

accostés de colonnes cannelées dont l'ensemble forme un solide support. — Les faces latérales des linteaux sont tapissées d'arcatures trilobées que surmontent un bandeau de quatre feuilles et une corniche à crosses végétales.

Ces colonnes cannelées, dont nous avons dans ce porche six spécimens, ne se voient guère dans les monuments de l'époque romane et ogivale. M. Viollet-Leduc nous dit que les architectes du Moyen-Age n'ont creusé que très rarement des cannelures sur les fûts des colonnes; il ne connaît que les colonnes cannelées de l'église de Saint-Rémi à Reims, il aurait dû citer encore celles de la cathédrale de Laon, au porche ouest, ainsi que les cannelures chartraines qui sont larges, profondes, à côtes, sans rudentures et sans câblin.

Si l'on examine le porche de profil, on s'aperçoit bientôt que les contreforts des tours du transept surplombent vers le milieu des linteaux, ce qui a toute l'apparence d'un porte-à-faux (1); toujours est-il que dès le XIV^e siècle ces linteaux étaient brisés; il fallut alors les barder de fer. Ce travail de solidification dut être complété au XVIII^e siècle. En 1850, M. Lassus pensa que c'était insuffisant et fit étayer le porche au moyen de poutres énormes; mais en 1885 M. Bœswillwald fit retirer ces étais gênants, ils étaient absolument inutiles.

Les voûtes des trois arcades sont en larges pierres de Berchères : leur surface à l'intrados est partagée en trois compartiments par des nervures très-saillantes, moulurées en dos de carpe pour les deux baies latérales et terminées par de jolies statuettes; pour la baie centrale, ces nervures sont entièrement évidées en statuettes; on ne peut rien imaginer de plus riche. Les autres nervures sont décorées d'arcatures trilobées réunies deux à deux avec un quatre-feuilles et couronnées par des arcs cintrés. Chaque arcade se termine

(1) Peut-être faut-il attribuer cette irrégularité de construction à ce que, dans le plan primitif, les façades devaient ressembler à celle de l'ouest, et alors les porches auraient été exécutés après coup et en sous-œuvre; certaines différences dans l'épaisseur des assises aux contreforts et aux pilastres y adhérant autoriseraient cette hypothèse.

par un pignon orné d'une niche à statue : quatre autres niches ont été pratiquées à la naissance des voûtes.

Les trois arcades du porche correspondent aux trois portes du transept. Ces portes ont des ébrasements fort larges et fort développés. Comme dans tous les grands monuments de l'art ogival où existe un portail, cette épaisseur des ébrasements se comprend : les architectes voulaient donner aux murs des façades une solidité à toute épreuve. Les faces des ébrasements sont garnies de statues colossales (1) faisant corps avec des colonnes et abritées sous des dais de formes très variées et très finement travaillés. Les colonnes méritent une attention spéciale : au tiers de leur hauteur, elles ont une bague épaisse dont les moulures ressemblent à celles de la base, mais dans un ordre inverse. Celles qui portent les statues sont *torses* dans leur partie inférieure, c'est une particularité bien rare dans l'art ogival; à la naissance et à l'amortissement de ce torse, le sculpteur a ciselé des feuillages de grand style. Les chapiteaux qui se trouvent derrière la tête des statues présentent des corbeilles garnies de crochets, de feuilles et de fleurs sculptés avec une rare perfection.

Les colonnes se groupent en perspective le long des ébrasements; il y en a cinq de chaque côté de la porte centrale et même six si l'on compte celle qui est en retour d'équerre; les portes latérales n'en ont que trois; généralement ces colonnes sont surmontées d'archivoltes ou voussures découpées en statuettes ou scènes bibliques. Au-dessus de chaque porte on voit un linteau et un tympan, lesquels sont enrichis par de remarquables bas-reliefs en demi ronde-bosse; ils ont été conçus et exécutés d'une façon tout-à-fait magistrale.

La porte centrale est divisée par un trumeau (2), pilier symbolique qui la partage en deux et sur lequel viennent se fermer les deux vantaux de la porte. La trumeau a plusieurs avantages : il permet d'établir deux courants pour la foule

(1) Bien que ces statues n'aient pas plus de deux mètres de hauteur, la qualification de *colossale* est souvent employée par les archéologues.

(2) Ou *estanchiche*, disaient nos pères.

qui entre ou qui sort; il donne de la majesté aux portes: quand les vantaux sont ouverts, l'effet du trumeau qui se détache sur le vide du transept est saisissant. Cette heureuse disposition appartient en propre à l'architecture chrétienne, et n'a point d'analogue dans l'antiquité; elle a été employée depuis la fin du XII^e siècle jusqu'à la Renaissance.

Les vantaux des trois portes et leurs pentures sont encore ceux qui ont été placés au XIII^e siècle; ils offrent une preuve matérielle de l'état de simplicité où la menuiserie et la serrurerie se trouvaient alors à Chartres. Les vantaux de Chartres sont les plus dénués d'ornementation que nous connaissions dans ces églises monumentales de France, qui elle-même n'est pas riche en ce genre de production artistique. C'est l'Italie qui est la terre privilégiée des splendides vantaux. La France ne possède aucune porte qui puisse être comparée, même de fort loin, aux vantaux italiens. Les vantaux en bronze de la cathédrale du Puy, ceux en bois de la cathédrale de Beauvais et de Saint-Maclou de Rouen sont ce que nous avons de plus remarquable en ce genre.

Nous avons décrit succinctement la partie architectonique du porche, nous allons maintenant apprécier sa sculpture et sa statuaire.

Philippe-Auguste, qui vit commencer et presque achever le gros œuvre de notre cathédrale et qui en fut l'insigne bienfaiteur, avait su donner une vive impulsion à tous les arts, particulièrement à la statuaire et à la sculpture. Avant lui, les artistes se contentaient presque de copier les modèles apportés de l'Orient: mais à partir de son règne, ils se dégagent de toute influence étrangère et portent à la perfection la composition artistique et l'exécution matérielle. La France est dès lors en possession d'un art original qui ne doit rien à l'art de Rome ou d'Athènes, ni même à l'art byzantin. Notre porche septentrional nous en offre un merveilleux spécimen.

Si l'on examine la sculpture d'ornement, on sera obligé de convenir qu'elle a beaucoup changé son système. Pour l'ornementation végétale, elle a pris la plupart de ses motifs dans les feuilles, les fleurs et les fruits de nos champs et de

nos bois (1). Pour les autres ornements, elle a su leur imprimer un cachet monumental et les traiter avec une habileté et une sûreté de main qui feront à jamais l'admiration des vrais connaisseurs. Quant au *faire artistique*, on peut dire, en empruntant la parole d'un maître, que le ciseau des praticiens de l'école chartraine égale le ciseau grec.

Si l'on considère la statuaire, on reconnaîtra que les artistes du porche sont arrivés à produire des œuvres remarquables par la pureté des traits, la vérité des formes, la justesse des inflexions du corps, la noblesse des poses et par le sentiment religieux qui y domine. Tout est vrai dans la plupart des statues et semble pour plusieurs l'expression la mieux sentie de la nature vivante et d'un idéal divin. Aussi est-il permis d'appliquer aux artistes du porche chartrain ce que M. Viollet-Leduc a dit des meilleurs statuaires du XIII^e siècle: « Ils » possèdent au plus haut degré ce *faire* large, simple, » presque insaisissable des belles œuvres grecques; c'est la » même sobriété de moyens, le même sacrifice de détails, » la même souplesse et la même fermeté à la fois dans la » façon de modeler les nus. Jamais on ne sut mieux, sinon » dans la belle antiquité grecque, donner aux draperies le » mouvement, la vie, l'aisance (2). » M. l'abbé Mallet ajoute: « Oubliant les vêtements raides, compassés, couverts de plis » serrés des siècles précédents, ils revêtent à présent leurs » statues d'un vêtement idéal qu'ils drapent suivant leur » goût et leur fantaisie, mais toujours avec une grâce irré- » prochable (3). » D'ailleurs nos statues sont taillées dans une pierre dont la pureté égale presque celle du marbre de Paros; c'est du liais cliquant le plus serré et le mieux choisi.

Les noms des artistes qui ont sculpté ces belles statues et

(1) Ainsi, sous l'arcade centrale, nous avons rencontré un bouquet d'ancolie, où tout est sculpté, fleurs et feuilles, avec une entière exactitude; les fleurs présentaient une véritable difficulté d'exécution.

(2) *Dictionnaire raisonné d'architecture*, V^o SCULPTURE.

(3) *Cours élémentaire d'archéologie religieuse* de M. l'abbé Mallet, page 243 (1882).

ces ravissantes décorations, sont demeurés totalement inconnus; à moins qu'on ne prenne pour nom de sculpteur le mot ROBIR, ou ROBERTUS, que l'on voit gravé sur le support d'une statue de l'arcade centrale. Il en est de même pour tous les monuments du XIII^e siècle qui couvrent le sol de la France. Sous l'empire d'une foi vive, les artistes se multiplièrent alors d'une manière prodigieuse, mais aucun d'eux n'a laissé son nom. Quelle admirable modestie de leur part et quelle négligence de la part de nos vieux chroniqueurs! Ne craignons pas d'ailleurs de faire observer à certains amateurs qui réservent exclusivement leur admiration aux œuvres d'art portant un nom, que si la belle statuare du XIII^e siècle n'est jamais signée, c'est que, selon la remarque de M. l'abbé Mallet et de M. Viollet-Leduc, les artistes de ces temps de foi travaillaient avant tout pour la gloire de Dieu et pour l'édification de leurs frères, non pour une vaine renommée. Ils pensaient qu'un nom au bas d'une statue n'ajouterait rien à sa valeur réelle pour des gens de goût, ceux-ci n'ayant pas besoin d'un certificat ou d'un titre pour juger une œuvre. Nous avons changé tout cela et aujourd'hui c'est l'attache du nom de l'artiste auquel à tort ou à raison on a fait une célébrité qui donne de la valeur à l'œuvre. L'art y a-t-il gagné quelque chose?

Les artistes de nos porches étaient-ils chartrains? On est assez porté à répondre affirmativement, car Chartres possédait au XIII^e siècle une corporation de *Taillières-ymagiers* assez riche pour donner trois grandes verrières, comme nous l'avons constaté au premier volume, p. 127. Néanmoins il est probable que la capitale nous a fourni plusieurs sculpteurs. En effet, il y avait alors à Paris une nombreuse corporation d'artistes qui s'appelaient *paintres et taillières ymagiers de Paris*: ce fait nous est révélé par les *Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris*, commencés par Etienne Boileau qui fut nommé par saint Louis garde de la prévôté de Paris. La corporation jouissait de beaucoup de liberté, aucun apprentissage n'était exigé de ses membres; l'habileté seule y désignait les maîtres. On lit dans les règlements d'Etienne Boileau: « Il puet estre paintres et taillières ymagiers à Paris

» qui veut, pour tout qu'il ouèvre aus us et coustumes du
 » mestier et que il le sait faire; et puet ouvrer de toute
 » manière de fust, de pierres, de os, de cor, de yvoire et de
 » toute manière de peinture bonnes et léans (1). »

C'est le porche septentrional qui a le plus souffert pendant la révolution sacrilège de 1793. Complétons ici ce que nous avons déjà dit au premier volume, p. 236 et 237. Lorsque la folie célébrait son culte de la *raison* à travers les plus monstrueuses extravagances, les furieux qui gouvernaient alors la France voulaient anéantir tout ce qui rappelait la Religion et la Royauté. « Il est temps, disait-on au Conseil général de Chartres, de faire du temple magnifique que nous possédons dans nos murs l'emploi que la République et la philosophie réclament. La commune de Chartres a toujours marché au premier rang dans toutes les circonstances. En conséquence, le conseil charge la commission à la Marguillerie de faire enlever dans le jour la statue de la Vierge placée à côté du pilier de l'église paroissiale. — Un membre propose de faire enlever tous les saints et autres figures de la superstition qui garnissent le portail de l'église paroissiale. — Un membre observe que cela coûterait considérablement à la Commune. Le citoyen X offre de faire ce travail à son compte, si on veut lui abandonner les pierres qui en proviendront et offre en outre cent livres à la caisse de bienfaisance de la Société populaire. »

Ces offres d'un barbare fanatique plurent beaucoup aux vandales du Conseil général de Chartres: aussi s'empressèrent-ils de prendre l'arrêté suivant:

» Le Conseil général, oui le procureur de la commune, vu les offres du citoyen X et les acceptant, arrête que tous les saints et autres signes de superstition qui entourent le portail et autres lieux extérieurs seront enlevés, et charge en conséquence le citoyen X, d'après ses offres, d'exécuter le présent arrêté. »

(1) Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e siècle et publiés par Depping, 1887, pages 155 et 157.

Le barbare se hâte de commencer sa sauvage besogne; déjà il avait renversé et brisé plusieurs statues colossales du portail septentrional, lorsque, heureusement, le député Sergent-Marceau, membre du Conseil général, déclara hautement « qu'il n'approuvait pas qu'on eût brisé des statues de la » cathédrale (1). »

Cette déclaration sauva la statuaire des porches; elle a failli, comme on le voit, être entièrement anéantie.

Le porche septentrional est peuplé de 705 statues et statuettes isolées ou groupées. Cette nombreuse population forme une épopée divine, un vaste poème en pierre. Quel est le sujet de ce poème? C'est ce qui nous reste à examiner.

Didron, qui a étudié avec zèle notre cathédrale, s'est laissé entraîner par son imagination lorsqu'il a cru que les artistes qui ont travaillé à nos porches avaient donné une traduction en pierre du *miroir naturel*, du *miroir scientifique*, du *miroir moral* et du *miroir historique*, c'est-à-dire du *speculum universale* de Vincent de Beauvais. Tout cela est ingénieux et exposé avec beaucoup d'esprit; mais tout cela est erroné et repose sur le vide. Non, le porche du Nord n'a pas la prétention d'être une encyclopédie figurée; il n'est pas une traduction en pierre du *speculum universale*, qui lui est, du reste, postérieur de plusieurs années et qui par conséquent n'a pu lui servir de thème ou de programme. Le sujet du porche est la GLORIFICATION DE MARIE. Il raconte en pierre la généalogie charnelle et spirituelle de l'auguste Vierge, ses prérogatives, ses connaissances, ses vertus, ses occupations, sa vie, sa mort, son assomption, son couronnement dans le ciel. Puis viennent les personnages et les scènes bibliques qui ont figuré le Messie et sa Mère, saint Jean-Baptiste et saint Pierre qui ont inauguré l'ère chrétienne, et, pour rattacher ce vaste ensemble à l'église chartraine, saint Potentien, sainte Modeste

(1) *Registres du conseil général de la commune de Chartres*, tome III, pages 151, 154, 162 et 207. Il y aurait un intéressant travail à faire sur le fanatisme irrégulier des membres du Conseil général de Chartres. On en trouverait les éléments dans les registres cités.

et les bienfaiteurs du porche, saint Louis à leur tête. La Création, la Terre, le Ciel, la Mer, le Temps et ses saisons assistent à cette glorification de la Mère de Dieu et paraissent lui rendre un respectueux hommage.

Citons ici, en l'abrégeant, un passage du chanoine Davin où il accepte entièrement cet ordre d'idées (1). Il voit dans ce portail, construit à l'époque de saint Dominique, une figuration des mystères du Rosaire récemment institué :

« La première des trois baies, dit-il, répond aux *mystères* » *joyeux* et nous offre l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et Marie à la crèche en face des Bergers, en face des » Rois-Mages. La baie centrale est consacrée aux *mystères* » *glorieux* avec l'Assomption de l'âme, puis du corps de Marie; » la scène solennelle du Couronnement de la Mère de Dieu » vient ici à sa place. Ces deux baies appelaient nécessairement à la baie de droite le souvenir des *mystères* » *douloureux*; ils y figurent par l'image de Job, le crucifié de » l'Ancien testament à qui le crucifié du Nouveau, le Christ, » apparaissant dans un des préludes de son Incarnation, » apporte la palme du martyr, rappelle les souffrances et les » fers de saint Louis en sa première croisade, ses foudroyantes épreuves dans la seconde, la peste au camp, le » roi atteint de la maladie, couché sur une natte recouverte » de cendre en forme de croix et expirant à l'heure même où » le fils de Dieu mourut sur la croix. »

Ce caractère d'ensemble dans la statuaire du porche révèle chez l'artiste qui l'a créée une science profonde et complète des deux Testaments; il a connu le sens mystérieux et éternel de toutes les figures, c'est-à-dire le lien intime qui les rattache à l'Incarnation et à la Rédemption de Jésus-Christ, centre et fin de toutes choses (2).

(1) Voir son étude intitulée: *La statue de Saint Louis à la cathédrale de Chartres*, 1885.

(2) L'opposition des deux Testaments par le rapprochement des figures prophétiques de l'ancienne Loi et des vérités de la Loi nouvelle est une grande idée théologique qui a inspiré les artistes chrétiens de tous les siècles; on la trouve déjà fortement accusée dans les catacombes primitives de Rome.

Au Moyen-Age, le portail septentrional était toujours consacré à la Très-Sainte-Vierge. Le R. P. Cahier nous en donne la raison symbolique : « Le Nord, dit le savant iconographe, est la région des frimas et des ténèbres, c'est-à-dire des passions et de l'endurcissement dans le péché : » C'est ainsi que saint Augustin voit revenir du Septentrion l'enfant prodigue quand il reprend la route du toit paternel. » Les commentateurs d'Ezéchiel ne parlent pas autrement ; » et c'est pourquoi les vieux architectes consacraient le » portail septentrional à Celle qui est le refuge des pécheurs » et la Mère de la Miséricorde. C'est le fanal du retour » signalant les plages funestes où le navigateur imprudent » court se briser : c'est un cri de rappel qu'on lui adresse et » une invitation à se jeter dans le port (1). » Déjà dans les basiliques primitives, le côté septentrional était consacré à Marie et, pour ce motif, réservé aux femmes (2).

Passons à la description détaillée de ce portail.

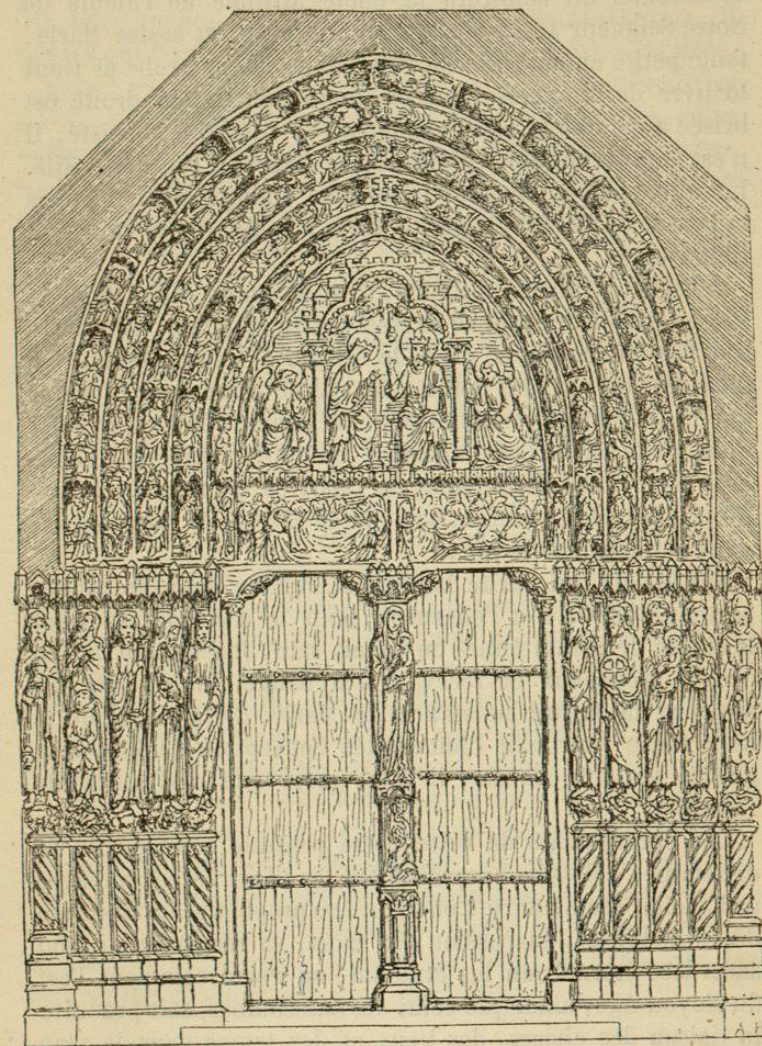
Arcade et baie centrale du porche septentrional.

Le lecteur n'a point oublié que toutes les statues du portail et du porche sont liées entre elles par une pensée fondamentale qui leur imprime un grand caractère d'unité ; cette pensée est la glorification de Marie par le mystère de l'Incarnation. L'incarnation est un mystère de grandeur et d'abaissement qui se montre avec éclat dans l'iconographie du porche nord.

Sur le trumeau de la porte s'élève la statue colossale de *sainte Anne* tenant la petite *Marie* dans ses bras ; c'est là en effet que, suivant la coutume presque invariable du XIII^e siècle, doit se trouver le personnage principal, centre et foyer organique de tout l'ensemble. Sainte Anne est vêtue d'une longue robe et sa tête est couverte d'un ample voile qui retombe fort bas et qui lui sert comme de manteau. Ses traits sont ceux d'une personne de soixante ans, car Anne est

(1) *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, tome I, pages 82 et 83.

(2) Cf. *Les Origines ecclésiastiques* de Joseph Bingham, V^o Naos.



PORTE CENTRALE DU PORTAIL SEPTENTRIONAL

devenue mère dans un âge avancé. Son expression est douce et sereine. On admirera la noble attitude de l'aïeule de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Sur son bras est assise Marie, toute petite enfant, elle est vêtue d'une longue robe et tient le livre de la sagesse dans sa main gauche; la droite est brisée ainsi que la tête, cependant le nimbe a subsisté, il n'est point crucifère, celui-ci étant réservé à son divin Fils. Le nimbe uni, symbole de la sainteté, indique bien que dans la pensée de l'artiste la petite Marie a toujours été sainte et immaculée.

A Paris, à Amiens, à Reims, c'est la statue colossale de la Vierge elle-même qui se dresse contre le pilier; elle porte son Fils et foule aux pieds le dragon à tête de femme: à Chartres, on y a sans doute placé sainte Anne pour rappeler que la Cathédrale possédait son chef vénéré. On sait en effet qu'après le sac de Constantinople en 1204, l'empereur Beaudoin envoya à Notre-Dame de Chartres la tête de sainte Anne, mère de la Vierge, *afin que le chef de la mère reposât dans la maison de la fille.*

Sur le dais qui abrite la Mère et la Fille deux archanges portent la navette et l'encensoir. Sous le socle qui soutient la statue de sainte Anne, on voyait saint Joachim au milieu de ses troupeaux et recevant l'archange Gabriel qui lui annonce la future naissance de Marie. C'est ainsi que le XIII^e siècle exprimait l'Immaculée Conception de Marie. Ce groupe est très mutilé; il n'est resté que des fragments informes.

Les ébrasements de cette porte centrale sont garnis de dix statues colossales représentant les illustres personnages de l'ancien Testament qui ont figuré ou prophétisé la naissance de Jésus-Christ, sa passion, sa mort, sa résurrection, son sacerdoce éternel: en les étudiant, on verra comment l'art du Moyen-Age, ainsi que celui des Catacombes, sait produire la liaison des choses, des lieux et des temps dans le plan divin du Christianisme et fait ressortir l'unité de la religion dans tous les temps. Le nouveau Testament est caché dans l'ancien, et l'ancien est manifesté dans le nouveau. Aussi les imagiers du Moyen-Age, à la suite des Pères de l'Église et

des auteurs ecclésiastiques, étaient-ils fort ingénieux à établir un parallélisme constant entre les deux Testaments. Ces personnages font cortège à la Très-Sainte-Vierge, il semble que l'art chrétien ait voulu identifier le Fils et la Mère.

Toutes les grandes Cathédrales du XIII^e siècle offrent les mêmes personnages entourant Marie: nous citerons entre autres celles d'Amiens, de Paris, de Sens, de Rouen, de Bourges, de Senlis et de Reims. A Amiens on les voit deux fois, au portail de l'ouest et au portail Saint-Honoré. A Reims, plusieurs statues ressemblent tellement à celles de Chartres qu'on peut les croire sorties du ciseau des mêmes sculpteurs. Partout, ces statues forment une avenue mystérieuse qui introduit dans le sanctuaire de Marie. Nos statues colossales sont placées entre socle et dais, dans un ordre rigoureusement chronologique; elles ont toutes le nimbe, quoique la plupart des personnages appartiennent à l'ancien Testament (1). On remarquera que les cinq statues qui se dressent à gauche, tiennent une image figurative du Christ et que les cinq statues de droite portent Jésus lui-même; parallélisme profond qui nous rend sensibles les deux parties du plan divin, la préface des choses et leur accomplissement.

Nous décrirons maintenant chacune de ces grandes figures du Messie: le lecteur voudra bien se rappeler que nous ne prétendons pas lui en offrir la description complète, mais seulement une légère esquisse, une dissection iconographique, s'il est permis de parler ainsi. Notre cadre ne nous le permettant pas, nous renonçons à nous étendre sur ce sujet et à montrer, d'après les Pères de l'Église, comment ces personnages ont figuré Jésus-Christ: on sait qu'au Moyen-Age, les artistes s'inspiraient toujours dans les saints Pères, et suivaient scrupuleusement les règles de la symbolique chrétienne; leur riche imagination était dirigée par la science religieuse et non par la fantaisie.

(1) Les imagiers du siècle de saint Louis accordent assez rarement le nimbe aux saints de la loi ancienne. *Iconographie chrétienne* de Didron, pages 45-48.

En commençant à gauche, on trouve : 1° MELCHISÉDECH (1), la plus excellente figure de Jésus-Christ, d'après Bossuet. Le roi de Salem est vêtu d'une aube ceinte par un cordon à nœuds et d'une espèce de chape ou pluvial aux bords frangés et bordés; sa tête est couverte de la tiare papale du XIII^e siècle; la broderie qui orne le bas de cette coiffure simule la couronne royale, car Melchisédech était roi en même temps qu'il était prêtre. Parfois, au lieu de la tiare, les artistes lui donnent la mitre épiscopale comme sur la patène d'Hildesheim. Dans sa main droite, il tient l'encensoir, et dans sa gauche il porte un calice couvert d'une patène sur laquelle est un pain rond; c'est la traduction de ce passage de la Genèse : *Melchisédech offrait du pain et du vin, car il était prêtre du Très-Haut, il bénit Abraham en disant : qu'Abraham soit béni du Dieu très-haut qui a fait le ciel et la terre* (2). D'après les docteurs de l'Église, Melchisédech figure le Sacerdoce éternel de Jésus-Christ s'immolant depuis la nouvelle loi sous les apparences du pain et du vin. C'est à Jésus-Christ que ces paroles sont adressées par le psalmiste royal : *Tu es prêtre éternellement selon l'ordre de Melchisédech* (3). Sous le socle, nous croyons reconnaître, malgré ses graves mutilations, l'agneau immolé depuis le commencement du monde : aux yeux de l'Église le premier motif de la glorification de Marie, c'est qu'elle est mère de celui qui s'est fait victime pour régénérer le monde (4). Le calice est une coupe hémisphérique, d'un style sévère et un peu lourd, comme tous les calices du XIII^e siècle; le pied est circulaire.

(1) Voir les planches 38, 39 de l'Atlas de la Monographie.

(2) Genèse, ch. XIV, 18 et 19. Pour bien comprendre cette importante figure du Sauveur et en tirer tous les rapprochements qu'elle comporte, il faut lire le savant commentaire de Cornélius à Lapide sur ce sujet.

(3) Cf. saint Paul, *Épître aux Hébreux*, VIII, et tous les Pères cités par Bellarmin dans son traité de la messe. Livre II, chap. 8.

(4) *Ecce Maria genuit nobis salvatorem, quem Joannes videns, exclamavit dicens : Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*. Antienne aux Vêpres de la Circoncision.

L'encensoir en pierre se montre sous la forme prescrite par le moine Théophile, il est si finement sculpté qu'on le prendrait pour un objet d'orfèvrerie, il est souvent dessiné par les artistes qui visitent la Cathédrale et on le retrouve d'ailleurs reproduit par la gravure dans plusieurs collections (1). Au-dessus de la tête de Melchisédech et sous le dais, un ange émerge d'un nuage; il se relie à la statue suivante.

2° ABRAHAM. Le père des croyants s'apprête ici à immoler son fils Isaac sur la montagne de Moria. Dieu lui a demandé le sacrifice de son fils unique, né de sa vieillesse et de la longue stérilité de Sara; Abraham obéira. Il lève le glaive (2) sur la tête de son enfant qui se tient debout, pieds et mains liés; mais Dieu, satisfait de l'obéissance du père et du fils, envoie un ange que nous avons signalé au dessus de Melchisédech : cet ange arrête la main du patriarche et lui dit : *N'étends pas la main sur l'enfant et ne lui fais aucun mal. Je sais maintenant que tu crains Dieu puisque par amour pour lui, tu n'as pas épargné ton fils unique* (3). A Saint-Vital de Ravenne, sur une mosaïque du VI^e siècle, ainsi que sur une fresque des catacombes de Saint-Marcelin (4), au lieu d'un ange c'est la Main divine qui arrête le bras du père des croyants (5). Sous leurs pieds, embarrassé dans un buisson

(1) Cette forme d'encensoir est conventionnelle, car dans l'ancienne loi les encensoirs étaient simplement des bassins assez grands dans lesquels on mettait des charbons pris au grand autel et portés sur l'autel des parfums; on y jetait une grande quantité d'encens dont la fumée remplissait le sanctuaire. D'après l'historien Joseph, le nombre de ces encensoirs était de cinquante mille en or massif.

(2) Ce glaive a été brisé, il n'en reste que la garde dans la main d'Abraham.

(3) Genèse, ch. XXII, 2. A Jérusalem se voit une chapelle bâtie sur le lieu même où, d'après la tradition, Abraham s'apprêta à immoler Isaac. *Guide indicateur* du R. P. Liévin, p. 109.

(4) *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, page 5.

(5) Cf. *Vetera monumenta* de Ciampini, tome II, p. 69, et les *Caractéristiques des saints*, par le R. P. Cahier, p. 729.

d'épines, est le bélier destiné à remplacer Isaac. Tous les Pères ont vu Jésus-Christ et dans Isaac et dans le bélier (1). Abraham a pour vêtement une tunique, un surcot et un manteau jeté à l'antique. Isaac porte un habit court, une sorte de jaquette, ses chaussures montent jusqu'au dessus du genou, selon l'usage du XIII^e siècle. On remarquera que l'imagier a su donner à Abraham et à Isaac les traits adoucis de la race judaïque et qu'il a imprimé sur leur visage le caractère de sérénité et de soumission au milieu de la plus terrible des épreuves. A Saint-Denis, Abraham a les pieds nus; la nudité des pieds est un signe symbolique qui est généralement réservé à Dieu, aux anges et aux apôtres : pourquoi l'imagier de Saint-Denis l'a-t-il accordé à Abraham ? Serait-ce pour exprimer la promptitude de son obéissance, son mépris de toute crainte humaine ?

Le célèbre sacrifice est peint sur les parois des catacombes romaines avec une grande variété de composition : après Constantin, il figure souvent sur les sarcophages de l'Italie et des Gaules ; durant tout le Moyen-âge on le voit aux portes et aux fenêtres des églises. On en comprendra la raison si l'on veut se souvenir que le sacrifice du Mont Moria est la préfiguration du sacrifice sanglant de l'autel chrétien.

3^e MOÏSE, qui ouvre le quatrième âge du monde et dont les rapports avec Jésus-Christ sont si nombreux. Le législateur des Hébreux est vêtu d'une double robe et d'un manteau fort simples ; sa physionomie est douce, majestueuse et sereine dans sa contemplation : dans sa main gauche il tient la table de la loi et la longue colonne sur laquelle est arboré le serpent d'airain dont la vue guérissait ceux qui avaient été mordus par des serpents : ce serpent mystique est une espèce de

(1) Cf. saint Augustin, de *Civitate Dei*, lib. XVI, cap 32 ; saint Ambroise, de *Abraham*, lib 1, cap. 8, n^o 77 ; saint Jean Chrysostome, *Homel. in Genes.* XLVII, n^o 3 ; saint Thomas, *Catena aurea* sur le premier chapitre de saint Mathieu : on peut aussi lire sur le profond symbolisme d'Abraham et d'Isaac, *les nouvelles études sur les Catacombes romaines*, pages 410 et 413 et *le symbolisme chrétien dans l'art*, par Cartier, p. 44 et 45.

dragon dont la tête est informe et dont la queue s'enlace autour de la colonne. Il est le symbole ou l'image de Jésus-Christ élevé sur l'arbre de la Croix pour le salut de ceux que le démon a blessés par le péché. D'après les paroles du Seigneur lui-même : « Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, » ainsi il faut que le Fils de l'homme soit élevé en haut, afin » que tout homme qui croit en lui ne périsse point, mais » qu'il ait la vie éternelle. » De sa main droite, Moïse indique le serpent (1) ; il est représenté sans cornes, comme sur les portes de bronze de Saint-Paul-hors-les-murs : dans nos verrières il est pourvu de cornes de bœuf, c'est une allusion à ce que Moïse en descendant du Sinaï avait le front orné de rayons divins, ce que la Vulgate traduit par *Cornutus* ; c'est également le mot dont se sert le texte hébreu pour expliquer la gloire dont le visage du législateur était illuminé. Michel-Ange, dans sa célèbre statue de Moïse à Saint-Pierre-aux-Liens de Rome, lui donne des cornes naissantes. La métaphore de saint Jérôme rend-elle plus complètement le texte original qui renferme la double idée de *proéminence* et d'*irradiation* ? Constatons seulement que presque tous les artistes chrétiens ont transporté dans l'iconographie l'expression figurée du savant docteur de Bethléem et que les Juifs se moquent de ce front *cornu* donné à leur grand législateur.

Le front cornu ou irradié est la figure de la transfiguration de N. S. J. C. d'après ces paroles de saint Paul : « Si le ministère de la lettre gravée sur la pierre qui était un ministère » de mort a été accompagné d'une telle gloire que les enfants » d'Israël ne pouvaient regarder le visage de Moïse... combien » le ministère de l'esprit doit-il être plus glorieux ! » Le grand apôtre veut donc montrer la convenance de la transfiguration

(1) *Les Nombres*, chapitre XXI, 609. Dans la nef centrale de l'église de Saint-Ambroise à Milan, on voit une colonne de granit égyptien portant un serpent d'airain apporté de Constantinople, qui selon la croyance populaire serait celui qu'éleva Moïse. *Italie du Nord*, par du Pays, 1869, p. 195.