis artibus imbutus; videlicet cantoris, scriptoris, pictoris, auriq; fabricis operis scientia pollens. » *Monast. Anglic.*, I, 451.

6. « Præcæntorem... in illuminationibus capitalium literarum et incisionibus lignorum et lapidum peritum. » *Chron. Andagin.*, ap. MARTENE, *Ampl. Collect.*, t. IV, p. 925. — C'est au

nous comptons encore parmi les historiens, Hermann Contract, tout infirme et contrefait qu'il était¹, trouvait en outre le moyen de cultiver avec succès la poésie, la géométrie, la mécanique, la musique et surtout l'astronomie; il savait à fond le grec, le latin et l'arabe², et nul ne pouvait rivaliser avec lui pour la fabrication des instruments de musique et d'horlogerie³.

Pendant la guerre des investitures, et sous le pontificat d'Urbain II, le parti catholique, en Allemagne, compta parmi ses chefs Thiemon, noble bavarois, qui fut successivement abbe de Saint-Pierre de Saltzbourg et archevêque de cette ville, et qui, après avoir été longtemps persécuté et emprisonné pour la foi, mourut martyr en Palestine. Il avait été élevé au monastère d'Altaïch, et y était devenu peintre, fondeur et sculpteur. Pendant les intervalles de la terrible lutte où il prit une si noble part, il avait orné les monastères de sa province des produits de ses talents divers⁴. Lorsque, après avoir été fait prisonnier en Syrie, il parut devant le prince musulman qui le condamna au martyre, et lorsqu'on lui demanda quel était son état, il répondit qu'il était architecte, joaillier et peintre, en faisant du reste l'application symbolique de ces arts divers aux vérités de la foi qu'il voulait confesser⁵.

Indiquons maintenant, par quelques traits rapides, quelle fut l'importance que les moines attachèrent constamment à la pratique de la peinture en miniature, qui fut la véritable école de la grande peinture religieuse⁶. Cel

P. Cahier que nous devons ces deux dernières indications : il traduit avec raison les termes de la chronique par ces mots : *maître en constructions, soit pour la charpente, soit pour la coupe des pierres.*

1. De là son surnom de *Contractus*. « Ne... per se movere, neve saltem se in aliud latius vertere posset; sed in sella quadam gestatoria a ministro suo depositus, vix curvatum ad agendum quodlibet sedere poterat. » BERTHOLD ap. PERTZ, I, V, p. 267.

2. « Trium linguarum, græcæ, latinæ et arabicæ peritissimus. » TRITHEMUS, *Ann. Hirsaug.*

3. « In horologicis et musicis instrumentis et mechanicis nulli par erat componendis. » BERTHOLD, l. c. p. 268. — Il trouvait encore le temps d'adresser une correspondance en vers *ad amicas suas quasdam sanctimoniales feminas*. DOCK, *Archiv.*, III, 8, cite par PERTZ.

4. « Altensi monasterio, tam regularibus quam scholaribus disciplinis traditus est inbuendus... cumque non solum non esset iners in artibus quas liberales appellant, sed et in mechanicis universis, sicut pictoria, fusoria, sculptoria... subtilissimus, ut in quibusdam monasteriis, et in nostro specialiter, in ejus sculpturis et picturis perspicuum est cernere. » *Él. S. Gebhard. orch. Salisb. a quod. ADMONESTI MONACHO*. 1619, in-18, p. 142.

5. « Qui interrogatus quis esset? vel, quam artem sciret?... Scio quidem diversas artes; sed præcipue ut sapiens architectus fundamentum scio ponere firmum... Et insuper materiales artes, ut desideras, videlicet aurariam, sive pictoriam scio plenarie. » *Passio S. Titemonis*, ap. GRETZER. *Oper.*, t. VI, p. 464.

6. C'est l'aveu du jésuite Lanzi, du reste assez peu intelligent en fait d'art chrétien.

art se confondait avec celui de la calligraphie, puisque l'un et l'autre avaient pour objet d'embellir et de consacrer en quelque sorte les livres saints, ou les monuments de la liturgie, des saintes lettres, de l'histoire ou de l'antiquité classique, que les moines transcrivaient sur parchemin, quelquefois sur du vélin teint en pourpre, ou avec des caractères d'or et d'argent. Ils en ornaient ensuite les lettres majuscules et les marges de ces peintures délicieuses, qui sont encore les plus précieux trésors de nos bibliothèques.

Dès le vi^e siècle, Cassiodore institua, dans les abbayes qu'il fonda en Calabre, des laboratoires pour la peinture en miniature en même temps que pour la transcription des manuscrits. Au ix^e siècle, on vit des peintres habiles parmi les moines de Corvey, et Sintramn de Saint-Gall faisait à la fois l'admiration et le désespoir des calligraphes de son temps¹. Godemann, abbe de Thorney, en 970, orna des peintures les plus riches un *Benedictionale*, qui est regardé comme le chef-d'œuvre de l'art saxon². Le moine Bernward, depuis évêque de Hildesheim, excellait dans la décoration des manuscrits qu'il transcrivait³. Cet art délicat était spécialement cultivé dans tout l'ordre de Cluny, et saint Bernard nous prouve qu'on ne reculait devant aucune dépense pour cet objet, puisqu'il reproche aux Clunistes de faire pulvériser de l'or pour l'employer aux miniatures. Dans les monastères de femmes, les religieuses ornaient également leurs œuvres calligraphiques de précieuses miniatures : celles du *Hortus Deliciarum*, de l'abbesse Herrade de Sainte-Odile, ajoutent une valeur infinie à cet important recueil⁴. Pendant dix siècles, depuis Cassiodore jusqu'à l'époque de la Renaissance et de la Réforme, les moines, surtout les Benedictins et les Camaldules⁵, en Allemagne et en Italie, persévèrent avec une infatigable sollicitude et un succès toujours croissant dans leurs travaux de peinture et de calligraphie⁶. Il est douteux qu'on

1. « Omnis orbis Cisalpinus Sintramni digito miratur... Scriptura cui nulla, ut opinamur, par erit ultra. » EKKHARD *De casibus S. Galli*, c. 4, p. 20. ap. GOLDAST.

2. Ce manuscrit célèbre est encore chez le duc de Devonshire, à Chatsworth. Le fac-simile en a été publié par M. Rokewode Gage, érudit catholique, mort il y a quelques années.

3. « In scribendo enituit... Picturam limatè exercuit. »

4. On peut en voir un fac-simile curieux dans le P. CAHIER, p. 164 de la réimpression de son Mémoire.

5. Rappelons seulement les admirables livres de chœur de Ferrare, de Sienna et du monastère *degli Angeli* de Florence, œuvre des moines du xiii^e, xiv^e et xv^e siècle, si bien jugée par M. Rio, *De la poésie chrétienne*, p. 480, 482.

6. Le P. Cahier en cite des preuves irrécusables dans son énumération chronologique des calligraphes et des miniaturiers ecclésiastiques, la plus exacte que nous connaissions, *Si le christianisme a nuï aux sciences*, §§ xxxv et xxx. Cet art a été encore plus longuement conservé dans les monastères grecs, et s'y pratique encore aujourd'hui, mais toujours avec l'infériorité qui

puisse trouver dans l'histoire du monde l'exemple d'un labeur aussi constant et aussi fécond.

Mais, à l'époque que nous avons parcourue, les moines ne bornaient pas l'application de la peinture à la miniature. Il y a plusieurs exemples de travaux entrepris sur une plus vaste échelle, par exemple, de peinture murale : à Saint-Gall surtout. Les annales de cette grande maison valent la diversité des sujets et l'éclat des couleurs qui couvraient les murs de l'église au x^e siècle¹. Les moines de Reichenau leur envoyèrent des peintres pour les aider dans cette œuvre². Deux siècles plus tôt, saint Benoît Biscop, abbé de Wearmouth, fit revêtir tout le pourtour des deux églises de son monastère de peintures qui représentaient l'histoire de Notre-Seigneur, et la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament³. Anségise, abbé de Fontenelle en 823, fit peindre, par Madalulph de Cambrai, le réfectoire de l'abbaye de Luxeuil, qui avait deux cents pieds de long⁴. Les églises de l'ordre de Cluny, toujours au premier rang pour la grandeur et la beauté, étaient en général ornées de peintures, probablement à fresque⁵. D'autres moines généralèrent leur talent graphique à la propagation de la vraie foi chez les infidèles : on voit qu'en 866 le roi des Bulgares, Michel III, se fit baptiser avec les siens, par suite de la frayeur que lui inspira la vue d'un jugement dernier, qu'un moine missionnaire, saint Methodius, avait peint sur les murs de son palais⁶.

caractérise toutes les œuvres de l'Orient chrétien, comparé à l'Occident. Voir DUDROUX, *Voyage au Mont-Ithos*, dans les *Annales archéolog.* de 1836, et la traduction du *Guide de la peinture* : enfin une excellente note du P. Cahier sur ce sujet, § XXIX, p. 193 de la réimpression.

1. Il est dit, entre autres, de Cunibert, abbé d'Altaïch : « Doctor sermone planus, pictor ita decorus, ut in laquearis exterioris S.-Galli ecclesie circulo videre est. » EKKH. *De casibus*, c. 3. Cf. BURKHARD, *De casib.*, c. 1 et 2.

2. « Insula pictores transmiserat Angia clara. » *Cod. Ms. S. Gall.* 297.

3. « Dominice historiae picturas quibus totam B. Dei genitricis quam in monasterio majore fecerat ecclesiam veteri coronaret, imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque B. Pauli de concordia veteris et novi Testamenti summa ratione compositas exhibuit, etc., etc. » VEX. BÉDA, *Vit. S. Bened. Biscop.*, c. 5 et 9, in *Act. SS. O. B.*, sæc. II.

4. « Variis picturis decorari in maceria et in laqueari fecit Madalulph egregio pictore cameracensis Ecclesie. » *Act. SS. O. B. t. V. in vit. S. Insegis.* c. 9.

5. « Omittit oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudes, supervacuas latitudines, sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones... » S. BERNARDI, *Apolog. ad Guillelm.*, c. 42. — On sait que notre saint était dominé par des préjugés violents contre l'art religieux, préjugés que son ordre sut heureusement rejeter, après sa mort.

6. « Pingendi non rudem. » CÉDRENS, édit. reg., p. 540, cité par d'ACTEBOUR, *Hist. de l'art.* éd. ital. t. I, p. 264. — Methodius fut l'apôtre des Bulgares, des Moraves et d'autres nations slaves : il fut aussi l'un des auteurs de la liturgie slavonne.

Enfin ils contribuèrent à donner à la peinture son application la plus grandiose et la plus solennelle en la fixant sur le verre, et en creant ainsi ces vitraux qui font la plus resplendissante parure du temple chrétien. Ce même saint Benoît Biscop, dont nous parlions tout à l'heure, fit venir de France des verriers, qui initièrent les Anglo-Saxons à la connaissance de ce nouveau progrès de l'art religieux ¹. En Allemagne, les premiers vitraux connus furent ceux des monastères de Hirschau et de Tegernsee. Ceux de Tegernsee furent fabriqués aux frais d'un seigneur voisin, du comte Arnold, que l'abbé Goshert ? remerciait en ces termes : « Jusqu'à présent, les fenêtres de notre église n'étaient fermées qu'avec de vieilles toiles. Grâce à vous, pour la première fois, le soleil promène ses rayons dorés sur le pape de notre basilique, en pénétrant à travers des peintures qui s'étalent sur des verres de diverses couleurs. Tous ceux qui jouissent de cette lumière nouvelle admirent la variété étonnante de ces ouvrages extraordinaires, et leur cœur se remplit d'une joie inconnue » ³.

Les religieux de cette même abbaye de Tegernsee se signalèrent pendant plusieurs siècles dans un autre art, celui de la ciselure et de l'orfèvrerie, auquel les moines en général ont consacré autant de patience et de zèle qu'à la peinture des manuscrits ⁴.

Les principaux orfèvres ou *argentiers* du moyen âge furent moines : les chroniques monastiques indiquent à chaque instant des religieux, des abbés

1. « Misit legatarios Galliam, qui vitri factores, artifices videlicet Britannii patens ignotos, ad cancellandas ecclesie, porticumque et canaculorum ejus fenestras adducerent... Anglorum ex cogentem hujusmodi artificium nosse ac discrece fecerunt... Cuncta que ad altaris et ecclesie ministeria competebant, vasa scilicet et vestimenta, que domi invenire non potuit, de transmarinis regionibus advectare curabat. » VEN. BENA, ubi supra. — Je pense que c'est un des premiers exemples connus de l'emploi des vitraux : encore n'est-il pas certain que ces vitraux fussent colorés.

2. Élu en 982 : il était de race noble et renommé pour sa science.

3. « Ecclesie nostre fenestrae veteribus usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum insulsit basilicæ nostre pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque insipientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietatis » PEZ. *Thesaur. anecdot. Eccles.*, t. VI, part. I, p. 422.

4. Trois moines, nommés tous les trois Werner, furent les principaux artistes et écrivains de cette savante abbaye, de 1080 à 1180. Il est dit du premier, qui vivait en 1090 : « Artificiosus analogia in scripturis et in picturis et in ornamentis librorum de auro et argento subtilis. Tabulam in superiore parte triangulatam, de auro et argento et electro et gemmis et lapidibus ornatam, et quinque vitreas et fenestras et quoddam fusile opus de are factum et lavacro aptum, huic ecclesie contulit » PEZ. *Thesaur.*, t. III, p. III, p. 515. — Voir, sur les services rendus à l'art et à la poésie allemande par le monastère de Tegernsee, la thèse du docteur KUGLER, intitulée *De W erinhero, sac. XII, monacho Tegernsensi*, etc. Berolini, 1831

même, dont le talent de ciseleur ou d'orfèvre ¹ était renommé de leur temps. Les annales de Saint-Gall rapportent un trait qui témoigne du prix qu'attachaient les hommes du ix^e siècle aux ciselures du célèbre moine Tutilon; pendant qu'il ciselait une image de Notre-Dame, dans son atelier, à Metz, deux pèlerins qui venaient lui demander l'aumône virent une dame d'une éclatante beauté qui le guidait dans son travail: ils la prirent pour sa sœur; mais, ayant raconté ce fait aux autres religieux, ceux-ci en conclurent que c'était la sainte Vierge elle-même qui daignait lui enseigner son art ². Nommons encore l'Anglais Anketill, qui, après avoir été maître de la monnaie du roi de Danemark, revint en Angleterre se faire moine à l'abbaye de Saint-Alban, et se rendit célèbre par la chasse magnifique qu'il fabriqua pour y recevoir les ossements du saint patron de l'abbaye ³.

Malgré la disparition de tant de monuments de la ciselure et de la joaillerie de ces siècles, causée par les devastations de la réforme et de la révolution, il nous reste encore assez de chasses sculptées et émaillées, assez de précieuses couvertures de livres en or, en argent, en ivoire sculpté; assez de crosses abbatiales, de diptyques, de merveilleux bas-reliefs en ivoire; assez de beaux ouvrages en cuivre ou en bronze, tels que fonts de baptême ⁴, crucifix, encensoirs, chandeliers, pour nous permettre d'apprécier le degré d'elegance et de perfection auquel les moines avaient su porter leurs travaux dans ce genre. On trouve sur leurs procédés les détails les plus curieux

1. On les désigne ainsi: *aurifex, aurifabrilis artis peritus, argentarius*, etc.: le plus souvent par *sculptor*.

2. On lira avec intérêt quelques passages du texte de ce récit: « Tutilo vero, cum apud Metensium urbem caelaturas satagoret, peregrini duo S. Mariae imaginem celanti astiterant... Sed est ne soror ejus, inquam, domina illa praeclara quae ei tam commode radios ad manum dat et ducit quid faciat?... Benedictus tu pater Domino, qui tali magistra uteris ad opera... In bractea autem ipsa aurea cum reliquisset circuli planiciem vacuam, nescio cujus arte postea caelati sunt apices:

Hoc panthema pia caelaverat ipsa Maria.

« Sed et imago ipsa sedens, quasi viva, cunctis inspectantibus adhuc hodie est veneranda. » EKKEHARD. *De casibus S. Galli*, c. 3, in GOLDBAST., *script. rer. Manum*, t. 1, p. 28.

3. « Unam thecam gloriosam inchoavit, opere mirifico... Regis praerat operibus aurifabrilibus, monetae custos et summus trapezita... Dominus Anketillus... monachus et aurifaber incomparabilis, qui fabricam feretri manu propria (auxiliante quodam juvenae saeculari discipulo suo Salomone de Ely) et incepit et consummavit, diligenter in suo opere aurifabrilis et animo studuit et manu laboravit. » MATTH. PARIS. *Vite S. Alb. Abbatum*, p. 37-38, ea. Watts. — Ceci se passait vers 1150. Rien de plus curieux, du reste, que tout le récit relatif à cette chasse et aux péripéties de ce grand travail, dans Matthieu Paris.

4. Voir la notice savante, éloquente et consciencieuse de M. Didron sur les fonts de baptême en cuivre, ornés de sculptures en relief, qui existent encore à Saint-Barthélemy de Liège, et que fit faire le noble Helin, abbé de Sainte-Marie, en 1143. *Ann. Archéol.*, t. V, p. 28.

dans le traité du moine Théophile qui vivait du x^e au xii^e siècle ¹. Qu'il nous suffise ici de placer cette branche de l'art monastique à l'abri des noms de deux saints moines, tous deux orfèvres et émailleurs, saint Éloy, le ministre de Dagobert, et saint Théau, esclave saxon qu'Éloy avait racheté pour en faire son élève et son compagnon de travail; et rappelons que des moines et des abbés figurèrent longtemps à la tête de la grande école d'orfèvrerie et d'émaillerie, fondée en Limousin par les deux saints abbés de Solignac, et que la science modeste et solide d'un prêtre de nos jours a remise en honneur et en lumière ².

Il est enfin un art, le plus charmant et le plus puissant de tous; celui qui répond le mieux aux besoins intimes de l'âme, qui exprime le mieux nos émotions, qui exerce sur nos cœurs l'empire le plus incontestable, mais aussi le plus éphémère. L'Église seule a pu lui imprimer un caractère durable, populaire et sacré; et les moines ont été dans cette œuvre, aussi difficile que méritoire, les auxiliaires zélés et infatigables de l'Église. La musique a été de tous les arts celui qu'ils ont le plus cultivé et le plus aimé. Saint Grégoire-le-Grand, père de la vraie musique religieuse, s'était formé, comme on sait, dans le monastère de Saint-André, à Rome, avant d'être pape; le chant grégorien, fruit de son génie et de son autorité, souvent repoussé, bien plus souvent altéré par les générations postérieures, a été maintenu et pratiqué, par l'Ordre dont il était sorti, plus fidèlement que par aucune autre fraction de la société chrétienne ³. La raison en est simple : la musique, c'est-à-dire le chant, qui en est la plus haute expression, s'identifiait pour les moines avec l'accomplissement de leur premier devoir. Dans chaque monastère, la célébration obligatoire de l'office divin au cheeur par la communauté tout entière, sept fois par jour, imposait naturellement aux moines l'étude la plus attentive de la musique sacrée. Aussi les monastères ont toujours été des écoles de musique où cet art occupait le premier rang dans les études de la jeunesse, et où furent composés la plupart des chants adoptés pour l'office divin et consacrés par l'Église pendant le moyen âge ⁴.

1. THÉOPHILE, *prêtre et moine; Essai sur divers arts*, publié par le comte Charles de LESCA-LOPIER, et précédé d'une introduction par J.-Marie GUICHARD. 1843, in-4°.

2. *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, par M. l'abbé TEXIER. Poitiers, 1843. M. Texier signale surtout le moine Guillaume au x^e siècle, le moine Guinamond de La Chaise-Dieu en 1077, l'abbé Isebard de Saint-Martial, moine dès son enfance, abbé de 1174 à 1178; Pierre, abbé de Mauzac en 1168.

3. Voir, sur l'introduction du chant romain ou grégorien en France et en Angleterre par les moines, MABILLON, *Præfat. in sac. III Bened.*, n° 404, éd. in-4°.

4. Le texte suivant, dont on pourrait rapprocher tant d'autres, est intéressant pour établir ce

Mais, de tous les monastères, Saint-Gall fut peut-être celui où la musique reçut le plus grand développement. La tradition et l'amour de cet art avaient été laissés à l'abbaye par un musicien romain, comme une récompense de l'hospitalité qu'il y avait reçue lorsqu'il s'y était arrêté malade, en allant rejoindre Charlemagne à Metz, pour y fonder une école de chant grégorien¹. L'histoire a consacré le souvenir de l'enthousiasme qui transporta Conrad I^{er}, roi d'Allemagne, lorsqu'il entendit chanter, à Mayence, la messe de Pâques, par un moine de Saint-Gall, et par trois évêques, ses élèves; Mathilde, sœur du roi, fut ravie comme lui, et ôta à l'instant sa bague, qu'elle mit au doigt du moine artiste, en signe d'admiration affectueuse². Au ix^e siècle, il s'y trouvait en même temps trois musiciens renommés, liés entre eux par la plus tendre amitié, et regardés comme les plus illustres patriciens de cette petite république³: c'étaient Notker, Ratbert et Tutilon. Notker, surnommé le *Bègue*, issu du sang de Charlemagne et vénéralisé comme saint après sa mort, composa une foule de proses et de chants longtemps populaires en Allemagne. Ratbert, noble thurgovien, fut directeur de l'école monastique, et composa des chants populaires en langue allemande: sur son lit de mort, il se vit entouré de quarante prêtres et chanoines qui avaient été ses élèves, et qui étaient venus au monastère célébrer la fête de saint Gall. Tutilon, dont nous avons vu les talents si nombreux et si variés, profitait de sa science musicale pour enseigner à la jeune noblesse à jouer des instruments à corde et à vent⁴. Ce fut de Saint-Gall que se répandit en Allemagne, et peu à peu dans toute l'Église, l'usage de chanter des *sequentia*, ou proses, avant l'évangile de certaines messes solennelles.

Tous les réformateurs de l'Ordre, tous ses principaux docteurs et écrivains, saint Benoît d'Aniane⁵, saint Dunstan, saint Odon de Cluny, et tant

point. Il s'agit de Gerwold, riche et noble seigneur, fait abbé de Fontenelle, sous Charlemagne: « Scholam in eodem cœnobio esse instituit, quoniam omnes pene ignaros literarum invenit; ac de diversis locis, plurimum Christi gregem aggregavit, optimisque cantilenæ sonis, quantum temporis ordo sinebat edocuit. Erat enim quanquam aliarum literarum non nimium gnarus, cantilenæ famen artis peritus, vocique suavitate excellentia non egenus. » *Chroniq. Fontanell.* c. 46, in *SPIGLEG.*, t. II, p. 278.

1. EKK., *in casibus S. Galli.* c. 4.

2. EKKEHARD junior, *in cas.*, c. 6, et EKKEHARD minor in vit. S. Notkeri, c. 46, ap. GOLDAST.

3. « Cor et anima una erant, mixtim qualia tres unus fecerint... tres isti nostræ reipublicæ senatores. » EKK., *De casibus*, c. 3, p. 24.

4. « Filios nobilium fidibus docuit. » EKK., IV, *in casibus*, c. 3.

5. « Instituit cantores, etc. » Vita S. Ben., c. 27, in vit. SS. O. B., t. IV, p. 192.

d'autres, étaient bons musiciens; ils employèrent leur autorité à entretenir ou à perfectionner la musique ecclésiastique. Le saint moine Adalbert, ce grand apôtre des nations slaves, composa la musique et les paroles d'un cantique slayon qui commence par ces mots : *Hospodyne pomyluj ny*, et qui, après son martyre, devint le chant national des Bohèmes ¹. Pendant les grandes luttes du XI^e siècle, entre l'Église et l'Empire, plusieurs des moines qui y prirent le plus de part, tels que Humbert, abbé de Moyen-Montier, Guillaume, abbé de Hirschau, les papes saint Léon IX et Victor III, cultivaient avec zèle la musique ².

L'orgue, cette création spéciale de la musique chrétienne, ce roi des instruments, seul digne d'associer sa voix majestueuse aux pompes du seul culte vraiment divin; l'orgue dut aux moines le perfectionnement de sa construction, et ce fut grâce à eux que l'usage en fut généralement introduit ³. Elphège, abbé de Winchester au X^e siècle, fit construire le plus grand orgue dont il soit question dans les annales du moyen âge; il fallait soixante-dix hommes pour le manier ⁴.

Les moines anglais semblent avoir été, de tous, ceux qui aimaient la musique avec le plus de passion. « Je voudrais bien », écrivait un abbé de Yarrow, disciple et successeur du vénérable Bède, à son compatriote saint Lulle, archevêque de Mayence, « je voudrais bien avoir un harpiste, qui jouât de cette harpe que nous appelons la *rote*, car j'ai l'instrument, mais je n'ai pas d'artiste. Envoyez-le-moi, et, je vous en prie, ne riez pas de ma demande ⁵ ». Cette passion entraînait même de graves abus : pour les répri-

1. L'air noté se trouve dans BOLESLCZKY, *Rosa Bohemica*, 1637, in-8°.

2. Voir les témoignages curieux de ce fait réunis par ZIEGELBAUR. *Hist. liter. O. S. B.*, pars II, p. 342.

3. Les orgues furent d'abord apportées en France sous Pépin, en 757, par un envoi que lui fit l'empereur de Constantinople. Presque aussitôt après, un moine, Wicterp, évêque d'Autbourg, en fit construire un pour la nouvelle cathédrale; STENGEL. *Comment. de reb. August.*, pars 2, p. 63. — Leur usage se répandit en France et en Allemagne plus tôt qu'en Italie. Il y a de bons renseignements sur les services rendus par les moines à la construction des orgues dans l'article de M. de Coussemaker, publié par les *Annales archéologiques*, t. III, p. 280.

4. Il y en a une description rimée et très-détaillée au t. VII des *Act. SS. O. B.*, p. 617, au programme de la vie de saint Swithin. A la même époque, le comte Ailwin donna à l'abbaye de Ramsey un orgue que l'on décrit ainsi : « Capreos organorum calamos, qui, in alveo suo super unam cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, et diebus festis follium spiramento fortiore pulsati, prædulcem melodiam et clangorem longius resonantem ediderunt. » *Act. SS. ORD. BEN.*, t. VII, p. 734. Des lors les moines étaient habitués à fabriquer cet instrument et à en jouer. *Cler. MABILL. Inu.*, t. II, l. XXIII, c. 29, et *Præf. in sac. III Benedict* § VI, n. 105.

5. « Delectat me quoque citharistam habere, qui possit citharizare in cithara, quam nos appel-

mer, le concile de Cloneshoye, en 747, ordonna d'expulser des monastères les joueurs de harpe, les musiciens et les bouffons ¹.

Mais les moines, si zélés pour la musique, si habiles dans la facture des instruments et dans la composition musicale, l'étaient également dans la haute théorie de l'art. Cette théorie a eu pendant tout le moyen âge les moines pour principaux interprètes, et les plus fameux auteurs qui ont écrit sur la musique appartenaient à l'Ordre Monastique. Cent ans avant la naissance de saint Benoît, un moine d'Égypte, saint Pambon, abbé de Nitrie, avait composé un traité sur la psalmodie ². Plus tard, de siècle en siècle, on vit se succéder les religieux auteurs de savants traités sur la musique : Hucbald de Saint-Amand ³ occupe le premier rang parmi eux ; mais autour de lui se pressent ses contemporains ou ses élèves, Régimon de Prüm, Remy d'Auxerre, Odon de Cluny, Gerbert, Aurélien de Réome, et plus tard Guillaume, abbé de Hirschau ; Engelbert, abbé d'Amberg ; Hermann Contract, qui joignit à tant d'autres mérites celui d'être le plus savant musicien de son temps ⁴, et une foule d'autres que nous avons déjà nommés parmi les lumières de l'Ordre bénédictin ⁵. Saint Bernard, par son traité *de Ratione Cantûs*, continue glorieusement cette série d'écrivains éminents qui ne doit se clore qu'à la fin du xviii^e siècle, avec un autre Gerbert, prince abbé de Saint-Blaise dans la forêt Noire, auteur d'une célèbre collection d'écrivains sur la musique, où il a pu justement assigner le premier rang aux bénédictins ⁶. Le système des notes modernes fut d'abord usité au monastère de Corbie, par l'abbé Ratbold. Enfin chacun sait que Guy d'Arezzo,

lamus *rotte*, quia citharam habeo et artificem non habeo... Obsecro ut hanc meam rogationem ne despicias, et risioni non deutes. » *Inter Epist. S. Bonifac.*, n^o 89, ed. SERRARIUS.

1. « Monasteria non sint artium ludicarum receptacula, hoc est poetarum, citharistarum, musicorum, scurrarum, sed orantium, legentium, Deique laudantium habitationes » C. 20.

2. « *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi* », publié par le prince-abbé Gerbert de Saint-Blaise, dans sa collection

3. Mort en 932. V. *Mémoire sur Hucbald et ses traités de musique*, par M. E. de COURSEMAKER. Paris. chez Techner, in-4^o.

4. « Cantus historiales plenarios, ut pote quo musicus peritior non erat, de S. Georgio, etc., etc., mira suavitate et elegantia euphonicos, præter alia hujus modi perplura neumatizavit et composuit. » BERTHOLDI, *Herimanni continuat.*, ap. PERTZ, t. V, p. 268. « In musica sane præ omnibus modernis subtilior extitit et cantilenas plurimas de musica, cantusque de sanctis satis auctor nobiles edidit » ANONYM. MELLICENS., ap. PERTZ, t. V, p. 267.

5. TRITHEMICUS, *Chron. Hirsaug.*, passim.

6. « *Scriptores ecclesiastici de musica sacra, potissimum ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti, et nunc primum publica luce donati a MARTINO GERBERTO, monasterii et congr. S. Blasii, in silva Nigra, abbate.* 3 vol. in-4^o. — Typis San-Blasianis, MDCCCLXXXIV.

en formulant l'échelle des intonations diatoniques, fut l'inventeur du sol-fège; mais beaucoup ignorent que ce Guy était un saint moine de l'abbaye de Pomposa, près Ravenne ¹.

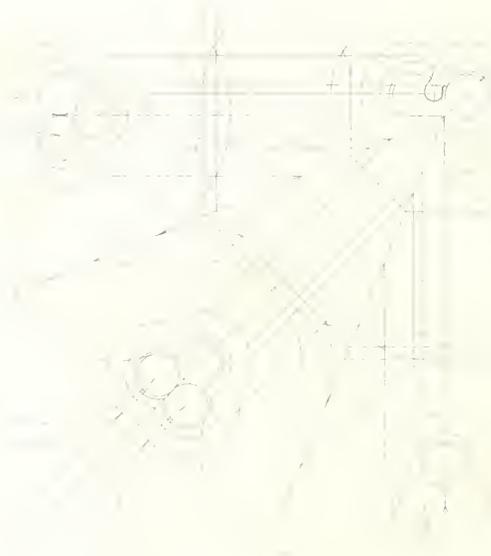
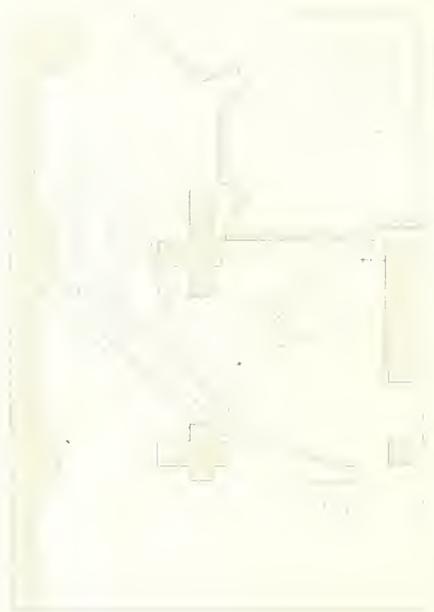
Ainsi donc, c'est à un illustre moine, saint Grégoire-le-Grand, que le chant ecclésiastique, l'expression la plus haute de la vraie musique, doit son développement; c'est à un moine que la musique moderne doit ses moyens pratiques et les procédés les plus indispensables à son étude; ce sont des moines qui, depuis la Thébaïde jusqu'à la forêt Noire, ont pendant quatorze cents ans enrichi le trésor de la science musicale par leurs recherches et leurs traites : ce sont enfin de saints moines, du VIII^e au XII^e siècles, qui se préparaient, par la prière et l'abstinence, à la composition de ces immortels chefs-d'œuvre de la liturgie catholique, méconnus, mutilés, parodiés ou proscrits par le goût barbare des liturgistes modernes, mais où la vraie science n'hésite plus à reconnaître une finesse d'expression ineffable, un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, de pathétique et d'irrésistible, de limpide et de profond, une vertu suave et pénétrante, et, pour tout dire, une beauté toujours naturelle, toujours fraîche, toujours pure, qui ne s'affadit jamais et jamais ne vieillit ². — Jusqu'à leur dernier jour, fidèles à leur ancienne gloire, les églises monastiques conservèrent les plus doux trésors de cette divine mélodie qui, selon la parole d'un moine, ne se taisait qu'après avoir rempli les cœurs chrétiens de paix et de joie ³.

Comte de MONTALEMBERT.

1. Ratbold mourut en 985, Guy vivait en 1026. Le premier substitua les *notule caudate*, dont on se sert encore aujourd'hui, aux lettres: Guy d'Arezzo y ajouta le système des clefs et des lignes. V. MABILL., *Ann*, t. IV, l. 59, n^o 80, l. 55, n^o 400, et *Append.*, n^o VII; FÉTIS, *Biographie des musiciens*, article *Guy d'Arezzo*. Voir Orderic Vital sur le talent de composition musicale déployé par plusieurs abbés normands du XI^e siècle, lib. III, p. 95; IV, p. 247.

2. « Un non so che di ammirabile ed inimitabile, una finezza di espressione indicibile, un patetico che tocca, una naturalezza fluidissima; sempre fresco, sempre nuovo, sempre verde, sempre bello, mai non apasceisse, mai non invecchia... » BAÏNI (maître de la chapelle pontificale du Vatican), *Memorie storiche sulla vita di Palestrina*, t. II, c. 3, p. 81, apud JOUVE, *Essai sur le chant ecclésiastique*, dans les *Annales archéologiques* de DUBRON, t. V, p. 74. Cfer. JANSSENS, *Les vrais principes du chant grégorien*, p. 187. — Ce savant écrivain (Baïni) ajoute avec trop de raison que les mélodies que la liturgie moderne a substituées à ces anciens chefs-d'œuvre sont stupides, lourdes, insignifiantes, discordantes, froides et fastidieuses, « *stupide, insignificanti, fastidiose, absone, rugose* ». Ibid.

3. « Dulcis cantilena divini cultus, quæ corda fidelium mitigat ac lactificat, contieuit. » ORDERIC VIT., t. XIII, p. 908.



PROJECTIONS OF ARCHITECTURE

CHAPTER I

PLANS AND ELEVATIONS

CONSTRUCTION DES MONUMENTS OGIVAUX.

ÉPURES DE LA CATHÉDRALE DE LIMOGES¹.

Il arrive quelquefois, dans les églises ogivales, que les bas-côtes sont couverts, non d'un toit en ardoises ou en plomb, mais d'une terrasse dallée. Cela ne tient pas au climat, comme on pourrait le croire au premier abord; car à Limoges et à Clermont, par exemple, il tombe au moins autant de neige et de pluie que dans le nord de la France. Cela ne tient pas davantage à cet abâtardissement, trop fréquent dans le midi, de l'architecture ogivale; car, les monuments dont il s'agit sont précisément de la meilleure époque et du meilleur style. Ce curieux arrangement paraît toujours motivé par des circonstances particulières et par des convenances locales; et, en effet, à Limoges, notamment, où l'ardoise était fort chère et la pierre inaltérable, il était tout simple de préférer un dallage à un toit, d'autant mieux que les avantages de cette mesure balançaient au moins ses inconvénients.

Mais ce n'est pas là ce que nous nous proposons d'examiner. Nous voulions en venir à dire que, lorsque de tels dallages existent, ils peuvent offrir les épreuves du reste de la construction, précieux témoignage des procédés usités par nos anciens architectes et de l'ordre qu'ils suivaient dans leurs travaux. — Il y a déjà plusieurs années que nous avons appelé l'attention du Comité des arts et monuments sur ces dessins singuliers et spécialement sur ceux de la cathédrale de Limoges. A la demande du Comité², M. Boullé, alors architecte de la Haute-Vienne, comprit, dans ses belles études sur Saint-Étienne, le relevé exact de toutes ces lignes qui sillonnent dans tous les sens les dalles des terrasses et sont à demi effacées par les pas des visi-

1. La planche ne contient pas seulement des épreuves, ainsi que son titre l'indique. Elle offre aussi un dessin palimpseste provenant de la même source que les belles façades du xiii^e siècle qui ont paru dans un des derniers numéros. Mais M. Lassus, qui l'a relevé avec le plus grand soin, le comprend mal; et, pour nous, nous le comprenons décidément si peu que nous n'osons pas même hasarder une supposition. On le donne ici dans l'espérance que quelque lecteur des « Annales » sera plus heureux que nous.

2. *Bull. arch.*, t. II, p. 458.

teurs et des ouvriers. — Les lecteurs des « Annales » ont sous les yeux le résultat de ce travail ingrat.

On distingue d'abord, dans le coin de la gravure, une épure de pilier¹ où n'est pas indiqué le profil de l'embaseinent : c'est une des plus anciennes apparemment, et je commencerai par elle. Elle a dû servir à l'achèvement du gros pilier auprès duquel elle est placée et qui marque l'entrée du chœur. Ce pilier s'élevait lentement au-dessus des bas-côtés ; à chaque assise, il fallait consulter l'épure où le raccordement des murs du chœur et du transept est indiqué par deux traits. Par-dessus, nous croyons reconnaître deux ogives du tombeau de Raynaud de la Porte, situé en face de la sacristie. Par-dessus encore, ou, pour mieux dire, un peu à côté, se trouvent les redents de ces mêmes ogives, les pinacles qui les surmontent, et quelques traits des clochetons. Le tombeau de l'évêque Raynaud se compose d'un dais richement orné de sculptures et de peintures, sous lequel est couchée une magnifique statue. C'est à ce dais seulement que se rapporte l'épure, ainsi que M. Boullé l'a constaté. Encore n'en a-t-on fait que la moitié et n'a-t-on indiqué d'aucune façon, ni les piliers des quatre angles, ni les culs de lampe qui reçoivent les retombées de l'ogive centrale. — Avars de leur temps, les architectes du moyen âge terminaient rarement les deux moitiés d'un dessin, même lorsqu'ils dessinaient sur du parchemin au lieu de dessiner sur du granit.

L'évêque Raynaud de la Porte mourut vers les premières années du XIV^e siècle. Sa cathédrale, on le sait positivement, avait été commencée, en 1272, par les soins du doyen du chapitre et avec les fonds legués par le dernier évêque. D'un autre côté, le chroniqueur Bernard de Guido, évêque de Lodève, écrit, en 1320, que les derniers évêques de Limoges ont entrepris de rebâtir le chœur de leur cathédrale *magnifice, ut nunc est*. Donc, à cette date, le chœur de Saint-Étienne et le mur oriental des transepts, qui, selon l'usage, a été bâti en même temps, étaient déjà terminés, ou plutôt, étaient dans le même état qu'aujourd'hui. Donc, l'épure que nous avons examinée la première doit remonter aux dernières années du XIII^e siècle, ainsi que toutes celles qui se trouveront avoir servi à l'achèvement du chœur. Dans le cours du XIV^e siècle, on a construit en entier la façade du transept méridional et commencé quelques piliers de la nef ; d'autres épures appartiennent à cette période. D'autres, enfin, ne sont pas

1. Il ne faut pas s'en rapporter à l'échelle pour les dimensions réelles des épures. Elles sont ustement moindres de moitié, ce qui permet de corriger facilement l'erreur.

antérieures à la fin du xv^e siècle, où l'on s'occupa de terminer les transepts et les deux premières travées de la nef.

Continuons maintenant à les passer en revue une à une. Celle qui frappe le plus les regards, et dont on se rend le mieux compte, offre la galerie rampante qui s'élève sur les reins des arcs-boutants pour aller recevoir de plain-pied les eaux du grand comble. Cette disposition avait l'inconvénient évident de jeter de la confusion dans l'aspect extérieur de l'édifice; mais peut-être valait-elle mieux, à tout prendre, que celle qui consiste à établir deux arcs-boutants de même pousse, dont l'un contrebutte les grandes voûtes, et dont l'autre ne contrebutte rien, comme à Bourges, à Saint-Ouen, etc. Au reste, comme au xv^e siècle on ne changea rien au premier arrangement des arcs-boutants de la cathédrale de Limoges, il n'est pas sûr que notre épure ait spécialement servi à la construction du chœur. Ce qui est certain, (chose singulière) c'est qu'elle pourrait encore être utilisée dans cet objet. — En effet, quoique le chœur de Saint-Étienne ait reçu ses vitraux et ses peintures au xiv^e siècle, on renonça provisoirement à faire son entablement, ses balustrades, sa toiture en ardoises, et on le couvrit d'un ignoble toit en tuiles, qui ne deverse nullement ses eaux dans les chéneaux des galeries rampantes. Aussi ces galeries n'existent-elles point partout, notamment au rond-point. Or, pour terminer l'église, comme on y est décidé, la première chose à faire est de les établir. — On remarquera que la construction des galeries rampantes était tout à fait indépendante de celle des arcs-boutants, et qu'il était même prudent de n'entreprendre les unes qu'après le tassement des autres. Ce devait être un usage consacré; et c'est probablement par ce motif que la courbe de l'arc-boutant n'est pas comprise dans l'épure. — Sous le dessin de la galerie rampante, il existe trois courbes de rayons différents, mais dont les naissances et le sommet sont semblables. Ce sont les nervures du rond-point appelées, dans la langue de nos architectes du moyen âge, *branques* ou *branches* d'ogive. Ces moitiés d'ogives sont des quarts de cercle, ou peu s'en faut, ce qui justifie ce que nous disions dernièrement, que les ogives proprement dites étaient ordinairement des pleins cintres.

Un peu en arrière des branches d'ogive, cette autre courbe, qui, en la doublant, constitue un arc aigu, une véritable ogive dans l'acception actuelle du mot, c'est l'épure des arcs-doubleaux de la grande voûte du chœur. Tout à côté sont tracés les divers formerets de cette même voûte. Vient ensuite un profil, qui paraît être celui de l'entablement projeté pour le grand comble; puis un arc trilobé, qui se rapporte peut-être au tombeau de Bernard Brun; enfin une grande fenêtre à trois meneaux, que nous ne savons

où placer. Dans le bas-côté du chœur on en voit de semblables, mais elles existaient avant que l'épure dont il s'agit pût être tracée. Serait-ce qu'on voulait d'abord donner plus de largeur aux fenêtres supérieures du chœur? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'elles sont autres actuellement et que l'on retrouve leur type parmi les épures qu'il nous reste à examiner. — Nos lecteurs auront remarqué certainement que les points de centre des ogives maîtresses sont très-nettement indiqués, et qu'ils se trouvent en dedans des naissances. Ce fait motivera de notre part quelques réflexions.

Selon l'illustre auteur de la cathédrale de Cologne, les ogives doivent être construites sur un triangle équilatéral; et *tous les arcs pointus qui s'éloignent de cette forme primitive et fondamentale doivent être regardés comme des déviations du bon style*. A cela, et bien que M. Vitet vienne de faire acte d'adhésion à la doctrine de M. Boisserée, il faut répondre, sans hésiter, non.

L'ogive construite sur un triangle équilatéral, celle qui a pour base le rayon du cercle dont elle dérive, celle enfin dont les points de centre et les naissances se confondent, est peut-être, il est vrai, la plus parfaite. C'est, si l'on peut s'exprimer ainsi, l'ogive géométrique. Aussi avait-elle dans la vieille langue française un nom particulier, qu'il conviendrait d'employer aujourd'hui au lieu des périphrases et des définitions dont on se sert. On l'appelait *l'arc en tiers-point*, parce qu'en divisant le quart de cercle en trois parties égales, au moyen de quatre points, le tiers, ou le troisième, détermine précisément la moitié de cette ogive. Nous ajouterons même qu'au xvi^e siècle l'arc en tiers-point était apparemment considéré comme l'ogive par excellence, puisqu'on employait quelquefois son nom dans un sens général. — Toutefois, qu'on en soit bien convaincu, jamais l'emploi exclusif d'une seule sorte d'ogive n'a constitué et ne constituera *le bon style*.

En premier lieu, il serait presque impossible de bâtir un grand monument ogival en ne se servant que de l'arc en tiers-point; car, si l'on donnait cette forme aux arcs diagonaux des voûtes, on ferait de chaque travée une sorte de coupole. Mais sortons des généralités, et, pour attaquer de front la position de nos adversaires, prenons pour exemple la cathédrale de Cologne. — Les clefs des nervures diagonales des voûtes y sont partout au même niveau que celles des arcs-doubleaux. Voilà donc déjà plus de cent arcs qui ne sont pas en tiers-point, il s'en faut de beaucoup. — Les bas-côtés sont doubles, comme on sait, et l'un d'eux est plus large que l'autre de 0^m,80. Or, comme les naissances et les sommets de tous les arcs devaient par symétrie demeurer les mêmes des deux parts, si l'on a employé des ogives en tiers-point pour l'un, on ne l'a pu faire pour l'autre. — La dernière travée

du chœur, avant le rond-point, celle qui correspond aux deux premières chapelles, se trouvait, en plan, un peu plus resserrée que les autres. Fallait-il donc élever indéfiniment la naissance de tous les arcs dans cette travée, surtout pour les fenêtres? On a mieux aimé aiguïser davantage les ogives.

On voit déjà qu'il était bien difficile de rester fidèle au bon style, et que l'architecte de Cologne n'a pas fait de grands efforts dans ce but. Encore s'il ne s'en était écarté que lorsqu'il avait de bonnes raisons pour cela : mais point. Dans la façade, une multitude d'ogives ont évidemment leurs points de centre en dehors, et, quant aux voûtures des portes, non-seulement elles ne sont pas en tiers-point, mais dans tous les monuments de la Normandie on ne trouverait pas de lancettes mieux aiguïses.

Qu'est-ce donc que ce bon style qui n'est représenté par aucun monument? une pure illusion. Toujours l'ogive s'est prêtée librement à toutes les exigences, à toutes les nécessités de la construction. Toujours on l'a élargie ou resserrée à volonté, en rapprochant ou en éloignant les points de centre, sans qu'aucune règle fût violée. Le goût a sans doute défendu dans tous les temps de rapprocher sans nécessité absolue une ogive très-aiguë d'une ogive obtuse. Nous voulons même qu'il ait recommandé l'usage de l'arc en tiers-point. Mais le *xiii^e* siècle français, en préférant souvent une ogive un peu moins aiguë, n'en restait pas moins fidèle *au bon style*, tout comme le *xiv^e* siècle allemand, qui la préférerait un peu plus élancée.

Dans le cours du *xiv^e* siècle, lorsqu'on voulut commencer la nef de la cathédrale de Limoges, on répéta, en la complétant, l'épure des gros piliers qui se trouve reproduite dans le second compartiment de la gravure, et l'on y joignit le profil des bases qui redevenait nécessaire. En même temps, on traça tout auprès l'épure du pilier plus petit, qui marque la séparation du transept méridional et de la première chapelle de la nef. Cette partie de la cathédrale fut commencée dès le *xiv^e* siècle, on le répète, quoiqu'elle n'ait été achevée que dans le cours du *xv^e*. C'est encore au *xiv^e* siècle que l'on a gravé le profil des colonnettes qui occupent les angles du transept méridional, à l'intérieur, et tracé moins profondément l'épure des contre-forts qui les fortifient extérieurement. A la même époque remonte le dessin d'un escalier octogone suspendu, en encorbellement, aux murs du grand comble. Plus tard, et, selon toute apparence, vers la fin du *xv^e* siècle, on travailla à la grande voûte du milieu de la croix et l'on en fit l'épure. Une de ces grandes courbes dont les points de centre se touchent presque est l'arc-doubleau, comme semble d'ailleurs l'indiquer le point de repère qui la termine; l'autre est l'arc diagonal dont le sommet a été surhaussé de plus d'un mètre à cause de sa grande portée. Toutefois ce n'est pas encore une

ogive en tiers-point. — Nous négligerons divers traits trop incomplets et trop effacés pour qu'on puisse les reconnaître, ainsi qu'une multitude de signes que le graveur n'a pu reproduire en totalité. Mais il nous reste encore à signaler, sous deux couches successives d'autres épures, une belle fenêtre, à trois meneaux, avec sa grande rose, ses deux ogives secondaires et deux de ses quatre petites ogives. Cette fois tous les arcs sont rigoureusement en tiers-point, ce qui ne prouve rien quant à la date. On peut cependant affirmer que cette épure appartient à la première construction de 1272 à 1320, car dans les deux derniers tiers du XIV^e siècle on n'a pas fait du tout de fenêtres, et, dans le XV^e on n'en a fait que de flamboyantes. — On le voit, point de redents, point de chapiteaux, point de roses secondaires; on n'a dessiné ou du moins on n'a gravé que les lignes essentielles. — Du reste nos lecteurs ont déjà dû remarquer avec quelle économie de détails, et quelle simplicité de moyens, toutes ces épures sont tracées.

On s'étonnera peut-être que les épures destinées à la construction de la grande nef soient tracées sur la plate-forme des bas-côtés; en effet, il est certain qu'on les avait voûtés, puis qu'on avait nivelé et dallé leur extradoss, au risque de voir rondir les piliers, avant d'élever la partie supérieure de l'édifice. Mais, inconsciente ou non, telle était la marche ordinaire des travaux.

Si l'on se demandait aussi pourquoi les épures furent gravées au lieu d'être dessinées à la craie, comme cela se pratique habituellement: que l'on veuille bien considérer que la plate-forme des bas-côtés, toute commode qu'elle était pour cet objet, servait en même temps de chantier; que d'ailleurs la plupart des épures restaient plus ou moins longtemps nécessaires; et l'on comprendra parfaitement qu'on les ait gravées et les dernières plus profondément que les autres; d'autant mieux que, ce que l'on ne pouvait rendre sur le granit, les dessins d'ensemble l'indiquaient toujours assez.

Nous terminons en engageant les lecteurs des « Annales » à rechercher et à relever à l'occasion les épures semblables à celles de Limoges. M. Mallay en a signalé à Clermont (« Bulletin archéologique », 3^e vol., p. 149), il en existe sur les plates-formes de la vaste cathédrale de Narbonne; deux édifices dont la parenté avec la cathédrale de Limoges est d'ailleurs évidente. Il serait curieux de comparer entre eux ces dessins d'un nouveau genre: il le serait aussi de savoir jusqu'à quel point les plates-formes qui les recevaient se sont multipliées au moyen âge et quel est leur état de conservation. — Toute église convertie dans le système ordinaire, si le feu devore la toiture des bas-côtés, est perdue, et les plates-formes ont l'immense avantage de prévenir à jamais ce danger.

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

Par Didron aîné, rue d'Ulm, N° 1, à Paris.

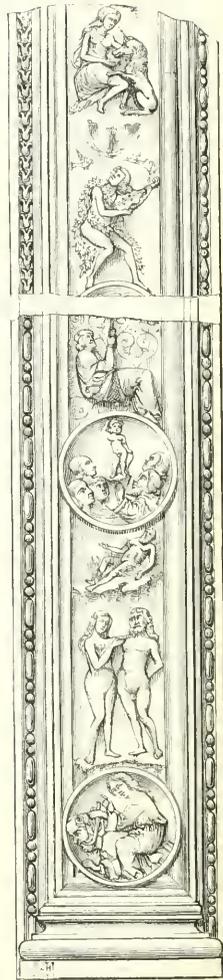
3



2



4



5



1



Desiné par Jules de Verneilh et Fiolot.

Gravé par Rouget.

ICONOGRAPHIE DES ÉPIGRAMES.

TRIOMPHE DE L'AMOUR AUX XIV^e, XV^e ET XVI^e SIÈCLES.

ICONOGRAPHIE DES FABLIAUX.

ARISTOTE ET VIRGILE.

Depuis que nous avons commencé dans les « Annales »¹ l'histoire iconographique du Renard, il nous est venu des renseignements nombreux sur d'autres sculptures représentant cet animal plein de ruse et de méchanceté. Notre collection de renards travestis en prédicateurs s'est fort augmentée; nous avons aussi fait provision de renards devenus bergers, jouant de la flûte, et prenant des mines pastorales pour mieux tromper le pauvre monde des basses-cours. Le renard figure plusieurs fois, comme acteur principal, dans les fables qui sont représentées sur les bordures de la célèbre tapisserie de la reine Mathilde. On le voit joueur de flûte aux miséricordes des stalles, dans les églises de Mortemart, d'Eymoutiers, de Saint-Léonard. Dans les chœurs de Notre-Dame d'Amiens, de Saint-Taurin d'Évreux, de Cuiseau, de Sirod, de Bletterans, il cumule les rôles de prédicateur et d'escamoteur de volailles. Le sujet que nous avons décrit, dans notre article sur le jubé de Saint-Fiacre, se retrouve sculpté à l'extérieur d'une maison en bois de la rue du Pont-Issoir, au Mans, et sur un chapiteau du XI^e siècle, dans le bas-côté septentrional de la nef de l'église de Saint-Germain-des-Prés, à Paris. Le renard d'ailleurs n'a pas eu seul le privilège d'exercer la verve des imagiers du moyen âge. Chaque bête, et le nombre n'en est pas petit, aurait droit de notre part à un long chapitre. L'âne s'est fait musicien, maître d'école, même ecclésiastique; il a pris quelquefois une tête de moine en gardant ses grandes oreilles. Certains ménages de basse-cour offrent l'image de la plus édifiante harmonie; tandis que la truie file en allaitant ses petits, le porc touche de l'orgue pour récréer son intéressante famille. Il n'est pas rare non plus de rencontrer des ours danseurs, des singes joueurs d'instruments, des quenons travaillant avec la quenouille ou le fuseau. Quand on cherche le

1. Voir les *Annales Archéologiques*, t. III, p. 11.

sens de toutes ces figures bizarres, on éprouve souvent un embarras extrême à faire la part du caprice et de la fantaisie, en réservant celle qui appartient soit au symbolisme sérieux, soit à la satire et à la caricature. Pour cette fois, laissant les bêtes de côté, nous aurons à mettre en scène deux des personnages les plus illustres de la race humaine, Aristote et Virgile.

Ce serait une œuvre des plus importantes, utile à la fois à la philosophie et à l'archéologie, que de remonter, comme M. Leroux de Lincy s'est proposé de le faire dans son « Livre des légendes », à la source encore inconnue des fables singulières et des légendes merveilleuses débitées par le moyen âge sur les hommes célèbres de l'histoire sacrée et profane, ancienne et moderne. On comprend que les contes les plus absurdes se soient accrédités sur les ennemis de la foi chrétienne : que Mahomet, par exemple, ait passé pour un adorateur d'idoles ; que les prodiges, qui lui sont attribués, aient été considérés comme le résultat d'un pacte avec le démon, et que sa vie ait été chargée, comme celle de quelques hérésiarques modernes, des actions les plus honteuses ; c'est ainsi que procèdent les passions populaires. Mais pourquoi avoir compromis les héros et les poètes de l'antiquité, Homère et Alexandre, dans les aventures les plus romanesques ? Par quelle raison voyons-nous le grave Aristote presque changé en bête comme Nabuchodonosor, et Virgile travesti en coureur de sabot ? Aurait-on jeté à dessein le ridicule sur ces grands personnages, afin de mieux prouver, par leur chute, que la sagesse païenne était frappée d'impuissance, et qu'il ne peut exister de vrai sage hors de la véritable Église ? Cette explication, qui ne répugne nullement à l'esprit du moyen âge, justifierait la présence, parmi les sculptures de nos églises, d'un assez grand nombre de sujets puisés dans les fabliaux et dans les romans. Si l'application ne peut pas en être faite en toutes circonstances, elle convient assez, comme nous essaierons de le prouver, au rôle que jouent Aristote et Virgile dans les bas-reliefs et sur les stalles dont la description doit nous occuper aujourd'hui.

Le Lai ou Fabliau d'Aristote a joui d'une grande vogue pendant près de quatre siècles, du xiii^e au xvi^e. Il présentait certainement un sens facile et à la portée de tous, alors que les sculpteurs appartenant aux diverses parties de la France le reproduisaient, comme un type populaire, dans les cloîtres des couvents, aux façades des églises, sur les chapiteaux des nefs, sur les stalles des chœurs et jusque dans la décoration des tombeaux. Nous connaissons des représentations sculptées du dénouement de ce joli fabliau, en Normandie, à Saint-Pierre de Caen et à la cathédrale de Rouen ; à Paris, sur des pilastres qui proviennent de l'église démolie des Grands-Augustins ; à la cathédrale

de Lyon ; à l'ancienne église abbatiale de Montbenoit, en Franche-Comté ; au riche musée de Toulouse ; dans le cloître du monastère de Cadomin, en Périgord, et enfin dans la grosse tour du château d'Amboise. On nous en avait signalé un autre exemple aux stalles d'Amiens ; nous nous sommes assuré par nos yeux que ce n'était là qu'une sculpture de fantaisie : un enfant qui marche à quatre pattes y est figuré deux fois, portant sur son dos un de ses camarades. Le fabliau de Virgile n'a pas été sculpté aussi fréquemment que celui d'Aristote. Il se rencontre cependant à Caen, à Rouen, à Paris et à Cadomin. Montfaucon a fait graver, dans son « Antiquité (dite) expliquée », sans pouvoir cette fois en déterminer le sens, des tablettes d'ivoire très-anciennes, dont les bas-reliefs représentent l'aventure d'Aristote et celle de Virgile. Une estampe du célèbre Lucas de Leyde, datée de 1525, a aussi pour sujet le poète Virgile suspendu dans un panier.

Avant de passer à la description des sculptures, nous relaterons les circonstances principales des deux fabliaux.

Le Lai d'Aristote a été publié dans le recueil des « Fabliaux et Contes » de Barbazan, d'après des manuscrits de la Bibliothèque du roi et de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, dont quelques-uns remontent au XIII^e siècle. L'auteur de ce petit poème, Henri d'Andely, paraît avoir été, en 1198, chanoine de Notre-Dame de Rouen, puis chantre de la même église, en 1207¹.

Alexandre, SIRE DE GRESSE ET D'ÉGITE, après maintes prouesses, s'est arrêté dans la capitale de l'Inde et s'y tient coi ; à l'amour revient la gloire de l'avoir mis à merci.

Autant a amors sor un roi
De droit pooir, ce est la somme,
Com sor tout le plus poure home
Qui soit en Champagne n'en France,
Tant est sa seignorie franche.

Pour vainere le héros, l'amour s'est servi d'une jeune Indienne, dont le galant chanoine de Rouen trace le plus séduisant portrait ; hommi soit qui mal y pense. Toute perfection était en elle :

Front poli, plus cler de cristal,
Beau cors, bele bouche, blond chief.

Cependant les barons du royaume se plaignaient fort, mais en arrière du

1. Langlois, *Description des stalles de la cathédrale de Rouen.*

roi, du pouvoir qu'exerçait sur lui l'amour d'une « estrange fame ». L'ancien précepteur d'Alexandre, le grave Aristote, vient alors, au nom de l'armée entière, adresser à son disciple une mercuriale philosophique sur les devoirs du prince et les inconveniens de l'amour. Il lui reproche de donner la semaine entière à son amie, et de ne plus faire « soulas ni feste » à sa chevalerie. Les amoureux n'y voyent goutte, et se laisseraient mener pâtre tout ainsi comme bête en pré. Alexandre, honteux de sa faiblesse, promet à son maître de renoncer à la belle. Plusieurs jours se passent, et les amants restent séparés. Mais le roi n'y peut plus tenir; il retourne vers la damoiselle. A force de larmes et de caresses, celle-ci lui fait avouer la cause de sa longue absence. Alors elle lui jure de le rendre témoin de la vengeance terrible qu'elle veut tirer du vieux philosophe : « Sire, fit-elle, bientôt vous pourrez reprendre de plus juste honte votre maître chenu et pâle. Si je vis demain jusqu'à none et qu'amour me prête sa force, plus ne lui serviront contre moi dialectique ni clergie. » Elle engage son amant à se placer, le lendemain matin, à une fenêtre de la grosse tour du palais, pour contempler à l'aise la déconvenue du radoteur.

Le jour se levait à peine, qu'elle quitta son lit, dit le poëte, en pure chemise, et courut dans le verger situé au pied de la tour.

Bien l'avoit nature enfloré,
 Son cler vis de lys et de rose;
 N'en toute sa taille n'ot chose
 Qui par droit estre n'i d'eüst;
 Et si ne cuidiez qu'ele eüst
 Loié, ne guimple, ne bende;
 Si l'embelist moult et amende
 Sa bele tresche longue et blonde,
 N'a pas déservi qu'on la tonde.

La damoiselle se promène par le verger, chantant et cueillant des fleurs. Elle s'arrête et revient sans cesse devant la fenêtre d'une salle basse où maître Aristote d'Athènes, entouré de pondreux volumes, travaillait dès l'aurore. D'abord insensible comme un sage, le philosophe s'oublie bientôt à écouter ce chant de sirène; sa tête s'échauffe, de sa fenêtre il promène sur le verger des regards indiscrets. Il a beau se dire à lui-même qu'il est vieux, tout chenu, laid, pâle, noir, maigre et plus aigre en philosophie que nul homme au monde; la dialectique et la clergie rendent les armes. Le moraliste sévère, maintenant tout éperdu, adresse à la jeune fille les plus tendres prières. La damoiselle profite de son triomphe, et commence l'œuvre

de sa vengeance. Donnez-moi, dit-elle, un gage, et je pourrai croire à cette passion subite :

. Vous covient fere
 Por moi un moult divers afere,
 Se tant estes d'amors souspris;
 Quar un moult grantz talentz n'est pris
 De vous un petit chevauchier
 Desus ceste herbe en cest vergier;
 Et si vueil, dist la damoiselle,
 Qu'il ait sur vos dos une sele,
 Si serai plus honestement.

Pareille requête dut sembler étrange au philosophe; mais il s'exécuta de bonne grâce. Voici que maître Aristote se plie au caprice de la belle et se dispose humblement à lui servir de monture. La damoiselle s'en va quérir le harnais d'un palefroi, fait mettre le vieux fou à quatre pattes sur l'herbe et le selle ni plus ni moins qu'un « roucin », lui le meilleur clerc de ce monde; puis elle s'assied sur son dos.

Et la damoisele trop lie
 Aval le vergier le conduit;
 En lui chevauchier se déduit,
 Et chante haut et à voix plaine :
 « Ainsi va qui amors maine,
 « Et ainsi est qui le maintient;
 « Pucele plus blanche que laine,
 « Mestre musars me soutient;
 « Ainsi va qui amors maine,
 « Et ainsi est qui le maintient. »

Placé dans la tour du palais, Alexandre voit son maître en ce piteux équipage et ne s'en peut tenir de rire. Aristote reconnaît sa folie; mais il se tire de ce mauvais pas en rusé logicien, et déduit de sa mésaventure un argument sans réplique. Si l'amour, dit-il, entraîne un vieillard à de pareilles extravagances, avec quel soin un prince beau, jeune et victorieux, ne se doit-il pas garder d'une passion capable d'inspirer un tel délire? Cependant le maître est tombé dans la faute qu'il avait condamnée lui-même, et, comme le pensait Caton, l'un des bons clers de Rome,

Turpe est doctori cum culpa redarguit ipsūm.

Henri d'Andely termine son poème par une morale à l'usage de tous lecteurs :

Veritez est, et je le di,
 Qu'amors vaine tout et tout vainera
 Tant com cis siecles durera.

C'est aussi une mystification, dont l'amour aurait été la cause, qui a fourni le sujet du Lai de Virgile. L'auteur de l'Énéide, qui, dans son poëme, nous paraît si chaste et si religieux, fut travesti par le moyen âge en sorcier et en coureur d'aventures galantes. On assure qu'il éleva, par un art magique, l'enceinte tout entière des murailles de Naples. Nous avons vu à Vienne, en Dauphiné, des lions de marbre, aussi laids qu'ils sont gros et lourds, que Virgile transporta de Rome en cette ville, avec le secours du diable, dans l'espace d'une nuit. Mais, pour si avisé qu'il fût, il ne sut pas éviter un piège assez grossièrement tendu à sa crédulité. Suivant des rédactions différentes du fabliau, la fille de l'empereur de Rome, ou bien une dame de la ville, avait inspiré au pauvre poëte une passion des plus violentes. Feignant de céder à ses instances, elle lui promet de le recevoir chez elle, et lui donna rendez-vous au pied d'une tour qu'elle habitait. Quand Virgile s'y fut rendu au beau milieu de la nuit, la dame et sa suivante lui descendirent, à l'aide d'une corde, une corbeille, en l'invitant à s'y placer sans crainte. Le poëte n'hésita pas un instant; mais à peine avait-il fait la moitié de son ascension, que les deux femmes, nouant la corde autour d'un crochet de fer, le laissèrent suspendu en l'air, ce qui surprit étrangement le peuple romain. La vengeance de Virgile fut terrible. Appelant à son aide toutes les ressources de la magie, il éteignit, jusqu'au dernier, les feux allumés dans la ville entière, et déclara qu'on ne pourrait les rallumer qu'en faisant toucher les flambeaux au corps de la dame, exposée sans vêtements sur la grande place de Rome. La malheureuse femme dut se trouver horriblement occupée; car le feu ne pouvait se communiquer d'un voisin à l'autre, et chacun fut ainsi obligé d'en venir chercher pour son propre compte¹. On attribue à Hippocrate une aventure toute pareille avec une jeune Galloise, que le médecin-philosophe aurait rencontrée à Rome, du temps de César Auguste. Les romanciers du moyen âge prenaient, on le voit, peu de souci de la chronologie. Différente dans la forme, la vengeance d'Hippocrate ne fut pas moins cruelle que celle de Virgile. Au moyen d'une herbe magique, il excita, dans les sens de la belle Galloise, un amour effréné pour un nain hideux; la cour entière de l'empereur la vit dans les

1. Leroux de Lincy, *Fabliau d'Hippocrate*; Langlois, *Description des stalles de la cathédrale de Rouen*.

bras de ce monstre, dont elle fut condamnée à devenir l'épouse. L'histoire d'Hippocrate fait partie du roman du Saint-Graal; c'est un des épisodes les plus bizarres de ce singulier ouvrage, où viennent se confondre des traditions dont la source est entourée d'une obscurité pleine de mystère.

De toutes les sculptures représentant le Lai d'Aristote que nous avons pu examiner jusqu'à ce jour, la plus élégante et la plus spirituelle est certainement celle qui se trouve à Lyon, au-dessous d'une riche console, sur la grande façade de l'église primatiale de Saint-Jean. (Voyez la page de gravures jointe à cet article, numéro L.) Ce bas-relief date du *xiv^e* siècle. La scène se passe au milieu du verger, sur un fond de feuillage; une chèvre et un lapin broutent dans l'herbe épaisse. Aristote, le corps vêtu d'une ample robe philosophale, le menton garni de la barbe longue, attribut obligé des maîtres en sagesse, la tête coiffée d'une espèce de calotte, se traîne péniblement, d'un air humilié, sur les pieds et sur les mains; un mors lui comprime la bouche, une selle lui couvre le dos. La jeune fille, jolie et souriante, vêtue de pure chemise, est montée sur ce singulier palefroi; un simple bandeau retient sa belle chevelure. De la main gauche, elle serre la bride; de la droite, elle porte un fouet composé de plusieurs cordes réunies et dont elle se sert avec malice pour activer la marche embarrassée de sa grave monture. Dans les angles de la console, de petites figures, finement touchées, représentent deux fois Alexandre auprès de sa maîtresse.

Une tradition ancienne, et qu'on peut croire bien fondée, expliquerait d'une façon tout à fait plausible l'emploi d'un pareil sujet dans l'ornementation d'un monument religieux. On assure qu'il y avait à Lyon, sur la façade de la cathédrale, comme à Paris, dans les bas-reliefs du portail de Notre-Dame, une suite de figures représentant les Vertus. A Lyon, ces figures étaient sculptées en ronde-bosse et posées sur douze consoles qui existent encore, et au nombre desquelles se trouve celle que nous venons de décrire. Malheureusement pour la certitude de notre explication, des calvinistes, peu soigneux des intérêts futurs de l'archéologie, ont brisé, en 1562, toutes les statues qui décoraient l'extérieur de Saint-Jean de Lyon.

La tradition ne nous en autorise pas moins à reconnaître ici l'emblème de l'abaissement de la philosophie païenne devant le christianisme; du triomphe de la sagesse, inspirée par l'Évangile, sur celle que pouvait produire l'enseignement des maîtres les plus fameux de l'antiquité. En montrant ainsi au peuple le chef de l'École réduit, malgré son âge, sa barbe et sa doctrine, à la dégradation la plus humiliante, le prêtre n'aurait-il

pas voulu prouver, par un exemple des plus saisissants, la vanité de toute théorie religieuse ou morale qui ne repose point sur la parole divine? Au-dessus de l'image d'Aristote, vaincu par un amour insensé, s'élevait autrefois, nous pouvons le croire, la figure de la Chasteté ou celle de la Force chrétienne. Le savant abbé de La Rue regardait aussi la présence des fabliaux de Virgile et d'Aristote, sur les chapiteaux de Saint-Pierre de Caen, comme une allusion aux folies dont l'amour est la cause éternelle pour ceux qui ne marchent point dans la voie de toute vérité. La démonstration de ce système sortira plus évidente de ce qu'il nous reste à dire sur les sculptures du cloître de Cadouin; dans ce monument, des sujets sacrés font face aux sujets profanes, et le sens allégorique des uns s'explique clairement par la signification positive des autres.

Le cloître de l'ancienne abbaye de Cadouin, qui n'est pas à cent cinquante lieues de Paris, était plus inconnu, il y a dix ans, des archéologues de ce pays, que les monuments de l'Égypte et de l'Inde. L'honneur d'en avoir proclamé l'importance, et de l'avoir arraché à une ruine imminente, appartient tout entier à M. le comte de Montalembert. C'est pour nous une bonne fortune que de pouvoir emprunter quelques lignes à la lettre éloquentة que le noble pair adressait, en 1830, à l'illustre auteur de « Notre-Dame de Paris », sur les excès du vandalisme destructeur, et sur les œuvres, plus déplorables encore, du vandalisme restaurateur.

« ... On dirait que les chefs-d'œuvre des arts se sont donné rendez-vous dans ce coin de terre oublié et presque inconnu dans les environs mêmes. Je crois qu'il n'existe pas, en France, de la transition qui a précédé la renaissance, un morceau plus riche, plus fin, plus orné que le cloître intérieur de l'ancien monastère. On est tenté de croire d'abord que l'imagination du sculpteur s'est abandonnée sans frein à ses caprices; mais, en examinant de plus près, on reconnaît qu'il n'y a rien, dans cette incroyable abondance, qui ne soit strictement en harmonie avec la sainteté du lieu, rien qui n'ait été dominé par une inspiration profondément religieuse. Le trône de l'abbé, au milieu de ses moines exposés au soleil du midi, est surtout remarquable par un bas-relief qui représente Jésus-Christ portant sa croix, aussi pur de goût que noble et simple d'expression. La souche de chacune des ogives de la voûte est entourée de riches sculptures du même genre, qui reproduisent les principales paraboles de l'ancien et du nouveau Testament; on distingue surtout Job et ses amis, le mauvais riche et un très-beau groupe du jugement dernier... Les pendentifs, qui se trouvent à chaque clef de voûte, se composent chacun d'une statuette d'un travail exquis :

c'est tantôt le symbole consacré d'un évangéliste, tantôt un prophète à longue barbe, tantôt un ange aile, se balançant presque sur une longue banderole où sont inscrites les louanges de Dieu. Toutes ces figures planent sur le spectateur et semblent le contempler avec une infinie douceur; on dirait que les cieux se sont entr'ouverts, et que les élus viennent présider aux innocents délassements des habitants de ce lieu solitaire et sacré.

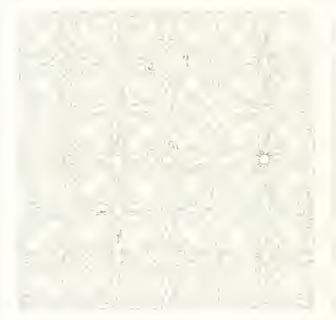
« Maintenant, voulez-vous savoir ce qu'est devenu ce ravissant chef-d'œuvre?... Les acquéreurs ont rempli la moitié du cloître de bûches, de fagots et de poutres qu'ils ont entassés le plus haut possible contre ces délicieuses sculptures; et chaque jour, en les déplaçant, on abat quelque tête, quelque figurine, on enlève quelque pendentif, on défonce quelque colonnette des croisées. Dans l'autre moitié, ils ont parqué des poutreaux; oui, des poutreaux. C'est la litière d'une truie qui occupe la place du trône de l'abbé, au-dessous du bas-relief de Jésus portant sa croix; ces représentants des propriétaires broutent le jour dans l'enceinte extérieure que bordent les arceaux du cloître, et la nuit ils se vautrent sous les trésors de beauté dont je viens de parler ».

Ainsi sont encore traités, dans notre pays, bien des monuments égaux en importance au cloître de Cadouin. Mais, cette fois, la juste indignation de M. le comte de Montalembert a obtenu le succès le plus complet. En 1838, l'influence de M. Romieu, préfet de la Dordogne, et celle de M. Méryllou, président du conseil général, ont déterminé l'acquisition du cloître de Cadouin au nom du département. Aujourd'hui, le cloître et l'église sont sauvés; la sollicitude éclairée de Mgr l'évêque de Périgueux veille à leur conservation, et, dans tout ce diocèse, le clergé comprend que la science de l'archéologie chrétienne est intimement liée à l'exercice du ministère sacré.

C'est à l'amitié de MM. Félix et Jules de Verneilh, dont nos lecteurs ont déjà pu apprécier le talent, que nous sommes redevables de la description et de la représentation figurée de quelques-unes des sculptures du cloître de Cadouin. Les dessins qui accompagnent notre article de ce jour reproduisent, aux numéros 2 et 3 de la planche, une clef de voûte et une colonne de la galerie orientale de ce monument; l'aventure d'Aristote remplit la clef de voûte, celle de Virgile occupe le fût de la colonne, dans toute sa hauteur. La chevauchée de la jeune Indienne sur le dos du vieux pédagogue d'Alexandre, dûment sellé et bridé, ne présente ici aucune circonstance nouvelle; la description, que nous avons faite de la console de Lyon, convient parfaitement à la clef de voûte du cloître. Quant au fabliau de Virgile, il

n'était pas possible de lui trouver une disposition plus favorable que celle du fût d'une colonne. Le sculpteur a fait de cette colonne la tour habitée par la belle dame romaine qui avait séduit le poète, et lui a donné pour chapiteau une couronne de créneaux et de machicoulis comme celle d'un donjon du moyen âge. Les figures ont beaucoup souffert. Cependant on peut suivre encore les détails du fabliau. Au pied de la tour, Virgile, étudiant dans son cabinet un rituel magique, reçoit la visite d'un diabolin en grand costume, queue, griffes et peau hérissée de poils. C'est comme la préface du conte. La science cabalistique du poète ne le sauvera pas. Plus haut, est suspendu un grand panier qui a presque la forme d'une barque; la corde, qui le tient en l'air, se noue autour du meneau d'une fenêtre à crois de pierre, comme il en existe encore un si grand nombre dans nos anciennes villes. La figure de Virgile a été mise en pièces; à peine reste-t-il au mur quelques lambeaux des vêtements et le fragment d'une main cramponnée à la corde. Deux jeunes femmes, élégamment vêtues, la dame romaine et sa camériste, se montrent à deux fenêtres latérales. Leurs têtes manquent; mais leur posture, spirituellement accuée, indique à merveille qu'elles raillent de toutes leurs forces le pauvre prisonnier. Au-dessus d'une des fenêtres, une troisième femme sort tout entière par une ouverture de la tour, et s'accroche par les bras aux machicoulis; dans cette position périlleuse, que la curiosité lui aura fait prendre, son regard plonge sur le théâtre de l'aventure. A côté de la corbeille, du haut d'un balcon en saillie, un personnage en robe et manteau, qui ne peut être que l'empereur Auguste, assiste à la mystification du poète. Sur le devant du balcon, il y a quatre oiseaux, un grand et trois petits, qui ont été peints en rouge et en violet. Je ne saurais dire si le griffon, qui s'allonge auprès d'une des fenêtres, est une gargouille, ou bien un témoin fantastique de ce bizarre événement.

Les mutilations, qu'à éprouvées la sculpture du fabliau de Virgile, auraient-elles été faites à dessein, du temps des moines? Ce qui est certain, c'est qu'à une époque déjà ancienne on a fait disparaître entièrement un sujet sculpté sur une autre colonne, en face de celle de Virgile. Il est arrivé quelquefois que des ecclésiastiques, de conscience finorée, ont supprimé dans les églises des figures dont leurs devanciers toléraient la présence sans le plus léger scrupule. A la cathédrale de Lyon, le chapitre fit détruire, dans le cours du dernier siècle, des bas-reliefs qui représentaient l'histoire des filles de Loth, et qui ne pouvaient choquer personne, confondus qu'ils étaient dans une longue série de sujets extraits de la Genèse. A l'abbaye de Solignac, des figures destinées à inspirer l'horreur de vices, d'autant plus



www.psa.com

dangereux qu'ils sont d'ordinaire plus secrets, ont aussi été brisées. Il serait facile de multiplier les exemples de faits pareils. Depuis longtemps, les fidèles comme les prêtres avaient cessé de se rendre compte du sens de ces représentations singulières. A Cadouin, on prenait Aristote pour un Samson servant de monture à Dalila victorieuse, et Virgile, dans sa corbeille, pour un saint Paul descendu des murs de Damas.

M. Felix de Verneilh, qui a fait une étude particulière du cloître de Cadouin, est persuadé que les deux fabliaux font partie d'un système de sculpture morale, raisonné et symétrique. Nous sommes heureux de voir ainsi confirmée l'opinion que nous avons émise, au sujet du fabliau du Renard, en attribuant un sens allégorique et religieux à des choses qui, au premier abord, semblent étranges et inexplicables. Il n'y a rien dans ces sculptures singulières, comme l'a si bien dit M. de Montalembert, qui ne soit strictement en harmonie avec la sainteté du lieu, rien qui n'ait été dominé par une inspiration profondément religieuse.

On traverse d'abord deux travées dont les clefs de voûte représentent les évangélistes et les prophètes; plus loin, deux groupes se font face: d'un côté, des religieux lisent et méditent les saintes Écritures; de l'autre, un moine paresseux bâille, au lieu d'étudier. A la troisième travée, Samson, plein de force et fidèle à Dieu, déchire de ses mains la gueule d'un lion: puis il perd sa vigueur dans les bras d'une étrangère, et laisse abattre par Dalila cette chevelure touffue, dans laquelle résidait sa force. A côté de l'Hercule biblique, dompté par une femme, la philosophie païenne, représentée par son plus illustre interprète, est entraînée par l'amour aux excès les plus ridicules; Aristote, vieilli dans l'étude de la sagesse, se soumet aux caprices d'un enfant, qui n'a d'autre prestige qu'une vaine beauté. Sur les stalles de la cathédrale de Rouen, Samson, tondu, est aussi rapproché d'Aristote réduit à l'état de quadrupède. Plus loin, dans notre cloître, le mauvais riche, au milieu des plaisirs de la table, et Job, sur son fumier, sont en regard l'un de l'autre: des inscriptions accompagnent ces deux sujets. La récompense qui attend l'obéissance aux ordres de Dieu paraît exprimée par Isaac, sauvé au moment où son père allait l'offrir en sacrifice, et par la Sainte Famille traversant le Nil dans une barque à laquelle des anges servent de rameurs et de pilotes. La colonne du fabliau de Virgile a, par malheur, comme nous l'avons dit, perdu celle qui lui faisait face, et qui en complétait la signification, tout à fait analogue, d'ailleurs, à celle du lai d'Aristote. A la cinquième travée, le sculpteur a mis en opposition la mort du mau-

vais riche et celle du pauvre Lazare¹. Le riche meurt dans un lit à baldaquin, au milieu de courtisanes en habits somptueux; l'enfer devient son tombeau, des démons le torturent, il demande un peu d'eau pour apaiser la soif qui le brûle. Lazare expire couché à terre; près de lui sont suspendus une besace et un bidon; plus haut, délivré des misères de cette vie, il repose glorieux dans le sein d'Abraham. A la voûte de la même travée, quatre anges sonnent de la trompette pour appeler les morts des quatre côtés du monde, et le Christ vient séparer les bons d'avec les méchants.

Mieux qu'un livre, ces sculptures disaient aux moines de Cadouin: «Soyez justes, soyez charitables, soyez humbles et patients devant le Seigneur, comme le saint homme Job; étudiez sans cesse l'ancienne et la nouvelle Loi; immolez à Dieu, comme le patriarche Abraham, vos affections les plus chères; mourez avec Lazare dans la misère et l'abjection, voici le Christ qui va reconnaître ses élus.» Elles leur disaient aussi: «Vous avez promis à Dieu de reconnaître pour jamais à tout amour profane; ne regrettez point les vœux qui vous lient, mais voyez ce que l'amour a fait des hommes les plus forts, les plus sages, les plus illustres; Samson, Aristote, Virgile, sont là devant vous humiliés et vaincus. Vous avez renoncé aux joies et aux richesses de ce monde; consolez-vous, le royaume de Dieu est à ceux qui se sont faits pauvres volontaires; du sein de plaisirs périssables, le riche au cœur endurci tombe dans les flammes éternelles.» C'était là un sermon sculpté qui en valait bien un autre.

Il y a quelque chose d'analogue dans le «Mannet d'iconographie chrétienne» publié par M. Didron. L'auteur byzantin de ce curieux livre a consacré un chapitre aux allégories et aux moralités. Il conseille de représenter dans les monastères, par des symboles dont il indique tous les détails, la vie du véritable moine, l'échelle du salut de l'âme et de la route du ciel, la mort de l'hypocrite et celle du pécheur opposées à la mort du juste, enfin la vie insensée du monde trompeur. Dans ce dernier sujet, un grand cercle doit figurer le cours de la vie humaine. Le célèbre évêque de Dol, Baldric, raconte aussi qu'il vit, vers la fin du XI^e siècle, dans l'église abbatiale de Fecamp, une roue qui, par un artifice inconnu, tournait sans cesse. Il regarda au premier moment cette machine comme une chose futile; mais il comprit bientôt que les vénérables pères l'avaient placée dans leur église pour

1. Ces deux sujets figurent aussi, l'un à côté de l'autre, dans la sculpture de la porte des Sept-Frèches-Capitaux, à Saint-Saturnin de Toulouse.

apprendre aux moines à mépriser le monde qui s'agitait autour d'eux.

Les moralités que nous avons signalées ne sont pas d'ailleurs les seules que renferme le cloître de Cadouin. Dans les autres galeries, la Mort surprend un fou qui n'a jamais songé à sa fin dernière; l'Avareice compte de l'or; la Gourmandise est figurée par des moines qui se disputent avec fureur une volaille toute rôtie; d'autres religieux lisent, se livrent à la contemplation, prient, ou reconcilient des fidèles qui viennent faire l'aveu de leurs fautes.

La gravure jointe à cet article donne pour pendant à la colonne du cloître de Cadouin un élégant pilastre qui faisait partie de la décoration d'une chapelle de l'église des Grands-Augustins, à Paris, où Philippe de Comynes avait autrefois son tombeau. La construction de cette chapelle datait de l'an 1506. Le pilastre, dont une partie considérable manque aujourd'hui, et dont les débris sont conservés dans une des cours de l'École des beaux-arts, était destiné sans doute à retracer les triomphes de l'amour sur la fragilité humaine. La tentation d'Adam, notre premier père, ouvre la série des maux causés par la faiblesse de l'homme à l'égard de la femme. Orphée, que la perte d'Eurydice a rendu fou, erre dans les forêts de la Thrace, redemandant son épouse aux dieux des enfers. Hercule, étendu sur un brasier, se consume au mont Oëtha; *writur infelice*. Aristote et Virgile jouent ici le rôle ridicule que vous savez: l'un sanglé et sellé, l'autre assis dans sa corbeille. L'Amour, leur vainqueur à tous, paraît enfin dans sa gloire, debout sur un autel, et recevant, avec un orgueilleux sourire, les hommages des hommes et des femmes sur lesquels il a exercé sa puissance. Ainsi la sculpture de la chapelle de Comynes a mis en scène la morale du fabliau d'Aristote dont le XIX^e siècle, tout comme son prédécesseur le XIII^e, ne peut refuser de reconnaître la justesse et l'actualité:

Qu'amors vaine tout et tout vainera
Tant com eis siècles durera.

B^{ON} DE GUILHERMY¹.

1 Au centre de notre feuille de gravures (n^o 5), nous avons reproduit le dessin d'une boucle en or qu'on a trouvée récemment en Angleterre, dans un champ du Dorsetshire. Cette boucle appartient à M. Charles Warne; elle est en or et doit dater du XIV^e siècle. On remarquera que sa forme est celle d'un A à tête plate. Sur une face on lit:

† IO FAS AMER E DOZ DE AMER.

« Je fais aimer et je donne l'amour; » c'est-à-dire: « Par moi l'on aime et l'on est aimé ». On a l'amour à l'actif et au passif; tout à fait au complet. Sur l'autre face, on voit les quatre lettres

VÊTEMENTS SACERDOTAUX¹.

V.

AMICT. — AUBE. — CEINTURE.

Quoique l'origine du costume ecclésiastique remonte jusqu'au temps des apôtres, on ne le trouve, dans la tradition des premiers siècles, ni aussi riche, ni aussi complet qu'il le devint plus tard, lorsque, développé sous l'influence de la théorie du sens mystique, l'art fut associé aux pompes de la liturgie. Notre dernier article se terminait par l'énumération des diverses parties qui le composent. Nous rappelons cette nomenclature avec le dessein d'en faire une étude détaillée, et avant de décrire le costume propre à chaque degré de la hiérarchie sacerdotale et de joindre à l'appui de nos explications quelques-uns des principaux monuments qui s'y rattachent.

Les treize vêtements qui constituent l'ensemble du costume liturgique et que nous examinerons dans l'ordre suivant, sont : l'amict, l'aube, la cein-

A. G. L. A., qui pourraient bien former Aglaé. Est-ce une courtisane de ce nom, qui, au xiv^e siècle, se serait servie de cette boucle et dont la renommée aurait été moins bonne que la ceinture? Tout cela est fort probable, et, à notre sens, passablement curieux. Chaucer (Cant. T., l. 160), dit, en décrivant le costume de sa prieure, qu'elle portait :

« . . . a broche of gold ful shene,
On whiche was first y-written a crowned A,
And after : AMOR VINCET OMNIA. »

« Une broche en or tres-brillant, sur laquelle est gravé un A couronné, et ensuite : l'amour vainc tout et tout vaincra. » Certainement la broche ou boucle de notre gravure est parente on ne plus consanguine de celle de Chaucer. C'est dans le « Journal of the archeological Association », vol. I, p. 334, que nous trouvons ces détails. M. Fairholt, dessinateur, les a donnés en montrant le dessin de la boucle. Nous devons à l'obligeance de M Thomas Wright un cliché de la gravure qui en a été faite. Si nous étions antiquaire païen, nous ferions observer que Vénus portait une ceinture célèbre qui donnait l'amour, et que la boucle du moyen âge a dû être inventée pour serrer la ceinture de l'antiquité; mais nous sommes de ceux qui croient que les xii^e, xiii^e et xiv^e siècles après Jésus-Christ n'ont pas eu besoin, pour avoir de l'esprit, de la grâce, de l'imagination, de la poésie, d'aller en chercher dans un siècle quelconque avant Jésus-Christ. Nous laissons à l'antiquité sa ceinture, nous prenons au moyen âge sa boucle amoureuse, et nous ne pensons pas être moins riches que les compatriotes de Vénus ou d'Aspasie. (*Note du Directeur.*)

1. Voir les *Annales Archéol.*, vol. I, p. 64; vol. II, p. 37 et 454; vol. IV, p. 354.

ture, le manipule, la tunique, l'étole, la dalmatique, la chasuble, la chape, la mitre, le pallium, les chaussures et les gants.

DE L'AMICT.

L'amict occupe ici la première place en égard à l'ordre seul de la vestition. On n'en trouve avant le VII^e siècle aucune trace. Mais, quand les habitudes de l'ancien costume romain cessèrent de prévaloir, la nudité du cou fut regardée comme quelque chose de moins beau et de moins convenable à la célébration des saints mystères; jusque là, le clergé dans ses fonctions ne se couvrait ni le cou ni la tête, évitant, selon le précepte de l'Apôtre, cette ressemblance avec les rites du paganisme. Depuis son origine, qui ne peut être positivement reculée au delà du VIII^e siècle, l'amict a peu changé de matière et de forme; à part les différences dans la manière de le porter et l'adjonction des parements, il est resté presque le même à toutes les époques. — Formé d'une pièce de toile fine, longue de quatre-vingts centimètres et large de cinquante-cinq environ, dont le milieu est occupé par une petite croix brodée, et les deux angles antérieurs terminés par des cordons, il est le premier vêtement du prêtre qui, selon la rubrique du missel romain, le prend par les angles où sont attachés les cordons, baise la croix qui est au milieu, le place sur sa tête, puis, l'abaissant sur le cou, s'en sert pour border le collet de sa soutane, fait passer les cordons sous ses bras, et, après les avoir croisés sur le dos, les ramène et les attache sur la poitrine.

Primitivement, on ne prenait l'amict qu'après l'aube et la ceinture, comme l'indiquent les anciens ordres romains, écrits au temps de Charlemagne. Cet usage, qu'on retrouve encore au XIII^e siècle, dans un missel du Vatican, ne s'est point conservé, si ce n'est dans l'Église de Lyon et dans celle de Milan, où il constitue une des particularités du rit ambroisien. Le prêtre, dit l'abbé Rupert, après s'être voilé la tête avec l'amict, l'abaisse sur le bord de la chasuble, et en forme comme une couronne en le faisant retomber sur les épaules. Ainsi le portent les moines représentés sur le frontispice de la Bible de Charles-le-Chauve. Alors l'amict servait de coiffure ou mieux de capuchon. Le prêtre le gardait sur la tête jusqu'au moment de commencer la messe, comme font encore les dominicains et les capucins. L'usage de l'abatre seulement au pied de l'autel s'observait encore, au dernier siècle, à Narbonne et à Auxerre. Dans plusieurs églises et à la cathédrale de Paris entre autres, on l'abaissait depuis la préface jusqu'à la communion; à Saint-Maurice d'Angers, le grand diacre et le grand sous-diacre

le reprenaient aussi à la communion, et se découvraient au *Sanctus*. Cet usage de se présenter à l'autel la tête couverte de l'amiet tomba en désuétude, lorsqu'on adopta le bonnet (birretum), dont le clergé se servait déjà habituellement au x^e siècle, et qui remplaça réellement l'amiet deux ou trois siècles plus tard; en effet, les missels de l'Église de Saint-Quentin marquent encore, à cette époque, la prière qu'on faisait en l'abaissant autour du cou.

Il est à propos de parler ici d'une partie du costume qu'un ancien cérémonial compare à une large étole frangée et enrichie de pierres précieuses, destinée à couvrir le cou et les épaules. Cette description paraît se rapporter à un ornement attribué, par Giampini, au pape en particulier, et qu'il appelle fanon. C'est, dit-il, un voile de plusieurs couleurs, en forme de camail, dont le pape se couvre en revêtant la chasuble pour officier pontificalement (fig. 8). Innocent III emploie dans le même sens le mot *orale*, et ajoute que le pontife romain le met sur ses épaules après avoir pris l'aube et la ceinture. Quoique ce surhuméral soit devenu dans plusieurs circonstances, pour le pape en particulier, un ornement distinct de l'amiet, ces deux vêtements se confondent presque toujours; l'un et l'autre prennent leur origine dans l'éphod, coiffure des prêtres juifs, faite comme l'amiet d'un tissu de lin. « L'huméral, ou l'éphod de l'ancienne Loi, dit Hugues de Saint-Victor, est ainsi appelé parce qu'il couvre le cou et les épaules; nous le nommons amiet, et ses cordons enlacent la poitrine. » A ce texte, qui ne laisse aucun doute sur l'identité des deux vêtements, nous pourrions joindre un témoignage prouvant d'une manière plus évidente encore que la tradition du costume ecclésiastique se fondait sur celle des Juifs, et qu'elle cherchait souvent à la rappeler. Parmi les restes précieux de saint Boniface, évêque de Ferentino, on conserve à Viterbe un amiet orné, comme la tiare du grand prêtre, du tétragrammaton; cette inscription, en caractères gothiques, est formée de petites perles.

Porté autrefois d'une manière plus apparente qu'il ne l'est aujourd'hui (fig. 5, 6 et 7), l'amiet était bien réellement, comme l'attestent Raban Maur et Hugues de Saint-Victor, composé d'un tissu de lin. C'était même la seule étoffe qu'on y employât; mais on ne tarda pas à l'enrichir de broderies et à le rehausser par l'éclat de l'or et la variété des couleurs. Cet usage, presque contemporain de l'origine de l'amiet, est confirmé par le legs de quatre amiets brodés d'or que Riculf, évêque d'Helena, fit à son Église dans les premières années du x^e siècle, et par celui de deux amiets, également brodés d'or, et de sept autres, enrichis de parures de soie, envoyés, en 1087, par le pape Victor III au couvent du Mont-Cassin. Dès le xii^e siècle, l'amiet

n'étant plus destiné à servir de couvre-chef que pendant la vestition, on l'orna exclusivement dans la partie apparente. De cette époque datent les parures ou parements proprement dits; c'était une double pièce d'étoffe, convertie d'ornements analogues à ceux de l'étole et de la chasuble, dont elle formait comme le collet (fig. 9). Nous citerons parmi les plus remarquables celui de saint Bernard, que l'on conservait à l'abbaye de Pralon; ceux qui faisaient partie des riches ornements de saint Thomas Becket, à Sens, dont nous donnons un exemple (fig. 1 et 2), et ceux des grandes figures placées sous le porche méridional de la cathédrale de Chartres. Du XII^e au XVI^e siècle, il est question de ces amicts parés dans une foule de textes; ils nous montrent tout le soin apporté par les brodeurs et les imagiers à l'exécution de cette partie du costume ecclésiastique. Les instructions ecclésiastiques que saint Charles Borromée fit publier en 1577, pour la province de Milan, s'expriment ainsi : « L'amict doit être orné d'une bordure cousue en forme de collet rabattu sur la chasuble. Outre ce parement, il doit être marqué de trois croix, une au milieu, et deux aux extrémités supérieures ». La longueur de la bordure doit être d'environ soixante centimètres, et sa largeur de dix-sept. En 1670, cet usage des amicts parés commençait déjà à perdre de son universalité. « Il est certaines gens, dit le cardinal Bona, qui se servent d'amicts tout de soie, ou qui y font coudre une pièce de couleur ornée d'un travail semblable à celui de la chasuble ou de l'étole; mais j'avoue que ce vêtement ne me paraît nullement conforme à ceux dont parlent les liturgistes anciens. » André du Saussaie, mieux informé de l'antiquité des parures, en parle seulement pour mémoire, c'est-à-dire comme d'une coutume qui commençait à devenir exceptionnelle. « L'usage de porter un amict et une aube, parés d'ornements semblables à ceux de la dalmatique et de la chasuble, se conserve encore dans un grand nombre de paroisses, de collégiales, dans les cathédrales de France, et entre autres dans celle de Paris. » C'est aussi avec l'amict paré qu'à Saint-Maurice d'Angers le grand diacre et le grand sous-diacre se couvrent la tête. Réduit aujourd'hui à un simple voile blanc, l'amict n'a guère changé de forme et de dimension depuis le XVII^e siècle; mais, pour lui conserver plus longtemps la propreté nécessaire, on passait alternativement les cordons dans les quatre trous pratiqués à ses angles, tandis qu'aujourd'hui ces cordons sont fixés aux deux extrémités supérieures. Ce vêtement, commun à l'évêque, au prêtre, au diacre et au sous-diacre, est employé dans l'Église latine, outre le temps de la messe, pour la pose de la première pierre d'une église, pour sa réconciliation, ainsi que pour celle d'un cimetière et pour les ordinations. Les Orientaux, plus stricts

observateurs des traditions du costume primitif, ne l'ont jamais adopté.

Les idées symboliques dont l'amiet est la figure, et dont les ornements sacerdotaux ont été pendant de longs siècles le langage vivant, appartiennent à l'époque même où ces vêtements furent mis en usage. Cette coutume date de leur adoption : en citant les paroles d'Amalraire Fortunat et des docteurs du moyen âge, nous prouvons que ces théories, contemporaines des écrivains qui les premiers ajoutèrent leur témoignage à celui des monuments, ont passé de bouche en bouche jusqu'à l'époque moderne. Aujourd'hui surtout, les mutilations ridicules, infligées depuis deux siècles au costume ecclésiastique, coïncident si bien avec ce vulgarisme d'interprétations qui tenta de constituer physiologiquement l'histoire naturelle de la liturgie, qu'il est nécessaire de leur rendre toute leur importance. En niant ces raisons symboliques, la sauvegarde des formes attribuées au costume liturgique, on est arrivé à autoriser ces travestissements burlesques pour lesquels l'art et la tradition ont dû s'incliner devant les lois du confortable. C'est donc à dessein de faire ressortir l'incohérence des anciennes rubriques avec les vêtements modernes que nous insisterons sur le sens mystique dont l'étude, jointe à celle des monuments du moyen âge, donnera sans doute un jour à notre clerge une apparence plus grave et plus convenable à ses fonctions.

Amalraire Fortunat, dans les dernières années du règne de Charlemagne, nous indique le premier le sens mystique de l'amiet, comme le sujet des méditations que devait révéler au prêtre la figure de ce voile : « Ce vêtement nous donne à entendre la surveillance de nos paroles, dont le Psalmiste disait : J'ai dit je veillerai sur mes voies, pour ne point pécher dans mes paroles ; j'ai mis un frein à ma bouche ». Les docteurs de l'Église ajoutent : « Ce voile, dont le tissu est l'image de la pureté des bonnes œuvres, enlace notre poitrine et couvre nos épaules comme une armure ; il protège notre cœur contre les vaines pensées ; il étreint notre cou pour arrêter le mensonge sur nos lèvres. C'est le bouclier de la Force et de la Justice, derrière lequel notre âme retranchée abrite notre corps contre les traits de la concupiscence. Les regards tournés vers le ciel et la tête ceinte de ce casque de salut, nous nous voilons comme Jésus voilait sa divinité sous l'enveloppe de son corps et sous le bandeau que lui avaient mis ses accusateurs ; enfin, en abaissant l'amiet sur le bord de la chasuble, nous devons songer que toute vertu se résout dans la Charité. »

DE L'AUBE.

L'aube est un des vêtements ecclésiastiques les plus anciens ; car, avant

d'appartenir en propre au clergé, qui l'a adopté dès les premiers siècles, il faisait partie du costume romain. Il servit longtemps à faire reconnaître parmi les laïques les personnes de famille noble, jusqu'à l'époque où Aurélien, comme nous l'apprend Vopiscus, son biographe, en permit indistinctement l'usage au peuple romain. Cela s'entend des longues tuniques de lin dont les tissus se fabriquaient en Afrique et surtout en Égypte; car la noblesse, sous ce vêtement, se distingua toujours par le choix d'étoffes plus riches et en couvrant l'aube d'une ou plusieurs rangées de bordures de franges et de passements, de pourpre ou d'or. Il était donc bien naturel que cette tunique, à laquelle le peuple était habitué, et que son ampleur et sa simplicité rendaient convenable à la célébration du culte chrétien, fût choisie par l'Église pour les fonctions civiles et sacrées de ses ministres. Déjà nous avons dit quelle place elle avait tenu dans l'histoire du costume clérical; il vient de notre sujet d'examiner maintenant quel a été son emploi dans la liturgie.

Les historiens des premiers siècles regardent l'aube comme un vêtement habituel dans l'Église. C'est ainsi qu'à la fin du III^e en parle Paulin, évêque de Tyr, s'adressant au clergé dans une allocution de dédicace. Cette aube était blanche, d'un tissu de lin, et distincte de celle que l'on portait en dehors des fonctions ecclésiastiques. « Nous interdisons absolument, dit le pape Léon IV, à tout prêtre de se servir, pour chanter la messe, de l'aube qu'il porte habituellement ». Cette défense, souvent renouvelée, le fut entre autres fois au IX^e siècle par Riculfe, évêque de Soissons, et au suivant par Rathbodus, évêque de Trèves. Le port en était obligatoire, dit le concile de Narbonne, et le prêtre ni le diacre ne pouvaient, sans une raison d'infirmités, la quitter pendant tout le temps des offices. Durant les six premiers siècles, alors que le costume liturgique n'avait pas encore admis les couleurs variées et les étoffes précieuses, l'aube, plus que tout autre vêtement, donnait un caractère propre à l'ensemble du clergé. Saint Grégoire de Tours en parle souvent dans ses écrits. Dans le récit de la dédicace de l'oratoire de Saint-Saturnin, il nous représente une nombreuse réunion de prêtres et de lévites revêtus d'aubes, assistant à la translation des reliques. Ailleurs il dit « que quand un évêque devait officier, l'archidiacre et tout le clergé, en aubes blanches, accompagné des diacres thuriféraires, allait à sa rencontre et le conduisait jusqu'à l'autel ». C'est cette même tunique de lin que Népotien légua à saint Jérôme, et que saint Jean Chrysostôme, dans une de ses homélies, signale comme une marque d'honneur particulière au clergé. En 398, le concile de Carthage défendit aux diacres de porter

l'aube hors le temps du sacrifice ou de la lecture qui se fait dans l'église, laissant aux prêtres et aux évêques le privilège de ce vêtement distinctif durant le chant des offices, et aussi hors de l'église, dans le commerce civil.

Toutes les descriptions que nous avons pu recueillir de l'aube primitive sont parfaitement identiques : elles attribuent à ce vêtement la même forme, la même couleur et le même tissu. En effet, elle n'a guère varié que dans le plus ou moins de longueur, et dans la nature et la richesse de ses parements. Au XII^e siècle, Hugues de Saint-Victor dit encore qu'elle n'est faite que de lin; et, à part le capuchon, qui lui fut ajouté quelquefois au XIII^e siècle, selon le rapport de Guillaume Durand, elle est la même encore au temps de saint Charles Borromée. Voici le texte des actes de l'Église de Milan : « L'aube doit être de toile de lin, longue de un mètre soixante-dix-huit centimètres¹, large de deux mètres soixante-six centimètres, élargie un peu par le bas dans son circuit; ses manches doivent avoir soixante-sept centimètres de longueur et presque les deux tiers de largeur, prise à l'épaule, en se rétrécissant jusqu'au poignet; l'extrémité de la jupe et des manches comporte quelque légère broderie à l'aiguille, dont le travail et les ornements soumettent l'élégance à la sévérité ». Les instructions de la même église ajoutent « que l'extrémité antérieure et postérieure est encore garnie, ainsi que les manches, de quatre pièces carrées d'étoffe de soie tissée ou brodée, et d'une couleur analogue à celle de la chasuble ».

Le concile de Narbonne, cité plus haut, concéda l'aube non pas seulement aux prêtres et aux diacres, mais encore à tout le clergé inférieur, avec l'obligation de la porter pendant le temps du sacrifice; néanmoins, un peu plus tard, sous le pontificat de saint Grégoire, l'usage d'accorder la tunique de lin aux clercs inférieurs et aux diacres n'avait pas encore prévalu à Rome. C'est ce qu'on peut conclure de la soixante-quatrième lettre de ce pape, dans laquelle il dit à l'évêque de Syracuse : « En obligeant les sous-diacres à remplir leurs fonctions sous ce vêtement, je me suis contenté de rétablir l'ancienne coutume de l'Église, qu'un de mes prédécesseurs avait abandonnée parce qu'il lui avait semblé bon de leur donner ces ornements; car, d'où vous est venu, à vous-même et dans vos églises de Sicile, l'usage de ne vêtir vos sous-diacres que de tuniques de lin, si ce n'est de l'Église romaine, votre mère? » Mais plus tard, la coutume des autres églises finit par prévaloir même à Rome. Les décisions des conciles tendirent à rendre

1. Nous avons substitué ici les nouvelles mesures aux anciennes.

le port de l'aube obligatoire, même hors des fonctions liturgiques, en le rappelant aux évêques qui avaient négligé cette pratique, statué formellement dans les conciles de Montpellier, en 1214, de Latran, en 1215, de Bâle, en 1274, de Palenza, au *xiv^e* siècle, de Tolède, en 1473, et enfin, en 1565, dans celui de Milan, auquel présida saint Charles Borromée. Le pape et les chanoines réguliers ont fini par porter, seuls, l'aube accommodée aux usages modernes et devenue plus courte. Elle a pris le nom de rochet, souvent confondu avec le surplis. En effet, le surplis primitif, suivant la description qu'en donne, à la fin du *xii^e* siècle, Étienne de Tournay, n'était autre chose qu'une tunique talaire, faite de lin et conforme à l'aube qui lui a été substituée dans certaines circonstances. Ainsi, en 1072, le concile de Rouen enjoignait aux doyens ruraux et aux cures, de prendre leurs aubes pour faire avec décence la distribution des saintes huiles et pour baptiser. Mais depuis plus de deux siècles, c'est du surplis qu'on se sert pour ces cérémonies. « L'aube, dit dom Claude de Vert fut d'abord réduite à deux ou trois doigts de la robe; puis, vers le *xiv^e* siècle, à cinq doigts, ensuite jusqu'à mi-jambe, et enfin jusqu'aux genoux, suivant l'explication que l'on donna à ces paroles de la constitution du pape Benoît XII, en 1339 : *Ultra mediam tibiam vel circa*; quoique, par plusieurs règlements postérieurs, entre autres par celui du concile de Bâle et de Sens, en 1517, il soit encore défendu de rogner cet habillement *ultra medias tibias*. Enfin, on voit en une infinité d'églises, comme à Arras, plusieurs chanoines représentés sur leur tombe, aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, en aubes et surplis traînant jusqu'à terre et ayant les manches étroites comme celles de l'aube ». La forme actuelle des rochets et des surplis est donc assez moderne, puisqu'en 1583, le concile de Tours voulait encore que ces derniers descendissent jusqu'à mi-jambes; mais ces changements n'appartiennent pas à l'histoire de l'aube proprement dite, dont la coupe a peu varié et dont la couleur est demeurée toujours la même. Cependant Benoît XIV fait remarquer que les prêtres, anciennement, étaient revêtus d'une tunique noire le jour du vendredi-saint. Cette opinion est entièrement conforme à une disposition du cérémonial d'Albert de Castille, où il est dit que ce même jour quatre prêtres ou deux, au moins, doivent prendre l'aube, la ceinture noire et un aniel de même couleur. A Saint-Maurice d'Angers, le vendredi-saint, quand l'évêque n'officiait pas, le célébrant, au lieu d'aube, se servait d'une grande robe de soie jaune, dont les extrémités antérieure et postérieure se terminaient par une broderie semblable à une parure. Cet usage, assez singulier en apparence et qui s'est perpétué jusqu'à la fin du dernier siècle, remontait sans doute à

une haute antiquité: il pourrait peut-être rendre raison de la diversité de couleur de certaines aubes, que l'on trouve dans les manuscrits du XI^e siècle. C'est seulement de la fin du suivant que date l'usage des ornements noirs dans l'Église, et ces miniatures, dont nous parlons, pourraient bien alors reproduire les aubes dont on se servait à certains jours réservés, et entre autres le vendredi-saint.

A partir du VIII^e jusqu'au XVI^e siècle, les parures jouent un grand rôle; elles contribuèrent à donner du prix à ce vêtement, et une certaine importance sous le rapport de l'art. Elles se composaient ordinairement de quatre pièces d'étoffe brodée en or ou en couleur, soit de tapisseries à ornements ou à figures, qu'on appliquait sur le fond, à l'extrémité antérieure et postérieure de l'aube, ainsi qu'aux poignets des manches. Ces parures (fig. 3 et 4), ordinairement semblables à celles de l'amiet, ornaient ainsi toutes les parties que le reste du costume laissait à découvert. Anastase le bibliothécaire est un des premiers auteurs de qui nous apprenions l'usage de ces aubes parées. Elles étaient en grand nombre dans le riche vestiaire de l'église de Rome. Ainsi est justifié ce nom d'aubes romaines, sous lequel on les désignait en France au temps de Charlemagne. A cette époque, elles étaient aussi admises en Angleterre, comme on peut s'en convaincre d'après le même historien, par l'énumération qu'il fait des présents envoyés par le roi Ethelbert à l'église Saint-Pierre. Au nombre de ces présents figurent des aubes de soie blanche, rayées d'or et couvertes de cartouches en forme de seaux. Dom Thierry Ruinart dit avoir vu à Toul, parmi les reliques de saint Gérard, mort au X^e siècle, une aube qui avait appartenu à cet évêque. Elle était plus large du bas que les aubes modernes, dont elle ne différait guère que par l'addition d'une pièce d'étoffe précieuse cousue à l'extrémité inférieure. Celle de saint Bernard, à l'abbaye de Pralon, était, pour la coupe et la disposition de la parure, entièrement semblable. Celle de saint Thomas Becket, que l'on conserve encore aujourd'hui, et dont nous avons fait graver la parure (fig. 3), est de toile très-fine, et a la forme d'une grande tunique. Au XIII^e siècle, l'usage de ces parures était tellement général, que Guillaume Durand en regarda l'addition comme obligatoire. « Les manches de l'aube, dit-il, doivent être étroites, et avoir des parements brodés d'or. » Cette coutume, que saint Charles Borromée regardait comme un peu somptueuse, commençait déjà de son temps à tomber en désuétude; cependant elle s'est conservée après lui pour les grandes fêtes, et, en France, dans les églises cathédrales et les anciennes abbayes, on a continué jusqu'à la fin du dernier siècle à faire usage des aubes parées.

Le vêtement qui lui correspond chez les Grecs est le *sticharion*, dont se servent les sous-diacres et les ordres supérieurs. Le patriarche Germain assure qu'il était blanc; néanmoins, on employait la couleur de pourpre ou violette en carême, et le bleu paraît avoir été le plus fréquemment admis. Il importe de le distinguer de certaines tuniques de cette couleur, que portent assez communément les papes dans les anciennes mosaïques de Rome, et dont on couvrait l'aube. Celles des Arméniens ont plus de rapport avec les nôtres: elles sont ordinairement de lin. Cependant, pour ces aubes, appelées *chapick*, on permet aussi la soie blanche. Celles de leurs sous-diacres se distinguent par une grande croix peinte sur le dos et deux autres sur les manches, qui occupent la place du manipule dont on se sert dans l'église latine.

L'aube est au nombre des huit vêtements béniés par l'évêque. L'usage de cette bénédiction existait déjà au ix^e siècle. Au moment de s'en revêtir, le prêtre dit: « Seigneur! purifiez-moi; lavez-moi de mes souillures, afin que je participe aux joies éternelles avec ceux qui ont purifié leur vêtement dans le sang de l'Agneau ». Ces paroles résument les idées mystiques attachées à cette robe, dont la blancheur figure la pureté de l'âme, dont l'éclat est l'image de la résurrection glorieuse de notre Seigneur, et dont la longueur rappelle la vertu de persévérance. Les broderies d'or et de perles, dont on ornait autrefois, redisaient ces paroles du psalmiste, appliquées à l'Église dans la personne de ses ministres: « La reine s'est tenue à sa droite, et son vêtement resplendissait de l'éclat de l'or et de la variété des couleurs ». Enfin, les riches parures de ses manches étaient un souvenir de la messe de saint Martin, pendant laquelle des guirlandes d'or parurent miraculeusement enlacées autour de ses bras.

Aujourd'hui qu'on a abandonné les formes du costume ecclésiastique au caprice des chasubliers, l'aube est devenue entre leurs mains méconnaissable. Le corps du vêtement, au lieu d'être garni d'une bordure, a été écourté d'une moitié de sa longueur pour faire place à une incommensurable broderie de coton, attachée quelque peu au-dessous de la ceinture et qui donne à l'aube la forme assez ridicule d'une véritable camisole. Les parements des manches, au lieu de couvrir seulement les poignets, s'étendent jusqu'au coude; le surplus du vêtement est à peu près caché par le plastron d'une ceinture ajustée sous les épaules, et qui, avec la bordure et les parements, couvre presque le prêtre de la tête aux pieds. C'est ainsi que la richesse sévère et convenable de l'ancien costume a fait place à l'étalage d'un luxe frivole et de mauvais goût.

DE LA CEINTURE.

La longueur et surtout l'ampleur de l'aube imposèrent la nécessité d'une ceinture, qui, passée autour des reins, la rendait plus adhérente au corps et plus commode pour la marche; c'est pourquoi l'origine de cette ceinture est aussi ancienne que l'aube elle-même. Il est probable qu'elle occupait autrefois, dans le costume ecclésiastique, une place plus importante et plus visible, à en juger par les riches ornements dont on ne tarda pas à la couvrir. Les actes de saint Birin, évêque de Dorchester au *vii^e* siècle, marquent, au nombre des ornements ensevelis dans son tombeau, une ceinture et une bourse garnies de poires d'or. Ceux de saint Salvius racontent que ce prélat, contemporain de Charles-Martel, alla visiter à Valenciennes la basilique de Saint-Martin, emportant avec lui sa chapelle composée des ornements les plus magnifiques, parmi lesquels figurait une ceinture d'or, garnie de perles et de pierres précieuses. Nous apprenons du testament de Riculf, d'Helena, qu'au *x^e* siècle les évêques se servaient encore de ceintures qui, pour la richesse, ne le cédaient en rien aux chaînes à pendants d'or et d'argent dont parle Anastase le bibliothécaire, et que l'on conservait dans le trésor de Saint-Pierre de Rome pour les grandes solennités. Néanmoins, on peut affirmer qu'au *xii^e* siècle l'usage de ces ceintures précieuses, plus particulièrement réservées aux évêques, était déjà fort restreint. Saint Bernard, qui ne bannissait pas le luxe du costume ecclésiastique, se ceignait avec un simple cordon à nœuds, à peu près semblable à ceux dont on se sert communément pour attacher l'aube. Guillaume Durand, qui n'oublie pas les parures de l'aube, ne dit rien des ornements de la ceinture; il marque seulement que celle de l'évêque est double, et pendante du côté gauche. Cette ceinture était alors, comme elle s'est conservée depuis, conforme à la description qu'en donne, au *xvi^e* siècle, saint Charles Borromée, c'est-à-dire un cordon de fil tressé, d'une largeur de trois centimètres environ, et terminé par deux touffes ou glands frangés. On n'exige même plus que ce cordon soit en fil, et l'usage de la ceinture longue de soie blanche, terminée à ses extrémités par une frange de soie, ou d'or, ou d'argent, est demeuré presque exclusivement aux évêques; néanmoins, les prêtres s'en servent encore dans certaines solennités. La largeur de ces ceintures a sans doute contribué à les faire porter d'une manière peu convenable, et surtout peu conforme à la signification de ce vêtement. Placée sur la poitrine, la ceinture n'a plus aucun rapport avec les paroles que dit le prêtre en la prenant. L'usage de tous les temps, la tradition de l'Église et les passages de l'Écri-

ture indiquent assez qu'elle doit ceindre les reins, comme les Israélites se ceignaient pour manger l'agneau pascal. « La justice sera la ceinture de ses reins et la bonne foi sera son baudrier », dit Isaïe. Que signifie donc sous les bras ce symbole de la chasteté? quel rapport y a-t-il entre la gêne de la respiration et la vigilance de l'esprit sur la chair? N'est-ce pas avoir dénaturé à plaisir ce lien intime et naturel qui, par des signes sensibles, dispose le prêtre aux méditations les plus graves; n'est-ce pas lui montrer trop évidemment que le costume qu'il porte, soumis comme le nôtre aux caprices de la mode, peut admettre toute bizarrerie et toute nouveauté, dût-elle, comme dans ce cas, heurter le bon sens et la tradition?

Explication des figures de la planche ci-jointe :

1, 2, 3. Ornaments de saint Thomas Becket, à Sens (xii^e siècle). — 4, 2. Parures d'amict. — 3. Parure d'aube. — 4. Parure d'aube appartenant à la fig. 9. — 5. Amict rabattu sur la chasuble d'après une peinture en détrempe de la cathédrale de Worms (xiii^e siècle). — 6. Autre, du xiv^e siècle. — 7. Amict relevé sur la tête, d'après une figure d'Ulger, évêque d'Angers (xiii^e siècle). — 8. Saint Grégoire revêtu du fanon, peinture du Giotto (xiv^e siècle), tirée de la collection de M. Artaud. — 9. Fig. de maître Jean D..., chancelier de Sainte-Marie de Noyon, pierre tumulaire des premières années du xiv^e siècle, provenant de l'abbaye de Sainte-Genève.

VICTOR GAY.

MELANGES ET NOUVELLES.

L'art païen aux abais. — Fresques de Saint-Germain-l'Auxerrois. — Le gothique et les Académies. — La musique à l'église. — Vandalisme dans le département de l'Aisne.

L'art païen aux abais. — L'archéologie, à ce qu'il paraît, exerce en ce moment une influence assez grande pour que les distributeurs officiels de travaux d'art en aient peur, et qu'ils n'osent plus confier des statues religieuses ou des tableaux de sainteté (c'est ainsi qu'ils s'expriment) aux artistes même éminents qui n'ont étudié que les nudités, les attitudes et les expressions païennes. Il y a peu de temps, un sculpteur en renom, M. Pradier, désirait obtenir quelque commande ministérielle de statues à placer dans une église. « Mais, mon cher, lui répondit-on, cela n'est impossible; que diraient le Comité historique des arts et monuments, les commissions archéologiques, les « Revues » qui s'occupent du moyen âge, si je vous donnais une Vierge, à vous qui faites si bien des Vénus de bas étage, un apôtre, à vous qui portez tant d'affection à Bacchus et à ses amis? » Le grand statuaire ne se l'est pas tenu pour dit, et il a prié un illustre poète, M. Victor Hugo, d'attendrir sur ce point, si c'était possible, le Comité historique des arts et monuments. A l'une des séances de l'année dernière, M. Victor Hugo a donc pris la parole en faveur de l'art moderne contre la science archéologique. La mauvaise cause a été fort éloquemment défendue; mais, comme on pouvait le prévoir, elle n'a pas triomphé: l'archéologie est restée sourde et dure. Nous avons réligé avec la plus grande impartialité, comme on s'en apercevra, le procès-verbal de cette séance dont nous allons donner un extrait. Nous avons joint nos observations à celles de quelques membres du Comité; mais, si la discussion avait été approfondie, nous aurions pu donner des raisons assez nombreuses à l'appui de notre opinion. Ainsi, par exemple, nous pensons qu'un artiste, accoutumé à faire des personnages sans vêtements, ne saurait en produire qui fussent *bien* habillés. Quand on a l'habitude de voir les objets à l'œil nu, on voit fort mal en regardant avec des lunettes. Certes les

artistes du moyen âge étaient d'habiles sculpteurs; aucun de nos lecteurs ne suspectera notre opinion personnelle sur ce point. Cependant, habitués qu'ils étaient à représenter des personnages vêtus, ils ont pitoyablement réussi quand ils ont dû, comme pour Adam et Ève, par exemple, en faire qui fussent nus. Par la même raison, tout artiste habitué aux nudités traitera fort mal les vêtements, et il arrivera qu'un sculpteur éminent, comme M. Pradier, produira une statue habillée vraiment detestable, et sera battu par un sculpteur ordinaire qui aimera et qui fera des figures vêtues. Ainsi, même en laissant de côté la convenance, l'expression religieuse, l'attitude chrétienne, la science du moyen âge, on devra toujours préférer à M. Pradier, ou à M. David, pour une statue chrétienne, un sculpteur qui aura fait du christianisme et des monuments religieux une étude particulière.

Voici les extraits de nos procès-verbaux.

« Séance du 2 mai 1846. — M. le comte de Montalembert demande des renseignements à M. de La Cour chef de division au ministère des cultes sur le projet qu'on aurait de peindre la cathédrale du Puy. — M. de La Cour annonce que rien n'est projeté à ce sujet. Si jamais on devait peindre cette cathédrale, on prendrait pour modèles les anciennes peintures retrouvées dans la cathédrale même.

« M. le baron Taylor désirerait que le Comité approuvât le principe des peintures murales dans les églises, en place des peintures sur toile et en cadre. Les tableaux vont mal dans les églises, où ils brisent les lignes de l'architecture et détruisent l'effet perspectif des monuments. On dépense aujourd'hui beaucoup d'argent pour acheter des tableaux religieux; il vaudrait mieux dépenser cet argent à commander des peintures murales. Les artistes, auxquels on donnerait des commandes de ce genre, seraient forcés de faire des études sérieuses sur la grande peinture. On ne se gêne pas pour faire un tableau, on se gênerait beaucoup pour exécuter une grande peinture murale. L'art y gagnerait ainsi que les monuments. C'est avec un grand plaisir qu'on a appris que M. Ingres était chargé de peindre l'église Saint-Vincent-de-Paul, à Paris.

« M. le comte de Gasparin, président, fait observer que le ministre de l'intérieur est forcé de faire de nombreuses et par conséquent de petites commandes de peinture; cette nécessité de sa position l'obligera toujours à ne pas renoncer à la peinture des tableaux.

« M. Perrot annonce que M. le ministre de l'intérieur doit demander cette année un crédit de 200,000 francs pour faire exécuter des peintures murales dans les édifices de Paris et des départements.

« M. le comte de Montalembert pense, comme M. le baron Taylor, qu'il faut encourager le ministre à faire exécuter des peintures murales plutôt que des tableaux. Cependant la peinture religieuse qui se fait en ce moment est mauvaise; si l'art ne devait pas s'améliorer, il faudrait préférer les tableaux aux peintures murales; car un tableau a l'immense avantage de pouvoir s'enlever, se mettre au grenier ou se brûler, tandis qu'une peinture sur mur reste longtemps en place et déshonore pour longtemps, pour toujours, un monument. On ne se résout pas facilement à détruire une fresque. Si l'on exécutait des peintures comme celles dont M. Flandrin vient d'orner Saint-Germain-des-Prés, il faudrait renoncer à toute autre peinture; mais, à côté de Saint-Germain-des-Prés, il y a Saint-Germain-l'Auxerrois, qui n'est pas très-éloigné de Saint-Mery.

« M. Didron ajoute qu'il n'y a pas d'inconvénient à peindre sur mur les monuments modernes; mais y il aurait un grave danger à décorer de peintures murales les édifices anciens, les églises du moyen âge. Dans des peintures de ce genre, il faut considérer l'art et la science archéologique: si l'art peut produire de belles œuvres, la science n'est pas suffisamment faite encore. Personne, en ce moment, n'est capable de peindre convenablement une ancienne église. L'étude ardue et complexe de l'iconographie commence à peine. »

A la séance suivante, le 26 mai, la discussion a repris en ces termes :

« M. Le Prevost fait observer qu'il existe pour les églises trois systèmes de décoration en peinture: les peintures murales, les vitraux, les mosaïques. Quant aux vitraux, ce genre d'ornement a repris fort heureusement une complète faveur. A l'égard des peintures murales, on doit les préférer aux tableaux proprement dits, tableaux sur toile et dans des cadres, qu'il faut pencher pour qu'on puisse les voir, et qui interrompent les lignes de l'architecture. Les mosaïques sont un beau et presque indestructible système de décoration; il faudrait en recommander l'usage au gouvernement. Les mosaïques sont coûteuses, mais on peut les simplifier beaucoup.

« M. le vicomte Héricart de Thury ajoute qu'il n'existe qu'un seul artiste en mosaïque monumentale à Paris, et que cependant il est réduit à la misère. Il faudrait encourager l'art de la mosaïque.

« M. Didron fait observer que les mosaïques, très-fréquentes en Italie et en Grèce, sont fort rares en France. L'art de la mosaïque n'est pas français; notre mosaïque, c'est la peinture sur verre, et c'est elle qu'il faudrait encourager de préférence.

« M. Victor Hugo fait observer qu'aux trois systèmes de décoration signalés

par M. Le Prevost, les peintures murales, les vitraux et les mosaïques, il faut en ajouter un quatrième, la sculpture en bosse et en bas-relief. Il appartient au Comité de faire comprendre au gouvernement que le principe de l'architecture nue est mauvais; les murs sont faits pour être décorés. Le mur est une page blanche sur laquelle l'artiste doit écrire en sculpture et en peinture. C'est à l'époque de l'empire, sous Napoléon, qu'on a fait de l'architecture tout nue; mais jamais les Grecs, les Romains, les Égyptiens, les Indous n'ont élevé des murailles complètement nues; l'ornement est un des éléments du beau. L'architecture, pour être belle, veut être décorée. Or, l'ornement fait défaut dans les édifices modernes, et il est temps de rappeler la France au sentiment de la beauté. Il faut donc décorer les monuments. A l'égard des édifices anciens, des cathédrales, par exemple, toutes celles qui sont finies ont été décorées de peintures au dedans, de sculptures au dehors. Pour des monuments de cette importance, il faut distinguer entre ceux qui, vieillis ou mutilés, ont reçu du temps ou des hommes une certaine beauté; et ceux qui ont perdu, loin de gagner, à la vieillesse et aux dégradations. Aux premiers, sous aucun prétexte, il ne faut pas toucher, parce que les effacements dont le temps et les hommes sont les auteurs importent pour l'histoire et quelquefois pour l'art. Les consolider, les empêcher de tomber, c'est tout ce qu'on doit se permettre. Quant aux seconds, il faut les réparer; il faut tâcher de les ramener à leur ancien état, les débadigeonner, en refaire l'ornementation et l'ameublement. Le gouvernement peut et doit les confier aux architectes, aux sculpteurs et aux peintres, pour les remettre en état; il faut seulement que les travaux exécutés par les artistes soient faits avec soin, avec science et avec intelligence. A Saint-Germain-des-Prés, on loue à bon droit la belle et sévère peinture que M. Flandrin vient de placer dans le chœur; mais on peut blâmer ce que l'architecte achève de faire en ce moment à la flèche et à la tour. L'aiguille a perdu son galbe et sa physionomie; on l'a flanquée de clochetons que couronnent des boules sans caractère et sans l'appendice qu'elles appelaient nécessairement. Les arêtes et les chéneaux en zinc sont une addition que la science archéologique ne peut approuver. Il faudrait donc empêcher des travaux de ce genre et surveiller rigoureusement les architectes. Quant à l'ornementation, on peut être un peu moins sévère, on peut laisser un peu de liberté à l'artiste; il n'y a pas de danger pour le monument, et l'art pourra y gagner. Mais pour l'ameublement, il faut donner une liberté plus grande encore. Quand un grand artiste fait une chaire, un autel, une stalle, il est bon de ne pas l'entraver. Si l'œuvre qu'il exécute est belle, et ce sera toujours le cas, puisqu'il s'agit d'un artiste

éminent, elle sera suffisamment convenable. D'ailleurs un meuble passe, un meuble s'enlève aisément. Il faut donc réserver le droit de l'art, le droit de l'artiste supérieur. L'archéologie, qui n'est qu'une science et qui est moindre par conséquent que l'art, peut imposer des règles rigoureuses à l'architecte; mais elle doit être moins sévère pour l'ornemaniste et surtout laisser toute liberté à l'artiste éminent qui meuble une église. Si Veronèse avait fait les *Noces de Cana* dans Notre-Dame de Paris, ce n'en serait pas moins un chef-d'œuvre, quoique cette peinture fût hors de rapport avec le style du monument. Si Bernard Palissy avait rempli une église gothique de ses œuvres de la renaissance, ces œuvres n'en seraient pas moins belles et ne devraient pas moins y rester. Ce que nous disons des morts, appliquons-le aux vivants, et quand un grand artiste contemporain se présentera pour décorer une église, n'allons pas l'éconduire au nom de l'archéologie, ou le forcer à plier son génie au génie des temps passés; il lui faut, pour faire des chefs-d'œuvre, une liberté complète. Mais si l'on peut réclamer la liberté au nom de l'artiste supérieur quand il fait des travaux dans un édifice ancien, à plus forte raison quand il décore un édifice moderne: c'est là qu'il a besoin d'une liberté absolue. A supposer qu'il se trompe, il faut même le laisser faire: les aberrations de l'artiste ont leur avantage; elles expriment l'état de l'art à une époque donnée. En résumé, M. Victor Hugo demande que quand il s'agit de meubler une église, on laisse à l'artiste qu'on charge de ce travail une liberté entière.

« M. le comte de Gasparin, président, fait observer que si un grand artiste produit une œuvre en commettant des fautes d'archéologie, cette œuvre pourra être bonne, mais elle n'en serait que meilleure si les fautes n'existaient pas. La science guide le génie et ne l'entrave pas. D'ailleurs, si on laisse le champ libre aux artistes, on s'interdit le droit de les critiquer, et il faudra recevoir humblement de leur main tout ce qu'ils voudront bien nous donner. Enfin, si l'on fait une réserve en faveur des artistes éminents, tous les artistes, même les plus médiocres, proclameront qu'ils ont du génie et qu'il faut les laisser faire à leur guise.

« M. Didron ajoute que le Comité est institué pour étudier l'art du moyen âge, et non pour régler l'art contemporain ou futur. Si l'archéologie a eu assez de pouvoir pour obliger à plus de retenue et plus de science les artistes chargés de travaux dans les monuments anciens, loin de s'en plaindre, il faut s'en féliciter; loin d'arrêter ce mouvement, il faut le précipiter; loin de lâcher la bride aux artistes, il faut au contraire la retenir. Un artiste de mérite ne ferait pas une œuvre plus mauvaise, parce qu'on l'obligerait à la

mettre en harmonie avec l'édifice où elle doit être placée, avec la destination qui lui est réservée. Dans un monument chrétien, il faut un art chrétien. Toute statue de Vierge, par exemple, inspirée par la statuaire païenne, ne saurait être belle dans la haute et souveraine acception du mot, puisqu'elle serait en désaccord complet avec le sujet même. La convenance est un élément de beauté tout aussi bien que la perfection des formes.

« M. Delécluze pense que la réserve demandée par M. Victor Hugo en faveur des artistes éminents est inutile. Si l'artiste auquel un travail est confié a du génie, vous aurez beau lui faire des recommandations, il ne vous écoutera pas; si vous restreignez sa liberté, il brisera vos règles. Il n'y a pas de barrières infranchissables pour un homme supérieur. Il serait à désirer, du reste, que le Comité donnât des avis sur le meilleur système de peinture à exécuter dans les églises de style ogival. Ces églises ne se prêtent en aucune façon à recevoir des tableaux proprement dits, des peintures sur toile et encadrées, qu'il faut pencher, qu'on ne voit jamais bien et qui ne s'harmonisent pas avec l'architecture. Les peintures murales sont bien plus convenables. Mais, dans les églises ogivales, les parties lisses où l'on peut peindre, les murailles de refend des chapelles, par exemple, sont hautes et peu larges. Il est impossible de les décorer dans toute leur hauteur, et cependant, c'est ce que les peintres font aujourd'hui, c'est ce qu'ils ont fait récemment dans plusieurs églises de Paris. Si les figures sont trop longues, trop hautes, on ne les voit pas; au lieu d'ordonner les sujets en longueur, il vaudrait mieux les disposer en largeur et par étages. Dans les chapelles nouvellement peintes, le talent de l'artiste peut être recommandable, mais l'ordonnance de ses sujets est mauvaise. L'église d'Assise prouve, par le beau résultat d'une ordonnance différente, qu'il faudrait changer de système. C'est de l'ornement surtout qu'on doit mettre dans les églises de ce genre. Quand on fait des tableaux véritables et à sujets, il faut que ces tableaux soient petits et à fond plat, autant que possible, imitant le bas-relief et la sculpture plutôt que la peinture; si l'on fait des tableaux profonds ou imitant la profondeur, on est forcé de mettre les objets, hommes et choses, en perspective, et l'effet en est des plus disgracieux. La coupole de Parme est l'exemple le plus saillant qu'on puisse citer des mauvais effets des peintures en profondeur. Les plafonds ne comportent que des figures plates ou, mieux encore, que de simples ornements.

« M. Le Prevost pense que les peintures à personnages conviennent peu dans les églises ogivales et même dans les églises romanes. Le système de peinture à préférer, c'est l'ornementation proprement dite. On trouve en-

core, dans les anciennes églises de nos villages, des peintures de pur ornement et qui sont d'un effet délicieux. Ce système de simple ornementation est très-facile et très-peu coûteux d'exécution; il faudrait y revenir, engager les artistes à l'étudier et le gouvernement à le faire exécuter. Quant aux peintures à personnages, on en trouvera toujours le placement dans les églises modernes. Néanmoins, dans les anciennes cathédrales, à côté de la peinture d'ornement, il y a place quelquefois pour la peinture à personnages. Ainsi, dans la cathédrale de Cologne, on a peint en ornement, pour les corbeilles et les feuilles des chapiteaux, or sur minium; mais en même temps, dans le sanctuaire, on a exécuté de grands anges dans le style byzantin et sur fonds plats: ces deux ordres de peinture sont d'un bel effet.

« M. Didron regrette que ces peintures d'ornement et de figures aient été mal exécutées dans la cathédrale de Cologne. Les chapiteaux à feuilles d'or sur fond rouge sont criards, parce qu'on n'a pas eu la précaution de cerner les feuilles d'un filet noir qui opère une transition entre l'or et le minium. Cette précaution délicate, le moyen âge l'a eue, et c'est dans ce système, reproduit scrupuleusement en ce moment même à la Sainte-Chapelle, que le bel édifice de saint Louis a été peint. Quant aux anges du sanctuaire de la cathédrale de Cologne, on aurait dû, dans un édifice gothique et occidental, ne pas les faire byzantins ni orientaux. La cathédrale de Cologne est un des plus fâcheux exemples des mauvaises restaurations exécutées de notre temps. A l'extérieur, aux clochetons des contreforts, on a placé des statues de danseuses d'Opéra jouant de la double-flûte et d'autres instruments antiques que le moyen âge n'a pas connus.

« M. Bottée de Toulmon ajoute qu'il est fâcheux de voir des statues païennes jouant, dans une cathédrale gothique, d'instruments antiques et non usités au moyen âge.

« M. Victor Hugo fait observer qu'il ne faut pas faire uniquement de la science et ne regarder que le passé. Les anges orientaux et les joueurs d'instruments antiques de la cathédrale de Cologne ne conviennent pas à ce monument. Mais si un grand peintre, M. Ingres, un grand sculpteur, M. Pradier, avaient exécuté ces figures et ces statues, on aurait des chefs-d'œuvre qui enrichiraient la cathédrale de Cologne. Les églises ont admis, ont accueilli l'art de toutes les époques. L'art, c'est le présent qui se dépose successivement dans les édifices qui sont pour ainsi dire éternels; il est dans le caractère, dans la nature des grandes églises d'admettre toutes les fantaisies de l'artiste. Les églises de Belgique, toutes remplies de meubles

d'époques différentes, de chaires splendides des XVII^e et XVIII^e siècles, dans les nefes des XIV^e et XV^e, produisent un effet qui nous étonne. S'il en était de même en France, ce serait un grand bonheur pour l'art.

« M. le baron Taylor ajoute que M. Victor Hugo vient d'esquisser à grands traits l'histoire de l'art dans tous les siècles. Depuis Louis XIV jusqu'à nos jours, lorsqu'on a touché à un monument, on l'a fait avec intelligence, on peut même dire avec perfidie. Cependant, ce qu'on y a mis, comme ameublement, comme sculpture et peinture, il faut le respecter. Quelquefois, certaines de ces œuvres sont remarquables; toutes d'ailleurs intéressent l'histoire de l'art. Une des idées les plus funestes de ces derniers temps a été d'enlever les tombes des églises; une époque viendra où les chrétiens reconquerront le droit de se faire enterrer dans les églises et de faire placer des monuments sur leur sépulture. Alors nos édifices religieux se remeubleront petit à petit de ces tombeaux analogues à ceux du moyen âge, et surtout à ceux de la Renaissance, qui font aujourd'hui la gloire de certaines églises et la richesse de plusieurs musées. Préparons ce retour aux grandes idées d'art, et laissons un peu de liberté aux artistes. Imposer des règles absolues, ce serait gêner l'artiste en pure perte. Si l'artiste a du talent, a du génie, il passera outre, il franchira vos règles; s'il est médiocre, il se gênera pour vous complaire, il fera mal pour exécuter plus ou moins fidèlement les prescriptions archéologiques. Dans de pareilles circonstances, la liberté vaut mieux, pour l'art et les artistes, que les règles même les plus savantes et les plus sages. »

Fresques de Saint-Germain-l'Auxerrois. — Quelques mois s'étaient écoulés à peine que les doctrines soutenues par le Comité recevaient une atteinte éclatante dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. M. Demerson, le curé de Saint-Germain, n'est cependant pas, comme correspondant du Comité, étranger à l'archéologie du moyen âge. On a donc découvert, il y a peu de temps, le porche de cette église que M. Mottez a chargé de peintures à fresque. C'est une pensée louable que de décorer l'intérieur et l'extérieur des églises, mais il faudrait que cette pensée fût servie par l'art et la science. Une église, qui commande toujours la gravité et le respect, ne peut sans inconvénient se couvrir ou se meubler d'ornements qui seraient à peine tolérables dans une maison particulière. M. Mottez a manqué à sa tâche en exposant, aux yeux de tout Paris et en face du Louvre, des peintures qui blessent à la fois les convenances, le dogme religieux et la science archéologique. La porte centrale du grand portail de Saint-Ger-

main, qui date du XIII^e siècle, de Philippe-Auguste ou de Louis VIII, était décorée de statues et figures en pierre de liais qu'il n'aurait pas fallu tremper dans un bain d'or, comme on n'a jamais fait au moyen âge. Des monuments de ce genre sont sacrés; et, quand c'est le legs de cinq ou six siècles, il faut les conserver religieusement, sans les badigeonner d'or ou de couleurs de toute espèce. Au centre du tympan existait un Jugement dernier en statues, cassées avant ou pendant nos troubles politiques; si l'on voulait faire disparaître ces traces de destruction, ce que nous n'approuvons pas, il fallait du moins replacer, soit en statues, soit en figures peintes, la scène du Jugement dernier. Au lieu de cela, M. Mottez a peint le crucifiement de Jésus-Christ; mais les voussures de ce tympan, où l'on voit, en statues du XIII^e siècle, les vierges folles et les vierges sages, Abraham qui reçoit dans son giron les âmes des justes, Satan qui chasse et tourmente en enfer les âmes des damnées, alors, ces voussures n'ont plus de sens. Le tableau contredit le cadre qui l'entoure. — Constamment, au moyen âge, on a représenté l'âme humaine, surtout celle des Justes, sous la forme d'un petit enfant nu, mais sans sexe. Jésus a dit dans l'Évangile (S. Luc, xx, 34-36) qu'il n'y aurait, au temps de la résurrection, ni maris ni femmes, mais qu'on serait semblable aux anges; c'est en abolissant le sexe que les artistes du moyen âge ont traduit matériellement ce passage de l'Évangile. Les âmes du XIII^e siècle, qu'Abraham tient et semble réchauffer dans son sein, sur les voussures de nos cathédrales, ont été ainsi figurées. M. Mottez avait donc, presque sous la main, un exemple qu'il aurait dû copier. Loin de là, il a figuré l'âme d'Abel, dont Caïn vient de tuer le corps, sous la forme d'un enfant nu, mais dont le sexe très-apparent donne un démenti aux artistes du moyen âge, et presque à l'Évangile. Il faut regretter que M. le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois n'ait pas surveillé la fantaisie de l'artiste dans des sujets qui touchent à la tradition, aux usages et même au dogme. Le dogme en effet reçoit lui-même une atteinte dans ces peintures. — Quand les artistes chrétiens représentent la Trinité, ils affectionnent, entre autres motifs, celui où Dieu le père tient entre ses bras son fils attaché à la croix. Entre le Père et le Fils, et allant de l'un à l'autre, est figuré le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Le Saint-Esprit, d'après le dogme, procède du Père et du Fils, et doit se placer entre l'un et l'autre; cette disposition, qui est de rigueur, s'observe constamment. M. Mottez a peint une Trinité de ce genre, au tympan de la grande porte; mais il a mis le Saint-Esprit à la place du Père et réciproquement. La colombe divine plane au-dessus des deux autres personnes; le Père, placé entre elle et

Jésus, semble ainsi procéder du Saint-Esprit et de son propre fils. M. Mottez a donc fait une hérésie véritable dans sa peinture, et nous sommes étonnés que le clergé de Saint-Germain ne s'en soit pas aperçu. — Le XVI^e siècle avait placé, sous ce porche, une statue de sainte Marie Égyptienne. La sainte, à peu près nue, a été peinte des pieds à la tête, comme les autres affreuses statues qu'un sculpteur moderne a faites sur la demande de M. Demerson. Mais Marie était d'Égypte et fort cuivrée, sinon tout à fait noire. « Zozime, dit la légende, aperçut une creature toute nue, le corps noir et brûlé par le soleil; c'était Marie l'Égyptienne ». Sans égard à ce texte positif, M. Mottez a peint la sainte en couleur de chair parisienne. Cette femme nue, en tableau vivant, tient les trois pains jaunâtres et dorés dont parle sa légende; elle ressemble ainsi à une marchande de gâteaux de Nanterre qui aurait oublié de s'habiller. — Quant à l'art, il est plus maltraité que la science encore dans ces peintures. Le Christ étendu sur la croix que tient le Père Éternel, et dont nous venons de parler, ne saurait être accepté par l'art moderne: jamais en aucun temps, même au plus vieux moyen âge qu'on méprise à tort, on n'a fait une figure aussi disgracieuse, aussi dénuée d'expression, d'intelligence et de forme. Le reste des personnages, semés sur les pieds-droits des piliers, les tympans des arcades et les pendentifs des voûtes, ne vaut pas mieux. Une vieille femme, examinant cela en même temps que nous, au milieu de la foule, se mit à dire tout haut: « Mais ce sont des singes en peinture que tous ces gens-là! Après cela, continua-t-elle, ce n'est pas étonnant, car c'est la tentation de saint Antoine ». Un grand éclat de rire accueillit cette saillie qui traduisait assez bien l'impression que tout le monde éprouvait à la vue de tous ces magots. Les saints Louis et Léon IX du tympan sont d'une laideur qui passe, comme on dit ordinairement, toute permission. M. Mottez a donné à saint Louis le masque de Charles V, ainsi qu'on s'obstine à faire tous les jours; mais en cela il a suivi l'exemple de tous ses camarades sculpteurs et peintres. Nous ne savons pas pourquoi encore chez nous, en France, on vient nous donner ces anges de style et de types italiens, quand nous avons des anges français des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles d'un aussi admirable caractère. Un verrier, dans ses vitraux de Saint-Eustache, M. Anauy-Duval, dans sa peinture de la Vierge à Saint-Germain-l'Auxerrois, M. Mottez, dans son porche, nous fatiguent de ces anges exotiques. Ces messieurs sont allés ou ne sont pas allés en Italie, peu nous importe; mais nous sommes en France où nos anges valent bien ceux de l'Italie. D'ailleurs, seraient-ils inférieurs, quand on décore un monument français c'est de l'ornementation française qu'il faut nous donner. Du gothique italien serait affreux dans le gothique

français de Chartres, de Paris, de Reims ou d'Amiens; nous ne voyons pas pourquoi les saints et les anges italiens y seraient plus beaux. On dit que, sensible à la critique, M. le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois va faire corriger ces peintures. Nous le supplions de faire disparaître l'hérésie dogmatique relative à la Trinité, l'hérésie historique relative à sainte Marie l'Égyptienne, l'hérésie archéologique relative à l'âme d'Abel, et toutes les laideurs dont ces peintures sont saupoudrées. Si M. Demerson nous rendait le Jugement dernier à la place de ces vilains saints du tympan central, nous consentirions à oublier tout le mal qu'on a fait à Saint-Germain-l'Auxerrois depuis que cette malheureuse église est rendue au culte catholique.

La gothique et l'Académie royale des beaux-arts de Belgique. — Comme la nôtre, l'Académie belge des beaux-arts se préoccupe du système le plus convenable à adopter dans l'architecture religieuse moderne. Nous ne savons pas si cette question est de la compétence d'une société savante; mais nous féliciterons l'Académie des beaux-arts de Belgique de s'être montrée plus pratique que celle dont M. Raoul Rochette est l'organe, et d'avoir mis au concours cette grave et difficile question, au lieu de la résoudre *ex professo*, en famille, dans sa chambre, sous le manteau de la cheminée, comme on a fait chez nous. L'Académie belge, on en voit bien la tendance, aime le fer, parce qu'elle vit dans un pays de fer et de houille, et qu'elle compte dans son sein, sinon des maîtres de forge et des houilleurs, au moins des parents et des amis d'industriels de ce genre; mais l'Académie provoque des livres, des mémoires, des dissertations qui l'éclaireront, qu'elle lira, qu'elle jugera, qu'elle couronnera, et nous ne mettons pas en doute que le gothique du XIII^e siècle, le vrai gothique de matériaux et de forme, ne sorte victorieux du concours. Voici la question telle qu'elle est posée.

« Depuis l'introduction du christianisme, plusieurs types d'architecture ont été successivement employés dans la construction des temples de cette religion. Différents par le style et par les moyens d'exécution, tous avaient cependant pour but de couvrir et de clore des espaces considérables, mis en rapport avec les exigences du culte et le nombre des fidèles qu'ils devaient contenir. La classe des beaux-arts demande quel est, parmi ces divers types, celui qu'il conviendrait d'appliquer aux monuments religieux de la Belgique, eu égard au climat, aux ressources du pays et aux progrès de l'industrie, de manière à obtenir le plus de résultat avec le moins de dépenses possible. Les concurrents s'attacheront à indiquer et à examiner les causes qui ont fait accepter ou abandonner les divers types admis autrefois. Ils recherche-

ront, en outre si, par les progrès des sciences et notamment de la métallurgie, on ne pourrait pas, en introduisant de nouvelles combinaisons, donner aux églises un cachet d'originalité, qui manque généralement aux constructions de nos jours ; ils indiqueront en quoi et de quelle manière l'on pourrait en faire l'application. »

Maintenant, que nos amis, même de France, se mettent au travail ; la question est assez belle pour que tout le monde s'en occupe. Nous en reparlerons encore. Le concours est ouvert jusqu'au 1^{er} juillet prochain ; un prix de quinze cents francs sera donné au meilleur mémoire. Tous, étrangers comme régnicoles, sont admis à concourir. Notre Académie des beaux-arts doit être peu flattée de se voir ainsi dépassée par nos voisins ; mais elle doit surtout fort peu priser l'accueil fait de tous les points de la France à son curieux Manifeste. Outre les brochures que nous avons déjà enregistrées et que nous enregistrons aujourd'hui encore, comme on peut le voir dans notre catalogue de livres, nous avons reçu d'Orléans, de Bayonne, de Bergerac, l'*Orléanais*, l'*Adour*, le *Journal de Bergerac*, où les doctrines de notre Académie à l'égard du style ogival et des églises modernes sont assurément fort malmenées. La question fait le tour de la France, et on la résout comme nous l'avons résolue. Nous remercierons MM. Gustave Franc et l'abbé Sagette des articles bienveillants et remarquables insérés par eux dans l'*Orléanais* et le *Journal de Bergerac*. L'éloquent anonyme, rédacteur de l'*Adour*, voudra bien aussi prendre sa part de nos félicitations. En Angleterre, en Allemagne et en Belgique, on écrit comme nous écrivons ici ; nous en avons déjà parlé et nous n'en dirons rien aujourd'hui. L'Académie n'a donc pas tout à fait le monde entier pour elle.

La musique à l'église. — M. J. Régnier, avocat et musicien, nous écrit de Nancy : « Monsieur, dans votre dernier numéro vous dites de mon « Mémoire sur le maintien de la musique à l'église » qu'il est attaqué par le journal de M. Danjou « avec une souveraine raison ». Je ne puis croire que vous veuillez ainsi rehabilitier les inexactitudes même matérielles par lesquelles cet artiste distingué dénature le sens et la lettre de mon Mémoire. J'ai l'honneur de vous prévenir que je les ai déjà démenties dans la *Voix de la Vérité*, et j'espère qu'un jour leur auteur aura la bonne foi de reproduire ce démenti complet, comme je le lui ai adressé. Si vous avez, Monsieur, le temps de parcourir mon Mémoire, soit dans le *Correspondant* du 10 septembre dernier, soit dans l'extrait conforme, mis en vente chez M. Blanchet, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 41, vous n'y trouverez pas un mot qui ne combatte le gâchis que

vous appelez *musique* avec un si juste soupir. — Vous m'appelez organiste, sans doute parce que je m'occupe d'un travail sur l'expertise et l'esprit de l'orgue, comme M. Hamel, juge à Beauvais, s'occupe de sa facture. Simple avocat, j'emploie les nombreux loisirs que nous imposent nos seigneurs les avoués à plaider par *mémoires* la cause de la vérité historique, de la liturgie et de l'art. Cette noble cause, que vous gagnez vous-même chaque jour pour l'architecture chrétienne, établit entre nous, Monsieur, un lien précieux que je ne cherche point à rompre; et, en vous priant d'insérer ma réclamation, je compte moins encore sur les lois de 1822 et 1835 que sur votre loyauté.

« Recevez, etc.

« JOSEPH RÉGNIER,

« Avocat à la Cour royale de Nancy »

Nous ne savons trop pourquoi M. Joseph Régnier nous honore de cette lettre. On a dit, dans les « Annales », que M. Régnier demandait le maintien de la musique à l'église; c'est le titre même qu'il a cru devoir choisir pour son Mémoire. Or les « Annales » demandent, d'une manière radicale et absolue, qu'on expulse de l'église toute musique quelconque, bonne ou mauvaise, pour n'y conserver que le plain-chant pur; les « Annales » devaient donc blâmer, comme elles blâment en ce moment même, le Mémoire de M. Régnier; mais elles devaient approuver en principe, comme elles l'approuvent encore, la critique qu'en a faite M. Danjou. M. Régnier est musicien et demande qu'on fasse à l'église de la bonne musique, à la place de ce qu'il appelle le gâchis dont on embourbe nos oreilles; nous, qui ne sommes ni musiciens ni orfèvres, nous demandons l'exclusion de la musique et le rétablissement du plain-chant. Bonne ou mauvaise, nous ne voulons pas, pour église, d'une bâtisse en style grec ou romain, mais d'une construction en style ogival; bonne ou mauvaise la musique est inconvenante ou à contre-sens dans un édifice religieux, pour des cérémonies chrétiennes, et c'est pour cela que nous blâmons le « Maintien de la musique à l'église ».

On écrit de Rome, le 10 février: « On se rappelle que feu Grégoire XVI conçut le projet de ramener à sa simplicité antique la musique d'église qui, en Italie, a adopté à peu près l'allure, le caractère et même les exubérantes fioritures de la musique de théâtre. Ce projet n'a pas été accompli, sans doute parce que le savant maître de chapelle, Baïni, que le défunt pape avait principalement chargé d'en préparer l'exécution, tomba malade et vint à mourir peu de temps après; mais il vient d'être repris par le souverain pontife actuel, qui, comme son prédécesseur, a cultivé la musique

sacrée avec une grande prédilection. S. S. vient de confier à M. l'abbé Manni, élève de feu Baïni, et à M. Alexandre Moraldi, maître de chapelle de Saint-Pierre, la mission de rechercher dans les bibliothèques de l'Italie, et même dans celles des pays étrangers, les manuscrits ou les exemplaires imprimés des anciens chefs-d'œuvre de musique d'église, de les réunir et d'en préparer une édition, aussi correcte que possible, en notes modernes, laquelle sera publiée aux frais du gouvernement et sous les auspices et le patronage de Pie IX. — S. S. se propose de nommer prochainement une commission spécialement chargée de rétablir, dans sa pureté primitive, le chant grégorien, qui, lui aussi, a subi des modifications qui en altèrent profondément le caractère ». — La première partie de cette nouvelle, celle qui regarde la musique d'église, nous est à peu près indifférente, comme on le comprendra facilement; mais la seconde, qui concerne le plain-chant, nous intéresse au plus haut degré. Toutefois, la première, aussi bien que la seconde, témoigne d'un mouvement important en fait de chant religieux, d'un mouvement absolument semblable à celui qui pousse l'architecture, les arts figurés, la liturgie et la littérature du moyen âge. Pendant que le pape enverra peut-être en France MM. Manni et Moraldi, pour explorer nos bibliothèques, et transcrire nos manuscrits de musique et de chant, le ministre de l'instruction publique vient d'envoyer en Italie, à la demande de Mgr l'archevêque de Paris, un de nos amis, M. Danjou, directeur de la « Revue musicale », pour y étudier les manuscrits italiens, et l'exécution actuelle du chant ecclésiastique et de la musique dite religieuse. De ce concours réciproque sortiront des résultats importants, et nous ne doutons pas qu'ils ne soient entièrement favorables au plain-chant pur, et au plain-chant des XII^e et XIII^e siècles. C'est là, en effet, qu'est, à notre sens, la pureté primitive, la source la plus limpide du chant ecclésiastique. Ce qu'on appelle à tort le chant grégorien, n'est autre que le chant *ogival*, si l'on veut nous permettre cette expression; et de même que nous réclamons la construction des églises modernes en style du XIII^e siècle, de même aussi nous demandons qu'on revienne purement et simplement au chant religieux du temps de Philippe-Auguste et de saint Louis. Plus nous marchons dans nos études, plus nous nous enracinons dans ces doctrines que nous avons constamment soutenues. Sa Sainteté voudra bien nous permettre de lui offrir nos respectueuses félicitations pour les mesures qu'elle a prises et qu'elle va prendre.

Vandalisme dans le département de l'Aisne. — Nous empruntons à l'avant

dernier numéro du « Bulletin Archéologique » le fait suivant qu'il est bon de porter à la connaissance de nos lecteurs.

M. Souliac-Boileau, correspondant à Nogentel (Aisne), envoie une notice accompagnée de dessins sur les restes du château de Château-Thierry. M. Souliac demande qu'on conserve au moins ces débris qui appartiennent à la commune et qu'on détruit tous les jours. « Le côté du nord, écrit-il, a souffert beaucoup; on en extrait tous les jours des matériaux de construction. « La ville ayant eu besoin de paver une rue, a fait démanteler, à l'extérieur, « une grande partie du revêtement des remparts et des tours; maintenant il « ne reste plus que l'épaisseur des murailles. La ville a même toléré jusqu'ici « l'imprudence des habitants qui rongent et qui détruisent journellement, « pour ainsi dire, les assises de la fortification, en se donnant le plaisir de « faire rouler les pierres du haut des remparts ou de les enlever suivant leurs « besoins; elle a même l'intention de continuer d'extraire les pierres de l'intérieur des ruines, de faire disparaître le rempart du nord, et, de plus, de « faire sous peu démolir la porte située en avant de l'entrée et qui se voit « dans le dessin que j'ai mis en tête de cette description; il serait fâcheux « d'attendre cette exécution. Combien de souvenirs historiques deviennent la « proie du vandalisme, faute d'ordre et de surveillance; combien de restes « de monuments périssent ainsi abandonnés aux intempéries, qui les ébranlent et les ruinent! On est témoin journellement que l'outrage des hommes « est cent fois plus funeste encore que celui du temps. Je souhaite donc, dans « l'intérêt historique, que les membres du Comité des arts, après avoir examiné mes observations et reconnu l'importance de ma réclamation, s'adressent à M. le ministre et mettent un terme à cette destruction. Ce château « pourrait être consacré à des promenades publiques. Le dessus des remparts, dans tout le pourtour, pourrait recevoir une plantation d'arbres. « Quant au centre de la plate-forme, l'herbe y croissant très-bien, la ville en « peut tirer une location comme pâturage. J'ai soumis toutes ces observations « aux autorités locales, et je n'ai pas eu de réponse satisfaisante. » -- Renvoi à M. le ministre de l'intérieur qui, nous n'en doutons pas, aura fait droit à la réclamation.

PEINTURES MURALES DU MOYEN AGE

EN ALLEMAGNE ET HOLLANDE ¹.

Il est hors de doute qu'en Allemagne, comme en France, la plupart ou une grande partie des églises du moyen âge étaient richement décorées de peintures. Presque partout, dès qu'on commence à ôter la chaux qui couvrait les murs, on en retrouve des traces. En général, cependant, ces restes, échappés à l'influence du temps, sont si faibles, si rares et isolés, qu'ils ne servent qu'à prouver le fait d'une peinture jadis existante, sans donner une idée exacte du style et de l'effet que l'ensemble d'une telle décoration devait produire. Dans cet état des choses, chaque découverte de peintures murales, bien conservées dans leur ensemble, est un événement dont l'archéologie s'empresse de prendre note, et je crois devoir diriger l'attention publique sur quelques-unes de ces peintures, quoique non appartenantes à la France.

C'est à Cologne ou dans le rayon de cette métropole artistique du moyen âge que, depuis peu d'années, trois séries de ces peintures ont été découvertes ou du moins examinées. Outre leur importance pour l'histoire de l'art en général, ces peintures ont le mérite de compléter l'histoire de l'École de Cologne et de nous montrer les antécédents de ce maître Guillaume tant vanté vers la fin du xiv^e siècle.

Les plus anciennes et peut-être les plus intéressantes de ces peintures

1. Il se fait actuellement en Angleterre, en Belgique, en Allemagne et en France des recherches sur les peintures dont étaient couverts les anciens monuments religieux, élevés pendant tout le cours du moyen âge. Ces recherches sont partout couronnées de succès; le badigeon qu'on enlève laisse apercevoir des tableaux qu'il recouvrait depuis deux ou trois siècles. Nous voulons tenir nos lecteurs au courant de ces exhumations véritables, qui relient l'art antique à l'art du moyen âge, l'antiquité au paganisme, Pompéi à Cologne, à Cantorbéry, à Chartres. Déjà nous avons sollicité de nos correspondants de France des communications sur les anciennes peintures murales dont ils auraient connaissance; nous avons transmis à M. Démelle, qui dessine toutes ces peintures, les renseignements qui nous étaient adressés, et nous en tenons de nouveaux à sa disposition. Aujourd'hui, les renseignements nous arrivent de l'Allemagne et nous en faisons part à nos abonnés. Nous remercierons très-vivement M. Schmaese de l'intéressant article qui suit. (*Note du Directeur.*)

existent à Brauweiler, ancienne abbaye située à quelques lieues de Cologne, dans la direction du chemin de fer d'Aix-la-Chapelle, et dont on a fait une maison de correction. Cependant, et grâce à l'étendue immense de l'ancienne demeure de cette riche congrégation, cette destination n'a fait tort ni à la belle église, exemplaire élégant et noble du style de l'architecture rhénane du XII^e siècle, ni à la salle du chapitre où se trouvent les peintures mentionnées. Cette salle forme un rectangle de hauteur moyenne; ses trois fenêtres se trouvent dans un des deux plus longs côtés; la porte est percée en face. La couverture, consistant en six champs de voûtes d'arêtes, est soutenue (sans compter les murs) par deux petites colonnes romanes au milieu de la salle. Les parois sont couvertes de peintures ornementales assez mal conservées, tandis que des compositions historiques, dont la beauté extraordinaire frappe le spectateur, se trouvent sur les voûtes. Chaque champ de voûte forme dans l'ensemble de ses quatre triangles un tableau séparé des autres. La voûte qui s'appuie à la fenêtre du milieu montre, à la place d'honneur, l'image colossale du Sauveur, vu à mi-corps, donnant la bénédiction selon le rite latin¹, le livre dans la main gauche. Les trois autres triangles du même champ de voûte contiennent chacun deux saints. Des deux voûtes voisines, l'une donne la vie des anachorètes dans les montagnes de la Thébaïde, l'autre des scènes de martyre. Deux des voûtes du côté de la porte présentent aussi ces derniers sujets, tandis que la troisième est occupée par des actions guerrières prises de l'ancien Testament. On y reconnaît Samson combattant les Philistins avec la mâchoire d'âne. Le style est exempt des défauts qu'on est convenu d'attribuer à l'imitation du byzantin. On n'y trouve rien de cette

1. Dans une communication adressée au ministre de l'instruction publique, sur le même sujet, M. Reichensperger, conseiller à la cour de Trèves, correspondant des Comités historiques de France, déclare que cette figure donne la bénédiction grecque. Ce point est d'une haute importance, et nous appelons de nouveau l'attention de MM. Schmaase et Reichensperger pour l'éclaircir. La bénédiction latine se fait avec le pouce, l'index et le majeur ouverts, tandis que l'annulaire et le petit doigt restent fermés; dans la bénédiction grecque, le pouce se croise sur l'annulaire, le petit doigt et le majeur se courbent, mais l'index demeure raide et droit. Ces caractères peuvent se reconnaître aisément, et nous prions nos honorables et savants amis de Trèves et de Dusseldorf de vouloir bien nous renseigner à cet égard. Nous croirions volontiers qu'à Brauweiler, dans ce pays du Rhin, où l'art byzantin a exercé une influence incontestable, la bénédiction est grecque et non latine. Voici, du reste, le passage extrait de la communication de M. Reichensperger: « On y voit la figure en buste d'un Christ colossal, tenant l'Évangile ouvert dans la main gauche, tandis que la main droite bénit, *selon le rite grec*, le pouce reposant sur le troisième doigt. Le caractère de ce Christ rappelle beaucoup les grands Christ de Cimabue... Non-seulement le faire, en général, et la manière dont le Sauveur donne tout spécialement la bénédiction accusent une origine néogrecque; mais aussi l'histoire et la tradition viennent à l'appui de cette hypothèse, attendu qu'elles ont conservé le souvenir des Grecs venus en grand

raideur, de ces plis hachés et multipliés sur beaucoup de sculptures et de miniatures du XII^e siècle. Mais, d'un autre côté, l'artiste connaît l'antiquité : l'esprit romain lui a fait impression. Les anges ressemblent aux Victoires des arcs de triomphe ; Samson, dans sa tunique courte et son geste vigoureux, est un héros antique. A côté des soldats en cottes de mailles et en heaume pointu, on voit des guerriers en costume romain. Je ne crois pas, du moins selon un premier examen, que l'iconographie puisse tirer quelque enseignement des sujets représentés ; mais l'histoire de l'art citera ces peintures comme un exemple peut-être unique de la beauté et du grandiose dans ces siècles reculés. Le dessin est noble et sévère : il ressemble à celui des meilleures miniatures du XII^e siècle ; il ne participe pas encore de ce naturalisme naïf et gracieux qui, au XIII^e, commença à se mêler au caractère sérieux d'un art essentiellement religieux. Les figures, quoique rangées quelquefois avec une symétrie architecturale, sont pourtant bien posées ; le mouvement est vif et expressif : on est étonné du dessin hardi et naturel d'une attaque de cavalerie. Le peintre, sans avoir fait de la nature des études qui le gênent ou l'entraînent, la connaît assez pour exprimer ses idées ; il est dans cette disposition heureuse où rien ne l'empêche de marcher droit à son but. L'exécution est facile et sans prétention ; la couleur n'est pas appliquée à la fresque proprement dite, mais probablement sur le mur mouillé. Les teintes sont simples et claires, les draperies nobles ; le dessin n'est pas sans défaut, mais il en présente moins qu'on ne devrait s'y attendre. En général, c'est bien le style du XII^e siècle, mais traité par une main de maître, et beaucoup au-dessus de tout ce que nous pouvions espérer.

nombre à Cologne, principalement à l'appel d'un abbé de Saint-Pantaléon. Une partie du quartier dans lequel l'abbaye de Saint-Pantaléon (un saint grec d'origine et de nom) était située porte toujours le nom de « Marché des Grecs » (*Grächenmarkt*). Aussi le musée de Cologne contient-il un bas-relief qui occupait autrefois un des frontons de cette abbaye et qui rappelle évidemment le style et le faire des fresques de Brauweiler. Somme toute, les fresques de Brauweiler constituent le spécimen le plus ancien de l'école de Cologne, et il serait bien intéressant de constater ainsi pour cette école une origine qui aurait pris naissance dans une importation byzantine. » Ajoutons que M. Reichensperger a envoyé, au Comité historique des arts et monuments, le dessin de deux des tableaux de Brauweiler. L'un représente Samson qui vient de tuer les Philistins et se tient debout entre des monceaux de morts étendus à sa droite et à sa gauche ; l'autre, un sujet qui n'est pas compris et qui nous semble tiré de l'Apocalypse, au moment où saint Jean se prosterne aux genoux d'un ange. Les différents membres du Comité, notamment MM. le baron Taylor, Delécluze, Le Prevost, Albert Lenoir, ont examiné ces spécimens avec un vif intérêt ; ils ont déclaré que ces peintures portaient le plus beau caractère de grandeur et de simplicité, d'attitude et d'expression. La composition des sujets et la distribution des groupes sont extrêmement remarquables. Il est fort à désirer que le gouvernement prussien publie ces peintures et celles de Ramersdorf, comme le gouvernement français vient de publier celles de Saint-Savin. (*N. du Dir.*)

Nous ne possédons aucun document sur la date de ces peintures. L'abbaye est très-ancienne : en 1028 elle existait déjà. Dans ce temps elle fut enrichie par une donation très-importante, qui pourtant, comme une grande série de documents le prouve, fut contestée et donna lieu à des déclarations et transactions avec les successeurs du donateur. C'est probablement à la suite de ce procès, que la communauté enrichie commença à ériger des édifices plus vastes. En effet, le style de l'église actuelle est celui du *xiii^e* siècle; il semble même indiquer la fin de cette époque. La salle du chapitre n'est pas plus ancienne; on peut l'attribuer à peu près à l'année 1170. La coïncidence de ces dates et du style des peintures nous permet donc de fixer l'origine de ces dernières à la fin du *xiii^e* siècle.

Pendant que j'écris ces lignes, on me donne connaissance d'une nouvelle découverte. Dans l'église de Schwarzhendorf, monument très-curieux situé sur la rive droite du Rhin, vis-à-vis de Bonn, on vient de trouver des peintures, et entre autres une composition entière des Vendeurs chassés du Temple. L'histoire de cette église, assez bien connue, et l'endroit où cette peinture murale se trouve, permettent de lui assigner une date très-précise, entre 1150 et 1156. Une comparaison bien exacte de cette peinture, dont le croquis qu'on me montre donne une idée très-favorable, avec les peintures de Braunweiler, pourrait confirmer notre jugement sur l'âge de celles-ci, et rendre moins étonnante la perfection qu'on y admire.

Les deux autres peintures, dont j'avais l'intention de vous donner connaissance, presque contemporaines entre elles, datent du premier quart du *xiv^e* siècle. C'est ce qui est incontestable, du moins pour celles qui se trouvent sur les clôtures du chœur, dans la cathédrale de Cologne. Cette partie de l'église reçut, comme on sait, sa consécration en 1322, et on peut bien supposer que les ornements, surtout ces peintures, ont été exécutés avant ou du moins peu de temps après la consécration. Aussi leur style montre déjà les traits assez connus de l'art du *xiv^e* siècle : douceur naïve et tendre, lignes sveltes et ondulées, draperies simples et nobles. Ces peintures, d'une église si renommée, ayant été retrouvées ou pour mieux dire appréciées depuis 1842, je ne doute pas qu'on en ait connaissance en France. « Le Domblatt » (1845, n° 12 et suiv.) en contient une description détaillée par M. le Dr Weyden. Elles représentent les légendes de la Vierge, des trois rois Mages, de saint Pierre, de saint Paul et de saint Sylvestre. Extrêmement curieuses sont les petites figures fantastiques que le peintre a semées comme par hasard dans les carreaux de la tapisserie qui fait le fond des tableaux. Comme les artistes des stalles, ce peintre n'a pu résister à mêler

des traits satiriques et comiques à la gravité du sanctuaire. En les traitant en miniature, à côté des dimensions plus grandes des figures saintes, il a ménagé la décence et satisfait à son humeur.

Moins connues et plus intéressantes sont les peintures de Ramersdorf, petite église située à quelques lieues de Bonn, côté droit du Rhin. Cette église ou plutôt cette chapelle appartenait à une commanderie de l'Ordre teutonique établie dans le village, et devenue, depuis une série d'années, propriété particulière. Elle est d'une architecture très-gracieuse et en même temps très-rare et remarquable, qui accuse le commencement du XIII^e siècle. Les peintures sont plus récentes, d'un siècle environ. Elles ressemblent en général et dans des particularités très-distinctes à celles du chœur de Cologne. Toutefois, elles sont d'un dessin moins parfait, et tiennent du style plus ancien que nous trouvons tant dans les miniatures que dans les sculptures des portails. On peut donc juger, sans crainte de se tromper, qu'elles sont l'ouvrage de la même école, mais d'un temps un peu antérieur, peut-être des premières années du siècle. Les deux œuvres entrent ainsi dans un ordre chronologique, et nous montrent les précurseurs de maître Guillaume. Nous y admirons déjà cette tendance à l'expression d'un sentiment délicat et tendre, du dévouement et d'une piété intime, d'une dignité modeste et simple. Mais, de son côté, maître Guillaume surpasse ses devanciers dans l'art technique, dans la connaissance de la nature, et même (qualité appartenant plus à l'individualité du peintre qu'à la tendance du siècle), dans la pureté du goût.

La cathédrale de Cologne et la chapelle de Ramersdorf ont l'avantage de présenter les exemples les plus distingués et les plus étendus de la peinture de cette époque au delà des Alpes. Ramersdorf a eu, outre le grand mérite de nous montrer l'ensemble d'une église ornée entièrement de couleurs, de nous faire connaître les principes de la décoration et de sa relation aux peintures historiques. Elle a, sous ce point de vue même, plus d'importance que la Sainte-Chapelle de Paris, parce que celle-ci manque de peintures historiques, et parce que le style de la petite église rhénane occasionnait plus de distinction dans la décoration. Les peintures historiques offrent un grand intérêt par leur disposition. Elles donnent un exemple de cette poésie de l'espace que les artistes du moyen âge entendaient si bien, et qui est presque tout à fait oubliée. Les différents sujets représentés sont rangés de manière à faire sentir leur rapport, et à former comme un poème épique séparé en plusieurs chants par les divisions architectoniques du lieu. A Ramersdorf, si je ne me trompe, les chants s'intitulent la Création, la Vie du Sauveur et sa

Passion, sa Resurrection et son Ascension au ciel, le Couronnement de la Vierge et le Jugement dernier. En prolitant habilement des particularités de l'architecture pour la marche de son poème, le peintre a su fixer la dignité des moments principaux, subordonner les actions accessoires, donner aux scènes de douleur, par leur emplacement, une teinte sombre, et jeter l'éclat d'une lumière brillante sur les sujets de gloire et de joie éternelle. On a comparé souvent l'architecture à la musique. Ici, ce n'est plus la musique seule avec les sentiments profonds, mais vagues, qu'elle éveille; c'est la musique avec les paroles, ou, si l'on veut, le texte de l'histoire sainte accompagné et accentué par la musique architecturale du monument. Les limites de cette communication m'interdisent d'entrer dans de plus grands détails sur ce sujet, et de donner quelques renseignements sur la construction de ce monument gracieux, qui, malgré son peu d'étendue, n'est pas sans importance pour l'histoire de l'architecture en Allemagne. Je dois me borner à signaler un mémoire sur ce sujet, en langue allemande, et que j'ai fait insérer dans une « Revue » de notre pays¹.

Jusqu'ici toutes ces peintures ne sont pas encore publiées. Les copies très-exactes que M. Hohe, de Bonn, a exécutées d'après les fresques de Ramersdorf, viennent d'être déposées au Musée de Berlin. Les peintures de Brauweiler ne sont pas encore copiées, et cependant cette entreprise serait de la plus haute importance pour l'histoire de l'art. Si un jour on parvenait à en obtenir des planches d'une exécution, sinon aussi parfaite, du moins approchant de celle qu'a reçue la publication commencée des « Fresques de Saint-Savin », la comparaison entre ces deux ouvrages deviendrait extrêmement curieuse. Sans doute la différence est très-grande. Les fresques de Saint-Savin tiennent davantage à la tradition plus ou moins byzantine. L'imagination de l'artiste s'est animée par les représentations qu'il en avait pu voir, soit dans les églises de l'orient ou du midi de l'Europe: soit, ce qui est sans doute plus probable, dans les manuscrits. Il les imite religieusement. Le peintre de Brauweiler est plus indépendant de ses prédécesseurs. Son esprit est dirigé, comme celui de l'artiste français, par l'idée d'un art qui ne tend qu'au sublime et au grandiose. Il n'a aucune sympathie pour l'expression de douceur et de naïveté; mais il a vu la réalité, il y a puisé ses motifs de force et de dignité virile. La tradition qui a formé ses idées

1. *Vom Rhein, herausgegeben von Gottfried Kinkel*. 1847. — M. Schnaase a fait traduire cet important mémoire en français et l'a offert au directeur des « Annales Archéologiques ». L'étendue de ce travail ne nous a pas encore permis de le publier; mais c'est un ajournement, et nos abonnés pourront le lire, prochainement sans doute, dans une de nos livraisons. (*V. du Dir.*)

n'est pas purement religieuse ou, pour mieux dire, cléricale; elle porte la teinte de l'antiquité romaine. Son esprit est empreint également de ces trois influences, l'Église, l'histoire, la nature. Il les a su réunir; peu de temps après lui l'influence de la nature commença à prévaloir.

En Hollande même, dans ce pays de fondation et de civilisation plus récentes, et par cela moins approprié à l'archéologie, on a récemment découvert des peintures murales d'un âge assez reculé. L'église Saint-Jean, communément appelée la Grande Église, à Gorcum (Gornichen), dans le pays de Gueldres, menaçait ruine, et l'on résolut, en 1845, de l'abattre. A cette occasion, on trouva sous le badigeon des peintures exécutées sur une des parois du chœur et dans la partie voisine de la croisée. Ces dernières, représentant les figures de saint Christophe et de saint Antoine, et de plus la légende du premier de ces saints en petits compartiments, semblent dater du XIV^e et en partie même du XV^e siècle. Celles du chœur sont de beaucoup plus anciennes. L'église, suivant les historiens du pays, ayant été fondée en 1212 et consacrée en 1263, les peintures du chœur ne peuvent pas être antérieures à la première de ces dates; mais l'on ne doit pas conclure néanmoins qu'elles sont nécessairement postérieures à la seconde; car ici, comme ailleurs, le chœur a pu être achevé et peint avant la construction de la nef. Les calques et les copies en couleur, qu'on a eu soin de prendre avant la démolition, et qui sont déposées à la Bibliothèque royale de La Haye, sont suffisantes pour remplacer les originaux. Elles formaient, comme à l'ordinaire, une sorte de bible des pauvres, en donnant l'histoire sainte depuis la Création jusqu'à l'ascension du Seigneur, représentée dans une série de petits tableaux. Ils étaient probablement au nombre de quarante-huit, rangés sur six lignes horizontales, de huit compartiments chacune, chaque tableau ayant environ un pied et demi de hauteur et un peu moins en largeur. Ceux du bas étaient presque tous complètement détruits ou mutilés; il n'en restait que treize conservés. Quatre se rapportaient à la Création, y compris l'expulsion des premiers parents du Paradis, trois à l'histoire de Noé et de Moïse, le reste à l'histoire du Sauveur. Comme objets d'art, ces peintures ne tiennent pas un rang très-élevé: ni le talent ni le savoir de l'auteur ne nous imposent. Les formes sont grossières, les contours dessinés en lignes noires assez épaisses. Les corps manquent de détail et de modelé; l'expression est en général peu significative. Les draperies sont simples et marquent assez bien la forme du corps; mais elles ne se distinguent pas par la noblesse: rien n'y plaît qu'une certaine naïveté et gaieté. Le style ressemble à celui des sculptures du XIII^e siècle qui ne seraient pas du premier ordre. Cependant

ces peintures ne laissent pas que d'offrir un assez grand intérêt pour l'histoire de l'art : on y voit les premiers pas de l'art hollandais, et déjà on découvre des traits caractéristiques de cette école. L'absence de toutes les traditions artistiques des siècles précédents y est très-remarquable. Le peintre a bien quelque connaissance des coutumes iconographiques de l'art. Dieu le père est toujours caractérisé par le nimbe crucifère : il est vêtu d'une longue tunique blanche. Le tableau de l'expulsion du Paradis terrestre nous montre le jardin entouré d'une muraille fortifiée avec des tours. Adam et Eve s'enfuyaient déjà hors de la porte ; mais ils ne sont pas, comme à l'ordinaire, chassés par un ange ; c'est la main du Seigneur elle-même qui, sortant d'un nuage et armée d'un glaive, les poursuit. A part ce fait imposé par une certaine hiératique, l'auteur s'attache exclusivement à la nature de son pays : il ne tourmente pas son imagination à créer des êtres fabuleux, il ne cherche pas à étaler ses connaissances des pays éloignés. Les arbres du Paradis portent des pommes ordinaires. Nos premiers parents ne voient autour d'eux ni le chameau ni l'éléphant ; mais simplement la brebis, le cochon, Poie et le lapin. On aperçoit déjà, en quelques places, de petits épisodes qui annoncent une tendance à la peinture de genre. Au milieu du Paradis, dont la main de Dieu a chassé les premiers hommes, le serpent, manquant d'occupation, rongé les feuilles de l'arbre fatal. Sur le tableau de l'ivresse de Noé (qui d'ailleurs est représentée avec beaucoup de décence), on voit au fond une chèvre qui, tandis que ses maîtres ont le dos tourné au premier plan du tableau, mange les raisins qui pendent d'un arbre. Partout le peintre affiche sa prédilection pour la nature végétale et pour les animaux ; il sème des fleurs et des feuilles, un peu disproportionnées, il est vrai, dans tous les champs ; il montre des oiseaux sur les arbres, des lapins dans la verdure. Une fois seulement, nous remarquons une tendance symbolique, mais encore elle ne s'attache pas aux traditions ordinaires du moyen âge. Dans la résurrection du Seigneur, le sang de ses plaies prend la forme de roses couleur de pourpre. Cette idée, je crois, ne se trouve pas dans d'autres ouvrages de cette époque ; elle ressemble plus à la piété douceuse du XVII^e siècle ; mais cependant, selon les renseignements fournis par l'auteur des copies, elle n'est pas l'effet d'une restauration postérieure. Si l'on se souvient que c'est dans ce pays que, plus tard, en effet, les tendances mystiques eurent beaucoup de succès, on peut supposer encore ici une expression originale d'un sentiment indigène. Une circonstance très-importante pour la direction de l'art en Hollande est que, dans ce pays, les œuvres des XI^e et XII^e siècles devaient manquer presque totalement. Les artistes indigènes ne s'inspirèrent donc pas de

l'esprit symbolique de ces dernières époques, et ils eurent par compensation toute liberté de se livrer à cette tendance innée de leur pays vers la réalité. Il est curieux d'observer, dans les premiers pas de l'art hollandais, la même direction, qui, beaucoup plus tard et après la réformation, parvint à former école.

Ces restes primitifs de la peinture en Hollande sont, d'après mes informations, uniques; on a, il est vrai, découvert en d'autres endroits, notamment dans la cathédrale d'Utrecht et dans l'église Saint-Martin-de-Bommel, d'autres peintures, mais d'une époque plus récente : les premières, que je n'ai pas vues, datent, selon les renseignements qu'on m'a donnés, du XIV^e siècle; les autres, dont j'ai sous les yeux les copies, conservées à la bibliothèque de La Haye, sont, d'après mon jugement, du XV^e siècle, et probablement même de la seconde moitié.

Les rapprochements entre ces peintures en France, en Allemagne et en Hollande pourraient fournir des observations pleines d'intérêt pour l'histoire de l'art; mais je dois m'arrêter ici, la tâche principale que je me suis proposée étant seulement d'appeler l'attention des archeologues de la France sur ces nouvelles découvertes.

CHARLES SCHNAASE,

Procureur du roi de Prusse, à Dusseldorf,
Correspondant des Comités historiques de France

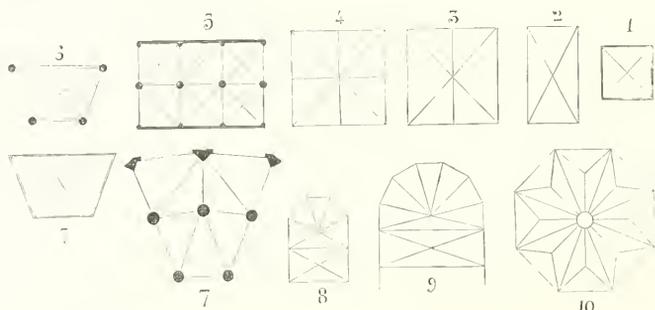
DE LA

CONSTRUCTION DES MONUMENTS RELIGIEUX

EN FRANCE.

CHAPITRE V. 1

Après nous être étendus assez longuement sur les moyens employés par les architectes du XIII^e siècle pour asseoir et soutenir les voûtes des églises à des hauteurs extraordinaires, il devient nécessaire que nous entrons dans quelques détails sur la structure de ces voûtes, si légères, faciles à bâtir, d'une solidité qui n'a jamais été contestée que par l'Académie des Beaux-Arts, et se prêtant à toutes les irrégularités d'un plan sans qu'il en résulte jamais de difficultés d'appareil.



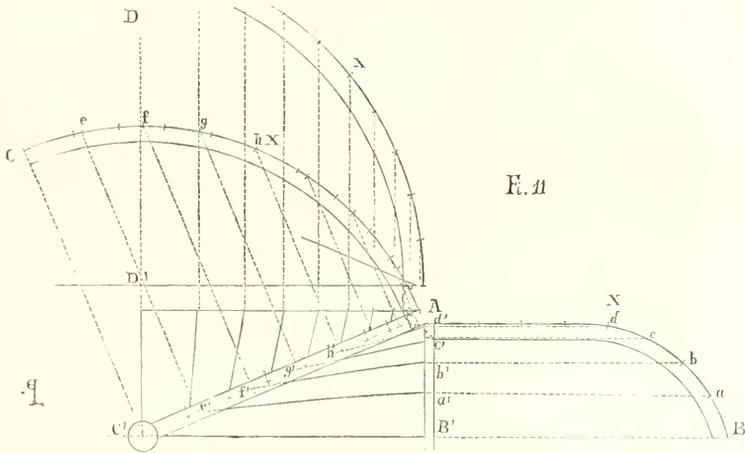
Voici à peu près toutes les combinaisons des voûtes admises au XIII^e siècle 2 ;

1. Voir les *Annales Archéologiques*, vol. I, p. 179; vol. II, p. 78, 443 et 336; vol. III, p. 321; vol. IV, p. 266.

2. Nous pouvons même ajouter que ces différentes combinaisons remplissent tous les besoins qui se présentent ou pourraient se présenter dans la construction d'une église. Certes, il serait possible d'inventer mille moyens d'élever les voûtes. M. de Lassaulx, architecte du gouvernement à Coblenz, a construit sur les bords du Rhin un certain nombre d'églises dont les voûtes ne sont ni romaines, ni romanes, ni gothiques, et qui donnent une suite de combinaisons

elles sont toutes la conséquence du même principe; qu'elles soient, comme les fig. 4, 2, 3, 4, 5, inscrites dans des carrés ou des parallélogrammes; qu'elles soient, comme les fig. 6 et 7, tracées dans des trapèzes, ou, comme les fig. 8, 9 et 10, dans des polygones réguliers ou irréguliers: leur construction, dans tous ces cas variés, n'est ni plus ni moins difficile.

Pour donner une idée bien complète de cette construction, prenons pour exemple la voûte fig. 2, qui, par la forme de son plan, rappelle la plupart des voûtes des nefs hautes des XIII^e et XIV^e siècles.

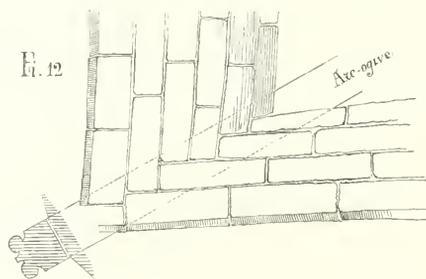


Soit AB la courbe du formerêt, fig. 11, AC la courbe de l'arc-ogive, et AD la courbe de l'arc-doubleau; nous supposons que nous avons fait pivoter la courbe AB sur AB', la courbe AC sur AC', et la courbe AD sur AD', comme sur trois axes, et que nous les avons ainsi projetées sur le plan horizontal. En examinant la trace de la naissance de ces trois arcs sur le tailloir des chapiteaux en A, on voit que les trois courbes AB, AC, AD, figurent les extrados des trois arcs, qui sont toujours des portions de cercle. Les trois arcs montés en pierre suivant ces différentes courbes

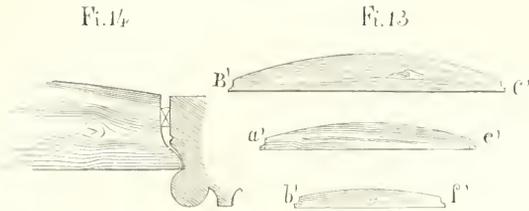
ingénieuses et d'une exécution facile; mais, tout en reconnaissant que les efforts de cet architecte habile ont pu amener souvent des résultats assez heureux, cependant, nous ne voyons pas là un art franc, arrêté, un parti simple et pur d'alliage; et nous croyons toujours devoir engager ceux qui veulent bien bâtir, à étudier sans cesse les voûtes du XIII^e siècle, car, une fois familiarisés avec ce mode de bâtisses, architectes et ouvriers n'éprouvent plus ces difficultés d'appareil si fréquentes dans les voûtes en pierres engendrées par des pénétrations de surfaces courbes.

sur les cintres en bois, on divise l'extrados du formeret AB , y compris la ligne droite qui surexhausse le cintre, en un plus ou moins grand nombre de parties, suivant la largeur du moellon qui doit remplir les triangles de la voûte. Généralement ces moellons varient de largeur, depuis huit ou dix centimètres jusqu'à vingt au plus. Supposons l'arc-formeret AB divisé en huit parties seulement, pour ne pas compliquer la figure, nous diviserons également l'arc-ogive AC en huit parties égales. En faisant pivoter l'arc AB sur l'axe AB' , nous ramenons les points $a.b.c.d.$ sur la ligne AB' en $a'.b'.c'.d'$; et l'arc AC sur l'axe AC' , tous les points $e.f.g.h.$ sur la ligne AC' , en $e'.f'.g'.h'$. Il ne s'agit plus, pour fermer les triangles $AB'C'$, que de réunir les points $B'C'$, $a'e'$, $b'f'$, $c'g'$, $d'h'$, etc., par des courbes qui indiquent alors les joints de chaque rang de moellons.

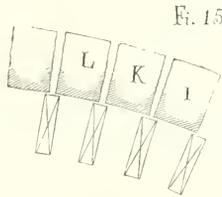
Si l'on veut fermer le triangle $AD'C'$, on divise de même l'arc-doubleau AD en parties égales à la largeur des lits de moellons, et l'on procède ainsi que nous venons de l'indiquer; mais la courbe AD étant beaucoup plus longue que celle AB , il est clair qu'il y aura sur l'extrados de l'arc AD beaucoup plus de parties ou de rangs de moellons que sur celle AB ; cela ne fait aucune difficulté; seulement, à leur portée sur l'arc-ogive, les rangs de moellons s'arrangent en projection horizontale, fig. 12, de même que des couchis de largeurs égales, sur des cintres de diamètres inégaux.



De A en X , fig. 14, on comprend qu'il est possible de poser les premiers rangs de moellons sans l'aide de couchis, formes ou pâtes, à cause du peu d'inclinaison des arcs jusqu'à ce point X ; mais depuis ce point X jusqu'au sommet de la voûte, il est nécessaire de faire soit un pâte sur des couchis, soit des courbes en bois, égales aux espaces $B'C'$, $a'e'$, $b'f'$, etc., toutes engendrées par le même rayon, fig. 13,



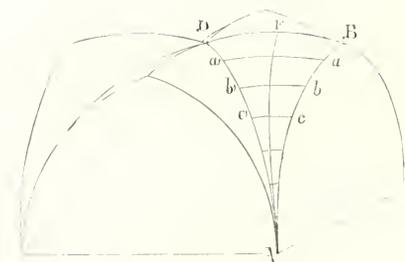
et que l'on fixe aux arcs B'A, C'A, etc., de B' en C', de a' en e' de b' en f', etc., par des cales serrées dans les nervures (ainsi que l'indique la fig. 14). Sur ces courbes, que l'on doit avoir le soin de poser perpendiculairement au plan tangent à la convexité de la voûte (voir la coupe fig. 15),



sont maçonnés, en mortier de chaux et sable, les moellons IKL, qui quelquefois n'ont, même dans des voûtes d'une portée considérable, que dix centimètres d'épaisseur¹. Des voûtes identiquement semblables se répétant souvent dans un monument, on conçoit qu'il ne faille qu'un nombre assez restreint de ces courbes pour construire toutes ces voûtes. D'ailleurs elles peuvent être faites en bois léger, et de la manière la plus économique. L'emploi de la forme ou du pâtre est peut-être plus dispendieux; ce procédé sera toujours préféré par des ouvriers peu expérimentés, ou lorsqu'on veut apporter une grande perfection dans l'exécution des voûtes. Ce moyen consiste à établir, sur des traverses ou couchis que l'on place, des formérets ou arcs-doubleaux aux arcs-ogives, une forme en terre ou en plâtre, sur laquelle, pour ainsi dire, on moule la voûte: c'est sur cette forme bien galbée, suivant la courbe que l'on veut donner aux triangles de la voûte, que l'on trace les joints des rangs de moellons, fig. 16.

1. La légèreté, la minceur des voûtes ogivales est une sorte de phénomène que tout le monde admire.

Pl. 16



Le maçon est alors guidé de façon à ne point commettre d'erreurs.

Puisque tous les joints ou lignes tracés sur la forme, de B en D, de *a* en *a'*, de *b* en *b'*, de *c* en *c'*, sont des courbes (et cela est nécessaire, ainsi que nous l'avons déjà dit, pour reporter la charge de tout le triangle BDA sur les arcs AB et AD), il est évident que les moellons posés dans la partie milieu AF du triangle devraient être plus larges que ceux posés sur l'arc AB. Il est bien rare cependant que les constructeurs des XIII^e et XIV^e siècles aient tenu compte de cette différence, à moins que les triangles ABC ne soient excessivement convexes, ainsi que cela se voit aux voûtes centrales des transepts des cathédrales de Chartres et de Paris. Dans les cas ordinaires, c'est le plus ou moins d'épaisseur du joint qui fait la différence.

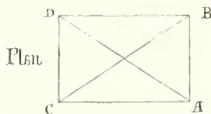
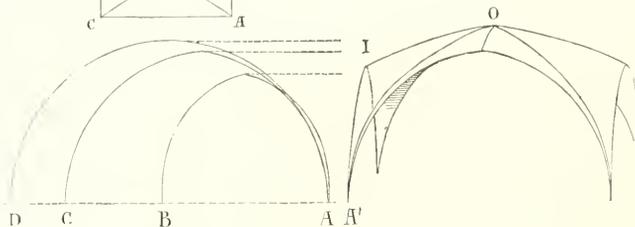


Fig. 17

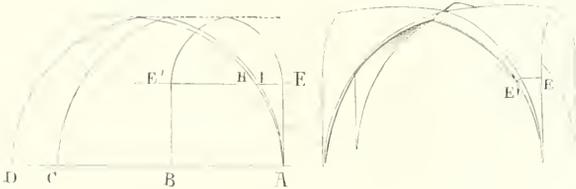


Les voûtes inscrites dans un parallélogramme sont généralement construites suivant deux systèmes différents : 1^o Ayant la clef des arcs-ogives beaucoup au-dessus du sommet des formerets ou des arcs-doubleaux, fig. 17 ;

2° Ayant la clef des arcs-ogives au niveau du sommet des formerets ou arcs-doubleaux, fig. 18.

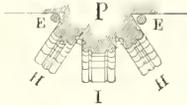


Fi. 18



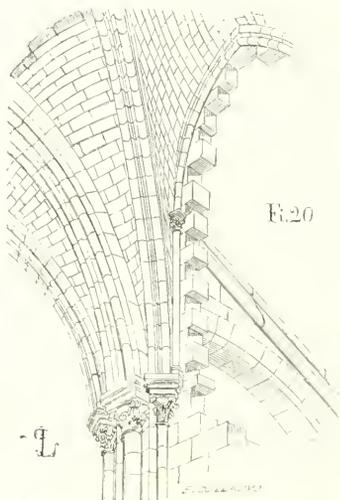
Dans le premier cas, fig. 17, les naissances des formerets, des arcs-ogives, et des arcs-doubleaux peuvent être sur la même ligne de niveau; l'arc-formerét étant AB, l'arc-doubleau AC, et l'arc-ogive AD; alors la ligne IO ne peut être que très-courbe, et le triangle A'IO très-convexe, pour obtenir une portée bien franche sur l'arc A'O. Dans le second cas, fig. 18, les clefs des trois arcs AB, AC, AD, étant posées sur une ligne de niveau, il est nécessaire (à moins de donner aux formerets une forme aiguë fort désagréable, et toujours évitée dans la bonne architecture gothique) de surhausser les points de centre de ces formerets, soit jusqu'à ligne EE', et d'avoir deux parties verticales AE, BE'. A mon avis, cette nécessité a amené la plus heureuse combinaison des voûtes de nef. En effet, si nous faisons en EE' une section horizontale de la voûte, nous obtenons la fig. 19.

Fi. 19



Les formerets EE sont encore verticaux, que déjà (voir fig. 18) l'arc-ogive est détaché du mur de toute la distance EH, et l'arc-doubleau de la distance EI. Aussi, ces voûtes ont-elles des poussées faciles à maintenir, en ce qu'elles viennent n'agir que sur l'espace EE, occupé juste par l'arrivée de l'arc-boutant. Elles paraissent d'une légèreté extraordinaire, tout en étant plus solides que celles dont les formerets sont disposés ainsi que

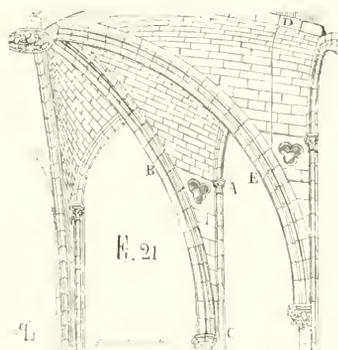
l'indique la fig. 17. Je n'ai pas besoin de dire que dans ce cas le triangle AEH, fig. 18, est monté perpendiculairement entre l'arc-ogive AD et le formerêt AB. Voici la fig. 20 qui expliquera parfaitement ce système de voûtes.



En supposant, ainsi que je l'ai marqué, le mur de remplissage détruit sous le formerêt, ou la fenêtre de la nef enlevée, on voit combien cette construction, qui certainement n'est que le produit d'une combinaison géométrique à laquelle les architectes de cette époque ont été amenés presque malgré eux, combien cette construction, dis-je, s'accorde merveilleusement avec l'arc-boutant.

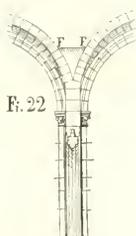
Ce principe, appliqué aux voûtes des absides, a dû entraîner les constructeurs du XIII^e siècle à exécuter des travaux d'une légèreté qui surprend toutes les personnes étrangères à l'architecture pratique de cette époque. Là, plus d'ares-doubleaux; une simple arête, surgissant seule du chapiteau, se détache du mur hardiment, et vient se perdre dans une large clef ornée¹. Là aussi des formerêts à naissances surhaussées, ont leurs colonnettes flanquant le mur triangulaire ABC, fig. 21.

1. Les clefs de voûte, auxquelles on ne saurait trop faire attention pour dater les monuments, commencent à se développer au XIII^e siècle, pour prendre au XIV^e, surtout au XV^e, des dimensions exagérées et même ridicules.



qui s'élève verticalement sur l'arête jusqu'au niveau de ces naissances. Quelquefois (car ces habiles et hardis constructeurs jouaient avec des matériaux qu'ils connaissaient si bien), ainsi qu'on le peut voir dans la fig. 21, ces murs triangulaires, élevés sur les arêtes des voûtes absidales pour araser la naissance des formerets et porter les remplissages en moellons, sont évidés comme étant une charge inutile sur les premiers claveaux de l'arête. Quant à ces remplissages en moellons, ils sont disposés comme nous l'avons indiqué précédemment dans la fig. 16. Les joints des parties verticales ABC sont horizontaux jusqu'au point A, c'est-à-dire jusqu'à la naissance des formerets; à partir de ce point, ils suivent les directions que leur imposent les divisions faites sur les formerets et sur les arêtes. Rien n'est à la fois plus simple, plus solide et plus économique comme construction.

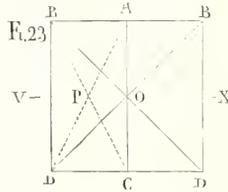
Une section faite suivant la ligne DE peut en donner la preuve, fig. 22.



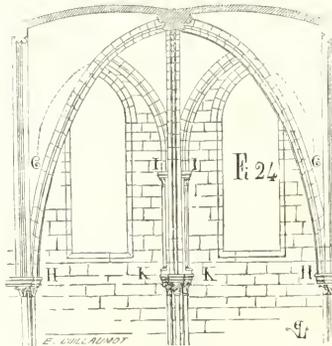
Une fois les arêtes A posées sur cintres, toute la partie ABC, fig. 21, jusqu'aux points FF, fig. 22, n'est guère plus difficile à exécuter qu'un mur mince en moellons piqués; à partir de ces points FF, il faut alors procéder pour poser les rangs de moellons, ainsi que je l'ai dit plus haut, soit en

établissant des courbes en planches, soit en maçonnant des pàtes sur des couchis.

Cette faculté d'élever sur des arêtes ou arcs-ogives, des portions de voûtes verticales jusqu'à la naissance des formerets, permet, à la fin du XII^e siècle et au XIII^e, de construire des voûtes suivant le plan horizontal, fig. 23.



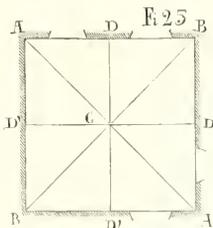
Les nefs des cathédrales de Paris, de Laon et de Bourges nous offrent des exemples bien complets de ce genre de voûtes. Les arcs-ogives, au lieu d'être tracés suivant les diagonales d'un parallélogramme compris dans une travée, sont les diagonales d'un parallélogramme comprenant deux travées; il résulte de cette combinaison singulière, que les piles A-C ne reçoivent qu'un arc-doubleau, et les piles B-D un arc-doubleau et deux arcs-ogives, que la clef O est plus élevée au-dessus de la naissance des voûtes que ne le serait la clef P, puisque (admettant que les arcs-ogives soient des demi-cercles) le rayon O B est plus long que le rayon P B, et qu'enfin les formerets A B, C D, doivent avoir leur naissance très-surhaussée par suite de la grande différence qu'il y a entre le diamètre des arcs BD et celui des



arcs A B. Si nous coupons cette voûte longitudinalement suivant la ligne VX, nous obtiendrons donc la fig. 24.

De G en H il faut nécessairement que nous ayons, sur les arcs-ogives, et de I en K, sur les arcs-doubleaux simples, des parties de voûtes verticales pour arriver à la naissance GI des formerets. Ces formerets, ainsi surélevés, permettent d'ouvrir des fenêtres au sommet de l'édifice, et de donner de la clarté aux voûtes; mais comme on obtiendrait ce même résultat avec des voûtes dont les arcs-ogives seraient les diagonales d'un parallélogramme comprenant une seule travée de nef, je ne pense pas que l'on doive regarder cet exemple comme bon à suivre. Les arcs-ogives ainsi disposés ont une portée effrayante: ils poussent par conséquent beaucoup les piles B-D, fig. 23, tandis que les points A-C sont à peine chargés. Il n'en faut pas moins des arcs-boutants extérieurs en A comme en B, et alors, ou il faudrait que ces arcs-boutants eussent une résistance inégale, ou bien, s'ils sont semblables, ils sont trop faibles pour résister à la poussée des points B et D, ou trop puissants pour maintenir celle des points A et C. L'angle OBA est tellement aigu que l'arc-ogive BO vient masquer une portion des formerets, et des fenêtres de la nef, fig. 24, ce qui produit un fâcheux effet. Il est difficile de s'expliquer pourquoi des voûtes de nefs ont été construites sur ce plan; les exemples en sont fréquents à la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e siècle surtout, mais, à moins que cette disposition n'ait pour but d'économiser les cintres de charpente, son emploi ne peut être justifié par aucun motif raisonnable.

Cette construction de voûtes, qui est presque un non-sens pour une nef divisée par travées plus étroites que la largeur de la nef même, devient fort belle lorsqu'elle est appliquée entre quatre murs dans des salles carrées, comme celles qui existent au premier étage des deux tours de Notre-Dame de Paris, fig. 25.



Ces salles étant immenses, on comprend que les triangles ABC offrant une trop grande superficie pour pouvoir être bien construits suivant le système d'une voûte d'arête gothique, composée seulement de deux arcs-

ogives, on ait voulu diviser ces triangles en deux, par deux arcs-doubleaux DD'.

Ce n'est pas qu'il n'arrive fréquemment que des grandes voûtes, comprises dans un plan carré, sont construites seulement à l'aide des arcs-ogives. Cela a toujours lieu à l'intersection des transepts, lorsque les quatre piliers ne supportent pas une coupole; mais alors les arcs-ogives sont plus que plein cintre, passablement surbaissés, et les triangles en moellons ABC sont très-concaves, afin de répartir le plus possible le poids de cette grande surface sur les arcs-doubleaux et les arcs-ogives. Dans la fig. 25, la hauteur dont on pouvait disposer ne permettait pas de faire les arcs BB, AA, plus que plein-cintre; les formerêts AB auraient été à peine ogives, et par conséquent les triangles de voûte, ABC, trop plats pour être bien résistants; puis enfin on avait des points d'appuis intermédiaires DD', et l'on pouvait en profiter. Les arcs-doubleaux DD' ne sont donc pas de trop, et ils font de cette voûte l'une des plus sages combinaisons de ce genre que nous connaissions. Ici les naissances des formerêts sont surhaussées, ainsi que nous l'avons expliqué dans les figures 22 et 24, et voici comment sont combinés les angles A et B qui portent les arcs-ogives et les formerêts de ces voûtes, fig. 26.

Le plan E' est pris à la hauteur E sous le chapiteau, et le plan G' est pris à la hauteur G. K est l'arc-ogive se détachant de l'angle, en prenant la diagonale du carré AB, fig. 25, comme base du demi-cercle qu'il doit décrire, et montant verticalement sur ses côtés I-I, jusqu'à la naissance des formerêts portés par les colonnettes L-L. Ces colonnettes sont d'un seul morceau. Les arcs-ogives et les arcs-doubleaux ont absolument la même force, le même profil et la même retombée, leur courbe seule diffère; les arcs-ogives sont tracés suivant un plein-cintre, dont le diamètre est la diagonale AA ou BB, fig. 25, et dont le centre est placé à trente centimètres environ au-dessus du niveau du tailloir des chapiteaux; les arcs-doubleaux sont tracés suivant une courbe ogivale, et leurs points de centre sont à plus d'un mètre au-dessus du niveau des centres des arcs-ogives.

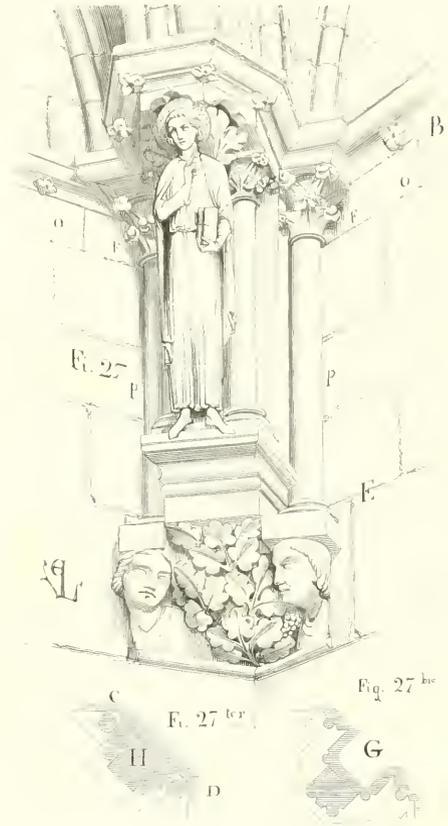
De grandes fenêtres ogivales sont ouvertes dans les espaces AD, DB, et leur sommet arrive le plus près possible de la courbe des formerêts, afin de profiter, autant que faire se peut, du jour extérieur; c'est là une règle dont les constructeurs des XIII^e et XIV^e siècles ne se départent jamais.

L'exemple précédent, qui donne la naissance d'un arc-ogive et de deux formerêts aux angles des grandes salles ménagées dans les tours de Notre-Dame de Paris, me conduit à parler d'une naissance analogue que l'on voit

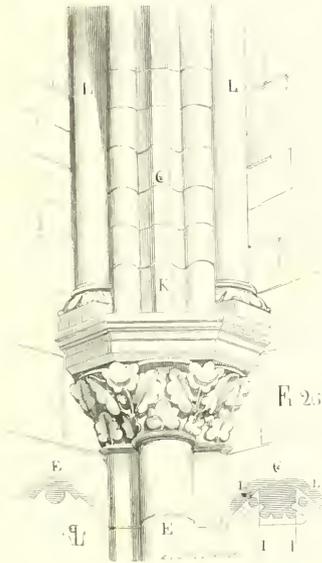
ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

Par Didron aîné, rue d'Ulm, N° 1, à Paris

A la Cathédrale d'Agén. (Transsept du Nord.)



A la Cathédrale de Paris. (Tour du Sud.)



Dessiné par E. Viollet-Leduc.

Gravé par E. Goussier.

NAISSANCES D'ARCS-DEIVES ET DE FORMERETS.

Troisième siècle.

dans l'angle du transept nord de la cathédrale d'Agén; c'est une des plus belles combinaisons de ce genre. Fig. 27.

La voûte que porte cette espèce de console est immense; c'est une voûte de transept construite sur un plan carré, dont les arcs-ogives ont quarante-cinq centimètres de largeur sur soixante d'épaisseur. Un solide tailloir reçoit d'abord et cet arc-ogive et les deux formerêts; la fig. 27 *bis* en donne le plan. La pierre qui forme ce tailloir pénètre profondément dans le mur ainsi que le sommier G; le lit du tailloir est en B. Au-dessous de ce tailloir, voici quel est le plan de ce merveilleux support, fig. 27 *ter*. La construction par assises passe de C en D; toute la partie H est rapportée d'un seul morceau, depuis le tailloir jusqu'au lit E. fig. 27. Les chapiteaux F-F des formerêts tiennent à l'assise OO, et les colonnes PP, au-dessous, sont également rapportées d'un seul morceau de F en E; puis enfin les deux bases des formerêts, les têtes et les feuillages, tiennent à une seule assise qui est aussi engagée fortement dans la maçonnerie. Cet énorme support en encorbellement, malgré ses nombreux ressauts, qui lui donnent au premier abord l'aspect d'une construction compliquée, est simplement combiné. Le premier lit E, de la première assise, est placé avec une intelligence toute particulière; il passe en effet au-dessus des bases des colonnes P-P, et il occasionne cet heureux démanchement des socles de ces bases, au carré de la console. Cette construction est une des plus splendides décorations qu'on puisse imaginer; il y a là une originalité et une vigueur de conception, une énergie dans la manière dont le travail est exécuté, qui appartient chez nous exclusivement au XIII^e siècle. ¹

E. VIOLLET-LE-DUC.

(La suite au numéro prochain.)

1. N'oublions pas que l'Académie des Beaux-Arts a dit : « Sous d'autres rapports, l'architecture gothique n'offre pas moins de ces inconvénients qu'il semble impossible de justifier par les lois du goût, et de concilier avec l'état de civilisation des sociétés modernes. Il n'y regne, dans la distribution des membres de l'architecture, aucun de ces principes qui ne sont devenus la règle de l'art que parce qu'ils étaient le produit de l'expérience... » Dans tous les exemples que nous venons de donner, ne pourrait-on trouver le produit de l'expérience, et par conséquent la règle de l'art ?

ESSAI

SUR LE CHANT ECCLÉSIASTIQUE.

Continuation de l'examen philosophique des huit tons. — Analyse détaillée, avec des exemples à l'appui, des 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e et 8^e. — Réflexions sur l'ensemble de ces huit modes, relativement aux combinaisons variées auxquelles ils se prêtent, et à l'emploi judicieux qui en a été fait dans la composition du chant liturgique. — Application particulière de ces deux considérations au chant de certains offices, et notamment à celui du vendredi et du samedi saint. — Observations générales, servant de conclusion à cette première série de « l'Essai sur le chant ecclésiastique ».

VI. ¹

Le troisième mode, qui roule sur la gamme naturelle, *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi*, a été appelé mystique (« mysticus »). En effet, sa texture mélodique le rend propre à cette expression de mysticisme qu'il est plus facile de sentir que de définir. C'est sur ce mode qu'a été écrite l'hymne principale du Saint-Sacrement « Pange lingua », dont la mélodie si douce, si pénétrante, et en même temps si large, si solennelle, convient parfaitement au touchant et sublime mystère de l'Eucharistie. On ne comprend pas qu'il soit possible d'appliquer une telle mélodie à des paroles profanes, et même à d'autre texte liturgique que celui auquel elle a été adaptée par saint Thomas. Nous laissons à l'observateur attentif le soin d'apprécier les beautés diverses de cet admirable chant. Dans le rit romain, ce ton a été encore heureusement employé pour le magnifique « Paschale præconium » du samedi-saint, « Exultet jam angelica turba celorum », ainsi que pour l'hymne des laudes de l'office de minuit, « A solis ortu cardine ». C'est sans doute cette dernière considération qui a porté les auteurs des liturgies viennoise et lyonnaise à reproduire cette suave mélodie, note pour note, dans la

1. *Annales Archéologiques*, vol. IV, pages 212-322; vol. V, pages 42-20, 73-86, 166-176 et 261-271; vol. VI, pages 89-101. Dans ce dernier article, page 98, ligne 34, au lieu de *à la lougue*, lisez *à la louange*; même page, ligne dernière, mettez au pluriel *toute parsennée*.

plupart des hymnes propres à la fête de Noël et à son octave, telles que celles-ci : « *Missum redemptorem polo, Jesu redemptor omnium, Miris probat sese modis* », pour la fête de saint Étienne ; « *Salvetê flores Martyrum* », pour celle des saints Innocents, et « *Victis sibi cognomina* », pour les vêpres de la Circoncision.

Je passerai rapidement sur le quatrième mode, appelé « harmonieux », attendu que je n'ai jamais pu comprendre le sens de cette épithète par trop élastique. Ce mode est souvent mélangé avec le premier, qui a, comme lui, le *la* pour dominante, mais non la même finale, ce qui établit une différence réelle dans leurs mélodies respectives. Je citerai à l'appui de cette remarque le chant naïf, original, du « *Gloria in excelsis* », pour les fêtes simples, usité dans le romain, et, par imitation, dans plusieurs autres liturgies, et en même temps, comme type de l'expression douce et mélancolique dont ce quatrième ton est susceptible, la belle hymne « *Urbs Jerusalem beata* », pour la Dédicace, attribuée à saint Ambroise, qui est également l'auteur présumé, comme chacun sait, du « *Te Deum* ». On affecte communément cette hymne d'action de grâces au quatrième mode; néanmoins plusieurs antiphonniers la font du troisième. Il faut avouer que la tonalité en est assez incertaine pour rendre douteuse la classification modale qui lui convient. Le beau chant romain du « *Te Deum* » a été indignement altéré par les auteurs de la moderne liturgie parisienne, habitués de longue main à ces sortes de méfaits. Qu'il me soit permis, à cette occasion, d'exprimer un regret. En 1829, Mgr de Quélen confia à M. Choron la restauration d'une partie du chant de son église métropolitaine. L'œuvre fut commencée; M. Choron, que je voyais alors quelquefois, avait eu l'obligeance de me communiquer plusieurs épreuves de son travail. Ce nouveau chant, calqué sur le romain, était syllabique, mélodieux et d'une grande pureté; malheureusement la révolution de 1830 vint bientôt interrompre cet essai de restauration liturgique. Le reprendre sur les mêmes bases serait une entreprise digne de la haute intelligence du prélat qui gouverne aujourd'hui l'église de Paris. Les améliorations notables qu'il a déjà introduites dans cette branche si importante du service divin sont d'un heureux présage pour celles qui restent à exécuter. Nous savons d'ailleurs qu'une restauration complète du chant liturgique est une œuvre très-délicate, qui exige quelque chose de plus encore que la science et la bonne volonté; ce quelque chose c'est le temps, l'argent, et des circonstances favorables.

Le cinquième mode, appelé joyeux « *Iatus* », justifie pleinement cette denomination, par la mélodie joyeuse, brillante, qui lui est propre. Lors-

qu'il a le *si* bémol fixe à la clef (ce qui arrive le plus souvent), il reproduit exactement notre gamme moderne et n'est qu'une transposition du onzième mode. Il n'en est pas de même lorsqu'on lui conserve le *si* naturel à la clef, comme il l'avait toujours dans sa constitution primitive.

Le chant de l'Introït « Lactare », du quatrième dimanche de carême (dans le roman), évidemment pris du cinquième ton à cause de ce caractère joyeux qui lui est propre, nous offre un exemple, entre plusieurs autres, de l'emploi et du non-emploi du *si* bémol à la clef. En effet, tous les *si* du corps de l'Introït sont bémolisés, tandis qu'ils sont naturels au verset et au « Gloria Patri » qui le terminent. Aussi la mélodie de ces deux derniers morceaux a-t-elle un caractère différent de celle de l'Introït; cette différence serait plus sensible encore si nous étudions dans des pièces de longue haleine.

Les exemples caractéristiques de ce cinquième mode sont très-nombreux; je me contenterai de citer le bel invitoire romain des matines de la Pentecôte, que les liturgies parisiennes, viennoises, et la lyonnaise, si je ne me trompe, ont adopté pour la même fête et pour celle de Pâques; les deux proses « Votis Pater annuit » de Noël, et « Solemnis hæc festivitas », de l'Ascension, communes aux trois rites précités; l'hymne des vêpres de l'Épiphanie « Hæc vos o miseri », celle des vêpres de l'Assomption « O vos ætherei », telles qu'on les chante l'une et l'autre dans le rit viennois. Observons que, dans ce dernier, le chant des hymnes, dont on a emprunté le texte au parisien, est bien supérieur aux plates et barbares mélodies appliquées par les auteurs du plain-chant de Paris aux hymnes de Coffin et de Santeuil. Il est impossible de trouver quelque chose de plus lourd, de plus assommant que ce chant des hymnes parisiennes. Bien que le cinquième mode s'adapte particulièrement aux textes qui réclament une expression joyeuse, éclatante, comme le prouvent du reste une foule de morceaux écrits sur ce ton, on peut lui donner néanmoins une expression douce et mélancolique; nous citerons pour exemple la délicieuse antienne de la sainte Vierge « Alma redemptoris ». Chacun des huit tons est également plus ou moins susceptible de rendre les diverses nuances d'expression, quel que soit d'ailleurs le caractère particulier qui le distingue; ceci dépend des exigences liturgiques et du goût du compositeur.

Le sixième mode, qui parcourt l'échelle suivante, *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, est appelé dévotieux (« devotus »). Comme le cinquième, il n'avait dans le principe que des *si* bémol accidentels; mais depuis longtemps il est constamment armé d'un *si* bémol à la clef. Dans l'un ni dans l'autre cas, il n'est identique à notre gamme moderne d'*ut*, comme on serait tenté de le

croire; en effet, dans le premier cas, bien qu'il ait la même marche diatonique que cette gamme d'*ut*, il en diffère néanmoins par sa dominante et sa finale, qui ne sont pas les mêmes, et qui impriment à ses mélodies un caractère qui leur est propre. Dans le second cas, c'est-à-dire lorsque le *si* est bémolisé à la clef, ce qui est le plus fréquent et même ordinaire aujourd'hui, il se rapproche davantage, dans ses modulations, de celles de la gamme d'*ut*, mais il en diffère toujours sensiblement par sa dominante et sa finale. Le sixième ton offre une analogie plus sensible encore avec son *authentique*, le cinquième; néanmoins, on voit qu'il existe une différence réelle entre eux, lorsqu'on étudie leurs développements respectifs dans un certain nombre de pièces appartenant à l'un ou à l'autre mode. Il n'en saurait être autrement, puisque le cinquième monte de *fa* à *fa* avec l'*ut* intermédiaire pour dominante, tandis que le sixième monte d'*ut* à *ut*, avec *la* pour dominante. Ainsi le sixième ton étant plus bas que le cinquième de la quarte inférieure *fa-ut*, il en résulte moins d'éclat et de brillant dans l'expression qui lui est propre, mais aussi plus d'onction et de douceur. Cette différence provient également de celle qui existe entre les dominantes des deux modes, dont l'une, celle du cinquième, est d'une quinte pleine, et par conséquent plus sonore que celle du sixième, qui n'est que d'une tierce au-dessus de sa finale. D'après ces diverses considérations, l'épithète *devotus* me paraît assez bien convenir à ce sixième mode, ainsi qu'on peut le voir par l'examen d'un bon nombre de pièces de chant qui lui appartiennent. Je citerai entre autres « l'Ave regina cœlorum », dont le début, soit dit en passant, a été défiguré dans plusieurs diocèses par un *mi* bémolisé, on ne sait pourquoi ni comment; puis les Lamentations romaines de Nivers, simple récitatif dans le genre de la Préface, parfaitement adapté aux paroles, et bien supérieur à toutes ces misérables fioritures, d'un goût détestable, dont maints auteurs de plain-chant musical (le pire de tous) ont « orné » les accents déchirants et pathétiques du prophète Jérémie; enfin, par-dessus tous les autres, le chant si noble et si dévotieux à la fois du « Tantum ergo » romain, pour les grandes fêtes. Ce dernier chant, très-peu connu en dehors des diocèses qui ont conservé le rit romain, est d'un effet prodigieux lorsqu'on l'entend exécuté par des masses vocales accompagnées de la grande et ineffable harmonie de l'orgue. La joyeuse antienne « Regina cœli » appartient aussi au sixième mode. On pourrait demander ici pourquoi elle n'a pas été composée sur le cinquième ton, spécialement consacré à l'expression des sentiments joyeux; je réponds que cette méprise du compositeur, si c'en est une, est plutôt apparente que réelle. En effet, le chant de cette antienne, ne roulant en grande partie que

dans la région supérieure du sixième mode, présente le même genre d'expression que s'il avait été écrit sur le cinquième, et telle a été, je pense, l'intention de son auteur. On peut en juger par la comparaison de cette antienne avec « l'Ave regina cœlorum », qui est également du sixième; dans celle-ci, dont l'expression plus calme et plus humble, exigeait une mélodie moins sonore, moins élevée, le chant descend plus d'une fois dans les notes inférieures du mode, ce qui n'arrive jamais pour le joyeux « Regina cœli »; nouvelle preuve du goût judicieux qui a présidé à la plupart des compositions liturgiques du chant grégorien.

Le septième mode, *sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol*, le plus haut de tous ceux qui ont été conservés, est appelé « angélique ». Est-ce en considération de cette épithète, d'ailleurs un peu vague, que la liturgie romaine le met dans la bouche des deux envoyés célestes, à l'introit « Viri galilæi », du jour de l'Ascension? Quoi qu'il en soit, ce mode est vraiment angélique dans le « Lauda Sion », composé par le grand saint que l'Église elle-même appelle le docteur Angélique. Voilà encore un rapprochement qui n'est peut-être pas tout à fait imaginaire. Les pièces de chant du septième mode se distinguent généralement, comme la prose de saint Thomas elle-même, par une mélodie vive, éclatante, sonore et très-variée dans ses mouvements. Ce mode s'adapte également bien aux paroles liturgiques qui demandent une expression naïve, tendre ou mystique. Nous citerons, dans ce dernier genre, les belles Antiennes romaines de la fête de sainte Agnès, presque toutes du septième ton; les trois premières des vêpres de sainte Lucie, ainsi que l'antienne de « Magnificat » des deuxième vêpres; mais surtout les trois suivantes des vêpres de saint Martin : « Dixerunt discipuli. — Domine, si adhuc populo tuo! — Oculis ac manibus, in cœlum semper intentus ». N'oublions pas non plus la belle antienne pour les obsèques, « In paradysum deducant te », qui resume en quelques lignes les caractères si variés du septième mode. Toutes ces antiennes romaines sont délicieuses de mélodie et d'expression.

Le huitième mode, ainsi disposé, *re, mi, fa, sol, la, si, ut, re*, semble de prime abord être identique avec le premier. Il reste cependant entre ces deux tons une sensible différence, provenant de celle de leur dominante et de leur finale respectives. Dans le premier, la dominante est *la* et la finale *re*, tandis que dans le huitième, la dominante est *ut* et la finale *sol*. Il est facile de voir comment cette différence de finales et de dominantes, dans les deux tons, influe sur le caractère particulier des mélodies respectives qui en dérivent. Aussi, tout chanteur tant soit peu exercé devinera, à l'inspection des premières et surtout des dernières notes d'un morceau, s'il est du premier ou du

huitième mode. Cette remarque s'applique, du reste, à tous les tons. Celui qui nous occupe a reçu l'épithète de parfait « perfectus ». Quelques auteurs, ne voyant pas trop quel rapport il pouvait y avoir entre cette qualification et le mode qui en a été l'objet, ont pensé qu'elle signifiait que ce huitième mode avait été formé comme plagal du septième, afin de compléter, de *perfectio*ner le système des huit modes grégoriens. J'avoue que cette explication me paraît plus ingénieuse que solide. Le huitième mode est d'un usage très-fréquent. Ce qui le distingue, c'est l'ampleur et la douce gravité de ses mélodies. Ce caractère peut se modifier diversement, selon que le chant affecte plus particulièrement la région supérieure ou la région inférieure du mode, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque pour les autres tons. Parmi les nombreuses pièces appartenant au huitième, je citerai l'hymne romain du Saint-Sacrement, « Verbum supernum prodiens », et la commémoration également romaine de tous les martyrs, « Isti sunt sancti ». Ces deux citations me serviront à rendre plus claire, en la développant, la remarque qui précède touchant le goût judicieux qui a présidé à la composition du chant romain, non-seulement quant au choix des modes, mais encore quant à l'emploi des notes supérieures ou inférieures du même mode, selon l'exigence du texte sacré. Ainsi, l'hymne « Verbum supernum prodiens », destinée à célébrer le mystère noble et touchant de l'institution de la Cène, roule presque tout entière dans la région moyenne et inférieure du mode, tandis que l'antienne « Isti sunt sancti quos elegit Dominus; dedit illis gloriam sempiternam », consacrée au triomphe et à la gloire de tous les martyrs, affecte de préférence les cordes hautes et vibrantes du même huitième ton. Quiconque voudra se livrer à l'analyse comparative de ces deux morceaux, reconnaîtra la justesse de mon observation. Nous avons parlé plus haut de l'ampleur et de la douce gravité qui distinguent le huitième ton. Ces deux caractères sont sensibles dans un des plus beaux chants de la liturgie catholique, celui du « Veni, Creator », qui appartient au huitième mode.

L'examen que nous venons de faire, quoique trop rapide, des divers genres d'expression propres aux huit modes ecclésiastiques, nous a révélé toutes les ressources que les compositeurs sacrés avaient pu en tirer pour rendre ces quatre principaux caractères de grandeur, de mystère, d'amour, d'onction de la prière, qui, avons-nous dit, forment la base du chant grégorien. A l'appui de mes observations, j'ai cité un assez bon nombre de pièces appartenant à ce chant, et l'on a dû remarquer le goût judicieux qui présida à leur composition, et quant au choix des tons, et quant à leur emploi. Cette remarque sera plus sensible encore, si, au lieu de la borner à des morceaux

isolés, nous l'appliquons à un corps d'offices complet ou à une partie notable d'offices. Nous verrons alors, à ne pas nous y méprendre, par quelles heureuses combinaisons les auteurs du chant grégorien ont su graduer et disposer les modes selon les convenances liturgiques. Je veux parler ici du plain-chant romain, qui est encore le plus pur, le plus authentique, malgré les graves altérations qu'il a subies. Nous prendrons nos exemples dans l'office de Noël, dans ceux du Vendredi et du Samedi saints et dans celui de l'Assomption.

L'introît de la messe de minuit, « Dominus dixit ad me », est du deuxième mode, dont on a omis toutefois les notes les plus basses, qui eussent imprimé une teinte trop austère à une semblable festivité. Celui de la messe de l'aurore, « Lux fulgebít », qui, par la nature même du texte, exigeait un ton plus sonore et plus élevé, a été écrit, pour cette raison, sur le huitième mode. Enfin l'introît, « Puer natus est nobis », de la messe du Jour, qui, étant la plus solennelle des trois, réclamait un début plus relevé que les deux qui précèdent, appartient au septième ton, le plus élevé, le plus vibrant de tous, si l'on en excepte peut-être le cinquième, employé, du reste, dans le graduel et le verset de la même messe. Je pourrais faire entre les autres parties de ces trois messes de curieux rapprochements: je m'en abstiens, parce qu'ils me mèneraient trop loin. Remarquons, seulement, en ce qui concerne les trois introîts, que la gradation est si bien observée entre eux, quant au choix des modes et quant à la conduite du chant, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'elle est le résultat d'une intention clairement exprimée.

Le chant de l'office du matin du Vendredi saint va nous fournir une preuve non moins sensible de cette vérité. Il débute par deux longs traits, écrits, d'un bout à l'autre, sur le deuxième mode (*tristis*), le seul qui convienne à un texte qui retrace les angoisses du Christ en proie aux machinations de ses persécuteurs. Les mêmes raisons de convenances liturgiques ont fait adopter ce ton pour la belle antienne, « Ecce lignum crucis in quo salus mundi pendit », qu'on chante trois fois ayant l'adoration de la croix, avec cette différence, bien digne d'attention, que dans les traits, uniquement consacrés à la tristesse et à la douleur, le chant descend souvent dans la région inférieure du mode, tandis que dans l'antienne « Ecce lignum crucis », dont l'expression douloureuse est tempérée par l'espérance et la joie de la rédemption, il se tient constamment dans la région supérieure du ton. Ce deuxième mode est employé avec non moins d'à-propos dans les célèbres *Impropiès*, qui se chantent à la cérémonie de l'adoration de la croix. Le Christ commence

par la touchante apostrophe, « Popule meus... responde mihi! », à laquelle le chœur répond par ces louanges magnifiques, « Agios, ô Theos », terminées par une courte prière. Il en résulte un contraste saisissant, admirablement exprimé par le caractère divers des deux mélodies dont l'une, celle de la réponse, est plus haute, comme l'exigeait le sens des paroles, que celle de l'apostrophe. Les impropères reviennent ensuite, pour s'exhaler lentement dans une série d'antiennes plaintives tirées des prophètes et des figures de l'ancienne Loi. Il y a là tout un drame déchirant et d'un pathétique achevé, mais en même temps un je ne sais quoi de calme et de serein qui porte la consolation au fond de l'âme attristée. Remarquons, ainsi que nous l'avons fait observer plus haut pour le « Popule meus », qu'à chacun des impropères le chœur répond sur un ton plus élevé, qui est le quatrième. Ensuite, tous chantent ensemble l'antienne « Crucem tuam adoremus », sur le même quatrième ton, qui est celui du premier invitoire, « Venite adoremus ». Ainsi la règle de l'unité se trouve parfaitement observée. A ce chant du « Crucem tuam adoremus » succède celui, moins triste, quoique toujours grave et pour cela calqué sur le premier ton, du « Pange lingua gloriosi praelium certaminis », consacré au triomphe de la croix; il complète dignement cette belle et touchante cérémonie. Nulle part je ne l'ai vu mieux rendue qu'à la cathédrale de Valence, où elle a lieu depuis longues années avec un personnel nombreux et très-convenable de prêtres, de chantres et d'enfants de chœur. A l'office suivant du Samedi saint, qui est comme l'aurore de la joyeuse festivité de Pâques, le chant des traits, marqués pour les 4^e, 8^e et 11^e prophétiques, roule sur le huitième ton, plus éclatant que les précédents et en harmonie avec les paroles pleines de joie et d'espérance que contiennent les textes auxquels il se rapporte. Même remarque pour les traits que l'on chante, en allant aux fonts baptismaux, et au retour, ainsi que pour l'unique antienne des vêpres et du « Magnificat », « Vespere autem Sabbati », toujours du huitième ton.

Nous allons terminer ces analyses par l'examen aussi bref que possible de toutes les pièces qui composent l'office de la grand-messe du jour de l'Assomption. L'introit « Gaudeamus » est, comme presque tous ceux du *romain*, sur le premier ton, à cause de la majesté de ce mode qui convient bien au début d'une messe solennelle. Le graduel « Propter veritatem », jusqu'au verset, est du cinquième (*lutus*), parfaitement en harmonie et avec le sens des paroles et avec celui de la fête. Le *si* est bémolisé à la clef. Il est naturel dans le verset qui suit, « Audi filia et vide », ce qui contribue à en rendre la mélodie plus sonore et plus éclatante encore que celle du graduel, ainsi que

l'exigeait le sens des paroles. Le chant de l'alleluia qui vient ensuite et qui est du septième ton, le plus haut et le plus animé de tous, se distingue par une série de gammes ascendantes et descendantes sur ces mots, « *Assumpta est Maria in cœlum, gaudet exercitus angelorum* », qui dénotent évidemment chez l'auteur de ce chant une intention de mélodie imitative. Nous faisons la même remarque sur le chant de l'offertoire, qui roule à peu près sur le même texte que celui de l'alleluia. La communion, « *Optimam partem elegit* », qui repose sur des idées plus douces et plus calmes, appartient à la mélodie tendre et noble à la fois du huitième ton.

En terminant cette dissertation sur les diverses propriétés des huit modes ecclésiastiques, considérés soit isolément, soit dans les combinaisons si variées auxquels ils se prêtent, j'éprouve le regret d'avoir seulement ébauché une matière qui demanderait, non quelques pages rapides, mais des volumes entiers, pour être convenablement traitée. Obligé de me restreindre, même dans les questions fondamentales du chant religieux, j'espère néanmoins avoir posé des jalons suffisants pour diriger l'amateur inexpérimenté dans l'étude, moins aride et plus philosophique qu'on ne le pense communément, du plain-chant liturgique. Une vie d'homme suffirait à peine pour envisager sous leurs divers aspects ces vastes compositions que nous légua l'antiquité chrétienne, et à la création desquelles tant de saints docteurs de tous les siècles apportèrent successivement leur tribut. Puissent ces quelques lignes, que je viens de leur consacrer, aider à les faire connaître et dignement apprécier, et contribuer par là à cette réaction universelle en faveur de l'art chrétien, dont nous sommes les heureux témoins! C'est par ce vœu que je termine la première série de mon « *Essai* », lequel, après avoir pris son point de départ dans l'origine même du christianisme, devait s'arrêter inclusivement à l'époque de saint Grégoire-le-Grand. Dans la seconde série de ce travail, nous commencerons à parler d'un élément nouveau qui ne tarda pas de s'introduire dans le chant liturgique, pour en agrandir les effets, mais seulement à partir du xiii^e siècle, comme pour la statuaire et l'architecture, quoique dans des conditions différentes. Ce xiii^e siècle est à part et digne de toute notre admiration.

L'Abbé JOUVE,

Chanoine titulaire de Valence.



PLATE 10



MANUEL DE NUMISMATIQUE FRANÇAISE. ¹

MONNAIES GAULOISES.

Les monnaies gauloises sont à la numismatique ce que les temps héroïques sont à l'histoire : l'incertitude y règne malgré tous efforts. Un peuple sans écriture ne laisse après lui que des traditions vagues et des cendres muettes ; le temps a détruit la vie et les forêts de nos aïeux, et quand le sol où ils sont ensevelis nous rend quelques débris de leur ancienne civilisation, ce sont là des énigmes auxquelles l'érudition ne peut guère répondre et que l'imagination seule cherche à expliquer. Pour éclairer les ténèbres de nos premières origines, la science moderne, en compulsant les annales des peuples contemporains, a réuni des documents précieux sur ces nations guerrières qu'une sève exubérante poussait à de fréquentes invasions ; mais, à part quelques dates et quelques noms, nous ne trouvons dans ces remarquables travaux rien de précis, rien d'assuré pour nos recherches, et comme, en parlant de numismatique, notre intention formelle est d'éviter de faire des leçons d'histoire, nous mettrons franchement de côté des généralités inutiles, et nous renoncerons aux faciles honneurs d'une érudition de seconde main.

Quelle méthode adopter pour débrouiller ce chaos de pièces si variées de métal et de module, cet amas de pièces si différentes de types et de fabrication ? Un examen artistique sera notre premier moyen. Lorsque nous aurons trouvé dans les lois de l'art et de ses développements chez les peuples quelques points de départ incontestables, nous indiquerons une classification par la géographie et par l'histoire. Cette marche est non-seulement la plus certaine pour le sujet qui nous occupe, mais elle est encore la plus convenable à nos travaux et à nos lecteurs ; aussi la suivrons-nous souvent dans ce « Manuel ».

Quand un peuple a un art qui lui est propre, c'est-à-dire quand les monuments qu'il produit viennent de son génie particulier et portent un caractère

1. *Annales Archéologiques*, vol. VI, pages 21-25.

distinct de nationalité, cet art parcourt des phases invariables; le point culminant de sa perfection se trouve toujours entre une période ascendante et une période descendante. L'essai d'un art qui commence porte un caractère inimitable de simplicité; c'est le germe de l'unité, loi fondamentale du beau. — Les produits d'un art qui tombe, au contraire, offrent des détails qui rompent l'ensemble, tendent à la séparation, et laissent apercevoir la division et le squelette de la mort. Ces différentes périodes sont évidentes surtout chez les Grecs, qui ont eu le développement d'art le plus régulier et le plus complet.

Dès que l'idée de la Divinité n'a plus la forme d'une pierre ni d'un tronc d'arbre, la statue passe par la simplicité d'un style primitif pour arriver à la perfection de Phidias, et elle en descend à travers les successeurs d'Alexandre jusqu'aux figures immobiles de Byzance. Quelle est l'explication de ces phénomènes constatés par l'histoire? On n'en trouvera jamais de satisfaisante sans une notion vraie de l'art; dire que l'art est l'imitation de la nature, c'est partir d'une erreur qui empoisonne nécessairement toutes les études et toutes les doctrines qu'on fait sur l'art.

L'art procède de l'esprit et non de la forme : c'est un langage de l'âme, une parole publique du cœur; c'est un acte de foi, c'est l'incarnation d'une croyance quelconque. L'art véritable ne copie pas; il exprime une idée, un sentiment avec des sons ou des formes plus ou moins en rapport avec ce qu'il veut rendre. Les écoles, qui sont sa vie, et les types, qui sont ses œuvres, ne subsistent que par le développement, par la transmission de la pensée. Le maître qui enseigne la matière ne formera jamais que des singes ou des esclaves. La pensée est l'âme de l'art : quand elle le quitte, l'art meurt, et l'imitation, c'est-à-dire la décadence, commence. Méconnaître pour l'art cette loi de vie et de mort, c'est se condamner à n'en jamais comprendre l'histoire. Pourquoi, par exemple, la chute rapide de l'école de Raphaël, alors que les chefs-d'œuvre du maître rendaient l'imitation de la nature plus facile? C'est que le maître, après avoir reçu et perfectionné la pensée de ses devanciers, l'avait éteinte en sa personne et ne l'avait pas transmise à ses élèves. Pourquoi notre infériorité visible sur les anciens depuis la renaissance? C'est que nous imitons des merveilles, sans avoir les doctrines qui les ont créées, et que l'Évangile a très-heureusement remplacées pour jamais. Appliquons maintenant aux monnaies gauloises ces principes que, Dieu aidant, nous développerons plus tard.

Un aperçu général nous fera ranger les monnaies gauloises en deux classes : les unes sont informes et barbares; les autres portent avec évidence l'em-

preinte d'une civilisation quelconque. Sur les premières, aucune trace de cette naïvete d'une idée qui cherche à se rendre; sur les secondes, une imitation incontestable de monnaies grecques et romaines parfaitement connues, et, entre les deux, une gradation insensible qui peut à la rigueur conduire des types les plus parfaits aux types les plus grossiers. Ne pouvons-nous pas en conclure que le point de départ du monnayage gaulois est l'imitation? en cela nous ne serons point contredit par l'histoire.

Les Gaulois n'ont pas eu d'art national : leurs monuments religieux sont des pierres naturelles comme en élevaient les peuples primitifs de l'Orient : les poteries, les armes et les bijoux qu'on trouve dans leurs anciens tombeaux ne sont que les produits d'une industrie peu développée. Comment, d'ailleurs, auraient-ils eu un art, puisqu'ils n'avaient pas une écriture, premier développement public du génie d'un peuple? Les noms de villes ou de chefs qu'on trouve sur leurs monnaies sont en caractères grecs ou romains; ces lettres seules indiquent les emprunts faits à une civilisation étrangère.

Qu'avant l'imitation des monnaies grecques et romaines, les Gaulois se servissent de métaux dans leurs échanges, rien n'est plus probable; mais nous n'avons aucun moyen d'en connaître les divisions et les formes. Le passage des Commentaires de Jules César relatif au numéraire des habitants de la Grande-Bretagne peut certainement s'appliquer à la numismatique de nos ancêtres, mais il est obscur, et les lectures en sont très-variées. M. Hawkins, après avoir comparé à Paris et à Londres plus de vingt manuscrits, préfère celui du x^e siècle qui se trouve au Musée britannique, quoiqu'il ne s'accorde pas entièrement avec la version grecque des Commentaires de César. Nous citerons ce texte comme le plus en rapport avec les faits : « *Utuntur (Britanni) aut aere, aut nummo aureo, aut annulis ferreis, ad certum pondus examinatis, pro nummo.* » Ainsi les Bretons, selon César, se servaient de monnaies d'or et de cuivre, et, à leur défaut, d'anneaux de fer ajustés à certains poids; ce texte n'exclut pas l'imitation grecque évidemment antérieure à l'envahissement romain. Nous verrons, en examinant les types et les symboles qui semblent appartenir spécialement aux Gaulois, si leurs monnaies ne portent pas quelques souvenirs de ces anneaux dont parle César.

L'or et l'argent monnayés étaient très-abondants chez les Gaulois avant la conquête. Strabon (liv. iv, ch. 2), nous apprend que Luern, roi des Arvernes, qui vivait dans le II^e siècle avant notre ère, jetait à pleines mains, quand il paraissait en public, des monnaies d'or et d'argent : *χρυσῶν νόμισμα καὶ ἀργυρῶν*. Selon Plutarque, la richesse gauloise était proverbiale; elle avait sa source dans les mines du pays; les richesses rapportées des invasions

faites en Grèce et en Italie durent aussi beaucoup l'accroître. Le doute pour-
tant que ces guerres puissent donner des dates certaines sur l'imitation du
monnayage gaulois; la violence ne fonde rien, et d'ailleurs les pillards de la
Grèce, après leur défaite sur les rochers de Delphes, rapportèrent bien peu
de ces statères de Philippe, qui furent tant imités. L'infiltration du commerce
agit beaucoup plus sur les monnaies gauloises, et leurs principaux modèles
furent fournis sans doute par la colonie phocéenne de Marseille, foyer vérita-
ble des relations de nos aïeux avec l'Orient.

Cette imitation première fut libre: elle avait sa cause dans le voisinage et
les nécessités des relations commerciales; le temps et la distance affaiblirent
peu à peu la ressemblance, et il en resulta bientôt que ces types d'emprunt
acquirent une signification nouvelle, et devinrent, pour ainsi dire, des types
nationaux.

Lorsque les Romains prennent pied dans les Gaules, sous prétexte de
secourir les Massiliotes contre leurs voisins: lorsqu'ils s'approprient le ter-
ritoire des Salyes, et que le proconsul Sextus Calvinus, 124 av. J.-C., fonde
la colonie romaine d'Aix, alors nommée AQUE-SEXTELE, un élément nouveau
s'introduit dans le monnayage gaulois: l'indépendance représentée par l'imi-
tation grecque commence à ressentir l'influence du peuple dominateur; les
caractères romains sont employés, les deniers consulaires imités, leur sys-
tème monétaire s'introduit, les dénominations des dignités gauloises dispa-
raissent, et les noms comme les types indiquent la dépendance d'un allié,
d'un flatteur ou d'un vaincu; viennent ensuite les pièces coloniales et impé-
riales.

Ces idées générales nécessiteraient de longs développements, parce qu'il
faudrait en suivre l'application dans les différents pays qui composaient les
Gaules. La lutte plus ou moins prolongée d'un peuple contre la conquête, son
éloignement ou ses rapports avec les grands centres romains, retardent ou
accélèrent les modifications de ses monnaies; mais il n'en est pas moins vrai
que l'imitation en est la base, et que tout le monnayage gaulois paraît avoir
pour limites les types grecs, qui marquent son commencement, et le système
romain qui signale son asservissement et sa ruine. Je vais en exposer quel-
ques preuves et aborder les détails par l'examen des pièces que j'ai réunies
dans les planches I et II¹.

1. J'ai consulté surtout dans ce travail l'ouvrage de M. Duchalais, *Description des monnaies gauloises de la Bibliothèque royale*; il fera désormais autorité en cette matière. Des éloges seraient inutiles après le prix que l'Institut vient de lui décerner; aussi je me borne à remercier ici l'auteur des conseils particuliers de sa complaisante amitié. Je voudrais pouvoir nommer éga-

La monnaie le plus généralement et le plus longtemps usitée dans les Gaules est le statère de Philippe II, père d'Alexandre. Ce prince avait trouvé dans les mines de Thrace les moyens de satisfaire son ambition et d'acheter la Grèce. L'émission des pièces macédoniennes est comparable à celle des espèces espagnoles après la découverte du Nouveau-Monde. L'univers en fut inondé, tous les peuples de la terre en firent usage, et leur nom devint un nom générique dont Ausone se servait encore au IV^e siècle de notre ère. Ce poète écrivait à son ami Théon qu'il aimait mieux renoncer aux quatorze philippes qu'il lui avait prêtés, qu'au plaisir de le voir (Ép. V) :

Bis septem rutilos, regale numisma, PHILIPPUS
Nec tanti fuerint, perlere malo, Theon.

Les *philippes* originaux imités par les Gaulois se trouvent quelquefois sur notre sol. Le droit offre la tête aurée d'Apollon; le revers, un bige, une ligure qui le conduit, et la légende ΦΙΛΙΠΠΟΥ (n° 1). Cette pièce paraît avoir été, après une dégénérescence successive, le point de départ principal d'un monnayage purement gaulois. La tête, quoique très-barbare, conserve cependant des traces de son origine; le revers s'éloigne davantage de l'imitation et reçoit des figures évidemment significatives et locales.

Les pièces que j'ai rapprochées du statère de Philippe feront comprendre les différentes lois de la dégénérescence qu'entraîne l'imitation. La pièce gauloise, n° 2, est attribuée aux Arvernes à cause de la beauté du travail et de l'espèce de monogramme qui se trouve sous les chevaux et qu'on explique par AR (ARVERNI). La pièce a perdu en épaisseur ce qu'elle a gagné en largeur, parce que l'artiste, obligé de conserver le poids de son modèle, n'a pu renfermer son œuvre dans les mêmes limites. Si nous nous rappelons nos premiers essais linéaires, nous comprendrons cette différence de grandeur dans une copie. L'imitateur, qui n'a point l'unité d'une pensée créatrice, procède par détails, et cette juxtaposition des parties finit toujours par augmenter les dimensions de l'ensemble; le mouvement perd ensuite de sa vivacité, les rapports exacts entre les objets sont rompus, les détails s'isolent. La roue qui indique le char dans le statère de Philippe n'est plus à sa place dans la pièce gauloise; les oreilles des chevaux deviennent deux croissants, sous la

lement tous ceux qui m'ont été utiles; mais, dans les généralités que je traite, il est très-difficile d'observer le « cuicque suum » du droit romain. Ce « Manuel » étant la conclusion de tout ce qui a été publié depuis quinze ans, les citations deviendraient trop nombreuses. Encore une fois, j'indiquerai mes sources dans la partie bibliographique; c'est là que je rendrai la justice que je dois à chacun.

main du graveur. Dans la pièce suivante, qui est aussi une imitation du statère macédonien, et qui porte un petit sanglier, symbole essentiellement gaulois, le talent de l'artiste est encore inférieur. La tête n'a plus la même finesse, et le revers ne reçoit qu'un cheval, afin d'éviter les difficultés d'un second plan. Quelques antiquaires voient, dans le n° 4, une dégénérescence du statère : cet oeil et cette couronne seraient les seuls restes de la tête d'Apollon, et le cheval, un souvenir du bige qu'on aurait accompagné de quelques symboles accessoires. Les singulières imitations des monnaies de Marseille et de Rhoda, dont nous allons parler, rendront cette opinion moins invraisemblable. Les pièces d'or, n° 5 et 6, sont encore des imitations grecques. On peut remarquer, dans la première, la singulière Victoire, imitée des monnaies d'Emporium; dans la seconde, la combinaison de plusieurs types étrangers pour en faire un type symbolique et national.

Les pièces 7, 8, 9, 10 ont été frappées à Marseille; elles indiquent par leur style les différentes époques du monnayage grec. La belle tête de Diane et le lion qu'on admire sur le n° 9 sont imités, n° 12, par les LABICI, peuple voisin des bouches occidentales du Rhône, et complètement défigurés, n° 15, par les RUCOMAGESSES, peuples des Alpes maritimes.

La tête d'Apollon et le taureau cornupète du n° 10, parfaitement reconnaissables sur le n° 14, où les lettres sont seulement copiées sans intelligence, tombent par une dégénérescence graduelle jusqu'à la grotesque barbarie du n° 17. La belle pièce de Rhoda, n° 11, offre encore une déformation plus surprenante. La tête de Cérès s'enlaidit rapidement, passe par la forme barbare du n° 13, et arrive à être indiquée seulement par quelques points où l'on ne sait distinguer le nez, les yeux ou le menton. Le revers, difficile à comprendre, et qui est le dessous d'une rose, par allusion au mot de RHODA, devient une croix cantonnée des parties les plus saillantes du type, qui sont bientôt remplacées par des signes variés et inintelligibles pour nous.

Ces exemples suffisent pour faire comprendre que les pièces informes qui suivent peuvent avoir été copiées originairement sur de beaux types grecs. Le n° 18 en sera une dernière preuve. Cette pièce, qui porte l'inscription grecque ΑΘΗΑ (ΑΓΕΔΙΝΧΕΜ — Sens), était une énigme pour les antiquaires; l'explication en était cependant très-simple; mais quoique la ligne droite soit le plus court chemin pour arriver au but, il faut avoir l'œil assez juste pour la prendre. M. A. de Longpérier est arrivé sur-le-champ à l'évidence d'une démonstration, par le rapprochement de ces pièces avec les pièces macédoniennes de Thessalonique¹ et d'Amphipolis, où deux chèvres dressées sur

1. *Rev. numism.*, IX, p. 165.

leurs pieds se battent entre elles. Le revers est une imitation libre du droit : un sanglier y est affronté à un bœuf ou à un cheval, animaux très-souvent figurés sur les monnaies gauloises. Cette pièce et celles qui lui ressemblent ne paraissent constituer un monnayage particulier et secondaire, très-abondant à toutes les époques et dans tous les pays. Leur style indique plutôt des ouvriers que des artistes; leur métal est un alliage généralement désigné sous le nom de potin, et le procédé de leur fabrication est un simple moulage d'un emploi très-facile. La proportion de ces pièces avec les pièces gauloises d'un travail supérieur est très-remarquable. Mon père, dans sa « Notice sur les monnaies trouvées au camp d'Amboise », l'établit d'un à cinquante, et signale une variété prodigieuse dans ces petites monnaies informes qui servaient sans doute, comme nos sous, pour le détail des nécessités journalières. Ce monnayage grossier, qui commença de bonne heure, se continua longtemps, et, quand le système romain fut introduit, les vainqueurs en tolérèrent probablement l'usage et l'émission en raison de son peu d'importance¹.

Les pièces de transition entre l'imitation grecque et l'imitation romaine sont difficiles à reconnaître. Les conjectures deviennent plus timides, parce qu'on peut les contrôler par l'histoire. Selon moi, les pièces douteuses à types particuliers et sans légendes, comme le n° 25, viendraient en première ligne; puis celles qui portent les noms et les dignités gauloises écrits en caractères romains, comme *TOYTOBOCIO ATEPILOS*, n° 27. La pièce suivante, n° 28, signale aussi la transition; la légende *PUBLICA SEMISSO LIXOVIO* est l'indication barbare du système romain; les variétés publiées par M. de Sauley², démontrent la nouveauté de son emploi. On lit, sur le droit de la première, *SEMISSO PUBLICO LIXOVIO*, autour d'une croix comprise dans un grenetis; au revers, un aigle éployé et la légende *CISIAMBO CATTOS VERGOBRETO* — Semis du peuple Lixovien *CISIAMBUS CATTUS Vergobret*. Sur la seconde, la terminaison gauloise est conservée; mais l'orthographe est plus correcte : *SEMISSO* remplace *SEMISSO*; le nom des Lixoviens est écrit comme on le lit dans les Commentaires de César; le titre de Vergobret disparaît dans la légende. Les pièces coulées, semblables au *TYRONOS* portant au revers le nom de *CANTORIX* (n° 32), me semblent indiquer les limites de l'indépendance gauloise : peut-être ont-elles été émises dans les dernières luttes des peuples contre les Romains.

Les pièces imitées des deniers consulaires sont difficiles à classer dans un

1. Ces monnaies se multiplièrent surtout, sans doute, pendant les fréquentes révoltes des populations gauloises.

2. *Rec. numism.*, II, p. 12.

ordre chronologique; la loi de dégénérescence, que nous avons signalée dans l'imitation grecque, se fit sentir aussi sans doute dans l'imitation romaine, et alors il faudrait prendre les n^{os} 37 et 38 comme point de départ de ce second monnayage. Ces deux pièces ont une date certaine, puisqu'elles portent le nom de deux chefs cités dans les Commentaires de César; elles ont été frappées l'an 52 avant Jésus-Christ. La première, dont le droit est copié sur les deniers de la famille *Platoria*, porte au revers un cavalier tenant une enseigne surmontée d'un sanglier, avec cette inscription : LITA. Litavicus était le chef de la cavalerie éduenne. La seconde, également imitée des mêmes deniers consulaires, offre au droit l'inscription : EPAD, et au revers un guerrier tenant de la main gauche sa lance, son bouclier, son épée, et de la main droite une enseigne militaire dont la hampe est ailée; dans le champ se trouve un casque vu de face. Epadnactus, chef arverne vendu aux Romains, leur livra Lucterius, chef des CADURCI, allié de Vercingetorix, ce héros de l'indépendance gauloise dont la conduite fut si belle et si généreuse¹.

La pièce n^o 41, ayant au revers GERMANUS INDUTILII, offre encore une indication précieuse; elle est postérieure à Auguste, puisqu'elle est copiée sur les petits bronzes de cet empereur.

Les pièces n^{os} 42 et 43 sont au bas de la seconde planche comme échantillon d'un monnayage purement romain. La première a été frappée à Nîmes; nous en expliquerons bientôt la forme singulière. La seconde est de Lyon, comme l'indique l'inscription du revers, COPIA, ancien nom de cette ville.

Après avoir donné une idée générale du monnayage gaulois et un aperçu de ses principales époques, il nous reste à chercher la signification de ces types si variés, de ces symboles si nombreux. Ce travail est difficile; la route est périlleuse entre deux écueils qu'il faut éviter. Avant le xix^e siècle, les Gaulois avaient été bien négligés; la révolution française, qui modifia tant de choses, ne donna pas sur-le-champ une nouvelle direction aux études archéologiques en France. Les Grecs et les Romains conservèrent leurs rangs et jouirent même d'une grande faveur, grâce à l'influence de l'école de David. Enfin le vent changea. L'instruction, en s'étendant, perdit de sa profondeur; l'érudition ne fut plus le privilège d'une classe particulière; l'étude des langues anciennes devint plus générale, mais moins solide,

1. Les pièces de Litavicus et d'Epadnactus sont curieuses à rapprocher de la pièce de Vercingetorix, publiée par M. de la Saussaye dans la « Revue numismatique ». Leur style et leur travail indiquent un artiste romain; tandis que la pièce du chef indépendant, rappelle par son métal et son imitation, l'influence grecque.

et les travaux sur l'antiquité païenne furent abandonnés par le plus grand nombre. L'esprit public se dirigea vers des recherches qui semblaient plus faciles et qui étaient sans contredit plus nationales et plus utiles.

Les Gaulois obtinrent sur-le-champ une grande faveur : leurs monuments furent étudiés avec enthousiasme, et on les expliqua avec d'autant plus de zèle que les lumières de l'histoire manquant, l'imagination était seule à proposer ses conjectures et ses rêves ; elle en abusa. La science devint un roman où les ombres de nos ancêtres furent évoquées avec la harpe des bardes et la poésie nébuleuse du Nord ; tout nous fut dévoilé, la religion, les lois. Les usages des Celtes n'eurent plus de mystères. Ces excès des celto-manes amenèrent nécessairement une réaction : on devint celtophobe. Pour rejeter plus facilement les explications proposées, on nia purement et simplement l'existence des Gaulois ; et quand les monuments furent objectés, on imita les athées qui mettent la création sur le compte du hasard. Les celto-manes et les celtophobes existent en numismatique : les uns veulent tout expliquer sur les monnaies gauloises ; les autres ne voient dans leurs types et leurs symboles que des figures capricieuses, insignifiantes, gravées par les artistes et acceptées sans contrôle par les peuples. La ligne à suivre est le milieu entre les deux extrêmes ; examinons, et qu'une prudente modération nous preserve de Charybde ou de Scylla.

Notre désir étant de rechercher ce qui peut être national dans les types et les symboles des monnaies gauloises, notre premier soin doit être d'écartier tout ce qui est de pure imitation ; il faudrait, pour expliquer les copies des pièces grecques et romaines, parler du symbolisme si curieux et si peu connu de l'antiquité païenne. Ces études nous feraient sortir du plan de ce manuel ; il nous suffira de constater ici que le druidisme, religion dominante des Gaules, ne conserva pas intactes ses doctrines orientales, et que les croyances des peuples se ressentirent des influences étrangères, surtout dans les pays le plus en rapport avec les nations civilisées. Ainsi, dans le midi, les mythes de la Grèce furent connus et adoptés, et les représentations en furent reproduites avec intelligence et par choix. Après la conquête, les Romains s'efforcèrent d'inoculer leur religion aux Gaulois, parce qu'ils comprirent que changer la religion d'un peuple est le moyen le plus puissant de détruire sa force et son unité ; les Gaulois, domptés, abandonnèrent bientôt leurs types nationaux et se mirent sous la protection des dieux de leurs vainqueurs. La pièce que nous avons gravée (n° 40), et que M. Duchalais a si savamment expliquée aux n°s 377 et 378 de sa « Description des monnaies gauloises », est un exemple remarquable de l'adoption complète d'une mythologie étrangère.

Au droit, une tête de Minerve et cette légende : *SEGVSI.A.V.S.*, et, au revers, *ARVS*; Hercule debout, le bras gauche appuyé sur un *Thelesphore*, dieu de la convalescence, tandis que son bras droit consacre sa massue sur un autel. Minerve paraît ici comme protectrice des *SEGUSIANI*; le mythe d'Hercule, connu et expliqué par d'autres monuments, indique sur leur territoire l'existence d'eaux thermales qui dissipent les maladies et rendent la vigueur. En effet, les *Ségusiani* possédaient, entre autres fontaines thermales, la source d'*AQUE-SEGESTÆ*, connue aujourd'hui sous le nom de *Fons-Fort-Saint-Gaulmier*.

Cherchons maintenant, en dehors de ces représentations d'origine grecque et romaine, les types et les symboles qui peuvent avoir rapport à la nationalité de nos ancêtres.

Les figures bizarres et variées, que nous offre le monnayage purement gaulois, ont assurément une valeur symbolique : elles expriment plutôt des croyances religieuses que des usages civils et des actions particulières. La Divinité a toujours été pour beaucoup dans les types monétaires; c'est là une loi du monde ancien et moderne à laquelle nous n'avons pu entièrement nous soustraire, puisque, malgré le prosaïsme politique et commercial de notre numéraire, il y est encore écrit, que « Dieu protège la France ».

C'est donc par la religion des Gaulois que nous pourrions trouver la solution des problèmes qui nous occupent; l'histoire nous aiderait aussi puissamment dans nos recherches. Mais l'insuffisance de nos connaissances sur ces deux sujets nous met dans l'impossibilité de saisir le symbolisme des monnaies gauloises, et nous courons le risque de tomber dans le chaos des conjectures et dans les rêves les plus singuliers de l'imagination.

L'effort qu'on a fait, pour tout expliquer, a été comme un pillage où chaque auteur s'est emparé de quelques types et de quelques symboles, pour en illustrer ses connaissances particulières. Les uns en ont enrichi leurs recherches littéraires : les passages de l'*Edda* ont été commentés; le fameux cheval d'*Odin* a été retrouvé avec ses huit jambes. Les autres ont expliqué tous les mystères des druides, ont reconnu sur les monnaies le gui sacré, la faucille d'or et des dolmens, qui, d'après une échelle de proportions très-exacte, auraient surpassé au moins, par leurs dimensions, nos plus vastes cathédrales. D'autres enfin ont généreusement prêté leurs connaissances astronomiques à nos farouches ancêtres, qui, pour lire dans les cieux, savaient sans doute très-bien se passer de nos calculs et de nos instruments. Pour éviter ces innocentes et ingénieuses erreurs, nous nous bornerons à constater sur les monnaies gauloises l'apparition fréquente de certains animaux et de cer-

taines représentations, et nous les expliquerons par quelques probabilités généralement admises.

Le sanglier paraît avoir été le symbole principal des Gaulois; c'est ce que M. de la Saussaye a parfaitement démontré, à la grande confusion du pauvre coq mis en honneur par la révolution très-peu archéologique de 1793. Cet animal, malheureusement ressuscité en 1830, n'a aucun titre héraldique à faire valoir; c'est un parvenu dont la fortune vient d'un calembour qu'on retrouve sur quelques pièces satiriques du xvii^e siècle. Le coq (*gallus*) est si peu gaulois, qu'il est inconnu sur les monnaies dont nous parlons, et que tous les efforts des numismatistes n'ont pu arriver à en signaler une représentation incontestable. Le sanglier, au contraire, se rencontre sur les monnaies gauloises de toutes les époques et de tous les pays. (Voir les n^{os} 3, 6, 18, 22, 23, 31, 37.) Sa valeur symbolique est évidente; la comparaison naturelle qu'on établit entre cet animal sauvage et les habitants farouches de la Gaule fait soupçonner une consécration religieuse du sanglier, vivant sous les ombrages et se nourrissant des glands du chêne druidique. La forme curieuse du flacon, sur lequel on a frappé la pièce coloniale n^o 42, est une preuve favorable à cette opinion; cette cuisse de sanglier est une singularité numismatique qu'on trouve seulement dans la fontaine sacrée de Nîmes; c'était une sorte d'*ex voto* offert à la divinité du lieu.

Le sanglier se montrait aussi sur les enseignes gauloises, comme le prouve la pièce d'Épaduactus dont nous avons parlé; beaucoup d'antiquaires ont aussi pensé que l'animal, représenté si souvent sur les monnaies gauloises, pouvait bien être quelquefois le porc ou verrat, dont les salaisons faisaient la fortune du pays et son principal commerce avec les Romains.

Après le sanglier, le cheval paraît être le type gaulois le plus fréquemment employé. (Voir les n^{os} 21, 30, 31, 32, 33.) Sa représentation numismatique, commune à tant de peuples, ne fut d'abord sans doute qu'une imitation; mais le génie belliqueux des Gaulois se l'appropriâ et en fit un signe de courage et d'indépendance. On trouve donc le cheval sur les monnaies de presque tous les peuples de la Gaule, et M. Lelewel, dont l'imagination égale peut-être la vaste érudition, s'est efforcé de reconnaître dans ces *haras* numismatiques toutes les races chevalines actuellement existantes en France; le cheval à tête humaine est du moins une espèce perdue; aussi l'appelle-t-on le Pégase gaulois. (Voir n^o 6.)

Après le sanglier et le cheval viennent le taureau, le lion, l'aigle et le serpent. Ces animaux d'origine grecque et romaine furent naturalisés sur les monnaies gauloises et y prirent sans doute une valeur particulière; leur rap-

prochement, leur combinaison, indiquent l'intention d'exprimer certaines croyances ou certains faits. Dans le n° 25, l'oiseau, qui semble en protéger un plus petit et combattre un serpent, domine quelquefois un cheval ou béquette un rameau fleuri que tient une main (n° 26); est-ce là un simple caprice du graveur? Non certainement; mais s'il est juste d'admettre l'intention, il n'est pas facile de l'expliquer. Sur la pièce armoricaine n° 6, la figure renversée sous le cheval à tête humaine signale sans doute une victoire; laquelle? Il n'y a qu'un rêveur capable de répondre.

Les types principaux sont ornés de symboles accessoires qu'il est aussi difficile d'expliquer, mais qui avaient assurément une valeur significative; nous les avons vus, comme différents monétaires, sur les imitations des statères macédoniens n°s 2 et 3, et il est probable que les peuples si nombreux des Gaules adoptèrent tous des signes caractéristiques de leur numéraire. En exceptant quelques ornements peu importants, copiés par caprice sur les pièces grecques ou romaines, il faut admettre en principe que tous ces détails, qui remplissent le champ des monnaies gauloises, avaient une signification; mais si on demande laquelle, il me semble que la réponse la plus sûre et peut-être la plus savante est un *aveu sincère* de notre complète ignorance.

Les symboles les plus remarquables sont des personnages renversés, des têtes d'hommes attachées à des cordons perlés, des pieds, des mains, et les animaux que nous avons cités comme types principaux (n°s 6, 26, 29).

Les étoiles, les astres et les croissants, ayant probablement rapport à la religion nationale (n°s 4, 25, 29, 31).

Les armes, les colliers et les ornements, qui étaient peut-être des distinctions militaires (n°s 6, 16, 33).

Les fleurs, les perles, les annelets, et des figures géométriques très-nombreuses et très-variées (n°s 4, 18, 19, 21, 25, 28, 30, 31, 32, 33).

C'est dans cette catégorie que se trouvent des croix et des roues qui réclament quelques explications. Je dois prémunir mes lecteurs contre la dévotion malentendue de quelques savants, qui veulent voir le signe de notre rédemption bien avant le sacrifice du Calvaire. La preuve prophétique du christianisme est assez abondante dans les livres du peuple juif, pour que nous renoncions sans regret à ces pieuses rêveries: la croix, sur ces monnaies, n'a pas plus de valeur religieuse que la rencontre fortuite de ces bâtons se coupant à angles droits qui alarment les personnes superstitieuses.

La charmante pièce n° 36, tirée de la collection de mon père, et déjà publiée par lui dans ses « Monnaies chartraines », est certainement anté-

rière à la prédication du christianisme dans les Gaules : elle offre au revers une figure qu'on prendrait volontiers pour un ange tenant une croix ; c'est une Victoire ailée portant une enseigne semblable au bâton d'un trophée militaire : il est inutile de dire que les mots *TYRONNA* et *DRYCCA* ne sont pas des noms de saintes, mais bien la désignation d'une divinité locale.

Quelques auteurs, pour la tranquillité de leur conscience, ont rajeuni de quelques siècles les croix païennes. Gresson, par exemple, dans son « Recueil des antiquités et monuments marseillais », pag. 3, a vu dans ces pièces de Marseille, dont nous avons donné, nos 7 et 8, les types les plus anciens, une alliance ingénieuse du paganisme et de la religion chrétienne. Les officiers monétaires auraient été des philosophes de ce temps-là, qui avaient assez de tolérance pour admettre l'Évangile dans leur système, et qui décoraient du signe sacré de notre salut la tête d'Apollon. Malheureusement cet exemple d'éclectisme manque au XIX^e siècle ; la roue des monnaies de Marseille est un signe solaire du culte d'Apollon Pythien, et représente le disque et le rayon qui couvrait le célèbre trépied de Delphes, et qui symbolisait probablement le cours périodique de l'astre du jour et des quatre saisons. Nous avons vu comment le revers des monnaies de Rhodes avait formé une croix dans les imitations gauloises.

Nous rattacherons à ces monnaies et aux monnaies de Marseille les pièces grossières qui présentent des cercles et des croix. On y a vu longtemps un souvenir des anneaux de fer dont parle le texte de César ; mais si cette opinion peut être encore soutenue, il faut, je pense, rejeter définitivement celle qui voit les restes de ce monnayage primitif dans les petits anneaux de plomb qu'on trouve souvent en France ; ces anneaux n'étaient point des monnaies. Si le témoignage de César est exact, les morceaux de fer dont il parle devaient avoir une dimension et un poids plus considérables.

Il nous resterait maintenant à distribuer aux différents peuples des Gaules les monnaies et les types dont nous venons de parler ; mais ce travail excéderait de beaucoup le plan que nous nous sommes tracé, et nous renvoyons nos lecteurs à des ouvrages spéciaux, et surtout à la description des médailles gauloises de la Bibliothèque royale. La méthode suivie par M. Duchalais est la meilleure ; en adoptant les divisions géographiques généralement reçues, on se choisit des points de départ incontestables. Les pièces autonomes se classent d'abord ; celles qui n'ont point d'inscription en sont rapprochées ensuite par la ressemblance de leurs types, et quand cette ressource manque, on tient compte alors des enfouissements considérables qu'on a découverts et des localités où ces pièces incertaines se trouvent le

plus souvent; la perfection du travail indiquera généralement une provenance méridionale et le voisinage de quelques grands centres de civilisation. Les pièces de Fouest ont un cachet d'originalité qui les fera facilement reconnaître (n° 6); là le nord pourra sans injustice être soupçonné d'avoir produit les pièces les plus barbares. (V. le n° 4.)

Quant au système monétaire des Gaulois, il tient nécessairement par l'imitation aux systèmes grec et romain; nous en parlerons en donnant des notions générales sur les monnaies impériales qui séparent, dans notre histoire, les monnaies gauloises des monnaies mérovingiennes. Ces pièces sont trop abondantes sur notre sol pour que nous les passions sous silence; nous devons d'ailleurs examiner plus tard si elles influencèrent le système monétaire de la première et de la seconde races.

E. CARTIER.

MELANGES ET NOUVELLES.

Une mosaïque du ix^e siècle et les archéologues d'Orléans. — Les anciens vitraux et les nouveaux peints sur verre. — Renaissance du plain-chant et décadence de la fonte à Rouen. — M. le baron Taylor à l'Académie des beaux-arts. — Voyage d'une église byzantine de Venise à Palerme. — Inertie départementale.

Une mosaïque du ix^e siècle et les archéologues d'Orléans. — *L'Orléanais*, journal dont nous avons signalé les tendances archéologiques dans notre dernière livraison, contenait, dans son numéro du 21 février, l'excellent article suivant qui concerne la mosaïque, unique peut-être en France, dont se décore l'abside de l'église de Germigny-des-Près (Loiret).

« La petite église de Germigny-des-Près a acquis, depuis quelques années, une grande célébrité archéologique. Sa construction est attribuée, par les annalistes, à Théodulphe, qui fut d'abord abbé de Saint-Benoît, puis évêque d'Orléans, vers 810. Ce qui en reste confirme pleinement cette opinion : dimensions exigües, voûtes plein-cintre en blocage, abside circulaire, ornementation trahissant l'enfance de l'art. Tout concourt à donner à cet édifice le caractère d'une haute antiquité. Mais ce qu'il renferme de plus curieux, c'est une mosaïque en petits cubes de verre tapissant la coupole demi-circulaire de l'abside. Ce travail, dont le dessin et l'exécution révèlent une date fort reculée, et qui, jusqu'à présent, paraît unique en France, a excité vivement l'attention des archéologues. Le Comité historique des arts et monuments a pris à cœur sa conservation ; des fonds ont été accordés pour la consolidation de l'église, et surtout pour la restauration de la mosaïque. Maintenant, celle-ci, consolidée par une chape neuve appliquée avec beaucoup d'art, est à l'abri des dégradations ultérieures ; mais elle a beaucoup souffert, et présente des lacunes considérables ; cependant, on y distingue assez facilement l'arche d'alliance entourée de quatre chérubins qui s'inclinent et adorent. La partie inférieure de la mosaïque se compose d'une bande horizontale formée de cubes bruns et argentés, qui ne semblent dessiner que quelques arabesques

irrégulières. L'artiste à qui avait été confiée sa restauration, en la débarrassant complètement du badigeon qui la couvrait, y distingua clairement des caractères romains; il put même assembler le mot *Theodulfum* et quelques autres; mais l'interprétation complète de l'inscription lui sembla impossible. Une autre inscription découverte par lui sur les tailloirs de deux des piliers offrit une lecture plus facile, et sembla prouver que l'église avait été dédiée en 806. Le mosaïste fit part de sa double découverte à M. Vergniaud-Romagnési, qui, lui-même, la communiqua à la Société des sciences d'Orléans, dans sa séance du 5 février. Cette communication parut à la Société d'une haute importance; une commission fut nommée, avec mission de se transporter sur les lieux, de relever les deux inscriptions, pour empêcher toutes fraudes et toutes dégradations ultérieures, et d'en reconnaître le sens autant que possible.

« Cette commission est composée de MM. de Vassal, archiviste de la préfecture, Léon de Buzonnière, le vicomte de Pibrac, A. Jacob, Charles Pensée, dessinateur, et Vergniaud-Romagnési. Elle a présenté, vendredi dernier, par l'organe de M. A. Jacob, son rapporteur, le résultat de son travail. Elle a constaté l'existence des deux inscriptions. La première se voit sur les tailloirs des piliers les plus rapprochés du sanctuaire; elle est tracée peu profondément sur la pierre en caractères romains carrés, dont plusieurs sont intervalés. La voici, autant qu'il est possible de la rendre par des caractères d'imprimerie.

« Sur le premier pilier :

III. NO. IAN. DEDICATIO.
 IIIVS .ÆCCLE.

« Sur le deuxième pilier :

ANO. INCARNIS. DONI. DCCC. ET VI.
 SVB. INVOCATIONE. SC.E. GINEVRE. ET.
 SCT. GERMIN.

« Traduction littérale :

« Le troisième jour des nones de janvier, dédicace de cette église, l'an de l'incarnation 806, sous l'invocation de sainte Geneviève et de saint Germain¹ ».

1. Cette inscription ne paraît pas ancienne. Un millésime de cette époque serait un fait unique jusqu'à présent, et dont on ne saurait trop se défier. Des personnes qui ont vu Gernigny, notamment M. Mérimée et M. le baron de Guilhermy, affirment que les caractères de cette inscription n'ont peut-être pas plus de cent ans. (*Note du Directeur.*)

« L'inscription de la mosaïque présentait de grandes difficultés. Quoique les caractères majuscules romains fussent assez nettement dessinés, des lacunes considérables rendaient la lecture complète presque impossible. La commission crut donc devoir alors se borner à la relever avec le plus grand soin : elle inscrivit sur un *fac simile* toutes les lettres visibles, notant, à l'aide de mesures exactes, la longueur linéaire occupée par les lettres encore existantes et celle de toutes les lacunes. Voici le résultat de ce relevé, sans tenir compte de la longueur proportionnelle des lacunes.

« Première ligne :

ORACUL—M ET CHERUBIN HIC ASPICE SPECTANS ET TESTAMENTI EN MIC—

« Deuxième ligne :

—AC—CE—XS—RE—SQV—STUDENS PULSA—NANTEM THEODULPHUM VOT—

« La commission crut qu'avec des fragments aussi incomplets, il serait téméraire d'essayer une restauration complète; elle pensa que le seul moyen d'y parvenir était de s'appuyer sur d'autres documents. La Bibliothèque d'Orléans possède de nombreux manuscrits relatifs à l'abbaye de Saint-Benoît, dans lesquels on trouve plusieurs fragments sur l'église de Germigny qui, jadis, en dépendait. Ce fut de ce côté que se dirigèrent les recherches; elles ne furent pas infructueuses, et M. le rapporteur fut assez heureux pour voir les siennes couronnées d'un succès complet. Dans un manuscrit de 1733, dom Chazal, savant bénédictin, copie le passage d'un auteur qu'il ne nomme pas, mais qu'il déclare fort ancien. C'est la description complète de l'église de Germigny avec sa mosaïque et ses inscriptions. La première n'y est reproduite qu'à moitié; mais celle de la mosaïque s'y trouve en totalité, elle forme les distiques suivants :

Oraculum sanctum et cherubin hic aspice spectans
et testamenti en micat arca Dei.

Hic cernens, precibusque studens pulsare tonantem
Theodulfum votis jungito, quæso, tuis.

« C'est-à-dire, mot à mot :

« Spectateur, vois ici l'oracle saint et les chérubins, et voici briller l'arche du testament de Dieu. Les regardant et cherchant à émouvoir, par tes prières, le Dieu tonnant, joins, je te prie, Théodulphe à tes vœux ».

« Cette découverte leva tous les doutes sur la lecture de l'inscription; en

effet, non-seulement toutes les lettres, tous les mots relevés sur la mosaïque existent dans le manuscrit, mais même le nombre de lettres à intercaler se trouve parfaitement en rapport avec la longueur des lacunes. Après la lecture du rapport, M. le secrétaire général a fait connaître à la Société qu'il avait reçu, ce jour même, de M. Éloi Johanneau, archéologue qui habite maintenant la capitale, une lettre sous double enveloppe, dont le pli intérieur ne devait être décacheté qu'après la lecture du rapport. Ce pli s'adressait à la Société; M. Johanneau y exposait que M. Vergniaud, ne pouvant parvenir à restaurer l'inscription, l'avait engagé à y donner tous ses soins, et qu'il croyait y être parvenu. La lecture qu'il indiquait, sans s'écarter essentiellement du sens véritable, renfermait des erreurs qu'il était impossible d'éviter, à moins d'avoir sous les yeux, comme la commission, le texte original. Ainsi, les constructions encore subsistantes de l'église de Germigny ont acquis un degré d'authenticité qui ne laisse plus rien à désirer. Les seuls souhaits que nous ayons à faire, dans l'intérêt de ce précieux édifice, c'est qu'il reste à l'abri des sacrilèges restaurations dont bien d'autres monuments ont déjà été les victimes. On dit, mais nous aimons à croire ce bruit sans fondement, on dit que M. Delton, aux soins de qui il est confié, doit proposer au ministre de détruire la mosaïque pour la refaire en entier : ce serait un vandalisme inqualifiable. Un morceau de la nature de celui-ci est une chose sacrée, et nous ne voudrions pas même que l'on cherchât à remplir les déchirements que le temps y a faits. Il est impossible au XIX^e siècle de relaire les œuvres du IX^e. »

Nous félicitons MM. les archéologues d'Orléans, où nous comptons de savants amis, d'avoir demandé qu'on laissât telle qu'elle est cette précieuse mosaïque. On dit que le mosaïste, pour occuper ses loisirs, voudrait refaire le tout à neuf; nous espérons qu'il trouvera un autre moyen de se distraire, et que M. le ministre de l'intérieur emploiera son argent à d'autres besoins. M. le ministre nous ferait le plus grand plaisir en ne touchant pas, de cette façon du moins, aux plus précieux monuments de notre pays. Nous prions nos amis de nous tenir au courant de cette affaire.

Les anciens vitraux et les nouveaux peintres sur verre. — Plusieurs de nos abonnés ont pris goût aux extraits que nous avons donnés, dans la livraison précédente, des procès-verbaux du Comité historique des arts et monuments. Ils voudraient savoir, de temps à autre, ce qu'on fait dans ce Comité, et nous prient de les tenir au courant, autant qu'il nous sera possible, des questions qui s'agissent dans nos séances et des communications qu'on y

analyse. Nous ne demandons pas mieux que de satisfaire ce curieux mais assez légitime désir; car beaucoup de nos abonnés, n'étant pas correspondants du Comité, ne reçoivent pas le « Bulletin archéologique » édité par le ministère de l'Instruction publique. En conséquence, aujourd'hui même, nous tirons de ce « Bulletin » le passage suivant qui est relatif à la restauration des vitraux de nos cathédrales, question plus que jamais importante et à l'ordre du jour. A diverses reprises, le défunt ministre de la Justice et des Cultes, M. Martin (du Nord), avait voulu faire remanier tous les vitraux de la cathédrale de Chartres; il avait demandé un projet à M. Thévenot, peintre-verrier de Clermont-Ferrand, qui n'aurait désiré rien tant que de restaurer, aussi complètement (plus complètement) qu'il n'est possible, les vitraux de la cathédrale de Chartres. M. Thévenot demandait, pour cette opération, une somme nette de deux cent quatre-vingt-onze mille six cent soixante-quatorze francs (291,674 fr.), ainsi qu'il est constaté dans un rapport adressé au ministre même et dont nous avons entre nos mains une copie officielle, et certifiée conforme. Nous avons eu le bonheur, au moyen de certains articles publiés dans certains journaux, de faire échouer, au moins pour quelque temps, ce magnifique projet et d'empêcher toutes les verrières de la cathédrale de Chartres de voyager à Clermont-Ferrand, comme le demandait encore M. Thévenot. Cependant, ainsi que c'est l'usage en pareille circonstance, le projet était ajourné plutôt qu'abandonné; on n'attendait, pour le remettre à flot, qu'un événement quelconque, un changement d'évêque, par exemple, car Mgr l'évêque de Chartres, d'accord sur ce point avec son clergé, avec la municipalité et la députation, avec M. Ad. Chasles, qui est maire et député tout à la fois, enfin avec la ville entière, ne veut pas absolument qu'on touche aux vitraux de sa cathédrale et qu'on y fasse monstrueuse exagération, pour trois cent mille francs de restauration. Notez d'ailleurs que ces trois cent mille francs du devis pourraient bien, par les devis qui régnaient en ce moment, monter à cinq, sept ou neuf cent mille. Qui sait, en pareille circonstance, à quel chiffre on peut s'arrêter? Vous pouvez le demander à M. de Rambuteau, préfet de la Seine, et à tous les architectes en neuf ou en vieux des monuments publics. Le Comité historique des arts et monuments, qui n'est pas tendre à l'égard de tous ces rapetasseurs de monuments historiques, de tous ces *saveliers* d'architecture, de statues et de vitraux, le Comité s'émut à l'occasion de ce projet de refaire les admirables vitraux de la cathédrale de Chartres; il pria l'un de ses membres zélés, M. de La Cour, chef de la division des monuments au ministère des Cultes,

de le rassurer à cet égard. Déjà plusieurs fois on avait écrit à M. le ministre de la Justice et des Cultes, qui gardait le silence ou répondait d'une manière évasive. Dans une des séances du Comité, celle du 21 mars de l'année dernière, la question revint à l'ordre du jour à propos d'une nouvelle lettre écrite par le ministre de l'Instruction publique à son collègue des Cultes, et voici ce que nous lisons dans le procès-verbal de cette séance :

« Dans une lettre, on demandait à M. le ministre de la Justice et des Cultes si la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres nécessiterait leur déplacement, ou si l'opération se ferait sur place; on ajoutait que le Comité regardait cette dernière condition comme essentielle pour leur conservation. M. le ministre répond : « Je n'ai jamais admis que les vitraux « dussent être transportés dans une manufacture, et que l'on pût exposer à « toutes les chances d'un voyage des débris aussi fragiles que précieux. Dès « le principe, j'avais décidé que les travaux auraient lieu sur place, sauf à « établir à Chartres les appareils nécessaires. Vous pouvez être certain que « toutes les précautions seront prises pour assurer la conservation de la belle « vitrerie dont il s'agit. »

« M. de La Cour, sous-directeur de l'administration des Cultes, membre du Comité, ajoute que M. Thévenot, chargé d'aller visiter les vitraux de la cathédrale de Chartres, s'était exagéré l'importance des réparations. Une commission fut nommée pour faire une nouvelle visite. En conséquence du rapport de cette commission, M. le ministre des Cultes ordonna qu'on fit des essais de réparation, et l'administration demanda que ces essais fussent bornés à la consolidation des verrières. Plusieurs panneaux de fenêtres, diverses portions de ces panneaux mêmes ont été, à différentes époques, dérangées de leur place ancienne, et l'ordre primitif des sujets fut ainsi gravement troublé. M. Thévenot désirait qu'on opérât un remaniement général pour remettre les sujets en place; mais l'administration décida qu'on laisserait ces panneaux dans leur place actuelle, et qu'on se contenterait de remettre des verres où il en manque, et de refaire l'armature quand elle est oxydée, la résille de plomb quand elle est pourrie. C'est une consolidation qu'on voudrait effectuer plutôt qu'une restauration. Quant à ce travail, il se ferait sur place, et l'architecte de la cathédrale serait chargé de le surveiller. Des instructions formelles ont été données à cet égard.

« M. Merinée craint qu'on ne pousse les travaux beaucoup trop loin. D'après des renseignements certains, pour chaque fenêtre, le prix de réparation reviendrait aux trois quarts de celui que coûterait une fenêtre entière-

ment neuve. Des observations ont été faites sur ce point à M. Thevenot, qui n'y a pas encore répondu. Le premier mérite d'un travail du genre de celui qu'on veut faire à Chartres, c'est la sobriété.

« M. Didron ajoute qu'en ce moment M. Thévenot emporte à Clermont-Ferrand certaines parties des vitraux de la cathédrale de Bourges pour les restaurer dans ses ateliers. Il est à craindre qu'on ne fasse plus tard, pour les vitraux de Chartres, ce qu'on fait en ce moment pour ceux de Bourges.

« M. de La Cour assure qu'on n'enlève pas les vitraux de Bourges. M. Thévenot fait réparer ces vitraux sur place, à Bourges même, par la main d'un ouvrier du pays; mais quand il manque quelque morceau à ces fenêtres, M. Thévenot, autorisé par l'administration, emporte à Clermont un morceau identique qui lui permet de refaire convenablement, dans ses ateliers, ce qui n'existe plus. L'administration n'a pas cru qu'il pût y avoir de l'inconvénient à emporter des fragments de très-petite dimension.

« M. le vicomte Héricart de Thury craint que cette permission d'emporter au dehors des fragments peu considérables ne soit un précédent pour enlever ensuite d'autres plus grands. Il faudrait poser une limite entre ce qui devrait être réparé sur place et ce que, à la rigueur, on pourrait enlever.

« M. Le Prevost demande qu'avant de faire un travail quelconque de réparation aux vitraux, on dresse un inventaire minufieux de ce qui existe, et qu'on en fasse des cartons coloriés et de grandeur d'exécution. Cet inventaire et ces cartons serviront de garantie et assureront la bonne qualité du travail.

« M. de La Cour annonce qu'on a toujours procédé ainsi.

« M. Le Prevost connaît une cathédrale où se sont faites, il y a vingt ans, des restaurations aux verrières. Ces travaux ont été exécutés sans qu'on ait fait, au préalable, l'inventaire des vitraux, et plusieurs figures, des portraits de personnages historiques ont disparu.

« M. de La Cour affirme de nouveau qu'aujourd'hui tout travail de ce genre est précédé d'un inventaire écrit et dessiné.

« M. Didron ne doute pas que M. le ministre des Cultes ne donne des instructions rigoureuses aux architectes qui exécutent des travaux pour le compte de l'administration. Cependant il cite une cathédrale dont l'architecte a violé récemment les instructions ministérielles. Cet architecte a expédié à Paris des vitraux du *xiv^e* siècle, pour y être restaurés, et il n'est pas certain qu'un inventaire, soit écrit, soit graphique, ait été dressé avant cet envoi. Dans tous les cas, ces vitraux, qui sont en mauvais état, ont fait ainsi un long voyage dans une diligence.

« M. de La Cour annonce qu'il va prendre note de ce fait dont il n'avait « pas connaissance.

« En résumé, le Comité demande qu'on répare les vitraux avec une extrême sobriété; qu'on les répare sur place, même sans les déposer, à moins de nécessité absolue, et que l'on se contente de les consolider. Le système contraire entraînerait toujours les plus graves inconvénients ».

La cathédrale dont nous n'avons pas imprimé le nom dans le « Bulletin », et dont un architecte a fait enlever les vitraux sans inventaire préalable, ni graphique, ni écrit, est la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Nos lecteurs sont au courant de cette affaire que nous avons racontée tout au long dans les « Annales » de 1845. Le langage officiel est toujours un peu hypocrite : il impose des réticences, des mots voilés, des phrases adoucies; voilà pourquoi, dans le « Bulletin archéologique », nous n'avons pas pu parler à cœur ouvert des vitraux de la cathédrale de Bourges. Mgr l'évêque de Chartres ayant refusé de se laisser faire, on s'est adressé à l'archevêque de Bourges, et l'on a versé sur le Berri l'argent que la Beauce avait rejeté. On a donc enlevé à Clermont-Ferrand une certaine portion des vitraux de la cathédrale de Bourges, pour les refaire à cette jolie distance. Le 14 janvier 1846, la « Gazette du Berri » contenait la lettre suivante qu'on nous a envoyée : « Monsieur, l'arrêté porté contre les vitraux de notre cathédrale s'exécute en ce moment; ces vitraux sont transportés impitoyablement à Clermont. On a déjà enlevé la moitié d'une verrière du ^{xiii}e siècle. M. Thévenot doit être satisfait de son triomphe : déjà il avait échoué à Chartres et il devait s'attendre à Bourges à un pareil échec. Nos vitraux ne sont pas inférieurs à ceux de Chartres et ne méritent pas d'être plus mal traités. Si le conseil général de fabrique avait fait pressentir les inconvénients de ce transport, sa protestation fût-elle demeurée sans effet? Qui a réclamé à Chartres? Le chapitre et la fabrique, et les réclamations ont été accueillies. Que fera maintenant M. Thévenot? il s'autorisera de l'exemple donné à Bourges pour traiter de la même manière les vitraux de toutes nos cathédrales. Voilà les tristes résultats de notre apathie. Est-ce crainte, est-ce prudence? Je n'en sais rien. Tous ceux qui auraient pu quelque chose en cette circonstance ont agi comme si cela ne les regardait pas. Conçoit-on ce calme malheureux en présence d'un monument où se révèlent avec tant de magnificence l'énergie, l'amour, la foi vive de nos pères? Les plaintes que vous avez déjà fait entendre, au sujet de la grille projetée pour la façade de notre cathédrale, ont été applaudies par tous les amis de l'art. Vous saurez de plus qu'un autre projet proposé par un artiste habile a été rejeté, et qu'un monument du

xiii^e siècle, une église, n'aura pas de grille différente de celle de nos halles ou de nos jardins publics. On se demande encore ce que veulent dire ces masses énormes de pierres entassées sur le portail du midi, véritables chefs-d'œuvre de mauvais goût et qui nous attireront un reproche fondé de la part des archéologues chrétiens? — Celui de nos amis de Bourges, qui nous transmettait cette lettre, nous écrivait : « La tour de notre cathédrale paraît en mauvais état; il est donc question, pour la raccommoder, de l'envoyer à Paris ». — Au reste, MM. les archéologues de Bourges et du Berri n'ont que ce qu'ils méritent; s'ils l'avaient bien voulu, leurs vitraux n'auraient pas été enlevés. La ville de Chartres est beaucoup moins puissante que celle de Bourges, et cependant Chartres a gardé ses verrières chez elle; donc, la ville de Bourges ne doit s'en prendre qu'à elle-même. On ne sait pas tous les accidents auxquels on expose des vitraux anciens, en leur faisant ainsi courir la poste en diligence ou en roulage, pour aller d'ici là-bas et de là-bas ici. Nous ne voulons attaquer nominativement personne; mais, nous le savons, on vient de mettre entre les mains d'un chimiste de Paris un panneau de verrière qui provient d'une cathédrale (ce n'est pas celle de Paris), pour que le dit chimiste puisse faire des expériences sur ces vitraux du xiii^e siècle. D'où vient ce panneau, et qui avait le droit de le donner au chimiste dont nous parlons? Nous reviendrons certainement sur ce point, qui nous semble fort grave, et nous terminons par dénoncer aux ministères qui font travailler aux vitraux des monuments publics le fait suivant. Un des peintres sur verre, le plus en renom et le plus chargé de travaux dans les églises et cathédrales, a dit confidentiellement à l'un de nos amis, qui est architecte, que ne trouvant pas dans le commerce de bons verres rouges modernes, il avait le soin de retirer des anciennes verrières, confiées à ses restaurations, tous les verres rouges à sa convenance et qu'il les remplaçait par des verres quelconques. Aujourd'hui donc, c'est lui qui l'affirmait, il possédait ainsi dans ses ateliers une certaine quantité de beaux et bons verres rouges, et pouvait glorieusement satisfaire à toutes les demandes qu'on pourrait lui adresser. Il paraît que les verres bleus seraient à peu près dans le même cas, et que les verres violets, *non évêque*, iraient quelquefois rejoindre les verres rouges et les verres bleus. Voilà donc à quoi sont aujourd'hui exposées ces belles verrières de France, les plus belles de l'Europe et du monde entier, qui datent des xii^e, xiii^e, xiv^e, xv^e et xvi^e siècles. Nous dirons, sans doute dans la livraison prochaine, à quoi aussi seront prochainement exposés les vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris, qui vont aller se promener sur treize points différents de la France; nous disons treize, non pas huit ni

quinze, parce que treize panneaux vont être livrés à treize manufactures de vitraux qui sont à Paris, Metz, Lille, Strasbourg, Troyes, Rive-de-Gier, Angers, Clermont-Ferrand et Toulouse; nous demandons à voir ces treize panneaux à l'aller puis au retour.

Renaissance du plain-chant et décadence de la foute à Rouen. — M. Léonce de Glanville nous écrit de Rouen : « Monsieur, tandis qu'à Nancy on écrit les plus belles pages pour réclamer l'emploi de la musique concurremment avec le plain-chant; tandis que l'honorable auteur de ce travail épuise sa logique, dans le dernier numéro des « Annales archéologiques », à prouver que, par son mémoire sur le « Maintien de la musique dans l'église », il a en l'intention d'en demander la suppression, je m'estime heureux de pouvoir citer un fait parfaitement en harmonie avec les doctrines que vous professez. Le chapitre de Rouen qui, jusqu'ici, sans doute pour éviter de faire retentir les voûtes de l'antique cathédrale d'une harmonie païenne, avait adopté une simplicité par trop modeste, vient de donner un exemple excellent à suivre. Les contre-basses, ophicleïdes, buccins et autres instruments qui, depuis nombre d'années, avaient détrôné le serpent en cuir bouilli, aux notes sourdes et graves, ont été hontusement chassés du temple. Un orgue d'accompagnement les a remplacés; soixante jeunes ecclésiastiques, pris parmi les élèves du séminaire, chantent tous à l'unisson le plain-chant simple et pur, tel du moins que nous l'ont laissé les modifications malheureusement introduites par le rite de chaque diocèse; l'orgue, aux sons larges et dégagés d'ornements inutiles, sans chercher à dominer cette masse de voix qui s'élèvent vers le ciel, se contente de faire entendre de graves accords. Le sage et intelligent prélat qui dirige le diocèse a pensé que, pour assurer le succès de sa noble entreprise, il devait appeler à son aide un enfant de l'Allemagne; il ne s'était pas trompé, les premiers essais ont été satisfaisants. Espérons que plus tard, lorsque cette réforme importante, mieux établie, sera aussi mieux appréciée, le reste des fidèles, unissant leurs voix aux voix déjà nombreuses qui se font entendre, rappelleront ces masses de religieux accents qui, dans l'Allemagne catholique, font vibrer par un immense unisson les voûtes des cathédrales des bords du Rhin et produisent, sur le voyageur qui les entend pour la première fois, une impression si religieuse et si saisissante. Pour atteindre ce but, le vénérable réformateur a compris qu'il fallait, au diapason jusqu'ici adopté et accessible seulement aux voix de basse, en substituer un autre, plus en rapport avec l'étendue habituelle de la voix humaine. De cette manière, hommes, femmes, enfants, pourront unir leurs chants et adresser eux-mêmes à Dieu, et du fond de

leur cœur, ces prières qu'ils ne pouvaient faire monter jusqu'à lui que par l'intermédiaire de voix salariées; de plus, un grand nombre de jeunes prêtres, nourris des vraies traditions liturgiques, iront chaque année répandre et enseigner à leur tour, dans les campagnes qui leur seront assignées, les principes de goût et le seul chant qui puisse assurer la majesté du culte catholique. — Mais si, en sortant du temple où s'opère cette réaction, tant appréciée de tous les bons esprits, nous portons nos regards à l'extérieur, vers cette œuvre d'un autre homme qui, mort aujourd'hui, ne peut pas répondre de ses fautes, vers ce monstrueux accouplement du fer avec la pierre, vers cette flèche de fonte enfin, que depuis vingt ans on s'efforce de dresser sur des pierres à moitié rongées par l'incendie de 1822, nous verrons avec effroi vos terribles prévisions se réaliser. Cette couronne de fer est trop pesante pour la base condamnée à la porter. Déjà des crevasses profondes sillonnent ses flancs; des échafaudages sont dressés, et des ouvriers creusent en ce moment une profonde entaille où viendra se cacher un système de chaînage destiné à arrêter l'écartement inévitable des parois de la tour. Dans quelques années, sans doute, cette flèche colossale sera terminée; mais à peine la dernière pièce en aura-t-elle été placée, que déjà le serrurier recevra l'ordre de se remettre à l'œuvre pour détruire ce qu'il aura si péniblement élevé. Faites, monsieur le Directeur, de ces quelques lignes jetées à la hâte sur le papier, l'usage que vous croirez le meilleur ».

M. le baron Taylor à l'Académie des beaux-arts. — On lit dans le « Bulletin des Arts », que dirige avec un vrai courage et un grand succès le bibliophile Jacob : « L'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection d'un académicien libre, en remplacement de M. le comte de Clarac, décédé; M. le baron Taylor a été nommé. Nous applaudissons avec joie à cette élection, qui devrait être plus ancienne de dix ans. M. Taylor est un des hommes qui ont le plus fait pour les arts; c'est, à coup sûr, celui qui aime les arts avec le plus de foi et de dévouement : sa vie entière est un magnifique témoignage de cette noble passion qui fait son bonheur et sa gloire. L'influence de l'entrée de M. Taylor à l'Académie des beaux-arts est incalculable; nous sommes sûrs qu'il va protester tout d'abord contre l'absurde institution du jury d'examen aux expositions du Louvre ». En répétant textuellement cette excellente nouvelle, c'est dire que nous en adoptons tous les termes avec le plus grand plaisir. Nous avons l'honneur de connaître, depuis bien des années, M. le baron Taylor, et nous l'avons toujours vu soutenir, de son influence et de son pouvoir, de ses actes et de ses pa-

roles, les idées les plus généreuses, les mesures les plus utiles à la cause de l'art et de l'archéologie. Désormais, si l'Académie lançait un « Manifeste » contre la renaissance de l'art du moyen âge, la majorité ne serait plus aussi compacte contre nos doctrines; une voix énergique se joindrait, nous l'espérons, à certaines voix timides, pour protester avec nous et réclamer, au nom de la beauté, de la convenance et de la nationalité, une architecture, une sculpture, une peinture totalement différentes de celles qu'on nous fait subir depuis un si grand nombre d'années.

Voyage d'une église byzantine de Venise à Palerme. — L'empereur de Russie, pour faire un cadeau digne d'un autocrate, a acheté à Venise une église entière du style byzantin. Il l'a fait transporter à Palerme, où elle se rebâtit telle qu'elle était, c'est-à-dire telle que le voyage l'a faite. Il l'a donnée en pur don au prince de Butura, en reconnaissance des services que le susdit prince a rendus à l'impératrice malade. Il est heureux que l'empereur Nicolas ne vienne pas en France, maintenant surtout; il pourrait bien y acheter quelqu'une de nos anciennes cathédrales, pour la faire voiturier à Neuilly, Fontainebleau ou Saint-Cloud, et la donner à quelque valet de chambre ou du moins à quelque puissant ami du roi Louis-Philippe.

Inertie départementale. — M. Geslin de Bourgogne, correspondant des Comités historiques, nous écrit de Saint-Brieuc : « Nous avons une administration qui n'est hostile à quoi que ce soit, mais dont le caractère essentiel est une parfaite inertie en toute chose. Le « Français de l'Ouest », que je dirigeais, lui ayant, à diverses reprises, reproché son inaction à l'égard de nos monuments, un beau jour elle se piqua d'honneur, et, par un effort considérable, elle demanda six cents francs au conseil général. La somme fut accordée sans difficulté; mais, depuis quatre ans, elle n'a pu encore en faire l'emploi. Cependant chaque jour on voit s'effacer quelque camp romain, quelque bout de voie antique; chaque jour des bornes milliaires et des monuments druidiques sont brisés pour faire du macadam. Nos églises, nos châteaux, nos remparts des XI^e, XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles s'éroulent. Que devons-nous donc faire! » — La Société historique et archéologique des Côtes-du-Nord est reconstituée; il faut qu'elle secoue cette paresse archéologique de l'administration, et ce département conservera, aussi bien que les plus favorisés, les monuments historiques de tout âge et de toute nature.

SOCIÉTÉS ARCHÉOLOGIQUES

DE L'ANGLETERRE.¹

Monsieur et très-honoré collègue,

Vous m'avez fait l'honneur de me demander des renseignements sur les sociétés savantes de l'Angleterre, qui s'occupent spécialement de l'archéologie et des arts. Afin de vous prouver au moins ma bonne volonté, je vais vous communiquer les notes que j'ai prises à ce sujet pendant mon dernier voyage. En regrettant de ne pouvoir vous donner quelque chose de plus complet et de plus satisfaisant, j'espère que ces notes pourront servir au

4. Au mois de septembre dernier, nous avons eu le plaisir, très-vif et très-inattendu, de rencontrer à Londres M. Reichensperger, conseiller à la Cour royale de Trèves et correspondant de nos Comités historiques. Comme nous, M. Reichensperger venait visiter l'Angleterre archéologique; mais, magistrat avant d'être archéologue, il étudiait en même temps le système juridique de ce grand pays, et, à bien meilleur titre que nous, en bien plus complète connaissance de cause, il admirait la simplicité, le bon sens de la législation anglaise. Cette simplicité, parmi les autres causes que nous avons énumérées, est un élément des plus puissants de la liberté anglaise, et cet élément, c'est encore au moyen âge qu'il est dû. En France, le droit romain, depuis la renaissance principalement, enchaîne dans un réseau presque inextricable la plupart de nos actions civiles et politiques, industrielles et commerciales. Les juristes ont fait à la liberté française un mal dont nous sommes encore les victimes véritables.

Comme M. Reichensperger étudiait avec un soin tout particulier les nombreuses sociétés anglaises qui s'occupent d'archéologie, je le priai instamment de rédiger pour les « Annales » quelques notes sur ce sujet important. L'obligeant archéologue voulut bien accéder à mon désir, et je lui en témoigne toute ma reconnaissance. Dans sa lettre d'envoi, M. Reichensperger regrette d'écrire une langue qui n'est pas la sienne : « Vous ne sauriez croire combien il m'est pénible d'affubler mes faibles idées des quelques lambeaux français dont je dispose. Mes efforts sont ceux d'un rêveur, qui veut mais ne peut pas marcher. » Nos lecteurs pourront s'apercevoir que le dormeur est passablement éveillé. — « Le début que vos « Annales » ont fait en 1847, ajoute dans sa lettre M. Reichensperger, est très-brillant, et je ne doute nullement que votre recueil ne remplisse de plus en plus sa mission, c'est-à-dire qu'il ne finisse par dissiper, et, s'il le faut, par chasser les brouillards classiques qui, en ce moment encore, à la vérité, occupent assez de terrain et principalement les *hauts*. » Nous remercions M. Reichensperger de son vœu fraternel et nous espérons, comme lui, que le soleil du moyen âge finira par triompher de ces nuages passablement épais et lourds qui dérobent encore à tant de regards les splendeurs de l'art chrétien. (*Note du Directeur.*)

moins à des recherches ultérieures et donner une idée générale de ce qu'on fait en Angleterre.

Le principe dominant dans tout l'organisme anglais politique et social, le principe du « self-government », régit également ces sociétés sans exception. On pourrait même se demander si, en Angleterre, l'observation du principe n'est pas trop rigoureuse et poussée trop loin. S'il est vrai, d'une part, que la liberté vivifie tout, il n'est pas moins vrai que « l'union fait la force ». Pour atteindre à d'éminents résultats, les corps savants doivent, pour ainsi dire, participer de la perpétuité de l'État et puiser dans ses inépuisables ressources. L'acquisition de grandes bibliothèques, d'objets d'art, de manuscrits; la possession assurée des locaux de séances et d'enseignement; en un mot tout ce que réclame l'exercice d'une action permanente et durable ne pourra, nonobstant les richesses immenses et la libéralité des particuliers, s'effectuer qu'avec l'aide du gouvernement, jusqu'à ce que le véritable sentiment et le besoin de l'art aient gagné toutes les classes de la société. Ces réflexions m'ont été suggérées principalement par « l'Académie royale » (royal Academy) qui, à l'instar de nos facultés, est une sorte de corps enseignant. Son influence est très-minime, parce qu'elle ne repose sur aucun fondement stable ou largement établi, et que l'enseignement y porte en général le caractère du dilettantisme, nonobstant le nom sonore qui la désigne. Les principes régulateurs y sont au surplus identiques à ceux qui ont force de loi dans les académies des autres pays : c'est le même pédantisme, la même morgue, la même stérilité. Je ne mets pas en doute, que l'Académie royale de Londres ne soit prête à chaque moment à adhérer au manifeste lancé à Paris par l'Académie des beaux-arts contre l'architecture gothique et l'art chrétien en général. L'Académie royale porte ce nom seulement comme titre honorifique. L'influence réelle de la royauté ou de tout autre pouvoir politique y est nulle; seulement, pour la forme, la personne royale signe les diplômes des membres et sanctionne les décisions de l'Académie. Cette insignifiante intervention de la royauté assure cependant un certain lustre à l'Académie dans un pays si éminemment aristocratique. Du reste, le gouvernement ne donne pas le moindre subside. L'Académie royale se compose de quarante membres ordinaires ayant voix délibérative, de vingt associés (associates), et de six surnuméraires. Un conseil (council) de huit membres et un président annuel sont chargés de la direction et de l'administration effective. Les expositions publiques d'objets d'art sont la source principale des revenus de la société, dont les fonds montent à plus de soixante-dix mille livres sterling (plus d'un million sept cent cinquante mille francs). Les intérêts de ce capital

sont employés à donner des pensions aux membres besogneux ou à leurs veuves et à l'entretien des cours (schools) pour l'enseignement des différentes branches de l'art et des sciences auxiliaires. Cependant ces cours sont peu nombreux (six par an pour chaque branche) et sans importance. Ce sont les traditions de Joshua Reynolds (comme président, Reynolds fit le discours d'ouverture de l'Académie, le 2 janvier 1769) et les dogmes esthétiques du XVIII^e siècle, qui y règnent presque sans opposition. Il me semble caractéristique que, dans le discours d'ouverture « sur les beaux-arts », Reynolds, qui occupa le fauteuil pendant vingt années, ne daigna pas même faire une mention honorable quelconque de l'ARCHITECTURE : tout le domaine de l'art se concentrait, pour lui, dans la peinture à l'huile. Outre les expositions, l'Académie ouvre des concours et distribue des médailles en or et en argent¹.

Parmi les autres associations qui ne sont pas des corps enseignants, on remarque avant tout la « Société des antiquaires de Londres » (Society of antiquarians of London). Cette société, la plus ancienne et la plus célèbre de l'Angleterre, fut établie sous le règne de George II ; elle a publié un recueil de trente et un volumes in-4^o, sous le titre de « The Archaeologia ». Le président actuel est le vicomte Mahon. Les membres sont élus en assemblée générale sur la proposition de trois membres au moins et à la pluralité des deux tiers des votants. Seulement les pairs et quelques autres personnes d'un rang très-élevé peuvent être proposés par un seul membre. Chaque membre doit payer huit guinées à son admission, en outre quatre guinées par an. Le nombre des membres honoraires, qui peuvent seulement être des étrangers, ne doit pas dépasser cinquante. Les membres de cette société ne se dispensent jamais de mettre leur F. S. A. (Fellow of the Society of Antiquarians) à côté de leur signature, vu que le nom de cette société sonne le mieux de toutes. M. Albert Way, correspondant du Comité historique des arts et monuments, est le directeur actuel de cette société².

1. Cette Académie de Londres est tellement insignifiante que personne ne s'en occupe. C'est plutôt une caisse de secours pour les artistes qu'une Académie véritable, plutôt un établissement de philanthropie qu'une institution scientifique. Nous en félicitons les Anglais, et nous souhaiterions que notre École et notre Académie des beaux-arts ne fissent pas autre chose. (*N. du Dir.*)

2. Après la Société royale des antiquaires, il faut peut-être citer, par ordre de date, d'importance et de position, « l'Institut royal des architectes britanniques », dont M. Donaldson, correspondant des Comités historiques de France, est le directeur. Cet Institut, à ce qu'il paraît, ne travaille pas beaucoup plus que notre « Académie des beaux-arts ». Il faut que son existence soit bien peu sensible, pour que M. Reichensperger n'en ait pas entendu parler à Londres, ou, du moins, qu'il ait oublié de la consigner dans ses notes. Plus loin, M. Reichensperger nomme une

« L'Association britannique pour l'archéologie » (*The british archaeological Association*) ne date que du 5 décembre 1843. Lord Albert Conyngham en fut élu président, et elle publia une revue sous le titre de « *The archaeological Journal* » (« *Annales archéologiques* », volume I, page 89), dont M. Parker, à Oxford, était l'éditeur. La tendance de cette association, fondée principalement par MM. Wright et Roach Smith, ressembla beaucoup à celle de la Société française¹. Avant tout, on voulut agir sur l'esprit public, susciter l'intérêt et répandre les connaissances archéologiques, protéger les restes vénérables de l'antiquité, et illustrer les temps passés par l'appréciation de leurs monuments. Cependant il paraît que l'architecture du moyen âge n'y était pas représentée proportionnellement à son importance. Malheureusement l'harmonie entre les chefs ne dura pas longtemps. MM. Albert Way et Henry Parker d'un côté, MM. Wright et Smith de l'autre, firent les centres autour desquels se groupèrent les deux camps opposés. Les partis ne s'épargnèrent pas les reproches, qui roulèrent principalement sur des personnalités et intérêts pécuniaires, reproches dont je ne veux ni ne peux me constituer juge. Il suffira de remarquer ici que ce n'était nullement une question de principes qui opéra la scission. Déjà, au congrès tenu à Canterbury, en mars 1845, la dissension se manifesta par l'absence de tout le parti Way-Parker. Cette scission devint définitive à l'assemblée tenue à Londres le 5 mars 1845. Depuis, le parti Way-Parker s'est constitué à Winchester, en « *archaeological Institute of Great-Britain and Ireland* », sous la présidence de lord Northampton, avec MM. Way, Bromet, Blore, Hawkins, etc., comme principaux supports, et « *Institut archaeological journal* » (Parker éditeur), comme organe officiel, tandis que « l'Association » s'établit avec son comité central originel (lord Conyngham, Pettigrew, C. R. Smith, Wright), et fit paraître à Londres le « *Journal of the british archaeological Association* ». Cette dernière publication, dont, jusqu'ici, huit numéros ont paru, est pleine d'intérêt; elle se distingue, comme presque toutes les publications analogues, par l'élégance et l'exactitude typographique et graphique. Un des collaborateurs les plus infatigables est M. Roach Smith,

« *Society of british architects* »; si c'est la même que l'Institut en question, il faut plaindre davantage encore ce pauvre établissement royal, puisqu'on ne sait pas bien comment il s'appelle. (*Note du Directeur.*)

1. Dans le prospectus ou programme de création, les fondateurs déclarent qu'ils imitent en tout le Comité historique des arts et monuments dont M. Wright, du reste, est correspondant depuis dix ans. C'est le Comité, non la Société française, tout à fait inconnue alors à M. Wright, qui a servi de modèle. (*Note du Directeur.*)

savant numismate et profondément versé dans la connaissance des antiquités romaines.

Je dois revenir ici sur l'observation déjà faite, à savoir que l'architecture du moyen âge, cet arbre sublime dont tous les autres arts ne sont, ou au moins ne devraient être que les branches ou les fruits, et dont la restauration pourra seule nous reconduire à une véritable renaissance dans l'art, l'architecture du moyen âge n'occupe, dans ces belles publications anglaises, ni le rang ni l'espace qu'elle pourrait réclamer à tant de titres. C'est encore un reste des fausses tendances des derniers siècles « classiques », alors que l'abus de la critique, la mode de la philologie, et la manie de paraître *savant* supplantèrent tous les autres intérêts de la science. En ce temps, on ne devine même pas l'élément éthique, qui me semble être, pour ainsi dire, le sel de l'esthétique. Et combien de régions y a-t-il encore à explorer, dans ce domaine immense de l'architecture gothique!

La « Société ecclésiologique » (ecclesiological Society), autrefois dite « Société de Cambden », à Cambridge, s'occupe exclusivement de l'architecture chrétienne et de tout ce qui s'y rapporte. Les « Annales » (t. V, p. 397) ont déjà donné une notice sur la revue mensuelle publiée par cette société sous le titre « The Ecclesiologist » et dont jusqu'ici cinq volumes complets ont paru. En outre, cette société a déjà publié un grand nombre d'ouvrages dont les sujets entrent dans ses vues. Le rapport de la Société pour 1844 (The Report of the Society for 1844) contient les statuts de la Société et les résultats qu'elle a déjà produits. On y a joint une liste des membres, parmi lesquels se remarquent MM. Hope, Willis, Webb, Neale, etc. Cette société représente le puseysisme dans l'art chrétien; elle suit avec ardeur les traces de la vérité, et « qui cherche trouvera ».

Pour mémoire, et quitte à nous en occuper ultérieurement, nous citerons encore quelques autres sociétés : la « Société des arts » (Society of arts) établie à Londres sous la présidence du prince Albert; puis la « Society of british architects », publiant des mémoires périodiques où sont reproduits, entre autres, les chefs-d'œuvre de l'art allemand; la « Société des antiquaires de Newcastle » (Society of antiquaries of Newcastle); la « Yorkshire architectural society »; mais, avant tout, la « Société architecturale d'Oxford » (the Oxford Society for promoting the study of gothic architecture); enfin, la « Société des antiquaires d'Écosse » (Society of antiquarians of Scotland)¹. Vous me permettez de dire quelques mots encore sur

1. Ajoutons encore la « Cambrian archaeological Association », fondée à Manchester par M. H.

la société d'Oxford, dont les riches collections de livres, gravures et modèles ne m'ont pas moins frappé que le nombre et l'importance de ses membres. Le haut clergé anglican (huit évêques ou archevêques), et les dignitaires de l'université d'Oxford occupent le premier rang comme patrons et vice-présidents; le recteur du « Brasenose college » est le président-né de la Société, dont les affaires sont dirigées par un comité de treize membres, tous professeurs, excepté seulement le libraire Henry Parker, auquel le monde artistique et archéologique doit, entre autres remarquables publications, l'incomparable ouvrage sur l'histoire et les monuments de la ville d'Oxford. C'est avec un véritable enthousiasme que madame Parker seconde les efforts de son mari; l'ouvrage qu'elle prépare, sur la base de « Rickman's attempt to discriminate the styles of architecture in England », en fournit la meilleure preuve. Cet ouvrage sera un catalogue raisonné de *tous* les monuments architectoniques de l'Angleterre. Le prospectus, qui est devant moi, fait espérer quelque chose de parfait et n'existant en aucun pays.

Recevez, etc.

REICHENSBERGER.¹

Longueville Jones; elle se consacre à la recherche, conservation et description des monuments du pays de Galles. Le journal « *Archæologia Cambrensis* » publie tous les trois mois le résultat de ses travaux. Nous en avons parlé plusieurs fois, notamment dans les « *Annales Archéologiques* », vol. V, page 344. (*Note du Directeur.*)

1. On voudra bien permettre au directeur des « *Annales* » de s'associer du plus grand cœur aux éloges que M. Reichensperger offre à M. et à M^{me} H. Parker. La gracieuse hospitalité qu'il a reçue dans la savante et belle ville d'Oxford lui faisait un devoir d'exprimer publiquement ses remerciements au libraire illustre de cette illustre cité. — Nous saisirons cette occasion pour annoncer à nos lecteurs que toutes les publications archéologiques de M. Parker, et elles sont aussi nombreuses que diverses, se trouveront désormais à la librairie archéologique de Victor Didron, place Saint-André-des-Arts. A l'avenir, ces publications seront annoncées en tête du catalogue imprimé sur la couverture de nos livraisons et inscrites dans le « *Bulletin* » qui ferme chacun de nos volumes. Par suite de conventions particulières, ces beaux livres anglais se vendront à Paris, malgré les frais de transport et de douane, absolument au même prix qu'à Londres. M. Parker a voulu qu'il en fût ainsi pour entretenir entre la France et l'Angleterre des relations archéologiques fréquentes et des échanges continus où le commerce servira comme de remorqueur à la science. C'est un grand service, nous pouvons le proclamer, que M. Parker rend ainsi à l'archéologie française, et nous sommes heureux d'avoir été pris pour intermédiaire dans des négociations qui profiteront à deux grands pays. Pendant que les publications d'Oxford et de l'Angleterre viendront ici, celles de Paris et de la France s'en iront chez nos voisins d'outre-mer. Nous prions donc les sociétés savantes et les archéologues particuliers d'envoyer à la librairie du frère du directeur des « *Annales* » tous leurs ouvrages, mémoires, monographies, statistiques, etc.; l'échange s'en fera avec les ouvrages anglais, et les deux pays n'en formeront plus qu'un, du moins sous le rapport archéologique. (*Note du Directeur.*)

DE LA

CONSTRUCTION DES MONUMENTS RELIGIEUX EN FRANCE.

CHAPITRE V (SUITE)¹.

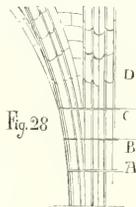
Tout ce que nous avons dit peut faire comprendre combien ces combinaisons de voûtes, composées de formerêts, d'ares-ogives et d'ares-doubleaux, qui peuvent avoir des diamètres de longueurs inégales, des naissances de hauteurs différentes, des courbes tracées soit en plein-cintre, soit en ogives aiguës ou obtuses, laissent aux constructeurs une liberté d'exécution qui leur permet d'aborder des difficultés qui seraient insurmontables en employant tout autre mode d'architecture. Que les formerêts soient un peu élevés ou plus bas que le sommet des ares-ogives ou des ares-doubleaux; que les clefs des ares-doubleaux soient placées au-dessus ou au-dessous des clefs des formerêts ou des ares-ogives; que la voûte soit construite dans un carré ou dans un parallélogramme, dans un trapèze, dans un triangle, dans un polygone régulier ou irrégulier, dans un cercle ou un demi-cercle, qu'elle ait une immense ou une très-petite portée, qu'elle s'appuie sur des murs, sur des culs-de-lampe, sur des piles ou des colonnes isolées, son principe est toujours le même, son exécution aussi facile. Cette construction, qui semble compliquée à ceux qui n'ont pu l'étudier avec attention, devient claire, simple, aisée, dès qu'on a eu l'occasion de l'exécuter une fois, en suivant à la rigueur le système ancien. Les sommiers seuls demandent, sinon des capacités extraordinaires chez les traceurs, au moins un certain soin d'appareil, pour ne pas tomber dans une série de combinaisons fausses dont on aurait beaucoup de peine à sortir.

Les architectes gothiques ont toujours évité cette coupe de claveaux à *crossettes*, si fort à la mode depuis la Renaissance et si mauvaise comme

1. Voir les *Annales Archéologiques*, vol. I, p. 179; vol. II, p. 78, 443 et 336; vol. III, p. 324; vol. IV, p. 226; vol. VI, p. 494.

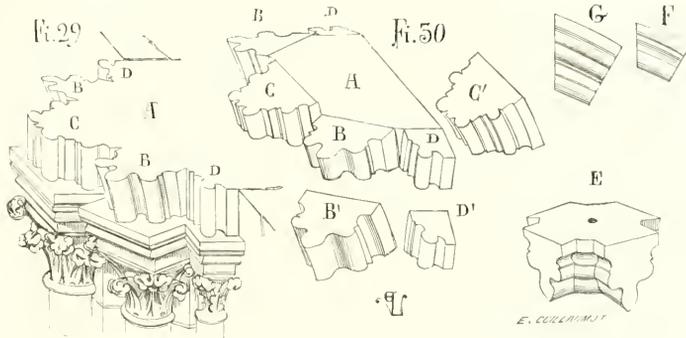
construction, puisqu'un lit à plan brisé ne peut jamais être aussi bien fiché qu'un lit plane, sur lequel la pierre est posée sans cales et à bain de mortier; or, les personnes qui voudraient construire des voûtes d'arcs-ogives, sans avoir examiné avec grand soin les voûtes anciennes, pourraient être entraînées à appareiller, dans certains cas, les premiers claveaux de ces arcs avec des coupes en *crosselles*.

Rarement, ainsi que je l'ai dit précédemment, les arcs-ogives, les arcs-doubleaux et les formerets ont leurs points de centre sur la même ligne de niveau; l'arc-ogive est celui qui s'éloigne le plus rapidement de l'aplomb de la pile ou de la colonne, parce qu'il est presque toujours plein-cintre, puis viennent l'arc-doubleau et le formeret dont les centres plus ou moins surhaussés et les courbes ogivales permettent à l'arc-ogive de s'isoler franchement dès sa naissance. Outre ce qu'il y a de satisfaisant pour l'œil dans ce parti si net, si bien indiqué, si solide d'aspect, on y remarque autre chose qu'une inspiration d'artiste : c'est le calcul du constructeur. Les architectes du XIII^e siècle, en élevant leurs voûtes, étaient toujours préoccupés de rendre le plus promptement possible les différents arcs, qui les composent, indépendants les uns des autres, car la besogne devenait alors bien plus facile. Ces petites difficultés d'appareil dans les sommiers n'ont lieu qu'autant que les arcs viennent à s'enchevêtrer, se pénétrer à leur naissance sur le chapiteau; du moment que chacun de ces arcs devient libre, tous les claveaux sont taillés et posés de la même façon, leurs joints tendant aux centres des arcs. Très-fréquemment, pour éluder la difficulté que présenterait l'appareil des sommiers et pour éviter surtout ces fâcheuses *crosselles*, voyons-nous les lits des arcs rester horizontaux jusqu'à une certaine hauteur, afin d'arriver au point où ces arcs, par leur inclinaison qui les éloigne les uns des autres, deviennent libres et dégagés, ainsi que l'indique la fig. 28.



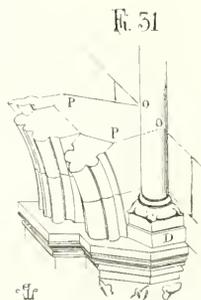
Dans ce cas, les trois premières assises ABC ne sont réellement que des pierres en encorbellement qui saillent l'une sur l'autre, afin d'arriver au point

D, là où les lits de chacun des arcs ne sont plus engagés. Dans la bonne architecture du XIII^e siècle, on a évité cependant cet inconvénient, car c'en est un, les lits horizontaux, B et C surtout, produisant des arêtes maigres à leur rencontre avec les courbes, et pouvant causer des épauffures. Dans la bonne architecture, dis-je, les sommiers des voûtes sont largement empâtés sur les tailloirs des chapiteaux qui s'évasent puissamment. J'en donne ici, fig. 29, un exemple.



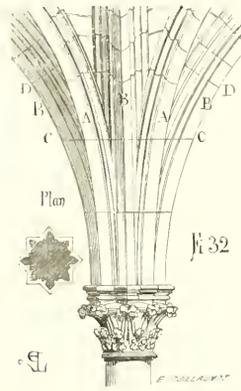
Le sommier est ainsi disposé sur les chapiteaux, le lit ABCD est horizontal; on voit déjà que les arcs-ogives BB commencent à se dégager de la masse, leurs points de centre étant au niveau des tailloirs, tandis que l'arc-doubleau C et les formerets DD s'élèvent encore verticalement, leurs points de centre étant au niveau du lit A. Sur ce sommier, voici la première assise des claveaux, fig. 30. Le lit A est toujours horizontal, mais les arcs-ogives BB continuent à s'incliner suivant leur courbure, et se dégagent de plus en plus; l'arc-doubleau C et les formerets DD commencent à se courber et s'éloignent par conséquent de la masse. On voit poindre l'origine des triangles qui doivent recevoir les remplissages en moellons; puis les divers lits B B. C. DD tendent au centre des arcs, et offrent toute l'assiette nécessaire pour recevoir les claveaux B' des arcs-ogives, C' des arcs-doubleaux, D' des formerets, qui sont, chacun suivant leur désignation particulière, taillés sur le même panneau, et posés à la suite les uns des autres: ceux des arcs-ogives jusqu'à la clef de la voûte E, qui se trouve à l'intersection de ces arcs; ceux des formerets jusqu'à la clef F, qui est une demi-clef, les courbes ogivales étant toujours appareillées un joint à la clef; ceux des arcs-doubleaux jusqu'à la clef G, qui n'est aussi qu'une demi-clef, ou, pour mieux

dire, un dernier claveau. Si les formerets sont très-surhaussés et portés sur une colonnette, fig. 31,



les sommiers et l'assise des premiers rangs de claveaux sont taillés suivant les lignes OP, PO, qui sont le prolongement de la direction, sur un plan horizontal, de l'arc-ogive, ainsi que l'indique la fig. 49. La base de la colonnette des formerets tient à l'assise formant sommier, et la colonne est rapportée après coup d'un seul morceau depuis cette base jusqu'à son chapiteau, qui se trouve engagé dans le mur à la naissance de ces formerets. C'est alors que les remplissages en moellons sont élevés depuis le lit PO jusqu'à cette naissance, et forment les triangles bâtis suivant un plan vertical, dont nous avons parlé plus haut.

Il arrive fréquemment que sur un seul point d'appui, sur une simple colonne mince, viennent se réunir quatre arcs-doubleaux et quatre arcs-ogives, ainsi qu'on peut le voir dans le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, dans les bas-côtés de Notre-Dame de Paris, dans le tour du chœur de l'église Saint-Denis, dans la chapelle basse du Palais de Justice de Paris, etc., etc. C'est en étudiant avec soin ces dernières constructions, que l'on sent combien elles sont logiques, et exécutées avec une précision et en même temps une certaine facilité difficiles à obtenir aujourd'hui des meilleurs ouvriers, habitués qu'ils sont à négliger le travail. Il est pitoyable, en effet, de voir dans nos monuments publics, derrière cette enveloppe monumentale et massive, de mauvaises cloisons lézardées, des plafonds crevassés, et toutes les misères de l'habitation la plus vulgaire. Aussi ce n'est qu'avec une persistance toute particulière que l'on parvient à maintenir aujourd'hui les ouvriers dans les règles d'une construction soignée et raisonnée, dans les limites du vrai.



La fig. 32, que je place ici, donne une naissance des voûtes de la Sainte-Chapelle basse du Palais, sur les colonnes isolées formant un étroit bas-côté (voir les « Annales », vol. IV, p. 280). Les arcs-ogives B B B partent les premiers, ils se détachent de suite des arcs-doubleaux A A ; j'en ai donné la raison plus haut. Mais ici, malgré l'étroitesse de la base, malgré le faisceau des nombreuses moulures qui se développent, le principe est respecté et chaque chose est à sa place. Jusqu'aux points C-C les lits sont horizontaux, et le sommier des voûtes n'existe réellement que de C-C en D-D ; ce n'est, en effet, qu'en D que les lits sont taillés tendant aux centres de chacun des arcs. Alors, à partir de ce point, tous les arcs sont libres, et remplissent chacun leur fonction.

Que l'on veuille bien remarquer en passant combien le chapiteau est heureusement combiné pour porter les quatre arcs-doubleaux et les quatre arcs-ogives (voir le plan). Son tailloir forme une étoile à huit pointes, engendrée par deux carrés à côtés égaux qui se pénètrent, les côtés de l'un étant parallèles aux diagonales de l'autre ; chaque pointe porte une nervure. Il y a loin de là au chapiteau corinthien dont le tailloir, à faces concaves, anguleux sans motif, ne porte rien ; qui pourrait, sous son architrave, être placé indifféremment, et suivant la fantaisie du constructeur, soit diagonalement, soit parallèlement à cette architrave, et qui ne la porterait ni mieux ni moins bien. Il y a loin de cette voûte si nerveuse et si légère à la fois, qui s'épanouit naturellement sur la colonne, à la grossière voûte d'arête romaine des salles des Thermes, plaquée de caissons de stuc, et qui porte mal, il faut bien le dire, sur ces lourds entablements dont la saillie n'est

motivée par rien. De quel côté se trouve le bon sens, l'instinct du vrai, la raison ?

Je ne veux pas terminer ce que j'ai à dire sur la manière de construire les voûtes gothiques, sans donner l'une des plus parfaites et des plus élégantes bâtisses de ce genre. Je veux parler de la chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Auxerre¹.

Le plan, fig. 33, indique combien est habile et hardie à la fois cette combinaison d'arcs-ogives dont les poussées se contre-buttent de manière à ne peser que verticalement sur les deux colonnes A-A, d'une ténuité extrême. On conçoit que, pour peu que cette poussée fût inégale, agissant sur des points d'appui aussi minces, elle leur aurait bientôt fait perdre leur aplomb. Mais si les arcs-ogives B-A, C-A, tendent à déverser les deux colonnes A-A de A en D, les arcs-doubleaux A-D viennent juste au point de cette poussée neutraliser cet effet ; de sorte que ces fines colonnes, maintenues par trois poussées qui se contre-buttent mutuellement, sont immobiles. Aussi cette construction, faite par un architecte qui avait bien réellement une profonde connaissance de l'art qu'il exerçait (l'expérience en fait foi), est-elle dans un état de conservation telle, malgré ses six cents ans d'existence, qu'elle semble sortir de la main de l'ouvrier.

On voit aussi dans la fig. 34, qui donne une perspective de cette chapelle avec le bas-côté du chœur, comment les naissances des arcs-ogives, arcs-doubleaux et formerets sont calculées suivant la longueur des courbes de chacun des arcs.

Les chapiteaux, soumis aux niveaux différents de ces naissances, sont placés là où retombent les arcs, car leur fonction est de les porter. Toutes les colonnettes recevant les formerets sont d'un seul morceau, ainsi que les deux colonnes AA, fig. 33. Afin de remplir les espaces laissés vides entre les arcs-ogives et les arcs-doubleaux, au-dessus des chapiteaux des colonnes AA, des sculptures feuillagées, terminées par un crochet, donnent une certaine force à ces sommiers qui, autrement, paraîtraient maigres et d'une coupe bizarre sur ces chapiteaux réguliers et passablement évasés.

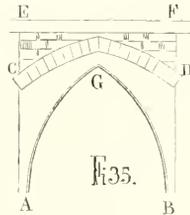
L'architecte et le maçon qui ont élevé cette construction étaient des gens habiles, sages et hardis comme il faut l'être, hardis avec calcul et réflexion. C'étaient aussi des hommes de goût, car rien n'est plus élégant que ces belles voûtes, faites avec un soin inouï, posées sur ces piles et colonnes si légères et si solides en même temps. Et cependant les matériaux qui ont servi à la

1. Voyez, pour les deux figures 33 et 34, la planche tirée à part, en dehors du texte.

construction de la cathédrale d'Auxerre sont d'une résistance médiocre, et, sauf les colonnettes, tout le corps de la construction est composé d'une pierre tendre; mais le soin et le calcul ont suppléé ici à la force des matériaux. Les lits des assises sont bien faits, posés de niveau, et les joints bien coupés. La décoration est essentiellement soumise à la construction.

La disposition des voûtes des bas-côtés, fig. 33, voûtes dont le grand triangle DEG se trouve divisé par deux arcs-ogives IG, HG, est des plus heureuses; elle produit, à l'intérieur et à l'extérieur, un très-bon effet. Par suite de cette combinaison, les espaces ED sont divisés en trois travées percées chacune d'une fenêtre simple à biseaux. En E sont des contre-forts très-résistants, et en D une réunion de murs qui reçoivent la poussée des arcs-doubleaux (KD-LE), celle des arcs-ogives, et la retombée des arcs-boutants supérieurs qui contre-buttent les voûtes du chœur. En H et I sont des contre-forts plus minces et moins saillants, puisqu'ils ne maintiennent que la poussée des deux petits arcs-ogives GH, GI.

On peut remarquer ici ces passages dont nous avons parlé maintes fois, et qui, comme à Saint-Remy de Reims, comme à l'abbaye de Saint-Denis, et dans la plupart des édifices de la Bourgogne, traversent les piliers des bas-côtés au-dessus d'un soubassement orné d'une arcature. A Auxerre, ce n'est pas seulement un simple dallage qui couvre l'espace occupé par ce passage entre le formerêt et le mur extérieur, c'est un arc brisé sur lequel



pose le chéneau, comme on peut le voir dans la fig. 35. A-G-B indiquent la courbe du formerêt; C-D, celle de l'arc construit entre le formerêt et le mur très-mince dans lequel est ouverte la fenêtre; E-F, le chéneau posé sur cet arc.

Cette construction est, sans contredit, préférable au simple dallage sujet à se briser, ou tout au moins à se disjoindre, en laissant pénétrer les eaux à l'intérieur. Tous les formerêts supérieurs du chœur de la cathédrale d'Auxerre sont construits suivant ce principe.

Ces derniers exemples, que je viens de donner, me conduisent à parler d'une certaine combinaison de voûte de transept dont la structure est très-remarquable, et se rapproche beaucoup de celles que je viens de décrire précédemment.

Dans l'église paroissiale de la ville de Cluzy, il existe, au centre de la croisée et portée sur quatre arcs-doubleaux, une tour carrée dans laquelle est construite une voûte dont les naissances sont placées beaucoup au-dessus des clefs de ces quatre arcs-doubleaux. Cette voûte, composée de huit formerets, de deux arcs-doubleaux et de deux arcs-ogives, repose sur quatre piles d'angle et quatre piles intermédiaires qui laissent, entre elles et les murs de la tour, des galeries et passages disposés comme ceux de la chapelle de la Vierge d'Auxerre. On a donc su éviter ici, d'une part, l'inconvénient résultant d'une voûte de transept construite seulement avec deux arcs-ogives, et dont les grands triangles ont une portée trop considérable; de l'autre, la dépense et l'embarras occasionnés nécessairement par la construction de pendentifs trompes ou encorbellements qui, comme à la cathédrale de Coutances, amènent la voûte du plan carré au plan octogonal.

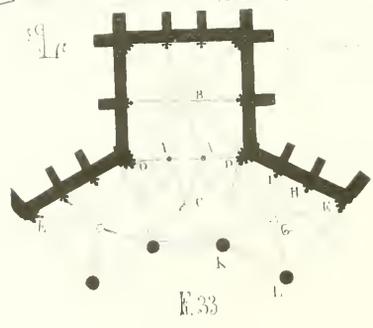
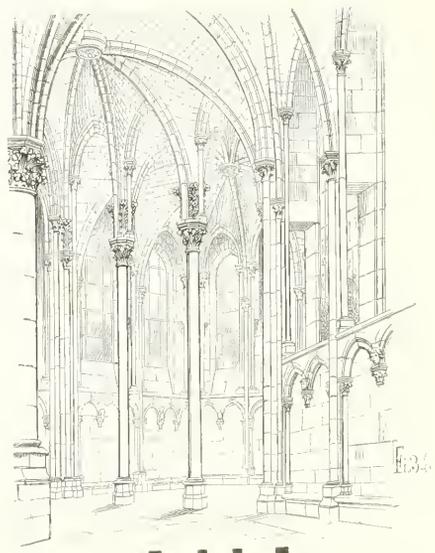
La cathédrale de Laon offre l'exemple le plus complet, je crois, de ce genre de voûte centrale (voir la fig. 36, qui en donne le plan au niveau A-B, et la fig. 37, la coupe suivant la ligne C-D¹). Quoiqu'il y ait autant de simplicité que de sagesse dans cette construction, qui pose si franchement sur les quatre arcs-doubleaux du transept, il n'en faut pas moins signaler ici l'un de ces traits d'audace qui, dans le cas actuel, a été couronné de succès, mais que l'on ne peut donner comme exemple à imiter². Les contre-forts G (fig. 36) posent sur les murs de la nef, du chœur et des transepts; mais les murs I-H posent sur des arcs bandés à côté et au-dessus des arcs-doubleaux de H en I, et les contre-forts E sur les clefs saillantes en encorbellement de ces arcs, ainsi qu'on peut le voir en K (fig. 37), sur la coupe: L étant l'arc recevant le mur H-I, et M la section à la clef du dernier arc-doubleau de la nef ou du premier arc du chœur. Une seule chose peut empêcher la rupture de la construction au point K, c'est la charge sur les points N et L. Pour qu'il y eût rupture en K par suite de la poussée des arcs O-P, il faudrait que l'arc L, bandé de H en I, se déversât; mais, outre

1. Voyez, pour les deux figures 36 et 37, la planche tirée ici, en dehors du texte.

2. Nous devons à M. Bœsvald, notre ami, les détails graphiques que nous donnons sur cette partie de la belle cathédrale de Laon. M. Bœsvald sauvera la façade de Notre-Dame de Laon d'une ruine qui semblait imminente; déjà la Commission des monuments historiques a fait faire sur cet édifice un travail complet de restauration, et quelques travaux urgents ont été commencés sous la direction de M. Bœsvald.

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

Par Didron aîné, rue d'Ulm, N° 1, à Paris



Dessiné par E. Voilet-Lébit

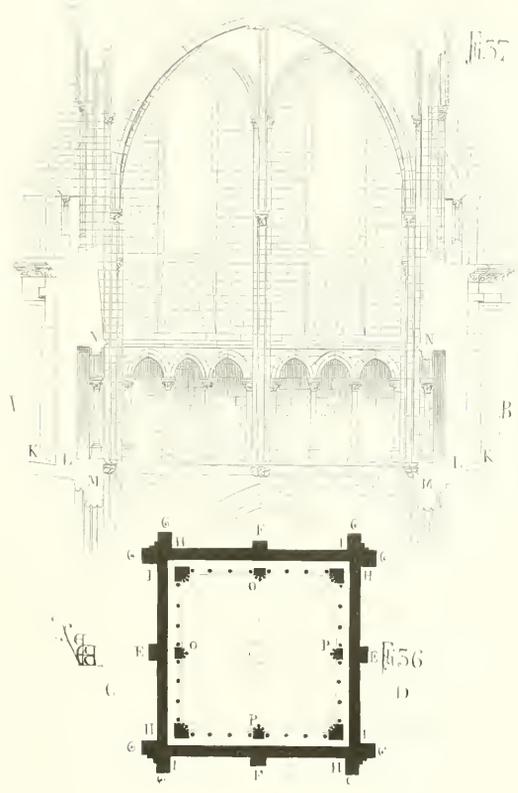
Coupe par E. Collinmot.

CATHÉDRALE D'AUXERRE. — CHAPELLE DE LA VIERGE.

Elevation et Plan. — XIII^e siècle.

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

Par Didron aîné, rue d'Ulm, N° 1, à Paris.



Dessiné par M. E. Viollet-Le-Duc.

Couleur par E. Goussier.

CATHÉDRALE DE LAON. — CENTRE DE LA CROISÉE.

Elevation et Plan. — XIII^e siècle.

qu'il est contre-buté par les voûtes, un arc charge se déverse moins facilement qu'un mur, les lits des claveaux reportant toujours l'effort aux culées. Le fait est que ces contre-forts E n'ont pas bougé, et que cette belle voûte de transept est parfaitement conservée. A Cluny, ce porte-à-faux n'existe pas. La coupole ayant moins d'importance, les arcs-doubleaux étant proportionnellement plus larges, et la voûte de la nef plus élevée que ces arcs-doubleaux mêmes, les constructeurs ont pu se dispenser de placer ce contre-fort intermédiaire qui existe en E (fig. 36), à Laon¹.

Mais nous devons nous arrêter, les exemples abondent, et nous ne pouvons espérer les donner tous, car il faut bien convenir que si le système de ces constructions est uniforme, on rencontre dans leur combinaison une variété infinie, en raison des besoins, de l'imagination de chaque architecte et des traditions ou influences locales. Combien de fois, croyant connaître toutes les ressources de ces constructeurs habiles, n'avons-nous pas été surpris de découvrir des dispositions imprévues, des conceptions qui, bien que soumises à la règle commune, étaient empreintes d'une verve et d'un bonheur qui n'appartiennent qu'au génie. Quel triste retour ne faisons-nous pas alors vers l'art de notre époque, s'il en est un, en voyant avec quelle liberté d'allure les architectes du XIII^e siècle exécutaient leurs monuments, tout en restant rigoureusement fidèles à leurs principes ! Il faudra bien finir par le reconnaître : il y a là, non pas un art immuable et rivé à tout jamais, comme l'art égyptien, ainsi qu'on aurait bien voulu nous le faire croire; mais un art, au contraire, susceptible de progrès, et par conséquent essentiellement moderne, tel qu'il le fallait pour une époque créatrice dominée par une fièvre d'organisation, et qui paraissait avoir pour règle de conduite l'audace appuyée sur un profond amour du vrai, un immense désir du grand et du beau; pour un siècle enfin qui, loin d'être incertain et flottant, allait droit au but, loin d'être encore embarrassé dans les langes de l'enfance, avait la conscience intime de sa valeur, de sa force, et toute la confiante hardiesse du génie.

E. VIOLLET-LE DUC.

(La suite prochainement.)

1. M. Eugène Millet, architecte, nous a communiqué un dessin bien complet de cette voûte de l'église paroissiale de Cluny, mais la place nous manque pour le donner; ce ne serait, du reste, qu'un double de celui de la voûte centrale de Laon. Nous n'en remercions pas moins M. Millet, dont le zèle infatigable nous a été si souvent d'une grande utilité.

MEMLING.

ÉTUDE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE CE PEINTRE, SUIVIE DU CATALOGUE DE SES TABLEAUX.

« Il est presque toujours dans la destinée
du génie de voir couvert d'un nuage ses
langes et son linceul. »

(G. OLIVIER, *Christine de Pisan.*)

I.

Une erreur, grave et assez généralement répandue, tend à établir que l'Italie, vers la fin du moyen âge et le commencement de la Renaissance, possédait seule des peintres dignes de fixer l'attention. A ces deux époques, sans doute, la patrie de Cimabue et du Giotto rennissait déjà un assez grand nombre d'artistes ayant, dès le XIII^e siècle, couvert beaucoup de monuments religieux de ces peintures murales, conservées avec soin et avec orgueil par les Italiens; mais plusieurs de nos églises, à partir de 1200, offraient ce système d'ornementation, et, comme l'a très-bien fait observer M. de Guilhermy, dans les notes de son voyage en Italie, les fresques de l'abbaye de Saint-Savin, en Poitou, sont d'une époque plus reculée que tout ce qu'on possède maintenant en ce genre de l'autre côté des Alpes.

Malheureusement l'esprit d'inconstance et d'indifférence qui, dans tous les temps, en fait d'art surtout, a été la base du caractère français, a anéanti, sous le badigeon et sous les coups de marteau des démolisseurs, la plus grande partie de ces trésors du passé. Nous disons trésors, parce qu'il n'y a point à douter que lorsque nos artistes faisaient déjà sortir de la pierre ces naïves et doubles figures, décorant les portails des cathédrales de Rheims et de Paris, des peintres, marchant sur leurs traces, exécutaient alors des fresques nombreuses et pouvant être mises, sans trop de désavantage, en regard des œuvres les plus célèbres de l'Italie au moyen âge.

Si cette opinion toutefois rencontre quelques contradictoires, il n'en saurait être de même pour certains artistes flamands du XV^e siècle : qu'il nous

soit donc permis de dire, avec assurance, que les tableaux des frères Van-eyck et de leur rival Memling n'ont rien à envier à ceux de Mantegna et du Pérugin.

Nous venons de nommer Memling, ce grand artiste, en général si peu connu en France : c'est à lui, à ses ouvrages, que nous consacrons l'étude suivante. A défaut du talent qui nous manque, pour faire sentir toute la sublimité de ses productions, cette étude ne sera pas sans intérêt aux yeux des abonnés des « *Annales archéologiques* » ; car le peintre dont elle les entretient se rattache, par ses inspirations et ses travaux, à tous ces beaux monuments gothiques, objets de leur amour et de leur admiration.

Hans ou Jean Memling a eu le sort de beaucoup d'hommes célèbres, en ce que l'époque précise de sa naissance et de sa mort, ainsi que beaucoup de particularités de sa vie, ne sont point parvenues jusqu'à nous. On n'est pas même d'accord sur le lieu où il a reçu le jour. Les opinions les plus probables se réunissent cependant pour établir qu'il naquit en 1430, à Bruges, ville si longtemps habitée par lui, et où se trouvent le plus grand nombre et quelques-uns des plus parfaits de ses ouvrages.

Une faute grave, fruit de l'inattention ou de l'ignorance de Descamps, auteur de quatre volumes sur les peintres flamands, fait que, depuis la publication de ce livre, Memling est presque toujours appelé Hemlinck ou Hemmeling ¹. Il importe de relever cette faute, et c'est ce que nous allons entreprendre, en nous appuyant sur des documents irrécusables.

Le nom de ce grand peintre se trouve indiqué sur ses tableaux par une M majuscule, employée alors en Flandre, et dont voici à peu près la forme *M*. La ressemblance de cette lettre et de l'H a conduit Descamps à penser qu'il fallait lire et écrire Hemlinck ou Hemmeling, au lieu de Memling. Or, tous les documents, toutes les pièces autographes du temps où Memling a vécu, prouvent que cette lettre *M* a toujours servi à représenter une M. C'est ainsi que dans un registre du xv^e siècle, se trouvant aux archives de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, et concernant des terres situées à Maldegheem, on voit la lettre M qui commence ce mot, offrant une configuration parfaite avec celle *M*, placée sur les tableaux du peintre. C'est encore ainsi que les médailles et monnaies, frappées à Bruges du vivant de Memling, sous le règne de Marie de Bourgogne, présentent à la vue la lettre majuscule *M*, occupant le centre du revers, avec la légende MARIA COMITISSA FLANDRIE. Ce qui d'ailleurs

1. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que dans son avertissement, pages 14 et 15, Descamps le nomme Memmelinck, adoptant ainsi la lettre M, qu'il rejette dans le corps de son ouvrage.

ne laisse aucun doute sur ce point, c'est que Carle Van Mander, habitant Bruges cent ans après Memling, le nomme ainsi; que depuis et sous Louis XIII, Sanderus, dans sa *FLANDRIA ILLUSTRATA*, adopte la même orthographe, et qu'en Italie, où se trouvaient plusieurs de ses productions, on l'a toujours appelé MEMMELINO ¹.

La tradition et les chroniques ne nous ont rien transmis sur l'origine, l'enfance, et la première jeunesse de Memling. Plusieurs lui ont donné pour maître le fameux Rogier Vander Weyden, de Bruges. Il y a tout lieu de penser que les œuvres d'Hubert et de Jean Vaneyck, ses prédécesseurs dans un art où il s'est aussi illustré, contribuèrent puissamment à faire éclore et à diriger son talent. Toutefois une circonstance remarquable se rencontre dans l'influence que ses maîtres ont pu exercer sur lui. Tout le monde sait que Jean Vaneyck est regardé comme étant l'inventeur de la peinture à l'huile ². Avant cette découverte, les artistes, en Italie, en Allemagne, en Flandre, employaient une espèce de préparation offrant un mélange d'eau d'œuf, de miel et de gomme arabique. Rien de plus frais, de plus vif, de plus harmonieux que l'effet produit par cette préparation. On peut s'en assurer en revoyant les œuvres bien conservées dans lesquelles on en a fait usage. Aussi devons-nous avouer que souvent nous nous sommes surpris à en regretter l'abandon. Sans doute, sous le rapport des procédés matériels, de la promptitude, de la facilité du faire, la peinture à l'huile a de nombreux et sérieux avantages: mais, d'autre part, quels inconvénients ne présente-t-elle pas? Après un siècle, souvent même bien plus tôt, peu de tableaux à l'huile conservent le coloris que l'artiste leur avait donné. Ils jaunissent, noircissent, se gercent, deviennent *trépalés*. Ils n'offrent plus enfin que le souvenir de

1. V. Van Mander; Sanderus, *Flandria illustrata*; Notice sur les tableaux de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, et surtout la dissertation du savant M. de Bast de Gand.

Ainsi, Van Mander et Sanderus autrefois, et, de nos jours, M. de Bast, le docteur Waagen, directeur de la galerie des tableaux de Berlin, M. Passavant de Francfort, dans son excellent « Voyage artistique en Angleterre et en Belgique », sont complètement de notre avis. — D'autre part, M. Kugler penche pour le mot Memling, sans se prononcer aussi ouvertement que les savants ci-dessus cités. — L'opinion contraire est soutenue par MM. Schaan, Schorn, Nieuwenhuys, dans sa description de la galerie du roi des Pays-Bas, et par M. Mundler, auquel nous sommes redevables de renseignements d'un haut intérêt.

2. Cette découverte lui a été contestée, non sans quelque raison; l'ouvrage de Théophile, prêtre et moine, ouvrage remontant au XI^e ou XII^e siècle, décrit formellement la peinture à l'huile et en explique les procédés. Tout porte à croire que cette découverte avait été oubliée, et que Jean Vaneyck la retrouva et la perfectionna. Le perfectionnement consista surtout dans la composition du vernis, qui, comme le fait remarquer Vasari, une fois sec ne craint plus l'eau, donne de la vivacité aux couleurs, les rend plus claires et les harmonise d'une manière admirable.

cette vie éclatante qu'ils avaient à leur aurore. Voyez, en fait de couleur, ce que sont maintenant les Léonard de Vinci, beaucoup de Raphaël, et presque toutes les productions de Poussin? Tandis que, si vous allez visiter l'hôpital de Saint-Jean de Bruges, vous y trouverez les œuvres de Memling resplendissantes encore de coloris et de transparence! Quatre cents ans ont passé sur ces belles créations sans en altérer la jeunesse : c'est là ce qui, selon nous, a amené la circonstance remarquable signalée plus haut, et de laquelle il résulte que Memling n'a jamais voulu se servir de la découverte de Vaneyek. En réfléchissant à l'emploi de l'huile, en s'assurant de l'effet que cet emploi avait produit, après quelques essais, il aura été tout naturellement conduit à ne point changer sa manière de peindre. Mais si Memling ne suivit pas, à cet égard, l'exemple des Vaneyek, il s'empressa d'adopter l'heureuse révolution qu'ils introduisirent dans les fonds de leurs tableaux.

Avant eux, en général, les peintres de la primitive école italienne, imitateurs des Grecs byzantins, détachaient les figures graves et symétriquement rangées de leurs compositions sur des fonds obscurs, et particulièrement sur des fonds d'or. Cimabue, Guido de Sienna procédaient ainsi. On en aura la preuve en voyant le grand tableau de ce dernier, daté de 1221, qui se trouve dans l'église Saint-Dominique de sa ville natale, et quelques-unes des productions de cette époque placées dans la salle d'entrée du musée du Louvre. Memling, en cela, se montra l'ingénieux disciple des Vaneyek. Ces fonds monotones, dont le défaut, en accusant trop fortement le dessin des personnages, est de leur prêter une sécheresse peu agréable à l'œil, il les remplaça par de riches paysages, éclatants sous la lumière ardente et magique des rayons du soleil, et que traversent des fleuves et des rivières mollement ondulés, ou par des édifices religieux, étalant tout le luxe, toute la finesse du cycle de l'architecture gothique fleurie, et dont les flèches élégantes vont se perdre dans un ciel d'azur.

II.

Il n'y a point à douter que Memling, aux jours de sa jeunesse, a visité l'Italie. La tradition raconte même qu'il entreprit ce voyage avec son maître, Rogier de Bruges. Ses productions portent, en effet, l'empreinte d'études faites dans les écoles florentine et vénitienne, alors que Verocchio et le Pérugin se montraient les dignes précurseurs de Léonard de Vinci et de Raphaël. Les chevaux à la tournure antique, figurant dans son « Martyre de saint Hippolyte », ne sont autres que ceux dont Venise lui a offert le

modèle. Plusieurs de ses tableaux existaient en ce pays, principalement à Padoue et dans la ville des doges, où l'on voyait autrefois le portrait d'Isabelle d'Aragon, sous la date de 1450. Ce portrait est certainement une de ses premières œuvres.

Il est incontestable aussi qu'il a voyagé en Allemagne. Il y a puisé, quant à l'architecture, principalement à Cologne; quant aux paysages, aux merveilleux bords du Rhin. Les physionomies et les costumes de ses personnages, les principes et les types, il les a modifiés par son génie, mais en les prenant à la vieille école rhénane. C'est ce qui a fait dire à M. Viardot que Memling, qu'il s'obstine à nommer Henling, était Allemand d'origine¹. La conséquence nous paraît forcée; car, s'il fallait, à cause des points de ressemblance existant entre ces tableaux et ceux des anciens maîtres de Cologne, le déclarer allemand, il faudrait agir ainsi pour les Vaneyck, dont les œuvres ont le même caractère.

Memling vivait dans un temps de troubles et de guerres continuels. Charles-le-Téméraire, conduit à sa perte plus encore par l'esprit d'aventure que par l'ambition, l'avait nommé son premier peintre. Près de ce prince, ardent et batailleur, il tenait la place occupée par Jean Vaneyck près de Philippe-le-Bon. Si ce fait n'était pas reconnu par plusieurs auteurs ayant écrit sur la peinture flamande, une circonstance, toujours présente à notre mémoire, viendrait fortement l'appuyer. Charles-le-Téméraire, possesseur, ainsi que son père, de la ville et du comté de Boulogne pendant soixante années, vint visiter la chapelle de la Vierge miraculeuse, objet, alors, des hommages et de la vénération de tous les princes de la chrétienté. Il laissa à la trésorerie des présents d'une grande richesse. Parmi ces présents, on remarquait la figure en or massif de ce duc, à cheval, et son anneau seigneurial, à quatre tables de diamants, posé, avec son ecusson et sa devise, au pied de la croix d'or appelée la belle croix. Une cérémonie pompeuse eut lieu à cette occasion, et, parmi les personnes entourant Charles-le-Téméraire, on distinguait le chroniqueur Olivier de la Marche, et le célèbre Jacques de Lallain, chevalier de la Toison-d'Or.²

Memling accompagna, lors de cette cérémonie, le duc de Bourgogne, dont la dévotion particulière pour la Vierge a été signalée par tous les historiens. Il fut chargé de faire un tableau représentant le moment où ce prince accomplissait l'acte de « foi et hommage » à Notre-Dame-de-Boulogne. Ce

1. V. *Les Musées de Belgique*, par M. Viardot, p. 507, édition de Paulin, 1843.

2. V. *Histoire de N.-D. de Boulogne*, par l'auteur de cet article, éd. de 1839. — Olivier de la Marche en ses Mémoires. — Meyers, *Annales de la Flandre*. — Paradis, *Annales de Bourgogne*.

tableau, de moyenne proportion, était appendu dans l'une des chapelles latérales de l'église cathédrale de cette ville. Quand arriva l'époque la plus désastreuse de la révolution, le proconsul André Dumont fit détruire, dans une espèce d'auto-da-fé, les images sculptées des saints et les peintures ornant cette église. Une fort belle sainte Thérèse, de Murillo, dut son salut à M. Wyant, ancien sous-précepteur de la famille d'Orléans, et l'œuvre de Memling échappa aux flammes par les soins de M. Guerlain des Sablons, ancien procureur du roi de l'amirauté. Vingt fois, dans ma première jeunesse, j'ai admiré chez lui ce tableau, dans lequel brillaient à un haut degré toutes les qualités du talent de Memling. Depuis la mort de M. Guerlain, arrivée il y a quarante ans, je n'ai pu, malgré mes recherches, découvrir ce qu'il était devenu.

C'est comme peintre et comme guerrier que Memling suivit encore le duc Charles dans sa fatale expédition contre les Suisses. En ces temps de valeur et de foi, même à des époques plus rapprochées de nos jours, les artistes et les poètes se servaient également bien du pinceau, du ciseau, de la plume et de l'épée. Benvenuto Cellini, le Camoëns, le Tasse et Miguel Cervantes nous en fournissent la preuve. Blessé dangereusement aux batailles de Granson et de Morat, Memling, au milieu d'un hiver rigoureux, ayant tout perdu, arriva à Bruges dans le mois de janvier 1477. Admis à l'hôpital Saint-Jean, il sut, par ses manières distinguées et la douceur de son caractère, exciter le plus vif intérêt, se concilier l'estime de tous, et principalement du frère Jean Floreins, trésorier de cet établissement. C'est l'époque la mieux connue de sa vie; c'est celle où il entreprit et termina les chefs-d'œuvre qui éterniseront sa gloire et donnent tant de renom et de visiteurs au modeste hôpital Saint-Jean de Bruges. Les soins qui lui furent prodigués, le régime salubre et doux de cet asile de paix, hâtèrent sa convalescence, et, avec la santé, l'amour de son art lui revint plus cher, plus impérieux que jamais.

Avant d'entrer dans les détails concernant les ouvrages échappés à son pinceau, pendant un séjour de plusieurs années à l'hôpital Saint-Jean, nous devons examiner deux faits, recueillis nous ne savons où, appartenant, selon les uns à la tradition, selon les autres à une légende, et auxquels nous sommes loin d'attacher la moindre croyance.

Descamps, d'abord, prétend que Memling fut amené à l'hôpital par suite du dérèglement de ses mœurs, et qu'il y fut reçu par charité. Il en fait ainsi un soldat vulgaire, dont le libertinage avait flétri l'âme et usé le corps. Rien, dans tout ce que l'on sait de la vie de ce peintre, ne motive un conte aussi absurde. Son caractère, la nature de ses goûts le repoussent même complé-

tement. Est-ce que l'onction ineffable, la délicatesse, la foi naïve et profonde, et cette fraîcheur céleste, ce sentiment pudique empreints dans ses productions, pouvaient s'allier avec une imagination souillée, avec les vices honteux et les maux que la débauche entraîne à sa suite? Est-ce que, si Memling s'était présenté à l'hôpital Saint-Jean dans l'état où Descamps le dépeint, les personnes pieuses administrant cette sainte maison lui eussent témoigné le vif intérêt, l'estime, et prodigué les soins empressés et touchants dont le souvenir est venu jusqu'à nous d'une manière certaine? N'oublions pas d'ailleurs que les règles très-sévères de la fondation de cet hospice ne permettaient d'y admettre que les seuls bourgeois malades, habitants de Bruges et de Maldegem : l'exception faite en faveur de Memling suffirait donc seule pour prouver à quel point il en était digne.

Le second fait est rapporté par M. Viardot, et, s'il est plus intéressant pour ceux qui veulent voir de l'amour en tout et partout, il ne nous paraît pas plus vraisemblable. « Selon la légende, dit l'auteur (le mot légende est ici fort étrangement employé), Memling fut retenu à l'hôpital Saint-Jean par sa passion pour une jeune sœur hospitalière. » Or, notre peintre, né en 1430, avait en 1477, époque de son entrée dans cet hospice, quarante-sept ans; il n'était plus dans l'âge des illusions romanesques, des folles amours. Blessé, fatigué, les forces qui lui restaient, sa pensée tout entière, étaient consacrées à l'exercice de son art; le fini de ses ouvrages en offre la preuve. Le moyen de penser que dans de telles conditions, s'occupant constamment de sujets de haute piété, il se fût livré à un attachement alors considéré comme un véritable inceste! comment croire aussi que, si cet amour eût existé, le respectable frère Jean Floreins, les dignes sœurs de Saint-Jean, eussent accordé leur estime, prodigué leurs soins au coupable artiste, et l'eussent conservé parmi eux? Cette circonstance est donc aussi ridicule, aussi apocryphe que celle qui fait de Memling un vil débauché. Elle peut plaire aux amateurs de romans quand même, et aux personnes qui, disposées à prêter aux hommes de génie les penchants les plus excentriques, ressemblent à celles dont la vue malade aperçoit toujours des taches dans le soleil le plus pur. Mais la raison et les convenances ne sauraient l'admettre.

III.

Tout nous porte à penser que le premier tableau peint par Memling, au commencement de sa convalescence, est la « Sibylle persique », à laquelle une inscription latine, écrite vers le côté droit de la partie supérieure du

panneau, donne le nom de SAMBETHA¹. Inférieure à ses autres œuvres, en ce qu'elle manque de profondeur de sentiment et de force de coloris, cette sibylle, accusant toutes les apparences d'un portrait, n'en est pas moins très-finement touchée. Nous avons surtout admiré la transparence délicate et vaporeuse du voile jeté sur sa tête. Elle est coiffée du haut bonnet et son corps est couvert du costume des Flandres.

Immédiatement après, selon l'ordre des dates, arrive une œuvre capitale, au-dessus de tous les éloges qu'on pourra lui décerner : c'est le triptyque dont le panneau principal représente le « Mariage de sainte Catherine ». La Vierge, assise sur un trône à baldaquin, d'une magnifique ornementation, occupe le centre de cette composition, et tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Il est impossible de donner une idée de l'effet magique, comme couleur et comme perspective, ressortant du tapis sur lequel ses pieds délicats sont posés ! La sainte Catherine, dans le plus riche costume, dont les traits sont adorables de grâce, de candeur, et qui reçoit l'anneau nuptial des mains du divin enfant ; les anges, revêtus d'habits sacerdotaux, lui servant d'acolytes ; la sainte Vierge, le saint Jean évangéliste, assistant à cette cérémonie symbolique, forment un ensemble où brillent à la fois la lumière la plus éclatante, la perspective la plus inouïe, et un sentiment de mysticité qu'aucune parole humaine ne saurait exprimer ! Or, perles, pierres précieuses, dessins variés des tapisseries reproduisant les tissus anciens de l'Orient, architecture ogivale de la plus somptueuse ordonnance, tout a été rendu par le peintre, de manière à frapper à la fois les yeux et l'imagination, à transporter les spectateurs de tant de merveilles dans ces régions célestes qui font rêver le bonheur des élus ! Et que dire du délicieux paysage se développant à travers les ogives placées de chaque côté de ce panneau principal ? des collines, des plaines verdoyantes et fleuries où serpente mollement le Jourdain ? de cette ville, de cet amphithéâtre romain, se détachant en miniatures ciselées sur cet horizon lointain, sur ce ciel dont la vivacité a l'éclat du diamant ? — Les deux volets représentant la « Décollation de saint Jean-Baptiste » et « saint Jean à Pathmos » ; leurs faces extérieures, où se voient les portraits de Jean Floreins et d'un autre frère, ainsi que ceux de deux religieuses, qu'accompagnent saint Jacques, saint Antoine, sainte Agnès et sainte Claire, ne sont pas moins beaux, moins admirables d'exécution ! Oui, dans son genre, le triptyque du « Mariage de sainte Catherine » est un de ces chefs-d'œuvre n'apparaissant qu'à de longs intervalles dans

1. « Sambetha, quæ et Persica, an. ante Christ. nat. 2040. »

l'histoire de l'art, et réunissant la vigueur brillante de Vaneyck à la sévérité de pensée de Fra Angelico et à la touche délicate de Gérard Dow, avec bien plus de relief et d'ampleur.

Parmi les ouvrages de Memling enrichissant l'hôpital Saint-Jean, la « Châsse de sainte Ursule » est celui qui, généralement, a le plus de célébrité. Cette châsse a la forme d'un grand reliquaire; elle offre l'aspect d'un édifice gothique rectangulaire. Elle a 86 centimètres de hauteur, sur 91 centimètres de largeur. C'est un spécimen curieux d'archéologie chrétienne, joignant, au choix des matériaux qui la composent, la délicatesse et l'élégance des détails. L'histoire complète de sainte Ursule, de son martyre et de sa glorification, a été retracée par le peintre dans les petits tableaux, médaillons et arceaux en ogive placés sur les faces, les extrémités et même le toit de cette chapelle en miniature. Toute la légende des vierges de Cologne, depuis leur départ de cette ville jusqu'au moment où, à leur retour, des soldats, faisant office de bourreaux, les tuent à coups de flèches, d'épées et de lances, est là, vivante, animée. Seulement, Memling a transporté cette légende, des premiers temps du christianisme au xv^e siècle, en ce que les costumes, les armures, les personnages, les monuments, les paysages de son œuvre, appartiennent à cette époque.

Il serait trop long d'exposer l'ordonnance et d'entrer dans les particularités de cette vaste composition, contenant plus de deux cents petites figures en action, dont la plus grande, une madone, a un pied, celles intermédiaires 6 pouces, beaucoup d'autres 4 pouces, et les plus éloignées à peine 6 lignes de hauteur. Ce qu'il a fallu de patience, pour arriver à la terminaison d'une œuvre aussi compliquée, est incalculable. Toutes les parties en ont été minutieusement décrites dans des livrets et brochures qui se vendent en Belgique, et MM. Manche et Ghémart, jeunes artistes distingués, les ont reproduites dans des lithographies coloriées, d'une précision et d'une fidélité assez remarquables.

Terminons ce qui concerne la « Châsse de sainte Ursule » par une observation importante, déjà faite à l'occasion du « Mariage de sainte Catherine ». On tomberait dans une grave erreur, si l'on pensait qu'en parlant de la patience mise par Memling à exécuter cette châsse, nous avons voulu dire que cette qualité constituait le mérite principal de son œuvre. Parfaite et délicate au plus haut degré, dans tous ses détails, cette œuvre est grande, noble, vigoureuse, expressive dans son ensemble. En un mot, la légende peinte de sainte Ursule, marquée d'une ineffable mélancolie, et où se meuvent, exaltées par l'amour divin, ces belles jeunes vierges des Flandres,

blondes, fraîches, parées avec un goût exquis, est, comme l'a dit M. Michelet, « la véritable transfiguration de la femme du Nord »¹.

Trois autres tableaux, un diptyque contenant le portrait d'un jeune homme (Martin de Nexenhoven, adorant la Madone), un triptyque représentant « la Déposition de la croix », et un autre triptyque (l'Adoration des mages) complètent la collection des ouvrages de Memling que renferme l'hôpital Saint-Jean. C'est dans cette « Adoration des mages », production égalant, pour la perfection, le « Mariage de sainte Catherine », que se trouve une figure de paysan, regardant par une embrasure, derrière le roi mage nègre, au teint éthiopien. La tradition, perpétuée jusqu'à nos jours, affirme que cette figure est le portrait du peintre.

Voilà la liste des chefs-d'œuvre les plus connus de Memling. C'est dans un pauvre et modeste hôpital, que depuis quatre cents ans ils ont été gardés, dans un état de conservation ne laissant rien à désirer. En vain, au XVI^e siècle, le protestantisme a-t-il fait une guerre acharnée au culte des images; en vain la révolution française a-t-elle spolié, détruit tant de trésors nés sous le souffle de l'inspiration catholique; les modernes vandales n'ont pu pénétrer dans ce sanctuaire de l'art religieux. On raconte que peu s'en fallut que les commissaires de la Convention ne vissent enlever les productions de Memling, et qu'ils en furent empêchés, malgré leur puissance, par la présence d'esprit et le courage d'une religieuse nommée Benoîte Smet. Depuis, des offres vraiment royales ont été faites à l'administration de l'hôpital Saint-Jean, pour qu'elle consentit à se dessaisir de ses chefs-d'œuvre; ces offres ont été noblement repoussées, et il y a tout lieu de croire que Bruges conservera intact ce palladium de sa renommée et de sa gloire artistiques!

Cette ville, dont l'aspect moyen âge et renaissance a tant de charmes pour les amis des arts, possédait encore autrefois plusieurs tableaux de Memling. Ainsi, dans la chapelle des corroyeurs de l'église Notre-Dame, l'on en voyait un représentant « l'Étable de Bethléem », avec les rois mages offrant l'or, la myrrhe et l'encens à l'enfant Jésus. Les donateurs, Pierre Bultinek, cehevin, et sa femme, étaient peints sur les côtés de cet ouvrage, dont le bord du cadre portait le millésime de 1480. Vendu par la confrérie, il appartenait, en 1782, à un M. de Cock, marchand à Anvers. Un habitant de Bruges, M. le Bouton, montrait aussi aux curieux, en 1786, un

1. Michelet, *Histoire de France*, vol. VI, p. 399 et 400.

« Christ en croix », accompagné de la Vierge et de saint Joseph. Malheureusement, on ne sait aujourd'hui dans quelles mains ces deux tableaux ont passé.

Hors de l'hôpital, on retrouve encore Memling, d'abord dans l'église de Saint-Sauveur, où l'on voit le « Martyre de saint Hippolyte », et ensuite dans le Musée, où se trouvent le « Baptême du Christ » et un « Saint Christophe ». Le « Baptême » est aussi beau que le plus beau des tableaux de l'hôpital. Quant au « Saint Christophe » et surtout aux volets qui en font partie, c'est sans nul doute de la bonne et précieuse peinture, mais nous n'oserions attester que Memling en soit l'auteur. D'excellentes raisons ont été données, pour et contre son authenticité, par plusieurs critiques distingués ; c'est donc un point contestable.

IV.

Une œuvre qui ne l'est pas, œuvre la plus colossale, la plus extraordinaire du peintre, c'est une espèce « d'histoire générale de la religion chrétienne », qu'il peignit pour la célèbre abbaye d'Anchin, à Douai, et dont M. le docteur Escalier est maintenant le possesseur.

Ce magnifique morceau, digne des plus riches galeries de l'Europe, se compose d'un panneau principal formant centre, et de quatre doubles volets : en tout neuf parties, d'une dimension telle, que c'est un vrai musée de peinture du xv^e siècle.

Sur un trône éblouissant d'or, au milieu d'un superbe palais, on voit la sainte Trinité entourée de groupes d'anges, faisant entendre de célestes concerts. La personnification des Mystères et des Sacrements, les traits les plus saillants de la vie de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des apôtres et des prophètes, remplissent les autres panneaux, et font de cette œuvre un prodige excitant au plus haut degré l'admiration de ceux qui la contemplant. C'est le sentiment que nous avons éprouvé, toutes les fois que nous l'avons visitée dans le cabinet de notre ami, M. le docteur Escalier ; et ce sentiment ne s'est jamais affaibli, parce qu'à chaque visite nous découvrons, dans cette merveille de l'art, des beautés nouvelles. N'est-il pas à craindre qu'un jour l'étranger, qui nous a déjà tant appauvris, ne nous enlève ce trésor ? Ah ! si nous avions richesse et pouvoir, nous supplierions son possesseur de s'en priver en faveur de la France, et, avant six mois peut-être, il ferait son entrée triomphale dans la grande galerie du Louvre.

V.

Une circonstance assez curieuse, se rattachant au séjour et aux travaux de Memling à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, c'est qu'il paraît certain qu'on ne lui payait point d'honoraires pour les belles pages que sa main y laissait. Les comptes de cet établissement ne mentionnent, en effet, que les dépenses occasionnées par les frais matériels de ces pages. Dans ces frais, se trouvent compris ceux de divers voyages en Allemagne, et principalement à Cologne, où Memling alla s'inspirer en voyant le célèbre tableau de « l'Adoration des Mages », peint en 1410, et recueillir, en étudiant d'anciens panneaux, les traditions de la légende de sainte Ursule. C'est à ces excursions dans les provinces rhénanes qu'il convient surtout d'attribuer le sentiment allemand, le genre d'architecture, et le type des physionomies et des costumes régnant dans ces productions. Ainsi, désintéressé comme la plupart des hommes ayant un véritable génie, ce peintre ne visait point à la fortune. Satisfait de trouver une existence douce et poétique dans l'hospice dont il avait fait son quartier général, heureux de pouvoir aller, de temps en temps, admirer la nature et promener ses rêveries sur les bords du Rhin, il n'enviait point les richesses. Ne possédait-il pas la paix, l'indépendance, et cette bonne renommée qui sont les biens les plus précieux pour les âmes honnêtes et élevées?

Cette renommée s'était accrue, en effet, à mesure que son pinceau avait produit quelque œuvre nouvelle; elle le fit mander dans la célèbre abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer. Nous avons ailleurs déploré la destruction de ce magnifique monument, dont les ruines étaient encore si imposantes en 1827, et qui reçut en 1830 les derniers coups de marteau du vandalisme¹. Memling eut la mission de décorer l'autel principal du monastère de Sithieu, et peignit la vie de son saint fondateur dans dix panneaux d'une beauté merveilleuse. Ces dix panneaux appartiennent maintenant au roi de Hollande, prince qui honore le trône par son goût éclairé pour les beaux-arts.

Memling, dans un voyage à Louvain, avait entrepris trois grands tableaux, lorsque, d'après une tradition contestée par quelques personnes, il partit pour l'Espagne en 1495. Ce fut, dit-on, l'architecte Simon de Cologne qui l'engagea à faire avec lui ce pèlerinage, pour concourir à l'ornementation de la superbe chartreuse de Miraflores². C'est en 1496 qu'il commença les

1. V. les *Souvenirs historiques et pittoresques du Pas-de-Calais*, dont nous n'avons pu achever la publication, et la gravure accompagnant la lettre sur Saint-Bertin.

2. V. le *Dictionnaire historique de Cean Bermudez*; le *Voyage en Espagne* de don Pons, secrétaire de l'Académie de San-Fernando, et plusieurs notices publiées en Belgique.

œuvres destinées à décorer ce monastère; il les termina en 1499. Ce furent ses dernières productions, parmi lesquelles on remarquait la vie et le martyre de saint Jean-Baptiste : on pense qu'il n'en reste plus rien. La chartreuse de Miralflorès a, en effet, été plusieurs fois pillée, saccagée; de nos jours, en 1812, l'incendie la devora, par suite de la résistance désespérée des insurgés espagnols contre l'armée française.

L'opinion la plus accréditée fait mourir Memling en Espagne; cependant le doute surgit encore, de plusieurs côtés, sur ce point important. Les tableaux de la Chartreuse étaient bien de lui; mais il les peignit, dit-on, en Belgique. Ce qui le prouve matériellement, ajoute-t-on, c'est le charmant diptyque du Musée d'Anvers, portant la date de 1499, et dont le revers offre le portrait de l'abbé du couvent des Dunes, à Bruges. A cela, nous répondrons qu'il n'est point impossible que Memling ait peint ce diptyque en Espagne, où il pouvait avoir transporté un dessin, une esquisse des traits de l'abbé des Dunes, et que de là il l'ait envoyé en Flandre. Nous ne voulons rien affirmer; toutefois il nous paraîtrait bien extraordinaire qu'avec la renommée qu'il avait acquise dans son pays, si ce grand peintre y fût mort, ses funérailles, le lieu où l'on déposa ses restes, n'y eussent laissé aucune trace! La Belgique entourait alors d'honneurs bien mérités le cercueil de ses grands artistes, et une tradition certaine nous a transmis tous les détails de l'enterrement de Jean Vaneyck, à Saint-Donat de Bruges, en l'année 1545, plus d'un demi-siècle avant que Memling eût disparu de la terre.

VI.

Résumons maintenant toutes les parties de l'étude que nous avons faite du talent de Memling. Ce qui le distingue surtout, c'est la noblesse du style, unie à une délicatesse de touche n'ayant point d'égale; c'est encore une naïveté de sentiment s'alliant à une expression religieuse, dont la gravité est tempérée par une grâce infinie. Jamais la perfection des détails ne nuit, dans ses compositions, à l'effet grandiose de l'ensemble, et n'arrive à la sécheresse et à la minutie. Qu'il fasse de la miniature, comme dans la « Châsse de sainte Ursule », ou des figures atteignant la proportion deminature, comme dans le « Mariage de sainte Catherine », toujours sa manière est large, élevée dans ses enchantements. Son coloris est d'une fraîcheur, d'une transparence rappelant les toiles les plus brillantes des Vénitiens; il dore les étoffes et les gazons, diamante les ciels, vaporise l'air, harmonise toutes les teintes, et flatte l'œil, comme aucun peintre ne l'a flatté. Son

adresse, principalement dans les petites figures, est merveilleuse, en ce que tout y est facile, sans nul effort, d'une netteté de trait qui cependant n'a point, ainsi que dans Gerard Dow, l'inconvénient de laisser apercevoir les traces laborieuses du pinceau. Qui jamais a rendu toutes les nuances des eaux, de la lumière, du feuillage, des fruits, comme ce grand artiste? qui a élevé sur de simples panneaux des monuments plus élégants et plus sveltes? En un mot, il est pour nous, dans son genre, le plus grand, le plus complet de tous les peintres; si sa manière n'a pas toute la fierté de celle de Vaneyck, elle nous paraît plus gracieuse, plus attrayante et plus poétique.

Memling n'a pas fait que des tableaux : comme tous les artistes de son temps, il a plié sa main puissante, soumis son génie à composer, à enluminer des vignettes et des arabesques admirables pour des breviaires et des manuscrits, en Flandre, en Italie et en Allemagne. On cite, entre autres, un riche missel, appartenant à l'église Saint-Marc, de Venise; un livre d'heures qui, de la succession de Philippe II, roi d'Espagne, a passé dans la famille de Patzbus, en Prusse; et un livre de prières, format in-4°, provenant de Marie de Médicis, morte à Cologne, et se trouvant maintenant chez le pasteur Fochem de cette ville. On croit, en outre, qu'un manuscrit faisant partie de la bibliothèque de l' Arsenal a été illustré par lui. A notre avis, ce travail, du reste fort beau, est plutôt des frères Vaneyck. Les draperies en sont souvent sèches, lourdes, avec profusion de plis, rappelant la sculpture de l'époque, défaut que Memling a toujours évité.

VII.

Ainsi que la tradition l'indique et que l'usage suivi par plusieurs peintres anciens le confirme, si la figure du villageois, dans le tableau de « l'Adoration des Mages », est celle de Memling, nous devons convenir qu'en lui donnant le talent, la nature ne lui avait pas refusé quelques agréments extérieurs. Dans ce portrait, il a des cheveux épais, une petite barbe, et ses traits, quoique fatigués, ont un caractère d'intelligence, de douceur et de mélancolie qui n'est pas sans charme. M. Aders possède un tableau de Memling, daté de 1462, qu'on prétend aussi être son portrait; ne l'ayant pas vu, nous ignorons jusqu'à quel point cette prétention peut être fondée. Dans la tête rêveuse et pâle du paysan de « l'Adoration des Mages », il y a, selon nous, quelque chose de l'expression de celle d'Antoine Vandyck.

Nous arrivons au terme de cette étude, après avoir recueilli avec soin

tout ce que la tradition et les renseignements les plus probables nous ont transmis sur la vie et les ouvrages de Memling. Chose à la fois étrange et triste à penser ! un artiste d'un si grand talent n'a laissé, dans les écrits et la mémoire des hommes, aucune trace bien certaine des principaux événements de son existence, sur cette terre des Flandres qu'il a enrichie de tant de productions sublimes ! Quatre siècles seulement le séparent de nous, et, comme cela est arrivé pour le poète de la guerre de Troie, le chantre de l'Odyssée, on ne sait pas positivement où il est né, où il est mort. Son nom même, qui n'est jamais devenu populaire parmi les noms des grands artistes de son pays, est l'objet de contestations dans lesquelles, jusqu'à ce moment, personne n'a voulu céder. Ainsi, l'épigraphie que nous avons mise en tête de cette étude se trouve justifiée :

« Il est presque toujours dans la destinée du génie de voir couverts d'un nuage ses langes et son linceul. »

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE MEMLING.

Ce catalogue contient ceux des tableaux de Memling existant encore, avec, autant que cela a été possible, leurs provenances, et la désignation des lieux où ils se trouvent maintenant. J'y ai joint quelques-uns de ceux connus par la tradition, et dont la trace est perdue. J'ai mentionné la date de l'année où ces tableaux ont été peints, toutes les fois que j'ai pu la rencontrer, ainsi que les doutes qui se sont élevés sur leur authenticité ; mais je dois faire observer que je n'ai agi ainsi que pour des œuvres que ce grand peintre aurait pu lui-même avouer. S'il m'avait fallu grossir ce catalogue de toutes les productions misérables, faussement attribuées à Memling, un volume n'eût pas suffi, et je me fusse totalement éloigné du but que je me suis proposé.

AU MUSÉE DE BRUGES.

Date incertaine. Saint Christophe. — Je regarde la date de ce tableau comme tout à fait incertaine. Le catalogue du musée de Bruges prétend, je ne sais sur quelles données, qu'il est de 1484. De son côté, M. Viardot croit avoir lu, au bas du panneau, le millésime 1434. Or, cette date est impossible, car Memling, alors, était à peine né. Ainsi que je l'ai dit dans « l'Étude »,

des doutes existent sur ce tableau, que plusieurs critiques attribuent, non pas à Memling, mais à quelque maître de son école.

Date incertaine. Le Baptême du Christ.

1480. L'Étable de Bethléem. — Ce tableau était autrefois dans la chapelle des Corroyeurs de l'église Notre-Dame de Bruges. Il a été vendu, et je ne sais ce qu'il est devenu.

Date incertaine. Le Christ en croix. — Même observation.

Date incertaine. Le Martyre de saint Hippolyte. — Se trouve dans l'église de Saint-Sauveur, à Bruges.

A L'HOPITAL SAINT-JEAN DE BRUGES.

1477 ou 1478. La Sibylle Persique.

1479. Le Mariage de sainte Catherine.

1479. L'Adoration des Mages.

1480. La Chasse de sainte Ursule.

1480. La Déposition de la Croix.

1485. Martin de Newenhoven adorant la Madone. — Voir « l'Étude », pour la description et l'histoire de ces tableaux.

Date incertaine. La Présentation au temple. — Ce tableau appartenait à M. Imbert de Motelettes, à Bruges. On ne sait ce qu'il est devenu.

A BRUXELLES.

Date incertaine. Descente de croix. — Se trouve au musée.

A LOUVAIN.

Date incertaine. La Mort de saint Erasme. — On voit ce tableau dans une chapelle de l'église Saint-Pierre.

Date incertaine. La Cène. — Dans la même église.

Date incertaine. Portrait d'homme. — Dans le cabinet de M. Van den Schrieck.

Date incertaine. Portrait de femme. — Dans le même cabinet.

A LA HAYE, COLLECTION DU ROI DE HOLLANDE.

Date incertaine. Dix panneaux, formant l'histoire de saint Bertin. — Autrefois dans l'église de Sithiu (Saint-Bertin, à Saint-Omer).

Date incertaine. Portrait de Memling âgé.

1479. Portrait d'une jeune dame morte.

A SAINT-OMER.

Date incertaine. Deux compartiments, représentant « des comtesses de Flandres ». — Provenant de Saint-Bertin, et appartenant à M. Deschamps, propriétaire à Saint-Omer.

J'ai parlé, dans « l'Étude », des dix compartiments représentant la vie de saint Bertin, peints par Memling, pour la célèbre abbaye de Sithiu, à Saint-Omer, œuvre admirable, appartenant maintenant au roi de Hollande. Le hasard vient de me faire retrouver deux fragments de cette œuvre qui, jusqu'à ce jour, avaient échappé à la connaissance de tous les biographes ayant écrit sur ce peintre et sur ses productions.

Il existe à Paris quelques collections de tableaux vraiment remarquables, appartenant à des particuliers; parmi ces collections je me plais à citer celle de M. de Beauconsin, amateur aussi zélé qu'éclairé. M. de Beauconsin, guidé par un goût sûr et délicat, s'est surtout attaché à réunir en ivoires, bronzes, émaux et tableaux, les œuvres les plus pures et les mieux choisies du *xvi^e* siècle. Il y a peu dans son cabinet, mais tout y est distingué. Dans un voyage qu'il vient de faire en Hollande, il a acquis, de la famille Nieuwenhuys, les deux fragments que je viens de signaler; sachant que je m'occupais d'un travail sur Memling, il s'est empressé de me les montrer.

En voyant ces peintures, il m'a été impossible de ne pas être intimement persuadé qu'elles étaient de la main de Memling. Les détails dans lesquels je vais entrer ne laisseront d'ailleurs aucun doute sur leur authenticité.

Le premier de ces fragments représente des anges jouant de divers instruments et chantant des cantiques. On retrouve dans le type religieux et inspiré des physionomies, dans le bel agencement des draperies, dans la finesse des détails, dans le déploiement et la couleur des ailes de ces anges, la ressemblance la plus identique avec toutes ces parties du travail de ceux placés sur la toiture de la « Châsse de sainte Ursule ». Ce premier fragment forme un montant ayant 56 centimètres de hauteur, et 21 centimètres de largeur. Il s'élevait au-dessus du premier des compartiments qui appartient au roi de Hollande; compartiment représentant la naissance de saint Bertin dans l'intérieur d'un édifice gothique. La sommité du toit de cet édifice existe dans le bas de ce fragment et se perd au milieu des nues, où des anges célèbrent par leurs concerts la venue au monde du saint fondateur du monastère de Sithiu.

Dans le second fragment, on voit deux anges emportant saint Bertin au ciel, où trône Dieu le père. Sa dimension est la même que celle du premier. Il surmontait le dernier compartiment de l'œuvre de Memling, représentant la mort du saint dans un bâtiment gothique qui dépendait du monastère. La sommité de ce bâtiment existe aussi à la partie inférieure de ce fragment.

Pour tous ceux qui ont vu les dix compartiments de la collection du roi de Hollande, il est incontestable que les deux fragments, maintenant en la possession de M. de Beauconsin, s'adaptent, se rapportent parfaitement avec ceux de ces compartiments offrant la représentation de la naissance et de la mort de saint Bertin. A cet égard, il ne peut y avoir l'ombre d'un doute.

Ajoutons à ces détails matériels, qu'il y a vingt-huit ans, lorsque M. Nieuwenhuys le père, propriétaire des tableaux de Memling représentant la vie de saint Bertin, les vendit au prince d'Orange, aujourd'hui roi de Hollande, il crut devoir couper ces deux fragments formant une saillie désagréable pour le placement de l'œuvre principale dans une galerie. Sans nuire essentiellement à cette œuvre, elle acquérait ainsi une forme beaucoup plus régulière que celle résultant de l'addition des deux montants, convenables seulement pour l'endroit où ils étaient primitivement posés. On sait que le tout décorait le riche autel de l'église de Saint-Bertin.

Ce fait irrécusable a été rapporté à M. de Beauconsin par les héritiers de M. Nieuwenhuys, au moment où ces deux fragments lui ont été cédés; il complète la preuve de leur authenticité.

A MUNICH, DANS LA PINACOTHEQUE.

Date inconnue. Grand triptyque de l'Adoration des Mages.

Date inconnue. Petite Adoration des Mages.

Date inconnue. Autre Adoration des Mages. — Très-vaste composition comprenant : les Sept Joies et les Sept Douleurs de la Vierge, — La Mame dans le Désert, — Abraham devant Melchisedech, — La Prise de Jésus au Jardin des Oliviers.

Date incertaine. La Fête du Christ.

Ces ouvrages, remarquables de beauté, ont toujours été donnés à Memling. M. Viardot, seul, s'élève contre cette attribution, et soutient qu'ils ne peuvent pas être de lui. Le point principal de son argumentation, c'est que Memling, fidèle aux vieux procédés byzantins, n'a jamais peint qu'à la détrempe, et que les tableaux de la Pinacothèque sont peints à l'huile. Cette raison est, à mes yeux, d'une grande valeur; elle équivaut à une preuve pé-

remptoire, si, toutefois, M. Viardot est sûr de son fait. Mais il doit savoir, qu'à moins d'un examen excessivement minutieux, il est souvent très-difficile, quelquefois même impossible de décider, d'une manière positive, que certains tableaux anciens sont peints à la détrempe ou à l'huile. S'est-il livré à cet examen, pour ceux dont il s'agit? J'en doute, et, par suite de ce doute, j'incline à penser que ces magnifiques tableaux sont de Memling.

Date inconnue. Descente du Saint-Esprit. Dans la collection du roi de Bavière.

Date inconnue. La Naissance du Christ. — Collection du professeur Hauber, de Munich.

Date inconnue. Saint Jean-Baptiste debout. — Collect. Boisserée, à Munich.

Date inconnue. Triptyque, dont le milieu représente l'Adoration des Mages. — Même collection.

Date inconnue. Saint Jean-Baptiste montrant le Sauveur à un homme qui se met à genoux. — Collection du prince Eugène de Leuchtenberg.

A ANVERS.

Date inconnue. Portrait de religieux, demi-nature. — Une Annonciation. — Un Evêque en prière. — Marie au milieu d'un temple. — Autrefois dans la collection Van-Ert-Born.

Tous ces tableaux sont au musée.

A GAND.

Date inconnue. La Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne. — Admirable morceau, faisant partie du cabinet du comte de Thiennes.

A DOUAL.

Date inconnue. L'Histoire générale de la religion chrétienne, en neuf parties. — Appartenant à M. le docteur Escalier. Voir « l'Étude » de *Jan Bollmann*.

Date inconnue. Triptyque. — Ce morceau, fort délabré, est dans le musée de Douay. On l'attribue à Memling. La grisaille qui en fait partie a seule quelque rapport avec la manière de ce maître.

A VIENNE.

Date inconnue. Saint Jean-Baptiste, volet d'autel.

Date inconnue. Le Sacrifice d'Abraham. — Grisaille qui se trouve dans le musée.

Date inconnue. La Vierge et l'enfant Jésus sous un dais.

Date inconnue. Jésus portant sa croix.

Date inconnue. Dieu le père et Jésus couronnant la Vierge. — Dans l'académie des Beaux-Arts.

Date inconnue. Résurrection du Christ.

A BERLIN.

Date inconnue. Partie de retable représentant l'Annonciation.

Date inconnue. Jésus sur la croix.

A NUREMBERG.

Date inconnue. Résurrection du Christ. — Dans la chapelle de Saint-Maurice.

A AIX-LA-CHAPELLE.

Date inconnue. Un Ange éveillant le prophète Élie, pour qu'il prenne de la nourriture. — Appartenant aux héritiers Bettendorf.

A STRASBOURG.

Date inconnue. Un Buveur.

A BOULOGNE-SUR-MER.

De 1462 à 1467. Tableau représentant l'Hommage de Charles-le-Téméraire à Notre-Dame de Boulogne. — J'ignore où est maintenant ce tableau. On peut voir ce que j'en ai dit dans « l'Étude ».

EN ANGLETERRE.

1462. Portrait qu'on dit être celui de Memling. — Collection de M. Aders, à Londres.

Date inconnue. Marie, reine du ciel, avec l'Enfant rédempteur sur ses genoux. — Prophètes, bas-reliefs représentant les Sept Joies de Marie. — Fonds d'architecture. — Même collection. — Ce tableau a appartenu d'abord à Guillaume II, roi de Prusse; il est ensuite venu à Paris et a été porté à Londres.

Date inconnue. Fuite en Égypte. — Même collection.

Date inconnue. Buste d'Homme joignant les mains et levant les yeux au ciel. — Même collection.

A CHISWICK.

Date inconnue. Vierge et enfant Jésus, avec volets. — Dans le château du duc de Devonshire.

A ALTON-TOWERS.

Date inconnue. Marie avec son divin Fils dans une chambre. A appartenu à la famille Campe, de Nuremberg; il se trouve maintenant dans le château de lord Shrewsbury.

EN ITALIE.

1462. Le portrait d'Isabelle d'Aragon. — Était à Venise. J'ignore s'il existe encore.

A MILAN.

Date inconnue. La Vierge assise avec l'enfant Jésus. Au fond, de nombreux monuments. — Dans la bibliothèque Ambrosienne.

A FLORENCE.

Date inconnue. Marie sur un trône, tenant Jésus enfant dans ses bras. Anges jouant d'instruments de musique, avec fond de paysage. — Dans une des salles particulières de la galerie degl' Uffizi.

Date inconnue. Saint Benoît.

1487. Portrait d'Homme qui prie devant un livre d'heures. — Galerie des Offices.

Date inconnue. La Passion du Christ. — Vasari parle, dans son grand ouvrage, de ce tableau que Memling avait peint pour l'église Santa-Maria-Nuova, et qui depuis était devenu la propriété du duc de Cosimo. La trace en est perdue.

A MADRID.

Date inconnue. Une Adoration des Mages. — Ce tableau est porté sous le n° 467 dans le catalogue du musée de Madrid, rédigé avec beaucoup de soin par don Pedro de Madrazo.

Date inconnue. Un Prêtre célébrant la messe. — Le même catalogue, n° 463, signale ce tableau comme étant dans le style de Memling (*estilo de Memling*).

CHARTREUSE DE MIRAFLORES.

De 1496 à 1499. Plusieurs tableaux, entre autres la vie et le martyre de saint Jean-Baptiste. — Ces tableaux n'existent plus. Voir « l'Étude ».

Date inconnue. Jésus entre les deux larrons. — L'existence de ce tableau ne nous a été révélée que par la gravure qui en a été faite, en 1586, par Jules Goltzius.

MINIATURES ET ARABESQUES SUR VÉLIN.

Plusieurs manuscrits, répandus dans diverses parties de l'Europe, contiennent d'admirables miniatures de Memling. Nous en avons parlé dans « l'Étude ». Nous rappellerons ici le livre de prières ayant appartenu au duc de Bourgogne; les deux superbes brevaires du cabinet des ivoires de Munich, et le manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc, à Venise. Des doutes peuvent s'élever sur la question de savoir si quelques-unes de ces miniatures sont bien de Memling, les frères Vaneyck en ayant fait un grand nombre qui, au premier aspect, peuvent être confondues avec celle du peintre de la « Châsse de sainte Ursule ». Le moyen de les distinguer est dans l'examen attentif du dessin, qui est plus fin, plus délicat; dans les draperies, qui sont plus légères et moins tourmentées dans Memling que dans les Vaneyck.

CONCLUSION.

Le musée du Louvre, si complet en ce qui touche aux écoles flamande et hollandaise, possède deux Vaneyck d'une très-belle qualité, mais il n'a point un seul tableau de Memling. Il est vrai que, sous le nom de *Hemling*, écrit sur le bord d'un cadre, on a exposé un panneau de moyenne proportion, dans la salle précédant le salon carré; mais aucun amateur, aucun artiste, ayant tant soit peu de goût et de connaissances, ne consentira jamais à accepter cette production bâtarde, comme étant l'œuvre de ce grand peintre. C'est d'un gothique sèchement et incorrectement peint, froid de couleur, inintelligent de composition, comme on en rencontre tant dans les églises de villages, en Belgique, en Allemagne et en France. L'administration du musée devrait s'empresse de faire disparaître ce tableau, ou tout au moins le nom célèbre qui s'y trouve si malencontreusement attaché.

Je crois devoir répéter, en terminant ce catalogue, que j'eusse pu considérablement l'étendre, en y mentionnant tous les tableaux qu'on attribue à Memling. Il n'y a point d'année où, dans les ventes faites à Paris, par exemple, on n'offre aux amateurs panneaux, diptyques et triptyques que l'on affirme avoir été peints par ce grand artiste. C'est de la spéculation basée sur le plus grossier mensonge, et qui ne laisse pas que de faire des dupes. Il est malheureusement trop vrai que la fraude la plus honteuse di-

rige maintenant en général le commerce des objets d'art, et en particulier celui des tableaux. A cet égard, il faudrait que l'institution, à la fois utile et honorable, des commissaires-priseurs fût régie par des règlements très-sévères, et qu'on n'employât, comme experts dans les ventes, que des hommes instruits et consciencieux. Il y aurait un volume à écrire sur les anachronismes, les attributions erronées, les inepties que contiennent la plupart des catalogues publiés chaque jour; sur les manœuvres de charlatanisme et de comérage employées par certains individus pour faire des victimes¹.

P. HÉDOUIN.

1. Nous n'avons pas voulu interrompre par nos remarques personnelles cette consciencieuse « Étude » de M. P. Hédouin sur l'un des plus grands peintres chrétiens qui aient jamais existé. Toutefois, notre savant ami nous permettra d'ajouter quelques lignes à la fin de son travail.

Quant au nom du peintre, nous tenons pour Hemling. Vers cette fin du moyen âge, l'H majuscule affecte trois ou quatre formes différentes, à Bruges même, tandis que l'M ne nous a paru en avoir qu'une, celle d'aujourd'hui. Sur le tableau de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, « l'Adoration des Mages », est peinte la signature suivante que nous avons relevée avec le plus grand soin et que M. Victor Petit, dessinateur, vient encore de prendre lui-même et de nous rapporter :

OPVS · IOHANIS · HEMLING

Nous y lisons donc Hemling et non Memling — Quant à Van Eyck, contrairement à l'orthographe adoptée par M. Hédouin, nous séparons du nom même la particule *van*. Au Musée, ou à l'Académie de Bruges, nous avons lu IOHES DE EYCK ME FECIT, sous un tableau et un dessin de l'admirable peintre : or *van* est le *de* flamand et, comme lui, ne doit pas se confondre avec le nom. — On croit, par erreur, que Van Eyck et Hemling ont inventé les fonds de tableaux à paysages et fabriques; dès le XIII^e siècle, même avant, il existait des peintures murales, des bas-reliefs et surtout des miniatures de manuscrits, où les fonds de paysages abondent. Il en est de cela comme de la peinture à l'huile, dont l'invention est bien plus ancienne qu'on ne le croyait il y a quelques années. — Les chevaux du Martyre de saint Hippolyte, par Hemling, ne nous paraissent pas antiques; ils ne diffèrent aucunement des chevaux peints et sculptés par d'autres artistes du moyen âge dans la même scène de ce martyre, et les chevaux de Venise n'ont pas eu besoin, à notre sens, de venir poser devant Hemling ni devant ces artistes. (*Note du Directeur.*)



SALON DE 1847.

Puisqu'en tête de cet article est placé un vitrail exécuté par M. Lusson, M. de Julleville, notre collaborateur et ami, permettra au directeur des « Annales » de prendre un instant la parole sur cette verrière. Cette fenêtre n'est pas au Louvre, mais à Saint-Germain-l'Auxerrois, qui regarde le Louvre; elle n'est pas à l'exposition officielle, mais elle mériterait mille fois d'y être pour rendre honteuses ces vilaines fenêtres, que la manufacture royale de Sèvres vient de placer dans la demeure royale. Rudement, mais justement avertie, depuis six ans, par les critiques d'art et tous les gens de goût, la manufacture de Sèvres n'aurait dû exposer aux regards du public que des vitraux remarquables sortis de ses ateliers. Nous savons positivement que l'expression de notre blâme consignée, en 1842, dans « l'Univers », en 1844, dans les « Annales archéologiques », au sujet de verrières exposées au Louvre par la vénérable manufacture, a vivement indisposé les directeurs de cet inutile et coûteux établissement. C'était une raison, du moins nous le pensions, puisqu'on voulait se faire voir encore, d'étaler sous nos yeux des vitraux de mérite. Loin de là; entêtée comme tout vieil établissement officiel, la manufacture royale semble vouloir narguer les gens, en leur offrant les plus laids et les plus niais, les plus mal peints et les plus mal cuits des vitraux qu'elle ait jamais manqués. M. de Julleville nous ayant épargné la lourde et pénible tâche d'analyser ces affreuses peintures, comme on va le voir, nous sommes charmé de n'avoir rien à en dire; mais on comprendra le plaisir que nous ressentons de mettre en regard de la somptueuse, officielle et royale manufacture de Sèvres, la manufacture particulière et modeste, que M. Lusson dirige avec une habileté, un talent et un succès remarquables, à Sainte-Croix-du-Mans.

Nos lecteurs connaissent la manufacture du Mans par les beaux spécimens que nous avons donnés, à diverses reprises, dans les « Annales »; mais

4. Notamment, vol. I, page 84, le « Vitrail de la Vierge »; vol. III, page 166, le « Vitrail des joies, douleurs et triomphe de Marie ».

ces vitraux étant tous exécutés dans le style du *xiii^e* siècle, M. Lusson a voulu prouver qu'il pouvait tout aussi bien aborder le style du *xvi^e*. De là ce « Vitrail des Apôtres », dont la planche coloriée est placée en tête de cet article. On le sait, nous aimons fort médiocrement la renaissance qui a paganisé, abaissé, corrompu l'art chrétien. Cependant la France possède un certain nombre d'édifices religieux ou civils de cette époque; et, quand on devra réparer les verrières qui les décorent ou même refaire celles qui en ont disparu, il faudra bien se résigner à des réparations et réfections identiques à ce qui existe ou existait. C'est donc une nécessité, pour les peintres sur verre les plus rebelles au *xvi^e* siècle, d'étudier et de reproduire l'art de cette époque. Ainsi a fait M. Lusson, et son vitrail d'aujourd'hui prouve qu'il entend la renaissance tout aussi bien que le moyen âge.

M. E. Viollet-Leduc a dessiné les cartons de ce nouveau vitrail. En se reportant au cinquième volume, pages 280-281, des « Annales archéologiques », nos lecteurs comprendront l'idée mystique à laquelle est due le cep de vigne qui sert de fond ou de support aux douze apôtres. Au lieu d'être étendu à la base de cette vigne, comme nous le voyons sur divers vitraux du *xvi^e* siècle, Jésus-Christ plane au sommet; le Sauveur n'est plus la racine, mais la tête de cette vigne qui est son Église. Cette allégorie est si fréquente, si naturelle et de si facile compréhension, que nous pouvons nous dispenser d'insister davantage. Les apôtres se reconnaissent tous aux attributs qui les caractérisent, surtout dans le *xvi^e* siècle, et dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Les clefs sont à saint Pierre, le glaive à saint Paul, le calice à saint Jean, la croix en sautoir à saint André, la coquille et le bourdon de pèlerin à saint Jacques-Majeur, la massue à saint Jacques-Mineur, l'équerre à saint Thomas, la pique à saint Matthieu, la croix de roseau à saint Philippe, la hache à saint Mathias, la scie à saint Simon, le couteau à saint Barthélemy ¹. C'est ainsi qu'à Chartres, dans l'église Saint-Pierre, sont figurés les apôtres sur des émaux signés de Léonard Limousin et marqués à la salamandre de François I^{er}. Ordinairement, dans les vitraux, les sujets montent de la base au sommet de la fenêtre; ici, par suite du système qui a fait placer le Sauveur dans la pointe de l'ogive, il fallait descendre et mettre le plus près du Christ les principaux apôtres, pour placer dans le bas ceux qu'on nomme ordinairement les derniers. Les têtes ont de la gravité; mais, pour se conformer au style de la renaissance, il a fallu les emprendre d'une sorte de naturalisme peu élevé. Les attitudes et les draperies

1. Voyez le *Manuel d'iconographie chrétienne*, page 306, fin de la note.

devaient offrir une espèce d'inquiétude et de prétention. C'est un calque du style de la renaissance : Jean Cousin ou Pinaigrier, si Cousin et Pinaigrier ont en effet exécuté les vitraux qu'on leur attribue, se reconnaîtraient, sans nul doute, dans cette production qu'ils ont inspirée.

Les couleurs appliquées avec un soin minutieux sur notre planche nous dispensent d'une description plus étendue. Plusieurs de nos abonnés nous ont exprimé le désir d'avoir des planches coloriées au lieu de gravures grises ; nous leur ferons observer que le dessin d'aujourd'hui, qui est une simple lithographie et une lithographie coloriée à l'impression, non à la main, coûte douze cents francs pour douze cents exemplaires. Comme l'archéologue ne donne pas encore beaucoup et n'est pas tout à fait aussi nombreux, en ce moment du moins, que les grains de sable de la mer ou les étoiles du firmament, on comprendra facilement que l'administration des « Annales » ne puisse servir régulièrement à tous ses abonnés des planches coloriées. Disons-le, la possibilité en existerait, que nous ne le ferions pas. Quand nous pourrions mettre aux gravures quinze ou dix-huit cents francs par numéro, nous préfererions en donner cinq ou six de trois cents francs chacune. Dans ce cas, comme nous l'avons fait, du reste, tout abonné qui voudra une planche coloriée n'aura que trois ou quatre francs au plus à dépenser, tandis que l'administration du journal répartira, sur un grand nombre de planches, la somme qu'il faudrait employer à en colorier une seule. Ceci soit dit en passant, pour montrer où nous en sommes, même avec les procédés les plus économiques du coloriage.

Ce remarquable vitrail, exécuté avec tant de soin par M. Lusson, est posé en ce moment dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Il décore une chapelle qui avoisine la sacristie, dans le collatéral sud du chœur. Contre cette partie de l'église sont presque adossés des bâtiments qui interceptent la lumière en assombrissant le vitrail ; mais M. Lusson a calculé ses couleurs et ses nuances pour le moment où, ce qui ne doit pas tarder, ces bâtiments seront renversés. Alors la belle fenêtre reluira de toute la puissance des teintes assoupies en ce moment. En prévoyant l'avenir, M. Lusson n'a pas craint de se faire tort dans le présent, aux yeux de quelques personnes, ni de donner un vitrail un peu sombre. Du reste, ces études consciencieuses, ces résultats calculés d'après la position des fenêtres, ont valu de grands encouragements à l'habile verrier. Mgr le cardinal de Bonald, archevêque de Lyon, a chargé M. Lusson d'exécuter sur verre, en style du XIII^e siècle et pour sa cathédrale, l'histoire des conciles qui se sont tenus dans cette grande ville. Sujet entièrement neuf, que les byzantins ont seuls entrepris

jusqu'à présent et qui offre un intérêt immense. A Paris, M. Lusson va nous montrer, en grisailles du XIII^e siècle, dix-huit panneaux et dix-huit roses, destinés au refectoire de Saint-Martin-des-Champs. Nous ne parlerons pas des nombreuses fenêtres que l'actif et intelligent artiste a placées dans une foule d'églises du Maine, de l'Anjou, de la Bretagne et de la Normandie. Nous sommes heureux que la faveur se repose sur cette fabrique du Mans que nous avons été les premiers à encourager.

Maintenant nous laissons M. de Julleville parler tout à son aise.

LE DIRECTEUR DES ANNALES.

Quelques personnes se sont étonnées, les années précédentes, de rencontrer au « Salon » les « Annales archéologiques » s'arrêtant devant une vingtaine d'œuvres au plus qui méritaient, à un titre quelconque, leur attention. L'Académie des beaux-arts s'est scandalisée de leur outrecuidance; la Société des enfants de Praxitèle a hoché la tête d'un air de compassion. Plusieurs artistes, ÉMÉRITES depuis l'an 1816, et un certain nombre de leurs élèves, plus ou moins célèbres, se sont demandé de quel droit les résurrectionnistes du XIII^e siècle, les descendants des barbares du moyen âge, se permettaient de parler, d'écrire même, sur les œuvres d'un siècle de lumière et de progrès. Les plus emportés de ces messieurs proposaient, dans leur indignation, de consigner aux guichets du Louvre cette « Revue » insolente qui osait bien venir débattre, dans le sanctuaire même de la belle peinture et de la sculpture raisonnable, toutes sortes de questions surannées. Nous aurions certainement éprouvé quelque inquiétude de ces aigres clameurs, si les « Annales archéologiques », suivant la voie de leurs aînés et de la plupart de leurs émules, s'occupaient particulièrement de la symbolique de l'architecture druidique, ou des questions d'esthétique renfermées dans les imperissables monuments pelasgiens, si agréablement décrits et expliqués par feu M. Petit-Radel, d'incendiaire mémoire; car il nous serait difficile d'établir des rapports évidents de critique entre l'iconographie du dieu Teutatès, et les œuvres plus ou moins hiératiques exposées au Salon. Mais, Dieu en soit loué, les « Annales » possèdent, proclament et propagent les traditions et les doctrines de l'art chrétien, c'est-à-dire d'un art vivace et national par excellence; elles professent, à la face du soleil, non pas les théories seulement, mais bien plus les préceptes et les exemples magnifiques du système artistique le plus complet, le plus logique, le plus beau et le plus praticable qu'ait produit l'intelligence humaine. C'est donc pour elles, à la fois, un droit et un devoir de demander compte aux artistes de ce temps-ci de

leur mépris systématique pour nos traditions nationales, et de l'orgueilleuse ignorance qu'ils apportent, soit dans la construction de nos monuments civils ou religieux les plus importants, soit dans la composition et l'exécution des ouvrages d'art destinés à la décoration. Une tâche plus douce et moins laborieuse, malheureusement, est encore acquise aux « Annales » : les doctrines qu'elles servent sont représentées au Salon, chaque année, par un petit nombre de travaux consciencieux, dus à quelques artistes intelligents, instruits et patients. C'est donc aussi un devoir et surtout un plaisir pour nous de signaler dans ce recueil, à nos amis et à nos adversaires, ces courageuses et utiles protestations du goût, éclairé par la science, contre les aberrations de la mode.

Par ce qui précède, nous avons justifié de notre droit, et nous nous sommes tracé les limites rigoureuses dans lesquelles il nous convient de renfermer notre examen du Salon de 1847. Dans ce cadre, si étroit qu'il paraisse, nous espérons recueillir un nombre suffisant d'observations profitables à nos doctrines, profitables surtout à la renaissance de cet art chrétien que nous admirons pour sa beauté splendide et sa puissante originalité, et que nous aimons pour sa sincérité absolue.

La peinture et la sculpture, arts d'expression ou d'ornement, procèdent à notre sens de l'architecture; une statue isolée dans un espace vague nous paraît à peu près aussi ridicule que pourrait l'être un tableau suspendu à un arbre de nos promenades. Donc, pour suivre un ordre méthodique, nous devons chercher d'abord dans les immenses et obscures solitudes de la salle des Sept-Cheminées, laquelle est ornée, à cette heure, d'une unique bouche de calorifère, les vingt-sept dessins d'architecture qui s'y trouvent relegués.

Si nous attachions une importance réelle à l'institution du Salon et à ses résultats annuels, nous aurions ressenti un certain désappointement par la pénurie de cette partie de l'exposition, en n'y rencontrant aucune œuvre de ces maîtres de l'art que nous sommes heureux de compter au nombre de nos amis les plus dévoués. Mais, nous nous consolons facilement de cette déconvenue, qui s'est renouvelée pour nous dans la galerie des vitraux, en nous rappelant que MM. Lassus, Viollet-Leduc, Bœrsvald, Gêrente, etc., absents des salles du Louvre, sont présents à la cathédrale de Paris, à la Sainte-Chapelle du Palais, à la Madeleine de Vezelay, à l'abbaye de Saint-Denis, à la cathédrale de Laon et dans quarante autres édifices de premier ordre; ceux-là pour la construction, celui-ci pour les verrières. — M. De-laage, architecte, lequel doit être un jeune homme si nous nous reportons à son titre de sous-inspecteur des hospices, a présenté et fait agréer au Louvre

un « *Projet d'église paroissiale* » dans le goût byzantin-pompadour ou troubadour, qui nous fait désirer vivement la publication des *ÉGLISES OGIVALES* de notre collaborateur, M. Hippolyte Durand. Les neuf études sur l'église paroissiale d'Arcueil, par M. Féraud, nous ont désagréablement rappelé la restauration indiscrète de ce curieux monument. En 1845, les « *Annales* » ont eloquemment déploré les rafistolages téméraires des églises d'Arcueil et de Bagneux; aujourd'hui, devant ces dessins consacrés à en raviver le souvenir, elles se borneront à gémir sur l'impenitence finale de leur auteur. Un plan de restauration, pour l'hôtel de ville de Saint-Quentin, semble menacer cet édifice d'une reconstruction à peu près complète; s'il en est temps encore, nous supplions MM. les édiles de Saint-Quentin de calmer un peu les ardeurs de leur imagination. Tel qu'il est, leur hôtel de ville, construction défectueuse du milieu du *xvi^e* siècle, occupe encore un certain rang parmi nos monuments historiques; gratté, piqué, rapiécé, restauré enfin depuis le seuil du porche jusqu'à la cime du beffroi, ainsi qu'on semble se le proposer, cet édifice ne relèvera plus que de l'admiration des Anglaises cosmopolites, et des commis-voyageurs romantiques. Nous croyons aussi que l'église de Ruicil se passerait avantageusement des soins de MM. Lussy et Manguin; quel que soit le zèle intelligent de ces messieurs, ils ne parviendront point à rendre à ce monument son unité première, et ils risquent fort d'abrèger le temps qui lui reste à vivre. Les vieux monuments et les vieillards supportent mal les grandes opérations. La beauté des dessins archéologiques de M. E. Laval nous fait regretter que cet artiste croie devoir choisir ses modèles dans les monuments bâtards du moyen âge italien. Cela n'a ni utilité ni agrément. Nous préférons de beaucoup la restauration du stade d'Aizani de M. Landron; c'est là une œuvre purement spéculative, il est vrai, mais qui présente au moins un caractère de curiosité incontestable. L'archéologie parisienne de M. Th. Vacquer est une sorte de procès-verbal dessiné des trouvailles faites pendant l'année, sous le sol actuel de Paris. La plupart des objets reproduits sont d'un assez mince intérêt, ce qui n'infirme en rien les excellentes intentions du patient investigateur qui les a recueillis.

Nous avons gardé à dessin, pour la fin de cette revue de l'architecture, les travaux exposés par M. Aymar Verdier. LE CHATEAU DE PIERREFONDS : 1^o état actuel, 2^o vue perspective restaurée, 3^o détails. — CATHÉDRALE DE ROUEN. La feuille qui représente l'état actuel du château de Pierrefonds, c'est-à-dire l'ensemble imposant de ces tours démantelées, de ces courtines ébréchées, de ce donjon mutilé par la politique ombrageuse de Richelieu, est du plus grand intérêt. A la vue de ces ruines, si majestueuses dans leur robuste vicil-

lesse, on se réjouit que la restauration imaginée par le jeune architecte soit un fait à peu près irréalisable; malgré ses qualités réelles et ses difficultés vaincues, cette restauration paraît une témérité inutile. Ce noble château de Pierrefonds rappelle invinciblement à notre souvenir ces vieilles forteresses de la France militaire des Philippe-Auguste et des saint Louis, qui, après avoir subi les atteintes légitimes du temps, ce grand destructeur providentiel, ont à souffrir, dans leur extrême vieillesse, les outrages humiliants des bandes de vandales civils et militaires qui assiègent à cette heure la France monumentale à coups d'arrêtés municipaux ou d'ordonnances ministérielles. Le château de Château-Thierry, par exemple, avec sa triple enceinte, ses cinq portes successives, ses deux donjons et ses vingt-deux tours étroitement de leurs solides courtines une cour intérieure de neuf arpents, est, en ce moment, livré aux carriers qui s'épuisent à désarticuler son robuste squelette, à la plus grande joie de l'édilité imbécile de l'endroit. Mais nous ne devons point donner à nos regrets la place qui revient à notre indignation.

Voici qu'après avoir traversé la salle de Henri II, nous pénétrons dans un immense salon où règne une obscurité à peu près complète. Ici, et dans la galerie suivante, sont exposés les produits de la manufacture royale de Sèvres, consistant en «Trois tableaux peints sur glace» et «Six panneaux de Peintures en vitraux teints et peints». Ceux de nos lecteurs qui ne verront point cette étrange exposition, pour laquelle on a rédigé un livret spécial et réserve un local particulier, nous taxeraient certainement d'exagération et de partialité, si nous leur donnions une description détaillée des dix-sept sujets qu'elle renferme. Nous n'avons ni le loisir ni le courage d'entreprendre une pareille tâche; nous nous arrêterons donc seulement aux faits suivants : Les tableaux peints sur glace sont les reproductions de l'Arrestation du Christ, par M. Larièvre, du Crucifiement du Christ, par M. Gué, et des Saintes Femmes au Tombeau, du même peintre. Ces tableaux ont 4^m 70 de hauteur sur 1^m 55 de largeur. Placés en transparents sur une cage de bois appliquée devant l'embrasure d'une fenêtre, ils reçoivent par derrière l'action de la lumière naturelle ou celle d'une chandelle, ainsi que nous l'avons prouvé le flamboiement imprimé à l'image de l'un d'eux. Nous n'aurions certainement pas entretenu nos lecteurs de pareils joujoux, si nous n'avions lu sur le livret que ces bamboches dioramatiques «sont destinées à l'ornement de la chapelle sépulcrale de Dreux», et que nous n'avions pas constaté la prédilection évidente du chef de la manufacture royale pour cette bizarre invention : deux circonstances qui nous font craindre, pour l'avenir, l'intrusion de ces ridicules objets dans nos églises. On n'ignore pas que la

manufacture de Sèvres, comme ses sœurs des Gobelins et de Beauvais, a été fondée « avec la mission de pourvoir, par la nature et la destination particulière de ses produits, qui doivent remplir toutes les conditions de luxe et « de perfection auxquelles ne saurait atteindre l'industrie ordinaire, aux exigences de la munificence royale dans le sens le plus large ». Ajoutons que ce programme retentissant, ambitieux et mal écrit, est servi par un budget annuel de 364,500 fr., dont 149,000 fr. sont consacrés au matériel et 245,000 fr. sont répartis entre cent trente-cinq personnes, employés, gagistes, artistes et ouvriers, attachés à l'établissement. Eh bien ! année d'un pareil privilège et pourvue de si somptueuses ressources, la manufacture de Sèvres nous offre cette année, pour la dixième fois peut-être, des vitraux que ne signerait pas la dernière de nos fabriques particulières. Tout, dans les cinq fenêtres immenses destinées à la chapelle du château royal de Carheil, près Nantes, est pitoyable : dessin, coloris, iconographie, composition, agencement, mise en plomb, rien ne supporte le plus court examen. L'une, « Saint Pierre et saint Paul », est un calque incorrect de ces images enluminées qui se fabriquent à Épinal ; l'autre, « Notre-Dame et sainte Anne d'Auray », exécutée d'après un carton de M. Achille Dextria, en use avec nos usages chrétiens comme Daumier en usait l'an passé envers l'antiquité ! Il y a, là dedans, des femmes vêtues de robes d'indienne, et des pèlerins enmaillottés dans des redingotes vert-pomme. Un « Baptême de Clovis » nous représente le fier Sicambre les jambes et les bras nus, le torse vêtu d'une jaque de mailles recouverte d'une espèce de corselet du XVII^e siècle ; la francisque au poing, il se rue, la barbe hérissée et l'œil en feu, sous la bénédiction d'un saint Remi fort extraordinaire. Le roi est suivi d'un écuyer qui porte son casque, et d'une espèce de monstre cuirassé qui porte un immense drapeau blanc décoré de trois coins à fendre le bois, brodés en or. La maison militaire du fondateur de la monarchie française se compose d'une troupe de farouches bandits très-propres à jouer le rôle de Croquenitain parmi les jeunes villageois de Carheil. L'archevêque de Reims est entouré de son clergé, revêtu de toutes sortes d'ornements fort curieux, et précédé d'un crucifix ou croix processionnelle en cuivre doré, emmanché d'une belle hampe garnie de velours rouge. Nous avons reconnu avec une certaine stupéfaction, dans cet instrument liturgique, la parfaite image de la croix processionnelle de notre paroisse, et, à l'honneur qu'il est, nous sommes encore confondu d'admiration au souvenir de cette hardiesse archéologique avec laquelle les liturgistes de la manufacture royale ont reculé de trois siècles l'usage des « Crucifix ». Enfin, dans cette verrière prodigieuse, on remarque avec plaisir, au premier

banc d'une tribune fraîchement décorée, la reine Clotilde accompagnée de ses dames d'honneur et d'un grand nombre de personnages de distinction : à ses côtés un jeune enfant, Clodomir ou Childebert sans doute, juclé sur les genoux de sa nourrice, paraît se réjouir infiniment du spectacle qu'il a sous les yeux. L'idée que nous venons de donner du génie historique de la manufacture royale nous dispense d'entrer dans aucun détail au sujet d'une fenêtre exposée sous le nom de « Règne de François I^{er} », et figurant l'allégorie de la Renaissance. Ici, la niaiserie dispute la place à l'ignorance : nous n'avons rien à y voir : ce n'est pas même discutable. Nous écrivons depuis bien longtemps que l'existence des manufactures royales et des académies est un fléau désastreux pour l'art général et l'art divisé dans toutes ses branches et dans toutes ses applications ; s'il nous restait les moindres doutes sur la valeur absolue de notre opinion, l'exposition de la manufacture royale de Sévres suffirait à les dissiper complètement.

Après l'examen de ces travaux privilégiés et exécutés à grands frais, nous nous sentons plein d'indulgence pour certaines verrières dues à l'industrie particulière et qui se trouvent exposées au péristyle de la galerie d'Apollon. « La Vierge et l'enfant Jésus », « Bernard de Palissy » sont de médiocres peintures sur toile, transportées que bien que mal sur verre, sans grand souci des exigences de cet art spécial ; mais enfin il règne une certaine décence dans ces compositions et leurs auteurs se produisent modestement. Les mêmes observations sont applicables au vitrail de la Vierge de MM. Hauder et Gonssolin ; mais nous ne saurions les maintenir à l'égard de la « Sainte Cecile », même fabrique. Dans ce panneau, la sainte touche un orgue dont le clavier est muni de demi-tons en ébène ; les anges qui l'accompagnent, en la dévisageant d'une façon un peu hardie, portent des jupons d'une étoffe indescriptible et inconnue : c'est à se croire encore devant un produit de la manufacture royale. M. Lami de Nozan nous permettra de lui rappeler que saint Laurent était **DIACRE** et que la qualification de **SACERDOS** ne s'est jamais appliquée qu'au prêtre proprement dit, c'est-à-dire à celui qui est chargé des fonctions du sacrifice.

Nous n'avons point à nous occuper de la peinture d'histoire ni des tableaux religieux. La première compte au Salon une vingtaine de sujets, exécutés pour la plupart dans les proportions et dans le style des tableaux de chevalet. Parmi les soixante ouvrages dits religieux, trois ou quatre au plus justifient sérieusement leur titre. Dans ce petit nombre, nous plaçons la « Judith » de M. Ziegler et surtout une « Institution de la papauté » de M. Claudius Lavergne ; encore n'est-ce point sans réserves. Nous avons

aussi remarqué, mais avec d'autres sentiments, une certaine « Mère de douleur » portée au livret sous le n° 592, et accompagnée de ce texte que nous avons cherché vainement dans l'Écriture : « Mon Dieu!... je suis seule au monde ». Sur la toile, nous avons aperçu au pied d'une croix une bonne femme très-bizarrement accoutrée de vêtements maculés de poussière; au troisième plan, une troupe d'hommes à figures sinistres emportent mystérieusement un cadavre. Ce tableau appartient au ministère de l'intérieur; nous serions curieux de connaître l'église infortunée à laquelle est réservée cette largesse officielle. Dans la foule innombrable des tableaux de ce genre, nous avons découvert une précieuse petite toile due à l'habile pinceau de M. Dominique Papety et représentant des « Moines caloyers décorant une chapelle du couvent d'Iviron au mont Athos ». Ce petit chef-d'œuvre nous a parfaitement représenté les merveilleuses opérations décrites par un témoin oculaire, le directeur des « Annales », dans ce recueil d'abord, et si bien expliquées ensuite dans le « Guide de la peinture ». Rien n'est plus intéressant que la vue de cet atelier si dépourvu de toutes les commodités du métier, et où se font, cependant, des ouvrages du mérite le plus réel, ainsi qu'on peut s'en convaincre en examinant les douze dessins au lavis du même M. Papety, exposés sous les numéros 1914 et 1915. Ces dessins reproduisent autant de sujets tirés de la fresque de Pansélinos, qui décore le couvent d'Agia-Lavra, sur le mont Athos. Ceci nous fournit une transition toute naturelle pour vous conduire devant un certain nombre d'aquarelles et dessins qui nous dédommageront de nos ennuis passés. Cependant, avant de quitter M. Papety, nous voulons lui faire remarquer que l'art chrétien lui a porté bonheur; il nous permettra aussi de l'engager, dans l'intérêt de sa gloire, à abandonner les Eucharis et les Télémaque qui lui réussissent infiniment moins.

En tête de la peinture à l'eau, nous placerons les douze miniatures de M. Charles Ledoux. Ces charmantes et savantes images, exécutées sur vélin avec une naïveté et un soin tout monastique, rappellent souvent les plus fines miniatures de nos manuscrits de la meilleure époque. Elles représentent chacune un verset du Symbole des apôtres. Celle de la résurrection de Jésus-Christ et celle de la résurrection des morts sont particulièrement remarquables; elles se distinguent par une intelligente et judicieuse application des traditions archéologiques. Nous félicitons sincèrement M. Ledoux de nous rendre avec tant de talent et une si persévérante patience cet art admirable de la miniature, qui semblait être disparu depuis le xv^e siècle. Une pareille tâche exigeait de la science, de l'étude et une grande abnégation de soi-

même. M. Ledoux réunit toutes ces qualités à beaucoup d'autres; aussi avons-nous la ferme confiance qu'il persévéra dans la voie qu'il s'est tracée, et qu'il ne cessera point d'y obtenir de nouveaux et solides succès. — M. Victor Petit et M. Leon Gaucherel, pour le dessin archéologique, sont les dignes confrères de M. Ledoux. M. Petit a exposé cette année un excellent dessin au crayon, représentant dans ses plus précieux détails la façade intérieure du château de Châteaudun. Ce n'est point là un de ces croquis lestement enlevés, pour parler comme certains critiques; c'est une fidèle et consciencieuse reproduction du modèle dessiné avec une religieuse attention et convenablement terminé, jusque dans ses moindres détails. M. Victor Petit est certainement un des meilleurs dessinateurs de l'école moderne d'archéologie. — M. Leon Gaucherel, que nous avons nommé tout à l'heure, a dessiné avec un rare talent les sculptures du porche méridional de Notre-Dame de Chartres; ce dessin, d'une sèvere fidélité, fait partie du magnifique ouvrage, « LA MONOGRAPHIE DE LA CATHEDRALE DE CHARTRES », publié par le ministère de l'instruction publique.

La gravure comprend trente-deux sujets archéologiques, sur lesquels onze appartiennent à l'archéologie chrétienne. La lithographie archéologique s'est vouée cette année, à peu près exclusivement, à propager par la chromolithographie les œuvres de M. Hittorf, le mutilateur des Bernardins de Paris. Entre autres sujets intéressants, ce futur académicien nous a remis sous les yeux son église Saint-Vincent-de-Paul, revue, corrigée, augmentée et embellie d'une multitude d'émaux en bitume colorié. Dans ce grand nombre d'ornements singuliers, nous avons distingué une série de six cocardes tricolores ornées chacune, en cœur, d'une tête de chérubin boursoufflé, et placées symétriquement à la file, sur les frises du fronton principal. M. Hittorf sculptait naguère, au pourtour du chœur de la même église, les portraits de S. M. Louis-Philippe et de tous les princes des cours de France et de Belgique, en guise de saints plus ou moins authentiques¹. C'était là tout simplement une assez vilaine courtisanerie; à cette heure, ce capricieux architecte

1. M. Hittorf, qui est Allemand, ne sait pas très-bien, à ce qu'il paraît, l'orthographe latine; mais il est beaucoup trop fort sur l'orthographe française. Sans respect pour Cicéron, il avait donc écrit, sous le portrait de sainte Agnes, *Sancta Agnès*, avec un accent grave. Un de nos amis un peu trop bienveillant, passant de ce côté par hasard, aperçut la faute grave; il prit un petit canif qu'il porte ordinairement sur lui pour des opérations de ce genre, et fit sauter clandestinement le joli accent. C'était tout simplement s'exposer, pour menager la réputation littéraire de M. Hittorf, à être traduit en police correctionnelle. Nous avons blâmé notre trop généreux ami de cet excès de bienveillance; un artiste, qui mutilé sans regrets nos plus beaux monuments historiques, ne mérite pas de pareils égards. (*Note du Directeur.*)

etale aux yeux des passants la cocarde nationale. Quelle est donc l'idée de M. Hittorf? — M. Hittorf a-t-il une idée? — Nous avons remarqué aussi avec plaisir le fronton nouveau qui décore cette basilique. Nous indiquerons donc au lecteur, comme un objet très-divertissant, cette collection de personnages souffreteux entourant saint Vincent-de-Paul, ou plutôt gravissant et rampant vers ce saint personnage, et coiffés uniformément comme lui de serre-tête fort incommodes. On attribue ce bas-relief à M. Nanteuil, membre de l'Académie des Beaux-Arts. M. Nanteuil est un grand prix de 1817; il a exécuté, il y a vingt ans, le fronton de Notre-Dame-de-Lorette, et nous croyons sans peine que la collection de malades dont nous venons de parler soit sortie de ses mains. Cependant, jusqu'à plus ample information, nous laisserons à M. Hittorf la responsabilité de cette indéfinissable décoration. « Un cirque national » du même architecte; quinze planches extraites de son ouvrage intitulé : « l'Architecture polichrome chez les Grecs »; six planches par le même procédé, tirées du « Choix des peintures de Pompeï » par M. Raoul Rochette, pourraient certainement nous offrir d'innocentes récréations; mais, à vrai dire, nous ne goûtons guère les produits de ce procédé bâtarde et sans avenir, et nous sommes pressé de nous rendre dans les caveaux humides où moisissent deux mois durant les sculptures qu'on y enfouit.

En arrivant dans cette glaciale et triste galerie, nous trouvons une « Vierge portant l'enfant Jésus » exécutée, par M. Jules Pommateau, en belle et bonne pierre d'un grain dur et fin. Cette statue, composée dans l'esprit et un peu dans les principes du XIII^e siècle, n'est pas absolument une Vierge chrétienne : M. Pommateau s'est laissé égarer par un trop vif amour du naturalisme, et aussi par de mauvais conseils. La tête de sa Vierge et celle de l'Enfant-Dieu sont empreintes d'une actualité fâcheuse; nous avons vu hier ou nous rencontrerons demain ce gracieux visage de femme et cette jolie figure d'enfant. Livré à ses propres souvenirs et à ses seules méditations, ce jeune sculpteur eût été plus parfaitement chrétien dans cette œuvre de prédilection. Nous n'en voulons pour preuve que la manière sobre et intelligente dont il a traité les draperies; il a pu, sans doute, en étudier à loisir le système sur cinq belles statues gothiques qu'il possède dans son atelier et que nos amis verraient avec un très-grand intérêt. Quoi qu'il en soit, nous félicitons M. Pommateau d'avoir abordé presque franchement, dès son début, l'art religieux dans les vrais principes, et nous avons toute raison d'espérer que très-prochainement nous pourrions lui donner, sans restriction, de justes éloges.

M. Eugène Bion a sculpté, pour la belle chapelle ogivale des dames du Saint-Sacrement d'Arras, un « Christ au tombeau » qui, par un rare privilège,

fixe l'attention de tout le monde, et reçoit les suffrages de toute la critique contemporaine, sans en excepter les plus déterminés sensualistes. Cette admirable statue n'est d'aucun style; c'est la nature humaine prise sur le fait et éclairée d'un rayon divin. Devant cette placide et sublime figure du Rédempteur, on éprouve un profond sentiment de religieuse admiration; les souvenirs du mystérieux et impérissable événement qu'elle rappelle, vous pénètrent jusqu'au fond du cœur. Dans cette œuvre éminente, M. Bion ne s'est pas montré seulement un habile artiste, il a encore manifesté tout ce que peuvent produire l'étude et la méditation éclairées par la foi.

Nous quittons avec regret le Christ de M. Bion, et nous passons en revue assez indifféremment une foule de reines en marbre blanc destinées à l'embellissement du jardin du Luxembourg, et une cohorte assez nombreuse de géomètres et de magistrats coulés en plâtre ou fondus en métal, lorsque les rires de quelques visiteurs ont attiré notre attention vers un des angles de la salle. Nous cherchions de tous nos yeux la cause de l'hilarité publique, lorsque nous aperçûmes, dressés contre les lambris, les deux objets les plus curieux, assurément, de l'exposition. L'un de ces objets, le plus petit, est inscrit au Livret sous ce titre : « 2045. — Un seuil de porte en mosaïque non polie (style antique romain), destiné à l'établissement royal des eaux filtrées ». « Cette mosaïque, dit toujours le Livret, a été exécutée sur les dessins de M. Albert Lenoir, architecte. » Ce morceau archéologique a, sur celui qui va suivre, l'avantage incontestable de ne prétendre à aucune signification. Il représente un seau de cuisine percé à sa base d'un certain nombre de trous, par lesquels s'échappe, en jets assez mesquins, l'eau dont il est rempli. Le côté droit de cette composition est occupé par une plante aquatique qui nous est inconnue; dans le compartiment de gauche on aperçoit, non sans quelque appréhension, un vilain reptile coiffé d'une triple aigrette jonquille, et dardant malicieusement sa langue fourchue au-dessus du seau, tout en exécutant une danse très-hardie sur l'extrémité de sa queue. Tout ceci est assez obscur.

L'artiste ou le savant familier, sans doute, avec les symboliques de tous les âges, aurait-il voulu exprimer, par cette mystérieuse allégorie, que l'établissement royal des Eaux filtrées, en sa qualité d'établissement royal, filtre aussi mal les eaux que l'établissement non moins royal de Sèvres peint et assemble le verre?

Le même mosaïste, M. Théodore Chrétin, breveté sans garantie du gouvernement, a exposé une seconde mosaïque ainsi décrite au livret : — « 2046. — Mosaïque monumentale (style-néo-grec dit byzantin),

et représentant la figure du Rédempteur dans sa gloire, son trône placé dans les nuages et ayant ses pieds sur l'orbe de la terre qui lui sert de marchepied. Le soubassement de cette mosaïque est orné d'un rameau double de vigne dont les oiseaux becquettent le fruit, emblème de l'Eucharistie ». — Nous ne savons quel est le rédacteur de cette mémorable notice; c'est pourquoi, jusqu'à nouvel ordre, nous l'attribuerons à ce même écrivain officiel qui, dans une autre notice célébrée en son temps par les « Annales », faisait mourir le roi saint Louis étendu sur UN LIT DE SANGLES. La mosaïque du Rédempteur mesure trois mètres au moins dans sa hauteur sur une largeur proportionnée. Nous remplirions tout entière la présente livraison des « Annales », si nous voulions donner une description un peu complète de cette effrayante représentation du Sauveur des hommes. Que nos lecteurs imaginent l'individu le plus dégradé, le plus laid et le moins propre; qu'ils le couvrent de l'accoutrement le plus burlesque; qu'ils impriment sur son visage l'expression la moins intelligente; qu'ils appliquent cet agréable ensemble sur une vaste tartine de gelée de pommes mélangée de quelques bribes de raisiné, et ils pourront se faire une idée assez exacte de l'œuvre en question.

Laissons là cet objet grotesque, et terminons, sans plus nous arrêter, cette visite au Salon par l'examen impartial des travaux de M. Pradier.

Il y a un peu moins d'un an, M. Pradier éprouva au Comité des arts et monuments un échec assez grave, malgré la puissante intervention de M. Victor Hugo, qui le couvrait de son patronage. Le Comité, provoqué par l'illustre poète à s'expliquer sur l'aptitude de l'habile sculpteur à la statuaire religieuse, se prononça hautement pour la négative. Blessé dans son amour-propre par cette loyale et sévère manifestation du Comité, M. Pradier voulut user de son droit légitime d'appel au public; cette détermination nous a valu une exposition drapée et quasi-hiératique, peu familière, en général, aux goûts personnels et aux habitudes décolletées du premier sculpteur païen de ce temps-ci. Nous laisserons pour ce qu'elles valent, c'est-à-dire pour de jolies compositions de genre, les deux statues funéraires de mademoiselle de Montpensier et de M. le duc de Penthièvre; un mot seulement de la PIETA exposée sous le numéro 2144. Dans la discussion qui eut lieu au Comité, le secrétaire de cette assemblée soutint vaillamment qu'un artiste, accoutumé à faire des personnages sans vêtements, ne saurait en produire qui fussent *bien* habillés. Cette opinion, nettement formulée, parut téméraire à quelques personnes; aujourd'hui, voici que l'artiste, à l'occasion de qui elle avait été exprimée, nous fournit, et au delà, la preuve de sa rigou-

reuse justesse. Nous disons « au delà », car, après avoir vu « la Pieta » de M. Pradier, après avoir acquis la certitude que ce groupe est le fruit de tous les efforts de cet artiste, nous sommes en mesure de prouver que le séduisant sculpteur de la POÉSIE LÉGÈRE, et de cent autres figures érotiques ou païennes, est radicalement incapable de tailler une statue chrétienne. Êtres sans âge et sans sexe, physionomies hébétées, attitudes sans ressort, draperies accrochées au hasard ou nudités scandaleuses, voilà ce que nous offre M. Pradier dans ce groupe vraiment odieux.

Jetons un regard, en partant, sur le gracieux triptyque de M. Guillaume Grootaers. Ce petit monument, sculpté délicatement en chêne, renferme dans son compartiment central la Vierge et l'Enfant Jésus; à droite un ange jouant du rebec, à gauche un second ange chantant des strophes écrites en plain-chant sur une légère banderole. Ces trois statuettes, finement taillées dans un beau marbre blanc, ne manquent ni de style ni d'expression; la grâce qu'elles respirent fait oublier facilement, même à un archéologue fâcheux, le caractère un peu trop fleuri qui amoindrit le mérite de cette élégante réminiscence gothique.

En sortant du Louvre, l'esprit fatigué par une attention soutenue de six longues heures, nous nous primes à penser au sort futur de cette église Sainte-Clotilde, qui s'élève là bas, à l'ouest de la ville. Nous passâmes en revue les peintures murales de M. Mottez, que nous avions alors devant les yeux; les mosaïques fabuleuses de M. Chrétin, les vitraux de Sèvres et la statuaire religieuse de M. Pradier. Effrayé de l'incapacité notoire de ces artistes qui prétendent faire école, nous commençâmes à désirer en nous-même que cette grande épreuve de l'église Sainte-Clotilde ne nous fût pas infligée; lorsqu'il nous arriva, chemin faisant, de nous trouver à la porte de la Sainte-Chapelle. Nous entrâmes dans le sublime édifice, et l'examen de ce qui s'y est fait depuis quatre ans, de ce qui s'y fait chaque jour, nous rassura complètement. Non, les ouvriers ni les artistes ne manquent pas : serruriers, peintres, sculpteurs, menuisiers, architectes, verriers, émailleurs, orfèvres, enlumineurs, tisseurs, nous les trouverons tous, quand nous devons entrer en campagne. Mais, alors, il faudra nous garder d'essayer le recrutement à l'Institut ou dans les manufactures royales; ce serait introduire des bouches inutiles dans notre camp et des traîtres dans nos rangs.

PETIT DE JULLEVILLE.

MUTILATION DES JACOBINS

DE TOULOUSE.

La lettre suivante de M. Auguste Virebent nous ayant été adressée de Toulouse le 17 avril, nous avons cru devoir en donner immédiatement connaissance à différents journaux quotidiens, parce que la ruine des Jacobins était menaçante et pouvait s'effectuer en quelques jours, avant l'émission des « Annales » de mai. D'ailleurs, nous aimons la publicité; nous croyons qu'elle sert la cause des monuments historiques beaucoup plus que les démarches officielles, quand des démarches se font. La presse a sauvé plus d'édifices que toutes les commissions, tous les comités, inspecteurs généraux et particuliers du monde. Si l'on payait les gens en proportion des services qu'ils rendent, on nous devrait un traitement égal, ou peu s'en faut, à celui de M. l'inspecteur général des monuments historiques. Les journaux qui ont accueilli notre réclamation voudront bien agréer nos remerciements; nous leur sommes très-reconnaissants de leur cordial et puissant concours. Voici le billet que nous leur avons adressé :

« Au Rédacteur,

« Monsieur, auriez-vous l'obligeance de prêter l'appui de votre journal à la lettre suivante que je viens de recevoir de Toulouse? Le recueil que je dirige ne paraissant que dans les premiers jours de chaque mois, les Jacobins de Toulouse pourraient bien être mutilés sans remède, d'ici au 8 ou au 10 de mai, si la publicité ne venait pas avertir les ministres de l'intérieur et de la guerre auxquels, pour divers titres, appartient les Jacobins. Cependant, à côté de ces vilains monuments qu'on bâtit tous les jours, il serait sans doute utile de conserver les quelques magnifiques édifices du moyen âge qui nous restent encore. Si M. l'inspecteur général des monuments historiques ne croit pas pouvoir, à cause de sa position officielle, faire une de-

marche semblable à la mienne, et qu'il lui répugne de s'adresser à la presse périodique, j'espère qu'il se hâtera d'ouvrir des négociations administratives, pour sauver un monument comme la France elle-même en possède fort peu.

« Remarquez, je vous prie, que la réclamation suivante se recommande par la gravité; elle m'est adressée par l'un des premiers architectes de Toulouse, lequel siège en même temps au Conseil municipal et à la Société archéologique de cette grande ville.

« Veuillez agréer, avec mes remerciements empressés, l'expression de ma plus haute considération.

« DIDRON,

« secrétaire du Comité historique des arts et monuments. »

« A M. Didron, directeur des *Annales Archéologiques*.

« Monsieur, encore une affligeante mutilation de l'un de ces grands et sublimes monuments du XIII^e siècle que l'on veut ruiner et détruire, mais qui, grâce à leur beauté et à leurs gigantesques proportions, semblent défier l'architecture moderne et le zèle des démolisseurs.

« Notre cité, si riche en grands souvenirs, possède une ancienne église des Jacobins, dont la conservation, la beauté et la magnificence passée, trouvent des sympathies dans notre population éclairée. Ce vaste édifice, occupé depuis longues années par les écuries, les magasins et une des casernes d'artillerie, a subi à diverses époques de notables changements, pour être approprié à sa triste destination. De pressantes réclamations ont été élevées par la ville. Le Conseil municipal, sur les instances de quelques amis généreux des arts et dans un espoir de rétrocession, a voté des fonds pour la construction d'une caserne monumentale. Eh bien! tandis que la caserne monstre s'élève, le génie militaire fait un nouvel acte de propriété, sinon en détruisant (jusqu'ici, par respect ou par pitié pour le monument, il n'avait fait que pratiquer des étages), du moins en mutilant ce bel édifice dans ses parties les plus précieuses et les plus belles. Par cet acte, il témoigne assez haut qu'il est peu disposé à abandonner son usurpation. Emue de ces entreprises, la Société archéologique, dont je ne puis partager les utiles travaux que trop rarement, s'est transportée sur les lieux, qu'il nous a été enfin permis de visiter. Un triste spectacle nous a été offert : six des nombreux arcs-ogives qui éclairent la nef, en s'élançant à une hauteur que l'œil ne mesure qu'avec étonnement, étaient déjà dépouillés de leurs meneaux et de leurs réseaux; une foule d'ouvriers

étaient en devoir de spolier les suivants. Là, on tranchait les colonnettes intérieures, ici, des bases; plus loin, on jetait sans pitié ces énormes segments sur le sol; enfin partout la dévastation impitoyable. Je n'ai nul besoin de vous exprimer notre saisissement et nos indicibles regrets, à cette vue. Mais que faire, que résoudre? plus implacables que le temps, les marteaux destructeurs retentissaient, les ordres étaient exécutés avec cette obéissance passive qui est inflexible. Il fallait, disait-on, établir de nouveaux étages dans la nef immense; pratiquer des croisées de caserne, dans ces baies si belles, si hardies. On alléguait qu'il était impossible de soutenir les meneaux et les réseaux; il fallait donc les détruire.

« Je n'essaierai point de vous raconter, monsieur le Directeur, ce qui a été dit et proposé par des amis généreux des arts et de notre vieille nationalité, afin d'obtenir quelques concessions. En ennemi loyal et après la victoire (si nous pouvons ainsi appeler une suspension de quelques heures peut-être), je ne veux pas adresser des reproches aux adversaires; mais je ne sais d'où nous venaient les forces qui, dans ce moment décisif, nous animaient. Après avoir effectivement démontré, en vertu des règles de l'art, que l'on se faisait fort de concilier la conservation du monument et de toutes ses parties avec les exigences du génie militaire, les travaux de destruction ont été aussitôt suspendus. Honneur, sans doute, au généreux et intelligent officier qui n'a pas craint d'assumer sur lui la responsabilité de cet acte; mais, hélas! n'est-il pas à craindre que des ordres supérieurs ne viennent, avant que nos réclamations ne soient entendues, prescrire de continuer ces dévastations? Vos « Annales archéologiques » n'ont-elles pas trop souvent enregistré de pareils actes de vandalisme, pour que nous ne redoutions encore des coups qui ne sont que suspendus? Hâtez-vous, au nom des arts, au nom de nos souvenirs historiques, monsieur le Directeur, d'éclairer le gouvernement et le public intelligent sur la gravité de cette barbare destruction; que nos vœux, formulés dans une nouvelle et prochaine réclamation, ne soient pas rejetés. Si l'administration de la guerre ne doit jamais abandonner son usurpation, que du moins Toulouse ait le droit de s'écrier comme la bonne mère : Grâce, grâce, ne mutiliez pas mon enfant!

« Je m'empresse, monsieur le Directeur, de vous adresser ces lignes échappées à nos préoccupations; puissent-elles vous parvenir à temps pour empêcher de nouveaux désastres! Une autre fois, je pourrai peut-être vous donner une faible esquisse de ce beau monument, tout empreint de la foi de nos pères. Ah, s'il retrouvait jamais cette splendeur, cette majesté qu'il avait lorsque, le 22 octobre 1385, jour de sa consécration, le patriarche de Jérusalem

salem, le cardinal de Tours, les prélats voisins et une foule de grands seigneurs, entouraient le duc de Berri, parrain de la cérémonie et accompagnent le sire d'Albret, alors ce serait pour Toulouse encore une grande, une sainte fête, et nous serions heureux de mêler votre nom à nos louanges et à nos actions de grâces. En retrouvant ce monument immense, si beau, si complet, on rendrait alors justice à ces siècles que l'ignorance flétrissait dédaigneusement, ou parce qu'elle ne savait pas les comprendre, ou parce qu'elle désespérait de les imiter. Là, nous retrouverions aussi de nobles, de touchants souvenirs, et la France recouvrerait un de ses plus grands, de ses plus beaux monuments trop longtemps profané.

« J'ai l'honneur d'être, avec les sentiments les plus distingués, monsieur le Directeur, votre très-humble et dévoué serviteur,

« AUGUSTE VIREBENT,

« Architecte, membre du Conseil municipal. »

Cette inutile et monstrueuse mutilation des Jacobins a excité une indignation telle, qu'il nous est arrivé diverses réclamations parties de Toulouse et de Paris. Dans l'impossibilité où nous sommes de les publier toutes, nous devons au moins donner la lettre suivante de M. Viollet-Leduc. Notre infatigable collaborateur traite la question à fond, et surtout sous le point de vue de la légalité, de la propriété, ce qui intéressera vivement nos lecteurs. Dans sa séance du 24 avril dernier, le Comité des arts a protesté énergiquement contre l'acte de vandalisme commis à Toulouse par le barbare Génie militaire. Il a prié M. le ministre de l'instruction publique d'adresser de vives représentations à son collègue le ministre de la guerre. Rien de cela ne sauvera les Jacobins; mais tout cela du moins finira par donner ses fruits, un jour ou l'autre. Nous croyons que M. le comte de Montalembert pourra bien porter à la tribune de la Chambre des Pairs ces actes incroyables de vandalisme dont ne cessent de se rendre coupables les administrations centrales de la France, et, disons-le, chacune des divisions administratives qui gouvernent, taillent et rognent à Paris et dans tous les départements.

« Paris, 22 avril 1847.

« Au Directeur.

« Mon cher Monsieur, tandis que les administrations de l'intérieur, de l'instruction publique, des cultes, des travaux publics, rassemblent des commissions pour veiller à la conservation de nos monuments, les faire con-

naître et les étudier; qu'elles demandent des fonds aux Chambres, réclament des secours des départements et des villes, pour les restaurer ou les entretenir: pendant que tous les hommes éclairés en France font, aujourd'hui, des efforts constants pour sauver de la ruine et de l'oubli ce qui nous reste des anciens édifices qui couvraient notre sol; pendant que les rares détracteurs de l'art gothique se contentent de gémir dans l'ombre, et se soumettent, bon gre mal gré, à l'entraînement de ce qu'ils appellent une « mode », en attendant des temps meilleurs; au moment où, derrière nous, une génération nouvelle se dispose à compléter les études que nous avons commencées; au moment enfin où tous les pouvoirs, toutes les intelligences réclament et prêtent le respect pour les vieux débris de la civilisation du moyen âge, il existe en France un corps puissant, placé fort au-dessus de la critique, qui se plaît à marcher au rebours de l'opinion générale (en matière d'art, j'entends), et qui écrase sous sa hotte ferrée nos plus précieux monuments, à la barbe des administrations, comités, commissions, sous-commissions, délégués, correspondants, conseils municipaux ou généraux, malgré les réclamations du clergé, des sociétés archéologiques et savantes, malgré tout le monde enfin, ou à peu près. Ce corps, inflexible et fatal comme le destin antique, aveugle comme lui, qui peut demain trouver la cathédrale de Chartres gênante, en demander la « suppression » et l'obtenir, c'est le Génie militaire!

« Pour en venir au fait, voici de quoi il s'agit. Vous n'ignorez pas que l'ancien couvent des Jacobins de Toulouse est un des rares monuments de ce genre qui soit, en France, passablement conservé. En Italie, cet édifice, avec les fresques qui en décorent plusieurs des salles et chapelles, deviendrait le but des pèlerinages de bien des artistes français. Ce seraient des omdées de dessinateurs, comme à San-Benedetto de Subiaco, comme à San-Miniato de Florence, etc. Tout peintre, tout architecte qui n'aurait pas visite les Jacobins ainsi déplacés; qui aurait négligé d'y travailler, au moins une semaine, serait fort méprisé de ses collègues. Qu'on ne me taxe pas d'exagération; car les fresques des Jacobins de Toulouse sont italiennes, et italiennes des beaux temps. Elles pourraient être avouées par Simon Memmi. Mais il est vrai que ces peintures et le monument qui les contient se trouvent en France et ne sont qu'à six cent quatre-vingt-neuf kilomètres de Paris; deux défauts très-graves.

« Pardon: me voici au fait. Par une loi du 2 novembre 1789, le couvent des Jacobins fut, comme tous les édifices religieux, mis à la disposition de l'État. Le 29 mai 1791, l'Assemblée nationale rendit un décret relatif à la circonscription des paroisses de la ville de Toulouse, par lequel l'église des

Jacobins fut désignée comme étant l'église Saint-Thomas-d'Aquin, ou Saint-Pierre. Sur la demande des habitants de cette paroisse, il fut rendu un deuxième décret, le 12 mai 1792, par lequel l'église paroissiale fut transférée aux Chartreux, et l'église des Jacobins désignée pour servir d'oratoire à cette paroisse. Il est probable qu'à la suite des événements de 1793, cette église des Jacobins ne fut pas rendue au culte, et qu'elle fut, au contraire, affectée au logement des troupes, destination qu'elle a conservée jusqu'à ce jour. Cet état de choses fut régularisé par deux décrets impériaux : le premier, en date du 23 avril 1810, donne *en toute propriété*, aux villes dont le nom figure sur un tableau joint au décret, les édifices qui doivent être désignés dans un deuxième décret spécial, rendu pour chaque ville.

« Le 3 août suivant, fut publié le deuxième décret, par lequel la ville de Toulouse est mise en possession des Jacobins, des Cordeliers, etc., conformément aux clauses contenues dans les divers articles du décret du 23 avril 1810. Voilà donc des titres de propriété que personne ne songe à contester. Mais il existe une loi de finances, en date du 15 mai 1818, dont l'art. 46 transforme en un droit fixe, par homme et par cheval, les diverses dépenses que les villes étaient obligées de faire pour frais de casernement, réparations, loyers, etc. Le 27 août 1818, il fut rendu une ordonnance royale, qui règle l'exécution de l'art. 46 de la loi du 15 mai 1818. Les art. 12 et 13 de cette ordonnance mettent sous l'administration directe et exclusive du ministre de la guerre, tant pour leur conservation, leur police, que leurs dépenses, les bâtiments cédés aux villes par le décret du 23 avril 1810. Les communes doivent néanmoins en conserver la « nue-propriété », pour pouvoir en reprendre la possession et en avoir la libre jouissance, si, par suite de leur « inutilité absolue » pour le service militaire, ces bâtiments étaient abandonnés par le département de la guerre. Il est facile de comprendre que, devrait-on n'y loger que trois hommes et un caporal, l'administration militaire ne reconnaîtra jamais « l'inutilité absolue » d'un édifice dont elle est devenue usufruitière, et qu'elle rendra, par ce fait, entièrement illusoire les titres de propriété de la ville.

« C'était une honte de voir ce beau couvent des Jacobins converti en caserne de cavalerie; l'église, les chapelles et les cloîtres servir d'écuries. Aussi depuis longtemps la ville de Toulouse adressait les réclamations les plus vives, et faisait les offres les plus sincères au ministère de la guerre pour rentrer en possession de son grand couvent des Jacobins. La Guerre avait des prétentions si élevées; elle imposait, pour abandonner les lieux, des dépenses de casernement si considérables, que rien ne pouvait se terminer.

Pendant ce temps, le Génie militaire démollissait les chapelles peintes sur le flanc méridional de l'église, jetait bas deux côtés du cloître; aujourd'hui enfin, les ouvriers démollissent le peu qui restait des chapelles du chevet, brisent les beaux meneaux en pierre de la double nef de l'église, et construisent, en leurs lieu et place, de très-remarquables croisées carrées, avec leurs appuis, châssis-dormants, petits bois et grands carreaux : le tout peint à l'huile et en gris, trois couches. On monte des planchers dans la hauteur de ces nefs, pour loger des troupes, je le suppose. Là-dessus, nouvelle protestation de l'administration municipale. Reclamations adressées à messieurs les ministres de la guerre et de l'intérieur, en se fondant sur les art. 12 et 13 de l'ordonnance royale de 1818, qui chargent le ministère de la guerre de *conserver* les bâtiments dont il a la jouissance, et dont il n'est pas propriétaire. Or, pour le Génie militaire, *conserver* les Jacobins, c'est démolir deux des côtés du cloître et les chapelles de l'église, détruire les meneaux des croisées, faire des planchers à travers l'église, sceller des rateliers sur des peintures. Vous devez bien penser alors, mon cher ami, que l'on ne tient aucun compte des réclamations de l'administration municipale de Toulouse, et que les fenêtres de la grande église sont aujourd'hui par terre.

« Les Jacobins de Toulouse peuvent donc servir de pendant au palais des papes d'Avignon. Ce sont là de ces faits auxquels on ne saurait donner trop de publicité, non pas que je pense obtenir aucune concession du Génie militaire, qui s'inquiète fort peu de ce que les archéologues demandent ou ne demandent pas, mais parce qu'il est juste que chacun porte la responsabilité de ses actes. Il est juste que, dans une époque où tout un pays se réunit pour protéger les restes d'un passé si précieux, l'on sache qui a détruit les Jacobins de Toulouse, malgré la ville; qui a gratté la plus grande partie des peintures du palais des papes d'Avignon, sous le prétexte que *cela était sale!* qui voulait détruire la chapelle du château de Vincennes, comme pouvant servir de point de mire aux ennemis futurs¹; qui a détruit les murailles de Narbonne, construites avec des fragments antiques, pour élever d'affreux bastions qui se disloquent déjà, et tant d'autres monuments, dont le catalogue emplirait un volume.

« Quand des besoins nouveaux, quand des nécessités locales exigent que l'on rase un monument pour améliorer la situation d'un quartier, pour assai-

1. C'est à Mgr le duc d'Orléans que l'on doit la conservation de ce joli monument. Il sut l'arracher des mains du Génie militaire qui devait le raser. Aujourd'hui, par respect pour la mémoire du Prince royal, le Génie militaire veut restaurer la chapelle de Vincennes; c'est une autre façon de la détruire.

nir une rue, cela est un malheur; mais on conçoit que les hommes qui ne se préoccupent que médiocrement du passé, pour qui le passé est un vêtement usé, le sacrifient au moment présent. Mais détruire pour détruire; détruire par haine de ce qui est beau et respectable; détruire ce qui ne vous appartient pas, et ce dont vous jouissez; détruire un bien que vous êtes chargés de conserver, et cela malgré les réclamations de la ville propriétaire de ce bien, malgré les observations et les démarches de tous les gens éclairés, et peut-être (on serait tenté de le croire) à cause de ces réclamations, de ces observations et de ces démarches, cela est du vandalisme raffiné, étudié (il faut vous rendre cette justice), et c'est surtout une manière toute particulière d'entendre la *conservation*. Nous ne doutons pas qu'il soit dans les intentions de toutes les administrations de conserver nos anciens monuments; mais comment expliquer cette bizarrerie? D'une part, on restaure; de l'autre, on détruit. Ne pourrait-on s'entendre une bonne fois pour vouloir tous la même chose? Il me semble qu'il y aurait économie: qu'en pensez-vous?

« Votre bien dévoué et affectionné,

E. VIOLLET-LE-DUC.

NOUVELLES.

NOMINATION DE CORRESPONDANTS POUR LES TRAVAUX HISTORIQUES.

CROIX D'HONNEUR.

Sur la proposition et la présentation du Comité historique des arts et monuments, le ministre de l'instruction publique vient de conférer le titre de correspondant à MM. : VIRAC, notaire à Sauternes; CASAT, avocat, conservateur du musée archéologique, à Chalon-sur-Saône; Alfred RAME, membre de la Société archéologique de Bretagne, à Rennes; G. MANGEL, conservateur de la Bibliothèque, à Caen; MARTIN, architecte, à Colmar; MAGNE, architecte, à Étampes; Émile AME, architecte, à Avallon; LAMORT, curé-doyen, à Oisy (Pas-de-Calais); GUTIX, curé à Savoyeux (Haute-Saône); BOUILLEVAUX, curé à Cérizières (Haute-Marne); NYD, vicaire à Pont-de-Vaux (Ain); SANTERRE, vicaire général, à Pamiers. — Le Comité a prié le ministre, qui s'est empressé d'accéder à cette demande, d'offrir le titre de correspondant étranger à M. le prince Anatole DEMIDOFF, résidant actuellement en Italie. — Ces nominations honorables attachent au Comité des savants distingués par leurs travaux ou des jeunes gens remplis de zèle pour l'archéologie nationale. Les « Annales » doivent se glorifier du choix de ces correspondants nouveaux que nous comptons presque tous au nombre de nos amis.

L'Académie royale de Belgique (section de littérature appliquée aux beaux-arts) a décerné le titre de « membre associé étranger » à M. E. de Coussemaker, notre ami et collaborateur. M. de Coussemaker, juge au tribunal de première instance de la ville d'Hazebronek (Nord), est correspondant du Comité historique des arts et monuments. — Pour reconnaître les services importants rendus par ce correspondant infatigable à la science et à l'histoire de la musique du moyen âge, le roi, sur la proposition du ministre de l'instruction publique et la présentation de notre Comité, vient de donner la croix de la Légion-d'Honneur à M. de Coussemaker. Des récompenses

ainsi distribuées honorent ceux qui les demandent, ceux qui les donnent et ceux qui les reçoivent.

A l'occasion de cette distinction, qui lui est conférée et qu'il mérite à si juste titre, nous annoncerons à nos lecteurs que M. de Coussemaker va reprendre dans les « Annales Archéologiques » la suite de son important travail sur les instruments de musique au moyen âge. M. de Coussemaker s'était arrêté au XII^e siècle; il ira donc, et sans interruption, du XII^e au XVI^e. L'introduction à cette période paraîtra le mois prochain ou en juillet, au plus tard; les autres articles, qu'accompagneront des gravures sur métal et sur bois, paraîtront sans interruption pendant tout le cours de cette année. On possédera ainsi le portrait, la définition, la description de tous les instruments à vent, à cordes et de percussion usités au moyen âge depuis les premiers siècles de notre ère jusqu'au XVI^e.

LA MUSIQUE ET LE PLAIN-CHANT A L'ÉGLISE.

La « Revue de la musique » contient ce qui suit dans sa livraison de mars dernier : — « Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on proteste contre l'inconvenance de la musique moderne dans nos églises. Dès le milieu du XVII^e siècle, un peintre célèbre, qui avait cultivé la musique avec succès, Salvator Rosa, faisait entendre des plaintes énergiques qui peuvent parfaitement s'appliquer à ce qui a lieu de notre temps dans quelques églises. Voici un passage de la satire de cet artiste célèbre.

« La musique tendre et lascive est la seule aujourd'hui qu'on estime. La « race des musiciens gruge tout; pour les gorger selon leurs désirs, les « princes (lisez les Chambres et les Conseils municipaux) ne se font pas « scrupule de grever les citoyens. Les églises servent de nids à ces hiboux; « les temples profanés partagent le scandale avec les théâtres. Les psaumes « deviennent des blasphèmes en passant par la bouche de ces impies; et « aucun scandale ne peut égaler celui que font naître les messes et les vêpres « aboyés, hurlés par ces gens-là. L'air est tellement rempli de mugissements, « que le sanctuaire de Dieu ressemble à l'Arche de Noé. Tantôt c'est le « Miserere » qu'on chante sur une chaconne (sorte de polka de l'époque), « tantôt d'autres parties de l'office sont composées dans le style des farces. »

« Les plaintes et les satires de Salvator Rosa n'ont pas empêché l'Italie de descendre au dernier degré d'avilissement en fait d'art religieux. Nous n'avons jamais eu à déplorer en France de pareils excès; le chant ecclésiastique n'y a pas été entièrement abandonné et la musique moderne n'a pas

envahi toutes nos églises. » — Cependant la France elle-même est tombée passablement bas. Tout dernièrement, à Lyon, les musiciens du 67^e régiment de ligne, inspirés par la pensée, fort louable assurément, d'exécuter une messe en musique au profit des indigents, ont, à cet effet, sollicité l'approbation de l'autorité diocésaine. Cette approbation leur a été donnée par M. Barou, vicaire général, dont le nom figure au bas du programme imprimé et affiché. Ce programme, portant autorisation de M. le maire, pardon, de M. le vicaire général, se composait de l'ouverture de *Lucie*, opéra de Donizetti; du duo de *Guillaume Tell*, opéra de Rossini; de divers morceaux écrits par Auber, Halévy, Adam, et tirés de *la Muette*, de *la Juive* et du *Postillon de Lonjumeau*. — Oh qu'il est beau de condamner une église à répéter des mélodies aussi aimables, et comme se hérissait le farouche Salvator Rosa si, vivant de notre temps, il entendait la musique religieuse qu'on fait non-seulement dans les églises de Lyon, mais de la France entière et de l'Algérie! — Après la musique, le plain-chant, dont l'exécution actuelle ne vaut pas mieux que celle de la musique dite religieuse; mais nous en parlerons dans la livraison prochaine.

Toutefois nous ferons savoir à nos lecteurs qu'une expérience fort curieuse vient d'être faite. Un de nos amis, M. Felix Clément, maître de musique au collège Stanislas, a fait exécuter le 29 avril, dans ce collège, par ses élèves et en présence de quatre ou cinq cents personnes, la fameuse *Prose de l'âne*, dont le manuscrit est à Sens et qui date des premières années du XIII^e siècle. Ce beau chant, d'une largeur, d'une simplicité et cependant d'une grâce infinie, a été très-vivement applaudi; on s'étonnait et on était ravi. M. F. Clément le fera exécuter sur un théâtre plus approprié, dans un monument du beau XIII^e siècle, et l'on verra alors ce qu'était la musique du vrai moyen âge. En attendant, les « Annales Archéologiques » offriront prochainement à leurs lecteurs cette pièce aussi importante que curieuse; on aura les paroles telles qu'elles sont et le chant en fac-similé.

VILLES CHAMPENOISES DU XII^e SIÈCLE.¹

I. — VILLENEUVE-L'ARCHEVÊQUE.

Villeneuve-l'Archevêque est une très-petite ville du département de l'Yonne. On la mentionne à peine dans les « Guides itinéraires », bien que pendant longues années elle ait arrêté l'attention des géographes-historiens. Voici à quelle occasion : L'itinéraire d'Antonin et la Table Théodosienne indiquent une VIA allant d'AGINTICUM (Sens), à AUGUSTOBONA (Troyes) ; mais, entre ces deux cités importantes, il s'en trouve une troisième, nommée CLASUM, et dont la position est restée inconnue, malgré de nombreuses et

4. Dans les « Annales » de 1847 (vol. VI, pages 70-88), M. Félix de Verneilh a provoqué les recherches des archéologues sur les villes du moyen âge. Il nous est arrivé, en conséquence des idées nouvelles abordées par notre ami, un assez grand nombre de renseignements qui confirment tous les faits signalés, et, nous pouvons le dire, révélés par lui. Nous donnerons ces renseignements en temps opportun ; mais nous publions aujourd'hui ceux que M. Victor Petit, correspondant des Comités historiques, a recueillis en Champagne, sur les frontières de la Bourgogne. M. de Verneilh avait parlé du midi et des villes qu'on croit, à tort ou à raison, d'origine anglaise : M. Petit nous entretient aujourd'hui de la Champagne, du nord et du cœur de la France gothique. Or, il se trouve qu'au nord comme au sud, qu'en Champagne comme en Guyenne, on procédait exactement sous l'influence de la même idée, quand il s'agissait de tracer une ville ou un bourg. Au moyen âge, comme à présent ; aux XII^e et XIII^e siècles, comme au XIX^e, et même peut-être mieux, on recherchait la largeur et la régularité des rues, on aimait la ligne droite, comme le plus court chemin d'un point à un autre. Décidément, pour ce fait particulier, comme pour le reste, il faudra en prendre son parti, et reconnaître que le moyen âge nous valait bien.

Dans son article (« Annales Arch. », vol. VI, p. 85), M. F. de Verneilh avait parlé de Carcassonne ; M. Cros-Mayrevieille, auteur de « l'Histoire du comté et de la vicomté de Carcassonne », correspondant des Comités historiques, nous adresse, à ce sujet, les trois observations suivantes : « 1^o La partie de la ville de Carcassonne, qui porte aujourd'hui le nom de ville basse, n'a été désignée jusqu'au XII^e siècle que sous le nom de *bourg* ; mais à aucune époque elle n'a été connue sous le nom de Villeneuve, comme le suppose l'auteur de l'estimable travail sur l'architecture civile au moyen âge. 2^o La ville basse n'a pas pu être détruite par les croisés, puisqu'elle n'existait pas en 1209, époque du siège mémorable de Carcassonne par Simon de Montfort. 3^o En 1247, le sénéchal et l'évêque tracèrent le plan du bourg ou ville basse sur un terrain occupé par des eaux stagnantes. Le bourg, bâti en 1247, fut brûlé par le Prince-Noir, et rebâti, tel qu'il est aujourd'hui, au milieu du XIV^e siècle, sous la direction des consuls, et non, au milieu du XII^e, sous la direction des officiers de Saint-Louis ». (*Note du Directeur.*)

patientes recherches. On voulut retrouver le « Clanium » antique dans l'emplacement de Villeneuve ; mais, les mesures gauloises ne s'accordant pas avec les distances réelles, il fallut y renoncer et reporter plus près de Troyes la station romaine.

Quoi qu'il en soit, Villeneuve a été bâtie à très-peu de distance d'une grande chaussée antique. Autrefois, comme aujourd'hui, le voisinage des routes était recherché ; il l'était avec d'autant plus de raison, que d'immenses forêts interceptaient les communications secondaires. Les historiens nous apprennent que l'on coupa dans toute l'étendue de la France, vers la fin du XII^e siècle, une grande quantité de forêts pour bâtir, sur leur emplacement, des bourgs et des villages qui prirent, presque tous alors, le nom de Villeneuve *VILLA-NOVA*. Quand le fondateur est un seigneur châtelain, c'est le nom de Villeneuve que porte ordinairement l'établissement nouveau ; quand c'est une communauté religieuse, il prend plus spécialement celui du patron de l'église, qui est souvent la première construction de la « Ville nouvelle ».

Dans le département de l'Yonne, encore aujourd'hui l'un des plus boisés, on retrouve plusieurs localités qui portent le nom de « Villeneuve¹ ». A cette dénomination générale, il devint nécessaire d'en ajouter une seconde plus significative ; ce fut l'origine du surnom que porte la petite ville dont je vais indiquer bientôt l'aspect, peu pittoresque aux yeux d'un artiste, mais plein d'intérêt pour les études archéologiques.

Les archevêques de Sens possédaient de vastes domaines dans la vallée de la Vanne, contrée fertile, arrosée par une petite rivière qui va se jeter dans l'Yonne. L'un de ces archevêques, Guillaume de Champagne, rédigea par titres et ordonnances, datées de 1172, des coutumes pour la Neuville-sur-Vanne, qui, dès lors, prit le nom de Villeneuve-l'Archevêque. Depuis cette époque, les dates historiques, qui jusqu'ici nous avaient manqué, deviennent nombreuses et assez importantes. J'aurai seulement à en signaler quelques-unes. Ainsi, d'après des traditions écrites, ce fut Guillaume de Champagne, l'un des plus illustres prélats de l'église sénéonaise, qui construisit, ou au moins augmenta considérablement la résidence seigneuriale de Villeneuve. C'était, dit-on, une forteresse bâtie dans une île. Autour de cette forteresse, qui fut démolie du temps de l'archevêque de Gondrin, mort sur le siège de Sens en 1674, vinrent se grouper quelques habita-

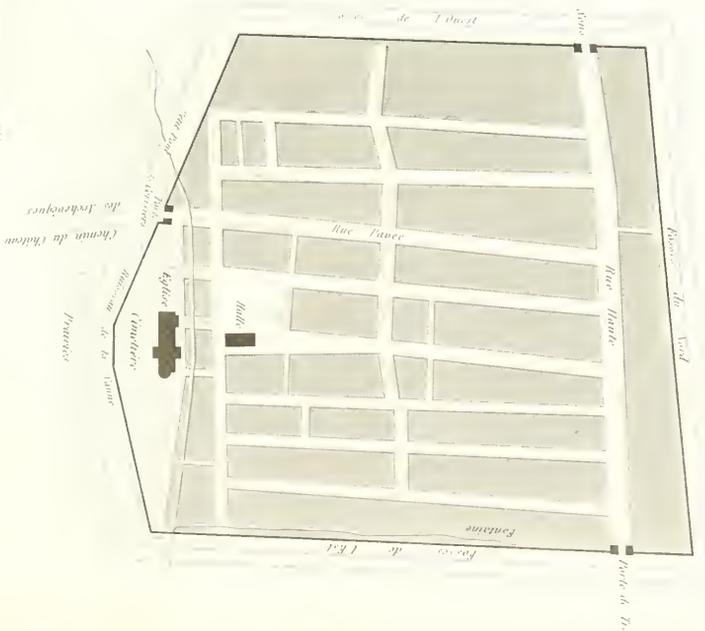
1. Villeneuve-le-Roi ; Villeneuve-la-Guyard, fondée, dit-on, au XII^e siècle, par un Guillaume des Barres ; Villeneuve-les-Genêts ; Villeneuve-Saint-Salve ; Villeneuve-la-Dondagne ; Villeneuve-aux-Riches-Hommes ; enfin Villeneuve-l'Archevêque.

VILLENEUVE-LE ROI



échelle de 200 toises

VILLENEUVE-LE-ROUILLON



échelle de 100 toises

tions: peu à peu elles durent devenir assez nombreuses pour motiver la construction d'une église, qui fut édiflée dès la première moitié du XII^e siècle, à en juger par les fragments qui restent. Ce sont de courts et massifs piliers carrés, grossièrement appareillés et soutenant la retombée de huit ogives qui forment la nef. Le style roman vulgaire y est caractérisé par quelques chapiteaux et, à l'extérieur, par des têtes grimaçantes et des modillons évidés en demi-cercle, tels que ceux des corniches qu'on voit aux églises abbatiales de Vézelay, Pontigny, Saint-Michel de Tonnerre, etc. Une chose positive, c'est que Guillaume de Champagne donna, en 1172, l'église de Villeneuve à l'abbaye de Saint-Jean-lès-Sens.

Le XIII^e siècle arriva, et avec lui une nouvelle ère de prospérité pour la ville. J'ai déjà dit que la « Villa-Nova » avait été bâtie à peu de distance d'une grande voie romaine. En effet, c'était à mille pas environ de celle qui conduisait de Sens à Troyes. La proximité de cette route, la fertilité de la contrée, la résidence des archevêques, et, sans nul doute, le désir de la part de ceux-ci de réunir autour de leur palais une nombreuse population, déterminèrent la fondation d'une petite cité. On en traça l'emplacement sur un terrain neuf, c'est-à-dire encore inoccupé, qui s'étendait vers le nord en se rapprochant de la chaussée antique alors très-fréquentée. Cet emplacement fut choisi avec une entente, une connaissance parfaite des besoins de la population. La description suivante, tout incomplète qu'elle est, le prouvera.

La vallée de la Vanne est creusée entre de nombreuses collines arrondies et d'une nature crayense. Une petite rivière, qui a donné son nom à la vallée, arrose les terres d'alluvion dont quelques parties sont très-marécageuses. La « villa », ou plutôt le château des archevêques, était situé au milieu de ces marécages et dans une petite île formée par deux bras de la rivière. L'église avait été bâtie à quatre cents pas de là, sur un terrain plus solide et qui s'élevait en pente douce vers les collines qui s'étendent au nord. C'est sur cette pente douce que fut tracée l'enceinte carrée de la ville nouvelle, qu'on cloigna autant que possible des prairies, sans laisser hors des murailles la petite église qui se trouva, par cela même, très-rapprochée de l'un des quatre côtés qui fait un coude pour l'enclaver. La voie romaine, nommée pendant longtemps le Chemin-Haut et aujourd'hui la Rue-Haute, fut également enclavée dans l'enceinte, qu'on perça de deux portes pour le passage. Une troisième porte s'ouvrait sur la chaussée qui conduisait au château. Toutes les voies publiques furent alignées parallèlement et dirigées suivant la pente du terrain; huit d'entre elles, ayant chacune environ cent quatre-vingts mètres de long, aboutirent par leurs extrémités à deux rues

transversales ; une troisième, qui n'est plus qu'une ruelle, les traversait par la moitié dans toute la largeur de la ville. Le plan ci-joint fera comprendre mieux qu'une description la disposition de ces voies publiques, encore parfaitement droites, malgré les empiétements successifs qui en ont altéré quelques parties. Le plan mis en tête de cet article porte deux teintes ; la noire montre l'état ancien ; la grise l'état actuel avec les empiétements modernes. La teinte noire rétablit donc les rues dans leur alignement primitif. A l'origine, non-seulement on voulut avoir des rues droites et larges, mais encore on les dirigea en descendant la pente du sol. Cette disposition heureuse permettait aux eaux pluviales et ménagères de s'écouler, sans cesse et facilement, dans un ruisseau-égout creusé sous la partie basse de la ville. Alimenté continuellement par les eaux de la Vanne, ce ruisseau s'éloignait rapidement et chargé des immondices, pour se perdre dans le bras principal qui coulait au fond de la vallée. Ce n'est pas tout : indépendamment de l'immense avantage d'éloigner les flaques d'eaux stagnantes et de les précipiter à l'aide de l'inclinaison vers la vallée, on chercha à rendre les rues propres, sans avoir à compter sur les soins des habitants. Pour arriver autant que possible à ce résultat, on traça les voies publiques allant du nord au midi. Cette direction permettait au moindre rayon de soleil d'absorber l'humidité du sol. — Une seule rue semble avoir été pavée dès l'époque de la fondation ; c'est celle qui aboutit à la porte conduisant au château. Cette rue, ferrée d'énormes grès irréguliers et juxtaposés à la manière antique, porte encore le nom de Rue-Pavée. Un pavage semblable, mais on ne le voit pas ailleurs, conduit à la place publique et à l'église. Ces deux grandes voies furent certainement pavées les premières.

Aujourd'hui encore les rues de Villeneuve-l'Archevêque ne sont pas toutes garnies d'un pavé, et cependant elles sont d'une propreté remarquable, grâce aux soins des fondateurs de cette cité.

Mais, hélas ! plusieurs incendies considérables, et notamment celui de 1684, détruisirent toutes les habitations élevées pendant le moyen âge. Depuis cette année désastreuse, les maisons n'ont été que pauvrement reconstruites. Rien ne rappelle la période du XIII^e au XIV^e siècle, si ce n'est l'église dont quelques parties sont extrêmement remarquables. Ce ne sera pas sortir de notre sujet que d'en donner ici une description succincte. C'est, d'ailleurs, l'occasion de rappeler un fait historique qui n'a pas été sans influence pour la prospérité de notre petite ville.

Les vieilles chroniques nous apprennent que le pieux roi Louis IX, ayant acheté à Baudouin II la sainte-couronne d'épines, vint jusqu'à Sens, au-

devant des ambassadeurs qui la lui rapportaient de Constantinople. Arrivé à Sens, le roi ayant appris le lendemain, 10 août 1239, qu'elle était à Villeneuve, s'y rendit, et reçut lui-même la châsse de bois qui renfermait la couronne. Il la rapporta à Sens pour la déposer dans la cathédrale, et bientôt après dans la magnifique Sainte-Chapelle qu'il lui éleva dans Paris. Gauthier Cornut, archevêque de Sens, fut chargé, comme témoin oculaire, d'écrire l'histoire de cette translation. Sans nul doute, c'est dans la pauvre et petite église de Villeneuve, entre ses piliers à peine dégrossis, que Louis IX vit et toucha pour la première fois la sainte-couronne, à la possession de laquelle il attachait plus de prix, peut-être, qu'à sa propre couronne royale. Il voulut, lui qui devait élever à Paris une admirable chapelle, consacrer à Villeneuve le souvenir de son passage, en réédifiant l'église. Qu'on me permette cette conjecture qui s'appuie sur un monument : je veux parler du remarquable portail et de la première travée de la nef de Notre-Dame de Villeneuve.

Ce portail, orné de sept grandes statues et de nombreuses statuettes, rappelle, ainsi que la première travée, le beau et grand style du XIII^e siècle¹. Mais, là, s'arrêtèrent les nouveaux travaux. A cette époque, la construction de la cathédrale de Sens était poussée avec une activité extrême. Les maçons et les sculpteurs qui y étaient employés durent aller travailler à Villeneuve. Les artistes, qui sculptèrent les grandes statues des portails de Sens, sculptèrent aussi celles de Villeneuve. A l'appui de cette supposition, on peut signaler le dais, ou couronnement, de la statue de la Vierge de Villeneuve. Ce couronnement reproduit parfaitement la grande façade de Saint-Étienne de Sens.

Une particularité digne de remarque, c'est que ce beau portail, qui forme l'entrée principale, est placé le long du collatéral nord, pour faire face à une rue aboutissant à la place du Marché, dont l'un des angles, et non le centre, est occupé par une vieille halle en bois. Cette halle, si elle n'offre aucun intérêt archéologique, présente, quant à sa position, une curieuse analogie, à cent vingt lieues de distance, avec les halles de Montpazier et de Beaumont, décrites, par M. de Verneilh, dans les « Annales » de février 1847.

Je n'ai plus rien d'important à signaler à Villeneuve; cette ville a perdu peu à peu les constructions qui lui donneraient aujourd'hui un intérêt si vif et si nouveau. Sa muraille d'enceinte, assez forte pour résister à un coup

1. M. Victor Petit a dessiné ces belles figures qui ont été remarquées avec un grand intérêt à l'exposition du Louvre, en 1843. (*Note du Directeur.*)

de main, était insuffisante pour la protéger contre un siège sérieux ; elle est tombée petit à petit, et les fossés sont aujourd'hui à demi comblés et bordés par une promenade publique. Mais l'étranger, qui traverse la ville, reconnaît avec étonnement des rues droites et régulières, et son étonnement sera plus grand encore, s'il apprend qu'elles furent tracées ainsi au x^e ou au xiii^e siècle.

II. — VILLENEUVE-LE-ROI.

C'est encore une petite ville située à peu de distance de Sens, entre cette ville et Joigny, sur la rive droite de l'Yonne, et dans une plaine fertile entourée de hautes collines. Vers l'an 1100, elle ne consistait, suivant une tradition, qu'en une très-longue rue, nommée par cela même *VILLA-LONGA*, et habitée seulement par des juifs. Mais, en 1147, le pape Eugène, lors de son séjour à Sens, les fit chasser. Jusqu'à l'année 1170, l'histoire de cette « Ville-Longue » reste dans l'oubli ; à dater de cette époque, les dates deviennent positives et nombreuses.

Toutefois, l'analyse des chroniques entraînerait trop loin. Disons seulement que Louis VII et non pas Louis VI, ainsi qu'on l'a cru d'abord, est regardé comme le fondateur de Villeneuve, qualifiée en effet de « Nouvelle-Ville » dans des titres de 1170 et 1175. Enfin il est constaté que dès l'an 1204, c'est-à-dire sous Philippe-Auguste, elle possédait déjà un château fort qui était l'une des huit résidences royales à cette époque. Les sept autres étaient : Paris, Poissy, Mantes, Senlis, Dourdan, Étampes et Melun.

Le château de Villeneuve-le-Roi, nommé les « Salles » (*SALA*), aurait été bâti, dit-on, par Louis VII ; mais rien en ce moment ne saurait confirmer ou détruire cette tradition, car ce château est démoli de fond en comble. La chapelle des Salles qui en dépendait n'a été détruite qu'en 1820, sans doute, comme pour tant d'autres monuments, afin d'en avoir les matériaux. Aujourd'hui encore, dans un vaste emplacement qui a gardé la dénomination ancienne, on remarque des restes de fondations considérables qui se relient à une grosse tour dite de Louis-le-Gros, et qui fait partie de l'enceinte fortifiée de la ville. Cette enceinte avait tous les caractères des constructions militaires du xiii^e siècle. Elle est aujourd'hui presque entièrement détruite ; on l'a démolie pour agrandir quelques chetifs jardins établis dans l'emplacement du vieux château et d'anciennes constructions devenues

inutiles depuis l'appauvrissement de la ville et la diminution de sa population.

En jetant les yeux sur le plan mis en tête de cet article, on se fera de suite une idée exacte de la forme et des distributions intérieures de la petite cité royale, à laquelle Philippe-Auguste, le 1^{er} mai 1204, donna une chartre appelée : « *Stabilimentum de feodis regni Francie* ».

On peut comparer la forme de la ville à celle d'un arc très-courbé, dont la corde non-tendue serait le quai longeant la rive droite de l'Yonne. Une porte fortifiée aboutissait au Grand-Pont qui, remanié à diverses époques et tout récemment, n'a conservé que deux arches ogivales et formées de claveaux minces et réguliers. Ce pont conduisait à une vieille route, autrefois voie romaine allant de Sens à Auxerre. Des quatre portes de la ville, deux sont encore telles que le xvi^e siècle les a laissées après des notables changements. Elles offrent un aspect très-pittoresque et qui a souvent arrêté les artistes.

Les profonds et larges fossés, qu'on pouvait remplir d'eau, sont maintenant comblés ou occupés par des jardins potagers ; enfin les tours rondes, qui divisaient de distance en distance la muraille d'enceinte, sont elles-mêmes démolies. Il ne reste debout que le donjon, énorme tour cylindrique dans laquelle on arrivait par deux ponts-levis très-étroits : l'un tourné vers la campagne, l'autre vers la ville. Ce donjon, remarquable à divers titres, date du xiii^e siècle. Les parements extérieurs et intérieurs sont formés par de larges assises de grès. — Tout témoigne ici des soins apportés à la construction de cette belle tour dont les murailles ont quatre mètres d'épaisseur. Les autres tourelles et les grandes courtines qui les réunissaient avaient beaucoup moins d'importance ; on voit que leur construction a été hâtive, et la plus économique possible. Aux environs de Villeneuve-le-Roi, les matériaux manquent presque complètement. Ceux qui furent employés au château venaient de carrières assez éloignées. Cette pénurie a été fatale aux vieux édifices de la ville, car, au siècle dernier, ils servirent eux-mêmes de carrières de pierre.

Le plan joint à cette notice fera beaucoup mieux comprendre qu'une description la disposition régulière des rues, présentées dans leur état actuel par la teinte grise et dans leur état ancien, ou au moins très probable, par la teinte noire. Excepté la rue principale, qui est très-large (vingt mètres en moyenne), et bordée d'assez belles maisons, dont plusieurs semblent remonter au xvi^e siècle, les autres rues n'offrent qu'un aspect généralement triste et désert. De petites maisons de chétive apparence, basses, irrégulières et mal construites, interrompent l'alignement primitif qui devait donner à cette petite ville, au temps de sa prospérité, un caractère si curieux

et si exceptionnel. La renaissance et les temps modernes ont encore ici, comme toujours, gâté le moyen âge, les XII^e et XIII^e siècles.

De ses monuments religieux, Villeneuve-le-Roi ne possède plus que l'église Notre-Dame. Cet édifice ne manque ni de beauté ni d'intérêt : il fut construit durant la période du XIII^e au XVI^e siècles.

Ici se terminera la description de Villeneuve-le-Roi et de Villeneuve-l'Archevêque; ces deux petites cités prouvent qu'au moyen âge on savait faire, aussi bien que maintenant, des rues alignées et des carrefours se croisant à angles droits.

VICTOR PETIT.¹

1. A ces documents fournis par M. V. Petit, nous joindrons les suivants, qu'a bien voulu nous envoyer M. Henri Baudot, président de la Commission des antiquités départementales de la Côte-d'Or. M. Baudot nous donne ici des renseignements historiques sur quelques villes de la Bourgogne; mais nous espérons qu'il voudra bien les compléter par des observations topographiques. Nous adresserons à tous nos amis et abonnés la prière à laquelle M. Baudot a bien voulu se rendre, et nous leur demanderons de nous communiquer le résultat de leurs recherches sur les anciennes villes, sur les bourgs et villages, sur les *Villeneuves* et *Villefranches* des provinces qu'ils habitent. Il faudra faire un jour un travail d'ensemble sur le sujet, aussi neuf qu'intéressant, soulevé pour la première fois par M. Félix de Verneilh; mais, avant de tirer des conclusions parfaitement légitimes, avant de généraliser les faits, il faut être en possession de tous les détails que nos correspondants seuls peuvent nous donner. — Voici la lettre de M. Henri Baudot :

« Monsieur et honorable ami, je désirerais vivement pouvoir vous envoyer des renseignements utiles, qui entrassent dans vos vues sur les Villes-Neuves de la Côte d'Or et de la période que vous m'indiquez.

« La plupart de nos petites villes de la Côte-d'Or sont de construction moderne, quelque ancienne que soit leur origine. Notre malheureuse Bourgogne, vous le savez, a été tellement ravagée pendant les XVI^e et XVII^e siècles, que la plupart de nos cités ont été reconstruites à ces époques. Si vous désiriez des détails historiques, je pourrais dès aujourd'hui vous en donner d'assez intéressants peut-être, en fouillant dans nos vieilles archives, nos vieux historiens. Mais vous cherchez des détails qui se rapportent à l'art; c'est un travail neuf, d'un intérêt puissant, et qui ne peut se faire que sur place. On sait les dates, ou on peut les trouver; mais, pour déterminer le type architectural d'une VILLE-NEUVE, il faut la visiter avec soin et ne s'en rapporter jamais à MM. les géomètres et architectes, si peu versés dans la connaissance du moyen âge; leurs renseignements sont au moins incertains, sinon erronés.

« Je vais essayer cependant de vous dire quelque peu de chose sur une petite ville qui m'est parfaitement connue, et dont je pourrais vous transmettre le plan, si cela entraînait dans vos vues. La fondation de Seurre ne remonte pas au delà du XII^e siècle, quoi qu'en aient dit certains auteurs qui, jadis, avaient la manie de vieillir les cités, croyant leur donner par là une importance analogue à celle que certaines personnes croient tirer des plus vieux titres de noblesse. Seurre (*Sarrugium* ou *Sorrogium*, comme on voudra) existait, dit-on, dès l'époque de la domination romaine, dans un lieu appelé aujourd'hui le VIEUX-SEURRE. On ne sait par suite de quelle catastrophe ce lieu fut abandonné, et la ville reportée à quatre kilomètres de là, sur les bords de la Saône. Les sires de Vienne sont les plus anciens seigneurs de Seurre, et le titre le plus éloigné où il est fait

mention de l'existence de cette ville porte la date de 1278. Seurre fut fortifié en 1440, dévasté trente-trois ans plus tard. François I^{er} fit ajouter à ses fortifications une grande terrasse, qui était la plus belle qui fût en France, au rapport du père Fodéré. « On y plaça du canon, dit-il, et une grande pièce carrée de 48 calibres à quatre rangs, appelée *orgue de guerre*, etc. » Voila un curieux instrument dont on n'a peut-être pas l'analogie au musée d'artillerie de Paris.—L'église, construite en 1399, a été incendiée et presque entièrement rétablie pendant la première moitié du XVI^e siècle. Il existe encore à Seurre quelques vieilles maisons, une entre autres qui était celle de la famille Bossuet, et dont j'avais fait le dessin pour la défunte « Revue des deux Bourgognes ». — En 1633, les fortifications furent démolies. C'est dans cette ville, a dit un historien, que la Ligue et la Fronde ont rendu leur dernier soupir. — Un seigneur de Seurre, qui avait fait ériger la terre en duché-pairie, lui donna son nom, celui de Belle-Garde, qu'elle a porté assez longtemps.

« Vous dirai-je un mot d'Auxonne qui a été fondée, dans le XII^e siècle, sur l'emplacement d'un ancien village dont il est parlé dans une charte du duc Amalgaire, pour la fondation de Bèze (*villa que vocatur Isona*). Quoi qu'il en soit, un incendie, arrivé au commencement du XVI^e siècle, réduisit presque toute la ville en cendre; cependant il est probable qu'on la reconstruisit sur le même plan, mais nous n'avons pas de certitude à cet égard. Le château fut bâti sous François I^{er}, et c'est à Vauban que l'on doit les fortifications qui existent aujourd'hui. En 1553 un nouvel incendie détruisit trois cent cinquante maisons. — François I^{er} avait cédé la ville d'Auxonne à Charles-Quint, qui envoya en 1526 un comte de Lannois pour en prendre possession; mais les portes de la ville lui furent fermées et il fut obligé de se retirer après avoir assiégé la ville qui refusa de se rendre. — Le seul ancien monument qui existe à Auxonne est l'église Notre-Dame, commencée en 1328 par Jeanne de France; continuée par la duchesse de Bourgogne, Marguerite de Flandre, au XV^e siècle. Le portail, la grande tour de l'horloge furent achevés en 1516, aux frais des habitants, qui dépensèrent pour cela 889 livres 3 gros 1 engrogne et demie.

« La petite ville d'Is-sur-Tille est fort ancienne; elle fut presque entièrement reconstruite au commencement du XV^e siècle et fortifiée en 1420 par Guillaume, évêque de Langres. Elle est réduite aujourd'hui aux mesquines proportions d'un simple bourg; sacagée qu'elle avait été au commencement du XVIII^e siècle par l'armée de Galas et dépeuplée par la peste. — Le château d'Is, dont il existe encore des ruines, a été habité par François I^{er}. Saint-Julien de Baleure rapporte que ce prince « s'aimait fort en ce bourg, situé en belle et plaisante assiette, tant pour le plaisir de la « chasse et de la volerie, qu'aux commodités favorisant son naturel. » C'est là qu'il rendit la fameuse ordonnance concernant la police des prisons qui fut appelée *ORDONNANCE D'IS*.—Permettez-moi, Monsieur, de vous citer un fait bien singulier qui s'est passé dans cette ville. En 1414, Gauthier de Beaufremont sollicita et obtint du duc Jean la permission de dresser des fourches patibulaires pour *pendre une truie malfaisante* qui avait été condamnée à ce supplice, et que depuis cinq ans ses officiers tenaient en prison.

« Vous citerai-je, comme ville neuve, Pontailler, fondée primitivement sur les ruines « d'Amagetobria ». Brûlée en 1366 par les grandes compagnies qui dévastaient la Bourgogne, elle fut reconstruite à cette époque; mais elle fut incendiée de nouveau en 1475 et presque anéantie en 1636 par les Impériaux, qui mas-àraient les habitants et brûlaient toutes les villes. Suivant le procès-verbal dressé le 15 février 1637, il ne restait plus que vingt-deux habitants et cinq maisons.

« HENRI BAUDOT. »

ESSAI
SUR LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
AU MOYEN AGE.

DEUXIÈME PARTIE. ¹

INTRODUCTION.

Dans la première partie de cet Essai, nous nous sommes principalement attaché à faire connaître la forme, le caractère, l'étendue et les dispositions des instruments de musique antérieurs au XII^e siècle. Avant de parler de ceux en usage aux siècles suivants, nous dirons quelques mots sur leur emploi dans les cérémonies publiques, tant chrétiennes que civiles.

Les instruments de musique, nous l'avons vu, n'étaient pas généralement admis dans l'Église pendant les premiers siècles du christianisme. Depuis cette époque, ils ne paraissent pas y avoir reçu un accueil plus favorable². L'introduction de l'orgue lui-même, l'instrument chrétien par excellence, n'a pas eu lieu partout sans difficulté et sans obstacles. Aucune règle fixe

1. La première partie est publiée dans les « Annales Archéologiques », vol. III, pages 76-88, 147-155, 269-282; vol. IV, pages 25-39, 94-101.

2. A notre avis, cette proposition est trop absolue. Appuyé sur les textes et les monuments, nous croyons que l'Église a favorisé et même pratiqué la musique instrumentale beaucoup plus que la société militaire et civile. Les concerts qui s'exécutent aux voussures et sur les vitraux de nos cathédrales, sur les châsses et les reliquaires sacrés, sur les miniatures des manuscrits religieux, sur les tapisseries et les stalles de toutes nos églises, sont bien plus importants que les concerts royaux ou civils figurés dans les monuments ou décrits dans les textes. Dans son article de mars dernier (« Annales », vol. VI, pages 434-438), M. le comte de Montalembert a parlé des services rendus par l'Ordre monastique à la musique *instrumentale* et vocale. C'eût été bien autre chose si le noble et savant écrivain avait étendu ses recherches à l'Église séculière au lieu de les restreindre à la régulière, s'il avait dû embrasser le moyen âge entier au lieu de s'arrêter au XII^e siècle, si enfin les *monuments* aussi bien que les *textes* eussent pu entrer dans le cercle de ses investigations. Pour un texte où les instruments de musique sont défendus, comme provoquant la langueur et le relâchement des mœurs, il y en a cent où l'emploi en est conseillé, ordonné dans tous les offices religieux. Ce point capital sera établi un jour et ici même. (*Note du Directeur.*)



n'était établie : bannis dans telle contrée comme indignes de figurer dans les cérémonies religieuses, ils étaient admis dans telle autre parce qu'on les considérait comme un des moyens les plus propres à attirer les fidèles dans les lieux saints. Ce que l'on remarque généralement néanmoins, c'est que les prohibitions dont ils furent l'objet étaient dirigées, moins contre les instruments eux-mêmes que contre la manière dont on s'en servait. Mais, nous le répétons, ils n'étaient pas exclus partout. Ainsi, du temps de saint Germain, on employait les instruments de musique pour accompagner le chant ecclésiastique dans la cathédrale de Paris, et c'était saint Germain lui-même qui présidait à l'instruction musicale de ses élèves. Ce mélange de voix et d'instruments est décrit dans une pièce de vers adressée par Venance Fortunat au clergé de Paris ⁴. Les instruments qu'on y trouve énumérés sont : la trompette, la flûte, la lyre, le psaltérium, les cymbales, le tympanum, et d'autres rangés sous la dénomination générale de *calami* et *organa*.

L'art de jouer des instruments de musique n'était pas inconnu aux ecclésiastiques ; quelques-uns, au contraire, paraissent s'y être rendus très-habiles. Un des plus célèbres fut Tutilon, moine de l'abbaye de Saint-Gall, au ix^e siècle. Donné des plus nobles qualités de l'esprit, il y étudia, sous les savants maîtres Marcel et Ison, les sciences, les lettres et les arts dans les-

4.

- « In medio Germanus adest antistes honore,
 « Qui regit hinc juvenes, subregit inde senes.
 « Levita præsumt, sequitur gravis ordo ducatum.
 « Hos graviendo movet, hos moderando trahit :
 « Ipse tamen sensim incedit velut alter Aaron,
 « Non de veste nitens, sed pietate placens.
 « Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens,
 « Construit angelicos turba verenda choros :
 « Stamina Psalterii lyrico modulamine texens,
 « Versibus orditum carmen amore trahit.
 « Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
 « Inde senex largam ructat ab ore tiliam.
 « Cymbalica voces calamis miscentur acutis,
 « Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
 « Tympana rauca sonant : puerilis tibia mulcet.
 « Atque hominum reparant verba canora lyram.
 « Inde trahit leviter, modulos rapit alacer ille
 « Sexus, et ætatis sic variatur opus.
 « Pontificis monitis clerus, plebs psallit et infans.
 « Unde labore brevi fruge replendus erit.
 « Sub duce Germano felix exercitus hic est ;
 « Moyses, tende manus, ut tua castra juves. »

quels il acquit des connaissances supérieures¹. Ainsi, il fut bon poëte, orateur éloquent, musicien habile, peintre et ciseleur dont les travaux étaient fort recherchés. Mais c'est surtout comme musicien et comme instrumentiste qu'il se rendit remarquable. Eckehard raconte que les mélodies de ses hymnes et de ses proses étaient reconnaissables par leur originalité². Tous les instruments, tant ceux à cordes que ceux à vent, lui étaient familiers; c'est la supériorité avec laquelle il en jouait qui le fit mettre par son abbé à la tête de l'école où cet art était enseigné aux jeunes gens de noble famille qu'on élevait au monastère de Saint-Gall³. Ce qui prouve que l'étude de la musique faisait, à cette époque, partie d'une éducation distinguée. Un autre grand personnage, saint Dunstan, archevêque de Cantorbéry au x^e siècle, est cité aussi pour son talent dans la musique et son habileté à jouer des instruments. C'est lui, dit-on, qui fit placer dans l'abbaye de Malmesbury le premier orgue qui eût paru en Angleterre.

Il est à croire que ces vénérables personnages, qui offraient toutes leurs actions à Dieu, consacrèrent aussi leur talent musical à l'embellissement du culte divin; aucun document historique ne nous autorise pourtant à tirer cette conclusion. En fût-il ainsi, du reste, l'on ne saurait rien en arguer pour ce qui était de l'usage général des instruments de musique dans l'Église.

Mais s'ils ne recevaient pas beaucoup d'accueil dans les cérémonies ecclésiastiques, il n'en était pas de même dans les cérémonies civiles et surtout à la cour des rois de France. Là, les instruments et les instrumentistes étaient tellement recherchés, qu'il n'y eut point de fêtes, point de festins dans lesquels on ne les vit figurer. Les premiers rois francs, qui empruntèrent aux Romains leur langue, leurs titres et leur luxe, avaient aussi, comme eux, des musiciens attachés à leur service. Clovis, tout occupé qu'il était d'établir sa domination, mit grand soin à posséder des musiciens et des instrumentistes habiles. N'en trouvant pas autour de lui qui fussent assez instruits, il pria Théodoric, roi des Ostrogoths, de lui envoyer un des plus capables de son royaume. Théodoric, qui avait à son service le célèbre Boèce, dont

1. « Isonis præcipui apud S.-Gallum discipuli fuere Notkerus, Ratpertus et Tutilo, quorum cor unum et anima una erat, et ipsi septem liberales artes, præsertim musicam, edocti à Marcello. » — ECKEHARD, *de Casibus Monasterii S.-Galli*.

2. « Quæ autem Tutilo dictaverat, singularis ac agnoscibilis melodiæ sunt. » — *Ibid.*

3. « Tutilo musicus sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum præ omnibus (nam et filios nobilibus in loco, ab abbate destinato, fidibus edocuit) nuncios procul et prope solers. » — *Ibid.*

les hautes connaissances musicales étaient reconnues, eurent ne pouvoir mieux faire qu'à s'en rapporter à lui pour ce choix ¹. Boèce lui adressa Acharède, qui passait alors pour le chanteur et l'instrumentiste le plus parfait d'Italie ².

Le roi Dagobert, qui aimait les arts et qui, en épousant Nantilde, fut séduit, dit-on, par la beauté de sa voix non moins que par celle de ses traits, avait aussi à son service des musiciens et des instrumentistes. Ils furent conservés par ses successeurs; car on lit, dans la vie de saint Ansbert, que Thierry III avait des chantres et toutes sortes de joueurs d'instruments dont les concerts ravissaient tellement le saint, alors chancelier de ce prince, qu'il s'écria dans son transport religieux et musical : « O ! mon Dieu, si vous donnez aux mortels une industrie capable d'élever ainsi nos âmes jusqu'à vous et d'enflammer notre dévotion à vous louer, que sera-ce, pour ceux qui vénèrent votre nom, d'entendre dans le Ciel le cantique éternel des anges et des saints ³ ».

Un peu plus tard, on vit en France une multitude de musiciens ambulants : les uns faisant partie de troupes de baladins, de saltimbanques ou de mimes; les autres associés entre eux, composant des vers et les chantant avec accompagnement d'instruments de musique. On les appelait jugléours ou jongleurs, de *joculatores*, dont ils étaient en quelque sorte la continuation. Dans les premiers temps, ils chantèrent les principaux événements de l'histoire du pays; ils célébrèrent les actions héroïques. Mais, peu à peu, des chants plus frivoles remplacèrent les chants guerriers : ils se laissèrent aller aux chansons les plus licencieuses, les plus obscènes, et, comme s'ils avaient voulu joindre l'exemple aux leçons, leur conduite fut des plus irrégulières. Ils étaient néanmoins très-recherchés partout. Aux VIII^e et IX^e siècles, les évêques, les abbés et les abesses en avaient auprès d'eux en titre d'office. Charlemagne défendit cet usage par son capitulaire de 789; un concile tenu

4.

« BOETHIO PATRITIO THEODORETUS REX.

« De Acharedo mittendo Regi Francorum.

« Cum Rex Francorum, convivii nostri fama plectectus, a nobis citharædum magnis precibus expetisset, solâ ratione complendum esse promisimus, quod te eruditionis musicæ peritum nove-ramus. Adjacet enim vobis, doctum eligere, qui disciplinam ipsam in arduo collocatum, potuistis attingere..... Sed quoniam nobis facta est voluptuosa digressio (quia semper gratum est de doctrina colloqui cum peritis) citharædum, quem à nobis diximus postulatam, sapientia vestra eligat præsentî tempore meliorem, facturûs aliquid Orphæi, cum dulci sono gentilium fera corda domuerit. »

2. « Ludovico Regi Francorum Theodorus Rex. — Citharædum etiã, arte suâ doctum, pariter destinavimus expetitur, qui, ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestra potestatis oblectet.

3. *Vita S. Ansberti*, apud SCRIVUM. Mense februario.

à Châlons, en 813, défend même au clergé d'assister à leurs jeux. Malgré ces prohibitions, plusieurs abbés en avaient encore à leur solde au XII^e siècle et au XIII^e. Dans quelques monastères, ils furent employés à traduire en français des légendes de saints, et à composer ou représenter des pièces dramatiques tirées des Saintes-Écritures.

Quoi qu'il en soit, le goût de la jonglerie était si général et porté à un tel point, qu'on en trouve des scènes jusque sur les sculptures des églises et sur des manuscrits contenant des matières religieuses. Le chapiteau de l'église de Bocheville, dont nous donnons le dessin aujourd'hui; le manuscrit 4418 de la Bibliothèque Royale de Paris; la Bible d'Angers, dont nous avons reproduit des figures; deux manuscrits anglais des IX^e et XI^e siècles de la Bibliothèque Cottonnienne, en offrent la preuve. Il suffit en effet d'examiner les figures du manuscrit 4418, notamment celle que nous avons donnée sous le n^o 23, dans la première partie de cet Essai, pour être convaincu qu'elles représentent une troupe de jongleurs. Cette troupe se compose de dix personnages : sept jouent de divers instruments de musique; deux font des tours d'équilibre ou d'adresse avec des disques et des couteaux; une jongleresse, vêtue d'une écharpe rouge, danse en chantant. Nous en avons donné six sous les n^{os} 3, 6, 14, 23 et 25, savoir : les joueurs de rote, de psaltérium, de flûte double, de syrinx, et un faiseur de tours. Les autres représentent un joueur d'une sorte de trompette; un joueur de flûte droite, qui accompagne un autre faiseur de tours occupé à lancer des boules en l'air; et enfin la jongleuse, dont nous venons de parler. Le manuscrit d'Angers, d'où nous avons extrait deux instruments figurés, dans la première partie, sous les n^{os} 1 et 24, représente aussi une troupe de jongleurs composée de trois musiciens et de deux faiseurs de tours; le troisième musicien joue du cor ou de la trompette recourbée. Le manuscrit anglais du IX^e siècle montre un groupe de trois personnages, deux musiciens et un danseur. L'un des musiciens joue de la lyre et l'autre de la flûte double. L'autre manuscrit anglais, celui du XI^e siècle, contient également un faiseur de tours d'adresse qui lance en l'air des couteaux et des disques, et quatre musiciens qui jouent de la harpe, de la gigue, de la trompette droite et du cor ou trompette courbée. Nous avons reproduit trois de ces musiciens dans le quatrième volume des « Annales ¹ ». La jongleresse du chapiteau de Bocheville indique suffisamment une scène de même genre.

1. Voir pages 25-39. On a imprimé par erreur, page 34 du même volume, que le joueur de harpe représente David.

Il est inutile, pensons-nous, d'insister pour démontrer que toutes ces figures représentent des scènes de jongleurs. Mais il est une autre remarque à laquelle elles donnent lieu. On a vu que le joueur de rote du manuscrit 1118, le joueur de lyre de la Bible d'Angers, le harpiste du manuscrit anglais du xi^e siècle, sont les seuls personnages qui aient la tête ceinte d'une couronne; ce sont évidemment les chefs de chaque troupe. L'insigne royal dont ils sont revêtus, le trône sur lequel ils sont assis, dans les trois manuscrits, indiquent même, selon nous, que le peintre enlumineur a voulu désigner en eux, non-seulement les chefs, mais encore les rois des jongleurs. Qu'on le remarque en passant, dans les trois exemples cités, la royauté est dévolue à des musiciens. Une inspection attentive de ces figures et de leur ensemble ne laisse, suivant nous, aucun doute à cet égard. Il faut donc faire remonter à une date plus ancienne qu'on ne l'a fait jusqu'ici l'institution de cette singulière royauté qui a subsisté jusqu'à la fin du siècle dernier.

A partir du xii^e siècle, les instruments de musique prennent plus d'importance qu'ils n'en avaient eu auparavant. Leur nombre augmente. Des progrès se font remarquer dans leur forme, dans leurs dispositions et dans leur étendue. Plusieurs monuments des xii^e et xiii^e siècles nous permettront de constater et d'étudier leur état à cette époque, avec moins d'incertitude et plus de détails que nous n'avons été à même de le faire jusqu'à présent.

Le chapiteau de Bocheville¹, le grand portail de la cathédrale d'Amiens, la maison dite des Musiciens, à Reims, et d'autres monuments, nous montreront un grand nombre d'instruments, les uns nouveaux, les autres notablement perfectionnés.

Les jongleurs qui accompagnèrent les trouvères et les troubadours dans leurs voyages, et qui chantèrent leurs poésies aux sons des instruments de

1. Par la réunion et la variété des instruments de musique qu'on y voit figurés, ce chapiteau est sans contredit l'un des monuments les plus précieux et les plus intéressants du moyen âge. Il se trouve aujourd'hui au musée de Rouen, où il a été placé par M. A. Deville, conservateur de ce dépôt. La gravure que nous en donnons a été faite, avec le plus grand soin, d'après un moulage qui appartient à M. H. Géroente. M. Charles Fichot, le dessinateur, et M. Léon Gaucherel, le graveur, ont exécuté ce travail en tenant leurs yeux constamment fixés sur le moulage. Le chapiteau provient du cloître de Saint-Georges-de-Bocheville (Seine-Inférieure); il est du xii^e siècle, non du xi^e, comme on l'a imprimé par erreur dans les « Instructions » du Comité historique des arts et monuments qui sont relatives à la musique. — Nous saisisons cette occasion de témoigner à M. Deville nos remerciements pour l'obligeance avec laquelle il nous a transmis sur cette sculpture les utiles renseignements que nous lui avions demandés. (*Note du rédacteur.*)

musique, les ménestrels, à la fois poètes et musiciens eux-mêmes, ont fait subir plus d'une modification progressive aux instruments de musique alors en usage, et en ont inventé de nouveaux.

Les croisades, ce grand événement des XII^e et XIII^e siècles, qui a agi si puissamment sur les idées, sur les mœurs et sur les conditions sociales de l'Europe, ont porté également leur influence sur la musique et sur les instruments de musique. Ce n'est point cependant à la suite des premières croisades que cette influence s'est fait sentir; celles-ci, résultat de l'impulsion populaire, n'eurent qu'un but : la délivrance de Jerusalem. Les premiers croisés ne virent en Orient qu'une chose : leur haine contre les mahométans. Il n'en fut pas de même plus tard, et les dernières croisades principalement eurent un tout autre caractère. Frappés de ce qu'il y avait de richesses, d'élégance de mœurs chez les Musulmans, les croisés entrèrent avec eux en relation. Bientôt les rapports s'étendirent et devinrent habituels entre l'Orient et l'Occident. C'est pendant cette dernière période que les trouvères et les ménestrels, qui accompagnèrent les croisés, les uns comme attachés aux seigneurs chevaliers, les autres entraînés par le goût des voyages et des aventures, firent connaissance avec les instruments des Orientaux, et introduisirent en Europe ceux qui y étaient inconnus ou qui différaient de ceux en usage. C'étaient le lut, le canon, les naquaires et d'autres, cités sous la dénomination générale de moraches. Plusieurs devinrent d'un usage général aux XIV^e et XV^e siècles, quelques-uns même donnèrent naissance à des instruments nouveaux, qui acquirent de l'importance dans la suite : tels ont été le théorbe né du lut; le clavecin et le piano nés du canon.

Dès la fin du XIII^e siècle, un certain nombre de jongleurs et de ménestrels commencèrent à s'adonner exclusivement à l'art de jouer des instruments de musique; leur condition s'améliora par la position à la fois honorable et lucrative qui leur fut créée à la cour, et leur profession acquit de jour en jour plus d'importance. Les premiers rois francs, ainsi que nous l'avons déjà dit, avaient à leur service des musiciens et des joueurs d'instruments. Il en fut de même de leurs successeurs. Des comptes, des états, depuis la fin du XIII^e siècle jusqu'au XV^e, mentionnent un grand nombre d'instrumentistes qui faisaient partie de la musique particulière des princes régnants. Philippe-le-Bel, Louis-le-Hutin, Philippe-le-Long, Charles IV et Charles V avaient des ménestrels plus ou moins nombreux dont la position était fort recherchée à cause des avantages qui y étaient attachés. Aussi la cour était-elle le point de mire des artistes de talent, et vit-on affluer à Paris tous ceux

qui aspiraient à la gloire et à la fortune. Au commencement du xiv^e siècle, ils étaient devenus si nombreux qu'ils songèrent, à l'instar des autres corporations, à organiser l'exercice de leur profession. Le 14 septembre 1321, trente-sept jongleurs et jongleresses, tous habitants de la rue des Jongleurs, à la tête desquels était Pariset, *ménéstrel le roy*, présentèrent à la sanction du prévôt de Paris un règlement dont le but principal était de concentrer en leurs mains les privilèges et les bénéfices de leur métier. Un autre fait, qui prouve l'importance que prirent à cette époque les instruments de musique, est l'organisation du métier de fabricant d'instruments au rang des autres métiers. Cette profession, qui acquit du développement avec les instruments de musique, a rendu à l'art des services qu'on ne saurait méconnaître.

À la fin du xiv^e siècle, un notable changement s'est opéré dans la musique instrumentale et dans les instruments. Dans un compte de 1385, les musiciens de Charles VI ne sont plus appelés simplement ménestrels, comme auparavant, mais des *ménéstriers hauts et bas*, c'est-à-dire des joueurs d'instruments hauts et bas. Ce qui indique qu'à cette époque les instruments étaient divisés en dessus et en basses. Peut-être suivaient-ils la division des voix classées alors en *triplum* ou dessus, en *motetus* qui était notre alto, en *tenor* qui tenait le chant, et en *contratenor* qui formait la basse. Cette dénomination de *ménéstriers joueurs d'instruments tant hauts comme bas*, répétée dans un acte concernant la confrérie de Saint-Julien, rendu par Charles VI, le 24 avril 1407, prouve un changement important dans le système de la musique instrumentale, changement qui marque un progrès et une organisation plus régulière que celle qui avait existé jusqu'alors.

Pour ne pas outre-passer les limites de notre sujet, qui est l'histoire des instruments et non celle des joueurs d'instruments, nous n'avons fait que résumer succinctement la situation des ménestrels pendant les xiii^e, xiv^e et xv^e siècles; ceux de nos lecteurs qui désireraient plus de détails sur cette classe de musiciens les trouveront dans les recherches sur l'histoire de la corporation des menestriers de la ville de Paris, par M. B. Bernhard ¹.

Nous n'avons pas parlé de l'usage des instruments de musique dans l'Église depuis le xiii^e siècle jusqu'au xvi^e, parce que, hors l'orgue ², qui acquit un développement considérable et une grande importance pendant

1. Ce curieux travail, couronné par l'Académie des Inscriptions, a été publié dans les tomes III, IV et V de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*.

2. « Hoc solo musico instrumento (organo) utitur Ecclesia in diversis cantibus et in prosis in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis. » — *Ægidii Ars musica*. apud Gerb. *Scripta*, t. II, pag. 388.

cette période, les instruments de musique ne paraissent y avoir été employés qu'exceptionnellement et dans quelques rares cérémonies. Quoi qu'il en fût à cet égard, les artistes du moyen âge les jugèrent éminemment propres à exprimer la joie céleste, car on les trouve fréquemment peints et sculptés sur nos églises et nos cathédrales.

Quant aux cérémonies civiles, au contraire, rien n'indique mieux combien ils y étaient recherchés que les nombreuses descriptions qu'en font les poètes du moyen âge. Tous parlent avec le plus grand éloge de l'effet qu'ils produisaient; mais aucun n'en a réuni un plus grand nombre que Guillaume de Machault dans son poème sur la « Prise d'Alexandrie », et dans un autre petit poème intitulé « Le Temps pastour ». Pour donner à nos lecteurs une idée des instruments qui composaient un concert du XIV^e siècle, nous croyons ne pouvoir mieux faire que de terminer cette introduction par la citation de ces deux descriptions auxquelles, du reste, nous renverrons plus d'une fois dans le cours de notre travail. On lit dans la « Prise d'Alexandrie » :

« La avoit de tous instrumens;
 « Et s'aucuns me disoit tu mens,
 « Je vous dirai les propres noms
 « Qu'ils avoient, et les seurnoms,
 « Au moins ceuls dont j'ai connoissance,
 « Se faire le puis sans ventance.
 « Et de tous les instrumens le roy
 « Dirai le premier, si comme je crois :
 « Orgues, vielles, micamon,
 « Rubebes et psalterion,
 « Leus, moraches et guiternes,
 « Dont on joue por ces tavernes;
 « Cimbales, cuitolles, nacquaires,
 « Et de flaios plus de x paires,
 « C'est-à-dire de xx manières,
 « Tant des fortes comme des légieres;
 « Cors sarrazinois et doussaines,
 « Tabours, flaustes traversaines,
 « Demi-doussaines et flaustes,
 « Dont droit joues quand tu flaustes;
 « Trompes, buisines et trompettes,
 « Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
 « Cornemuses et chalemelle,
 « Muses d'Aussay riches et belles,
 « Eles, fretiaux et monocorde,
 « Qui à tous instrumens s'accorde;
 « Muse de blef qu'on prend en terre
 « Trepie, l'eschaqueil d'Angleterre,

« Clifonic, flaios de saus ;
 « Et si avoit plusieurs corsaus
 « D'armes, d'amour et de sa gent.
 « Qui estoient courtois et gent.
 « Mais toutes les cloches sonnoient,
 « Qui si tres-grand noise menoient
 « Que c'estoit un grand merveille.
 « Le roi de ce, moult se merveille,
 « Et dit qu'onques mais en sa vie
 « Ne vist si très grand mélodie. »

Voici maintenant ce que dit Machault dans le « Temps pastour » :

« Là je vis tout en un cerne
 « Viole, rubebe, guiterne,
 « L'ennorache, le micamon,
 « Cïtote et psaltérion,
 « Harpes, tabours, trompes, nacaires.
 « Orgues, cornes plus de dix paires,
 « Cornemuse, flajos et chevrettes,
 « Doucaines, simbales, clochettes ;
 « Tymbre, la flaute brehaigne,
 « Et le grand cornet d'Allemagne,
 « Flaios de saus, fistule, pipe,
 « Muse d'Aussay, trompe petite,
 « Buisine, eles, monocrorde,
 « Ou il n'y a qu'une corde ;
 « Et muse de blet tout ensemble.
 « Et certainement il me semble
 « Qu'onques mais tèle mélodie
 « Ne feust onques veue ne oye ;
 « Car chascun d'eux, selon l'accort
 « De son instrument sans descort,
 « Viole, guiterne, citole,
 « Harpe, trompe, corne, flajole,
 « Pipe, souffie, muse, naquaire.
 * Taboure et quanque on peut faire
 « De dois, de penne et de l'archet,
 « Oïs et vis en ce porchet. »

Pour la période suivante, nous adopterons la même classification que pour celle qui précède. C'est-à-dire que nous diviserons les instruments en instruments à cordes, en instruments à vent et en instruments à percussion ; mais nous subdiviserons les instruments à cordes en instruments à cordes frottées, pincées et frappées, et nous mettrons au premier rang les instruments à archet, comme étant ceux qui étaient alors les plus importants.

E. DE COUSSEMAKER,
 Correspondant des Comités historiques.

LES JACOBINS DE TOULOUSE.¹

Ce fut en 1229, huit ans après la mort de saint Dominique, que les Frères Prêcheurs commencèrent la construction de leur grand couvent de Toulouse. A voir les bâtiments de ce monastère, si splendides encore et si majestueux, on croirait que la famille dominicaine, non moins féconde en peintres, en sculpteurs, en architectes, qu'en martyrs, en confesseurs et en docteurs, avait convié ses plus illustres fils à la décoration du monument élevé pour marquer le lieu de sa naissance. Ce sanctuaire, auquel notre époque a fait tant de jours mauvais, le verrons-nous jamais sortir de son abjection et de ses ruines? Le gouvernement, qui s'est emparé du monastère tout entier et qui aurait dû se faire un devoir rigoureux de conserver intact à la postérité un édifice de pareille valeur, en marchande avec avarice la cession à la ville; que le budget municipal ne puisse porter l'enchère au maximum arrêté dans les conseils suprêmes de l'administration de la guerre, et bientôt le monument aura cessé de vivre. Nous craignons fort que les lignes qui suivent ne soient une oraison funèbre.

En l'année 1229, Pons de Capdeniers acheta, au prix de douze cents sous toulousains, un jardin situé sur le territoire de la paroisse de la Daurade, à Toulouse, et le donna aux frères de saint Dominique. L'évêque de Toulouse y planta la croix, désigna le lieu où devaient être élevés les bâtiments du nouveau monastère, et y conduisit solennellement les religieux qui habitaient alors le couvent de Saint-Rome. Les Capitouls voulurent contribuer

1. On lisait dans plusieurs journaux politiques, au mois d'avril dernier : « Voici un excellent exemple donné par le conseil municipal de Toulouse. L'autorité militaire ayant commis des dégradations dans l'ancienne église des Dominicains ou des Jacobins, le conseil s'est plaint vivement de ces atteintes, et il a invité le maire à en poursuivre, par tous les moyens de droit, la cessation. MM. Bahuaud, Capèle, de Lortigue, Féral, Gasc, etc., ont pris la parole dans la discussion qui a eu lieu : ils ont très-énergiquement blâmé les inutiles mutilations qu'on n'a pas craint de commettre. » C'est peut-être la première fois qu'un conseil municipal entre en lutte avec le gouvernement pour réclamer la conservation intégrale d'un monument historique. Ce fait est très-heureux pour nous, car il semble ouvrir à l'archéologie nationale une ère nouvelle, qui nous sera plus favorable que celle dont nous avons hâte de sortir. (*Note du Directeur.*)

pour cinq cents livres aux frais des constructions. Raymond de Falgar, alors provincial des Dominicains, et depuis évêque de Toulouse, employa quatre mille sous toulousains à fonder l'église et les portions les plus importantes du couvent. Les deux premiers édifices qui sortirent du sol furent l'église et la bibliothèque. Ainsi les moines du xiii^e siècle élevaient en même temps, et avec le même zèle, le lieu destiné à l'étude et l'enceinte consacrée à la prière. Les bibliothèques monastiques de Toulouse étaient autrefois fameuses. On y voyait encore, au dernier siècle, des livres énormes fixés sur les pupitres au moyen de chaînes de fer, et il était défendu d'emporter aucun volume sous peine d'excommunication. Les archives de la ville renferment maintenant quelques-uns de ces livres, solidement reliés avec des planchettes de sapin que recouvre un cuir épais, et munis des chaînes qui servaient à les attacher. Si nos bibliothèques, Royale ou autres, étaient soumises à un pareil système de conservation, nous n'aurions pas à déplorer chaque année la perte de tant de précieux ouvrages. Le prieur Raymond de Humaud termina le chevet de l'église vers 1285 ; il en fit construire les colonnes avec de larges pierres, dont la chronique compare le diamètre à celui des meules de moulin. Plusieurs fois interrompue et reprise, l'immense fabrique de l'église resta plus d'un siècle en construction ; son achèvement fut l'œuvre de frère Pierre de Godin, cardinal, évêque de Sabine, mort en 1336. Une inscription placée sous le crucifix du chœur redisait la munificence de ce prélat et sa piété envers saint Dominique. Ce crucifix a maintenant pour séjour un garde-meuble obscur et poudreux de la cathédrale de Toulouse. C'est une croix en bois de poirier, dont une face est plate et l'autre convexe. Une toile collée sur chaque face recouvre exactement le bois, et porte une admirable peinture qui représente le Christ expirant. La tête offre un mélange divin de souffrance et de majesté. On se sent, à la vue d'une pareille œuvre, sous l'impression d'une émotion profonde ; l'illusion est surtout complète du côté de la croix qui se trouve légèrement bombé. Sur les deux faces, un personnage en costume de Dominicain prie avec ferveur aux pieds de la grande victime, dont le sang coule sur les habits du moine ; on croit reconnaître, autant que la poussière permet de voir, une coiffure de couleur rouge posée au bas de la croix, qui rappellerait la dignité de cardinal, dont était revêtu Pierre de Godin. La peinture a d'ailleurs tous les caractères du xiv^e siècle. A part deux ou trois de ces archéologues qu'on voudrait faire passer pour des visionnaires, personne à Toulouse ne se doute du prix de cet ouvrage, qui git oublié, en compagnie d'un devant d'autel de même époque, lequel appartenait autrefois aux Cordeliers, et qui présente, sur son

étoffe d'or brodée de soie, une série de trente-trois sujets de la vie du Christ ou de l'histoire de saint François.

Quand la construction de l'église des Dominicains fut arrivée à son terme, les religieux s'occupèrent de la peindre; de la vitrer; de la garnir de chapelles; de la meubler de tombeaux en pierre, en marbre, en cuivre émaillé, pour honorer la mémoire de leurs bienfaiteurs. Le maître-autel fut érigé en 1369, et décoré d'un retable au sommet duquel paraissait la Vierge portant son fils; le xvii^e siècle remplaça dans la suite ce monument vénérable par un autel d'une correcte et froide simplicité. La consécration solennelle de l'église entière eut enfin lieu le 2 octobre 1385. Le prélat célébrant fut un moine de l'ordre des Carmes, qui portait le titre d'archevêque de Lesbos. « A cette cérémonie », dit l'historien de Toulouse, « furent présents le duc de Bourgogne, oncle du roi Charles sixième, qui fut le parrain de l'église (c'était le terrible Jean-sans-Peur), le cardinal de Latour, l'archevêque de Tolose, les évêques de Cahors, d'Auxerre et de Rieux, et les comtes d'Estampes, d'Auxerre, d'Armaignac, de l'Isle-en-Jourdain, de Pardiac, d'Albret, et plusieurs ecclésiastiques, entre lesquels estoit frère Raymond Béguin, Tolosain, évêque de Linasse et patriarche de Jérusalem, qui fist bastir la sacristie. » Le mariage d'une fille de roi n'aurait pas réuni plus noble compagnie.

Les plus riches familles de Toulouse sollicitaient l'honneur de faire décorer de peintures et de blasonner de leurs armes quelque une des nombreuses chapelles de l'église et du cloître. En 1466, Gabriel de Panassac, chambellan du roi, sénéchal de Toulouse et d'Albigeois, faisait peindre la chapelle dédiée à son patron, l'archange Gabriel. La chapelle de Saint-Pierre-Martyr reçut, en 1527, des grilles d'airain, des portraits de cardinaux, l'image de son patron et celle de saint Onuphre. Au xvii^e siècle, les moines reconstruisirent la chapelle dite *des Rois*, et l'enrichirent d'une large verrière sur laquelle étaient figurés tous les rois de France, de Clovis à Louis XIV. Aux jours solennels, le chœur se revêtait de tapisseries de haute lice représentant la Passion, dont les plus anciennes avaient été faites en 1552 et les plus récentes en 1615. Des inscriptions, des blasons, des mausolées, des tombes gravées en creux couvraient de toutes parts les murs et le sol de l'édifice. Dans l'abside, deux frères dominicains nommés, Claude Borrey et Jean Raymond, architectes et sculpteurs, avaient érigé, de 1623 à 1627, pour les reliques de saint Thomas d'Aquin, un immense tombeau qui, décoré de plusieurs ordres de colonnes, montait jusqu'aux voûtes. Ce monument, de forme quadrangulaire, présentait à son soubassement quatre autels sur les-

quels quatre prêtres pouvaient à la fois célébrer la messe. Au centre, les os du saint docteur reposaient dans une châsse d'argent exécutée par les orfèvres de Paris. Huit colonnes de marbre, dont les deux plus belles étaient un présent du duc de Nevers, garnissaient les parois du splendide mausolée. Dans des niches creusées entre les colonnes, se trouvaient les statues de la Vierge portant le Christ, de saint Antonin de Florence, de saint Pierre martyr, d'Albert-le-Grand, de saint Thomas d'Aquin qui tenait un ciboire, et celle de saint Dominique, la plus estimée de toutes: il y avait aussi des figures d'anges, et une infinie quantité de sculptures et de peintures. Le frère Borrey avait encore sculpté en bois un crucifix qui passait pour un chef-d'œuvre. L'église renfermait dix-neuf chapelles, dont les plus remarquables étaient dédiées à saint Paul, à saint Jacques, à saint Joseph, à saint Eloi, à saint Étienne, à saint Gabriel, à Notre-Dame de Pitié, à saint Raymond, à saint Dominique, à sainte Catherine de Sienne, à sainte Rose, à saint Pie, à saint Hyacinthe. La dernière nommée contenait le tombeau des trois inquisiteurs massacrés à Avignonet en 1242 par les Albigeois; une très-ancienne peinture exécutée sur la muraille, au-dessus de leur sépulture, retraçait toutes les circonstances de leur martyre.

Aujourd'hui il ne reste plus rien des autels, des tombeaux, ni du mausolée de saint Thomas. Mais le corps de l'édifice subsiste presque sans altération. C'est une masse énorme toute construite en briques, qui peut avoir cent pieds d'élévation, deux cents de longueur et soixante de largeur.

Par une disposition singulière, qui se reproduisait dans l'église des Dominicains à Paris et dans quelques autres églises du même ordre en France et en Espagne, le monument est partagé par une file de colonnes en deux nefs égales et parallèles, ayant une abside commune. A l'extérieur, le mur occidental, qui touche par le bas au bâtiment du monastère, est percé de deux hautes fenêtres à triples baies, et de deux roses qui conservent encore une grande partie de leurs vitraux peints; il se termine par un fronton triangulaire, qui porte sur ses trois angles autant de clochetons. Les fidèles avaient accès dans les nefs par une entrée ouverte au nidi. Les contre-forts, qui dérivent vingt-neuf travées au pourtour de l'église, montent perpendiculairement et tout d'une pièce jusqu'au sommet des murs; ils se relient l'un à l'autre, à leur base, par une série de chapelles, et à leur partie supérieure, par une suite d'arcs en ogive. Les fenêtres, garnies de leurs meneaux, s'ouvrent entre les contre-forts, au-dessus des chapelles; elles sont de forme ogivale. Une gargouille sculptée en pierre s'allonge au-dessous du pignon qui couronne chaque contre-fort: ici c'est un lion qui bâille, là une Chimère

qui grimace, plus loin un chien qui aboie, ailleurs une figure d'homme qui, pour mieux remplir son office, s'écarte démesurément la bouche à l'aide des deux mains. Au nord de l'église s'élève un clocher qui n'a pas son pareil dans tout le midi de la France. Bernard de Zuzy, élu en 1294 prieur des Dominicains de Toulouse, le fit construire et y plaça la grosse cloche qui devait appeler aux leçons théologiques du monastère les nombreux étudiants de la ville. En 1561, le canon des calvinistes renversa la flèche qui surmontait cette tour, et qui ne fut pas reconstruite. Afin de garantir leur clocher, les moines lui donnèrent pour couronnement un ange qui portait une relique de saint Thomas d'Aquin renfermée dans une boîte d'argent. Le soubassement de ce superbe campanile, qui atteint déjà à lui seul la hauteur des combles de l'église, porte encore cinq étages décorés de colonnes, de gargouilles, de clochetons, et percés d'ouvertures dont l'arc n'est ni entré ni ogival, mais disposé en triangle.

Sept colonnes partagent l'édifice en deux nefs; suivant les chroniques du monastère, ce nombre mystérieux fut adopté par allusion à ce verset du chapitre ix des Proverbes de Salomon : *Sapientia edificavit sibi domum, exeredit columnas septem.* Les colonnes, entièrement rondes et isolées, ont pour coiffure des chapiteaux, aux volutes desquels sont appendus des écussons blasonnés. Toutes les clefs de voûte sont aussi sculptées d'armoiries. La plus remarquable des colonnes est la dernière vers l'orient; sa tige droite et svelte, comme celle d'un palmier, donne naissance au faisceau de nervures qui vont s'épanouir dans l'abside. Tout le vaisseau est couvert de peintures. Des torsades à galons rouges et noirs grimpent en spirale sur les fûts des colonnes. Les arcs-doubleaux sont couverts d'un fond bleu parsemé d'étoiles blanches. Les nervures se divisent en bandes alternativement rouges et noires, comme les torsades des piliers. Les blasons présentent tous leurs brillants émaux. Les fenêtres offrent une disposition tout à fait exceptionnelle. Elles sont à triple baie; mais, jusqu'à moitié de la hauteur, la baie du milieu seule est ouverte; les deux autres, simplement figurées, sont enrichies de peintures très-fines qui se raccordaient avec les vitraux. Il s'y trouve de charmants motifs de bordures, de nombreuses fleurs de lys, des écussons de bienfaiteurs, des rinceaux, des fleurons et de saints personnages. Les vitraux ont tous été enlevés, sauf ceux des deux roses; la cathédrale de Toulouse en a recueilli quelques fragments. On assure que, parmi les sujets de ces verrières, on remarquait les triomphes des précheurs sur l'hérésie représentés sous des emblèmes mystiques, et surtout l'arbre généalogique de l'ordre des Dominicains qui, sortant du corps de saint

Dominique, comme du flanc d'un autre Jessé, portait pour fleurs et pour fruits des confesseurs et des martyrs.

Aujourd'hui, un plancher sépare l'église en deux étages : l'un est une écurie, l'autre un magasin de lits militaires. Pour donner de l'air aux chevaux qui logent au rez-de-chaussée, sur les sépultures des saints et des prélats, le Génie a imaginé de détruire toutes les voûtes des chapelles. Honteux de leur propre barbarie, les démolisseurs s'empressèrent de jeter un épais badigeon sur les parois de ces chapelles encore couvertes de fresques très-précieuses; ils espéraient ainsi supprimer des témoins qui les auraient accusés trop haut. Mais le badigeon tombe, et la peinture monumentale reparait avec ses figures dessinées à grands traits, sa vivace couleur, ses nobles et simples draperies, ses têtes tantôt candides et tantôt majestueuses. Les tableaux qui sont parvenus à secouer leur enveloppe de plâtre appartiennent tous aux *xiv^e* et *xv^e* siècles. Les plus intéressants existent sur les parois de l'ancienne chapelle de Notre-Dame-de-Pitié. D'un côté, saint Dominique debout, revêtu du costume de son ordre, la tête entourée d'un nimbe radié, un ostensor d'or dans la main gauche, et dans la droite un livre fermé, accueille l'offrande d'un bourgeois agenouillé qui, suivant la teneur de l'inscription tracée sur l'encadrement, présente humblement une chapelle au père des prêcheurs. Sur la paroi opposée, le peintre a retracé les angoisses de la mère de Jésus. Au sommet de l'ogive, tandis que Joseph et Nicodème descendent de la croix le corps du Sauveur, au milieu des saintes femmes désolées, Marie se précipite sur son fils pour l'embrasser, et le disciple bien-aimé presse douloureusement sur ses lèvres la main droite de son maître. Puis, la Vierge paraît, serrant sur ses genoux le cadavre de son fils : *ô vous qui passez par le chemin, arrêtez-vous et voyez !* Le troisième sujet a beaucoup souffert; mais il en reste encore assez pour qu'on y puisse voir le Christ étendu sur la pierre du tombeau, et la Vierge agonisante qui se laisse tomber sur ce corps glacé pour lui donner un dernier embrassement. Au point de vue de l'exécution matérielle, des gens d'académie trouveraient peut-être à cette peinture plus d'un défaut. Mais la poésie et le sentiment passent bien sans doute avant la correction. Dans une autre chapelle, plusieurs sujets peints au commencement du *xiv^e* siècle semblent appartenir à la légende d'un apôtre. Sur le flanc méridional de l'église, toutes les chapelles conservent des traces plus ou moins importantes de leur décoration primitive. Il y en a surtout une qui demeure presque complète. Sur une de ses parois, une grecque très-élégante divise la peinture en deux sujets : dans le tableau inférieur, le Christ expire sur la croix

entre sa mère et son disciple chéri; le soleil et la lune assistent à la mort du Dieu fait homme; dans l'ogive, au milieu d'un quatrefeuille d'or à fond rouge, le Christ, représenté de grandeur naturelle, est assis sur un trône; de la main gauche il tient un livre fermé, de la droite il bénit à la manière latine; ses pieds sont nus; une robe blanche et un manteau bleu couvrent son corps; sa tête est imposante; ses cheveux d'or, également partagés sur le haut du front, retombent sur ses épaules; les quatre animaux symboliques l'accompagnent. En face du Christ, sur l'autre paroi de la chapelle, se montre un saint évêque, coiffé de la mitre basse du moyen âge, vêtu d'une aube d'azur et d'une chape rouge galonnée d'or; la droite bénit, l'autre main tient la crosse. Le visage du prélat, encadré d'une chevelure d'or, est imberbe, plein de jeunesse et empreint de la plus gracieuse modestie. Les artistes du xiv^e siècle ont produit peu de figures aussi remarquables. Toutes ces peintures, qui formeraient un si précieux musée, n'ont plus d'abri qui les protège. L'enduit qui les porte, malgré son épaisseur et sa solidité, ne saurait opposer une longue résistance à l'action de la pluie et du soleil. Je le dis à regret, mais la France est le seul pays de l'Europe où les monuments des arts soient traités avec une pareille indifférence.

Au nord de l'église, se trouvent les débris du cloître. On ignore la date précise à laquelle il fut commencé. Nous savons seulement qu'en 1253 le général de l'ordre permit de le terminer en colonnes de marbre, et que l'œuvre se faisait aux dépens de l'évêque de Toulouse. La galerie orientale ne fut construite qu'en 1304, celle du midi en 1306; les travaux de raccord et d'ornementation se prolongèrent jusqu'en 1309. Les quatre galeries étaient encore debout il n'y a pas dix ans. Mais depuis, le Génie militaire s'est ravisé, et si d'unanimes clameurs n'étaient venues interrompre ce rude démolisseur, le cloître tout entier aurait cessé d'exister. Il n'en reste plus que deux galeries: celle du nord et celle de l'ouest, et encore la première a-t-elle été entamée. La galerie de l'ouest, demeurée complète, se compose de dix-huit ogives, dont les archivoltes, construites en briques, reposent sur quarante colonnettes de marbre blanc. Le côté du nord avait exactement la même dimension; on y compte encore quinze ogives et trente-quatre colonnettes. Si nous admettons, ce qui est à peu près certain, que les deux côtés démolis étaient semblables à ce qui reste, nous atteindrons, pour les seules galeries du cloître, au chiffre de cent vingt colonnes de marbre. Ces colonnettes ont été extraites des carrières des Pyrénées. Les fûts sont minces et délicats; les chapiteaux sont sculptés de feuillages, de mascarons, de figures d'hommes et d'animaux, de griffons encapuchonnés, et de

quelques rares écussons. Des peintures, exécutées du xiii^e siècle au xvii^e, couvraient toute la muraille à laquelle s'appuyaient les galeries. Aujourd'hui les ogives du cloître sont bouchées par des cloisons de plâtre, les galeries abritent des chevaux, et la muraille, autrefois peinte, a été criblée d'ouvertures destinées à rendre plus facile la circulation de l'air dans toutes les portions de cette écurie de marbre.

La salle du chapitre, dont le sort actuel est pareil à celui du cloître, ouvrait sur la galerie orientale par trois portes accompagnées de colonnettes dont les chapiteaux, surmontés de feuillages où chantaient des oiseaux, gardent encore des traces de coloration verte. Elle fut construite dans les premières années du xiv^e siècle, du temps qu'Ilhier de Compiègne était prieur, et aux frais de maître Arnaud de Villiers, qui donna pour cette œuvre huit cents livres tournois. Le tombeau et la statue du bienfaiteur y demeurèrent intacts et vénérés jusqu'à la suppression du monastère.

Cette salle a trois nefs, deux travées en profondeur et une petite abside à sept côtés, qui correspond à la nef centrale. Deux colonnes de marbre blanc, taillées en hexagone, qui ont à peine quarante centimètres d'épaisseur, servent d'appuis aux voûtes dont les nervures vont se croiser autour de cartouches blasonnés. Tout le pourtour de la salle était jadis garni de stalles que remplacent aujourd'hui des auges et des râteliers. Dans l'abside s'élevait un autel.

Au commencement du xvii^e siècle, le prieur, Gabriel Ronquet, fit peindre par des moines, sur les murs du chapitre, les portraits des grands hommes et des protecteurs de l'ordre. Cette précieuse collection comprenait en tout cent vingt-huit personnages, quatre papes, dix-sept cardinaux, trente martyrs, vingt-sept confesseurs, six généraux de l'ordre, un évêque de Toulouse et quarante-trois moines ou prélats. La moitié de ces tableaux a complètement disparu, et parmi les soixante-cinq, dont les traces sont encore appréciables, il y en a de fort endommagés. Quelques-uns, placés hors de la portée des hommes et des chevaux, se sont mieux conservés que tous les autres; ils représentent huit cardinaux, parmi lesquels brille le fameux Hugues de Saint-Cher, et quatre papes, Honoré III, Innocent IV, Benoît XII et Pie V. Entre ces douze portraits se trouvent de grands écussons armoriés, autour desquels s'agencent des attributs religieux, des palmes, des anges. En mémoire du songe mystérieux de la mère de saint Dominique, les armoiries ont pour support des chiens qui tiennent à la gueule un flambeau allumé avec ces devises : *Vigilat et custodit, lucet et ardet.*

Mais voici bien la plus honteuse de toutes ces profanations. Dans un angle

du cloître, des traces de peintures éclatantes vous attirent de loin. Ce sont des médaillons encadrés de riches guirlandes, des évêques revêtus de leurs insignes sacrés, des dominicains qui tiennent des palmes, et une grande Madone en costume de reine. A côté, sur une élégante porte découpée en ogive, pend un écriteau qui vous avertit que là sont séquestrés les chevaux malades. Entrez cependant sans dégoût, et vous aurez à peine dépassé le seuil qu'un spectacle magnifique et désolant à la fois viendra frapper vos yeux. Cette infirmerie, affectée aux animaux atteints de la morve ou du farcin, n'est autre chose qu'une des plus somptueuses chapelles que nous ait léguées le XIV^e siècle. Dominique Grenier, évêque de Pamiers, la fit construire en l'honneur du martyr saint Antonin, patron de son diocèse. Elle fut terminée le 7 novembre 1351, comme l'indiquait une inscription gravée, dans son enceinte, au-dessus de la tombe du fondateur. De grands médaillons, à fonds d'azur étoilés d'or, couvrent la voûte, et, dans les intervalles qui les séparent, sont figures des trèfles décorés de feuillages blancs qui se détachent sur des fonds rouges. Des figures peintes dans les médaillons représentent les vieillards de l'Apocalypse, la tête environnée du nimbe, le visage orné d'une barbe vénérable; leurs vêtements se composent de robes éclatantes en brocard semé de fleurs; de la main gauche ils tiennent une viole; de la droite, ils élèvent le vase d'or qui contient pour parfum les prières des justes. Au milieu d'eux siège le Christ sur un trône royal; son nimbe d'or est croisé de rouge; sa robe est blanche, son manteau de couleur brune; les animaux symboliques sont à ses côtés. Treize bustes nimbés remplissent un pareil nombre de médaillons peints dans les voussures de l'abside; ce sont probablement les figures du Christ et de ses apôtres. Sur les parois, la légende de saint Antonin occupe une suite de quarante tableaux accompagnés d'inscriptions qui en indiquent les sujets. Toutes ces peintures, qu'il n'est pas possible de décrire ici, offrent des scènes charmantes, des paysages, des vues de villes et de monuments, des intérieurs de palais et d'églises, des costumes intéressants, et une multitude de détails infiniment curieux. Les têtes sont, pour la plupart, d'une grâce et d'une finesse exquises. Un des plus admirables tableaux représente des anges qui portent au ciel, en chantant des cantiques, les âmes des martyrs. Ce n'est point à des modèles terrestres que le peintre a emprunté les suaves visages de ses anges et la triomphante beauté de ses martyrs. La simple énumération des peintures, qui font de la chapelle de Saint-Antonin un si riche musée, nous entraînerait beaucoup trop loin. Mais je ne puis passer sous silence les cryptes destinées à servir de sépulture aux religieux de la maison et aux chanoines de

Pamiers qui mouraient à Toulouse. Dominique Grenier fit creuser, sous le sol de la chapelle, un vaste caveau dans lequel sont disposées trente tombes, dont six étaient réservées aux chanoines, et les vingt-quatre autres aux moines. Ces dernières étaient désignées chacune par une des lettres de l'alphabet. Quand un religieux venait à mourir, on l'inhumait dans la tombe qui avait été le plus anciennement ouverte. Le défunt était descendu dans son sépulchre tout habillé, couché sur le dos, le capuchon baissé sur le visage; une grande pierre scellée avec de la chaux recouvrait ensuite le nouvel hôte arrivé dans la funèbre cellule. Un registre tenu par les moines indiquait exactement en quelle tombe chaque frère avait été déposé. Les cadavres confiés à ce caveau se desséchaient sans se consumer. Des soldats retrouvèrent, il y a quelques années, l'entrée du souterrain, et pendant plusieurs jours on put le visiter. Il y restait des corps tout entiers, surtout de nobles et graves têtes de moines, vieilles de plusieurs siècles. Pour prévenir de tristes profanations, l'autorité prit la sage mesure de faire clore ces tombeaux. Depuis le *xvii^e* siècle, la chapelle de Saint-Antoine avait été prêtée par les religieux à la communauté des chirurgiens jurés de Toulouse. Les étudiants en chirurgie subissaient leur examen définitif devant l'autel décoré en 1635, aux frais de la communauté, d'images dorées représentant la Vierge, et les saints patrons Cosme et Damien. La religion se mêlait ainsi à toutes les circonstances importantes de la carrière de l'homme, et les choses n'en allaient pas plus mal.

Dans une cour voisine du cloître, on rencontre le bâtiment du réfectoire, commencé, à la fin du *xiii^e* siècle, par le prieur Arnaud-du-Pré, et terminé dans les premières années du siècle suivant, par un autre prieur nommé Loup-de-Bayonne; la plus grande partie de l'ouvrage se fit aux dépens du monastère de Prouille. Frère Thomas Moncornet peignit sur les parois de cet édifice, d'abord en 1656, l'histoire de saint Thomas d'Aquin; puis, en 1678, la vie de saint Jérôme. Ce moine-artiste avait exécuté beaucoup d'autres peintures dans la grande église et dans la bibliothèque. Treize hautes fenêtres garnies de meneaux éclairaient le réfectoire; le vaisseau, large comme une église, et voûté en bois, s'étend sur une longueur de sept grandes travées; les arcs-doubleaux qui soutiennent la charpente sont divisés par assises, alternativement peintes en rouge et en blanc. Quelques débris de sculptures marquent la place de la chaire du lecteur. Il ne subsiste plus rien des peintures qui tapissaient les murailles; elles auront été sacrifiées quand ce lieu fut converti en manège.

Voilà donc à quel degré d'abjection est descendu l'un des plus somptueux

monuments du pays. Tel est le traitement réservé aux plus précieuses productions de l'art, dans cette France qui marche, dit-on, à la tête de la civilisation moderne. Une église peinte depuis le sol jusqu'au sommet des voûtes, des galeries de marbre, des chapelles étincelantes d'or et de couleur sont réduites à servir d'écuries et de greniers. En vain l'administration municipale de Toulouse, appuyée d'un décret rendu en 1790 par l'Assemblée nationale, demande-t-elle que l'église au moins lui soit restituée. A toutes réclamations le ministère de la guerre, qui ne prend pas même le souci d'en contester la légalité, oppose la résolution de ne se dessaisir de ce qu'il possède qu'à beaux deniers comptants. Peu lui importe à lui, étranger qu'il veut être par métier à toute culture des arts, si sa caserne est peinte, si son écurie est dorée, si ses magasins sont tapissés de sculptures; que ses hommes soient abrités, ses chevaux logés, son fourrage bien aéré, et il ne s'inquiète plus de rien au monde. Il y a cependant, grâce au ciel, quelque chose de plus noble encore et de plus beau que l'équitation, la théorie et la manœuvre.

D^M DE GUILHERMY.

AU DIRECTEUR DES ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

Paris, 15 mai 1847.

« Mon cher monsieur,

« Je vous ai promis de vous tenir au courant de l'affaire des Jacobins de Toulouse. Le conseil municipal de cette ville est décidé à faire valoir ses droits; il a pensé avec raison qu'il était temps de mettre un terme à cette fureur de destruction qui, de cette cité jadis si riche en monuments, ferait bientôt l'une des plus insignifiantes villes de la France méridionale.

« Par une délibération du 5 mai, le conseil municipal de Toulouse a autorisé le maire de cette ville à poursuivre devant toutes les juridictions compétentes, et par tous les moyens possibles, d'abord la suspension des dévas-tations commencées, puis la réintégration, dans leur état primitif, des fenêtres et objets détruits. L'affaire sera donc traitée légalement; nous pouvons l'espérer maintenant, car il n'est dit nulle part que le Génie militaire ne soit pas soumis à la loi commune. Or, dans le cas présent, le Génie militaire est usufruitier d'un bien dont la ville est propriétaire. Cela est incontestable. Mais, ce point établi, il reste deux questions pendantes: l'ordonnance royale du 27 août 1818 lui laisse cette jouissance jusqu'à ce que « l'immittité absolue » de ces bâtiments pour le service militaire ait été reconnue. Par qui

cette « inutilité » devra-t-elle être constatée? Le Génie militaire, partie prenante, peut-il être lui seul juge intéressé dans la question? Supposons que ce point soit vide, et que le Génie militaire ait été reconnu seul capable de constater « l'utilité ou l'inutilité » des bâtiments pour le service auquel ils sont affectés aujourd'hui, le terrain et les bâtiments qui le couvrent représentent une valeur, propriété incontestée de la ville, comment pourra-t-on admettre que le Génie, usufruitier seulement et chargé, comme tout tuteur usufruitier d'un bien en possession de mineurs, d'entretenir ce bien en bon état de conservation, ait le droit de le détériorer, de le détruire même en tout ou partie? N'y a-t-il pas là quelque chose de monstrueux? On ne peut forcer la Guerre à aimer et protéger nos monuments; mais on a le droit de compter qu'elle sera, comme tout le monde, obligée de respecter la propriété d'autrui. Huit fenêtres à meneaux n'en sont pas moins jetées à bas. On s'est arrêté, cependant. Mais la ville ne se contentera pas, nous l'espérons, de cette concession tardive; elle demande le retablisement des parties détruites, et elle ne demande en cela que ce qui est juste. Nous verrons si le Génie militaire taille et monte des meneaux aussi habilement qu'il sait les démolir.

« Non-seulement nous devons souhaiter que les mesures énergiques prises par le conseil municipal de Toulouse aient un heureux résultat, mais aussi que cette belle ville rentre en possession d'un des plus intéressants monuments de la France. Il serait cruel de voir détruire, aujourd'hui, l'un des rares monastères qui nous soit resté, et de penser que notre indifférence achèverait ce que le fanatisme révolutionnaire avait commencé.

« Tout le monde, d'ailleurs, gagnerait à cette restitution, car le ministère de la guerre n'ignore pas que le couvent des Jacobins n'est nullement disposé pour l'établissement d'une caserne d'artillerie. Les chevaux, parqués derrière ces murs humides, et dans cette église coupée par un plancher, sont la plupart atteints de la morve; les dortoirs sont mal aérés, le manège incommode, les cours trop petites pour un si grand nombre d'hommes et de chevaux; les fourrages ne se conservent pas, au point qu'il y a deux ans des approvisionnements d'avoine ont été perdus par la fermentation. Ce sont là des faits qui méritent quelque attention, et si le Génie militaire trouve étrange que la ville de Toulouse veuille rentrer en possession d'une propriété qu'elle apprécie à sa valeur, peut-être se laissera-t-il toucher au moins par la perte des chevaux et du fourrage de l'artillerie, et voudra-t-il prendre le parti de les loger ailleurs.

« Votre bien affectué,

« E. VIOLLET-LE DUC. »

MÉLANGES ET NOUVELLES.

LES ARTISTES DU MOYEN ÂGE.

Depuis plusieurs années, nos lecteurs le savent, le directeur des «*Annales*» s'occupe de recherches sur les anciens artistes de la France et même de l'Europe chrétienne¹. Par la voie des Comités historiques et des «*Annales*», par le secours des correspondants du ministère de l'instruction publique et des lecteurs de notre recueil, par les investigations auxquelles tant d'archéologues ont pris part sur tous les points de la France, il est arrivé une masse considérable de documents. En 1844, on possédait des renseignements sur dix-huit cents artistes ou artisans de toutes les provinces de France; depuis cette époque, ce nombre s'est élevé à près de trois mille. Il était temps, enfin, de mettre en ordre, dans un recueil spécial, ces documents précieux et sans lesquels il n'est pas possible d'écrire une histoire de l'art en France au moyen âge; en conséquence, M. Didron, secrétaire du Comité, a renouvelé, dans une des séances de l'année dernière, la proposition qu'il avait déjà faite à plusieurs reprises. Voici le résultat de la discussion qui a eu lieu à ce sujet; nous en prenons le compte rendu dans le «*Bulletin archéologique*» du Comité, volume 7^e, page 178-179.

«*Le secrétaire rappelle que le Comité a conçu déjà depuis longtemps le projet de réunir dans un recueil tous les documents inédits, relatifs aux artistes du moyen âge de la France, qui ont été envoyés par des correspondants. Ces documents sont aujourd'hui fort nombreux; il en est venu de presque toutes les provinces, et ils jettent un grand jour sur les artistes qui nous ont dotés de si beaux et de si considérables monuments de toute espèce. Il serait temps de réaliser ce projet et de recueillir tous ces documents. Si l'on tarde davantage, on ne saura plus où les trouver, et l'on perdra ainsi le fruit des recherches d'une soixantaine de correspondants. Jusqu'à présent, le Comité n'a pas encore publié un seul ouvrage de documents inédits, et il a annoncé à diverses reprises qu'il ferait ce livre sur les anciens artistes;*

1. Revoir principalement le premier volume des «*Annales Archéologiques*», pages 77-82 et 117-120.

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES.

Par Didron aîné, rue d'Ulm, N° 1, à Paris.



ARTISTES DU MOYEN AGE, DU XIII^e AU XV^e SIÈCLE.

Miniatures de Manuscrits anglais

c'est sur la foi de cette annonce que les correspondants ont fait des recherches et envoyé ce qu'ils découvraient. Avec un ouvrage de ce genre, on trouverait le moyen d'être agréable à soixante correspondants, tout en publiant un livre original et des plus curieux. Tous ces textes inédits, où des artistes, inconnus jusqu'alors, sont nommés; toutes ces descriptions, où des œuvres d'art de tout genre, existantes encore ou détruites par les révolutions, sont signalées en termes techniques dont nous avons un si grand besoin pour la terminologie archéologique; tous ces marchés, où des conditions assez minutieuses sont stipulées entre les contractants, les artistes et les chapitres de cathédrales, les fabriques d'églises, les évêques, les grands seigneurs; tous ces comptes de dépenses, où le prix des matériaux et de la main-d'œuvre est donné aux différents siècles, sont d'un intérêt incontestable. Il serait donc fort utile de réunir ces textes, descriptions, marchés et comptes. On les classerait, dans le corps de l'ouvrage, par ordre de province, car c'est selon cet ordre qu'on les a trouvés et qu'on les a transmis au Comité. Ainsi, les recherches de M. de Saint-Mémin portent toutes sur les artistes de la Bourgogne; celles de M. le baron de Girardot, sur Bourges et le Berri, et ainsi des autres. Mais, à la fin du volume, on placerait des tables. Dans l'une de ces tables, on rangerait les artistes par ordre alphabétique; dans une seconde, par ordre chronologique; dans une troisième, par ordre analytique. C'est-à-dire que les architectes seraient séparés des sculpteurs, ceux-ci des peintres, et ainsi de suite. Par ce moyen, les recherches seraient faciles.

« M. le comte de Montalembert appuie cette proposition. Dans un ouvrage de ce genre, indispensable pour l'histoire des arts en France, chaque province trouvera des renseignements qui l'intéresseront. Les documents d'une autre espèce, qu'on a envoyés au Comité, n'ont pas cette importance; ceux qui offrent de l'intérêt sont peu nombreux, et il n'y a aucun inconvénient à en ajourner la publication.

« A l'unanimité, le Comité prie M. le ministre d'ordonner, par un arrêté, la publication d'un recueil in-4^o, contenant les documents inédits envoyés sur les anciens artistes de la France. La composition de cet ouvrage serait confiée à M. Didron, secrétaire du Comité, qui serait chargé de mettre immédiatement en ordre ces documents divers.

« Le secrétaire pense qu'il serait utile de faire connaître cette décision par la voie du « Bulletin archéologique ». Les correspondants qui n'ont rien envoyé encore feraient des recherches pour tâcher de découvrir des documents nouveaux; ceux qui ont déjà trouvé continueraient et complèteraient

leurs investigations. Chaque renseignement sur les anciens artistes sera publié avec le nom du correspondant qui l'aura envoyé. »

Conformément à ces conclusions, M. le ministre de l'instruction publique a écrit, en date du 30 mars dernier, au secrétaire du Comité :

« Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer que, par un arrêté en date de ce jour, et sur la proposition du Comité des arts et monuments, j'ai décidé que vous seriez chargé de publier, pour le compte du ministère de l'instruction publique, un *Recueil de documents inédits relatifs aux artistes français du moyen âge*. — Je vous engage à réunir tous les matériaux nécessaires pour cette publication.

« Recevez, etc.

« Le ministre de l'instruction publique,

« SALVANDY. »

L'annonce de cette prochaine publication ayant été insérée dans le « Bulletin archéologique », il est arrivé un certain nombre de documents nouveaux ; c'est pour compléter ces envois que nous reproduisons cette annonce dans les « Annales Archéologiques ». Nous le répétons, chaque renseignement sur les anciens artistes sera publié avec le nom de quiconque l'aura envoyé. C'est une œuvre collective qu'il s'agit de faire, bien plutôt que personnelle, et notre rôle sera principalement d'éditer les recherches des autres. Ces recherches embrassent quatre séries, qui seront publiées en autant de parties distinctes dans le « Recueil ».

La première série ou partie comprend les documents manuscrits, marches, traités, textes divers où sont nommés des artistes et signalées des œuvres d'art. C'est dans les archives surtout qu'on est sûr d'en trouver ; c'est de là que MM. de Saint-Mémin, de Girardot, de la Fons, Quantin, Renouvier, Fériel, Dusevel, Le Glay, Rédet, Montié, etc., en ont tiré un si grand nombre.

La seconde série comprend les dessins manuscrits, palimpsestes ou non, sur lesquels sont dessinés des plans, élévations, coupes et détails de monuments analogues à ceux que nous avons déjà donnés dans les « Annales », et qui existent à Reims, Clermont-Ferrand, Auxerre, Strasbourg, Cologne, Fribourg, Ulm, Ratisbonne, etc. A cette série peuvent appartenir les épreuves tracées sur la pierre, analogues à celles qu'on voit sur les bas-côtés de la cathédrale de Limoges, et que nous avons déjà publiées ici.

A la troisième série reviennent les inscriptions monumentales, comme

celles de la cathédrale de Paris, de la porte Saint-Urcin de Bourges, du tympan de la cathédrale d'Autun, des bases et chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire et de Toulouse, des vitraux de Rouen, des tableaux de Strasbourg, des stalles d'Amiens, etc., où sont nommés, quelquefois avec accompagnement de dates, des architectes, sculpteurs, peintres, fondeurs, organistes, menuisiers, orfèvres, etc. C'est dans cette partie que l'on devra faire entrer les nombreux signes lapidaires, d'appareilleurs ou de tâcherons, dont nous avons déjà donné un si grand nombre, et dont nous offrirons encore divers spécimens.

Dans la quatrième partie seront publiées toutes les représentations où sont figurés des artistes, comme la tombe de l'architecte Libergier, comme le vitrail des statuaires et tailleurs de pierre, comme les miniatures des divers manuscrits anglais dont nous donnons ici la gravure¹, comme le menuisier des stalles de Poitiers. C'est à cette partie que reviennent les labyrinthes, analogues à ceux des cathédrales de Reims et d'Amiens, où se voyaient représentés les architectes ou les maîtres de l'œuvre de ces gigantesques édifices.

Voilà les quatre points principaux sur lesquels nous appelons l'attention et les nouvelles recherches de nos lecteurs : les TEXTES, les PLANS, les INSCRIPTIONS, les PORTRAITS. Avant de mettre définitivement en ordre les matériaux que nous possédons dans nos cartons et ceux que le ministère de l'instruction publique a classés dans ses archives, nous attendons l'envoi des communications nouvelles que nous sollicitons vivement ici.

ANCIEN TRÉSOR D'UNE CATHÉDRALE DE FRANCE.

M. l'abbé Daras nous écrit de Saint-Medard, près de Soissons où il dirige sous M. l'abbé Poquet, correspondant des Comités historiques, l'institution des sourds-muets :

« Monsieur et ami,

« J'ai l'honneur de vous annoncer la découverte que j'ai faite d'un important manuscrit concernant l'orfèvrerie sacrée du moyen âge. Ce manuscrit

1. Nous recommandons à nos lecteurs de regarder attentivement ces architectes, tailleurs de pierre, serruriers, hisseurs de matériaux, poseurs ou appareilleurs, maçons, figurés dans ces quatre dessins. Le plus ancien représente saint Jean évangéliste, enlevé par l'ange, comme il est dit dans l'Apocalypse, et, considérant la construction, l'achèvement de la Jérusalem céleste. L'apôtre est vieux et barbu, ainsi que le représentent les Grecs, et non jeune et sans barbe comme nous le faisons. Le manuscrit d'où est extraite cette miniature paraît dater du xiv^e siècle. Nous en devons le dessin à M. Thomas Wright.

ne renferme rien moins que la description complète de deux cent cinquante pièces principales d'argenterie, formant à la fois le riche ameublement et le précieux trésor d'une église cathédrale du moyen âge. Cette cathédrale est une de celles que vous chérissez le plus ; l'inventaire en porte le nom vers la fin ; il porte aussi le nom et le parafe du juge et bailli du chapitre qui l'a visé le 16 juin 1765. Ce manuscrit est un in-4°, écrit sur vélin, en belles lettres cursives. La reliure en bois est couverte d'une basane à triple filet noir et à dos de nervures. Deux fortes lanières, maintenues chacune par trois clous, faisaient autrefois le demi-tour du volume et s'accrochaient par un quatrième clou sur le plat de la couverture. Ces fermoirs ont disparu. Mais ce n'est pas la seule injure qu'ait reçue ce précieux livre : une main, plus audacieuse que celle du temps et non moins destructive, a pénétré dans l'intérieur, et, sans respect pour notre légitime curiosité, elle en a détaché un cahier de huit folios, depuis le 24^e jusqu'au 33^e, celui précisément qui renfermait la description des bijoux ou des divers ustensiles placés dans la chambre de la Fabrique, sous la garde du chapelain. La première pensée, venue naturellement à mon esprit, fut que le chapelain lui-même aurait pu détacher ou obtenir cette nomenclature des objets confiés à ses soins ; partant, toute espérance pouvait n'être pas perdue, et ce cahier regrettable se retrouverait peut-être ailleurs. J'avais cependant abandonné tout espoir, lorsque, palpant et refermant le manuscrit, j'aperçus, collé à l'intérieur, sur la couverture en bois, une feuille de vélin, dont l'écriture, effacée en partie, rappelait justement les objets absents de l'inventaire. Ainsi donc nous possédons la nomenclature au complet.

« Je ne veux pas, pour la première fois, arrêter longtemps vos regards sur les diverses séries de pierres précieuses, croix d'or, reliquaires, soleils, calices, chalumeaux, patènes, coupes, pixides, candelabres, encensoirs, paix et uréoles, chasses, fiertes, phylactères, arches et coffrets, pommes, anneaux et couronnes, bourses, pots, lanternes, œufs, cuillères, etc. Tout cela est en or, argent, soie, ambre, camaïeu, jaspe et ivoire ; en os, corne, plomb, cuivre, bois, pierre, os et cristal. Tout cela taillé, battu, ciselé et sculpté, peint, fondu, coulé, tressé, niellé ou émaillé. Tout cela reposant sur des animaux, des pieds trifides, des bases trifolées ; soutenu par des daïs, piliers et pinacles ; couronné de frontons, toitures et campanilles ; décoré d'anges d'or, de petits lions argentés, de dragons de bronze, de griffons noirs. Ces pièces sont marquées souvent de signes, d'inscriptions, de vers, de noms de donateurs ou d'artistes, de noms de prêtres ou de chanoines ; on y trouve mention d'un évêque, d'un cardinal et d'un roi. Tout

cela enfin est antérieur à l'année 1502, date précise du manuscrit. Cette antique et pittoresque orfèvrerie chrétienne, si méticuleusement marquée, cataloguée, inventoriée, le manuscrit la développe successivement aux regards dans l'ordre de l'importance relative des pièces, de la valeur du métal, de la consécration liturgique, de l'intégrité, de la conservation et de la beauté des ornements.

« C'est sur votre conseil que je me suis mis à la recherche de ces sortes d'inventaires et index d'orfèvrerie et d'artistes. Vous comprendrez donc plus que personne, monsieur, le degré d'intérêt qu'il convient d'accorder à celui-ci. On ne peut se le dissimuler, l'orfèvrerie sacrée a mis un peu de lenteur à conquérir ce rôle si brillant qu'elle doit jouer dans les études modernes du moyen âge. En effet, à part le crucifix de M. Labarte et la croix de Namur; le reliquaire de Mgr l'évêque de Nevers; cinq ou six calices des x^e, xi^e, xii^e, xiii^e et xiv^e siècles, on a encore fort peu publié d'orfèvrerie ancienne. A part MM. Digot, Dussieux, les barons de Guilhaemy et de la Fons, le vicomte du Moncel et M. l'abbé Texier, le père et le restaurateur de l'orfèvrerie chrétienne, on ne voit pas que la Société française ni le Comité des arts aient obtenu jusqu'ici, sur cette belle partie de l'art, tous les succès qu'on avait le droit d'attendre de leurs efforts simultanés. Il est vrai que M. Rédet vient d'exhumer de la poussière des archives le curieux trésor de la cathédrale de Poitiers; M. Bomin, le trésor de la cathédrale de Rouen, et que M. le baron de Girardot a mis en lumière les nombreuses archives de Bourges. Mais il est vrai aussi, et une note d'un vieux catalogue me confirmait encore dernièrement dans cette conviction, qu'aux xiii^e et xiv^e siècles, on faisait un grand nombre de ces catalogues et inventaires; qu'il en existait dans la plupart des cathédrales et abbayes. Il est de toute évidence qu'on les copiait même les uns sur les autres, qu'on les renouvelait d'intervalles à intervalles, et que par conséquent un certain nombre de ces descriptions et inventaires de trésors doit avoir survécu au naufrage.

« Maintenant, que faire, monsieur, de celui que j'ai découvert, étudié, copié, traduit, commenté même? Si je ne me trompe, il n'en a pas encore été publié d'aussi complet dans le « Bulletin archéologique », dans le « Bulletin monumental », ni dans les « Annales Archéologiques ». Copier encore cet in-4^o tout entier serait fort long! Vous en choisir quelques pages, parmi les plus belles ou les plus curieuses, n'est pas chose facile; il faudrait trancher dans le vif. J'attends donc votre réponse et vous transcris, en forme de spécimen pour vos abonnés, l'inventaire de quelques vases sacrés pris au hasard.

« Un calice d'argent doré avec la patène. Sur le contour de la pomme
« (du nud), existant au milieu de la fige, sont sculptées de nombreuses
« armoiries émaillées avec d'autres émaillatures. Sur le pied de ce calice
« est gravé : don de M. JEAN, joaillier. Il pèse. 1.

« Une grande cuillère en argent, perforée, avec laquelle on a continué
« (à ce qu'on dit) de passer (de coller) le vin qui doit servir à la célébra-
« tion (de la messe). A l'extrémité de sa poignée est un grand anneau
« par lequel elle a coutume d'être portée par le sous-diacre aux fêtes
« annuelles 2.

« Deux longs chalumeaux argentés, dorés au milieu et à leurs extrémités,
« munis d'un pommeau doré et d'une petite anse pour les tenir. Ils ser-
« vaient autrefois pour administrer au diacre et au sous-diacre, sous les
« espèces du vin, le précieux sang de Notre Seigneur 3.

« Deux gros pots d'argent, ayant des pieds peu élevés. On a coutume
« de s'en servir pour verser le vin sur les autels, lorsqu'on les lave le jour
« de la Cène du Seigneur (le Jeudi-Saint) 4.

« Deux uréoles en argent, ayant les pieds élevés, et, sur leur opercule,
« les armoiries du cardinal Barrès 5.

« Une pomme argentée, dorée, forée dans la plupart des endroits, ayant
« à l'intérieur un réceptacle également en argent, dans lequel on a coutume
« de poser le FER CHAUD, pour chauffer les mains du prêtre, lorsqu'il célèbre
« pendant l'hiver 6.

« Je m'arrête pour ne pas tout transcrire; mais, si vous n'aviez pas en-
« core d'ostensoir du moyen âge à offrir à ceux qui vous en demanderont

1. La quantité est restée au bout de la plume. — Voici le texte : « Calix argenteus, deauratus, cum patena. In circuito pomelli, existentis in medio hastilis ejus, sunt multa insignia, seu arma esmailata cum aliis esmailaturis, et super pedem ipsius calicis, id insculptum est : ex dono M. JOANNIS JOCLATORIS, et est ponderis...

2. « Coelear magnum argenteum perforatum, quo solet colari vinum (ut fertur) pro celebratione facienda, et habet in extremitate capuli magnum *anulum* (sic) quo deferri consuevit in festis annualibus à subdiacono.

3. « Duo calami longi, argentei, deaurati in extremitatibus et in medio, habentes pomellum deauratum, nec non ansulam qua teneri possunt, olim deservientes ad ministrandum sanguinem pretiosum Domini nostri, sub speciebus vini, diacono et subdiacono.

4. « Poti duo argentei grossi, habentes pedes non multum elevatos, quibus solet vinum fundi super altaria, dum abluuntur in die cenæ Domini.

5. « Duo urecoli argentei, habentes pedem altum et super operculum insignia D. Card. Barres.

6. « Pomum argenteum, deauratum, foratum in plerisque locis, habens receptaculum etiam argenteum, in quo solet poni ferrum candens, ad calefaciendas manus sacerdotis celebrantis tempore hyemali.

Bientôt, je vous engage à leur donner pour modèle la description de celui-ci. Je traduis mot pour mot.

« Un vase distingué (vas quoddam nobile ¹) en argent doré, servant à « porter la très-sainte Eucharistie, à la fête du Saint-Sacrement. Au-dessus « de ce vase est la représentation du Sauveur assis pour le Jugement, et se « trouve debout à ses côtés deux anges : l'un tient la croix, l'autre la « lance. Plus bas, sur les côtés du vase dans lequel on a coutume de poser « l'Eucharistie, sont représentés les bienheureux apôtres Pierre et Paul. Sur « la partie antérieure, un ange courbe le genou et tient un bouclier de cris- « tal renfermant les reliques suivantes :

« Du berceau du Seigneur; du linge avec lequel le Seigneur essuya les « pieds des disciples dans la Cène; du vêtement de pourpre; du bois de la « très-sainte croix; de la pierre du mont Calvaire imbibée du sang du Christ; « du monument de Jésus-Christ; du suaire du Seigneur; de la pierre du sé- « pulchre. Autour du vase, et vers le haut de la tige, des feuilles esmaillées « avaient été fixées, mais elles ont disparu. Sur les pieds du vase sont les « corps des morts sortant de leurs sépulchres et ressuscitant devant le Sei- « gneur. Dans le vase de cristal, où l'on a coutume de poser l'Eucharistie, se « trouvent deux anges soutenant les croissants où on la place. Et sous ce « vase de cristal, à l'endroit même où a coutume d'être posée l'Eucharistie, « est sculpté... M. JEAN DIMANCHE. »

« Grâce à votre publication, j'espère, monsieur, que la description de ce bel ostensor ne passera pas inaperçue. Les réflexions ne sont pas nécessaires là où elles naissent du sujet même. Il y a, dans cette apparition du souverain juge au-dessus de l'hostie consacrée, et celle de ces deux anges armés qui l'escortent; dans la présence, au-dessous, des deux premiers juges secondaires des nations; dans cet ange effrayé pour l'humanité, qui courbe le genou en avant et conjure néanmoins encore la colère vengeresse de Jésus-

1. « Vas quoddam nobile, argenteum, deauratum, ad deferendam sacratissimam Eucharistiam « in festo Sanctissimi-Sacramenti, habens desuper imaginem Salvatoris sedentis in iudicio, et a « lateribus duos angelos, quorum unus tenet crucem, alter lanceam, et a lateribus vasis, in quo « solet reponi Eucharistia, sunt imagines beatorum apostolorum Petri et Pauli; et a parte ante- « riore habet angelum, genuflexo, tenente scutum crystallinum continens reliquias sequentes, vi- « delicet : de cunabulo Domini, — de linteo quo Dominus extersit pedes discipulorum in cenâ, — « de purpureo vestimento, — de ligno sanctissimæ crucis, — de lapide montis Calvarie, — de « sanguine Christi resperso, — de monumento Christi, — de sindone Domini, — de lapide sepulchri. « Circa cum pede vasis, et in stipite superioris, sunt affixa folia esmaillata; sed desunt. Et super « pedes sunt corpora resurgentium Domino ex sepulchris. In vase illo crystallino, ubi solet reponi « Eucharistia, sunt duo angeli tenentes crescentes ubi locantur (sic) ipsa. Et sub crystallino vase, « ubi solet poni Eucharistia, est id insculptum : M. JEAN DIMANCHE. »

Christ, en lui opposant un bouclier composé des plus précieux fragments de sa passion, afin de sauver le genre humain ressuscitant au pied du vase; il y a, dis-je, dans cet assemblage de tout ce qu'il y a de plus vénéré dans les reliques, de plus saint dans l'adoration, de plus profond dans les mystères, de plus sombre et de plus effrayant dans les vérités de la religion, la plus haute puissance peut-être du symbolisme. C'est l'une des plus belles et des plus fortes pensées de l'art chrétien du moyen âge.

« Que l'on mette en parallèle le simple soleil radié d'aujourd'hui ou même l'un de ces gigantesques ostensoirs, fabriqués dernièrement à grands frais à Paris, mais si pauvres l'un et l'autre de signification, avec ce tableau vivant ou la résurrection de l'humanité, la médiation de Jésus-Christ, et l'appareil du Jugement dernier s'élèvent dans des plans divers, se superposent sur un seul vase, et l'on aura une idée de ce que peut, sous le puissant empire des croyances, l'artiste fervent dont le cœur et la main obéissent à l'impulsion d'une foi forte, et de ce que peut aussi, sous l'empire d'un siècle incroyant et d'un art dégénéré, l'artiste dont le cœur refroidi ne travaille qu'avec des espérances fondées sur un calcul mercantile.

« Agrérez, monsieur, l'assurance de mon dévouement et de mes plus affectueuses sympathies,

« DARAS,

« Sous-directeur de l'Institution des Sourds-Muets. »

Nous avons immédiatement félicité M. Daras de sa précieuse découverte, et lui avons annoncé que les « Annales archéologiques » étaient à sa disposition. On s'empressera d'y publier tout ce que M. Daras jugera lui-même digne d'intérêt pour nos lecteurs. Nous avons prié le jeune et savant archéologue d'ajouter des commentaires à ses nombreux extraits, et de donner toujours le texte même, sous sa traduction, parce que la terminologie est d'une haute importance. M. Daras nous a répondu qu'il se mettait sur-le-champ au travail, et qu'il nous préparait, pour la livraison prochaine, un article sur dix croix en vermeil, six grands reliquaires historiés et quatre images de saints en argent, le tout semé de fleurs, de génies, d'anges, d'éléphants, de figures représentant saint Louis, saint Éloi, etc. « Ce sera, ajoutait M. Daras, le commencement de l'inventaire ». — Nous possédons en ce moment, dans nos cartons, cinq inventaires de ce genre, qui datent des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, et que nous ont confiés MM. Quantin, Bonnin, Anatole Barthélemy et le baron de la Fons. Nous attendions une occasion pour les publier successivement; pas de plus belle que celle d'aujourd'hui. Nous commencerons donc par celui de M. Daras, qui est le plus

étendu, peut-être le plus précieux. L'orfèvrerie moderne trouvera certainement plus d'un modèle à copier dans ces belles et nombreuses pièces de l'orfèvrerie du moyen âge.

EXPLICATION D'UNE BOUCLE ENCHANTÉE.

M. Henri Otte, savant archéologue allemand, nous écrit de Froehden près Jüterbog (province prussienne de Brandebourg), la lettre curieuse qui suit et qui résout parfaitement, à notre sens, le petit problème inscrit sur la boucle enchantée ou boucle d'amour trouvée dans le Dorsetshire et dont nous avons donné la gravure. M. H. Otte voudra bien agréer l'expression de nos vifs remerciements pour l'intéressante communication qu'il vient de nous adresser.

« Très-honoré monsieur,

« Pour vous prouver l'intérêt que je prends à la publication de vos « Annales Archéologiques », auxquelles je suis abonné; pour vous exprimer aussi ma vive reconnaissance de tout ce que j'ai appris par vos publications, je prends la liberté de vous adresser la petite communication qui suit.

« Dans une livraison récente des « Annales » (tome VI, page 145), vous donnez le dessin d'une boucle trouvée dans le Dorsetshire, qui porte sur le revers l'inscription AGLA. Ces caractères se trouvent souvent, en Allemagne, sur des bagues du moyen âge, et surtout sur des cloches; ordinairement ils sont inscrits dans les quatre angles d'une croix. C'est ainsi que la Société historique de Saxe et de Thuringe, établie à Halle, en Saxe, possède une bague en argent du xiv^e siècle, trouvée dans la terre, en 1826, près de Weissenfels; sur la face intérieure de cette bague sont gravés les caractères + A + G + L + A. En outre, la cathédrale de Mersebourg, en Saxe, possède une cloche d'alarme, qui, d'après la tradition, est un cadeau fait par l'empereur Henri II, et date par conséquent du xi^e siècle; mais, d'après le style de l'inscription, elle ne remonte pas au delà du xii^e siècle. Cette cloche porte l'inscription suivante :

Sit dum Clinsa sonat turbo procul hostis et ignis. *

« Cet hexamètre est interrompu symétriquement par quatre médaillons circulaires, sur l'un desquels se trouve $\frac{A}{L} | \frac{G}{A}$

« Un second médaillon porte, en inscription, le nom de $\frac{1}{8} | \frac{E}{\sqrt{8}}$

« Les deux autres médaillons contiennent les signes de l'Apocalypse, α et ω , surmontés chacun d'une croix.

« L'église Saint-Nicolas de Jüterbog (province de Brandebourg) est de même en possession d'une cloche du xiv^e siècle, sous l'inscription de laquelle (« Deï agne, Jesu magne, tu dignare nos salvare; O rex glorie, veni cum pace. Amen. id est fiat ») se trouve comme ci-dessus un médaillon avec $\frac{A}{L} | \frac{G}{A}$. On retrouve encore, entre autres, le mot « Agla » sur une bague mystique publiée par le comte de Caylus (*Recueil*, tome VI, page 404, numéros 6 et 7, tab. 30). Enfin le même mot (+ AGLA +) se reproduit sur le collet d'une tunique, dans un buste du Christ peint par Jean Hemling.

« Un exemple bien curieux, et qui date d'une époque plus récente, vient s'ajouter à ceux-ci. Le duc Ernest-Auguste de Saxe-Weimar publia un Ordre, le 24 décembre 1742 (imprimé chez Goze, *Nature, vie humaine et recherches*, tome II, page 387). Dans cet Ordre, il est dit : « Attendu que, par suite d'incendies, beaucoup de gens peuvent tomber dans la misère, nous ordonnons en grâce, pour éviter à tous de pareils malheurs, que dans chaque ville et village on conserve différentes assiettes de bois, dans lesquelles on ait déjà mangé, et sur lesquelles on ait marqué le dessin en question avec la figure et les caractères, le vendredi, entre onze heures et midi, en se servant, à cet effet, d'encre et de plumes fraîches. Il est ordonné, en outre, qu'on jette au feu, en cas d'incendie, l'une de ces assiettes, en prononçant les mots : AU NOM DE DIEU. On répètera ceci trois successivement : si l'incendie se propageait, à la suite de cette opération, il devra s'éteindre nécessairement. » — Au bas de cet édit si curieux, l'on a représenté en gravure sur bois l'assiette enchantée : elle contient une croix avec deux traverses sur lesquelles se trouvent les caractères $\frac{A}{L} | \frac{G}{A}$.

« Ces exemples devraient, il me semble, prouver suffisamment que le mot AGLA n'est pas, comme vous êtes porté à le croire, le nom d'une femme; mais qu'il représente bien plutôt une idée religieuse, à laquelle, depuis le xi^e jusqu'au $xviii^e$ siècle, on attribua une force mystique contre le danger, mais surtout contre les incendies. M. le professeur Wiggert, de Magdebourg, archeologue de grand mérite, a trouvé la véritable signification de ce mot. (Voyez les nouvelles « Communications de la Société de Saxe et Thuringe », tome VII, livraison II, page 88, Halle, 1844. — Voyez Buxtorf, « Lexicon chald., talm. et rabb. », page 22.) Il dit que les quatre caractères AGLA sont les initiales des quatre mots hébreux : Attah, Gibbon, L'olam, Adonai, qui veulent dire : SEIGNEUR, TU ES PUISSANT DANS L'ÉTERNITÉ. On les prononce comme un seul mot, d'une manière cabalistique. Les rabbins s'en servent souvent comme de l'un des noms mystiques de Dieu.

« Veuillez faire usage des observations ci-dessus comme vous l'entendrez, et recevoir l'assurance, etc.

« HENRI OTTE, V. D. M.,
« Membre de plusieurs sociétés historiques. »

UN ANGE MIS EN CARICATURE.

L'église Saint-Sulpice, à Paris, possède une série de grandes statues qu'on attribue à Bouchardon, et qui ornent ou n'ornent pas le pourtour du chœur et du sanctuaire. Deux places étaient restées vides; le préfet de la Seine et le conseil municipal de la ville de Paris ont voulu les occuper. On a donc chargé des statuaires de placer, sur les deux piédestaux vacants, des statues qui marcheront en tête de celles de Bouchardon. L'une de ces figures représentera l'ange du Martyre; l'autre, l'ange de la Prédication. La première est échue à M. Jules Droz, qui a donné plusieurs fois des preuves d'un talent réel, religieux et élevé tout à la fois. La seconde, l'ange de la Prédication, est échue, non pas à M. Bion, qui avait un chef-d'œuvre de sculpture chrétienne au dernier Salon; non pas à M. J. Du Seigneur, qui a fait le groupe de l'archange Saint-Michel terrassant le démon, qui a sculpté les voussures et tympans de Notre-Dame-de-Bon-Secours; non pas à M. Pommateau, qui avait, toujours au dernier Salon, une grande et vraiment remarquable statue de la sainte Vierge portant l'enfant Jésus; non pas à dix ou vingt autres dont les noms accourent tout naturellement sous ma plume, mais bien à un caricaturiste célèbre, qui s'est fait une réputation européenne, et parfaitement méritée, par ses charges grotesques et ses caricatures de plâtre. Cet artiste est donc chargé de caricaturer l'ange de la Prédication. Pour prêcher, il faut faire des gestes nombreux et assez divers; nous supposons qu'on s'est adressé en conséquence à l'artiste en question, qui sait prêter des gestes si réjouissants à ses amusantes statuettes. Autrefois, il y a quatre ans, le « *Moniteur universel* » contenait dans ses graves colonnes la nouvelle qui suit: « M. Fauginet, dont on a remarqué, au dernier Salon, un cheval si habilement exécuté en sculpture, vient d'être chargé par M. le ministre de « la justice et des cultes de faire un ange destiné au chevet de la cathédrale « de Chartres. » Nous pensons que le même « *Moniteur* » va nous dire cette année: « Un artiste, célèbre par ses spirituelles caricatures en plâtre, vient « d'être chargé, par M. le préfet de la Seine, de faire un ange destiné au « chœur de l'église Saint-Sulpice. » M. Fauginet avait été mis hors de l'église, le caricaturiste y entre en plein milieu, tout à côté du maître-autel. A l'avenir, pour avoir une commande officielle d'anges, il faudra s'être fait remarquer par de l'habileté à sculpter des chevaux, des caricatures, des singes,

des chiens ou des chats. Voilà donc M. Fauginet et le caricaturiste devenus, par la grâce de M. le comte de Rambuteau, sculpteurs chrétiens. Et de deux ; quand nous serons à trois, nous ne ferons pas de croix, mais nous vous en donnerons la nouvelle.

CROIX D'HONNEUR.

Nous avons appris, trop tard pour en parler dans la livraison précédente, que le roi, sur la proposition de M. le ministre de l'instruction publique, avait accordé la croix de la Légion-d'Honneur à M. le comte Charles de l'Escalopier, conservateur honoraire de la bibliothèque de l' Arsenal, et à M. Doublet de Boisthibault, un des conservateurs de la bibliothèque municipale de Chartres. Les deux savants bibliothécaires sont correspondants, depuis plusieurs années, du Comité historique des arts et monuments. M. le comte de l'Escalopier, nos lecteurs le savent, est le traducteur de la « *Schedula diversarum artium* », du prêtre Théophile. C'est un riche et généreux ami des antiquités chrétiennes. M. Doublet de Boisthibault trouve dans une infatigable activité le temps de suffire à des fonctions diverses ; il est à peu près le seul à Chartres, en ce moment, qui s'occupe avec suite et succès d'archéologie et d'histoire du moyen âge.

EXEMPLES D'ÉGLISES OGIVALES EN STYLE DU XIII^e SIÈCLE.

Par suite d'un accord mutuel, M. Didron renonce à publier avec M. Hippolyte Durand, en ce moment architecte de la ville de Moulins, l'ouvrage annoncé depuis si longtemps sous ce titre : EXEMPLES D'ÉGLISES OGIVALES EN STYLE DU XIII^e SIÈCLE. Nous revenons donc à notre idée première, ainsi qu'elle est énoncée dans le prospectus de ce projet de publication. Cette idée était de donner petit à petit, dans les « *Annales Archéologiques* », une suite d'exemples d'édifices religieux du XIII^e siècle, échelonnés, depuis Foratoire, la chapelle, l'église moyenne et grande de paroisse, jusqu'à la cathédrale. Des gravures exécutées avec soin donneront toutes les variétés d'églises les plus nécessaires en ce moment où, de tous côtés, on nous demande des modèles. Ces gravures représenteront, non pas des églises inventées, ni même arrangées, ce qui pourrait être suspect à nos abonnés, mais des églises existantes encore dans le pays où le gothique du XIII^e siècle est arrivé à sa perfection, dans l'Ile-de-France, la Picardie, la Champagne, dans une grande partie de la Bourgogne et de la Normandie. Ces églises seront proposées

comme modèles, mais comme modèles qu'on pourra modifier suivant les ressources, les matériaux, la topographie du pays où on voudra les reproduire ou, du moins, s'en inspirer. Pour une chapelle, comme pour les autres églises, on offrira divers exemples pris en divers endroits, afin qu'il y ait à choisir suivant les goûts et les besoins de chacun. Les gravures offriront non-seulement les détails de la construction, mais encore ceux de l'ameublement, de la décoration peinte et sculptée. On aura des modèles d'autels, de stalles, de chaires, de bancs, de crucifix, de chandeliers, de tabernacles, de piscines, de vitraux, de peintures murales, etc. Un devis d'architecte, mais simultanément complété par des devis de menuiserie, de serrurerie, de sculpture et d'ornementation, accompagnera les gravures. M. Viollet-Leduc veut bien se charger des dessins et des devis; le directeur des « Annales » y ajoutera ce que l'iconographie proprement dite, et les besoins liturgiques pourront réclamer de lui. Le second semestre de 1847 ne s'écoulera pas sans que ce travail important, soit de pratique, soit commencé; la publication se continuera ensuite avec une activité croissante en 1848. Nous savons que là surtout est le service principal que peuvent rendre les « Annales Archéologiques »; c'est pourquoi nous avons voulu revenir à notre idée première d'intercaler la publication dans les « Annales » elles-mêmes, afin qu'on ne soit pas obligé de faire une dépense double et de s'abonner aux « Annales » en même temps qu'à ce nouvel ouvrage. Nous allons donc commencer par le plus pressé, par les oratoires et par les églises destinées à contenir depuis cent personnes jusqu'à quinze cents, depuis la chapelle jusqu'à la petite ou moyenne église.

L'ARCHITECTURE OGIVALE ET L'ARCHITECTURE ARABE.

M. GIBAULT DE PRANGÉY.

Nous recevons de M. Batissier, auteur de la belle « Histoire de l'art monumental », les réflexions suivantes sur une question très grave et très controversée, celle de l'origine de l'architecture ogivale.

« Mon cher ami, vous avez souvent protesté, dans les « Annales Archéologiques », contre le système historique qui tendait à établir que notre style ogival procédait directement de l'architecture arabe. Vous vous êtes élevé avec non moins de raison contre les qualifications de sarrasin et d'oriental qu'on a longtemps appliquées à l'art de bâtir, tel qu'il a été pratiqué en France pendant plusieurs siècles du moyen âge. Aujourd'hui que les monuments arabes de l'Espagne, de la Sicile et du Levant ont été étudiés, dessinés et

classes par des hommes compétents en matière d'archéologie, on ne saurait comprendre comment il a été possible d'assimiler nos constructions ogivales aux édifices musulmans. Je puis vous affirmer, pour ma part et après avoir vu les monuments du Caire, de Damas et de Jérusalem, qu'il me semble aussi absurde d'aller rechercher les éléments principaux de nos magnifiques cathédrales dans les mosquées des anciens khalifes, qu'il serait extravagant de vouloir retrouver dans le Koran l'origine de la doctrine évangélique. Ni les moulures, qui sont à l'architecture ce que les lettres sont à l'art d'écrire, ni les dispositions des supports, ni le système de voûtes, ni le caractère des ornements, ni les plans, ni la physionomie générale, ni même la forme des ogives ne peuvent servir de point de départ ou de terme de comparaison pour justifier l'inconcevable erreur qui avait prévalu jusqu'à ces derniers temps, sur la prétendue origine orientale de notre architecture ogivale.

« Voici d'ailleurs un homme compétent, qui prête à la cause que vous soutenez l'appui de son expérience et de son érudition spéciale. M. Girault de Prangey a exprimé, dans mainte occasion, l'opinion que je vous soumetts; dans cette question, son avis a du poids. Depuis quinze ans, M. Girault de Prangey s'est voué à l'étude de l'histoire de l'architecture arabe. Après avoir dessiné et décrit les palais et les mosquées d'Espagne, il est parti pour le Levant. Il a employé plus de trois années à visiter les principales villes où les Arabes ont laissé des monuments de leur puissance et de leur civilisation. Aujourd'hui, M. Girault de Prangey nous fait connaître le résultat de ses studieuses investigations. Quatre livraisons, déjà, ont paru de son magnifique ouvrage intitulé : « Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie mineure. » Ces livraisons renferment douze grandes planches lithographiées avec soin, et un texte explicatif riche en documents inédits, traduits des historiens arabes par nos orientalistes les plus habiles. M. Girault de Prangey attache ainsi son nom à un des volumes les plus intéressants que je puisse citer. Cette nouvelle publication peut être considérée comme faisant suite aux « Monuments de Cordoue, Séville et Grenade », du même auteur. Dans mon « Histoire de l'art monumental », j'avais déjà reconnu l'importance et le mérite du livre de M. Girault de Prangey, en lui empruntant des spécimens d'architecture arabe et des notices qui m'ont été d'un grand secours.

« Je saisis avec empressement cette occasion de rendre justice aux travaux si persévérants de l'un des hommes qui ont consacré leur temps à l'étude de l'archéologie avec le plus honorable dévouement.

« Agréez, etc.

« LOUIS BATISSIER. »

RESTAURATION DE VITRAUX.

Voici le programme textuel du concours définitif ouvert, par le ministère des travaux publics, pour la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle de Paris.

« Les artistes et fabricants, admis à prendre part au concours définitif, ouvert pour la restauration des vitraux peints de la Sainte-Chapelle de Paris, devront satisfaire aux conditions suivantes : — 1^o Reproduire un des panneaux qui existent dans le monument. A cet effet, chaque concurrent obtiendra, sur la demande qu'il en aura faite à l'administration, la communication d'un panneau complet, a charge de le réintégrer en même temps qu'il en fera parvenir la copie. — 2^o Présenter six cartons coloriés, dont un sera aussi exécuté sur verre. Trois de ces cartons représenteront les sujets désignés ci-après : Adam et Eve cherchant à excuser leur faute; Josué, entouré de guerriers a pied et a cheval, commandant au soleil de s'arrêter; le Jugement de Salomon. Les trois autres sujets seront choisis, au gré de chaque concurrent, dans l'histoire de Judith. Une inscription explicative, latine ou française, entrera dans la composition d'un des sujets. La forme et les dimensions des panneaux, dans lesquels les sujets devront être traités, seront indiquées par un dessin lithographié qui sera envoyé à chacun des concurrents. Tout concurrent dont les compositions présentées auront été reconnues pour des copies de verrières, peintures ou miniatures anciennes, sera mis hors de concours. Pour la mise en plomb, la couleur et l'épaisseur du verre, les concurrents se conformeront au panneau de la Sainte-Chapelle qu'ils auront reçu en communication. Ils joindront à leur envoi un devis estimatif, au metre superficiel, des vitraux exécutés d'après ces conditions. Les vitraux et cartons a produire par les concurrents devront être adressés au ministre des travaux publics avant le 15 juillet prochain. Chaque envoi portera une devise et sera accompagné d'une lettre reproduisant la devise et le nom du concurrent. Ces lettres devront porter pour suscription : CONCOURS DES VITRAUX DE LA SAINTE-CHAPELLE. Elles ne seront ouvertes qu'après que la Commission aura émis son avis sur le mérite des concurrents. Les cartons et vitraux envoyés seront exposés publiquement pendant huit jours, avant le jugement de la Commission. L'artiste ou le fabricant, présenté en première ligne au ministre par la Commission, sera chargé de la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle. Des médailles pourront être accordées aux concurrents que la Commission aura jugés dignes de cette distinction. Une indemnité de 500 fr. sera accordée à chaque concurrent.

« Approuvé le 10 avril 1857.

« Le Ministre secrétaire d'Etat des Travaux publics,

« Signé : S. DRON. »

Vingt-cinq peintres sur verre ou fabricants de vitraux se sont mis sur les rangs pour ce concours; on en a écarté treize et admis douze. Voici, par ordre purement alphabétique, les noms des élus : MM. Azémar, Bontemps, Gèrente, Hachette, Hauder et Gonssolin, Lafaye, Lami de Nozan, Lussou, Maréchal et Gugnion, Thévenot, Thibaud, Vigné. Nous aurions un certain nombre d'observations à faire sur les admissions et les exclusions, sur le programme et les conditions du concours. Le temps nous manque et nous ne dirons aujourd'hui que deux mots.

On se rappellera que, dans cette Commission des vitraux, siègent, entre autres, deux membres de l'Académie des beaux-arts qu'on ne saurait trop s'ôtomer de trouver là, et que les membres du Comité historique des arts et monuments, ni les membres de la Commission des monuments historiques n'y ont été appelés. A lui seul, un pareil fait suffisait pour expliquer l'admission de cinq ou six fabricants auxquels sont dus d'affreux vitraux ou des restaurations indignes qui déshonorent particulièrement les églises Saint-Denis, Saint-Germain-l'Auxerrois et Saint-Étienne-du-Mont. Ce fait explique en outre l'exclusion inqualifiable de peintres sur verre d'un incontestable mérite. Cette expulsion du concours pouvant nuire à ces artistes, il nous est impossible de les désigner aujourd'hui sans leur autorisation formelle. Toutefois, il en est un que nous pouvons nommer, parce que son talent est de nature à se moquer parfaitement de la faveur comme de la disgrâce de cette Commission des vitraux : cet artiste est M. Vincent Larcher, peintre sur verre à Troyes. Au congrès scientifique tenu à Reims, en 1845, M. Larcher a triomphé, d'une manière éclatante, des émules redoutables qui avaient exposé, dans la grande salle de l'archevêché, des vitraux à côté des siens. Depuis 1845, le laborieux et intelligent peintre sur verre a fait de nouveaux et remarquables progrès. Admis d'abord au concours, rejete ensuite, on ne peut savoir pourquoi, M. Larcher se consolera facilement de cette criante injustice. Nous en dirons autant de divers peintres sur verre de Paris, de Strasbourg, Douai, Lille, Angers, Rive-de-Gier, Saint-Galmier, etc., que l'on a exclus; ils valent mieux assurément que cinq ou même six des élus. Voilà donc, en résumé, à quoi servent les Commissions! Ainsi, par exemple, dans celle des vitraux, il y a des hommes suffisamment instruits, même en iconographie chrétienne, et cependant, tous ont proposé pour sujet d'une composition du XIII^e siècle le Jugement de Salomon, inconnu aux peintres sur verre de cette époque, ou complètement négligé par eux. Cela équivaut donc au discours latin sur la prise de la Bastille ou la révolution de 1830, qu'un élève de rhétorique mettrait dans la bouche de Cicéron. Et puis voyez comme ce sujet d'Adam et d'Ève « cherchant à excuser leur faute » est ingénieusement trouvé et conforme à ce que les peintres sur verre ont fait au moyen âge! Nous connaissons bien Adam et Ève mangeant le fruit défendu, surtout expulsés du paradis terrestre, condamnés aux travaux, occupés à bêcher la terre et filer la laine; mais nous avouons n'avoir pas encore rencontré Adam et Ève, surtout sur des vitraux, faisant un discours à Dieu et cherchant à lui prouver que le serpent, non pas eux, est le coupable. M. Mérimée, parlant de la chose, disait un jour

à M. le comte de Laborde, qui ne pouvait trop s'étonner de cette rare intelligence de la susdite Commission des vitraux, qu'il y avait sans doute faute d'impression, sinon de rédaction, à cet endroit du merveilleux programme. A la bonne heure! Nous admettons l'explication, et nous proclamons la Commission des vitraux la plus savante qui soit en iconographie chrétienne. Du reste, puisqu'on a décidé, excellente mesure, que les cartons et vitraux seraient exposés publiquement, nous serons ravis de voir comment les concurrents auront traité, en style du XIII^e siècle, les excuses de nos premiers parents, ce jugement de Salomon et cette arrestation du soleil. Nous en parlerons alors.

Nous protestons de nouveau et très-énergiquement contre l'envoi qui vient d'être fait, ou se fait en ce moment, de douze panneaux complets des anciens vitraux de la Sainte-Chapelle aux douze concurrents admis. Tous ces panneaux étaient en fort mauvais état sur place; descendus, ils tombaient littéralement en poussière, comme nous l'avons constaté de nos propres yeux. On n'avait pas même pris la précaution de les garantir, de les consolider, en les déposant, par un pauvre morceau de toile, par une simple feuille de papier. Dieu sait ce qui nous en restera quand ils reviendront des diverses fabriques de Paris, Choisy-le-Roi, Clermont-Ferrand, Metz, Toulouse et du Mans. Un gouvernement comme le nôtre devrait être un peu plus soucieux des richesses archéologiques du moyen âge.

PRIX DE VITRAUX.

Dans l'article consacré au salon de 1847, on a oublié, en signalant à l'admiration publique les vitraux exposés par la manufacture royale de Sévres, de citer le prix de ces chefs-d'œuvre. Nous ne savons pas précisément ce qu'a pu coûter le « Baptême de Clovis », ni même cette indigne poupée transparente appelée, par le Livret officiel, « Notre-Dame de Bon-Secours ». Mais, d'après un renseignement positif, nous savons que chacun des trois tableaux d'optique, à effets variés de lumière atmosphérique et de chandelle, a coûté 14,000 francs. Ainsi, pour trois mauvais et puérils petits tableaux représentant la Prise, le Crucifiement et le Tombeau de Jésus-Christ, il a fallu déboursier 42,000 francs; c'est vraiment un peu cher. On dit que l'auguste propriétaire de la manufacture royale impose absolument cette manière de vitrail fort laid et pas économique. C'est une fantaisie qui, montée sur une

grande échelle, serait ruineuse; dans tous les cas, elle fait peu d'honneur au goût artistique du roi des Français.

LA BASSE-OEUVRE LIVRÉE AUX TAILLEURS DE PIERRE.

« Beauvais, le 10 mai 1847.

« Monsieur le Directeur,

« Il y a déjà plusieurs années que M. le ministre de l'intérieur, sur la demande du Comité des arts et monuments, a fait l'acquisition de la Basse-OEuvre. M. le ministre avait donné alors à espérer que cet important édifice, où nos premiers évêques ont exercé les saintes fonctions de leur ministère, serait bientôt rendu à sa première destination, et annexé à la cathédrale qui, malgré sa vaste étendue, est absolument insuffisante pour les divers services auxquels elle est affectée. Je ne sais quels obstacles ont pu survenir; mais il serait vraiment bien à désirer que cette promesse fût enfin réalisée. Mise à la disposition de tous les maçons et tailleurs de pierre de la ville, la Basse-OEuvre se dégrade de plus en plus; chaque jour ses murs sont ébranlés par d'énormes blocs de pierre qu'on vient y déposer, et il est incontestable que dans peu, si cela dure, elle sera tout à fait irréparable. Ce n'est pourtant pas pour pouvoir retirer de ses décombres quelques pierres de petit appareil, quelques briques romaines, quelques fragments de sculpture, que le gouvernement a dépensé cinquante ou soixante mille francs. Je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien plaider, dans les « Annales Archéologiques », en faveur d'un monument dont vous avez su apprécier tout le prix. Eclairé, par vos réclamations, sur l'état dans lequel se trouve cet antique édifice, M. le ministre de l'intérieur se hâtera de prendre des mesures sérieuses pour sa conservation; il consentira même, j'ose l'espérer, à le mettre, dès à présent, à la disposition du clergé de la cathédrale. Tant que la Basse-OEuvre n'aura pas une destination déterminée, il est presque impossible que ceux qui en ont la garde ne la fassent pas servir pour leurs propres intérêts; il est incontestable, d'ailleurs, que la seule destination qui lui convienne est celle pour laquelle elle a été construite. Si on la consacrait à d'autres usages, on ne manquerait pas de la mutiler et de faire disparaître les caractères qui en font tout le mérite.

« Veuillez agréer, je vous prie, monsieur, l'assurance de ma respectueuse considération,

« BARRAUD,

« Chanoine titulaire de la cathédrale, directeur
du grand séminaire. »

Cette juste réclamation de M. l'abbé Barraud a été transmise au Comité historique des arts et monuments. M. de La Cour, chargé, au ministère de la justice et des cultes, des monuments diocésains, était présent à la séance; il a été vivement pressé par le Comité de provoquer des négociations pour faire rendre à l'exercice du culte un édifice qu'on peut dire unique en France. Il paraît que, pour consacrer la Basse-Œuvre au service religieux, il faut une ordonnance royale, et que cette ordonnance n'est pas encore obtenue. Mais on proposerait d'affecter l'édifice, du moins pour le moment, à la tenue des catéchismes; dans ce cas, un simple arrêté ministériel suffirait. On aviserait ainsi au plus pressé: on mettrait à la porte les tailleurs de pierre qui, sur l'incroyable autorisation ou même l'invitation, plus extraordinaire encore, de l'architecte de la cathédrale, ont converti en carrière, en véritable atelier, la Basse-Œuvre dont ils compromettent à tout moment la solidité. Ainsi l'on pourrait attendre à loisir l'ordonnance royale qui tarde tant à paraître. M. de La Cour a formellement promis au Comité de presser la solution définitive de cette affaire. Nous espérons qu'il demandera à l'architecte de la cathédrale de Beauvais, M. Daniel Ramée, des explications catégoriques sur l'étrange abandon qu'il fait de la Basse-Œuvre à des carriers et tailleurs de pierre.

BIBLIOGRAPHIE ARCHÉOLOGIQUE.

PUBLICATIONS ANGLAISES.

THE ARCHÆOLOGICAL JOURNAL. Ce journal est celui de l'Institut archéologique de la Grande-Bretagne et de l'Irlande. Trois volumes sont complets, le quatrième est en cours de publication : in-8° de 419, 426 et 404 pages, illustrées de plusieurs gravures sur métal et d'un très-grand nombre de gravures sur bois distribuées dans le texte. Un tel succès est venu accueillir cette utile et savante publication, qu'il a déjà fallu faire une seconde édition du premier volume. Ce journal est à peu près semblable aux « Annales Archéologiques » ; mais organe officiel d'une association, il en publie les procès-verbaux des séances. C'est donc une « Revue » et en même temps un « Bulletin ». Les gravures sur bois, semées à profusion dans le texte, sont de véritables chefs-d'œuvre ; les « Annales » commencent à en approcher, mais n'y atteignent pas encore. L'art religieux, militaire, civil et privé, dans toutes ses ramifications d'architecture, de sculpture, de peinture, de menuiserie, d'orfèvrerie, de serrurerie, etc., y est étudié en détail. L'iconographie, la numismatique, l'épigraphie, le blason, etc., y ont des articles spéciaux. Comme fabrication, papier, caractères, encre, impression, reliure, cet ouvrage et les suivants sont des chefs-d'œuvre que l'on ne sait plus faire en France. La typographie anglaise est très-supérieure à la nôtre. Chacun de ces trois beaux volumes, édités par M. H. Parker. 15 fr.

GLOSSARY OF ARCHITECTURE. Trois volumes in-8°, chacun de 400 pages. Le premier volume contient tous les termes usités dans l'architecture grecque, romaine, italienne et gothique. Chaque mot est défini, décrit, prouvé par des textes, et montré à l'œil par une ou plusieurs gravures. Outre ces gravures semées dans le texte, cent soixante-quatre planches, dont chacune est composée d'un certain nombre de dessins sur bois, forment le second volume et donnent une immense série, par ordre alphabétique, d'abaques (tailloirs), d'autels, d'absides, d'arcades, d'arches, de bases, baies, bosses (clefs de voûte), clochers, contre-forts et arcs-boutants, chapiteaux et entablements, coffres, cheminées, colonnes, corbeaux et culs-de-lampe, corniches, crédenes, crochets, croix, crosses, doors (portes), fonts de baptême, gables, gargouilles, hinges (peintures), impostes, knockers (marteaux), lavatoires, letterns (pupitre), locks (serrures), maçonnerie (appareils de construction), monuments (tombeaux), moulures, niches, panneaux, parapets (galeries), pendants (clefs pendantes), pews (banes), piliers, pinacles, porches, pupitres (chaires), roodlofts (jubés), roofs (voûtes en charpente), screens (arcatures à jour), sièges en pierre, stalles en bois, tiles (pavés émaillés), tours et tourelles, triforiums (galeries), voûtes, windows (fenêtres). Il y a soixante-quinze exemples de fenêtres de tous les styles et de toutes les époques. — Le troisième volume se compose d'une table où sont disposés chronologiquement les principaux monuments de l'Europe. La table est complétée par trente-neuf planches gravées sur métal, qui représentent ces monuments avec des fac-similés d'inscription, de fondation et de dédicace. Enfin un index général termine cet ouvrage, véritable encyclopédie dont M. Parker a doté la science archéologique. Tout ce qui concerne l'architecture y est complet ; il faudrait maintenant un ouvrage

semblable pour l'iconographie. Le troisième volume se vend à part 25 fr. Ensemble, les trois volumes de la dernière édition. 60 fr.

GLOSSARY OF ARCHITECTURE ABRIDGED. C'est l'abrégé du grand ouvrage qui précède. Un volume in-12 de 300 pages ornées de 110 gravures sur bois dans le texte. Chaque exemple proposé par M. Parker porte l'indication du monument d'où il est pris; système excellent, qui fait connaître les édifices tout en en faisant voir d'une manière abstraite, pour ainsi dire, et par décomposition, les diverses parties. Ce petit Glossaire, excellent manuel d'architecture, est très-supérieur en science et en utilité à ceux qu'on a publiés en France jusqu'à présent. Nous le recommandons spécialement aux personnes qui ne voudraient pas dépenser les 60 fr. que coûte le grand ouvrage. C'est d'ailleurs un petit livre admirable, et qu'on peut comparer sans crainte aux plus beaux Elzevirs connus. 12 fr.

GLOSSARY OF HERALDRY. Un volume in-8° de xxx et 360 pages, avec de nombreuses gravures sur bois répandues dans le texte. Ce dictionnaire du blason commence par une table chronologique de l'origine et des progrès des armoiries en Angleterre. La table commence en 1066, à Guillaume-le-Conquérant, et finit en 1837, à la reine Victoria. Dans ce Glossaire, chaque terme du blason est accompagné d'une gravure qui montre la forme et la couleur de l'objet désigné. Sept cent cinquante-quatre écussons ou pièces isolées accompagnent ainsi les descriptions. Il n'existe pas, à notre connaissance, un manuel héraldique de cette valeur en France. Quoique consacré à peu près exclusivement au blason anglais, ce Glossaire peut être fort utile aux héraldistes de France. D'ailleurs, à partir de Guillaume-le-Conquérant, les plus grandes familles de France et d'Angleterre ont été mêlées par des alliances; dans ces armoiries, il en est plus d'une que nous pouvons revendiquer. Nous ferons remarquer en outre qu'un très-grand nombre de termes héraldiques anglais est tiré de la langue française, et que nous y trouvons les mots « abaissé, accolé, accompagné, adossé, affronté, aiguisé, ancré, brochant, passant, fleur-de-lys, carnation, casque, etc. », absolument comme ici; les fameuses devises « Dieu et mon droit », « Honni soit qui mal y pense » viennent de chez nous. Un glossaire héraldique fait en Angleterre nous appartient donc en partie. En tête de celui-ci sont relatées les sources nombreuses où l'on a puisé. 20 fr.

ARCHITECTURAL GUIDE TO THE NEIGHBOURHOOD OF OXFORD. Un fort volume in-8° de 400 pages avec 252 gravures sur bois et trois cartes sur métal. Ce remarquable ouvrage contient la statistique monumentale de soixante-dix-neuf communes qui entourent la ville d'Oxford. Ces communes ne nous paraissent pas aussi riches que celles, par exemple, de la Normandie, de l'Île-de-France et de la Champagne; mais cependant elles recèlent un nombre considérable de monuments curieux et d'œuvres intéressantes de tous les arts. Il faudrait que les archéologues de France, qui s'occupent de statistiques monumentales, prissent pour modèle ce « Guide », ou tout ce qui est important se trouve décrit et dessiné. Les gravures sur bois y sont d'une rare perfection; elles reproduisent les édifices religieux, civils, militaires et privés, avec les meubles et les ornements qui les décorent. Publiée par la Société d'Oxford pour l'étude et la propagation de l'architecture gothique, cette statistique monumentale s'adresse aux architectes comme aux archéologues; les gravures sont pittoresques et précises tout à la fois. Les Anglais seuls ont su jusqu'à présent concilier l'exactitude et l'effet. 24 fr.

ARCHITECTURAL NOTICE OF THE CHURCHES OF THE ARCHDEACONRY OF NORTHAMPTON. C'est une statistique monumentale comme l'ouvrage précédent; elle est publiée par la Société d'architecture de l'archidiocèse de Northampton. On y donnera successivement toutes les églises de cet archidiocèse; on a commencé par le doyenné de Higham-Ferrers, qui comprend déjà dix communes ou paroisses. Plus riche encore que le « Guide des environs d'Oxford », cette statistique com-

prend , outre un grand nombre de gravures sur bois , de grandes gravures sur métal , exécutées par Le Keux avec un rare talent. Les six premiers cahiers comprennent 404 pages de texte petit in-4°, 48 gravures sur métal et 409 gravures sur bois. Le texte donne l'histoire et la description de chaque église , dont il fait de petites mais très-suffisantes monographies. Notre gouvernement , avec toutes les ressources dont il dispose , en hommes et en argent , n'est pas encore parvenu à faire une seule statistique qui vaille les nombreux ouvrages de ce genre que des sociétés libres ou même de simples particuliers publient en Angleterre. M. de Caumont exécute en ce moment celle du Calvados ; mais , comme typographie et gravure , c'est capable de faire prendre en dégoût l'art du moyen âge. Le texte seul est digne du savant illustre qui l'écrit ; mais ce savant est encore un simple particulier . et un particulier que le gouvernement n'aime et ne favorise pas , il s'en faut. Quand donc la France , même sous le rapport scientifique , sera-t-elle aussi libre que l'Angleterre ! — Les six premiers numéros de la statistique de l'archidiaconé de Northampton. 27 fr.

PROCEEDINGS OF THE ARCHEOLOGICAL INSTITUTE AT WINCHESTER. En 1845, l'Institut archéologique s'est réuni en congrès général à Winchester. Des discussions et des lectures importantes ont eu lieu dans les séances ; de là un beau volume in-8° de 483 pages , ornées de nombreuses gravures sur métal et sur bois. Ce volume contient : Rapport général sur les procès-verbaux des séances ; Description des objets antiques et du moyen âge réunis pendant la tenue du congrès ; Histoire architecturale de la cathédrale de Winchester , par le Rev. R. Willis ; Œuvres d'architecture de Guillaume de Wykeham , évêque de Winchester , et l'un des architectes de la cathédrale , par C. R. Cockerell , professeur d'architecture à l'Académie royale ; Notices sur les vitraux peints de la cathédrale et des églises de Winchester et des environs , par Charles Winston ; Notes architecturales sur les églises et les anciens monuments de la cité et des environs de Winchester , par J. H. Parker ; Notes sur le monnayage et liste des monnaies de Winchester , par M Édouard Hawkins , conservateur des antiquités du British-Museum ; Salle et table ronde du palais royal de Winchester , par Édouard Smirke ; Noms , surnoms , prénoms anglo-saxons , par J. M. Kemble ; Notice sur les sceaux des comtes de la cité et de la commune de Winchester , par John Gough Nichols et sir Frédéric Madden ; Remarques sur le tombeau de sir Richard Lyster , dans l'église Saint-Michel , à Southampton , par sir Frédéric Madden ; Architecture de l'église et de l'hôpital Sainte-Croix , par E. A. Freeman ; Observations sur le prieuré de l'église du Christ , en Hampshire , par Alex. James Beresford Hope , membre du parlement ; Remarques sur l'église de l'abbaye de Romsey , par le Rév. J. L. Petit ; Histoire et architecture du château de Porchester , par le Rév. C. H. Hartshorne. Le tout semé de gravures remarquables. Un pareil volume , on le voit , est toute une histoire archéologique de la ville et des environs de Winchester ; c'est à la fois une monographie et une statistique condensées dans moins de 500 pages. 25 fr.

THE ARCHITECTURAL HISTORY OF WINCHESTER CATHEDRAL , par le Rév. R. Willis , professeur à l'Université de Cambridge. In-8° de 79 pages avec 39 gravures sur bois et sur métal. Le plan de la cathédrale est teinté et colorié de diverses hachures et couleurs , pour indiquer les constructions et les âges divers de cet édifice. Monographie complète d'un monument où le roman et le gothique sont soudés et superposés. 6 fr.

THE ARCHITECTURAL HISTORY OF CANTERBURY CATHEDRAL , par le Rév. professeur Willis. In-8° de xvi et 441 pages avec 52 remarquables gravures sur bois. La cathédrale de Cantorbéry est l'une des plus importantes de l'Angleterre. Pour des Français , c'est la plus intéressante , puisqu'un homme de notre pays , Guillaume de Sens , est venu y apporter le système gothique , qui de là s'est répandu dans toute l'Angleterre. Dans sa description historique , M. Willis s'appuie constamment sur des textes anciens , qu'il a l'excellente habitude de transcrire en notes , au bas de ses pages : la preuve y soutient toujours l'assertion. 44 fr.

SOME ACCOUNT OF THE ABBEY CHURCH OF ST-PETER AND ST-PAUL AT DORCHESTER (Oxfordshire) par Henry Addington. In-8° de xii et 172 pages avec 83 gravures d'architecture et 65 blasons. Les gravures offrent des plans, élévations, vues cavalières, coupes, profils, détails d'architecture, boiseries, fonts baptismaux, vitraux, sculptures, dalles tumulaires. De tous les beaux livres édités par M. Parker, celui-ci nous paraît l'un des plus remarquables de typographie et de gravures. C'est dans cette église de Dorchester qu'on voit une fenêtre dont les meneaux forment les branches de l'arbre généalogique de Jésus-Christ. La monographie de cette église abbatiale de Dorchester est complète comme texte et gravures; elle peut se donner en modèle d'ouvrages de ce genre, au même titre que nous avons proposé en exemple, pour les statistiques, le « Guide architectural dans les environs d'Oxford ». 10 fr.

NOTES HISTORICAL AND ARCHITECTURAL ON THE CHURCH OF ST-JOHN THE EVANGELIST, STAMBRIDGE, (Gloucestershire), with some remarks on decorative colouring, publiée par la Société des architectes de Bristol, qui prend en devise : « Pro Deo, pro ecclesia, pro rege ». Grand in-8° de 67 pages encadrées en rouge, ornées de 25 gravures sur bois et de quatre feuilles sur métal. Imprimé à Oxford, par I. Shrimpton, l'imprimeur de M. Parker, ce livre est un chef-d'œuvre comparable aux plus beaux Elzéviens. Les gravures montrent, dans son ensemble et ses détails, cette église Saint-Jean que le texte décrit. A la suite de l'architecture, en appendice, sont des remarques fort curieuses sur la peinture monumentale. Au lieu de chercher à s'organiser en association officielle, exclusive des artistes qui ne pourront ou ne voudront pas en faire partie, la Société des architectes français devrait bien employer de préférence les ressources dont elle dispose à publier de beaux et bons livres sur nos monuments nationaux, comme les architectes d'Oxford, de Londres et de Bristol. 9 fr.

SOME REMARKS UPON THE CHURCH OF FOTHERINGAY (Northamptonshire). In-8° de 31 pages et 8 planches, publié par la Société d'Oxford pour la propagation et l'étude de l'architecture gothique. Les 8 planches comprennent 25 gravures sur bois, qui, avec 8 autres gravures distribuées dans le texte, reproduisent dans tous ses détails cette église. Les fonts baptismaux, la chaire surtout, en gothique fleuri, sont d'une rare élégance. En 1435, le roi Henri IV a passé un marché, transcrit en entier dans cette notice, pour la construction de l'église de Fotheringay; l'architecte était le franc-maçon William Horwood. 4 fr.

REMARKS UPON WAYSIDE CHAPELS, with observations on the architecture and present state of the Chantry on Wakefieldbridge, par John Chessell Buckler et Charles Buckler, architectes. In-8° de 63 pages avec 7 gravures sur bois. Comme celui d'Avignon, le pont de Wakefield porte une chapelle; mais, plus récent, ce monument est plus vaste que celui de saint Bénézet. Trois portes richement décorées donnent entrée dans cette chapelle, dont le chevet est rectiligne. Comme le pont, la chapelle paraît dater du xv^e siècle; mais c'est d'une vigoureuse et remarquable construction. 3 fr. 50

REMARKS ON ARCHITECTURAL CHARACTER, par le Rév. J. L. Petit. In-8° de 45 pages et 44 planches. Dans cet ouvrage, espèce de cours d'architecture du moyen âge, M. Petit fait, à l'aide de ses dessins qui représentent tous des édifices existants, l'histoire des formes monumentales. Nous regrettons seulement que des lithographies aient remplacé ces admirables gravures sur bois que les Anglais font si bien. Il aurait fallu des dessins arrêtés, au lieu de ces esquisses hardies, mais extrêmement vagues. Si nous osions donner un conseil, nous engagerions MM. les archéologues d'Angleterre, d'Oxford principalement, à renoncer à ces *pochades* gravées sur métal ou litho-

graphiées qui déparent leurs beaux livres. C'est en archéologie surtout qu'il faut être précis; le pittoresque ne nous sert absolument à rien. 27 fr.

REMARKS ON THE PRINCIPLES OF GOTHIC ARCHITECTURE, as applied to ordinary parish churches, par le Rév. John Louis Petit. In-8° de 14 pages et 2 planches sur métal. C'est une sorte d'abrégé de l'ouvrage précédent, du moins pour le texte. Par ces deux ouvrages, nous passons à la série suivante des publications que la Société d'Oxford pour la propagation et l'étude de l'architecture gothique édite par les soins de M. Parker, et dont le but est de favoriser la construction des églises nouvelles en style gothique. 4 fr. 50

ELEVATIONS, SECTIONS AND DETAILS OF ST-JOHN-BAPTIST CHURCH, AT SHOLTESBROKE (Berkshire), par M. William Butterfield, architecte. In-f° de 7 pages avec 10 planches gravées sur métal. En donnant la description de cet édifice, M. Butterfield, qui reconstruit le couvent de Saint-Augustin à Cantorbéry, donne les indications nécessaires pour en élever un semblable. Nous sortons en conséquence de la science pure, de la théorie spéculative, pour entrer dans la pratique. 6 fr.

ELEVATIONS, SECTIONS AND DETAILS OF THE CHURCH OF SAINTE-MARY THE VIRGIN AT LITTLEMORE (Oxfordshire), par M. Henry Jones Underwood, architecte. In-f° de 14 planches gravées sur métal. Ces planches, dessinées par un architecte, sont mesurées et profilées; elles donnent, dans tous ses détails d'architecture, d'ornementation et d'ameublement, cette église de Littlemore, de manière qu'elle puisse être reproduite. Cinq verrières du XIII^e siècle offrent la vie de Jésus-Christ, les évangélistes, la Vierge, qui tient l'enfant Jésus, et deux saints. Le maître-autel, décoré de rosaces à huit redents, n'est pas d'un trop mauvais modèle. L'architecture de toute cette église est sévère et ressemble un peu au XIII^e siècle de la cathédrale de Laon 6 fr.

ELEVATIONS, SECTIONS AND DETAILS OF SAINT-PETERS CHURCH, AT WILCOTE (Oxfordshire), par M. J. C. Buckler, architecte. In-f° de 6 planches gravées. Ce cahier étant destiné spécialement à offrir un exemple pour une construction nouvelle, l'auteur superpose aux formes du monument ancien des modifications pour des formes nouvelles de fenêtres, de portes et de pignons. 4 fr. 50 c.

ELEVATIONS, SECTIONS AND DETAILS OF THE CHAPEL OF SAINT-BARTHOLOMEW, NEAR OXFORD, par M. J. Cranstoun, architecte. In-f° de 9 planches gravées. Petit édifice rectangulaire d'une grande simplicité, mais d'une assez pauvre architecture du XV^e siècle. En voyant ces monuments d'une architecture inférieure proposés comme modèle, nous regrettons que l'Angleterre n'ait pas nos belles chapelles du Palais, à Paris, de l'archevêché, à Reims, de Saint-Jean-en-Île, à Corbeil, nos belles églises paroissiales de l'Île-de-France, de la Picardie, de la Normandie ou de la Champagne; nos belles collégiales de Mantua ou de Châlons-sur-Marne; nos belles abbayes et nos cathédrales sublimes de presque toutes les provinces de notre pays. En Angleterre, on ne saurait trop le répéter, les exemples de la plus noble architecture du moyen âge sont assez rares, et les architectes de ce pays portent trop d'amour au gothique de décadence. 4 fr. 50 c.

AN ARCHITECTURAL DESCRIPTION OF SAINT-LEONARD'S CHURCH, AT KIRKSTEAD. Ouvrage in-f° publié sous la direction de la Société architecturale du Lincolnshire, avec des illustrations, par F. Mackenzie et O. Jewitt; 49 pages de texte avec 5 gravures sur bois et 8 planches lithographiées. Cette église ou plutôt cette chapelle de Saint-Léonard, à Kirkstead, est construite en style du XIII^e siècle, qui rappelle d'une manière frappante certaines parties des cathédrales de Lincoln et de Cantorbéry. Nous voudrions que ce style, un peu plus assoupli, un peu moins sauvage, fût celui que les architectes anglais prirent en affection dans leurs constructions modernes. 9 fr.

DIVERS MODÈLES POUR DES ÉGLISES NOUVELLES, modèles de bancs, stalles, pupitres, chaires, autels, retables, panneaux de menuiserie, grilles en bois, mureaux ou réseaux de fenêtres. Feuilles in-f^o, détachées. Lithographies ou gravures, publiées par la Société architecturale d'Oxford. Chaque feuille. 1 fr. 50 c.

ANGLIAN CHURCH ARCHITECTURE, with some remarks upon ecclesiastical furniture, par M. James Barr, architecte. In-8^o de XII et 230 pages avec 151 remarquables gravures sur bois; 2^e édition. Ce petit volume est comme un manuel pour les architectes modernes qui veulent élever des églises en style du moyen âge, roman ou gothique. M. Barr, nous l'avons déjà dit, construit, orne, meuble et dispose pour le culte une église complète, et il prend ses exemples dans des monuments existants en Angleterre. Il dresse des plans et indique des matériaux; il offre des modèles de porches, nefs, chancel, tours, sacristies ou vestiaires, cimetières ou tombeaux; il propose et montre des fonts, autels, calices, piscines, bénitiers, chaires, pupitres, bancs, stalles, orgues, etc. Fait en France, mais plus complet et avec des exemples français du XIII^e siècle, un pareil ouvrage aurait un succès immense et serait de la plus grande utilité. Petit à petit nous espérons le publier dans les « Annales ». 7 fr.

A PAPER ON MONUMENTS, par le Rév. John Armstrong, vicaire de la cathédrale d'Exeter. In-42 de 24 pages avec 2 planches gravées sur bois, offrant dix exemples de dalles et de croix funéraires des XIII^e et XIV^e siècles. Il serait fort à désirer que la France, à l'exemple de l'Angleterre, revint à la forme de ces anciens monuments funéraires et qu'elle renouât une bonne fois pour toutes à ces tombes païennes, insignifiantes ou contraires à nos croyances, qui couvrent aujourd'hui tous nos cimetières. 1 fr. 25 c.

THE ECCLESIOLOGIST, publié par la Société ecclésiologique, autrefois Société de Cambden. Cette importante publication, que nous avons déjà annoncée plusieurs fois, obtient un grand succès en Angleterre. Organe, pour les questions d'archéologie chrétienne et de liturgie, de la fameuse Université de Cambridge, c'est une savante et complète encyclopédie de tout ce qui regarde les instruments du culte religieux. M. Parker et la Société d'Oxford s'attachent de préférence à l'architecture; M. A. Beresford Hope et les membres éminents de la Société ecclésiologique affectionnent davantage la liturgie, le symbolisme et les cérémonies: à la première, les monuments; à la seconde, les instruments. Mais elles se complètent l'une par l'autre, et, réunies, offrent un ensemble dont les « Annales » elles-mêmes ne donnent pas encore une idée suffisante. Six volumes entiers ont déjà paru; le septième est en cours de publication. La quantité et l'importance des questions abordées dans cette encyclopédie d'archéologie chrétienne sont très-considérables; il est impossible aujourd'hui de toucher à un point quelconque du moyen âge religieux sans savoir ce que « l'Ecclesiologist » en a dit. La question du symbolisme y est traitée dans les plus grands détails et sous toutes ses faces. Chaque numéro, qui paraît tous les mois, comprend d'abord des articles de fonds sur les mille sujets divers de l'archéologie chrétienne, puis des renseignements sur les constructions religieuses modernes, puis des documents sur la restauration des églises anciennes, puis des notes ecclésiologiques diverses, enfin le dépouillement d'une correspondance assez étendue. La place nous manque pour donner la table des matières des volumes parus; mais, à l'avenir, nous transcrirons celle de chaque numéro. Les trois premiers volumes, d'environ 200 pages in-8^o, sont à 8 francs l'un; les suivants, de 300 avec quelques dessins, à 40 francs; chaque numéro, de 40 pages environ, à. 1 fr. 50 c.

ARCHAEOLOGIA CAMBRENENSIS, ou Mémorial des antiquités historiques, généalogiques, topographiques et architecturales du pays de Galles et des Marches, journal de l'Association archéologique du pays de Galles, publié par M. H. Longueville Jones, correspondant de nos Comités

historiques. M. Longueville Jones a étendu cette Association et cette Revue anglaises à notre Bretagne, qui est la sœur consanguine du pays de Galles. Nos amis de la Bretagne sont donc priés de faire connaître à M. Longueville tous les monuments et documents qui pourraient intéresser les Bretons anglais et français. Le directeur des « Annales » est secrétaire, pour la France, de l'Association du pays de Galles; il s'empressera de transmettre en Angleterre toutes les communications qu'on croira devoir lui adresser pour la Grande-Bretagne. La « *Cambrensis archaeologia* » paraît tous les trois mois par cahier de 100 pages in-8°, avec lithographies et gravures, quatre livraisons (une année) forment un volume de 400 pages remplies de documents historiques et surtout archéologiques du plus grand intérêt. Nous recommandons spécialement cette savante publication. Le premier volume est complet; le deuxième est aux trois quarts de sa publication. Chaque volume, 12 francs; chaque numéro. 3 fr. 50 c.

JOURNAL OF THE ARCHEOLOGICAL ASSOCIATION. Vol. I, in-8° de plus de 400 pages illustrées d'un fort grand nombre de gravures sur métal et sur bois. Toutes les branches de l'archéologie ancienne et du moyen âge sont étudiées dans ce beau volume. L'Association archéologique et l'Institut archéologique de l'Angleterre sont en rivalité; mais cette concurrence sert activement les intérêts de la science, car c'est à qui, des deux Sociétés, publiera de meilleurs et de plus beaux livres. L'esprit de MM. Parker et Albert Way est tourné principalement vers l'architecture; celui de MM. Pettigrew et Thomas Writh affectionne davantage la poésie, les légendes, les usages civils. De là le Journal de l'Institut archéologique, dont nous avons parlé plus haut, et celui de l'Association archéologique qui se complètent réciproquement. L'Association anime, par les coutumes et la poésie, l'ameublement et la décoration, les édifices que l'Institut décrit et dessine. Le premier volume de l'Association est complet; le second est presque terminé. Chaque volume, relié à l'anglaise. 15 fr.

WINCHESTER CONGRESS, tenu en 1845 par l'Association archéologique. Bel in-8° de 484 pages. L'Institut et l'Association ont tenu à part un congrès dans cette même ville de Winchester, en 1845. Plus haut, on a catalogué le volume publié par l'Institut. Un volume analogue est celui qu'on enregistre ici. Les importantes notices dont se compose cet in-8° se divisent en histoire, antiquités proprement dites, antiquités du moyen âge, architecture. Un extrait des procès-verbaux du congrès termine ce volume, qu'illustre un fort grand nombre de gravures sur métal et sur bois, et qui est une monographie complète de Winchester. Cette ville y est étudiée dans son histoire et ses monuments, dans ses familles et ses individus; l'histoire lapidaire vient en aide à l'histoire écrite, les inscriptions et les textes sont l'objet de discussions suivies. La cathédrale de Winchester, monument principal de la cité, est divisée en architecture, sculpture, peinture, ornementation, et décrite, sous ces chefs différents, par différents archéologues, qui complètent leurs paroles au moyen des dessins. Ce volume, relié à l'anglaise. 20 fr.

COLLECTANEA ANTIQUA, débris d'antiquités, trouvés en Angleterre et relatifs aux habits, costumes, meubles, ustensiles de la vie ordinaire. Revue publiée par M. Roach Smith, un des secrétaires honoraires de l'Association archéologique anglaise. Elle paraît à des époques indéterminées, par cahier de trois ou quatre feuilles in-8° avec gravures. Le premier volume est à moitié de publication (huit cahiers); il renferme des notices, accompagnées de gravures, sur les vases et poteries de toute espèce, sur des bronzes, bracelets, agrafes, bijoux, stylets, haches, pavés en mosaïques, inscriptions, médailles, etc. Une table générale reliera ces notices éparses, espèce d'encyclopédie pour l'archéologie romaine, celtique et saxonne. Chaque cahier. 4 fr. 50 c.

TABLE DES MATIÈRES.

JANVIER.

TEXTE.

I. Renaissance du moyen âge (architecture), par M. DIDRON.....	1
II. Manuel de numismatique française introduction, par M. CARTIER.....	21
III. Les orfèvres laïques du moyen âge, par M. l'abbé TEXIER.....	26
IV. Statuaire des cathédrales de France, par M. DIDRON.....	35
V. Mélanges et Nouvelles.....	60

DESSINS.

I. Voute de la cathédrale de Chartres, sur bois, par MM. L. GAUCHEREL et E. GUILLAUMOT.....	48
II. Vertus publiques de la cathédrale de Chartres, côté gauche, par les mêmes.....	50
III. Vertus publiques de la cathédrale de Chartres, côté droit, par les mêmes.....	51

FÉVRIER.

TEXTE.

I. L'archéologie en Angleterre, par M. A. BERESFORD HOPE.....	65
II. Architecture civile au moyen âge, par M. FÉLIX DE VERNEUIL.....	74
III. Essai sur le chant ecclésiastique, par M. l'abbé JOUVÉ.....	89
IV. La Terre et la Mer à Notre-Dame de Paris, par M. DUCHALAIS.....	102
V. Mélanges et Nouvelles.....	109

DESSINS.

I. Plan de la ville de Montpazier, sur cuivre, par MM. F. DE VERNEUIL et T. OLIVIER.....	74
II. Rue couverte du XIII ^e siècle, sur bois, par MM. JULES DE VERNEUIL et ROUGET.....	75
III. Maison du chapitre de Montpazier (plan et chambre), sur bois, par les mêmes.....	77
IV. Id. (façade), par les mêmes.....	78
V. Plan de la ville de Beaumont, sur cuivre, par MM. F. DE VERNEUIL et T. OLIVIER.....	79

MARS.

TEXTE.

I. L'Art et les Moines, par M. le comte de MONTAUBERT.....	121
II. Construction des monuments ogivaux, par M. F. DE VERNEUIL.....	139
III. Iconographie des Fabliaux, par M. le baron de GUILHERMY.....	145
IV. Vêtements sacerdotaux, par M. VICTOR GAY.....	155
V. Mélanges et Nouvelles.....	170

DESSINS.

I. Épreuves et projections, sur cuivre, par MM. BOULLÉ, LASSUS et T. OLIVIER.....	139
---	-----

II. Triomphe de l'Amour, sur bois, par MM. J. DE VERNEILLI, FICHOT et ROUGET.....	145
III. Vêtements sacerdotaux, sur cuivre, par MM. V. GAY et MARTEL.....	155

AVRIL.

TEXTE.

I. Peintures murales en Allemagne et Hollande, par M. CH. SCHNAASE.....	185
II. Construction des voûtes du XIII ^e siècle, par M. E. VIOLLET-LÉDUC.....	194
III. Essai sur le chant ecclésiastique (fin de la 1 ^{re} partie), par M. l'abbé JOUVE.....	206
IV. Manuel de numismatique (monnaies gauloises), par M. CARTIER.....	215
V. Mélanges et Nouvelles.....	229

DESSINS.

I. Voûtes du XIII ^e siècle, sur bois, par MM. VIOLLET-LÉDUC et E. GUILLAUMOT.....	194
II. Naissances d'arcs-ogives et de formerets, sur bois, par les mêmes.....	204
III. Monnaies gauloises, sur cuivre, par M. CARTIER.....	215

MAY.

TEXTE.

I. Sociétés archéologiques de l'Angleterre, par M. REICHENSPERGER.....	242
II. Construction des voûtes du XIII ^e siècle (fin), par M. E. VIOLLET-LÉDUC.....	247
III. Memling ou Hemling, par M. P. HÉDOUIN.....	256
IV. Salon de 1847, par M. PETIT DE JULLEVILLE.....	279
V. Mutilation des Jacobins de Toulouse, par MM. A. VIREBENT et E. VIOLLET-LÉDUC.....	294
VI. Nouvelles.....	302

DESSINS.

I. Voûtes du XIII ^e siècle, sur bois, par MM. E. VIOLLET-LÉDUC et E. GUILLAUMOT.....	248
II. Chapelle de la Vierge, à la cathédrale d'Auxerre, sur bois, par les mêmes.....	254
III. Centre de croisée, à Notre-Dame de Laon, sur bois, par les mêmes.....	255
IV. Vitrail des Apôtres, chromolithographie, par MM. E. VIOLLET-LÉDUC, LUSSON et ALLARD.....	280

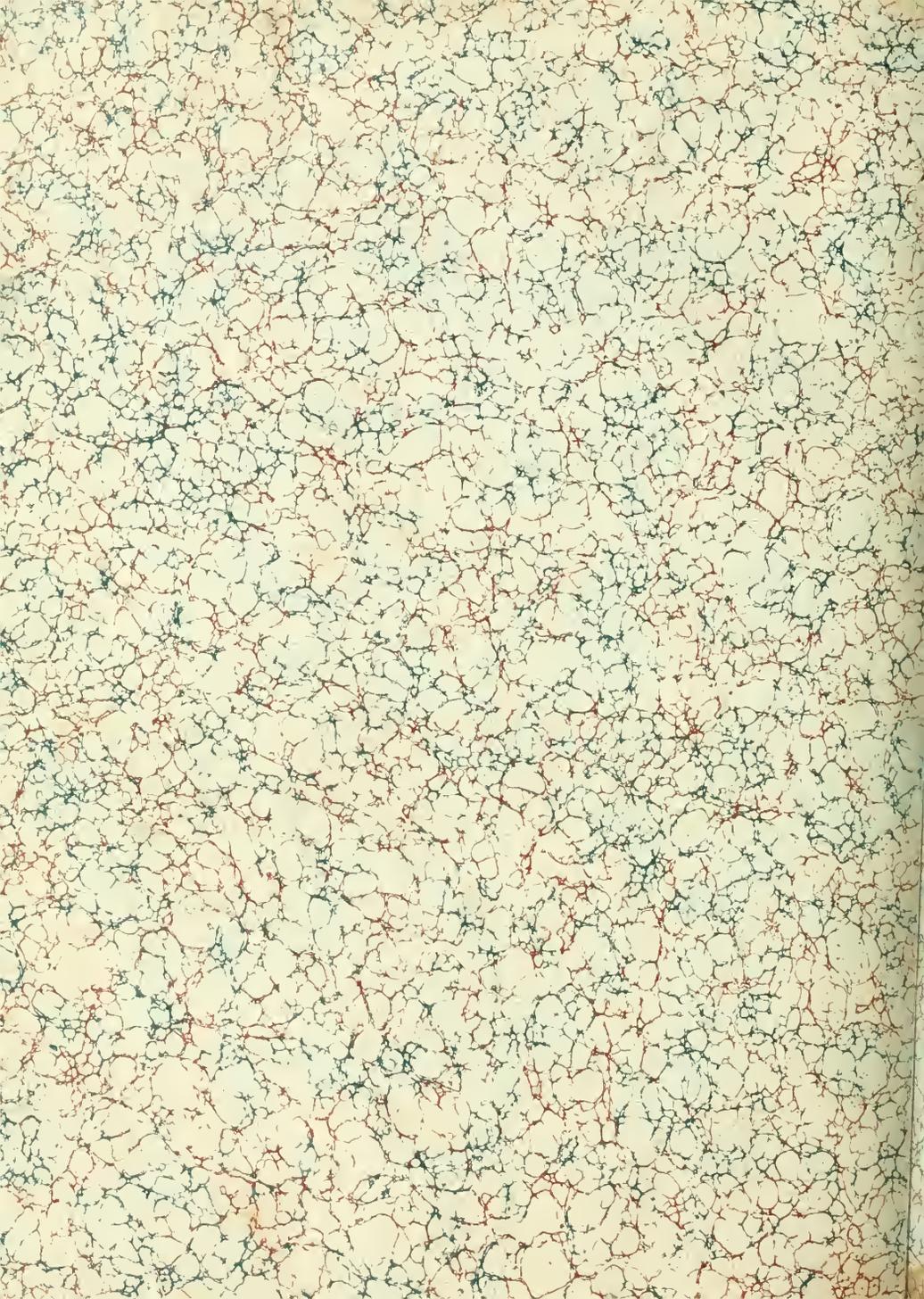
JUIN.

TEXTE.

I. Villes champenoises du XII ^e siècle, par M. VICTOR PETIT.....	306
II. Essai sur les instruments de musique du moyen âge, par M. E. de COUSSEMAKER.....	314
III. Les Jacobins de Toulouse, par MM. le baron de GUILHERMY et E. VIOLLET-LÉDUC.....	325
IV. Mélanges et Nouvelles.....	336
V. Bibliographie archéologique, par M. DIDRON.....	355

DESSINS.

I. Villeneuve-Archevêque et Villeneuve-le-Roi, sur cuivre, par MM. V. PETIT et T. OLIVIER... 306	306
II. Musiciens du XII ^e siècle, à Bocheville, sur cuivre, par MM. FICHOT et GAUCHEREL.... 315	315
III. Artistes anglais du moyen âge, gravures sur bois..... 336	336



N
7810
A54
t.6

Annales archéologiques

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

