

ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

TYPE PRINCIPAL DE L'ART CHRÉTIEN



DEPUIS LE IV^e JUSQU'AU XVIII^e SIÈCLE,

PAR

EDOUARD LAFORGE.



LYON

IMPRIMERIE DE LOUIS PERRIN

M D C C C L X I I I .

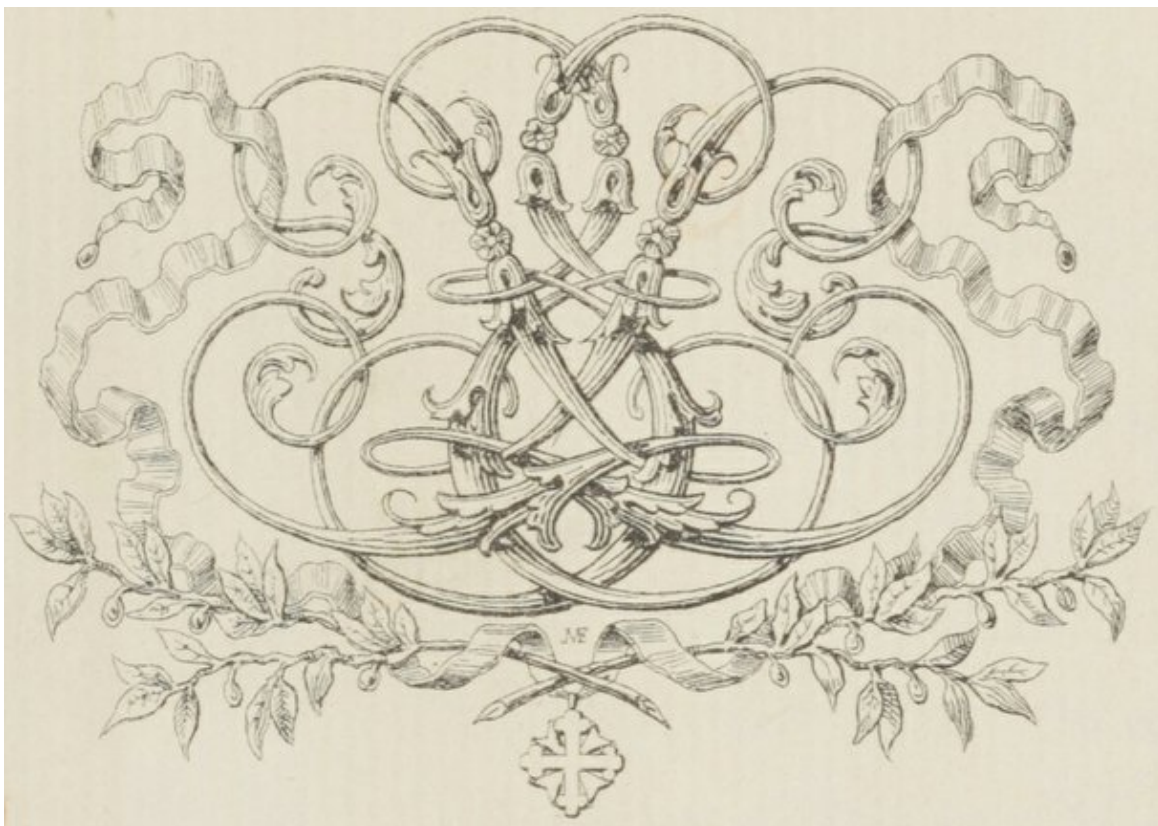
1863

ICONOGRAPHIE
DE LA VIERGE

TYPE PRINCIPAL DE L'ART CHRETIEN

DEPUIS LE IV^e JUSQU'AU XVIII^e SIECLE,

PAR
EDOUARD LAFORGE.



LYON

IMPRIMERIE DE LOUIS PERRIN

M D CCC LXIII.

1863

INTRODUCTION



NE des plus fortes preuves de l'existence de l'Etre Suprême se tire de l'assentiment de l'universalité des hommes à reconnaître un Dieu, n'importe sous quel nom, n'importe de quelle nature. Une des plus fortes raisons qui motivent aussi l'intérêt qui s'attache à Marie, le culte qu'on lui rend généralement, est l'ensemble des attributs qui entourent sa personne & qui l'élèvent d'autant plus dans l'esprit des nations civilisées que l'histoire d'aucun peuple, les fictions d'aucun poète, aucune des fables de l'ingénieux paganisme n'ont jamais fourni un type qui puisse approcher de celui de la Vierge.

Les masses, dont l'opinion ne se trompe pas, l'appellent Sainte-Vierge – pleine de grâce, – Mère de Dieu, – sanctuaire ou épouse de l'Esprit-Saint, – reine des anges, – reine des Saints, – temple vivant du Dieu vivant & de mille autres appellations que sont instantanément éclore, comme des fleurs jetées aux pieds de ses autels, la piété & l'amour qu'on lui porte.

Pour comprendre la grandeur des mérites de Marie, le prestige qui s'attache à elle & surtout le motif de l'honneur exceptionnel que lui rendent spécialement les personnes de son sexe, il faudrait exposer ce qu'était la femme avant la naissance de Marie, avant l'accomplissement de la mission qui lui était assignée de toute éternité & apprécier ce que cette moitié du

genre humain a acquis en dignité, en grandeur, par celle qui s'est tant abaissée, qui s'est tant humiliée.

Communément regardée, par les yeux de la prévention, comme la source du mal, la femme était nulle pour l'influence du bien ; constamment dominée par l'idée de l'assujettissement auquel elle avait été soumise comme première expiation d'une première faute, son rôle était de servir, sa récompense d'aimer la main de fer qui s'appesantissait sur elle ; & l'homme, qui lui devait tout, qui ne pouvait se passer d'elle, ne la regardait que comme un beau mal, mais un mal nécessaire, qu'il lui était impossible d'éloigner de lui.

Le type féminin religieux, dans l'antiquité païenne, était Vénus ; Vénus, qui n'était ni vierge, ni épouse, ni mère, ni fille, ni sœur, ni rien de ce que peut être la femme en bien, mais qui était tout ce qu'elle peut être en mal. Dépouillée de toute qualité morale, comme de tout voile, armée de tous les attraits, de tous les appas séducteurs dont le roi des poètes avait composé sa ceinture, elle était la plus victorieuse de toutes les divinités, la dominatrice des dieux & des hommes, qu'elle couvrait de honte après leur défaite, les attelant à son char triomphal.

Qu'on juge, dit l'auteur du Plan divin, de l'influence que ce type de la femme devait exercer sur son sexe & par lui sur les mœurs, par le culte infâme qu'il recevait à Chypre, à Samos, à Corinthe, au mont Erix, où il était desservi dans des temples magnifiques, par des milliers de courtisanes.

Tirons un voile sur cette abjection, sur cet abîme de dégradation où la femme était tombée. C'est assez faire pressentir la nécessité, pour toute l'espèce humaine, de trouver, au sein d'une religion régénératrice, femme, modèle spécial de sainteté & de dignité, qui relevât son sexe de la boue & lui rendît, à côté de l'homme, la place que lui destinait le Créateur & d'où l'avait fait descendre une coupable faiblesse.

La Vierge paraît ; elle est ornée de toutes les qualités physiques & morales, de tous les dons de la nature, de tous les charmes qui captivent, qui subjuguent les cœurs, tout en inspirant un respect, une vénération qui ne s'expliquent que par le beau, le grand, le noble, le parfait qui se trouvent en elle & qui rejaillissent sur tout son sexe, afin que, par

elle, il soit relevé, réhabilité, ennobli, comme le sexe de l'homme le sera par l'Adam nouveau, le Christ, le Sauveur du monde.

C'est une femme ; elle a tous les avantages, tous les privilèges de la femme, elle n'en a point les défauts. A son apparition, elle est saluée avec enthousiasme, par la moitié du genre humain, comme une libératrice, comme une nouvelle mère qui va engendrer un monde nouveau, comme une reine dont la puissance toute morale détruira les préjugés funestes à son sexe, comme une femme prédite, annoncée, élue, prédestinée pour rétablir, pour refaire ce que la première femme a détruit.

Avec des titres aussi vrais, aussi peu contestables que peu contestés, au respect, à l'admiration du monde, n'est-il pas étonnant que presque aucune plume n'ait entrepris d'écrire son histoire !

Son éloge est cependant dans toutes les bouches, la dévotion qu'on lui porte fait palpiter tous les cœurs, son effigie remplit les temples, les chapelles, les musées, les habitations domestiques, elle est placée sur les montagnes, sur les tours, dans les carrefours ; sa personne est partout, son histoire n'est nulle part.

Plus de quarante mille volumes ont été consacrés à perpétuer sa mémoire, à exalter son mérite, à dire les bienfaits de sa puissance, de son crédit auprès de son divin Fils, à raconter les faveurs célestes quelle fait pleuvoir sur la terre, mais aucun ne contient son histoire proprement dite.

Si on cherche la raison de cette lacune, on la trouve dans l'impossibilité de dire convenablement, de raconter avec quelque exactitude, avec dignité, les actes, les circonstances, les événements d'une vie toute pleine de mystères, d'une vie dont aucune vie n'approche & qui n'a de commun avec celle de l'humanité que la naissance & la mort, que les souffrances & les épreuves, mais dans laquelle se remarque, à chaque pas & à grands traits, l'empreinte de la divinité.

L'Ancien Testament fait, à chaque page, pressentir la naissance de Marie, le Nouveau Testament l'annonce & dépose de son existence, mais le récit des événements qui lui sont particuliers n'a trouvé place que dans les légendes, fruit avorté de la dévotion populaire.

Cependant, lorsque les ministres de la religion veulent faire tomber sur les grands du monde, sur les masses, du haut de la tribune évangélique, des

paroles émouvantes, remuant les cœurs, fixant l'attention, captivant les esprits ; lorsqu'ils veulent proposer un exemple à suivre, un modèle à imiter, c'est toujours dans la vie du christ ou dans celle de sa Mère qu'ils puisent leur enseignement.

Lorsque les biographes entreprennent le panégyrique d'un grand personnage, ils n'ont garde d'oublier de citer l'illustration de ses ancêtres, d'énumérer les armoiries, les blasons qui, s'attachant à la vie de ses aïeux, rejaillissent sur lui & rehaussent son origine.

On pourrait en agir ainsi en faisant l'histoire de la Vierge. Fille de quatorze rois de Juda, épouse apparente d'un descendant de la race de David, mais en réalité épouse d'un Dieu, les titres de noblesse de Marie sont inscrits dans les chartes du peuple hébreu, dans les annales de l'éternité, & l'éminence de ses prérogatives lui assure à jamais des droits aux respects & à la vénération des riches du monde, des grands de la terre, comme à ceux du pauvre & de l'esclave.

Mais où trouverait-on, dans les ancêtres de la Vierge, un mérite qu'elle n'ait point surpassé, un genre de distinction quelle n'ait pas obtenu ! A côté de son innocence pâlit l'innocence d'Abel, auprès de sa sainteté, de sa sagesse s'éclipsent la sainteté de David, la sagesse de Salomon ; la chasteté de Suzanne n'est qu'une ombre de la pudeur qui brille sur le front virginal de la Mère de Dieu, & le courage d'Esther & de Judith, se sacrifiant pour le salut d'Israël, ne peut se soutenir à côté du courage de Marie assistant au sacrifice de son Fils unique, mourant pour le salut du monde.

Il est donc évident que, pour retracer la vie de la Vierge, vie si noble, si digne d'être connue, si pleine d'intérêt à tous les points de vue, il fallait des plumes inspirées par le génie, conduites par le génie ; il fallait enfin les plumes des beaux-arts.

Confiant en ses propres forces, l'art a accepté cette tâche ; depuis plus de quatorze siècles, il est à l'œuvre avec d'autant plus de persévérance & de ténacité que plus il y travaille, plus il y trouve à faire. Quand il a fini, il recommence, & son œuvre, quelque multipliée qu'elle soit, trouve toujours des admirateurs nouveaux.

Différent des autres biographes qui ne parlent qu'à l'esprit & dont le récit n'exerce sur les sens qu'un mouvement éphémère, l'art parle à la fois

à l'esprit & aux yeux ; son livre, toujours ouvert, est intelligible à l'ignorant comme au savant, & plus son style s'élève en expressions nobles, en conceptions élégantes, plus le sens en est compris, plus il est goûté & apprécié.

Aussi que de pinceaux, que de burins, que de talents, que de génies se sont exercés à reproduire les événements de la vie mystérieuse de Marie, dont la personne n'est en réalité qu'un mystère.

Depuis des siècles nombreux, toutes les branches de l'art ont été au service de la Mère de Dieu ; toutes les fortunes ont contribué à son exaltation, & rien, dans cette existence à la fois si noble & si pure, si poétique & si sublime, n'est resté inédit ; tout a été traduit de mille manières & transmis, avec tout le prestige de l'art, à l'admiration des peuples & des générations futures.

Dire tout ce qui a été le fruit de tant d'efforts, énumérer tout ce qui a été produit par tant de vénération, de reconnaissance & d'amour, cela ne se peut : ce ne serait rien autre que faire l'histoire complète de l'art chrétien, sous toutes ses formes & depuis son origine.

Nous avons pensé que, même en restant en dehors d'une tâche aussi vaste, il y avait encore beaucoup à faire. Il nous a semblé qu'il ne serait pas sans utilité pour les artistes, sans charme pour les amateurs, ni sans édification pour les fidèles, de décrire rapidement les principaux types sous lesquels Marie a été représentée à diverses époques & chez différents peuples ; de dire de quelle manière ont été représentés les divers événements qui forment la partie la plus intéressante de sa vie, celle qui se lie intimement à l'histoire évangélique de son fils. Ces modestes études d'esthétique religieuse pourront peut-être profiter à l'art contemporain, en faisant connaître les personifications les plus heureuses de la Vierge-Mère & en rappelant les formes consacrées, & pour ainsi dire liturgiques, sous lesquelles elle a été représentée.

Nous n'osons nous flatter d'avoir atteint complètement ce but, mais on nous saura gré, du moins, d'avoir entrepris une œuvre si nécessaire, & l'on reconnaîtra peut-être que nous n'avons rien négligé pour asseoir notre travail sur des bases certaines.

Outre les sources originales & les monuments : tableaux, gravures, marbres & ivoires, que nous avons consultés, nous devons signaler particulièrement quelques auteurs dont les ouvrages nous ont été d'un grand secours. A cet égard, nous devons beaucoup à MM. Didron, Feuillet de Conches & Emeric David, à l'abbé Pascal, à Monseigneur Pavy, à l'abbé Orsini & plus spécialement encore à Madame Jameson, dont l'œuvre sur les légendes de la Vierge nous a servi de guide pour l'ordonnance de notre livre & dans laquelle nous avons trouvé des documents précieux.

Que ces écrivains distingués reçoivent ici l'expression de notre vive gratitude, & s'il se trouve dans notre ouvrage quelque chose d'utile, c'est à eux que le lecteur en sera redevable, ne réservant pour nous que l'honneur de le lui avoir fait connaître.



VIE DE LA VIERGE

RACONTEE PAR LES BEAUX-ARTS.

I.

Mission de Marie. – Ses Grandeurs.



N lisant avec quelque attention la Genèse & le Livre des Prophètes, il est facile d'y voir que, depuis l'origine du monde, dès l'aurore des jours, une femme était annoncée par l'oracle éternel & que la mission qui lui était destinée avait une telle sublimité que, pour la remplir, il fallait une de ces prédilections qui tiennent du surhumain, dont aucun mortel ne peut approcher, sans la participation directe de la divinité.

Abusant de la liberté que le Créateur venait de lui départir, comme son plus noble apanage, dit le premier Livre de Moïse, l'homme, par une coupable faiblesse, avait perdu tous ses droits, toutes ses prérogatives. Un abîme immense s'était creusé sous ses premiers pas ; il avait désobéi. Satan s'était posé en antagoniste, disputant au Créateur la possession de sa créature, & par la préférence qu'il en avait obtenue, une barrière infranchissable s'était placée entre Dieu & l'homme, entre le ciel & la terre.

Une sentence terrible était aussitôt venue frapper les coupables ; mais le châtiment que le Seigneur infligeait aux transgresseurs de sa loi laissait subsister toute la faute, n'en détruisait pas les funestes effets : une mort, & une mort sans fin devait en être la conséquence.

C'en était donc fait de l'espèce humaine. Après avoir, ici-bas, végété quelques jours, sans rien pouvoir par lui-même pour sa réhabilitation, l'homme aurait vu s'exécuter l'arrêt fatal & son existence, sur cette terre, n'eût été que le passage d'un fantôme de vie temporelle à un trépas éternel, si, dans sa miséricorde, Dieu n'eût daigné faire luire à ses yeux un rayon d'espérance. « Un Rédempteur viendra, dit l'Eternel, il réhabilitera le ciel avec la terre, l'homme avec Dieu. » Paroles consolantes, bien propres à ranimer le courage de nos premiers pères.

Mais la même prédiction portait, en termes formels, la punition terrible de Satan : « Une femme naîtra qui t'écrasera la tête. » (Gen. III, 15.) Cette femme était Marie.

Il ne s'agissait de rien moins que de la régénération du genre humain, que de la destruction du vieil homme, pour mettre à sa place l'homme nouveau. Il était question, en quelque sorte, d'une nouvelle création de l'homme. Jéhovah, qui avait pu seul, & par un acte de sa volonté, opérer une première fois ce grand œuvre, semble avoir besoin maintenant de la participation d'une femme, pour refaire, pour rétablir ce que le mal a détruit. « Une femme naîtra, dit la Genèse, chap. III, V. 15, & cette femme aura un fils qui détruira ta puissance. » Telle est la prédiction qui sort de la bouche du Très-Haut & qui trace, en peu de mots, & le rôle de Marie & celui de son fils. Telle est aussi l'indestructible union de ces deux noms que l'on trouve inséparables dans toutes les théogonies de la terre, à tel point que partout où l'idolâtrie a conservé quelque emblème de la révélation primitive, même

dans ses fables les plus compliquées, on est sûr de trouver, à côté d'un libérateur promis, une mère & souvent une vierge-mère promise avec lui.

La voilà debout cette Vierge sainte, debout sur les fondements du monde chrétien. Elle apparaît déjà comme la source des générations fidèles, comme le point de mire des perpétuelles mais stériles embûches de Satan, comme la mère du Rédempteur promis, comme une reine qui, au temps marqué pour son triomphe, brisera les puissances de l'abîme, & *celui qui a vaincu par la femme sera vaincu par une femme*.

Cependant cette promesse que Dieu fait au premier homme, & dont la réalisation se perd encore dans un lointain avenir, semble prendre plus d'importance, de la part de l'Eternel, à mesure qu'approche le temps de son accomplissement. Non-seulement il a peint cette femme en caractères vivants, dans chaque page de l'histoire hébraïque, en la déguisant tantôt sous les noms de Sara, dont la fécondité est l'effet d'un miracle, de Débora & de Judith, victorieuses des ennemis d'Israël, tantôt sous ceux d'Abigaïl qui personnifie la prudence, d'Esther qui expose sa vie pour sauver son peuple ; mais il la fait encore annoncer par les Prophètes. « Quel signe, dit Isaïe aux enfants d'Abraham, voulez-vous que je vous donne, dans le ciel & sur la terre, de la vérité que je vous annonce ? Voici celui que vous donnera le Seigneur lui-même : *Une Vierge concevra & enfantera un fils* dont le nom sera Emmanuel, c'est-à-dire Dieu avec nous. »

A chaque page des Ecritures sacrées, les grandeurs, les vertus & les privilèges de cette femme mystérieuse sont exprimés sous des termes figuratifs & symboliques qui la peignent, qui l'annoncent, qui la désignent sans la nommer. Elle y est dite *l'aurore* qui présage le lever du soleil de justice ; *le lis* au milieu des épines ; *l'arche d'alliance* qui portera dans son sein l'espérance & le salut du monde ; *le rejeton de la tige de Jessé*, d'où naîtra, comme une fleur, le Désiré des nations.

Mais qu'est-il besoin de suivre pas à pas, dans le Pentateuque, toutes les citations, toutes les allégories qui ont trait à la fille de Joachim ! Pendant quarante siècles, la loi mosaïque, dit Mgr d'Alger, l'a portée dans ses flancs, avant de l'enfanter sur le seuil de la loi nouvelle, dont elle est l'aurore ; le soleil va dissiper les ténèbres.

Depuis quatre mille ans, le monde, renfermé dans le cercle de fer de l'abrutissante idolâtrie, courbé sous le joug satanique & dans la plus dégradante prostitution, attendait le moment de sa délivrance & la réalisation des promesses depuis si longtemps faites & si souvent renouvelées. Dieu, qui s'était déjà repenti d'avoir fait l'homme, mais qui, en faveur d'un seul juste, avait cassé l'arrêt de la destruction totale de la race humaine, se laisse enfin fléchir par les larmes & les prières de son peuple, par le mérite de ses prophètes & de tant de justes qui avaient vécu dans l'attente du Rédempteur promis & s'étaient assis à l'ombre de la mort, en attendant le lever du soleil de la vie ; Dieu, disons-nous, daigne abaisser sur la terre un regard favorable. Le temps marqué par ses oracles approchait, le règne de l'erreur allait finir, &, la réalité succédant aux figures, la vérité allait se montrer dans tout son éclat.

La fille d'Anne & de Joachim, Marie immaculée, dont le nom est apporté du ciel par un ange, est cette femme privilégiée, prédestinée depuis le premier des jours, qui va être la mère du Messie.

Si, de la Bible, on passe à l'Evangile, la mission, les grandeurs de Marie y sont dépeintes en termes plus expressifs encore.

Un archange, y est-il dit, député du Très-Haut, chargé de remplir auprès de Marie une ambassade divine, vient négocier avec elle l'Incarnation du Verbe & le rachat du monde. Il lui donne, de la part de Dieu, un salut que jamais femme, même la plus élevée en dignité, ne reçut ici-bas. « Je vous salue, Marie, pleine de grâces, le Seigneur est avec vous ; vous êtes bénie par dessus toutes les femmes ; Celui qui naîtra de vous sera nommé le Fils de Dieu & sera l'œuvre du Saint-Esprit. » (Luc, I, 28, 35.)

Que de grandeur, que de majesté dans ces paroles de l'ange ! O Marie, c'est à vous qu'elles s'adressent ; vous seule en étiez digne ! Une femme, faible créature, va donner le jour à son Créateur ; de son lait virginal, elle nourrira Celui qui distribue, tous les jours, la pâture aux oiseaux & la nourriture aux hommes ; elle emmaillotera Celui que le ciel & la terre ne peuvent contenir ; par elle une seconde alliance sera faite entre le ciel & la terre ; un Dieu se sera homme &, par lui, les hommes seront faits dieux.

Toute cette série de prodiges est concertée entre Elle & la Trinité ; sublime destinée, admirables prérogatives d'une femme de laquelle aucune

bouche ne saura jamais dire la gloire & les privilèges ! Est-il possible, dit Mgr Pavy, d'élever plus haut, par la pensée, par le langage & par le miracle, une simple ouvrière, comme l'appellent Tertullien & saint Jérôme ?

Mais, pour que les desseins du Très-Haut s'accomplissent, il faut le consentement de Marie, &, dans ce moment, le ciel & la terre sont dans l'attente de cette parole qui doit sortir de sa bouche & décider du fort du monde.

Avant d'accepter l'honneur sublime d'être la mère du Rédempteur, pendant que la nature entière, courbée en sa présence, tandis que tous les siècles, captifs à ses pieds, attendent avec anxiété sa réponse au message céleste, elle délibère dans son esprit, elle veut savoir, ô prodige de vertu, si c'est au prix de sa virginité que s'exécutera le plan divin, & ce n'est qu'après avoir acquis la certitude de la conserver tout entière, sans altération, sans souillure, qu'elle accepte, en humble servante, d'être la mère du Fils de Dieu. *Fiat*, dit-elle.

Un premier *fiat*, tombé de la bouche de Jéhovah, créa la lumière qui éclaire la nature extérieure ; ce fiat de Marie produisit la lumière qui, selon saint Jean, éclaire tout homme venant au monde & chasse les ténèbres à l'ombre desquelles les nations dormaient d'un sommeil de mort. (Luc, II. 79.)

Est-ce assez d'élévation ! est-ce assez de grandeur ! Le Créateur, que l'auteur inspiré nous présente conversant avec ses créatures, en a-t-il jamais élevé une autre à l'égal de Marie ! Beaucoup de filles, dit le Sage, ont réuni leurs richesses pour plaire à l'Epoux, mais elle les a surpassées toutes. (Proverbes, 29, 31.)

Le consentement est donné, « *Je suis la servante du Seigneur ; qu'il me soit fait selon votre parole* », répond enfin cette humble & modeste femme. Mais, pour que Marie croie aux paroles de l'ange, il lui faut une preuve, un témoignage éclatant de la vérité. Gédéon n'accepta la conduite du peuple hébreu & le commandement de l'armée d'Israël, qu'après avoir vu s'accomplir trois prodiges, comme preuve de sa mission divine. Un seul suffit à Marie pour croire aux paroles de l'Archange, mais il le lui faut de premier ordre. « Rien n'est impossible à Dieu, dit le messenger

céleste, & voici que votre cousine Elisabeth, qui depuis longtemps était stérile, est dans le sixième mois de sa grossesse. »

A ces paroles de l'Archange, Marie, pleine de foi, s'humilie profondément &, remplie de surprise, elle part pour aller féliciter sa cousine de la faveur que Dieu lui a faite en la délivrant de l'opprobre de sa stérilité.

« D'où me vient ce bonheur, s'écrie Elisabeth, en abordant Marie, que la mère de mon Seigneur vienne jusqu'à moi ? Je n'ai pas plus tôt entendu votre voix, que mon enfant a tressailli dans mon sein. »

« Mon âme, reprend Marie, mon âme glorifie le Seigneur qui a fait en moi de grandes choses. Il a déployé la puissance de son bras pour me donner Celui que, dès l'origine des siècles, il a promis à nos pères, à Abraham, à toute sa race &, parce qu'il a regardé l'humilité de sa servante, voilà que toutes les générations me proclameront bienheureuse. » (Luc, I, 42, 55.) Paroles admirables, cantique plus suave, plus harmonieux que les chants du Roi prophète, plus lyrique que l'hymne des Hébreux échappés des mains de Pharaon, plus triomphal, dans son humble fierté, que le chant de victoire de Débora dans la plaine sanglante du Cifon.

Le soleil fait pâlir l'aurore, dit l'éloquent & nouvel apôtre de l'Afrique ; les ombres fuient devant la lumière ; mais la gloire infinie de Jésus n'a pas voulu effacer la gloire immense de Marie. Le Fils de Dieu l'a, au contraire, grandement rehaussée. Tant que dure la vie privée du Christ, l'Evangile le présente comme fournis à sa mère & à Joseph à cause d'elle. Le premier miracle, qu'il fait aux noces de Cana, est l'effet des prières de Marie & son dernier acte, qui se passe au Calvaire, le dernier mouvement de son cœur, son dernier soupir, au moment de sa mort, est encore en faveur de Marie.

Les oracles bibliques l'ont annoncée dans leurs écrits mystérieux & prophétiques, précisant la mission que l'Eternel lui destine dans les grandes choses que la Trinité projette. Associée en quelque sorte à la divinité, elle devait en partager la félicité, & voici que l'exilé de Pathmos la voit déjà triomphante dans la demeure céleste. « Un signe éclatant, dit cet apôtre dans son Apocalypse, m'apparut dans le ciel : Je vis une femme, revêtue du soleil, ayant la lune à ses pieds & sur la tête une couronne de douze étoiles. » (Apoc, I, 12.)

Si de l'Ancien & du Nouveau Testament on passe aux écrits des Docteurs, des Pères de l'Eglise, les éloges de Marie grandissent encore, & il semble qu'à mesure qu'on s'éloigne de ces temps de prodiges, le mérite de la Vierge, mieux apprécié par le bienfait de la civilisation qui a suivi les traces de la doctrine du Messie, reçoit partout & toujours un plus grand témoignage.

Le martyr saint Ignace l'appelle la maîtresse de la religion chrétienne ; Irénée, l'apôtre de Lyon, la nomme l'avocate d'Eve, parce que les hommes, étant devenus esclaves par la faute d'une femme, ont été affranchis par une femme ; Tertullien, reprenant la même idée, dit : » Eve a tout perdu, en croyant au serpent ; Marie a tout sauvé, en croyant à l'ange. » Saint Cyprien la nomme sans tache & il ajoute : « à la Mère était due la plénitude de la grâce ; à la Vierge, la surabondance de la gloire. » Origène observe qu'à Marie, & à Marie seule, était réservé l'honneur de s'entendre saluer *pleine de grâces* ; saint Grégoire Thaumaturge l'appelle Fleur immaculée de la vie. « Très-sainte Vierge, dit-il, votre gloire est de beaucoup au dessus de tout éloge ; le ciel, la terre & les enfers vous rendent le culte & la vénération qui vous sont dus. »

Si, après ces témoignages isolés, disséminés à profusion dans les œuvres des auteurs sacrés, de ces hommes qu'on regarde comme les colonnes de la vérité évangélique, on passe à l'expression de la Foi des conciles, qui en sont comme la clé de voûte, on n'y trouve ni moins de respect enthousiaste, ni moins de vénération élogieuse pour exalter la mémoire & les mérites de cette femme, de laquelle il est dit qu'on n'implore jamais en vain le puissant crédit.

Dès les premiers jours du V^e siècle, un hérésiarque, Nestorius, ose combattre, du haut de la chaire de Constantinople, le titre à jamais glorieux que l'Eglise a, de tout temps, donné à Marie. Aussitôt, de tous les points de la chrétienté, accourent à Ephèse les évêques, les docteurs, & Marie y est solennellement & splendidement proclamée de nouveau, à la face du monde, ce qu'elle a été, ce qu'elle fera, la Mère du Christ, fils de Dieu, consubstantiel au Père & au Saint-Esprit, &, par conséquent, véritablement *Mère de Dieu*. « Je vous salue, ô Marie, Mère de Dieu, » s'écrie saint Cyrille d'Alexandrie, en présence des évêques assemblés, « vous êtes le

trésor vénérable de tout l'univers ; lumière toujours vivante, couronne de la virginité, sceptre de la vraie doctrine, temple indestructible dans lequel s'est renfermé Celui qu'aucun espace ne peut contenir. Vous, par qui la Trinité sainte est glorifiée & adorée ! Vous, par qui la précieuse croix du Sauveur est exaltée dans le monde entier ! Vous. par qui le ciel triomphe, les anges se réjouissent, les démons tremblent & sont mis en fuite !... »

A peine est connue la décision des oracles sacrés qui expriment ici la foi chrétienne, la ville s'illumine spontanément ; des chants d'allégresse se sont entendre dans toutes les rues ; le nom de Marie est solennellement porté en triomphe & une éclatante réparation est faite à l'honneur de celle qu'on voulait priver de son plus beau titre.

De par l'autorité de la loi ancienne & de la loi nouvelle, de par l'aveu des conciles & des Pères de l'Eglise, Marie est donc proclamée Mère de Dieu, &, comme telle, digne de tout respect & de tout hommage.

Elle a rempli sa mission sur la terre. Les paroles prophétiques qui la concernaient ont été entièrement & pleinement accomplies. D'après ce qui est écrit, elle était destinée à servir de médiatrice entre le ciel & la terre, à participer à la réhabilitation du monde, à servir à l'homme comme de marchepied pour s'élever jusqu'à la demeure céleste ; elle a donc pu dire, sur son lit de mort, comme son fils sur le Golgotha, à son heure suprême : « *Tout est consommé.* » Du haut du ciel où la Foi la place, régner en souveraine, elle protège ses enfants adoptifs, elle veille sur eux, sans que jamais se tarisse l'immense crédit dont elle jouit auprès de son divin Fils, sans que jamais se lasse sa patience, sans que jamais s'épuisent ses bontés envers ceux qui l'implorent.



II.

Culte de la Sainte-Vierge.



MAIRIE est la Mère de Dieu. C'est un dogme depuis longtemps acquis à la foi chrétienne & dont le doute est regardé comme hétérodoxe. Mais l'enseignement de l'Eglise la proclame aussi la Mère spirituelle de tous les fidèles à la doctrine du Christ, qu'elle a engendrés, selon la grâce, dans les déchirements de son cœur, au pied de la croix.

Si ce dernier titre ne peut rien pour sa gloire réelle, pour la félicité dont elle jouit dans le séjour des élus, il peut beaucoup contribuer à établir son culte sur la terre, à l'y répandre & à l'y maintenir. Une mère, pleine de tendresse pour ses enfants, est toujours sûre de trouver le chemin de leur cœur, s'épanchant en tributs d'amour & de reconnaissance.

Avec de tels droits aux respects, aux hommages & à l'affection des populations, il est impossible de douter que Marie n'ait été, dès les premiers temps du christianisme, l'objet d'une vénération, d'un hommage particulier. Aussi ne doit-on pas s'étonner que dès les premiers jours de son culte, l'Eglise se soit vue obligée de réprimer l'erreur dans laquelle tombaient de trop fervents honorateurs de la Vierge, qui en faisaient une quatrième personne divine.

Y a-t-il, en effet, après la Trinité, un objet plus digne de vénération & qui réunisse, plus que Marie, autant de titres aux hommages de l'homme ? Elle est mère de Dieu, l'enseignement de l'Eglise la dit la mère des chrétiens fidèles, le canal par lequel arrivent sur la terre les grâces célestes ; elle est

proclamée la protectrice des malheureux, la consolatrice des affligés, la source de toute bonté & de tous secours.

Le vrai, le beau, le bon se trouvent en elle, & ces trois attributs, qu'elle emprunte à la divinité, devant lesquels s'incline l'imparfaite nature humaine, forment son plus bel apanage.

La vérité lui sert de ceinture. Elle est comme l'atmosphère où rayonne ce glorieux attribut du Très-Haut, dont elle a été le temple vivant. C'est d'elle qu'est sorti Celui qui seul a pu dire : « Je suis la vérité. » (Jean XIV, 6.)

Tout est bien dans Marie. L'Esprit-Saint le lui a dit : « *Il n'y a point de tache en vous.* » (Cant. IV, 7.) Aussi les Ecritures la nomment-elles *le Jardin fermé de l'Epoux*.

Tout est beau dans Marie : beauté toute céleste, beauté angélique, disons plus, beauté toute divine. « *Vous êtes toute belle* », lui dit l'Epoux des Cantiques ; mais sa beauté vient de l'intérieur de son âme & du double prestige de ses grandeurs & de ses vertus.

Si, dès le principe, des autels ne lui furent point dressés à côté de ceux de son Fils, ce fut donc moins par défaut de droits à un culte particulier, que par la nécessité où se trouvèrent les Apôtres, tout occupés d'ailleurs du point capital, de la foi au Rédempteur, d'éloigner du culte extérieur tous les objets, toutes les images qui auraient pu faire croire aux païens, récemment convertis à la foi nouvelle, que les chrétiens aussi se prosternaient devant une femme que leur ignorance n'eût pas manqué d'assimiler aux déesses de l'Olympe.

Malgré cela, on peut donner des preuves que le culte d'hyperdulie, culte de Marie, date de son tombeau même. La première lampe qui brûla en son honneur fut une lampe sépulcrale. La vie n'a-t-elle pas jailli de la mort ? dit un auteur sacré.

Les Juifs ont conservé, dans le Talmud, un fait historique relatif à ce culte pieux. Une tradition du temple, consignée dans leur Toldos, livre où la Vierge est loin d'être honorée, rapporte que les Nazaréens, qui venaient prier au tombeau de la Mère de Jésus, subirent une persécution violente de la part des princes de la synagogue & qu'il en coûta la vie à cent chrétiens, parents de Jésus, pour avoir élevé un oratoire sur la tombe de sa Mère ; & cet acte de brutalité, d'atroce barbarie ne paraîtra point douteux, si

on le rapproche du fort qui fut fait à saint Etienne, à saint Jacques & à saint Paul.

La tradition, attestée par des monuments religieux, assure que le culte de Marie est d'institution apostolique. Saint Pierre, en se rendant à Antioche, éleva, dit-on, un oratoire à la Vierge sainte & l'inaugura très-solennellement. Saint Jean, l'apôtre, plaça, sous le vocable de sa Mère adoptive la belle église de Lydda. La première église chrétienne élevée à Milan fut dédiée à Marie, par l'apôtre saint Barnabé. Notre-Dame del Pilar, en Espagne, & Notre-Dame du Carmel, en Syrie, disputent à ces églises la priorité & élèvent une prétention plus hardie, mais plus contestable.

Suivant la tradition encore, le portrait de Marie ne tarda pas à venir orner les temples élevés en son honneur & la belle église de Lydda en reçut un, peint par saint Luc lui-même, d'après le type original & réel de la Vierge que cet apôtre avait si souvent vue & contemplée. Edesse eut aussi, dès le premier siècle, son église dédiée à Marie & décorée de son image miraculeuse. L'Egypte se vante d'avoir eu, vers le même temps, sa Notre-Dame d'Alexandrie. Mais, en aucun lieu du monde le culte de la Vierge ne fut accueilli avec plus d'empressement qu'à Ephèse, ville où le souvenir de cette femme angélique palpitait encore, & ce fut dans sa belle cathédrale, qui lui était dédiée, que se réunit le concile œcuménique qui proclama Marie Mère de Dieu.

L'Asie Mineure n'est pas seule à s'empressement de rendre hommage à la *Fille-Femme*, à la Vierge-Mère : la Grèce, tout entière, la Macédoine, l'Arcadie, l'Elide, la Cappadoce, l'adoptent pour leur protectrice ; dans toutes les villes s'élèvent des oratoires en son honneur & les enfants des déserts de l'Afrique, qui l'appellent *la Sultane du ciel*, abaissent devant elle leur turban surmonté du croissant qui lui sert de marchepied dans le ciel.

La religion du Christ, le culte de Marie n'eurent cependant pas partout la faveur de montrer au grand jour les temples & les oratoires élevés en leur honneur ; pendant longtemps les catacombes de Rome & de Naples servirent d'asile à leurs fidèles ; & l'on pourrait dire que, pour donner au culte du Christ & à celui de sa Mère la vigueur dont ils devaient briller plus tard dans la ville éternelle & dans la catholicité entière, Dieu voulut que, semblables à la graine de chènevis dont parle l'Evangile, ils fussent d'abord

comme implantés dans ces sépulcres, creusés dans le sein de la terre ; qu'ils y fussent arrosés du sang des martyrs, pour s'élever ensuite, forts & vigoureux, & étendre leurs rameaux à l'ombre desquels viendront s'asseoir les vrais enfants de Jésus & de Marie.

Cependant les persécutions cessent, Constantin a arboré le signe de la rédemption du genre humain ; le Labarum flotte sur le Capitole. Le soleil a dissipé les nuages, & l'Etoile de la mer va briller de tout son éclat. De tous côtés des temples s'élèvent à Jésus & en l'honneur de Marie. & le culte de la Mère, quoique au second plan, va de pair avec celui du Fils. Pas une église ne s'édifie, pas un sanctuaire ne fort de terre qu'il n'y ait à côté de l'autel du Christ un autel consacré à Marie. Que de chapelles, que d'oratoires a vus le moyen-âge, élevés à Jésus & dédiés à Marie ! Que de cathédrales, que d'églises paroissiales sont placées sous le vocable de cette reine du ciel !

Dès le moment où la foi des catacombes devient la foi des Césars, le culte de la Mère de Dieu prend une extension proportionnée à celui de son Fils & partout où la foi du Crucifié est admise, l'honneur rendu à Marie est reçu & pratiqué.

Théodose-le-Jeune, empereur de Byzance, ayant appris qu'une grande affluence de chrétiens se rendaient, d'Asie & d'Europe, au tombeau de la Vierge, y fit élever une superbe basilique byzantine que les Arabes appelaient la *Giasmaniah* (l'église du corps). Cosroès II la renversa plus tard à l'instigation des Juifs ; mais, repentant de cet acte de violence que lui reprochait en pleurant Sira, son épouse chrétienne, il la remplaça, par une plus belle, dans sa capitale Miafarkin. L'impératrice Pulchérie, fille de Théodose & femme de l'empereur Marcien, fit construire, à elle seule, dans l'enceinte de Constantinople, trois églises en l'honneur de Marie. Avant cette pieuse princesse, l'impératrice Hélène avait érigé, dans la Palestine, des temples & des monuments religieux partout où quelques mystères concernant Jésus ou Marie s'étaient accomplis. La grotte de la Nativité, revêtue de marbre, éclairée par des lampes d'or, fut entourée d'une église qui porta le nom de Sainte-Marie de Bethléem. Sainte-Marie de Nazareth, élevée sur le site même de l'humble maison habitée par la sainte famille, passa longtemps pour une des plus belles églises d'Asie. La grotte

sépulcrale de la vallée de Josaphat, où le corps de Marie était resté un moment déposé, fut considérablement agrandie & ornée d'un escalier de marbre, & des lampes d'argent éclairèrent ce cénotaphe. Léon 1^{er} fit bâtir, en 460, une superbe église qu'il dédia à Notre-Dame de la Fontaine, en reconnaissance de ce que la Vierge sainte, lui ayant apparu au bord d'une source isolée où il conduisait un vieillard aveugle, lui avait promis l'empire, à lui qui n'était encore qu'un simple soldat de Thrace. Et le bandeau des Césars n'eut pas plus tôt touché son front qu'il s'occupa de perpétuer, par ce monument, le souvenir de la protection de Marie, dont il avait été l'objet.

L'empereur Zénon, gendre de Léon I^{er}, imita la piété de son beau-père à l'égard de Marie ; il lui fit bâtir une église sur le mont Garisin, montagne sacrée des Samaritains. L'empereur Justin fit relever magnifiquement à Constantinople Notre-Dame de Chalcopratée, renversée par un tremblement de terre. Deux églises, bâties en l'honneur de la Vierge, l'une à Jérusalem, Sainte-Marie la Neuve, l'autre sur la montagne des Oliviers, un monastère élevé sur le mont Sinaï, & en Afrique, une basilique somptueuse, du nom de Notre-Dame de Carthage, déposent de la piété de l'empereur Justinien envers la Mère de Dieu.

Non contents de lui bâtir des temples, les Césars de Constantinople vénéraient pieusement Marie dans leurs chapelles domestiques ; ils lui offraient des couronnes d'or & portaient sur eux sa statuette d'or massif. Le peuple grec suivait, avec joie, l'exemple de ses empereurs. La Vierge remplaçait partout les dieux lares & les idoles olympiennes. On la voyait à l'ombre des bois, sur l'autel purifié des Oréades & des Napées, au bord des eaux où la Naïade pensive inclinait peu auparavant son urne ; les autels de Bacchus avaient été renversés & Notre-Dame des Raisins recevait, à sa place, au milieu des vignobles, les hommages des vendangeurs. Cérès, elle-même, était déjà oubliée dans son mystérieux sanctuaire d'Eleusis, renversé par les Goths, au III^e siècle, avec les temples de Delphes, de Corinthe & d'Ephèse ; enfin, le mont Athos, la montagne de Jupiter, était devenu, dès le temps de Constantin, une petite colonie d'ermites & de solitaires dont Marie avait été proclamée la reine.

Qui le croirait, si l'histoire n'était là pour l'attester, ce fut chez ce peuple grec, si dévot envers Marie, si attaché à son culte, que prirent naissance les

idées les plus contraires à sa dignité personnelle & à la perpétuité de son culte. C'est dans les murs de cette même Byzance que s'éleva la voix hérétique de Nestorius, & c'est encore de cette capitale des Hélène, des Pulchérie que partirent ces hordes d'iconoclastes qui traînèrent les images de Marie dans la fange & les brûlèrent sur les places publiques.

Mais ce dernier effort de Satan, écrasé sous les pieds de la Vierge, ne fut pas de longue durée & le culte de la reine du ciel & de la terre ne tarda pas à se relever plus vivace, plus fort, plus brillant encore. L'impératrice Irène, sincèrement attachée à la religion catholique, fit convoquer le second concile de Nicée où le culte des images fut solennellement rétabli, & la pieuse impératrice Théodora, aidée du patriarche Méthodus, consolida ce que la dévote Irène avait commencé. Si l'offense faite à Marie avait été grande, la réparation fut grande & complète. Dès lors, les Grecs cherchèrent par tous les moyens à faire oublier à la Mère de Dieu l'outrage qu'elle en avait reçu. Ils lui dédièrent des couronnes d'or ; on ne la représenta plus que couverte de robes de pourpre, de bandeaux de perles & du diadème des souverains ; on mit son effigie sur les monnaies ; des médailles commémoratives furent frappées en son honneur & son image devint le drapeau sous lequel on combattit. « Romains, disait Narsès, au moment de livrer bataille aux Goths, à Taginas, Romains, battez-vous vaillamment, la Vierge est pour nous, ne manquez pas de l'invoquer pendant la mêlée. »

Qu'est-il besoin de fouiller dans les annales du Bas-Empire & du moyen-âge pour trouver la preuve de la généralité & de l'ancienneté du culte de la reine du ciel, l'histoire de toutes les époques de l'ère moderne, quand elle touche à la religion des masses, lorsqu'elle entre dans les détails des croyances des peuples, atteste que partout où le nom de Jésus fut connu & adoré, celui de sa Mère fut aussi accueilli & vénéré, & qu'en présence de son image tombèrent partout les autels de Junon, de Vénus & de Vesta.

Les nations, les empires se sont depuis longtemps mis sous sa protection puissante, les provinces lui érigent des statues sur les points culminants, afin que de là, gardienne vigilante, elle veille non-seulement sur les habitants, mais encore sur les récoltes & sur tout ce qui leur est cher, ne pensant pas pouvoir le mieux garder qu'en le confiant à celle dont on peut

dire : « qu'il est inouï qu'aucun de ceux qui ont eu recours à son intercession ait été abandonné. »

Une décision suprême du Souverain-Pontife a récemment proclamé que Marie avait toujours été sans tache, & cette déclaration solennelle, qui était le vœu de toute la chrétienté, n'a fait que confirmer l'opinion depuis longtemps émise par toutes les nations catholiques.

N'allons pas plus loin dans les détails touchant l'honneur rendu à la Mère de Dieu ; l'art, racontant son histoire à toutes les époques & dans toutes les circonstances de sa vie, dira mieux, avec son pinceau, que nous ne pourrions le faire avec la plume, quelle a été, chez toutes les nations civilisées, la dévotion à la Sainte-Vierge.

III.

Influence du culte de Marie sur les beaux-arts.



A religion vient de Dieu. Au Verbe incarné était réservé de la développer & de la commenter, en la mettant à la portée de toutes les intelligences. Une loi qui ne commande que de *croire*, d'*aimer* & d'*espérer* devait être comprise de tous & le cœur de l'homme, qui trouve en elle toutes les satisfactions qui complètent, qui réalisent ses rêves de bonheur, ne pouvait manquer de s'y attacher.

Mais l'homme est ainsi fait que tout ce qui ne frappe pas ses sens en général, tout ce qui ne tombe pas sous ses yeux en particulier, s'échappe vite de son esprit. Le paganisme l'avait compris, lorsqu'il multipliait les images des dieux de l'Olympe, lorsqu'il leur élevait des temples, lorsqu'il leur consacrait des autels sur lesquels ruisselait le sang des victimes offertes en holocauste.

La religion du Christ n'eut garde de négliger, pour sa propagation, un moyen qui avait si puissamment servi à étendre & à perpétuer le culte des idoles. Elle appela l'art à son service & les bons offices que lui rendit ce nouvel apôtre sont inappréciables.

La parole pouvait bien exposer aux intelligences les divers points de croyance ; l'éloquente prédication orale pouvait persuader les esprits ; mais, à l'art était réservé de prêcher la religion aux yeux des masses ignorantes & grossières, d'en rendre les mystères presque palpables, de maintenir dans le

cœur, par l'intuition constante des personnages, les faits qui se rattachent à la foi, le souvenir des vertus qu'il faut pratiquer, des privations & des souffrances qu'il faut supporter, pour marcher sur les traces du Dieu crucifié ! A l'art seul appartenait de reproduire ces actes héroïques de vertu, opérés si souvent par les premiers fidèles & dont le souvenir ne doit point s'effacer, sous peine de voir s'anéantir ce puissant stimulant, toujours prêt à inspirer, à opérer les mêmes prodiges.

Chez tous les peuples imbus de croyances religieuses, on voit la peinture & la statuaire devenir un langage de convention, compris même de ceux qui n'ont point d'ouïe, & destiné à transmettre aux siècles futurs les idées qu'elles servent à reproduire &, plus d'une fois, l'éloquence muette des tableaux a opéré des conversions auxquelles eût peut-être en vain travaillé l'éloquence de la parole, développant les dogmes dans la chaire évangélique.

L'instruction du peuple & l'édification des fidèles ont toujours été le but principal que s'est proposé le christianisme, en admettant dans ses temples l'ornementation des peintures sur toile, à fresque ou sur verre. C'est ce que témoignent les textes nombreux de toutes les époques, notamment celui que Sixte III fit écrire au bas d'une mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 433 : *Xistus episcopus plebi Dei*, & celui qu'on lisait à Saint-Nizier, de Troyes, au bas d'une verrière, peinte au XVI^e siècle, où était écrit : *Sanctæ plebi Dei*, ce qui prouve qu'au commencement & à la fin du moyen-âge vivait la même pensée : l'instruction & l'édification du peuple, & c'est pour ce motif que Jean Damascène, au VIII^e siècle, protégeait les images. « Les images parlent, s'écrie l'éloquent apologiste ; elles ne sont ni muettes, ni privées de vie comme les idoles des païens. » En effet, toute peinture que nous voyons dans une église nous raconte, comme si elle parlait, la bonté du Christ pour l'homme, les vertus de la sainte Mère, les actions & les combats héroïques des saints. En 1025, un synode d'Arras déclarait, comme plusieurs évêques l'avaient déjà fait, que les illettrés contemplaient dans les linéaments de la peinture ce qu'ils n'avaient pu apprendre dans un livre. Aussi n'y avait-il pas une église, pas une chapelle, pas un oratoire qui ne possédât un ou plusieurs tableaux.

On alla même plus loin ; pour atteindre ce but, on appela l'art dramatique à prêter son concours à la sculpture & à la peinture. On jouait dans les cathédrales, dans les simples églises les mystères de l'Annonciation, de la Nativité, les miracles ; & le geste & la parole traduisaient ce que la ligne & la couleur avaient exprimé. De nos jours encore, les crèches si connues, si fréquentées de nos jeunes enfants & de personnes adultes d'une piété simple & sincère, ne sont qu'une réminiscence de ces drames pieux qui s'exécutaient autrefois dans les temples ou sur des tréteaux au milieu des places publiques.

L'art figuré des cathédrales, qui faisait l'office d'une leçon pour instruire, d'un sermon pour moraliser, d'un exemple pour édifier, représente, par des personnages, aussi bien que les drames religieux, toute la science & tous les dogmes chrétiens, « Aidé par ces objets matériels, par ces statues, ces images & ces jeux scéniques, l'esprit débile pouvait, dit Suger, monter jusqu'à la vérité, & l'âme plongée dans les ténèbres se relevait dans la lumière que l'art faisait éclater à ses yeux. »

Sous ce point de vue, la religion doit beaucoup à l'art ; mais combien plus l'art est redevable à la religion !... A l'esprit religieux seul appartient de féconder les intelligences, d'étendre l'imagination, de donner des volontés fortes, l'audace des grandes entreprises, la patience qui mûrit les plans, le génie qui les exécute. L'impiété, au contraire, n'en fait pas si long ; « c'est, disent les Arabes, une méchante plante épineuse, dont les racines sont hors de terre, qui n'a ni feuilles ni fleurs, rien de fatigué ne peut dormir à son ombre, rien de bon ne croît à son entour. »

L'art grec, s'attachant à reproduire la perfection physique de ses dieux, en repoussant tout ce qui pouvait altérer la majesté de leurs traits, s'est élevé au sublime, & Zeuxis, Apelles, Timante, Phidias, Parrhasius, Apollodore, Phamphile, Protogène, Euphranor, tous artistes grecs du plus beau temps de l'art, dans cette terre classique, n'ont acquis de la célébrité que quand leurs pinceaux ou leurs ciseaux se sont exercés à la représentation de quelques-unes des divinités de l'Olympe ou des attributs de la puissance céleste. Apelles n'a paru grand que quand il a fait la foudre, le tonnerre, l'éclair & sa Vénus Anadyomène ; Phidias, que quand il a créé sa

Minerve & son Jupiter, & l'Apollon du Belvédère a suffi pour immortaliser son auteur.

C'est en s'inspirant de la grandeur des dieux que l'architecture antique éleva les temples de Delphes, d'Ephèse, de Jérusalem & de la Mecque ; c'est aussi par la même pensée que se sont dressées nos cathédrales immenses dont les tours & les flèches semblent devoir servir à de nouveaux géants pour escalader le ciel.

C'est à la mythologie que l'art ancien a dû sa splendeur & sa gloire ; c'est aussi au christianisme que l'art moderne doit sa célébrité & ses chefs-d'œuvre. Le type grec est dans le paganisme, il est souverainement imitatif ; le type chrétien est un Dieu, une Vierge, un Martyr, puis l'Humanité tout entière avec ses douleurs, ses joies, ses vices & ses perfections.

L'art grec est beau, mais froid ; l'art chrétien est plein de feu & de sentiment : son premier type n'est-il pas le plus grand martyr qu'il ait été donné au monde de contempler ; n'est-ce pas un Dieu mourant par charité ; n'est-ce pas une Mère faisant le sacrifice de son Fils pour le salut des hommes ?

Mais c'est surtout à la Vierge que l'art chrétien est redevable de l'éclat dont il a brillé. Le culte de cette reine des anges, frais comme une fleur & remarquablement riche en inspirations nobles & généreuses, est une source inépuisable de conceptions élevées pour la musique, la peinture, la poésie & la statuaire. Reine des douleurs & des gloires, placée à une hauteur à laquelle l'imagination ne peut atteindre, entourée d'une félicité qu'aucune expression ne peut traduire, Marie est un type céleste qui résume la pensée chrétienne & qui force l'artiste à évoquer toutes les beautés du monde idéal. On a remarqué que parmi toutes les œuvres d'art que la religion a inspirées, & elles sont innombrables, celles où la Vierge est peinte, soit comme accessoire, soit comme faisant l'objet principal du tableau, sont les plus nombreuses. C'est, qu'en effet, il y a dans les mystères, dans les actes accomplis par Jesus seul, quelque chose de si haut, de si grand, de si divin & de si difficile à rendre, que l'art ne les a jamais abordés qu'en tremblant. Tantôt, c'est un miracle où l'action puissante de la divinité agit seule, dans l'obscurité, échappant ainsi à la reproduction & laissant l'artiste dans la nécessité ou de tirer un voile

impénétrable sur l'acte qu'il a voulu peindre, ou de se borner à la représentation de Jésus, de la bouche duquel s'échappe la parole du miracle, ou à celle de l'individu sur lequel retombe l'infusion de la grâce miraculeuse. Tantôt, c'est la flagellation de l'Homme-Dieu, attaché à une colonne, ou son crucifiement, scènes terribles devant lesquelles recule toujours le pinceau le plus expérimenté par la difficulté de rendre, comme il conviendrait, les souffrances d'un Dieu, la lutte de la nature divine aux prises avec les souffrances de l'humanité réduite à elle-même. Quel modèle, en effet, quel type posera-t-on devant le chevalet d'un artiste, chargé de dire les déchirements, les douleurs de Jésus au Jardin des Oliviers ou sur le gibet planté sur le sommet du Golgotha !

Mais combien est à l'aise l'artiste qui, devant une femme resplendissante de beauté naturelle, de grâce, de fraîcheur & de gloire, est chargé de dire sa bonté, sa modestie, sa candeur, toutes qualités morales qui viennent comme dans un miroir se refléter sur son visage angélique ! Quand il s'agit d'une sainte famille, d'une de ces actions privées de la Vierge ménagère, combien plus l'artiste est à son aise !

La Grèce avait créé tout un peuple de dieux, peuple beau, régulier, mais dur comme l'airain, froid comme le marbre. On rencontrait de la méthode, de la grâce, de l'élégance, dans ces créations païennes ; mais l'humilité au faite de la grandeur, l'humilité de Marie, mère d'un Dieu ; mais la charité d'une mère faisant le sacrifice immense de son Fils unique pour le rachat du monde, la charité de Marie ; mais la pudeur, la plus belle des craintes après celle de Dieu, la pudeur de Marie ; mais la foi ardente de cette femme qui croit qu'en elle s'accomplira le plus grand des miracles, celui d'enfanter sans cesser d'être pure, où donc étaient-elles ? Quelqu'un des fronts de marbre ou d'airain des divinités sensuélistes de la Grèce reflétait-il ces vertus sublimes ? Non. Ces dieux, rassasiés d'ambrosie, ivres de nectar & passant indolemment leurs jours fabuleux au milieu des festins, des querelles, de la licence, portaient le stigmate désolant de leur origine infernale, l'inflexibilité.

Aussi, dès que paraît l'image aimable de la Vierge sainte, de la Rose mystérieuse de l'Evangile, avec quelle rapidité disparaissent tous ces types, s'écroulent toutes les idoles, tombant devant elle comme les faux dieux de

la Phénicie devant l'arche du Dieu d'Israël ! La Mère du divin amour, l'emblème adorable de la pureté, la femme posée à genoux sur la première marche du trône de Jésus-Christ, pour lui offrir, bienveillante médiatrice, les larmes & les vœux des humains, a fait prendre à l'art chrétien une attitude si digne, si noble, si haute, une allure si sublime, qu'il y eut, dès lors, un abîme à franchir entre lui & l'antiquité.

Mais arrivons à la plus belle page des annales de l'art chrétien, à l'influence de Marie sur les arts du moyen-âge & de la renaissance. Les peintres de l'antiquité avaient reproduit, avec bonheur, la beauté physique ; ils avaient pour cela d'admirables modèles ; mais ce furent les peintres chrétiens, les artistes dévoués au culte de Marie, qui furent joindre à l'harmonie des traits le reflet des qualités morales, de la beauté de l'âme. La figure de Marie fut le triomphe de l'esprit sur l'argile du corps. Pour représenter cette femme céleste, il ne fallait pas chercher ici-bas un type ; quelque parfait qu'on eût pu le rencontrer, il eût été loin de présenter cette douceur, cette candeur, cette pureté, cette amabilité, cette affabilité & cette majesté qui caractérisent la reine des anges. Il fallut pénétrer le mystère de l'existence de ces êtres glorifiés qui ne vivent point de notre vie, qui ne se nourrissent que de sainteté, d'amour & de contemplations divines ; il fallut que l'artiste, échauffé par le *fuoco animatore* de la religion, s'élevât, sur les ailes de la Foi, jusqu'au trône de grandeur où la Vierge est assise au milieu des saints & des anges & qu'il invoquât pieusement son modèle, avant de saisir ses pinceaux. Il ne suffit pas d'être peintre pour représenter Marie, il faut être bon chrétien & plus d'un jeune artiste allemand l'a senti devant les madones de Raphaël ou du Corrège. Pénétrés de cette idée, plusieurs peintres espagnols & italiens se préparaient à leurs œuvres pies par le jeûne, la prière & les sacrements : qui ne connaît la vie du bienheureux artiste Fra Fiesole ?

C'est une charmante & bien juste idée qu'a eue un grand peintre hollandais, Overbeck, de représenter la Sainte-Vierge inspirant & animant les arts du moyen-âge & de la renaissance. Cette œuvre, que l'abbé Orsini décrit, sans indiquer le lieu où elle se trouve, se divise en deux parties, le ciel & la terre. Dans la première, trône Marie, entourée des saints & des plus grands personnages de l'Ancien & du Nouveau Testament ; dans la

féconde, se voient, groupées autour d'une fontaine dont le jet s'élance vers le ciel, emblème du génie, les sommités artistiques dans toutes les branches des beaux-arts.

La statuaire n'est pas moins redevable à Marie que la peinture, La Grèce antique avait donné à ses statues toutes les postures, toutes les attitudes imaginables ; elle les avait dressées, couchées, assises ; mais elle n'avait pas trouvé cette pose suppliante de la Mère de Dieu, aux pieds de son fils. Elle n'avait pas deviné cette expression de douleur profonde sur les traits d'une mère, recevant sur ses genoux le corps inanimé de son fils adoré. L'attitude d'une femme, portant dans ses bras son enfant bien-aimé, vint révéler à l'art la religion de la maternité & elle ouvrit à la sculpture la carrière inexplorée des choses morales. Que de chefs-d'œuvre a enfantés la sculpture sous l'influence de la reine des anges ! Avec quelle patience ont été fouillés les retables de l'église de Brou, les stalles des cathédrales d'Auch, d'Evreux & de tant d'autres sanctuaires dédiés à Marie ! Que de flèches, découpées à jour avec une délicatesse, un travail, un soin infinis, surmontant les temples consacrés à Marie, s'en vont, s'élançant dans les nues, porter, jusqu'aux pieds de son trône de gloire, les vœux de l'artiste, le soupir du modeste ouvrier qui renonçait à tout autre travail plus lucratif encore, pour ne s'occuper qu'à contribuer à l'exaltation de la Mère de son Dieu.

La numismatique n'est pas restée en arrière de ses sœurs la peinture & la statuaire, elle a voulu aussi payer son tribut à la Vierge sainte & reproduire son image. L'impératrice Théophanie, épouse de Romain-le-Jeune, est la première qui, au X^e siècle, fit mettre l'effigie de Marie sur ses monnaies. Elle est placée sur le revers ; sa tête, entourée du nimbe, porte le voile & ses deux mains sont élevées à la hauteur de la poitrine, autour se lit l'inscription : *Mère de Dieu*. Le second mari de cette princesse, Jean Zimiscès, qui monta sur le trône en 969, fit aussi frapper une médaille sur laquelle est, d'un côté, la figure du Christ, de l'autre, la Vierge assise sur un trône, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux & à ses pieds sont les trois Mages lui offrant des présents. L'empereur Romain IV, dit Diogène, qui monta sur le trône en 1068, fit aussi mettre l'effigie de la Vierge sur le champ de ses monnaies. Elle y est représentée ayant sur sa poitrine la tête

de l'enfant Jésus, ainsi que l'avait prescrit le concile d'Ephèse ; la Vierge y est costumée & coiffée à la manière des impératrices ; elle conserve son nimbe, mais elle n'a plus de voile ; l'inscription porte : *que la Mère de Dieu soit propice* à l'empereur Romain-Diogène.

Après ce prince, plusieurs empereurs d'Orient mirent encore l'effigie de la Vierge sur leurs monnaies, mais les Grecs ne furent pas les seuls qui donnèrent à Marie cette marque de respect, une foule d'Etats modernes lui ont rendu le même honneur. Dans les Etats pontificaux on voit, sur l'écu romain neuf d'argent, la Vierge portée sur des nuages, tenant d'une main des clefs & de l'autre, une arche ; autour se lit cette inscription : *Supra firman petram* (sur la pierre solide).

La ville de Gênes présente aussi sur ses génovines d'or la Vierge, portée sur des nuages, tenant l'enfant Jésus sur un de ses bras ; l'inscription est ainsi conçue : *Et rege eos* (guide-les).

L'Autriche a des ducats d'or sur lesquels on voit la Vierge, portée sur des nuages, ayant sur son bras l'enfant Jésus qui tient à la main le globe du monde ; l'inscription porte : *Maria, Mater Dei*. Le même Etat a aussi des maximiliens & des carolins d'or sur le revers desquels est la Vierge portant l'enfant Jésus, avec le même attribut de sa puissance. L'inscription est : *Salus in te sperantibus* (le salut est à ceux qui espèrent en vous).

La Bavière frappe aussi des maximiliens & des carolins d'or qui présentent le même attribut & la même inscription que ceux d'Autriche.

Le Portugal met sur ses creusades d'or le nom de Marie, surmonté d'une couronne & entouré de deux branches de laurier, de l'autre côté est une croix, avec cette inscription : *In hoc signo vinces*.

N'essayons pas de dire, dans tout ce qui est du domaine des beaux-arts, tous les chefs-d'œuvre inspirés par l'ardeur du culte de Marie, ou produits par son influence. Depuis plus de dix-sept siècles, elle trône sur le monde par la confiance aux grâces nombreuses qu'elle fait descendre du ciel, comme une bienfaisante rosée ; depuis plus de quatorze siècles, son culte, généralement adopté par tous les chrétiens, n'a cessé d'exciter les artistes, soit à la reproduction de les traits augustes, soit à celle des mystères auxquels elle a pris part, & il n'est pas douteux qu'un des beaux spectacles,

pour le christianisme, serait celui de la réunion, si elle était possible, de toutes les œuvres d'art qui ont trait à sa personne.



IV.

Premières images de Marie.



ALGRE la fureur des iconoclastes & celle non moins funeste des révolutionnaires anti-chrétiens de plusieurs époques, est encore grand le nombre des peintures anciennes & des œuvres d'art consacrant la mémoire de la Mère de Dieu & racontant quelques-uns des mystérieux épisodes de sa vie. Le culte de cette reine des anges a pris, depuis longtemps, de si profondes racines dans le christianisme, que non seulement les églises, les chapelles, les collégiales, les oratoires particuliers sont ornés de son effigie, mais encore les musées, les collections publiques & les collections privées, les habitations particulières en sont décorés.

Basnage a écrit que ce ne fut guère qu'après le concile d'Ephèse, en 431, que parurent les premières images de la Vierge. Pour que cette assertion pût être de quelque exactitude, il faudrait effacer de la tradition & des écrits des Pères de l'Eglise ce qu'ils rapportent touchant les premières images de Marie ; il faudrait détruire, dans les ouvrages des archéologues, les dates qu'ils assignent à tel ou tel tableau qu'ils sont remonter aux premiers siècles de notre ère, & prouver que ces dates sont plutôt le fruit d'une admiration fanatique que l'expression de la vérité. Personne n'ignore que le Décalogue, interdisant aux Hébreux la reproduction d'aucun être vivant, ne laissait à l'art hébraïque que le domaine des fleurs & des plantes. Prohibition qui, toute circonstancielle, reçut, de Moïse même & de la part de Dieu, une première transgression. L'Ecriture fait, en effet, mention de deux chérubins que Moïse, par ordre de Dieu, fit placer sur l'arche d'alliance & de

plusieurs autres figures que Salomon fit représenter sur le voile du sanctuaire & sur les parois du temple. La tradition, soutenue par la piété, attribue à saint Luc, apôtre & évangéliste, & cela depuis un grand nombre de siècles, plusieurs portraits de Marie que cet Israélite aurait peints, le premier d'après l'original vivant & sous ses yeux, les autres par souvenir ou par imitation, comme elle attribue à Nicodème, sans cependant une grande autorité, le portrait de Notre-Seigneur que possédait un chrétien de Béryte, & à saint Luc, une partie d'un tableau, très-antique, représentant aussi Notre-Seigneur, lequel aurait été fini par un ange ; ce dernier tableau est pieusement conservé à Rome, ainsi que le voile blanc sur lequel s'imprima la figure du Sauveur, quand Véronique la lui essuya sur le chemin du Calvaire.

Un véritable archéologue doit se tenir en garde contre les erreurs que peuvent commettre, sur l'antiquité de certains tableaux & autres objets d'art, les personnes qui, ne pouvant en juger elles-mêmes, s'en rapportent à tel ou tel signe pour en établir l'authenticité ; mais lorsque la tradition, & une tradition constante, a consacré l'antiquité ou l'auteur d'une œuvre, il ne suffit pas d'un déni pour les détruire ou les révoquer en doute ; il faut la preuve du contraire.

Sans admettre le dire de la tradition, que le désir pieux de posséder sur la terre les traits vénérables de la Mère de Dieu peut suffisamment autoriser ; sans nous poser non plus en contradicteur d'une croyance qui flatte infiniment les possesseurs de ces tableaux, disons que rien ne s'oppose à ce que saint Luc, qui, avant qu'il se livrât à l'apostolat, exerça longtemps la médecine & acquit même dans cet art une juste célébrité, au dire de saint Paul¹ & de saint Jérôme, eût assez de talent en peinture pour rendre convenablement les traits de la Vierge & pour faire passer dans son œuvre une partie de cette suavité, de ce charme qui caractérisaient Marie & qui, fixant l'attention, commandent le respect, sont nâître l'admiration. Mais nous voudrions que saint Augustin, grand docteur de l'Eglise, bien connu par sa science & par sa piété envers la Mère de Dieu, ne vînt porter à cette tradition un sérieux démenti, en affirmant, dans son *Traité sur la Trinité*, t. ni, ch. VIII, qu'on ne connaissait point les traits de la figure de Marie.

Après l'affirmation d'une si grande autorité, que deviennent le prestige & la célébrité de toutes les œuvres de peinture attribuées à saint Luc & notamment de celle qui est si pieusement conservée par les religieuses dominicaines de Bologne ? Toutes ces œuvres font-elles authentiques ou apocryphes ? Laissons à d'autres le soin de résoudre la question.

Voici ce que rapporte, au sujet du tableau de Bologne, le R.P. Labat qui l'a vu & dont nous empruntons le récit à l'*Art Chrétien* de l'abbé Pascal.

« On donna au directeur du monastère la clef du tabernacle où est renfermé le tableau ; on tira les rideaux qui le couvrent & nous vîmes ce portrait admirable, d'aussi près & aussi longtemps qu'il nous plut. Il est peint sur bois, de vingt pouces ou environ de hauteur, sur douze à quinze de largeur. Il n'y a que la tête & le cou. On tient qu'il a été peint par saint Luc & c'est une tradition si constante qu'il faut être téméraire pour ne pas y ajouter foi ; mais, sans s'arrêter à l'artiste & sans tenir compte de l'observation peu sérieuse que le tableau paraît trop récent pour qu'on lui donne, avec raison, près de dix-huit siècles, j'avoue que je fus frappé à la vue de cette vénérable image. Elle imprime du respect en même temps qu'elle attire le cœur. On a peine à soutenir je ne fais quoi d'extraordinaire, de céleste, j'oserai même dire de divin qui est répandu sur cette peinture. Plus je m'efforçais de la regarder, plus je me sentais saisi de respect, de crainte & d'amour. Je voulais toujours la regarder & j'étais obligé de baisser les yeux, comme si ses regards eussent été animés & que je n'eusse pu en soutenir l'éclat. On voit, par ce portrait, que la Vierge était d'une taille plus que moyenne ; elle avait les cheveux & les sourcils noirs, les yeux grands, bien fendus, pleins de feu, la bouche petite & vermeille, les joues assez remplies & modestement colorées, le menton bien formé ; la forme de tout le visage est longue & paraît celle d'une personne de cinquante ans, mais qui n'est point du tout cassée & qui n'a rien perdu de sa beauté. Ce que je n'ai point vu dans une foule de tableaux d'excellents peintres & qu'on remarque dans celui-ci, c'est une majesté infinie, unie à une douceur charmante, un air vif & animé, accompagné d'une modestie parfaite, les plus beaux traits, la plus belle économie, la symétrie la plus

correcte, le plus beau coloris, avec un air d'une humilité profonde & d'un recueillement le plus intérieur & le plus accompli.

« Que ceux qui ont vu ce tableau en parlent comme ils voudront, je suis persuadé qu'il est inimitable & qu'il y a quelque chose de surnaturel dans cette peinture. »

Mais il y a bien d'autres images de Marie également attribuées à saint Luc. Dans plusieurs de ces peintures de la Vierge-Mère, elle est représentée tenant l'enfant Jésus sur le bras gauche, portant lui-même le livre des Evangiles.

Une remarque qui paraît puérile au premier coup-d'œil & qui mériterait cependant d'être éclaircie, c'est la position de l'enfant Jésus sur l'un ou l'autre bras de sa Mère. Nous pensons que ce n'est pas indifféremment que l'artiste apôtre l'a ainsi représentée. Marie était, par sa position, assujettie à toutes les occupations d'une femme ménagère. Si elle eût porté son divin nourrisson sur son bras droit, il lui eût été impossible de vaquer à aucun travail d'intérieur. Il n'est pas rare, au contraire, de voir des femmes mères faire une partie de leur besogne, ayant leur nourrisson sur le bras gauche. Saint Luc a dû tenir compte de cette circonstance ; aussi est-il le premier qui l'ait signalée, si on n'admet pas la légende espagnole relative à la statue de la Vierge de Notre-Dame del Pilar, aux termes de laquelle saint Jacques, apôtre de l'Espagne, aurait reçu du ciel cette même statue, au milieu d'une vision, huit ans après la mort de Jésus-Christ & dans la cinquante-cinquième année de la vie de la Vierge. Cette statue tient aussi l'enfant Jésus sur le bras gauche, & de la main droite, Marie retient les plis de son manteau. Une particularité unique à cette statue, c'est que l'enfant Jésus tient aussi sur son bras gauche le Saint-Esprit en forme de colombe.

Plus les statues & les peintures de la Vierge remontent dans l'antiquité, plus cette observation se confirme ; nous en avons encore pour preuve la statue druidique que l'on vénère à Chartres ; celle de bronze, non moins ancienne, que l'on voyait autrefois dans l'église des Capucins de Meaux, trouvée dans les fouilles du château de la Muette, ouvrage romain ; toutes les statues miraculeuses de la Belgique & la majeure partie de celles vénérées en France, dont l'origine remonte aux premiers jours du

christianisme ; un grand nombre de celles que l'on admire à Rome & que l'on fait appartenir aux premiers siècles de notre ère.

Bien des artistes, notamment Albert Durer & la plupart des peintres & des statuaires allemands & flamands ont imité saint Luc, sans cependant faire de cette manière de présenter la Vierge-Mère une règle générale. Du reste, l'antiquité n'a pas toujours peint la Sainte-Vierge avec l'enfant Jésus sur un de ses bras. Les peintures à fresque des catacombes la présentent sous diverses positions. Au cimetière de Saint-Prétextat, elle est peinte, sans enfant Jésus, à côté du Père-Eternel jugeant les humains ; au baptistère de Saint-Valérien, elle est représentée avec l'enfant Jésus de face devant elle, assis sur ses genoux ; dans la chapelle de la Vierge, on la voit comme en prières, les bras étendus & Jésus devant elle ; au cimetière de Saint-Ciriaque, elle est peinte avec l'enfant Jésus sur son bras droit.

Les peintres modernes ont, à cet égard, suivi leurs idées, selon la disposition ou l'ordonnance de leurs œuvres & l'on remarque presque autant de Vierges-Mères avec l'enfant Jésus sur le bras gauche qu'on en voit l'ayant sur le bras droit.

Parmi les images de la Vierge que possèdent les églises de la ville-éternelle, plusieurs remontent à des dates très-anciennes ; malheureusement elles ne fournissent sur le point qui nous occupe que de faibles renseignements.

La madone de l'église souterraine des Saints Sylvestre & Martin, dite à *Monti*, remonte au règne de Constantin-le-Grand, au commencement du IV^e siècle. La Vierge, dont la tête est couverte d'un voile, bénit à la manière papale, avec le pouce, l'index & le *médium*.

La madone des Grâces, auprès de l'hôpital dit *Consolazione*, est attribuée à saint Luc. On croit que cette image, peinte sur bois de cyprès, fut donnée à l'impératrice Hélène par le patriarche de Constantinople & que cette pieuse princesse la plaça dans l'église de Jérusalem érigée en l'honneur de la Sainte-Croix. De là, elle aurait été reportée à Constantinople, d'où l'empereur Constantin III, venu à Rome en 658, l'aurait tirée pour en faire présent au pape saint Vitallien. Cette madone, revêtue d'un riche manteau, pose la main droite sur la poitrine. la main gauche est au dessous. Sur

l'estomac est une croix grecque qui se reproduit sur chaque épaule. La physionomie est d'une admirable placidité.

La madone de l'église Saint-Augustin remonte, dit-on, à une haute antiquité. Elle tient sur le bras gauche l'enfant Jésus qui bénit à la manière papale ; de l'autre main, elle porte un livre. La tête de l'enfant est ceinte d'un nimbe crucifère.

La madone dite *della Strada*, dans l'église de Gésée, est d'origine grecque. Son attitude est à peu près celle de la précédente. La tête de Marie porte une riche couronne ducale. On estime qu'elle remonte au Ve siècle.

La madone de Sainte-Marie *in via Lata* est attribuée à saint Luc. On croit qu'elle fut peinte dans une maison habitée par saint Paul, gardée par un soldat. La Vierge est couverte d'un riche manteau orné de perles ; sur sa poitrine est un médaillon. Elle élève le bras droit à la hauteur de la figure, l'autre est posé sur la poitrine au dessous du médaillon. Son manteau est parsemé de croix.

La madone dite du Portique, à Saint-Apollinaire, est une de celles que l'on fait remonter à une haute antiquité. Marie, assise sur un trône, tient l'enfant Jésus debout sur son genou droit. A droite est saint Pierre, à gauche est saint Paul.

La madone de Sainte-Marie *in Cosmedin* est un ouvrage grec. La Vierge, couverte d'un voile qui, du côté gauche, est orné d'une étoile, tient l'enfant Jésus ; au bas est écrit ce mot grec : *theotocos*, Mère de Dieu. Elle fut placée par le pape saint Denys dans l'église du séminaire grec.

La madone de Sainte-Marie-la-Neuve, *in Campo Vaccino*, est encore une peinture attribuée à saint Luc. Marie, couverte d'un voile, tient de la main droite l'enfant Jésus, ceint d'un nimbe crucifère ; il bénit à la manière papale, & de la gauche il tient un volume ou rouleau.

La madone des Saints Dominique & Sixte est aussi attribuée à saint Luc. Elle ne porte pas l'enfant Jésus. Sa main droite est levée à la hauteur de la figure, tandis que la gauche repose sur sa poitrine. L'épaule gauche est ornée d'une étoile & la frange de son manteau, du même côté, porte une croix grecque. On la croit venue de Jérusalem.

La madone dite des Grottes, dans la même église, est une fresque très-remarquable, par André Vanni de Sienne, peintre du XIV^e siècle. Marie tient

l'enfant Jésus sur ses deux bras. La tête de l'enfant est ornée d'un nimbe crucifère. La robe du Sauveur est parsemée d'étoiles & le côté gauche du voile de Marie porte une étoile plus grande. Cette image est pleine de dignité.

La madone dite de Constantinople, dans l'église de la nation sicilienne, remonte, dit-on, au V^e siècle. Marie, couverte d'un large manteau, a les bras ouverts & étendus. Devant elle est l'enfant Jésus se tenant debout ; il porte le globe de la main gauche ; de la droite, il bénit avec trois doigts ; il est couronné d'un nimbe crucifère. Cette image est d'une remarquable noblesse.

La madone *della Annunziata* est une Annonciation qui orne l'église des religieuses Oblates & qui ne remonte qu'au XV^e siècle. Marie est assise, ayant à ses côtés un livre. L'archange Gabriel, rayonnant d'éclat, lui apparaît. Entre les deux figures est le Saint-Esprit qui inonde Marie de l'abondance de ses grâces.

La madone dite *di Carmine*, dans l'église de Saint-Chrysogone, est une très-ancienne mosaïque. La Vierge est assise dans une sorte de niche, en forme de trône, tenant l'enfant Jésus de la main gauche. A droite est saint Paul, à gauche est saint Pierre.

La madone des Catacombes, tirée du cimetière de Saint-Hermès, est une petite fresque transportée à l'église du Collège romain. La Vierge, couverte d'un long voile, ne laisse apparaître que le buste. Elle a une physionomie grave & profondément recueillie.

La madone de Sainte-Marie-Majeure est réputée un ouvrage très-authentique de saint Luc. Marie, debout, tient dans ses deux bras croisés l'enfant Jésus qui paraît âgé de quatre ans & qui bénit de la main droite ; de la gauche il tient un livre. La Vierge est couverte d'un long voile, sur le haut duquel est une croix grecque qui brille sur son front.

La madone *del Transito & del Riposo*, à Saint-Jean de Latran, est une fresque qui représente Marie mise au tombeau par les apôtres. La Vierge est vêtue comme on la peint ordinairement. On attribue à cette peinture une haute antiquité.

Le tableau de la madone *della Clemenza*, dans la basilique de Sainte-Marie *in Transtevere*, présente Marie assise sur un siège élevé, tenant le

divin enfant entre ses genoux. Elle a une couronne sur la tête & porte à la main droite une haute croix à deux traverses. Un ange est de chaque côté de la Vierge, aux pieds de laquelle est prosterné le pape saint Calixte, avec une tiare sans couronne. On ne peut préciser la date de cette image, qui est très-ancienne & qui fut placée dans la première église qui ait été bâtie, à Rome, en l'honneur de la Mère de Dieu. Cette église passe pour avoir été la première paroisse établie à Rome.

La madone *del Popolo* est considérée comme provenant de l'impératrice Pulchérie qui, l'ayant reçue de Jérusalem, la plaça dans la fameuse église bâtie, à Constantinople, après le concile d'Ephèse, où le titre de Mère de Dieu fut confirmé à Marie contre l'hérétique Nestorius. La Vierge tient de la main gauche l'enfant Jésus, couronné d'un nimbe crucifère & bénissant à la manière papale. Sa main droite est posée sur la poitrine.

La madone d'Ara-Coeli bénit de la main droite, tandis que la gauche repose sur la ceinture ; sa poitrine est ornée d'une croix. C'est la fameuse image qui fut portée en procession sous le pape saint Grégoire-le-Grand, pour demander à Dieu la cessation d'une peste.

La madone *delle Grazie*, ou des Grâces, est d'origine grecque. La Vierge présente le sein gauche à son Fils qui le soutient de la main. Au dessus de la Vierge est une inscription en caractères grecs qui signifie Mère de Dieu. Sur la tête de l'enfant en est une autre qui signifie Christ vainqueur.

La madone dite *in Portico di Campitelli* est gravée sur une pierre fine de couleur d'azur. L'image est d'or & représente Marie tenant son fils dans ses bras. Du cou de l'enfant pend une petite croix d'améthyste. Il lève la main droite pour bénir, & de la gauche il tient un livre. Le pourtour est orné de deux rameaux qui entourent cette précieuse image. De chaque côté de la partie supérieure de l'encadrement est une tête. Ce sont les effigies de saint Pierre & de saint Paul. L'encadrement lui-même est formé de diverses roses. L'harmonie des couleurs, qui résulte des diverses pierres incrustées dans celle du fond, est si belle qu'on a cru cet ouvrage sorti de la main des anges. Sa très-haute antiquité ne saurait être douteuse.

La madone de Saint-Alexis, au mont Aventin, remonte au v^e siècle. Marie, couverte d'un riche manteau, bénit de la main droite totalement ouverte, tandis que la gauche repose au dessous de sa poitrine. On croit que

cette image a été vénérée à Edesse & qu'elle fut portée à Rome par Sergius, évêque de Damas, que les Sarrasins avaient expulsé de son siège.

Dans l'impossibilité où nous sommes de parcourir toute l'Europe catholique pour découvrir les plus anciennes images de Marie, remarquables au point de vue de l'art & à celui de la religion, par le culte qu'elle y a reçu & qu'elle y reçoit encore, nous nous bornons à celles que nous fournit M. le curé de Saint-Sulpice dans son bel ouvrage de *Notre-Dame de France*, auquel nous renvoyons nos lecteurs désireux de voir de beaux modèles de Vierge, de tous les âges, & de s'édifier par les récits des bienfaits que l'humanité a reçus de Celle dont il est dit qu'on ne l'invoque jamais en vain.

L'une des plus anciennes est celle de la cathédrale de Chartres, que la tradition fait remonter au temps des druides, qui l'honoraient comme la Vierge qui devait enfanter ; fait surnaturel, bien capable d'exciter & de motiver un culte particulier à celle qui en était l'objet & qu'ils honoraient par un autel dresse dans un grotte avec cette inscription : *Virgini Pariturae*, au dessus duquel & dans une niche, les premiers chrétiens, sans doute, érigèrent une statue de Marie-Mère, qu'un historien de la ville de Chartres décrit ainsi :

« La Vierge est dans une chaise, tenant son Fils assis sur ses genoux, qui de la main droite donne la bénédiction, & de la gauche porte le globe du monde. Il a la tête nue & les cheveux fort courts (sans doute à la manière des Gaulois du temps) ; la robe qui lui couvre le corps est toute close & replissée par la ceinture ; son visage, ses mains & ses pieds, qui sont découverts, sont de couleur d'ébène grise luisante. La Vierge est revêtue, par dessus sa robe, d'un manteau à l'antique, en forme de dalmatique, qui, se retroussant sur les bras, semble s'arrondir par le devant sur les genoux, jusqu'où il descend Le voile, qui lui couvre la tête, porte sur les épaules, d'où il se rejette sur le dos. Son visage, extrêmement bien fait & bien proportionné, est ovale, de couleur noire luisante. Sa couronne, simple, est garnie par le haut de fleurons en forme de feuilles d'ache. La chaise est à quatre piliers, dont les deux derniers ont vingt-trois pouces de hauteur sur un pied de largeur, compris le siège ; elle est creuse par derrière

comme si c'était une écorce d'arbre, de trois pouces d'épaisseur, travaillée en sculpture. La statue a vingt-huit pouces neuf lignes de hauteur. »

Notre-Dame de Ferrières, près Montargis, dite Bethléem, qui remonte aux premiers jours du christianisme dans la contrée, église souvent visitée par sainte Clotilde & par le fameux Sicambre, son époux, encore païen. Sa statue, de couleur noire, tient l'enfant Jésus sur le bras droit ; de la main gauche elle soutient une des jambes de son fils ; elle est sans couronne & a les cheveux flottants.

Notre-Dame de Saint-Maur-les-Fossés, dans la péninsule formée par la Marne & la Seine, dont la statue est dite par la tradition avoir été faite par des mains célestes & qui offre tout le caractère du style des premiers âges de la sculpture ; c'est une *Mater dolorosa* debout au pied de la croix.

Notre-Dame de Rampillon, paroisse du canton de Nangis, statue du XIII^e siècle, laquelle tient aussi l'enfant Jésus sur le bras gauche, parfaitement bien drapée & couronnée.

Si, de la France, où nous ne pouvons suivre l'auteur que nous consultons dans ses détails relatifs au culte de la Vierge, nous passons à la Belgique, nous trouvons également de quoi satisfaire l'art & la piété dans les statues que cette contrée possède à l'honneur de la Mère de Dieu.

Notre-Dame sur la Branche, à Anvers, est peut-être la plus ancienne, puisqu'elle remonte au temps des Normands, en 891.

Notre-Dame de Consolation, à Vilvorde, a cela de particulier qu'elle fut donnée aux religieuses de ce monastère par la princesse Sophie, fille aînée de sainte Elisabeth, reine de Hongrie, qui la tenait elle-même de sainte Hedwige.

Notre-Dame de Miséricorde, à Marchienne-au-Pont, ne date que du commencement du XVII^e siècle, mais cette magnifique statue, comme on la voit aujourd'hui, offre un véritable modèle d'attitude noble, gracieuse & grandiose qui convient parfaitement au personnage. L'enfant Jésus est sur son bras gauche, presque nu, sans couronne ; de sa main droite la Vierge saisit le pied droit de son fils ; une couronne murale lui couvre la tête, ses cheveux sont flottants ; son manteau, qui la drape admirablement bien, est parsemé d'étoiles.

Notre-Dame de Walcourt, dont l'origine est attribuée ? saint Materne, contemporain de la Sainte-Vierge, disciple de saint Pierre & apôtre de Namur. est, dit-on, aussi parfaite par sa ressemblance à l'original que les Vierges de saint Luc, attendu que le saint apôtre l'avait faite de ses mains & qu'il avait souvent vu la Mère du Sauveur. Cette image s'écarte cependant du type traditionnel, en ce que ses cheveux sont courts, ainsi que ceux de l'enfant Jésus, qui semble être de l'âge de quatre à cinq ans & qui, revêtu d'une tunique dont les manches sont retroussées jusqu'au coude, repose sur le genou droit de sa mère.

Nous lasserions l'attention de nos lecteurs si nous relations ici tous les faits que la chronique belge s'est plu à consigner sur le crédit des statues miraculeuses dont se couvre le fol de ce petit royaume si dévot à Marie. Ces détails, favorables à la piété, n'ont pour l'art aucun intérêt. On vante les têtes de quelques-unes de ces statues, auxquelles on prête une expression noble & grandiose pleine de sentiment ; vraisemblablement l'attitude, les contours, les mouvements du reste du corps de ces effigies répondent mal à l'idée qu'en donne la figure, puisque les Belges ont soin de les déguiser sous des vêtements somptueux dont presque toutes leurs Vierges sont couvertes.

Les premières images de Marie qui décorèrent les églises des Syriens & des peuples chrétiens d'Orient étaient peintes sur bois avec des couleurs que rendait solides & brillantes un mélange de cire liquéfiée. Telles furent les fameuses images d'Edesse, en Mésopotamie ; du Sinaï, dans le voisinage de Damas ; de Didinie, en Cappadoce ; de Sofopoli, en Pisidie ; de Philermé, dans l'île de Chypre, & enfin d'Antioche. Devant ces images brûlaient des lampes perpétuellement allumées, & c'était là que les grands évêques, les grands docteurs & les grands saints des premiers siècles de l'Eglise venaient demander secours, appui & lumières. Saint Alexis vivait aux pieds de Notre-Dame d'Edesse. Devant Notre-Dame de Didinie, saint Basile implorait la protection divine contre les fureurs de Julien l'Apostat, & saint Grégoire racontait aux Pères du second concile d'Ephèse les faveurs précieuses qu'il plaisait à Dieu d'accorder à l'Asie Mineure par l'entremise de Notre-Dame de Sofopoli.

Notre-Dame de Philerme, qui attirait dans l'île de Chypre un grand concours de pèlerins, fut emportée par les chevaliers de Rhodes, lorsqu'ils durent abandonner l'archipel aux Turcs, & elle est encore aujourd'hui sur l'inexpugnable rocher où furent brisées tant de chaînes d'esclaves chrétiens & abritée par les lions de l'hérétique Angleterre.

Les images de Marie se multiplièrent en fresques, à fond d'or, sur le pourtour des basiliques de Constantinople, & les mosaïstes grecs luttèrent d'efforts & de talents avec les peintres pour la reproduire, d'une manière plus durable & non moins belle, dans ces tableaux si savamment & si patiemment nuancés que Ghirlandajo appelait des peintures pour l'éternité.

Pendant plusieurs siècles, la Grèce eut le monopole des fresques, des vitraux de couleur, des peintures & des mosaïques. La première image de Marie qu'on ait révéérée en Italie, si l'on en croit la tradition des Napolitains, était un portrait en mosaïque de la Sainte-Vierge, exécuté par des artistes grecs, sur les parois de l'église de Santa-Restituta, temple de Neptune converti en cathédrale chrétienne par saint Aspreno, qui passe pour avoir été le premier évêque de Naples. L'Italie n'eut longtemps en propre que des fresques barbares où les saints faisaient frissonner & où la Vierge avait le teint d'une Ethiopienne & qu'on attribue aux premiers peintres napolitains.

Un point iconologique à éclaircir & qui n'aurait pas pour l'art un faible intérêt, serait celui de l'origine de ces statues de Vierge au noir visage que l'on voit à Lorette, au Puy, à Lyon, à Chartres & ailleurs & de leur raison d'être. Des archéologues y ont vu une réminiscence de la déesse Diane, adorée à Ephèse ; cette opinion ne nous paraît point admissible, car il n'est point présumable que l'Eglise eût consenti à placer sur ses autels une statue qui eût fait allusion à une déesse païenne, quoique la mythologie ait fait honneur à sa Diane chasserresse de la plus belle vertu de Marie, la pureté.

Parce que quelques-unes des peintures ou des statues des Grecs sont devenues noires par la longueur du temps ou par des causes qui ont altéré la fraîcheur du coloris des chairs, ou parce que le bois dont les sculpteurs se sont servis pour la représenter était de couleur noire, il a été dit par certains dévots que la Vierge était mulâtre, & en faveur de cette assertion, ils ont cité ce texte tiré du cantique de la Sulamite : *Nigra sum, sed formosa* (je suis brune, mais je suis belle) ; d'autres disent qu'elle ne devint mulâtre que

pendant son séjour en Egypte. Malgré que l'on supposât que ces représentations noires en rehaussaient la sainteté, elles n'ont jamais été imitées dans l'art.

Nous partageons peu l'opinion émise par M. Feuillet de Conches dans son savant ouvrage : *Causeries d'un curieux*, qui observe que toutes les Vierges noires, quand elles sont peintes, sont attribuées à saint Luc. Nous doutons fort que l'artiste apôtre, vivant encore, si peintre il était, revendiquât la propriété de portraits de Marie sous un teint qui n'était pas le sien ; œuvres, du reste, que ce savant auteur avoue être apocryphes & imitées de la déesse Isis, tenant le dieu Horus dans ses bras, fiction que n'eût point admise le pieux apôtre voulant transmettre à la postérité les traits de la mère de son Dieu, du Dieu qu'il prêchait & qu'il avait tant à cœur de faire connaître à ses disciples.

Nous aimons mieux, comme plus rationnelle, l'idée de l'abbé Pascal, qui ne voit dans ce teint noir qu'un souvenir du séjour de la Vierge en Egypte, si voisine de l'Ethiopie, où les chrétiens de cette contrée ont dû la représenter sous leur couleur naturelle, comme étant, pour eux, la plus belle, la plus noble.

La première représentation d'une Vierge noire, en Europe, est due à des artistes grecs, sur des modèles byzantins apportés par les pèlerins revenus de la Terre-Sainte, à l'époque des croisades. Cependant les Vierges de couleur noire paraissent être plus anciennement établies parmi nous, si on en juge par la description que sont des diverses statues de la Vierge, M. le curé de Saint-Sulpice, dans l'ouvrage précité, & l'auteur des *Vierges miraculeuses de Belgique*, dont la majeure partie est au teint noir.

Parmi les madones que vénèrent la France, l'Espagne, l'Italie, la Grèce, la Pologne & la Russie, le nombre des Vierges noires est égal à celui des Vierges au teint blanc & elles y sont tenues pour aussi vénérables les unes que les autres.

« En résumé, dit M. Feuillet de Conches, auquel nous empruntons cette note, pour barbares que fussent les types sacrés primitifs des catacombes & de l'art byzantin, trop altérés & avilis sous des pinceaux inhabiles ; pour légendaires que furent les portraits qui en ont procédé, tous présentent un incontestable intérêt en ce qu'ils ont été rehaussés du respect

des premiers fidèles & consacrés de leur foi & de leur sang. Donc, sans les admettre d'une façon absolue, il y a prudence à leur laisser un caractère de probabilité, parce qu'entre le certain & le faux il y a des nuances dont il est d'un esprit sage de tenir compte. Le pape Benoît XIV n'admet pas qu'on soit tranchant & explicite contre les traditions. S'il accorde qu'on ne leur reconnaisse point *de plano* une autorité décisive, il les croit cependant assez anciennes & appuyées sur d'assez graves témoignages pour être respectées². Il est évident, en effet, que si les effigies sacrées ne sont pas des témoignages constatés, elles ont, du moins, ce mérite qu'elles appartiennent à une symbolique plus voisine des temps historiques, qu'elles peignent les caractères de race, qu'elles sont toujours utiles sous le rapport ethnographique & disent à l'archéologue, avec leur éloquence propre, comment l'Eglise des temps apostoliques & des temps qui suivirent cette époque se représentait la figure du Sauveur, de la Vierge & des grands personnages de l'Evangile. »



V.

Portrait de la Vierge.



la description de la figure de la Sainte-Vierge que nous fournit son image conservée à Bologne, & que nous avons donnée, joignons ici son portrait d'après Didron & d'après Nicéphore Callixte.

La Vierge, dit le *Guide de la Peinture*, était dans un âge moyen. On croit généralement qu'elle avait une taille de trois coudées ; son teint était couleur de blé ; ses cheveux étaient bruns ; de beaux yeux, de grands sourcils, un nez moyen complétaient ce charmant visage. Ses doigts étaient longs ; sa tenue, toujours propre. Humble, belle, sans défaut, elle avait une prédilection pour les vêtements avec leurs couleurs naturelles, ce que témoigne son homophore conservé dans le temple qui lui est dédié.

Marie, dit l'historien Nicéphore, d'après Epiphane, avait les sourcils arqués & noirs, le nez long, les lèvres rouges. Ses cheveux étaient d'un blond ardent ; ses yeux brillants ; sa figure, ni ronde, ni aigüe, mais légèrement allongée, avait la couleur du froment. Sans gaîté, comme sans trouble, elle parlait peu, mais librement à tout le monde. Point de faste dans ses vêtements, point de fard dans sa toilette, point de mollesse en elle.

N'est-il pas regrettable pour l'art que ces deux portraits diffèrent si essentiellement & qu'il faille, malgré le dire d'auteurs presque contemporains, s'en tenir à l'opinion de saint Augustin ?

Une remarque que fait l'iconographie chrétienne & que nous ne pouvons ne pas recueillir, trouve ici naturellement sa place. Elle a trait à la différence qu'on observe dans l'âge donné à Jésus & à sa Mère par les artistes de toutes les époques. La figure du Christ, jeune d'abord, vieillit de siècle en

siècle, à mesure que le christianisme s'avance lui-même en âge. La figure de la Vierge, au contraire, vieille dans les catacombes, se rajeunit de siècle en siècle. De quarante à cinquante ans qu'elle semblait avoir à cette époque, elle paraît ne pas en avoir plus de quinze à vingt, à la fin de l'époque gothique ; à mesure que le Fils vieillit, on voit la Mère se rajeunir. Au XIII^e siècle, Jésus & Marie portent le même âge, trente à trente-cinq ans à peu près. La Mère & le Fils, qui s'étaient rencontrés alors, se quittent ensuite pour s'éloigner de plus en plus.

Cette différence s'explique du reste aisément, dit Vasari dans sa *Vie des Peintres*. Les premiers artistes ne tenant pas compte du genre de vie mené par la Vierge, l'assimilaient au commun des femmes, chez lesquelles les fonctions de la maternité altèrent promptement la fraîcheur du teint, les grâces & le charme de la jeunesse, tandis qu'il en est tout autrement d'une femme chaste & pure. Frappé de cette idée, Michel-Ange a donc pu donner à la figure de la Vierge, dans le groupe qu'on admire à Saint-Pierre de Rome, un air de jeunesse contrastant avec la figure défaits de son Fils mort & qui, dans sa vie, avait essuyé toutes les vicissitudes de l'humanité.

LA VIERGE SOUS LES GRECS ET LES BYZANTINS.

La tentation d'emprunter des types aux chefs-d'œuvre du paganisme était un écueil qui ne pouvait que devenir dangereux pour l'art chrétien, si l'horreur traditionnelle de ces derniers pour les idoles ne les avait mis en garde contre ces imitations profanes pour reproduire des traits sacrés. Sur ce point, ce fut l'école byzantine qui pécha la première & l'on fait ce qu'une légende locale rapporte d'un peintre qui avait osé imiter une tête de Jupiter, pour reproduire avec plus de majesté celle du Christ ; la main qui avait servi d'instrument à une telle profanation se dessécha subitement & il fallut les prières de l'archevêque Gennadius pour que l'artiste en recouvrât l'usage. Que de Vierges parurent alors sous les traits de Vénus, de Diane & de

nymphes Ce défaut capital pour l'art chrétien se serait immanquablement répandu parmi les artistes occidentaux, si saint Ambroise, un des plus grands docteurs du temps, n'eût affirmé que dans la Mère de Dieu, la beauté du corps n'était que le reflet de la beauté de son âme ; c'était résoudre, par une autorité sérieuse, le grand problème que l'art chrétien devait se poser, en peignant des madones, solution dont les variétés constituent à elles seules la partie la plus intéressante & la plus poétique de l'histoire de la Vierge.

Dans les plus anciennes peintures grecques, Marie est le plus souvent représentée seule, debout, une main sur la poitrine, les yeux levés vers le ciel, sous le type d'une jeune femme, belle suivant les idées de l'antique. On lui donne ou non l'enfant Jésus. que l'on place habituellement sur son bras gauche

Au V^e siècle, on commence à la peindre assise sur un trône, avec tous les attributs de la royauté & toute la splendeur des reines. Mais tous ces accessoires, inventés par la piété orientale, laissaient toujours au type de la Vierge la raideur des formes, l'absence d'expression & de mouvement.

Toutes les fois qu'on rencontre une madone au teint noirâtre, au costume oriental, aux doigts pointus & démesurément allongés, avec un enfant avorté sur les bras, le tout peint dans un style qui approche beaucoup de celui des Chinois, on ne peut presque jamais se tromper en affirmant que c'est une œuvre d'artistes grecs ou exécutée sous leur influence.

Il est cependant facile de distinguer, parmi les Vierges de ces premiers temps, celles qui ont été peintes en Orient ou en Grèce & celles qui appartiennent à des artistes occidentaux de l'école romano-chrétienne. Tout ce qui appartient à ces derniers est marqué par le costume romain, & la Vierge y est constamment représentée vêtue en matrone romaine. On peut en voir un exemple très-ancien, le plus ancien peut-être, dans une chapelle de l'église de Sainte-Praxède, à Rome. L'art byzantin s'attachait à l'affubler de vêtements lourds & magnifiques, au choix des quels un mélange de goût oriental & de barbarie n'était pas étranger. Les artistes grecs éblouissaient les yeux par des fonds d'or, desquels se détachait la figure du type ; ils couvraient de dorures le trône de Dieu & celui de la Vierge &, dès le X^e siècle, cette profusion d'ornements en or se remarque dans leurs

manuscris & leurs miniatures, tandis qu'il faut aller jusqu'au XII^e siècle pour en trouver dans les manuscrits latins.

Les artistes romano-chrétiens faisaient presque toujours leurs fonds blancs & si l'or y est employé quelquefois, c'est seulement pour marquer des points lumineux, dans les nuages ou les vêtements ; nous en avons pour preuve une mosaïque de l'église de Sainte-Anne & Saint-Damien, sur le Forum.

Si à ces signes très-remarquables on joint la singulière prédilection des Grecs du Bas- Empire pour les figures longues & décharnées, le caractère vulgaire de leurs têtes, le plus souvent vides d'expression, on aura résumé les traits les plus caractéristiques de l'art byzantin jusqu'au XII^e siècle.

Quant à la manière de traiter le sujet de la Vierge, les Grecs n'en avaient aucune de déterminée. Quelques peintures de cette école la présentent debout, les bras en croix sur la poitrine, surtout lorsque son Fils est le principal personnage du tableau, à moins qu'une circonstance particulière ne nécessite une autre attitude. Quelquefois on la voit ayant l'enfant Jésus devant elle, les bras étendus à la manière des orantes des catacombes ; son voile descend à grands plis sur ses épaules & lui sert de manteau. C'est ainsi que la présente le sceau du couvent du mont Athos. Cette disposition ne peut être tenue comme la plus ancienne, car les madones que l'on voit à Rome & dans plusieurs églises d'Orient, & auxquelles on prête une origine des premiers temps du christianisme, s'en écartent sensiblement.

Nous l'avons déjà remarqué : on a avancé que jusqu'au concile d'Ephèse, la Vierge n'avait jamais été peinte ou sculptée avec l'enfant Jésus dans ses bras, signe non douteux de sa divine maternité. Pour que cette assertion pût être sérieuse & tenue pour vraie, il faudrait : 1^o prouver que les effigies de la Vierge attribuées à saint Luc, & que reconnaît l'auteur de l'*Iconographie chrétienne*, sont apocryphes & leur trouver un peintre postérieur au commencement du V^e siècle ; 2^o prouver encore que la fresque de la catacombe Domitella, représentant la Vierge avec l'enfant Jésus assis sur ses genoux, n'est pas du 11^e ou du III^e siècle, ainsi que le pensent M. Rossi & les archéologues romains. Nous avouons que les peintures qui couvrent les parois des catacombes ne peuvent faire foi en matière de type, d'attitude & de traitement, par rapport à l'art grec. Ces peintures ne sont

que le fruit du zèle d'artistes chrétiens de l'époque, lesquels, à défaut de type réel & de renseignements précis, se livraient, dans la représentation qu'ils faisaient de la Vierge, à tout le vague d'un idéal peu éclairé. Ce vague a même existé à travers les divers âges de l'art jusqu'à Raphaël, & l'on peut dire que pendant l'espace de quatorze siècles, chaque peintre, chaque statuaire de toute école eut à lui un type, un mode, une attitude, un costume à donner à la Vierge, suivant la circonstance, le but ou le fait qui devait être peint & suivant la nationalité de l'artiste.

Au type & au costume oriental dans l'école byzantine, sous l'extérieur de matrone romaine dans l'école romano-chrétienne de la même époque, la Vierge est devenue alternativement Vénitienne, Florentine, Napolitaine, Espagnole, Française, Allemande & Flamande.

LA VIERGE SOUS CIMABUE ET SON ECOLE.

Cimabuë est élève des Grecs ; il n'a pu, à son début dans la carrière de l'art, abjurer leurs leçons, repousser leurs principes, avec lesquels il s'était depuis longtemps familiarisé. Aussi la première Vierge de ce maître, conservée aux Offices de Florence, ne diffère-t-elle presque pas des Vierges purement byzantines de la même époque ; mais celle de Santa-Maria Novella qui fut, dit Vasari, portée processionnellement à sa destination, au son de la musique, accuse des progrès évidents. La grâce de la figure, remarquable pour son époque, l'élégance des formes & des draperies, la finesse de l'expression, la modestie, la vie enfin que respire cette image annoncent que l'art va décidément dépouiller ses anciennes routines pour s'élancer dans des idées plus libres, par conséquent plus nobles, & cette Vierge de Cimabuë, que l'on admirait à cette époque, faisait déjà pressentir celles de Raphaël, qui ne devaient paraître que deux siècles après.

Il est facile de s'apercevoir que Cimabuë n'avait guère l'idée du gracieux, car ses madones manquent de beauté & ses anges affectent

toujours la même forme. Il semble cependant qu'il excella dans les têtes d'hommes à caractère & surtout dans les têtes de vieillards. On l'a surnommé le Michel-Ange de son époque, sans doute à cause de l'énergie qui se remarque dans ses œuvres & on peut dire que son pinceau, plus vieux de deux cent cinquante ans que celui du Buonarroti, serait devenu plus célèbre sans doute que celui de l'auteur du *Jugement dernier*. s'il eût travaillé avec les éléments & les modèles qui se sont produits dans l'espace de temps qui a séparé Cimabuë du peintre des fresques de la chapelle Pauline.

On doit cependant tenir compte à ce vieux maître de l'école romano-byzantine d'avoir le premier essayé de grouper un certain nombre de figures qu'il dessinait presque toujours dans des proportions colossales. Les deux madones que l'on visite à Florence, l'une chez les Dominicains, l'autre à l'église de la Trinité, ne donnent pas de son talent une aussi haute idée que l'histoire contemporaine le fait pressentir, mais les fresques de l'église supérieure d'Assise relèvent grandement son mérite. Les figures de Jésus & de Marie portent, il est vrai, tout le caractère du genre grec, mais celles d'évangélistes prêchant à des moines franciscains, présentent une originalité de type & un art de disposer toutes les parties pour produire de l'effet qui, jusqu'à lui, n'avaient été atteints par personne, & par lui la peinture osa pour la première fois, ce qui, jusque-là, n'avait été entrepris que par la mosaïque.

Giotto opère la transition définitive du genre grec au genre latin. Plus de raideur dans le dessin, plus de froid dans les car nations, plus d'inertie dans les membres, tout prend vie & mouvement sous son pinceau. La preuve du grand cas qu'on fait des œuvres du pâtre de Vespignano, que Cimabuë trouve dessinant ses brebis sur le fable, est dans le legs que fait Pétrarque d'une des Vierges de ce maître au seigneur de Padoue : « Comme je n'ai rien autre chose qui soit digne de toi, je te lègue mon tableau de la Sainte-Vierge, œuvre du célèbre peintre Giotto, dont les ignorants ne comprennent pas la beauté, mais devant laquelle les maîtres de l'art restent muets d'étonnement. »

Jusqu'à Giotto, le Raphaël de son époque, l'art avait vécu, on ne peut le nier, sous la dépendance absolue du christianisme. Celui-ci ne lui avait

permis de vivre qu'à la condition de le servir. Toute liberté était bannie ; tout pinceau qui ne restait pas servilement fidèle aux traditions religieuses, longtemps vagues & disputées, étaient condamnés à l'inaction. Le XIII^e siècle brise ces entraves & en rendant à l'esprit humain la plénitude de sa liberté, il donne à l'art le moyen de produire les chefs-d'œuvre en tout genre qui devancent & préparent la grande époque du Sanzio. Il est à regretter que l'art, abusant de sa liberté, ne soit pas toujours resté dans la limite des convenances que lui traçaient la dévotion & le respect qu'on portait alors, comme aujourd'hui, à la Mère de Dieu.

Du temps de Savonarole, la corruption des mœurs porta les artistes à donner souvent à la Vierge, destinée à être placée sur les autels, les traits de femmes trop connues par leur licence, avec des nudités ou des costumes qui la faisaient ressembler à une courtisane. C'est le reproche qu'adressait ce prédicateur aux artistes avec l'accent de la plus vive indignation, leur rappelant sans cesse que la Vierge s'en allait vêtue modestement, mais simplement, comme une pauvre fille & que la beauté céleste de son visage n'était que la réflexion de la sainteté de son âme ; ce qui faisait dire à saint Bernard que jamais aucun homme ne l'avait regardée avec des yeux de concupiscence. Ce sacrilège scandaleux qu'on peut principalement reprocher à Andrea del Sarto & à plusieurs autres, fut souvent imité par un grand nombre d'autres artistes des écoles de Florence & de Venise, qui ne croyaient pouvoir donner à la Vierge un type plus gracieux, plus noble que celui des femmes qu'ils affectionnaient le plus, & bien des fois les chrétiens, dans ces temps de licence, se prosternèrent devant des images de femmes mondaines, croyant vénérer les traits respectables de la Mère de Dieu.

Hâtons-nous de dire que tous les artistes ne suivirent pas le torrent du mauvais exemple, que ce ne fut que l'exception & qu'un grand nombre d'entre eux, sincèrement pieux, firent à Marie, par leurs œuvres, une amende honorable de l'outrage qu'elle recevait de quelques-uns de leurs collègues. On admire & on admirera toujours les œuvres pies de Fra Angelico, de Fiesole, de Pilippe Lippi, de Mantegna, du Pérugin, de Léonard de Vinci, de Ghirlandajo, d'Albert Durer, de Van-Eyck, de Jean de Bruges & d'un grand nombre d'autres maîtres dont les sentiments religieux

se traduisaient, par des chefs-d'œuvre sur les toiles qu'ils couvraient de leurs peintures en l'honneur de la Vierge.

L'art marche à grands pas, selon l'impulsion qu'il reçoit ou des maîtres de la terre, ou des vicaires du Christ à Rome & des grands du monde dans toutes les parties de l'Europe. La renaissance a mis un terme à l'antique routine, aux étreintes d'un fanatisme ignorant & tyrannique & a ouvert la porte au génie émancipé.

A travers toutes les péripéties de ses succès, de son triomphe qu'il serait trop long d'énumérer, arrive enfin le XV^e siècle. époque de l'apparition de Raphaël, ce maître des maîtres, le peintre par excellence de la reine du ciel & de la terre.

Avant lui, de grands talents se sont manifestés dans toutes les branches de l'art ; bien des maîtres ont étalé des Vierges admirables par la grâce de leur pose, ravissantes par l'affabilité de leur figure, merveilleuses par l'expression de leurs traits, adorables par le charme de leur attitude, mais aucun n'avait deviné l'air de tête noble & simple, la physionomie belle & sérieuse, l'attitude céleste de la Mère de Dieu ; aucun ne l'avait faite divine comme Raphaël ; lui seul fut lui donner cet extérieur à la fois digne & modeste, à la fois fier & bienveillant, cette pose majestueuse & attrayante qui commandent le respect & la confiance

Quelle que soit cependant l'admiration que provoquent les Vierges de Raphaël, nous serions injuste, si nous ne payions au Corrège le juste tribut d'éloges que lui méritent ses œuvres, ses madones surtout, qui occupent une place si distinguée à côté de celles du Sanzio & qu'on ne peut ne pas admirer à l'égal des plus belles productions de la peinture. Lorsque les Vierges du peintre d'Urbino se trouvent à côté de celles d'Antonio Allégri, on ne saurait auxquelles donner la préférence, si le prestige qui s'attache au nom du premier ne faisait pencher la balance en sa faveur.

Ce n'est cependant pas dès son début dans la carrière de l'art que Raphaël atteignit à ce degré de perfection qui a fait l'immortalité de son nom. Il était né peintre, mais il n'était pas né maître dans l'art, & longtemps ses œuvres, quoique marquées du sceau du génie & du talent naissant, se ressentirent des principes qu'il avait reçus du Pérugin, illustre déjà par le

mérite de ses œuvres, plus illustre encore par les succès de son élève, qui le laissa loin derrière lui.

LA VIERGE SOUS RAPHAËL ET LES MODERNES.

Raphaël ouvre une nouvelle ère aux beaux-arts. Nouveau Giotto, il en trouve la décadence dans toutes les parties. A force de déploiement de génie, les artistes étaient tombés dans un défaut magnifique, mais qui n'en constituait pas moins un péril immense pour l'art, péril d'autant plus dangereux qu'il était inaperçu. A cette époque tout était exagéré, rien ne restait dans les limites du vrai, même du vraisemblable. Le désir de faire du nouveau avec de vieilles idées, des compositions nouvelles avec de vieux matériaux, trop souvent employés, avait jeté les artistes dans un vague, dans un dédale de combinaisons qui pouvaient passer pour de l'art, mais qui n'en étaient, à vrai dire, que la négation. Cherchant l'effet des contrastes, visant à plaire à l'œil plutôt qu'à l'esprit, sacrifiant la vérité historique à la fiction, les maîtres ne savaient plus qu'inventer, aussi tombaient-ils souvent dans des écarts que rien ne pouvait excuser, si ce n'est la nécessité de faire du nouveau. Raphaël paraît, son génie poétique & créateur lui fait concevoir des plans immenses que son pinceau est seul capable d'exécuter ; tout ce qu'il dessine, tout ce qu'il peint, prend sous sa main une forme nouvelle, une grâce jusqu'à lui inconnue, un attrait séduisant qui ne peut s'expliquer que par la supériorité de l'exécution & de la conception.

Les Vierges de ses devanciers étaient ou trop mondaines par leur pose, leur costume, leur physique, ou trop recueillies par la nécessité de se conformer à la tradition qui avait posé les règles de ce sujet. Raphaël n'est esclave d'aucun préjugé, il prend le milieu entre ces deux extrêmes, & tout en copiant l'antique, aux lois duquel il reste constamment fidèle, il fait donner à ses Vierges cet air qui plaît & qui captive, cette expression inimitable qui les rend à la fois aimables & vénérables.

Comment apprécier & louer convenablement la *madona del Granduca*, le dernier de ses ouvrages faits sous l'influence de son maître, avant d'être complètement lui-même ; la Belle Jardinière, la Vierge au Chardonneret, la Vierge au Voile ? Ces Vierges ne sont point des mères qui semblent divines à force de tendresse & de beauté, comme l'observe très-bien Charles Clément ; ce sont de jeunes filles pures & chastes, celles que l'on rêve à l'âge où Raphaël les créait & qui ont pour seule auréole l'innocence & la virginité. Ce sont les sœurs aînées plutôt que les mères de ces enfants forts & gracieux qu'il leur donne pour fils.

Créateur d'un nouveau style, d'un nouvel art jusqu'alors inconnu, il imprime aux artistes de son époque une impulsion, une rivalité qui est infiniment profitable, qui force les uns à abandonner leur système, les autres à le modifier, tous à marcher dans le vrai ou dans le vraisemblable ; son époque est une nouvelle renaissance.

Michel-Ange, son rival, est forcé d'avouer que jusqu'à l'apparition de l'Urbinate, on avait fait de l'art, mais de l'art sans vie, sans mouvement, toujours prêt à s'éteindre, étouffé par l'exagération, ou tombant de faiblesse par le manque d'énergie ; c'est du reste ce qui se remarque dans la plupart des œuvres d'une infinité d'artistes des siècles précédents.

C'est au XVI^e siècle, après l'apparition du grand peintre, que les écoles d'Espagne, de Flandre, d'Allemagne & de France entrent en lice avec celles d'Italie ; car ce que les premières avaient produit jusqu'alors ne mérite pas de prendre rang parmi les œuvres d'art. Mais aussitôt que les Bernard de Bruxelles, les Ottovenius, les Rubens, les Van-Dyck, de l'école flamande ; les Albert Durer, les Holbein, les Mengs, de l'école allemande ; les Vouet, les Poussin, les Stella, les Mignard, les Lemoine, les Vernet, de l'école française ; les Louis de Vargas, les Coello, les Joanès, les Navarette, les Ribera, les Velasquez, de l'école espagnole, eurent visité l'Italie & admiré les produits des grands maîtres de la première renaissance & ceux du Sanzio qui venait d'en former comme une seconde, tout change dans ces écoles, tout se transforme. Enflammés du *foco animatore*, ils sentent la distance qui les sépare des véritables maîtres de l'art & bientôt l'ardeur qui les anime passe dans les élèves qui viennent se grouper autour d'eux, pour enfanter des merveilles égales aux merveilles de l'Italie.

Murillo n'avait jamais vu l'Italie, ne connaissait aucunement les grands modèles qu'elle renferme & qui ont pris naissance de puis Cimabuë jusqu'à Salvator Rosa. Aussi à quelle distance ne ferait-il pas resté de la célébrité qu'il s'est acquise, par ses Vierges surtout, s'il n'eût eu le bonheur de voir, après les œuvres de Pedro de Moya, élève de Van-Dyck, celles de Velasquez, revenant d'Italie, celles de Rubens & d'un grand nombre d'autres maîtres, tous formés à l'école ou sous le modèle de Raphaël ?

Les Vierges de Murillo ne sont pas raphaélesques, tant s'en faut ; une mère, jeune, belle, douce & tendre, au teint légèrement rembruni lui servait de type, auquel il savait donner cet air de candeur & de modestie qui caractérisait la Vierge au suprême degré, & l'on peut dire que, pour n'avoir pas vu les grands modèles que renferment le Vatican, les galeries de Florence, de Venise & de Parme, le peintre espagnol s'est élevé, dans ce thème général de l'art, à une juste célébrité ; mais que ferait-il devenu si, comme Coello, il eût travaillé dans l'atelier du maître des peintres !

Raphaël n'est plus ; depuis trois cent quarante ans ses cendres reposent en paix dans la ville éternelle, qu'il a le plus remplie du bruit de sa renommée ; ses œuvres nous restent ; elles passeront à la postérité la plus reculée, & d'âge en âge les artistes de toutes les nations pourront, en les voyant, s'inspirer de sa manière, s'échauffer au feu sacré de son génie, s'efforcer de l'imiter & donner naissance à des œuvres dignes d'appartenir aux beaux-arts.

Signes de béatitude & de glorification donnés à Marie.

Attendu que nous travaillons pour l'art, nous n'aurons garde d'oublier ce qui se rattache essentiellement à la représentation de la Vierge.

Nous avons, aussi exactement que possible, indiqué les renseignements que nous avons pu recueillir sur la manière dont la Vierge a été & peut être représentée ; il nous reste à dire un mot des signes de sainteté & de glorification dont elle est ornée, depuis le commencement de sa représentation jusqu'au XVII^e siècle.

Comme les trois personnes divines, la Vierge, que le moyen-âge a rapprochée autant que possible de son Fils & du Créateur, est ornée ou d'un nimbe, ou d'une auréole, ou d'une gloire.

DU NIMBE

L'usage du nimbe, connu des païens, ne paraît pas, dit l'*Iconographie chrétienne*, avoir été employé par les chrétiens pendant les quatre premiers siècles de notre ère. Ce signe est rare sur les sarcophages, sur les autels de cette époque & dans les peintures des catacombes, où Marie, Jésus, Dieu le Père même en sont privés.

Dans le V^e ou VI^e siècle, l'Eglise admet le nimbe comme signe de sainteté ou d'hiérarchie ; elle le donne d'abord à Dieu le Père, à Dieu le Fils, à Dieu le Saint-Esprit, & tout porte à croire que la Vierge qui, depuis le concile d'Ephèse, avait été solennellement proclamée Mère de Dieu, n'en fut point dépourvue.

Dès ce moment, le nimbe, admis en principe, existe non-seulement comme signe de sainteté, mais comme marque hiérarchique du degré de sainteté & se maintient jusqu'à la renaissance avec des variantes qu'il est hors de propos d'indiquer. Cependant il ne paraît guère au VI^e siècle. Aux VII^e, VIII^e & IX^e siècles s'opère la transition entre l'absence complète & la présence constante du nimbe. Un même monument de ces temps porte des personnages nimbés & des personnages sans nimbe, quoique reconnus pour saints.

Jusqu'au XII^e siècle, le nimbe eut la forme d'un disque fin, assez délicat & comme transparent. Dans les siècles suivants, le nimbe s'épaissit, se rétrécit & dépasse moins la tête ; ce n'est plus qu'un disque grossier, une espèce de plat, une sorte d'oreiller circulaire attaché à la tête du saint personnage. Au XV^e siècle & dans les premières années du XVI^e, le nimbe se matérialise encore & cet ornement grossier, qui écrasait les têtes, eut le fort de tout ce qui est exagéré, il tomba, & à la fin du XVI^e siècle, ni Dieu,

ni la Vierge, ni les anges n'en furent ornés. La fin du moyen-âge fut donc en cela conforme à son commencement.

Quoi qu'il en soit de la forme du nimbe & des temps où il a été supprimé ou maintenu, disons que celui de la Vierge a toujours été simple, sans croisillon, ce dernier signe étant réservé aux personnes divines. Cependant, dans le missel de l'abbaye de Saint-Magloire de Paris, au XV^e siècle, on voit à la Nativité de Marie, la petite Vierge, portant un nimbe d'or, divisé par trois croisillons noirs ; mais, si ce n'est point une erreur du miniaturiste, ce ne peut être que la preuve du culte qu'on rendait à Marie à cette époque où on en faisait presque une quatrième personne divine & cet exemple ne saurait autoriser le nimbe croisé donné à la Vierge.

Mais si le nimbe de Marie ne peut être croisé, rien n'empêche qu'il ne soit magnifiquement orné. Le retable de Saint-Germer, près de Beauvais, dans la chapelle de la Vierge, du XIII^e siècle, présente Marie portant un nimbe splendidement décoré de perles & d'une arcature ; Jésus-Christ seul a le nimbe un peu plus riche encore.

L'exemple le plus ancien peut-être que la Grèce nous fournisse du nimbe de la Vierge, est celui qu'elle porte sur le sceau du mont Athos. Il est simple, mais celui de Jésus, placé devant elle, est crucifère.

Depuis le XVI^e siècle & de nos jours encore, la présence du nimbe sur la tête d'un personnage atteste sa sainteté, comme l'absence indique la négation ou du moins le doute de sa béatitude. Cette remarque n'est dans aucun cas applicable à la Vierge, dont la sainteté n'a jamais été douteuse, & si parfois sa tête se trouve dépourvue de ce signe caractéristique, c'est un oubli de l'artiste ou une impossibilité de le produire.

DE L'AUREOLE.

L'auréole est le nimbe de tout le corps, comme le nimbe est l'auréole de la tête. Le genre en est excessivement varié : tantôt elle affecte la forme ovoïde, tantôt la forme circulaire, tantôt elle se calque sur les mouvements du corps, qu'elle enchâsse ; quelquefois elle est composée de deux ellipses

dont une grande, qui entoure le buste, intersectée par une petite qui entoure les pieds, comme celle que l'on voit autour de Marie dans une miniature du X^e siècle, manuscrit *Liber precum* de la Bibliothèque impériale.

D'autres fois, ce sont des rayons droits & des rayons flamboyants qui entourent les personnages, comme dans une miniature du XVI^e siècle, dans la bibliothèque de Sainte-Geneviève. où la Vierge, couronnée & tenant l'enfant Jésus, est entourée d'une auréole de ce genre & dans laquelle la Mère & le Fils semblent sortir du lys mystique de la tribu de Juda.

L'auréole a subi, dans le temps, les mêmes phases de transformation, de suppression & d'admission que le nimbe ; il ne pouvait en être autrement puisque l'auréole n'est qu'un nimbe agrandi.

La Vierge n'est communément entourée d'une auréole que dans quatre circonstances : 1^o quand elle tient son divin enfant ; 2^o à son assomption ; lorsqu'elle est représentée au jugement dernier, implorant la clémence de Jésus ; 4^o quand on lui donne les attributs que lui prête l'Apocalypse : « Je vis une femme vêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds & sur la tête une couronne de douze étoiles. » On voit cependant quelquefois la Vierge au jugement dernier sans auréole.

DE LA GLOIRE.

La gloire, telle que nous la comprenons, n'est pas un attribut, obligé pour l'art, qu'on doive donner toujours aux trois personnes divines, à la Vierge & aux saints. Elle résulte nécessairement pour la Sainte-Trinité du degré de sainteté, de puissance & de gloire qui est son partage & qu'il lui plaît quelquefois de manifester par des éclats brillants de feu & de lumière dont chacune des trois personnes s'entoure lorsqu'elle veut rendre sa présence visible ou sensible.

Pour la Vierge, la gloire prend naissance dans le degré éminent de ses vertus qui la placent la première à la droite de son Fils & que celui-ci ne peut ne pas glorifier.

Lorsque les apôtres, chargés du cercueil de la Vierge, s'avançaient vers son tombeau, la palme, qui était portée devant eux, jetait un grand

éclat & un nuage brillant apparut dans l'air & vint se placer au devant de la Vierge morte, formant sur son front une couronne transparente comme l'auréole qui accompagne la lune à son lever.

On doit donc conclure de là que, pour l'art, la gloire n'est autre chose que ce champ de feu & de lumière, au milieu duquel se dessinent la tête & le corps de la divinité ou du personnage représenté, & duquel s'élancent quelquefois, dans toutes les directions, des rayons lumineux.

Quant à la couleur du nimbe, de l'auréole & de la gloire, elle ne saurait être autre que la lumière elle-même, rendue sensible par l'adjonction de quelque nuance qui lui donne l'éclat du soleil. Mais le soleil se décomposant à travers le prisme, accuse sept couleurs différentes qui, en se combinant, multiplient les nuances à l'infini. Aussi les auréoles & les nimbes sont tantôt bleus, tantôt violets, tantôt blancs, tantôt jaunes, tantôt rouges. Mais, de tout temps, le jaune, couleur de l'or, a été regardé comme la couleur la plus précieuse, la plus noble & par conséquent la plus souvent employée.

Un des plus beaux exemples de Vierge glorieuse est celui du *Campo Santo* de Pise, par Orcagna, au XIV^e siècle. La Vierge, assise sur l'arc-en-ciel, entourée d'une auréole ovoïde, magnifiquement ornée, lance de sa tête des rayons lumineux qui se projettent loin du centre de l'auréole. Marie, couverte d'un riche manteau qui l'enveloppe en entier, est dans une attitude de suprême félicité. La splendeur de son vêtement & de l'auréole qui l'entoure n'a d'égale que celle de son Fils dans le même lieu.

VI.

Les Arts devant la Vierge.



UELLE est cette femme, assise au plus haut des cieux, sur un trône resplendissant de gloire ; la lune lui sert d'escabeau, les rayons du soleil l'environnent & les étoiles forment sa couronne royale ; son maintien décent, sa physionomie douce, son sourire gracieux, son air noble, sa haute majesté annoncent une divinité ; sa cour se compose d'anges & d'archanges ; à sa fuite marche la troupe bienheureuse des martyrs & des saints de tous les âges ; le ciel & la terre lui rendent hommage ; le Très-Haut la regarde avec complaisance ; tout ce qu'elle demande, tout ce qu'elle désire lui est aussitôt accordé ? Aussi que de malheureux s'attachent à sa suite, que de misères la sollicitent ! De sa main protectrice, elle soutient les empires ; de son pied tout-puissant, elle foule la tête du prince des abîmes ; à sa prière puissante se calme la tempête, le naufragé trouve le port, l'égaré se remet sur sa voie ; le ciel s'ouvre pour ceux qui l'implorent !!! Quelle est cette reine ? C'est Marie, c'est la fille de Joachim, c'est cette modeste & humble ouvrière que Dieu a élevée au dessus de toutes ses créatures, à qui il a donné tout pouvoir dans le ciel & sur la terre, qu'il s'est plu à combler de ses dons, de ses faveurs les plus grandes ; c'est la *Mère de Dieu*. « Je vous salue, Marie, pleine de grâces, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes. »

Tel est le grand & sublime modèle que l'art s'est souvent proposé ; tel est le type que tant de pinceaux, de ciseaux, de burins habiles ont cherché à reproduire. La tâche était difficile & laborieuse ; beaucoup l'ont entreprise, quels sont ceux qui y ont réussi ? On vante, avec raison, mais au point de

vue de l'art seulement, les effigies de la Vierge tombées du pinceau des grands maîtres, de ceux surtout qui, puisant dans les sentiments religieux l'idéal de leurs compositions, ont su donner à leur œuvre quelque chose d'assez céleste, d'assez divin pour approcher peut-être, pour être comparé du moins à l'idée qu'on peut se faire de la figure de cette reine du ciel.

C'est en effet par la piété que se sont élevés jusqu'à l'admiration de la postérité, en ce genre d'œuvres, les Luis de Vargas, les Joanès, les Fra Angelico de Fiesole, lui, surtout, qui ne peignait qu'à genoux l'adorable figure du Christ & la vénérable image de la Vierge.

Si Marie eût été une femme ordinaire, quelque sainte qu'eût été sa vie, sa biographie se bornerait à sa naissance, à son mariage & à sa mort. L'intervalle qui sépare ces trois phases de la vie commune serait rempli par quelques actes particuliers ; mais l'éminence à laquelle est placée la Vierge, les nombreux privilèges surnaturels dont elle a été favorisée, la tiennent à une si grande distance des autres femmes que tout, dans la vie de cette reine du ciel, mérite une mention particulière, est digne d'être raconté, reproduit de toutes les manières.

Aussi l'art, qui cherche les sujets à grands effets, s'est-il emparé de la biographie de cette femme angélique, s'attachant à en reproduire tous les épisodes, tous les détails ; il a même voulu dire d'elle ce qu'on ne dit pas, ce qu'on ne peut comprendre, ce qu'aucun emblème ne peut exprimer, son Immaculée Conception & l'Incarnation de son Fils dans son sein virginal.

Prenant ensuite, l'une après l'autre, toutes les circonstances de sa vie : sa nativité, son éducation, son mariage, l'annonciation de l'ange, sa visite à sa cousine Elisabeth, la nativité de son divin Fils, ses soins maternels, sa fuite en Egypte, sa présence aux noces de Cana, au sacrifice du Calvaire, sa mort, son assomption, l'art a tout dit, a tout raconté avec détail, avec un soin & un enthousiasme que la dévotion à cette femme admirable, à la Mère de Dieu, pouvait seule inspirer & il n'y a presque pas d'artiste qui n'ait voulu payer son tribut à Marie en lui consacrant quelques pages.

Y eut-il jamais un sujet plus poétique, plus propre à produire un grand effet, plus commode à traiter & qui se prête mieux à tous les talents ? Les grands maîtres de l'art, les Rubens, les Corrège, les Murillo, les Rembrandt, les Michel-Ange, les Raphaël, ont abordé les scènes grandioses de la vie de

la Vierge, dans lesquelles leur génie était plus à l'aise ; d'autres, plus modestes, se sont contentés de sa figure, de son buste, d'une madone & ils en ont rempli les églises, les monastères, les chapelles. Le burin du lithographe s'est exercé à reproduire, par milliers d'exemplaires, les œuvres des uns & des autres ; la piété des masses lui venant en aide, le commerce s'en est emparé & jamais image n'a trouvé un plus facile écoulement.

La statuaire n'est pas restée en arrière de sa sœur la peinture pour un si noble objet. Le bois, la pierre, le marbre, la fonte, l'argent, l'or, le bronze même, ont été employés à rendre la personne vénérable de la Vierge, dans toutes les proportions, dans toutes les attitudes. Elle l'a placée sur les autels, dans les carrefours, sur les tours, sur les rochers, sur les montagnes ; partout où respire un être humain, éclairé du flambeau de la religion, se montre une croix & à côté de la croix, l'image de Marie, près de laquelle une main pieuse se plaît à répandre des fleurs, à allumer des lampes.

C'est qu'après son Fils & la Trinité sainte, Marie règne en souveraine sur la terre, aux cieux & dans les enfers. Il n'est donc pas étonnant que l'art se soit évertué de toutes les forces de son génie à rendre une image si chère, si vénérée.

Voyez-le, cet artiste, devant ce grand modèle ; son crayon trace des traits, aucun n'approche de la perfection, de la régularité de ceux de cette figure angélique ; son pinceau pose des couleurs, mais qu'elles sont pâles à côté de celles que présentent les carnations de ce visage céleste ! L'idéal est à la torture ; quand il a fait une figure la plus brillante de couleur, la plus correcte par le trait, la plus noble par l'expression, la plus aimable par le regard, il sent, il avoue qu'il est à cent lieues de son type ; il efface, il retouche, il recommence, il efface de nouveau, il recommence encore. Son pinceau, inhabile à rendre les sentiments, les vertus, les qualités éminentes du modèle, lesquelles modifient, changent l'expression, la transforment, lui donnant cet air noble & gracieux qui caractérise les figures célestes ; son pinceau, dis-je, lui échappe des mains, il demeure impuissant. Il a fait une image de femme, une figure de Vierge ; mais est-ce l'image de Marie, est-ce la figure de la reine du ciel ? Il n'ose le prétendre ; il dit : c'en est une ombre.

Arrivez, Rubens, Murillo, Rembrandt, Michel-Ange, Raphaël ; venez tous, célèbres artistes qui avez rempli le monde de la renommée de vos œuvres ; dites-nous si vos Vierges, que l'on admire & que l'on paie à leur poids d'or, approchent tant soit peu du modèle idéal que vous avez voulu rendre ? Un ange, peut-être, inspiré d'en haut, aurait pu y parvenir ; vous, vous en êtes restés loin.

Mais, jusqu'à ce qu'il plaise à Dieu d'envoyer du ciel les traits mystiques de cette femme que tout le monde vénère, contentons-nous de ce que l'art nous en a fait, & quoique ses œuvres soient assurément bien au dessous de la réalité, tenons-lui compte de ses efforts & suivons-le dans sa rude besogne, dans l'œuvre qu'il s'est imposée, celle de nous dire à sa manière l'histoire de Marie.



VII.

Immaculée Conception de Marie.



E temps marqué par les décrets éternels pour l'apparition du Messie dans le monde, était près d'arriver. Les soixante & dix semaines d'années prédites par le prophète Daniel, comme l'époque précise de la venue du Désiré des nations, touchaient à leur fin &, depuis longtemps, les docteurs de la loi, les savants commentateurs des écritures, le monde entier était dans l'attente du Sauveur promis.

Les écrits des prophètes avaient déterminé la race, la lignée du Sauveur ; ils avaient précisé le lieu de sa naissance ; mais cette race de David, dans la tribu de Juda, de laquelle il devait naître, était encore nombreuse & se composait de plusieurs familles ; à laquelle appartiendra l'honneur, la faveur insigne de donner le jour au Messie depuis si longtemps promis & si ardemment désiré de tous ? A Dieu seul appartient ce secret & il saura bien discerner celle qui en est le plus digne.

Dans la ville de Nazareth, vivait un homme, nommé Joachim, descendant en ligne directe de la race de David, dont la vie sainte était d'un grand prix aux yeux de Dieu. Sa femme Anne, c'est-à-dire gracieuse, menait aussi une vie très-régulière & rien ne manquait au bonheur de ce couple, si bien uni, que d'avoir un enfant pour héritier de leurs vertus. Dieu exauça leurs prières ; Anne fut délivrée de sa stérilité & Marie fut le fruit de cette faveur céleste.

Depuis longtemps une pieuse croyance de la catholicité avait proclamé la conception de Marie immaculée, c'est-à-dire sans tache originelle & une décision solennelle du Souverain Pontife a naguère sanctionné l'opinion

générale que Marie n'avait pu avoir été, en aucun instant de sa vie, l'esclave du péché.

Nous n'avons pas à entrer dans le développement des preuves sur lesquelles repose ce dogme, nous n'avons qu'à le constater comme un point de croyance désormais acquis à la foi catholique & qu'il n'est plus possible de révoquer en doute. Il n'y a donc plus de témérité à croire que Dieu dit à Marie, comme Assuérus à Esther : « Cette loi, qui regarde tout le monde, n'a point été faite pour vous. »

L'art, s'étant chargé d'écrire l'histoire de la reine du ciel & de la terre, n'avait pas attendu, pour proclamer cette vérité. que l'assemblée des cardinaux, les doctes conciles & les théologiens y eussent donné leur consentement & depuis longtemps les fidèles, prosternés devant des toiles représentant Marie immaculée, rendaient hommage à sa pureté perpétuelle.

Cependant la difficulté que présente la reproduction d'une croyance religieuse de cette nature a considérablement restreint le nombre des artistes qui ont osé l'entreprendre, & le recueil des œuvres des peintres de toutes les écoles d'Europe n'en cite que quelques-uns : de ce nombre sont Roelas, Murillo, Augustin Castillo, Joseph Ribera, Palomino de Velasco, artistes espagnols ; George Strauch, de l'école allemande ; Bellangé, Lafosse, Coypel, Lebrun, de l'école française, & quelques-uns de l'école italienne.

Avant d'entrer dans ce sujet, disons un mot de quelques peintures qui s'y rapportent, qui en sont comme l'avant-propos & que nous ne pouvons passer sous silence à cause de l'idée qu'elles expriment.

Les légendes rapportent que Joachim, quoique peu riche, avait divisé son bien en trois parts. L'une était destinée aux offrandes au temple, l'autre aux secours des pauvres & des étrangers, la troisième à sa propre existence.

Un jour de fête, Joachim se hâta d'apporter son offrande au Seigneur, &, afin de mieux satisfaire sa piété, il voulut l'offrir double. Mais, au moment où il allait entrer dans le temple, le grand-prêtre Issachar s'y opposa, en lui disant : « Ce n'est point juste que tu apportes ton offrande, n'ayant engendré aucun enfant dans Israël », & Joachim, rempli de douleur, se retira du temple & rentra dans sa demeure. Tel est le thème que quelques artistes se sont proposé. Le sujet est Joachim repoussé du temple.

Dans quelques compositions de ce genre, on voit Joachim debout sur les marches, devant l'autel, tenant son agneau ; le grand-prêtre, le bras étendu, semble refuser son offrande. Dans d'autres, & ce sont les plus anciennes, le sujet est traité ridiculement & sans dignité. Joachim y est représenté tombant le long des marches du temple pour éviter un soufflet qu'Issachar s'apprêtait à lui donner. Mais l'œuvre sur ce sujet, qui n'a pas encore vu son égale, quoique d'une date reculée, est celle d'Angelo Gaddi. Joachim, ayant entendu l'apostrophe du grand-prêtre, se détourne avec son agneau dans ses bras, légèrement repoussé par Issachar ; à droite sont trois personnages qui apportent aussi leurs offrandes : l'un d'eux est prosterné à genoux, ce qui ne l'empêche pas de regarder Joachim d'un air ironique ; à gauche sont trois autres Hébreux qui semblent s'entretenir de la scène.

Dans une œuvre plus récente de Curadi, où l'artiste s'est plu à montrer la magnificence du temple par des colonnes & des arcades richement sculptées, Joachim est repoussé par un desservant ; dans le fond est le grand-prêtre qui reçoit les offrandes d'Israélites plus heureux ; de chaque côté sont des groupes de gens qui regardent & expriment le mépris qu'ils sont de leur frère qui, n'ayant point d'enfant, croit avoir le droit de s'approcher de l'autel.

Albert Durer a marqué de son talent son œuvre sur cette même idée. Dans sa composition, le grand-prêtre, debout derrière une table, rejette l'offrande de l'agneau & un desservant repousse les colombes ; Joachim fait un geste de désespoir & plusieurs personnes, qui apportent aussi leurs offrandes, le regardent les unes avec dédain, les autres avec sympathie.

Laissons maintenant parler la légende.

Joachim, au désespoir de l'humiliation qu'il a reçue, quitte sa demeure & se retire dans les champs avec ses bergers & ses troupeaux, s'y construit une cabane & y jeûne pendant quarante jours, résolu à ne se nourrir que de la prière jusqu'à ce que le Seigneur abaissât sur lui ses regards de complaisance. Dieu, touché de tant de ferveur, se laisse enfin fléchir. Un ange est député à Joachim pour lui dire que le Très-Haut a exaucé ses prières, tandis qu'un second messenger céleste allait sécher les larmes de sa femme Anne qui se désolait de sa stérilité, & lui annonçait sa maternité prochaine.

L'art, qui aime les sujets à grand effet, n'a pas oublié celui de l'Annonciation à Joachim & à sainte Anne.

Dans quelques peintures sur ce thème, Joachim est représenté réunissant ses troupeaux sur la montagne, & là, entouré de ses bergers, il reçoit le message céleste. Cette disposition n'a que le défaut de trop ressembler à l'Annonciation aux bergers dont parle saint Luc ; aussi demande-t-elle de l'attention pour n'être pas confondue avec cette dernière. Dans une fresque par Gaddi, Joachim est assis sur un rocher au bas duquel paissent ses troupeaux, il se retourne pour écouter la voix de l'ange. Dans les séries de Luini, une rivière coule dans le centre du tableau ; d'un côté est Joachim, écoutant le messenger céleste ; de l'autre, Anne qui se promène dans son jardin.

Dans la composition par Albert Durer, on voit, sur le devant du tableau, Joachim à genoux regardant un ange qui tient dans sa main un rouleau de parchemin cacheté que l'on peut supposer contenir le message de l'Eternel ; un des compagnons de Joachim regarde aussi avec admiration ; dans le lointain sont les bergers & les troupeaux.

L'art occidental a si peu différencié l'Annonciation à sainte Anne, qu'il place toujours dans une chambre, de l'Annonciation à Marie, que la méprise est facile, si on ne fait attention aux accessoires ; l'art oriental, au contraire, place la première dans un jardin, sous un laurier, circonstance qui n'attire pas toujours l'attention de l'observateur.

Joachim, poursuit la légende, rempli d'étonnement & d'allégresse par la mission de l'ange, se hâte de rentrer dans sa demeure auprès de son épouse qui, avertie elle-même, s'avance à sa rencontre pleine de joie. L'entrevue a lieu à la porte de la ville.

L'art des premiers temps de l'école italienne a fait de cette rencontre des deux époux à la porte Dorée un des sujets les plus fréquemment reproduits, toujours avec naïveté & avec une beauté infinie de sentiment. L'action par elle-même est d'une grande simplicité. L'époux & l'épouse s'embrassent joyeusement ; dans le fond du tableau est un portail élégamment orné ; quelquefois des groupes de spectateurs & de domestiques sont joints au sujet & en sont l'accessoire accidentel. Dans la représentation par Albert Durer, rien ne peut être plus sévère, plus simple & plus conjugal. Un

gras & gros homme qui regarde avec bonhomie, rappelle une copie de la nature aussi vraie que les personnages de Ghirlandajo ; mais quel contraste entre les citoyens florentins & les bourgeois allemands !

La promesse d'un fruit de leur chaste amour est désormais acquise à Joachim & à son épouse ; Dieu tiendra sa promesse. Occupons-nous de notre important sujet, de l'Immaculée Conception de cette enfant si ardemment désirée, &, de Dieu si privilégiée.

« Une peinture, dit Pascal, qui veut reproduire intimement le sujet de l'Immaculée Conception est impossible ; il n'est pas nécessaire d'en dire le motif. » L'art est donc forcé de recourir à une allégorie qui ne soit point une énigme.

Molé observe, avec raison, qu'il ne s'agit nullement, pour l'art, de peindre la Conception, mais bien l'Immaculation & c'est dans le choix de l'allégorie que réside la difficulté. Pour y parvenir, il est des peintres qui ont figuré la Vierge dans une auréole de splendeur céleste ; une légion d'anges, armés de boucliers, l'entoure ; plusieurs démons lancent des flèches contre Marie, mais leurs dards vont s'éteindre contre les boucliers des satellites ailés, « Cette idée, ajoute Pascal, n'est pas médiocrement ingénieuse, mais la poésie peut mieux s'en accommoder que sa sœur la peinture. Ce combat d'anges & de démons détourne l'attention du sujet principal. » Mais n'anticipons pas sur les détails de l'ordonnance, sur la composition du sujet, nous aurons occasion d'y revenir.

Il serait sinon utile, du moins instructif de posséder la date de la première représentation de l'Immaculée Conception ; nul auteur que nous connaissions ne la donne ; mais le premier écrivain qui fait allusion à ce sujet est l'Espagnol Pacheco, qui vivait du temps où le pape Paul V sanctionna, par une bulle, la croyance à l'Immaculée Conception.

Les premiers artistes tirèrent l'ordonnance de ce sujet de l'idée fournie par l'Apocalypse. La Vierge y était représentée comme une jeune fille de douze à quatorze ans, d'un regard doux & grave, avec des cheveux blonds & sous les traits de la beauté la plus parfaite que puisse exprimer la peinture ; ses mains étaient ou jointes ou croisées sur sa poitrine. Le soleil était exprimé par des rayons d'une vive lumière répandue autour d'elle, la lune était sous ses pieds & douze étoiles formaient sa couronne ; sa robe

était d'un blanc sans tache ; son écharpe, bleue ; autour d'elle planaient des chérubins tenant des roses, des palmes & des lys ; la tête du dragon vaincu se montrait sous ses pieds. Indépendamment du texte apocalyptique, cette composition avait pour cause la légende de l'apparition de Marie à Béatrix de Sylva, noble religieuse de l'ordre des Franciscains, qui fut, dit-on, favorisée d'une vision céleste de la Madone.

Hâtons-nous de dire que tous ces accessoires ne sont pas rigoureusement requis, car Murillo, le peintre par excellence de l'Immaculée Conception, & beaucoup d'autres maîtres s'en sont souvent écartés sans que, pour cela, leurs œuvres soient regardées comme moins orthodoxes. Une peinture de l'école florentine, qu'on ne peut prendre que pour une Immaculée-Conception, & une autre du XV^e siècle, par Dosso-Dossi, dans la galerie de Berlin, s'éloignent beaucoup de la composition primitive. Au centre de la première de ces œuvres est le péché d'orgueil, personnifié par Eve & le serpent ; à droite sont saint Ambroise, saint Hilaire, saint Anselme, saint Bernard ; à gauche, saint Cyrille, Origène, saint Augustin & saint Cyprien, & au dessous sont rapportés quelques passages des écrits de ces Pères relatifs à l'immaculation de Marie. L'ordonnance de celle de Berlin, intitulée *Conférence sur l'Immaculée Conception*, s'écarte beaucoup de la première. Au bas du tableau sont les quatre Pères latins, feuilletant leurs gros livres & méditant profondément sur le mystère : derrière eux est le Franciscain Bernard de Sienne ; au dessus, dans une gloire de lumière, est la Vierge, vêtue non de blanc, mais d'une tunique richement brodée de différentes couleurs, à genoux aux pieds du Tout-Puissant qui étend la main comme pour bénir.

Quand la bulle de Paul V fut publiée, en 1617, Le Guide était attaché à la cour pontificale en qualité de peintre & de favori de Sa Sainteté. Il ne manqua pas de saisir l'occasion qui s'offrait d'elle-même pour exercer son talent, & parmi toutes les œuvres qu'il a faites sur ce thème, on peut dire que les quatre qu'il a laissées à Rome sont partie de ses plus belles productions. Tandis que le pape méditait encore sa bulle, Le Guide entreprit la fresque de la coupole de la chapelle du Quirinal où il représenta le Tout-Puissant, méditant le mystère de l'Immaculée Conception ; près de lui est la Vierge dans la même auréole de gloire, vêtue de sa tunique blanche, dans

une attitude d'adoration ; l'analogie était frappante & des plus flatteuses ; aussi obtint-elle l'approbation du chef de l'Eglise. Le grand tableau fait pour Paul V représente les docteurs de l'Eglise consultant leurs grands livres, pour témoigner de l'Immaculée Conception. Dans le haut est la Vierge assise sur des rayons de gloire, vêtue de blanc, les mains croisées sur la poitrine & les yeux tournés vers la source des lumières célestes. Le troisième tableau, sur ce sujet, que fit Le Guide est celui qu'il peignit pour l'Infant d'Espagne, La Vierge y est couronnée de douze étoiles ; elle est sur un croissant soutenu par trois chérubins & semble planer entre le ciel & la terre ; de chaque côté est un séraphin, les mains croisées & dans l'attitude d'adoration.

La plus belle Conception qu'ait produite l'école espagnole avant celle de Murillo est par Roelas, peintre du XVI^e siècle, laquelle orne l'Académie de Séville.

Une des plus remarquables est celle de la galerie Esterhazy, à Vienne, attribuée à Lazaro Tavarone. La Vierge y est dans la première jeunesse, de neuf à dix ans, elle a les cheveux noirs & les traits espagnols, avec une expression enfantine de simplicité & de dévotion charmantes ; elle est debout au milieu des nuages, les mains jointes & vêtue de draperies blanches & bleues.

La belle Conception par Velasquez, quoique petite, est un exemple de dérogation à la règle ordinaire pour les vêtements de la Vierge. L'artiste, on ne fait pourquoi, l'a revêtue d'une tunique violet-pâle & d'un manteau bleu-foncé ; ses mains sont jointes ; ses longs cheveux tombent en nappe sur ses épaules ; sa tête est entourée de rayons du soleil ; les douze étoiles de l'Apocalypse forment sa couronne, & une pleine lune lui sert de piédestal. Au bas du tableau se montrent plusieurs emblèmes relatifs à la vie de la Vierge.

Lafosse, de l'école française, a placé à côté de Marie un ange, armé d'un glaive flamboyant & précipitant dans l'abîme le dragon infernal. « Cette idée, dit Pascal, est digne d'éloges, mais elle ressemble trop au combat de saint Michel contre Lucifer. Il serait peut-être préférable, ajoute-t-il, de peindre un dragon abattu aux pieds de Marie qui le foulerait

dédaigneusement ; ce serait la traduction des paroles de la Genèse : *ipsa conteret caput tuum* (une femme t'écrasera la tête). »

Paquot approuve une Immaculée-Conception de Coypel, de l'école française, du XVIII^e siècle, & que le burin a souvent reproduite. Une Vierge occupe le centre du tableau. A ses pieds est un énorme dragon qui cherche vainement à la mordre, à la dévorer. Du haut du ciel, le Père Eternel, porté sur un éclatant nuage, étend sa main protectrice sur la tête de Marie qui, les bras croisés sur la poitrine & les yeux baissés, semble recueillir l'infusion de la grâce céleste.

Murillo a illustré son école par sa Conception dont il a fait un chef-d'œuvre que l'on admire à juste titre ; l'école française a été moins favorisée par Lebrun, qui a eu la malheureuse idée de représenter la Vierge couverte d'une seule gaze légère qui laisse apercevoir les belles formes de son corps virginal ; ce qui fait qu'au lieu d'une Vierge immaculée qu'il voulait peindre, il n'a fait qu'une Vierge très-indécente.

On cite, de Rubens, & l'Immaculée-Conception qu'il fit pour les religieuses de Fosaldana, près Valladolid, dont la beauté est aussi merveilleuse que la dimension du tableau est étonnante & qui coûta, dit-on, soixante-dix mille écus, & celle qu'il peignit pour son ami Dom Diego Mexia.

On vante aussi, de Ribera, la fameuse Conception qu'il fit, pour le comte de Monterey, dans le couvent des Augustins de Salamanque.

Nous regrettons de ne pouvoir donner ici aucun détail sur l'Immaculée-Conception de Livio Méus, faite pour son ami le tailleur Camille Mainardi, & acquise par le prince Ferdinand de Toscane,

Nous l'avons déjà remarqué, le sujet est ardu & les allégories justes sont difficiles à trouver. Aussi, de nos jours, toutes les œuvres sur ce thème se bornent-elles à représenter Marie vêtue de blanc, debout sur une demi-sphère terrestre, ayant sous ses pieds le serpent infernal qui cherche à la piquer au talon. Cette disposition toute simple, dont se contentent la peinture & la sculpture, exprime peu le mystère de l'immaculation ; nous préférerions celle indiquée par le cardinal Frédéric Borromée, rapportée par l'abbé Pascal : « Nous pensons, dit ce cardinal, qu'on peut peindre une jeune fille, couverte de son voile, assise dans un lieu resplendissant de

clarté, environnée d'anges qui volent autour d'elle. Nous serions la figure de la Vierge & celles des anges légèrement dessinées dans une ombre qui s'illuminerait par une clarté descendue du ciel & nous peindrions, au milieu de cette clarté, les trois personnes divines, sous des traits peu marqués & presque aériens. »

Voici, du reste, la disposition que donne le *Guide de la Peinture* pour ce sujet :

« Maisons & jardins avec différents arbres. Au milieu sainte Anne en prières ; un ange au dessus d'elle la bénit. Hors du jardin, une montagne sur laquelle est Joachim, aussi en prières, un ange le bénit pareillement.



VIII.

Naissance de la Vierge. — Son education.



L est facile de comprendre la joie ineffable qui inonda le cœur d'Anne & de Joachim, lorsque leur fut dévoilée, d'une manière certaine, la faveur dont le ciel les avait comblés, en les délivrant de l'opprobre dont les couvrait, aux yeux du monde, une stérilité de vingt ans. Ils étaient dans l'attente de cet enfant promis.

Ce fut vers le commencement du mois de tirsi (8 septembre) l'an 734 de Rome, vingt ans environ avant notre ère, que naquit cette Vierge prédestinée, cette seconde mère du genre humain & qui devait réparer la faute de la première. Sa naissance fut sans éclat ; ses parents, quoique issus de race noble & même royale, menaient une vie obscure & le berceau de la reine des cieux, à la naissance de laquelle assistèrent des anges, & dont se réjouit toute la cour céleste, ne fut ni rehausse d'or, ni couvert de courtes-pointes d'Egypte richement brodées, ni parfumé de nard, de myrrhe & d'aloès comme celui des princes hébreux. Des branches d'osier le composèrent & des bandes d'un lin grossier comprimèrent les petits bras qui, vingt ans plus tard, devaient si doucement bercer le Sauveur du monde.

Neuf jours après, selon la coutume hébraïque, Joachim donna à sa fille le nom de Mariam, Marie, lequel se traduit en syriaque par dame, maîtresse, souveraine, & qui, en hébreu, signifie étoile de la mer. « Quel autre nom, dit saint Bernard, aurait pu mieux convenir à la Mère de Dieu & qui exprimât mieux sa haute dignité ? Marie n'est-elle pas cette belle & brillante étoile qui luit sur la mer vaste & orageuse du monde ! Ce nom divin, apporté par un ange, cache un charme puissant & d'une si merveilleuse douceur que

seulement en le prononçant, le cœur s'attendrit. « Le nom de Marie, dit saint Antoine de Padoue, est plus doux aux lèvres qu'un rayon de miel, plus flatteur à l'oreille qu'un chant suave, plus délicieux au cœur que la joie la plus pure. »

Quatre-vingts jours après la naissance d'une fille, la femme juive se purifiait solennellement au temple où elle portait sa nouvelle née. Elle offrait alors au Seigneur un agneau ou deux tourterelles. Cette dernière offrande étant celle des pauvres, fut celle de l'épouse de Joachim. Mais la reconnaissance de la pieuse mère alla plus loin encore que le sacrifice obligé. Digne émule d'Anne, femme d'Elcana, elle offrit au Seigneur sa propre fille, ce fruit de sa tardive fécondité, prenant l'engagement de la ramener au temple & de l'y consacrer au service du Seigneur dès que sa jeune raison saurait discerner le bien du mal.

La cérémonie terminée, les deux époux, pleins de joie & de reconnaissance, reprirent le chemin de leur province & rentrèrent dans leur modeste demeure, toujours ouverte aux pauvres & à l'étranger.

Ce fut là que cette enfant de prédilection fit, pendant ses premières années, les délices de sa famille & s'éleva comme un de ces lis dont Jésus vante la beauté & « qui ont, dit poétiquement saint Bernard, l'odeur de l'espérance. » Anne nourrit elle-même sa fille & lui prodigua les premiers soins, soins si tendres, si délicats, si nécessaires à l'enfant au maillot & que ne donne pas toujours une nourrice étrangère. Ses peines & ses veilles furent amplement récompensées. A peine Marie comptait-elle trois ans que sa jeune raison précoce se manifesta par la sagesse de ses discours, par une soumission & par un respect pour ses parents bien au dessus de son âge. Aussi Joachim comprit bientôt que le temps approchait de se séparer de sa fille, pour accomplir le vœu que son épouse avait fait de son consentement.

Seize artistes, dont douze de l'école italienne & quatre de l'école espagnole, ont représenté la naissance de Marie, sujet délicat, dans lequel plusieurs ont oublié qu'il s'agissait de la naissance de la future Mère de Dieu. Quelques-uns même ont traité ce sujet, si poétique & si abondant en grands effets, avec ce sans-façon qui dénote qu'ils n'en comprenaient pas toute la portée.

Les uns ont représenté une chambre garnie d'un lit sur lequel est couchée une femme entourée de matrones qui s'empressent de la servir & de préparer un bain à l'enfant nouveau-né.

« Tout cela est très-ordinaire, dit Pascal, & rien n'annonce qu'il soit question de la naissance de Marie. Il n'est pas même démontré que les Juifs eussent l'habitude de faire prendre des bains aux nouveau-nés. »

Murillo n'a pas cru que la naissance de la Vierge fût un sujet inabordable. Dans son œuvre, si estimable sous le rapport de l'exécution artistique, sainte Anne est sur un lit de parade, plusieurs femmes lui prodiguent leurs soins ; mais, plus habile que ses collègues, l'artiste espagnol n'a pas oublié la circonstance qui a dû marquer la naissance de Marie & il fait intervenir des anges qui contemplent, avec un respectueux ravissement, l'enfant que soutient une femme au dessus d'un bain. Cette œuvre, tout admirable qu'elle est, n'est cependant pas à l'abri de reproches car les meubles, les costumes, tout y est espagnol, rien n'indique la Judée.

Voyons comment les peintres italiens & Albert Durer, de l'école allemande, ont traité ce sujet. La première manière est du genre grec &, quoique très-variée dans les détails & dans l'expression des sentiments, elle ne s'est jamais trop écartée de l'idée primitive. Sainte Anne repose toujours sur un lit plus ou moins richement paré, des servantes l'entourent, & une variante, introduite par quelques artistes, consiste à faire intervenir des voisines ou des amies qui se hâtent de complimenter la mère. La première œuvre, avec cette variante, est d'un maître inconnu de l'école greco-italienne dont Dagincourt fait remonter la peinture au XIII^e siècle, ce qui ne peut être, car on y remarque le style de Gaddi.

Une fresque de ce dernier artiste, représentant la naissance de Marie, offre assez de simplicité & de dignité. Sainte Anne est assise sur son lit ; une servante lui verse de l'eau sur les mains ; au premier plan, deux femmes s'occupent de la nouvelle née qui a une auréole autour de la tête ; trois autres servantes sont au pied du lit.

Par rang de date vient ensuite la composition de Ghirlandajo qui déploie toute la somptuosité des grands du monde pour orner la chambre & la couche de la malade, contrairement à l'idée évangélique & traditionnelle qui fait Joachim plutôt pauvre que riche. D'après lui, la scène se passe dans

une chambre richement décorée ; sainte Anne repose sur un lit somptueux ; un peu en avant, une femme verse de l'eau dans un vase & deux autres femmes assises tiennent l'enfant. Une noble dame, à l'élégant costume florentin du XV^e siècle, entre suivie de quatre autres dont les figures sont des portraits. Ces cinq derniers personnages semblent ne prendre aucune part à l'action.

Dans sa composition sur le même sujet, Albert Durer reproduit l'ancienne vie germanique. Dans une vieille chambre allemande, on voit sainte Anne couchée sur un lit antique ; deux femmes lui apportent à manger & à boire, tandis que la sagefemme, harassée de fatigue, penche sa tête du côté du lit & semble dormir ; une troupe de femmes occupe le premier plan du tableau, une seule semble donner des soins à l'enfant ; les autres se complimentent, boivent, mangent & se reposent ; tout annonce une scène de commérage allemand, & difficilement on devinerait le sujet du tableau si sa véritable signification n'était indiquée par un ange planant au dessus du groupe & tenant un encensoir.

Dans la fresque par Andrea del Sarto, à l'église de la Nunziata de Florence, on trouve à peu près les mêmes incidents que dans l'œuvre d'Albert Durer. Sainte Anne repose sur son lit ; des servantes l'entourent ; les nourrices s'occupent de l'enfant ; des visiteuses viennent complimenter la mère ; mais toutes, jusqu'aux servantes qui apportent des rafraichissements, sont nobles & vêtues d'après le goût distingué d'Andréa ; des anges laissent tomber des fleurs d'en haut ; on aperçoit Joachim qui prend du repos. Tout le mérite de cette œuvre consiste dans l'harmonie, l'éclat du coloris & la douceur de l'exécution. Comme Ghirlandajo, Andrea y a introduit des portraits, & sous les vêtements de la belle dame florentine, on ne peut manquer de reconnaître les traits de sa femme Lucrezia.

L'Albane, frappé de l'idée que la Vierge promise par le ciel & destinée à donner naissance au Messie ne devait pas naître dans un lieu reculé de la maison de Joachim, place la scène dans un grand & riche vestibule, ainsi que l'ont fait beaucoup d'autres artistes. Le lit de sainte Anne est au haut de l'escalier ; l'enfant & les femmes qui l'environnent sont dans le plan inférieur ; un chœur d'anges remplit le fond du tableau. Les anges & la femme à genoux qui caresse l'enfant se sont admirer par l'élégance de la

pose & plus encore par la finesse de l'expression ; la jeune fille qui descend l'escalier est un chef-d'œuvre de noblesse, de grâce & même de sentiment.

Cette œuvre, qu'on voyait autrefois au Louvre, n'était cependant pas sans défaut. L'auteur les corrigea & nous regrettons de ne pouvoir donner les changements qu'il y fit & qui sont, dit-on, indiqués dans un dessin gravé par Pietro Santo Bartoli que nous ne connaissons pas.

Les légendes s'étendent longuement sur les détails des soins dont sainte Anne entoura le berceau de sa fille chérie & sur ceux qu'elle donna à son éducation. Elle fit comme un lieu sacré de la chambre de cette enfant, ne souffrant pas que rien de licencieux ni de mondain en approchât. Elle lui donna pour compagnes de jeunes filles pures & douces ; mais il n'est point dit que sainte Anne ait instruit sa fille, ni qu'elle lui ait enseigné aucun des travaux qui faisaient l'occupation ordinaire des femmes hébraïques : la couture, la broderie, le filage du lin & de la laine.

Cependant quelques artistes des principales écoles ont fait de cette instruction donnée par sainte Anne à sa fille le sujet de plusieurs tableaux remarquables que nous ne pouvons passer sous silence, puisqu'ils sont fuite à l'histoire de la Vierge, lesquels ne sont pas non plus à l'abri de toute critique, quoique tombés du pinceau de grands maîtres.

Les artistes qui ont traité ce sujet sont : Orley, Bernard de Bruxelles, Adrien Key, Philippe Champagne, Wan Dourvan & Rubens de l'école flamande ; Murillo de l'école espagnole, Jouvenet de l'école française & Brescianino de l'école italienne, dont les œuvres sont disséminées dans divers musées.

Toutes ces peintures se recommandent à l'admiration, au point de vue de l'art, par le fini, par la grâce & l'expression du sentiment qui les classent, à juste titre, au premier rang des productions de ces maîtres. Pourquoi faut-il qu'à la vue de tous ces tableaux, une réflexion, qui n'échappe à personne, vienne en diminuer le mérite. Se fondant sur des témoignages très-peu authentiques & faisant ainsi un miracle de la naissance de Marie, ils donnent presque tous à sainte Anne & à Joachim une physionomie caduque, & à la jeune Vierge, une apparence de puberté qui sont en opposition avec l'histoire légendaire.

Quoique sainte Anne fût restée vingt ans stérile, rien ne prouve qu'elle ne fût encore en âge d'enfanter lorsqu'elle conçut sa fille chérie. La Vierge y est toujours représentée d'un âge de dix à douze ans, & la légende dit formellement que quand Marie eut trois ans, elle fut remise entre les mains du grand-prêtre, pour être élevée dans le temple avec les autres vierges destinées au service de l'autel ; sainte Anne ne put donc lui donner des soins jusqu'à l'âge que semblent indiquer les peintures auxquelles nous faisons allusion.

Rubens, le maître de l'école flamande, n'a pas évité ce défaut. Son œuvre, remarquablement belle sous le rapport de l'art, donne à la mère de la jeune Vierge un air si vieux qu'on la prendrait pour son aïeule ; Joachim, qui est derrière son épouse, est aussi sous les traits d'un vieillard ; les anges qui voltigent autour du groupe sont un accessoire essentiel pour la connaissance du fait représenté.

Dans l'œuvre de Murillo, aussi très-belle au point de vue de l'art, le peintre fait planer au dessus du groupe un grand nombre d'anges tenant des guirlandes de roses ; tout cela est très-poétique & propre à produire un grand effet.

« En somme, si nous avions, dit Pascal, quelque chose à blâmer dans la composition de certains artistes, ce ne serait ni le fauteuil sur lequel s'assied sainte Anne, à la manière européenne, ni la quenouille que quelques-uns ont placée dans les mains d'une enfant de trois ans, mais les lunettes grandes & grossières que l'on a mises sous les yeux de la femme de Joachim & qui constituent un véritable anachronisme, à moins qu'on ne faite remonter à cette époque l'invention de Roger Bacon.

La disposition ou la manière de traiter le sujet de la naissance de la Vierge, d'après le *Guide de la peinture*, est celle-ci : Maisons ; sainte Anne couchée sur un lit entre des couvertures & appuyée sur un oreiller ; deux servantes la soutiennent par derrière, une autre agite l'air devant elle avec un éventail. D'autres femmes sortent d'une porte & tiennent des aliments : au premier plan, d'autres femmes, lavent l'enfant dans un bain, ou bien une seule le balance dans son berceau.



IX.

Présentation au Temple.



A présentation de Marie au temple & sa remise entre les mains des prêtres par ses parents est un sujet d'une grande importance, non-seulement comme incident principal dans la vie de la Vierge, mais parce que cette consécration de Marie au service du temple a été prise dans un sens particulier & principalement destinée aux couvents de religieuses. Aussi en trouve-t-on un grand nombre parmi les œuvres des artistes anciens & des modernes.

Mais avant que l'art nous raconte ce fait, laissons parler la légende.

Pour accomplir la promesse faite au Seigneur, Anne & Joachim, accompagnés de Marie, se rendent à Jérusalem & Joachim se prépare, par les ablutions que prescrivait la loi de Moïse, à offrir son sacrifice de l'agneau &, avec lui, le sacrifice plus grand encore de l'abandon de sa fille entre les mains de Dieu. Les prêtres & les lévites, assemblés dans le parvis, reçoivent des mains de Joachim la victime de propitiation, & Anne, portant sa fille dans ses bras, s'approche du grand-prêtre & lui dit : « Je viens vous offrir le présent que Dieu m'a fait. » Le prêtre accepta, au nom du Dieu qui féconde le sein des mères, le précieux dépôt que la reconnaissance lui confiait, bénit les époux & dès ce moment Marie fut admise au nombre des *alma*, c'est-à-dire des Vierges qu'on élevait dans le temple, destinées à chanter les louanges du Seigneur & à préparer les ornements de l'autel & des prêtres. Voilà le fait raconté par les Ecritures ; voyons comment l'art le traduit.

La composition principale ne varie guère. C'est toujours un temple, une Vierge, un ou plusieurs prêtres ou lévites & deux vieillards. Marie est

quelquefois vêtue de bleu, le plus souvent d'une tunique blanche, avec de grands cheveux blonds qui retombent en boucles sur ses épaules ; on la voit monter les degrés qui conduisent à l'autel. Elle devrait être sous le physique d'une enfant de trois ans ; mais, peu scrupuleux sur les textes de l'Écriture, presque tous les artistes l'ont représentée à l'âge de treize à quinze ans, avec un voile & tenant un cierge. Cependant ce sujet a quelquefois été traité plus simplement, car le bas-relief par Andrea Orcagna ne porte que trois personnages : Marie est au centre, sainte Anne & Joachim sont à ses côtés.

Dans la composition d'Albert Durer, on voit à gauche l'entrée du temple, & Marie, les cheveux flottants, en monte les marches. Des parents & des amis sont au bas des degrés ; devant eux montent des marchands de colombes.

Ce sujet, traité par Carpaccia, est excessivement gracieux ; l'aimable figure enfantine de Marie, avec ses longues tresses, la grâce avec laquelle elle se tient à genoux sur les marches de l'autel, la disposition des personnages qui l'entourent, tout concourt à faire de cette œuvre un tableau admirable. Au premier plan est un domestique tenant une licorne, ancien emblème de la chasteté.

Mais l'œuvre en ce genre la plus remarquable est celle du Titien, que l'on voit à l'Académie de Venise & qui était destinée à l'église des Frères de la Charité. Ce tableau est déjà si connu par la gravure, que nous nous dispensons d'en donner tous les détails. Marie n'y est pas à genoux, mais elle soutient sa tunique & monte les degrés avec une grâce enfantine charmante. Ce qui ajoute un grand intérêt à cette œuvre d'art, c'est que tous les personnages qui y accompagnent le sujet principal sont des portraits. Titien s'y est peint lui-même, & au lieu du symbole poétique de la licorne, on voit une vieille femme qui vend des œufs & des volailles, comme dans les gravures de l'œuvre d'Albert Durer, que Titien devait connaître.

Quel dommage que les Vénitiens laissent sans soins, même sans cadre, la belle Présentation de Marie au temple, par le Tintoret, véritable chef-d'œuvre, & qu'on voit appendue à un des murs de Santa Maria dell'Orto !

Le *Guide de la peinture* indique comme fuit l'ordonnance de cette œuvre :

Le temple. Les degrés d'un escalier conduisant à la grande porte. Le prophète Zacharie, debout à la porte, & revêtu de ses habits pontificaux. Il étend ses bras. La Sainte-Vierge, âgée de trois ans, monte les degrés devant lui ; elle a une main étendue, & de l'autre, elle tient un cierge. Derrière elle, Joachim & Anne se regardent & se la montrent ; auprès d'eux, une foule de Vierges portant des cierges. Au dessus du temple, une coupole magnifique.



X.

Occupations de Marie dans le Temple.



ES légendes & l'histoire biblique se taisent sur le genre d'occupations journalières de Marie dans le temple. L'art semble avoir voulu suppléer à ce silence, & plusieurs belles peintures que l'on trouve dans diverses collections interprètent ce que la piété n'a pas dit. Une de ces peintures représente la Vierge devant un métier de broderie ; derrière elle sont deux jeunes filles : une d'elles lit, l'autre pose une de ses mains sur l'épaule de la Vierge & semble lui parler. Dans une petite, mais jolie peinture, par Guido, la Vierge est représentée assise, brodant une robe jaune ; elle est entourée de quatre anges dont un tire un rideau.

La piété attribue à Marie, non sans raison, l'avantage d'être souvent visitée par des anges, lesquels pourvoyaient même à son existence, car ils lui apportaient fréquemment les choses nécessaires à sa nourriture. Dans ce sujet, tel qu'on le voit ciselé sur les stalles de la cathédrale d'Amiens, Marie tient un livre, & plusieurs autres volumes sont placés sur un rayon derrière elle. On y voit aussi une horloge, du genre en usage au XV^e siècle, pour indiquer la régularité que la Vierge mettait à partager son temps entre les diverses occupations qui lui étaient attribuées.

Le *Guide de la peinture* ne donne point l'ordonnance d'un tableau qui représenterait Marie dans le temple. Il se borne à citer le texte latin de la Légende dorée qui indique le genre d'occupations de la Vierge & l'avantage dont elle était favorisée d'être souvent visitée par les anges qui, comme nous l'avons dit, lui apportaient fréquemment des aliments.

Si l'art était appelé à retracer ce fait sur la toile, nous pensons qu'il pourrait le traiter ainsi : une salle avec des arcades magnifiques & tous les détails qui peuvent entrer dans une architecture riche & élégante ; au milieu, la Vierge assise devant un métier de broderie, couvert d'une étoffe, jaune ou blanche, en partie achevée ; plusieurs vierges autour d'elle ; au dessus de la Vierge, l'archange Gabriel présentant un pain à Marie qui le reçoit avec un air de bonté, tendant la main droite ; de sa gauche, tenant toujours un des instruments de travail, & les yeux fixés sur l'ange.

Cette ordonnance aurait l'avantage d'être conforme à la légende qui dit que Marie s'était fait une règle pour l'emploi des heures de sa journée, d'après laquelle depuis le matin jusqu'à la troisième heure, elle était en prières ; depuis la troisième heure jusqu'à la neuvième, elle brodait ou tricotait, & depuis la neuvième jusqu'à la fin du jour, elle ne cessait de prier jusqu'à ce qu'un messenger céleste lui apportât sa nourriture.

XI.

Mariage de la Vierge.



VANT de parler de cette circonstance majeure de la vie de la Vierge, il ne serait pas sans intérêt de dire un mot de la douleur que cette femme angélique dut ressentir lorsque Dieu, pour la détacher entièrement des choses de la terre & la rendre plus apte, plus propre encore à exécuter ses volontés, la fit orpheline, en rappelant à lui d'abord Joachim, son père, & peu de temps après, Anne, sa mère, dont elle eut à fermer les yeux.

Mais l'art a passé sous silence tous ces détails ; aucune toile ne consacre ces épisodes si pleins d'intérêt & de poésie & qu'il lui eût été si facile de rendre.

Ce sont, il est vrai, pour lui des circonstances en dehors de son sujet principal ; Marie n'y aurait paru que comme accessoire, ne jouant qu'un rôle naturel, celui de verser des larmes sur les restes inanimés des auteurs de ses jours & l'art n'aime à dire de la Vierge que ce qui se rattache à sa biographie, à ce qui lui est personnel.

Il va donc nous parler de son mariage ; mais avant de lire dans ses pages l'histoire de ce grand acte de la vie de la Vierge, lisons-la dans le *Protévangile* de saint Jacques qui nous l'a conservée.

La fille d'Anne & de Joachim est désormais orpheline ; elle n'a plus, sur la terre, aucune personne, qui, lui tenant par les liens du sang, puisse veiller sur ses destinées & sur ses besoins. Elle se tourne alors tout entière vers celui qui est le soutien de la veuve & de l'orphelin. De plus en plus fortifiée dans l'amour de Dieu par la pratique des œuvres de piété, elle n'attend rien

que de Dieu & ne vit que pour Dieu, auquel elle s'est liée sans retour par un vœu solennel de virginité.

Cependant le grand-prêtre & les protecteurs de la Vierge songent à lui donner un appui, un soutien légitime dans un époux. Marie, consultée sur ce projet, répond humblement qu'elle désire continuer à mener dans le temple une vie innocente, cachée & libre de tous liens, excepté des liens du Seigneur auquel elle s'était vouée. Cette réponse étonne le conseil de famille, elle renverse ses projets de bonheur pour sa pupille & annonce l'apparition dans Israël d'une vertu jusqu'alors inconnue, celle de la virginité. Mais il croit de son devoir de passer outre ; il décide que Marie donnera sa main à un époux de son choix.

Quel sera l'heureux mortel qui aura l'honneur d'avoir pour épouse, devant les hommes, celle qui est de toute éternité prédestinée à être l'épouse du Saint-Esprit, la mère du fils de Jéhovah, la reine des anges, la gloire du ciel & le bonheur de la terre : plusieurs prétendants se mettent sur les rangs. Les uns sont valoir leur fortune, leurs titres de noblesse, les autres leur valeur & l'éclat d'un nom vénéré & respecté en Israël. Mais ce n'est ni la fortune, ni un grand nom qu'il faut à une vierge si humble & si modeste. Dieu, à qui rien n'est caché & qui voit le fond de tous les cœurs, destinait à sa fille un époux qui répondît par sa naissance à la noblesse de la race de Marie, mais dont la pureté des mœurs & la candeur de ses intentions s'alliassent avec le vœu sacré que la Vierge avait fait de perpétuelle virginité.

Le choix était difficile ; dans la crainte de se tromper, on songe à consulter le Seigneur & on convient, dit le *Protévangile* de saint Jacques, que chacun des aspirants placera le soir, dans le temple, une baguette d'amandier, marquée de son nom & que celui-là serait l'époux de la fille de Joachim dont la baguette aurait fleuri. C'est à ce signe, bienheureux Joseph, que l'on connut la faveur dont le ciel voulait récompenser votre vertu, en vous rendant dépositaire du trésor le plus précieux que renfermât alors la Judée.

A la vue de la volonté de Dieu si expressément manifestée, Marie n'oppose plus aucune résistance. Elle s'humilie devant les ordres de l'Eternel, faisant de son obéissance une offrande cent fois plus grande aux

yeux de Dieu que ne le furent les hécatombes avec le sang desquelles Salomon cimenta les fondations du temple.

Les fiançailles de Marie se célébrèrent avec cette simplicité antique qui avait présidé aux noces de Rachel & de Rébecca. Joseph, en présence des tuteurs de sa future, offrit à cette dernière une pièce d'argent, en lui disant : « Si tu consens à être mon épouse, accepte ce gage. » Marie accepta, & dès ce moment les nœuds sacrés de l'hymen l'unirent d'une manière indissoluble à celui que le Seigneur lui avait choisi ; mais le ciel avait été seul témoin de la condition secrète qui avait décidé du consentement de la Vierge, « *Tu seras comme ma mère* », avait dit le patriarche à Marie qui tremblait pour sa virginité, « *& je te respecterai comme l'autel de Jéhovah.* »

L'art a omis la plupart des circonstances des fiançailles de la Vierge ; il ne s'est occupé que de celles qui, se rattachant à la célébration de la cérémonie religieuse, pouvaient s'accorder avec les usages & les rites de la loi nouvelle.

Les artistes des premières écoles italiennes n'oublièrent pas que le mariage, chez les Hébreux, était un simple contrat civil & non une cérémonie religieuse, & dans leurs représentations de cette circonstance de la vie de la Vierge, la cérémonie a toujours lieu en plein air, dans un jardin, dans un paysage ou bien devant le temple. Marie, une belle & jeune fille de quinze ans, accompagnée de plusieurs de ses jeunes compagnes, est à droite ; Joseph, derrière lequel sont ses concurrents désappointés, est à gauche ; le prêtre réunit les mains des époux & Joseph est au moment de placer l'anneau nuptial au doigt de sa fiancée.

L'Evangile gardant le silence sur l'âge de Joseph & l'Ecriture ne disant pas un mot des traits de son visage, la plus grande liberté a été laissée aux artistes sur ces deux points. Aussi les peintres primitifs, sans avoir égard aux convenances & cédant sans doute à des motifs qui n'ont rien que d'humain, s'accordèrent-ils à donner à Joseph un air décrépît par l'âge & lui placèrent dans les mains un bâton pour soutenir sa marche chancelante Les peintres modernes ont corrigé ce défaut & ont donné à Joseph l'air d'un homme d'un âge avancé, mais encore capable de fournir à son épouse ce

que la loi exigeait de lui : la nourriture & les vêtements, la protection & l'assistance dans tous les besoins.

Dans les plus belles peintures des écoles italiennes & espagnoles de la Sainte-Famille, Joseph est toujours représenté sous l'aspect d'un homme de quarante à cinquante ans ; ses traits expriment la bonté, la douceur &, sur son front, se reflète la pureté de son âme ; ses cheveux sont bruns, sa barbe est courte & frisée, mais le bâton est rarement omis.

Ce n'est qu'au XVI^e siècle que Joseph arrive à la dignité de saint. L'art ne devance jamais l'opinion populaire & la représentation des personnages religieux s'augmente ou se modifie selon le degré de respect & de vénération que leur portent les populations. Au XVII^e siècle, l'honneur rendu à Joseph comme saint est excessivement populaire, surtout en Espagne où sainte Thérèse le choisit pour son patron & plaça l'ordre des Carmélites réformées sous sa protection. De là datent ces nombreuses peintures qui représentent saint Joseph comme père nourricier de Jésus, le portant sur son bras gauche, tandis que de la main droite il tient un lis, symbole de la sainteté & de la pureté de ses mœurs.

L'Arena de Padoue possède de Giotto trois scènes du mariage de la Vierge : saint Joseph & les autres prétendants présentent chacun une baguette au grand-prêtre & se tiennent à genoux devant l'autel sur lequel elles sont déposées, attendant le miracle promis. La cérémonie a lieu dans l'intérieur du temple. Marie, avec une figure très-gracieuse mais beaucoup trop vieillie pour une jeune fille de quinze ans, est debout, suivie de ses compagnes. Saint Joseph tient sa baguette fleurie, sur laquelle repose une colombe ; un de ses concurrents désappointés est sur le point de le frapper ; un second brise sa baguette sur son genoux.

Taddeo Gaddi, Ghirlandajo, Pérugin, Angelico, tous ont suivi cette composition traditionnelle du sujet, avec peu de variantes ; seulement quelques-uns suppriment l'autel & placent la cérémonie en plein air ou sous un portique

Dans la représentation de cette cérémonie que fit le Pérugin pour l'autel du Saint-Sacrement de l'église de Pérouse, & que l'on voit aujourd'hui au musée de Caen, l'action a lieu sous un portique du temple. Joseph met la bague au doigt de Marie. Cette composition est magnifique & a été plus ou

moins imitée par les artistes de l'école de ce maître. Jeune encore, Raphaël les surpassa tous dans ce sujet. Tout le monde connaît le fameux Sposalizio de la Brera, à Milan, si souvent reproduit par la gravure, fait par ce grand artiste à l'âge de vingt-un ans, pour l'église de San Francisco dans la Citta-di-Castello. Il a imité son maître dans l'ordonnance du sujet, mais à quelle distance ne l'a-t-il pas laissé par la grâce céleste qu'il a répandue sur les figures, talent qui le distinguait déjà de tous ses devanciers. Joseph & Marie sont sur le parvis, devant le temple, magnifiquement représentés. Le grand-prêtre joint leurs mains, & Joseph, qui paraît n'avoir que trente ans, met la bague au doigt de Marie, en même temps qu'il tient sa baguette fleurie ; mais la colombe est omise. Derrière Marie est un groupe de jeunes vierges du temple & derrière Joseph sont les autres prétendants, parmi lesquels en est un qui brise sa baguette sur son genou. Le grand-prêtre qui préside à la cérémonie est peint avec un air de placidité & de bonhomie incomparable. Tout est idéalisé dans cette scène, & ressemble à un poème lyrique.

Lo Sposalizio, par Girolamo, peint pour l'église de Saint-Joseph, est traité dans un style tout à fait mystique. Marie & Joseph sont debout devant l'autel ; d'un côté est un prophète, de l'autre on reconnaît une sibylle.

Quoiqu'il soit positivement certain que les parents de Marie étaient morts avant son mariage, quelques artistes allemands les ont néanmoins introduits dans leurs œuvres, parce que, d'après leurs idées de propriété domestique, ils devaient être présents.

La légende dit qu'après la cérémonie & le festin d'usage, les époux prirent le chemin de Nazareth, accompagnés de leurs parents & de leurs amis. Dans la fresque du musée de Brera, à Milan, Marie & Joseph marchent ensemble. Joseph, plein de tendresse & de respect, regarde son épouse dont il tient la main ; Marie baisse modestement les yeux.

Le *Guide de la peinture*, ne pensant pas sans doute pouvoir rien ajouter à l'ordonnance d'un tableau qui présenterait le mariage de la Vierge, ni rien y changer, se tait sur cet article. Les artistes ne peuvent donc mieux faire que de se renfermer dans l'ordonnance déjà établie par les grands maîtres qui ont traité ce beau sujet.

Mais, si l'art était appelé à retracer le moment où, après le mariage, saint Joseph emmène Marie de devant le grand-prêtre, voici l'ordonnance que

fournit le *Guide* pour ce sujet :

Le Temple. Au dedans, le prophète Zacharie bénissant. Derrière lui, d'autres prêtres se montrant la Sainte-Vierge les uns aux autres. Devant eux, Joseph prenant Marie par la main. Derrière eux, d'autres personnages.



XII.

Annonciation à Marie



E toutes les phases de la vie de la Vierge dont l'art s'est occupé, il n'en est point qui ait été plus profondément sentie & plus admirablement rendue par les anciens peintres, ni plus vilement représentée par les peintres modernes que l'Annonciation. C'est cependant une des scènes de la biographie de Marie le plus souvent traitée. Considérée au point de vue de l'art, elle est admirablement belle & nous fournit les deux plus gracieuses formes que la main de l'homme ait été appelée à reproduire : l'esprit ailé, sorti du paradis, & la Femme non moins pure, que Dieu avait appelée à personnifier la douceur, la sagesse & la chasteté féminines. Mais avant que l'art nous dise, à sa manière, le grand acte de l'Incarnation du Verbe, laissons parler l'histoire.

Le moment marqué par l'Eternel pour l'accomplissement de ses promesses étant arrivé, l'ange Gabriel, un des quatre qui se tiennent constamment en sa présence, épiant le moindre signe de sa volonté, reçut la mission mystérieuse de descendre sur notre terre & de porter à Marie &, par elle, à tous les hommes la grande & magnifique nouvelle de leur prochaine délivrance.

Après être descendu de ciel en ciel, le messager céleste chargé de cette sublime ambassade arrive à la ville de Nazareth, terme de son voyage. Il reconnaît sans peine l'humble demeure de cette Vierge prédestinée, que le Très-Haut regarde avec tant de complaisance & qui, semblable à la violette, cherchait à se cacher de plus en plus dans les lieux reculés de sa demeure, afin de pouvoir être mieux en communication avec son Dieu. C'était l'heure

où le soleil, déclinant vers le haut promontoire du Carmel, allait bientôt se plonger dans la mer de Syrie. Il entre dans le modeste oratoire de Marie, qui faisait alors sa prière du soir, la face tournée du côté de Jérusalem. « Je vous salue, ô Marie, pleine de grâces, » lui dit l'envoyé céleste, en inclinant sa tête radieuse, « le Seigneur est avec vous ; vous êtes bénie entre toutes les femmes. »

Marie éprouva une frayeur involontaire à cette apparition merveilleuse ; mais l'ange la rassura bientôt : « Ne craignez point, Marie, vous avez trouvé grâce devant Dieu. Vous concevrez dans votre sein & vous enfanterez un fils à qui vous donnerez le nom de Jésus. Il sera grand & sera appelé le fils du Très-Haut. Dieu lui donnera le trône de David, son père ; il régnera éternellement sur la maison de Jacob, & son règne n'aura point de fin. »

A ces mots, qui eussent plongé toute autre femme que Marie dans un océan de jubilation, la chaste & prudente fille de Joachim ne songea qu'à la blancheur, à la pureté de sa couronne virginale, & ce ne fut que sur l'assurance positive que, tout en devenant mère de Jésus, elle resterait toujours Vierge, qu'elle consentit à ce grand mystère. La pudeur d'une jeune fille est chose si sainte aux yeux des anges, que Gabriel, pour rassurer celle de Marie, n'hésita pas à lui dévoiler une partie des choses merveilleuses qui allaient s'accomplir en elle. « La vertu du Très-Haut vous environnera de son ombre, dit-il, & le fruit qui naîtra de vous sera appelé le fils de Dieu, & sera l'œuvre du Saint-Esprit. »

Mais à des paroles si extraordinaires il faut un témoignage, & les envoyés de Jéhovah, prouvent toujours leur mission céleste. « Elisabeth, votre cousine, poursuivit l'ange, a conçu elle-même un fils dans sa vieillesse, & voici le sixième mois de la grossesse de celle qu'on disait stérile, parce qu'il n'y a rien d'impossible à Dieu. »

« Voici la servante du Seigneur, dit Marie, » en s'humiliant de plus en plus, « qu'il me soit fait selon votre parole. » A ces mots, l'ange reprit son essor vers les régions célestes, & à l'instant le Verbe se fit chair, pour habiter parmi nous. Voilà le fait que l'art s'est chargé de reproduire ; voyons comment il s'est acquitté de sa tâche.

Comme plusieurs autres sujets bibliques, l'Annonciation a été traitée sous deux points de vue : d'abord comme mystère ; ensuite comme

circonstance de la vie de la Vierge. Considérée comme mystère, elle est le symbole expressif d'un dogme chrétien, l'Incarnation du Verbe. Considérée comme événement, elle annonce la future rédemption du genre humain, par la médiation directe d'un pouvoir surhumain ; elle tombe dans le domaine des faits miraculeux. Mais, soit dans un sens, soit dans l'autre, elle entre dans tous les plans de décorations religieuses & ecclésiastiques. Voyons-la dans son sens mystique.

Si on considère l'importance donnée à l'Annonciation, prise au point de vue de mystère, on est étonné de ne point la trouver dans les anciens sujets symboliques, reçus & admis par les premiers arts chrétiens ; car on ne la trouve ni sur les sarcophages, ni sur les sculptures, ni dans les diptyques, ni dans les mosaïques primitives ; une seule fois exceptée, mais comme faisant partie de l'histoire du Christ. On ne peut donc remonter plus haut qu'au XI^e siècle, dans la manière dont ce grand sujet a été traité, lorsqu'il paraît pour la première fois dans les sculptures gothiques. Au XV^e siècle, on trouve l'Annonciation sur tous les retables, soit sculptée, soit peinte. Quelquefois la Vierge est d'un côté de l'autel, l'ange est de l'autre. Si les personnages sont de taille naturelle, ils sont debout ou à genoux, car ce n'est que dans les temps modernes que la Vierge a été représentée assise & l'ange à genoux. Quand on les place dans des cadres circulaires, ce ne sont souvent que des bustes ou des personnages de demi-grandeur. Voilà pourquoi on voit quelquefois l'Annonciation en deux parties séparées, l'ange dans un cadre & la Vierge dans un autre, & ces deux peintures, ainsi désunies, peuvent faire partie de différentes collections, la Vierge être en Italie & l'ange en France ou en Russie.

Non-seulement la représentation de l'Annonciation forme quelquefois à elle seule tout un retable, mais encore des chapelles sont dédiées à ce mystère. Florence s'enorgueillit de sa belle & somptueuse église della santissima Nunziata, & c'est au dessus de la porte principale de cette belle basilique que se voit la magnifique mosaïque de l'Annonciation par Ghirlandajo.

Dans la première chapelle, à gauche de cette église, se trouve la miraculeuse peinture de l'Annonciation, vénérée dans l'origine, non-seulement des habitants de Florence, mais encore de tous les chrétiens du

monde. Cette peinture, cachée aux yeux du public, n'est exposée que dans quelques grandes occasions. D'après la tradition, c'est l'œuvre d'un certain Bartolomeo qui, en méditant sur les perfections divines de Marie & plus encore sur sa beauté, & réfléchissant combien il était incapable de la représenter dignement, s'endormit, mais voici qu'à son réveil, il trouva la tête de la Vierge merveilleusement peinte, soit par un ange, soit par saint Luc qui serait, pour cela, descendu du ciel, afin de suppléer l'impuissance du peintre. Quoique cette précieuse relique ait souvent été restaurée, personne n'a jamais touché à la figure de la Vierge qui est, dit-on, d'une douceur & d'une beauté admirables. Cette peinture est cachée par un voile sur lequel une représentation du Sauveur a été peinte par Andrea del Sarto. Quarante-deux lampes d'argent brûlent constamment devant cet autel. Une copie de ce beau travail que l'on voit au palais Pitti, par Carlo Dolce, donne la disposition & l'attitude des personnages.

Au XV^e siècle, âge du mysticisme & des allégories religieuses, l'Annonciation n'est plus traitée comme un emblème abstrait & religieux, l'art français & l'art allemand la revêtent d'une sorte d'allégorie minutieuse & bizarre. Dans l'église de Breslau, on voit au dessus d'un autel, une Annonciation sculptée en bois, d'un travail remarquable. Marie est assise sous un portique ; une licorne se réfugie dans son sein ; au dehors un ange sonne du cor ; trois ou quatre chiens se précipitent vers lui. L'interprétation de cette composition allégorique paraît difficile ; pour la comprendre, il faut avoir recours à la zoologie du temps, & voici, d'après elle, l'explication qu'on peut en donner : le fabuleux animal, dont l'unique corne ne blessait que pour purger de tout venin la partie du corps qu'elle avait touchée, représentait Jésus-Christ, médecin & sauveur des âmes ; on donnait aux lévriers les noms de Miséricorde, Vérité, Justice & Paix, quatre vertus qui ont engagé le Verbe éternel à venir dans le monde pour les y faire régner & qu'il y a voulu implanter lui-même ; mais comme c'est par une Vierge qu'il a voulu venir parmi les hommes & se mettre en leur puissance, on croyait ne pouvoir mieux le figurer qu'en choisissant dans la fable le fait d'une Vierge pouvant seule servir de piège à la licorne, en l'attirant par le charme & le parfum de son sein virginal. L'ange Gabriel, concourant au mystère, est très-reconnaissable sous les traits du veneur ailé, lançant les

lévriers & embouchant la trompette. Il paraît que cette allégorie était acceptée en religion & même très-usitée à cette époque & au XVI^e siècle, car on la trouve souvent reproduite dans les impressions françaises & allemandes. On en voit un exemple dans le musée de Londres & un autre dans celui d'Amiens. Un seul exemple existe en Italie, c'est une gravure, d'après le Guide, où une jeune fille est assise sous un arbre & une licorne se réfugie dans son sein.

Quelques artistes italiens ont traité l'Annonciation d'une manière non moins fantasque qu'irrégulière. Dans une peinture, par Giovanni Sanzio, père de Raphaël, & que l'on voit à Milan, Marie est debout sous un portique, & semble se lever de son siège ; ses mains sont jointes sur sa poitrine, & sa tête est penchée ; l'ange est à genoux au dehors du portique & présente un lis ; dans les cieux, est le Père éternel qui envoie le Rédempteur sous la forme du Christ enfant, portant sa croix & précédé de la colombe mystique ; il est vrai que c'est plutôt une Incarnation qu'une Annonciation, mais quel que soit le titre de cette œuvre, elle est fortement désapprouvée de l'abbé Méry, non pas seulement comme une erreur, mais comme une hérésie ; néanmoins, elle fut souvent reproduite au XVI^e siècle.

Une des plus anciennes œuvres sur ce thème & des plus remarquables, pour ce temps, est celle par Cavallini, élève de Giotto, un des premiers artistes de l'école romaine. Son Annonciation, que possède l'église de Saint-Marc de Florence, se fait remarquer par un air de piété & de modestie, empreint sur la figure de la Vierge & par le respect gravé sur les traits de l'ange agenouillé. Ce maître, excessivement pieux, semble avoir su faire passer dans ses œuvres le sentiment qui l'animait ; aussi font-elles toutes marquées par l'expression d'une piété sincère, qui lui permit de s'élever quelquefois jusqu'au sublime. On admire, non sans raison, le grand tableau du crucifiement qu'il exécuta pour l'église d'Assise, qui compte au nombre des ouvrages les plus importants de l'école de Giotto & dans lequel la résignation du divin martyr, la douleur des anges, l'affaissement de la Vierge perdant connaissance, sont exprimés avec une vérité & un sentiment bien extraordinaire pour l'époque.

L'Annonciation est encore considérée comme mystère lorsque certains emblèmes sont introduits, ajoutant à l'idée principale une certaine

signification, par exemple, lorsque Marie est assise sur un trône, portant une radieuse couronne de diamants & de fleurs, recevant le messager céleste avec toute la majesté qu'un peintre peut exprimer, ou bien lorsqu'elle est assise dans un jardin clos de rosiers en fleur, l'*hortus clausus* ou le *conclusus des cantiques*, ou quand l'ange porte le livre fermé, comme dans le fameux retable de Cologne

Dans une peinture du XIV^e siècle, par Simone Memmi, que possède Florence, la Vierge, assise sur un trône gothique, reçoit comme le ferait un être supérieur, mais avec humilité, la salutation de l'ange, qui apparaît comme un messager de paix, couronné d'une branche d'olivier, tenant un rameau dans la main. Cette variante est très-poétique & très-caractéristique ; elle est de l'école de Sienne où l'on avait une tendance vers l'originalité dans la manière de traiter même les sujets les plus connus.

Taddeo Bartoli, Siennois³, & Martin Schoen, le plus poétique des peintres allemands primitifs, adoptèrent aussi le symbole de l'olivier dans leur Annonciation, & on trouve ce même signe dans le tabernacle du roi René.

La manière de traiter une Annonciation est regardée comme dévote & idéale lorsque, autour des personnages principaux, paraissent des adorateurs en contemplation, avec une expression de reconnaissance ou de merveilleuse extase. Dans une superbe peinture de Fra Bartholomeo, que possède Paris, la Vierge est assise sur son trône ; l'ange, portant le lis, descend du ciel ; saint Jean-Baptiste, saint François, saint Jérôme, saint Paul & sainte Marguerite, sont autour du trône de Marie. Dans une œuvre attribuée à Francia, la Vierge est debout dans un paysage ; ses mains croisées l'une sur l'autre pressent un livre contre son sein. Saint Jérôme est à droite & saint Jean-Baptiste à gauche ; tous deux regardent, avec une expression dévote, l'ange qui descend du ciel. Dans ces deux exemples, Marie est représentée avec beaucoup de noblesse comme étant le tabernacle choisi & prédestiné de l'auteur de la Rédemption du genre humain. Dans une curieuse peinture par Francesco da Catignola, que Berlin possède, Marie est debout sur un piédestal sculpté, au milieu d'une décoration architecturale de marbre colorié, admirablement peinte. Par une ouverture, on aperçoit un paysage & un beau ciel bleu ; à droite est saint Jean-Baptiste qui montre le ciel, à gauche est saint François, dans une attitude

d'adoration ; plus avant sont d'autres adorateurs agenouillés ; mais, comme il n'y a point d'ange, il est douteux que ce soit une Annonciation que le peintre ait voulu faire.

Parmi les œuvres qui peignent l'Annonciation, on trouve quelques tableaux votifs d'un caractère tout particulier & bien remarquable. Il en est une dont l'auteur est resté inconnu, qui présente la Vierge recevant le messenger céleste ; devant elle, à peu de distance, & à genoux, est un cardinal qui présente trois jeunes filles, à l'une desquelles la Vierge donne une bourse d'argent. Cette œuvre est facile à comprendre quand on fait qu'elle fut faite pour une communauté charitable, instituée par ce cardinal, pour instruire & doter les pauvres jeunes filles orphelines, sous le nom de *Confraternita dell' Annunziata*.

Dans une charmante Annonciation par Angelico, la scène se passe dans le cloître de son couvent de Saint-Marc. Un dominicain, saint Pierre, martyr, est derrière la Vierge dans l'attitude de la prière. Une autre Annonciation par Sansavino, d'une grande beauté, est celle que l'on voit parmi les bas-reliefs qui couvrent les murs de la chapelle de Lorette.

Parmi les Annonciations peintes par Rubens ; il y en a cinq qui représentent l'événement ; la sixième est une de ces allégories magnifiques, pleine de vie & de réalité. Marie est à genoux au sommet d'une fuite de marches ; une colombe entourée de séraphins plane sur sa tête ; devant elle, le messenger céleste en à genoux, & derrière lui sont Moïse, Aaron, David & d'autres patriarches, ancêtres du Christ ; au dessus, dans des nuages est le Père éternel ; à sa droite sont deux figures féminines, représentant la Paix & la Réconciliation ; à sa gauche, sont des anges portant le tabernacle ; au bas du tableau sont Isaïe & Jérémie, avec quatre sibylles. Ce tableau, digne de son auteur, offre cela de remarquable qu'il résume sous un même coup-d'œil l'Ancien & le Nouveau Testament, la figure & la vérité, les prophéties adressées aux Hébreux, les promesses faites aux Juifs & aux gentils & l'accomplissement des unes & des autres dans l'annonce du messenger des cieux.

Nous pourrions pousser plus loin nos recherches & citer encore bien des œuvres qui ont pour objet l'Annonciation traitée comme mystère. Mais nous pensons que celles que nous venons d'indiquer suffisent pour diriger

l'observateur. Passons à celles de ces peintures qui présentent ce sujet comme événement dans la vie de la Vierge.

Pour juger les œuvres des artistes qui ont considéré ce sujet sous ce dernier point de vue, il faut s'attacher à l'Écriture-Sainte, qui seule a dû être leur guide & les fixer pour le lieu, le moment & les circonstances, comme dans tout autre événement historique.

L'époque & le moment ne sont pas précisément déterminés par l'Écriture ; mais quelques Pères de l'Eglise pensent que l'Annonciation eut lieu au printemps, vers l'heure du coucher du soleil, moment consacré depuis par le son de la cloche, annonçant l'*Angelus* du soir ; d'autres disent, avec non moins de raison, que ce fut à minuit, parce que la Nativité de Notre-Seigneur eut lieu à cette heure, neuf mois après cet événement. Plusieurs artistes primitifs paraissent avoir adopté cette dernière opinion & ils l'ont manifestée par l'introduction, dans leurs œuvres, de la lune, des nuages dans leurs ciels, ou par une lampe posée près de la Vierge.

Quant à la localité, une autorité irrécusable aurait tranché la question, si la Légende & d'autres opinions n'étaient venues la contredire. Saint Luc dit, en effet, que l'ange Gabriel fut envoyé de Dieu & qu'il entra chez Marie, ce qui indique clairement que la Vierge était dans sa maison. Mais, il est dit aussi qu'un soir Marie, étant sortie pour puiser de l'eau à la fontaine, entendit une voix qui lui dit : « Salut, toi qui es pleine de grâces », & s'étant retournée, toute troublée & ne voyant personne, elle rentra dans sa demeure & se remit à son travail. Cette diversité de lieux a donné naissance à la diversité des représentations des artistes, qui placent la scène, les uns sous un portique aux arcades ouvertes ; d'autres dans un oratoire ; d'autres dans un intérieur, mais le plus souvent dans une chambre à coucher.

Quant aux circonstances accessoires, elles varient selon le goût de l'artiste, les usages locaux, la volonté de ceux qui ont fait exécuter l'œuvre ou le motif qui l'a fait entreprendre. Quelquefois, mais rarement, Marie & Joseph ont été représentés dans une situation pauvre, ce qui se remarque à la simplicité de l'ameublement de la chambre où se tenait la Vierge & dans laquelle s'introduisit l'ange. Le plus souvent on place Marie dans une chambre somptueuse, faisant partie d'une maison aux piliers de marbre, aux arcades sculptées. En Allemagne & en Flandre, les artistes,

sans doute pour que leurs œuvres soient mieux comprises, fournissent toujours une chambre allemande ou gothique, aux croisées à petits carreaux, un lit à quatre colonnes soutenant un ciel garni de draperies, donnant ainsi à l'Annonciation un air de simplicité réelle.

Parmi les accessoires, le plus ordinaire, celui qui est presque indispensable, c'est le vase dans lequel grandit un lis, fleur symbolique de Marie & de Joseph ; est aussi rarement omise la corbeille à ouvrage de couture, contenant le dé, les ciseaux, les aiguilles, pour exprimer, non la diligence de Marie, dont personne ne doute, mais parce qu'il est dit que quand elle fut rentrée dans sa maison, elle prit de la toile & se mit à travailler. Quelquefois une quenouille est aux pieds de la Vierge, comme dans l'œuvre de Raphaël. Dans les anciennes peintures allemandes, on voit souvent un rouet à filer. A ces emblèmes d'occupations de femme, on joint parfois un panier ou un plat de fruits & à côté un pot à eau, pour exprimer la tempérance & la frugalité de la Vierge Marie.

L'archange Gabriel, ayant reçu sa mission, descend sur la terre. Les premières peintures de ce sujet présentent un esprit ailé qui descend des régions célestes. Dans une magnifique esquisse de Tisio dit Garofalo, au milieu d'une lumière éclatante & d'un chœur d'anges, tels que Milton les décrit, l'archange étend ses ailes & semble prendre son essor pour voler vers Nazareth. Il était accompagné, disent les légendes italiennes, d'une fuite d'autres anges, désireux de voir & d'honorer leur reine, mais ils restent au dehors ; l'archange seul s'introduit dans la chambre de Marie.

Les anciens peintres allemands se plaisaient à le faire entrer par une porte dans le fond du tableau, tandis que Marie, assise sur le devant, paraît instruite de sa présence avant de l'avoir vu.

Dans quelques anciennes peintures, Gabriel entre en volant, ou soutenu sur un nuage, ou entouré d'une auréole qui éclaire tout le tableau, comme dans une fresque par Spinello Aretino ; dans d'autres, il s'introduit furtivement & sans éclat, ou bien comme un ambassadeur céleste, suivi d'un cortège d'anges. Dans une œuvre de Tintoretto, on dirait qu'il entre précipitamment, suivi d'une légion de petits anges ; au dehors, on aperçoit Joseph qui travaille de son état. Mais, soit qu'il marche, soit qu'il vole,

Gabriel est toujours revêtu des formes angéliques, de celles d'une créature humaine ailée, belle & radieuse de la jeunesse éternelle.

Dans les peintures modernes, les vêtements donnés à l'ange sont mesquins & peu en rapport avec son caractère d'ambassadeur céleste. On le prendrait pour un Mercure volant, ou pour un danseur de ballet, tandis que, dans les anciennes peintures italiennes, la noblesse de son costume répond à la solennité de l'action & à la dignité des personnages.

Dans les peintures allemandes, on lui voit souvent une robe sacerdotale, richement brodée. Les ailes sont essentielles, aussi ne font-elles jamais omises ; elles sont quelquefois blanches, quelquefois de plusieurs couleurs, tachetées d'or. Un accessoire purement facultatif est le lis, qu'on place dans sa main, ou le sceptre, ancien attribut d'un héraut, autour duquel s'enroule un parchemin, avec ces mots : *Ave, Maria, gratiâ plena* Ce sceptre est ordinairement surmonté d'une croix. Cette croix nous paraît de trop ; car, même en supposant que l'archange ait assisté aux conseils de l'Eternel, & qu'il connaisse l'instrument sur lequel devait s'accomplir plus tard le grand œuvre de la Rédemption, le moment de le faire pressentir à Marie était mal choisi.

Dans une Annonciation, l'ange porte rarement la palme ; cependant on en trouve un exemple dans un Predella, par Angelico, qui avait pour le faire l'autorité du Dante, & celui-ci s'appuyait sur une autorité plus ancienne encore, car il est dit de Gabriel. qu'il porta la palme à Marie, quand le Fils de Dieu daigna le revêtir de vêtements terrestres.

Mais, le plus souvent, l'ange ne tient rien ; ses mains sont alors croisées sur sa poitrine, ou bien il en étend une en avant & de l'autre il montre le ciel, d'où il descend pour remplir sa mission sublime. Dans les anciennes peintures grecques, l'ange est debout, c'est ainsi que le présente une esquisse de Cimabué. dans laquelle le modèle grec est, sans aucun doute, exactement suivi. La croyance catholique établissant Marie reine du ciel & des anges, & la faisant un être supérieur à tous les êtres créés, il n'est point inconvenant de représenter l'ange remplissant son message à genoux ; cette attitude serait même très-convenable d'après les Protestants, car après avoir prononcé sa salutation, ainsi qu'ils l'observent justement, l'ange pouvait

bien se prosterner, comme témoin du miracle transcendant qui s'opérait dans Marie, sous la présence de l'ombre du Saint-Esprit.

Quelques critiques pensent que c'est une erreur manifeste que de présenter Marie comme effrayée à la vue de l'ange, car elle était accoutumée à ces apparitions célestes, puisque, disent les légendes, les anges la servaient journellement. Il est dit, en effet, que Marie fut troublée ; mais remarquons que ce ne fut pas par l'apparition subite de l'ange, mais par ses paroles ; ainsi l'attitude que quelques artistes lui ont donnée, comme faisant un bond de son siège, est tout à fait vicieuse, tout aussi bien que cette sorte de surprise timide & craintive qu'on lui prête dans certaines peintures. Mais rien ne s'oppose à ce qu'on la représente sous l'extérieur d'une femme saisie d'étonnement.

Quant à l'attitude & à l'occupation de Marie, au moment de l'entrée de l'ange chez elle, les autorités s'accordant peu, l'art a eu le champ libre ; cependant on la représente le plus souvent à genoux, en prières, ou lisant dans un grand livre ouvert devant elle sur un prie-dieu. Saint Bernard dit qu'elle étudiait le livre du prophète Isaïe, & que ce fut au moment où, après avoir lu ce verset : « Une Vierge concevra & enfantera un fils », elle pensait dans son cœur & dans sa grande humilité : bienheureuse est la femme de qui ces mots sont écrits ; que je voudrais être sa servante pour qu'il me fût permis de lui baiser les pieds, que parut la vision miraculeuse & que la prophétie s'accomplit en elle. Du reste l'attitude de Marie doit dépendre du moment de la scène qu'il plaît à l'artiste de choisir.

Si le peintre exprime le moment où l'ange se présente & prononce sa salutation, Marie peut être debout, car les Juifs se mettaient peu à genoux, & regarder l'ange en face, comme dans une majestueuse Annonciation par Andrea del Sarto ; mais si l'on choisit l'instant où elle exprime sa soumission à la volonté divine : ce Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole », il convient qu'elle soit à genoux, la tête penchée, les mains jointes & les yeux baissés. Devant la colombe divine, qui n'était autre que le Saint-Esprit, aucune attitude ne saurait être trop humble, trop modeste, pour exprimer sa réponse à la révélation des grandes choses auxquelles Dieu la destinait.

La présence du Saint-Esprit, dans une Annonciation historique, s'explique par les paroles de saint Luc, & la forme visible qu'il prend, sous celle de la colombe, est purement conventionnelle, mais autorisée. On voit plusieurs peintures dans lesquelles la colombe entre par la fenêtre dans la chambre de Marie ; dans quelques autres, elle plane au dessus de sa tête. Quant à la disposition qui introduit dans l'ordonnance du tableau le Père éternel, que l'on aperçoit dans les cieux, entouré d'une gloire de chérubins, envoyant la colombe immaculée sur un rayon de lumière, elle n'offre aucune irrégularité & la religion peut l'admettre, car il n'y a rien d'extraordinaire à supposer que la première personne de la Sainte-Trinité ait voulu présider au grand œuvre dans lequel jouaient un rôle si important le Fils & le Saint-Esprit.

Un vitrail, tout moderne, que nous avons remarqué dans l'église d'une paroisse, non loin de Lyon, présente l'Annonciation avec un goût parfait & un talent que n'eût point dédaigné le grand siècle de la peinture. Il est divisé en deux compartiments, séparés par une colonnette. Dans le compartiment de gauche est l'ange, aux ailes déployées, un genou à terre, & tenant un lis ; au dessus, dans une gloire, est le Père éternel, entouré de chérubins, & qui semble indiquer que c'est de sa part que vient le messager céleste. Dans le compartiment de droite, est Marie couverte d'une tunique rouge & d'un manteau vert, dans l'attitude d'une personne qui se lève étant surprise à genoux & un peu étonnée, mais gracieuse & joignant les mains ; au dessus d'elle, & parallèlement au Père éternel, est le Saint-Esprit en forme de colombe qui semble se reposer sur Marie. Cette œuvre, toute simple qu'elle est, résume parfaitement toutes les idées qui se rattachent au mystère & le présente sous l'aspect le plus convenable & le plus digne.

Nous ignorons complètement quelle est l'œuvre de l'artiste français Nicolas Poussin, qui fait dire à un critique anglais, dont nous consignons ici les observations sans presque y rien changer, que de tous les artistes qui ont traité l'Annonciation, c'est lui qui s'est le plus oublié, car aucun dictionnaire des peintres ne mentionne de lui aucune œuvre sur ce sujet. Nous voudrions bien aussi qu'il nous dise en quoi il trouve que les peintres français se sont montrés, en général, les violateurs les plus signalés du bon

goût, ce qui les fait mettre, dit notre critique d'outre Manche, au dessous des Allemands & même des Espagnols modernes. Nous avons signalé de Lebrun sa faute sur l'Immaculée-Conception. & nous ne connaissons pas d'autre artiste français qui puisse mériter à notre école un tel reproche.

Dans l'Annonciation par Raphaël, Marie est assise s'appuyant contre son lit & tenant un livre. L'ange, dont l'attitude exprime un gracieux empressement, est agenouillé à quelque distance de Marie & porte un lis. Michael Angelo nous présente une Vierge majestueuse, debout sur la marche d'un prie-dieu, se tournant, les mains élevées, vers l'ange qui semble entrer par une porte ouverte. Les traits de ce dernier sont matériels & peu dignes ; son attitude est disgracieuse ; c'est, je crois, le seul exemple où Michael Angelo ait donné des ailes à un être céleste, c'est qu'il ne pouvait faire autrement.

Dans une magnifique Annonciation par Jean Van Eyck, la Vierge est à genoux devant un prie-dieu sur lequel est un livre. Elle a de grands cheveux blonds, un front noble & intelligent. Gabriel, tenant le sceptre, est sur le seuil de la porte ; la colombe entre par la fenêtre. Dans le fond on aperçoit un lit & un peu plus avant est une plante de lis. Dans une autre Annonciation du même artiste, faite pour le grand retable de Gand, il a donné à Marie & à l'ange un vêtement bleu qui produit le meilleur effet. Dans une gravure, d'après Rembrandt, la Vierge est à genoux, d'un côté est une fontaine ; l'ange, dans la même attitude, est de l'autre ; on dirait que l'auteur a voulu représenter la scène légendaire de la fontaine.

N'essayons pas de pousser plus loin les recherches pour critiquer ou pour louer les artistes qui ont traité le sujet de l'Annonciation ; plus de cent cinquante l'ont reproduite avec plus ou moins de bonheur & de mérite ; ce que nous avons dit, d'après nos observations critiques, embrasse tous les genres de composition & tous les points de vue sous lesquels elle peut être présentée.

Il serait facile aux artistes de composer le sujet de l'Annonciation, en puisant dans les diverses dispositions que nous venons de détailler, mais s'ils veulent s'astreindre aux règles ordinaires, les voici telles que les leur donne le *Guide de la peinture* :

Maisons. La Vierge debout devant un siège, la tête un peu inclinée. Dans la main gauche elle tient un fuseau couvert de foie : sa main droite, ouverte, est étendue vers l'archange qui est devant elle ; il la salue de la main droite, de sa gauche il tient un lis⁴. Au dessus de la maison, le ciel. Le Saint-Esprit en fort sur un rayon qui se dirige vers la tête de la Vierge.



XIII.

Visitation de Marie à sa cousine Elisabeth.



DANS l'histoire de la vie de la Vierge, la visitation à sa cousine est d'une grande importance. Elle est considérée le plus souvent comme un événement, mais on peut aussi la considérer sous un point de vue religieux ; car elle est la première manifestation de la venue du Messie sur la terre, ainsi que l'indiquent les paroles d'Elisabeth : « D'où me vient ce bonheur que la Mère de mon Dieu vienne à moi », & comme elle ne pouvait parler ainsi que par une inspiration du Saint-Esprit, elle est regardée comme une prophétesse. Mais avant de lire ce fait de la vie de la Vierge dans le livre de l'art, lisons-le dans l'histoire évangélique.

Marie, instruite par l'ange de la grossesse de sa cousine Elisabeth, résolut d'aller elle-même offrir à sa digne parente ses tendres & sincères félicitations. Du consentement de Joseph, elle partit de Nazareth & se dirigea, à travers les montagnes de la Galilée, les plaines de la Samarie & les vallées de la Judée, jusqu'à la ville d'Ain, habitée par Zacharie, & alla frapper à la porte de son parent. Elisabeth, instruite par une servante de la visite inattendue qui lui arrivait, courut à sa rencontre avec de grandes démonstrations de joie. En la voyant venir, la jeune Vierge s'inclina &, posant la main sur son cœur, salua la première sa cousine, en lui disant : « La paix soit avec vous. » A ce salut, Elisabeth recule d'un pas, sa physionomie s'empreint d'un profond respect, ses traits s'illuminent par degrés, quelque chose d'insolite & de prodigieux se passait en elle. La simple formule de politesse que la Vierge avait prononcée de sa voix basse, douce & angélique, avait bouleversé sa parente, qui, saisie aussitôt de

l'esprit de prophétie, s'écrie : « *Vous êtes bénie entre toutes les femmes & le fruit de vos entrailles est béni.* » « D'où me vient ce bonheur, que la mère de mon Dieu vienne vers moi ? Votre voix n'a pas plus tôt frappé mon oreille, que mon enfant a tressailli de joie dans mon sein ; & vous êtes bien heureuse d'avoir cru, car ce qui vous a été dit de la part du Seigneur sera accompli. » La réponse de Marie fut la sublime improvisation du *Magnificat*, le premier cantique du Nouveau Testament & le plus beau des Saintes Ecritures.

Mais avant que l'art traite un sujet dans lequel Elisabeth va jouer un si grand rôle, il est à propos de dire un mot de la femme de Zacharie, afin de se faire une juste idée de sa personnification dans toutes les scènes où elle est introduite. Nous savons qu'elle était plus âgée que Marie, mais n'est-ce pas une grande erreur que de la présenter toute décrépète, toute ridée, comme l'ont fait quelques peintres. L'Ecriture dit qu'elle était juste devant le Seigneur, observant fidèlement la loi, & la manière dont elle reçut la visite de sa cousine, reconnaissant avec une joyeuse humilité la haute destinée de Marie, prouve assez la droiture, la bonté de son âme. L'art ne devait donc représenter Elisabeth que comme une personne d'un âge mur, d'un caractère doux & gracieux, élevée à de grands honneurs par celui qui fonde les cœurs, & qui regardant le sien le vit pur de toute faute secrète, comme sa conduite était sans reproche devant les hommes.

Peindre la rencontre de deux femmes mères, l'une d'un Dieu fait homme, l'autre du plus grand saint que reconnaisse le christianisme, toutes deux les plus éminentes en vertu & les plus humbles qui aient jamais existé, tel doit être le but de la représentation intitulée la Visitation, telle est la tâche de l'art.

Le nombre des personnages, la localité & les circonstances accessoires ont beaucoup varié. Quelquefois on ne représente que les deux femmes sans que rien vienne interrompre la grande solennité du moment où Elisabeth reconnaît & proclame la mère de son Dieu ; souvent aussi d'autres personnages y sont introduits, parce qu'on ne peut supposer que Marie ait fait seule le voyage de Nazareth à la maison de Zacharie, non loin de Jérusalem. On ne fait si ce fut Joseph qui l'accompagna ou toute autre personne. Quelques artistes ont introduit ce dernier dans leurs œuvres,

d'autres s'en sont abstenus & l'ont remplacé par une servante ou par un domestique qui porte un bâton sur son épaule, auquel est suspendu un panier. Cette dernière formule est surtout celle des peintres grecs & les premiers peintres italiens, qui imitèrent les modèles byzantins, omirent rarement ce domestique ; mais dans quelques œuvres, comme celle de Michaël Angelo, c'est une servante qui porte le panier sur sa tête. Dans plusieurs peintures, Joseph, revêtu d'habits de voyage, est derrière la Vierge & Zacharie, sous son costume ordinaire, mais avec le bonnet de prêtre, est derrière Elisabeth.

Quant à la localité, c'est souvent un portique ou un jardin, devant la maison. Ce jardin de Zacharie est célèbre dans les traditions orientales. On raconte que, pendant son séjour chez sa cousine, la Sainte-Vierge se promenait souvent dans ce jardin en méditant sur la sublime destinée à laquelle elle était appelée, & qu'ayant par hasard touché de sa main bénie une fleur jusqu'alors inodore, cette fleur exhala, dès ce moment, le parfum le plus suave. Un jardin était, du reste, un lieu assez propice à la rencontre des deux parentes.

La plus ancienne représentation de la Visitation, à laquelle on puisse se reporter, est une gravure grossière, mais non disgracieuse, dans les catacombes de Rome. Sa date ne peut remonter plus haut qu'au VII^e ou VIII^e siècle. Dans cette œuvre, les deux femmes s'embrassent. Cimabué a suivi la formule grecque & a placé dans son groupe beaucoup de simplicité & de sentiment.

Depuis la Renaissance, on a produit un grand nombre d'exemples de cette scène, & la Visitation est tombée du pinceau de presque tous les artistes qui ont traité quelques épisodes de la vie de la Vierge.

Dans la composition par Raphaël, il n'y a que deux personnages dont les têtes sont éminemment belles ; mais, dans le fond du tableau, l'artiste a placé le baptême du Christ, heureuse & significative idée, ne faisant pas seulement allusion au nom de celui par l'ordre duquel la peinture était faite, Giovan Baptista Branconio, mais exprimant aussi les relations qui devaient exister entre les deux futurs enfants, le Christ & son précurseur.

Une remarque qui échappe presque à tous les observateurs & que fait très-bien M. Emeric David, auquel nous l'empruntons, c'est que tous les

peintres, à l'exception de Raphaël, dans l'œuvre que nous venons d'indiquer, se sont attachés à dissimuler, sous d'amples vêtements, l'état intéressant, l'état de grossesse, dans lequel se trouvaient les deux cousines, au moment de leur entrevue, situation qu'il faut indiquer d'une manière convenable & que les artistes semblent avoir craint d'exprimer.

Que cette position intéressante reste à un état invisible chez Marie, cela se conçoit & doit être, puisqu'elle venait seulement de recevoir l'annonciation de sa future maternité ; mais pour Elisabeth, qui était dans le sixième mois de sa grossesse, la dissimulation est un défaut palpable dans lequel ne pouvait tomber le maître de la peinture.

Simple & vrai, comme dans tout ce qui est sorti de son génie, Raphaël ne fatigue point les yeux par un pompeux étalage & ne laisse rien désirer de tout ce qui peut toucher le cœur & ennoblir son sujet. Il réduit l'action au simple exposé de l'Evangile ; mais, telle est la justesse, telle est la dignité de l'expression que, dans cette simplicité, portée au dernier terme possible, se découvre toute la sainteté des personnages, se manifeste toute la sublimité du mystère.

Tout est beau, tout est sublime dans cette œuvre ; la main du peintre a parfaitement secondé son génie. La piquante fermeté du coloris répond à la justesse de l'expression. La touche, vigoureuse & délicate, a rendu avec le même esprit, & les contours pleins de jeunesse, & les sillons de l'âge. Le ton du paysage, légèrement azuré, un peu trop uniforme peut-être, mais clair, fin & vapoureux, soutient & fait valoir les figures. L'ensemble a de la profondeur & de l'harmonie. La figure de l'Eternel, heurtée rapidement, offre le même style, la même élévation que celle de la Vision d'Ezéchiël cette circonstance peut faire croire que ces deux tableaux appartiennent au même temps.

Simplicité, vérité, décence, pensées justes & profondes, expression convenable au sujet, tel est en un mot, le mérite de cette composition ; & à ces beautés touchantes se joignent, à un degré très-éminent, l'excellence de l'exécution, l'éclat & l'accord des couleurs qui sont certainement bien pardonner l'imperfection qui se remarque sur le pied gauche de la Vierge.

Après un tel chef-d'œuvre, il serait inutile de mentionner le petit tableau dans lequel Ghirlandajo a aussi exprimé la Visitation & qui fait partie de la

galerie du Louvre. Cette œuvre, toute simple qu'elle est, n'en mérite pas moins la place qu'elle occupe & si nous ne lui accordons point une mention détaillée, c'est à cause d'une infinité d'autres peintures sur ce thème que nous devons faire connaître.

Le groupe que l'on voit au Louvre, par Sébastien del Piombo, est grand & richement colorié. Les personnages ne sont vus que jusqu'au genou. Dans le fond est Zacharie qui descend rapidement les marches pour recevoir la Vierge. La composition de Pinturicchio, avec ses anges, est remarquable par sa grâce poétique. Celle attribuée à Lucas de Leyde l'est aussi par l'expression des sentiments affectueux. Plus belle, plus dramatique & plus variée encore, est une autre composition par Pinturicchio dans la Sala Borgia. La Vierge & sainte Elisabeth sont dans le centre & se tiennent la main ; derrière Marie sont saint Joseph, une jeune fille, portant un panier sur sa tête, & d'autres valets de pied ; derrière Elisabeth, on aperçoit, dans l'intérieur de la maison, Zacharie qui lit & des domestiques occupés à divers travaux. C'est pour Alexandre VI que fut peinte cette élégante fresque. Il existe aussi, au Louvre, une peinture de ce sujet par Andrea Sabbatini de Salerne, laquelle n'était assurément pas faite pour le lieu qu'elle occupe. Cette œuvre fut exécutée par l'ordre de Sanseverini, prince de Salerne, qui voulait l'offrir au couvent dans lequel une personne de cette noble famille avait pris le voile. Sous les traits de la Vierge, Andrea représenta une des dernières princesses de Salerne, laquelle était de la famille de Villa Marina ; sous ceux de saint Joseph, il fit le portrait de son époux ; une vieille servante de la famille représente sainte Elisabeth, & Zacharie n'est autre que Bernardo Tasso, père de Torquato Tasso, qui était alors secrétaire du prince. Après être longtemps resté au dessus du grand autel de l'église, ce tableau fut enlevé par ordre d'un archevêque napolitain, scandalisé de l'inconvenance qu'on eût placé dans un tel lieu des portraits de personnages si connus. On le fit donc disparaître, & ce tableau, après avoir sans doute changé plusieurs fois de maître, a fini par prendre le chemin du Louvre.

La composition par Rubens a tout l'effet scénique & tout le mouvement dramatique qui caractérisent les œuvres de ce peintre. De par lui, la scène a lieu sur les marches qui conduisent à la maison de Zacharie. La Vierge porte

un chapeau, comme une femme qui arrive de voyage ; Zacharie & Joseph se complimentent ; derrière eux est une jeune fille portant une corbeille sur sa tête. Dans le fond, on voit un homme qui décharge l'âne qui, sans doute, a servi de monture à la Vierge.

Mais voici deux œuvres traitées par leurs auteurs d'une manière tout à fait différente :

L'une est la majestueuse composition d'Albertinelli, véritable chef-d'œuvre que possède Florence, dans laquelle les deux femmes sont debout, feules sous une arcade richement sculptée ; Marie est vêtue d'une draperie bleue & Elisabeth porte une robe de couleur safran. Rien n'égale le mélange de grandeur & de grâce & l'expression des deux personnages. Dans cette œuvre, Albertinelli s'est rendu l'émule de son ami Bartholomeo qui, après l'exécution de Savonarole, le cœur brisé, se jeta dans le couvent de Saint-Marc.

L'autre est la petite mais parfaite composition par Rembrandt. La scène se passe dans le jardin, devant la maison de Zacharie. Elisabeth, les bras ouverts, descend vivement les degrés pour recevoir & embrasser la Vierge, qui semble arriver de voyage ; le vieux Zacharie, soutenu par un jeune garçon, fuit Elisabeth & vient offrir la bienvenue à son hôte ; derrière la Vierge on aperçoit une servante mulâtre qui semble la débarrasser de son manteau ; dans le fond, un personnage, Joseph sans doute, tient l'âne ; sur le devant du tableau on voit un paon & une poule ; cette dernière est l'emblème de la maternité. Quoique l'ensemble de cette peinture rappelle une scène ordinaire de la vie, ce qui n'est pas son moindre mérite, rien n'est plus poétique que l'idéal qui a présidé à sa composition, rien n'est plus noble ni plus vrai que l'expression de ses personnages.

Si on rapproche la date de l'annonciation à Marie, après laquelle elle fit son voyage auprès de sa cousine, de celle de la naissance de saint Jean-Baptiste, dont la mère était alors dans le sixième mois de sa grossesse, on verra que Marie dut se trouver chez Elisabeth, au temps des couches de cette dernière, puisque son séjour auprès d'elle fut de trois mois. Cependant, dans aucune composition de la naissance du Précurseur, on ne voit introduire la Vierge. Quelle est la raison de cette absence ? On ne peut en trouver une que dans la position gênante & tout à fait secondaire que

cette circonstance aurait faite à la mère de Dieu, obligée de remplir le rôle de matrone, & c'est ce qui explique le soin qu'ont pris les artistes de l'en éloigner. Le Louvre renferme cependant, de l'école de Sienne, une miniature exquise qui, dit-on, faisait partie d'un livre de chœur & dans laquelle on croit reconnaître Marie dans le personnage féminin qui se tient tout près du lit de la malade.

Continuons l'histoire légendaire. Marie retourne à Nazareth ; lorsque Joseph la vit, il s'aperçut de son état de grossesse & résolut de la quitter secrètement, car étant un homme juste & charitable, il voulait ménager & son honneur & celui de sa femme. Mais, s'étant endormi tandis qu'il méditait ce projet, un ange lui apparut dans son sommeil & lui dit : « Joseph, fils de David, ne crains pas de garder Marie, ton épouse, car le fruit qu'elle porte est l'œuvre du Saint-Esprit. » Joseph, s'étant éveillé, obéit à l'ordre divin & la légende ajoute que, conduit par l'ange, il alla se jeter aux pieds de Marie, sollicitant son pardon du soupçon injurieux qu'il avait conçu de sa vertu.

L'art, qui a voulu tout dire de l'histoire de Marie, n'a pas oublié ces deux circonstances, l'une intitulée Avertissement de l'ange ; l'autre, le Pardon de Joseph. Cependant peu d'artistes les ont reproduites, & lorsqu'ils s'en sont occupés, ils les ont trop peu différenciées pour les bien faire distinguer entre elles. Dans la fresque de Luini, on ne peut néanmoins s'y méprendre, car on voit Joseph dormant, appuyé sur son établi, tandis que l'ange se tient debout près de lui. Très-rare sont les exemples du pardon de Joseph, cependant on trouve ce sujet dans les sculptures des stalles de la cathédrale d'Amiens, & sur une des portes de Notre-Dame de Paris. Marie y est représentée assise sur un trône & sous un dais magnifique, tandis que Joseph, présenté par deux anges, est à genoux devant la Vierge, demandant son pardon. Une œuvre de cette scène par Alexandre Tiarini, & qu'on voit à Paris, présente Joseph à genoux devant la Vierge debout, avec un grand air de dignité ; d'une main elle relève Joseph, de l'autre elle montre le ciel. Derrière on voit l'ange Gabriel qui tient un doigt sur ses lèvres, comme pour indiquer le silence, & deux autres anges, qui sans doute accompagnent Joseph, complètent le groupe. Les personnages sont de grandeur naturelle ;

les couleurs sont très-fines, l'exécution de l'œuvre est parfaite. Toute la composition rappelle le style grand, mais maniéré de l'école de *Guide*

La Visitation étant un sujet fréquemment rencontré sur le chevalet des artistes, nous pensons ne pouvoir pas omettre de leur donner les règles généralement admises pour l'ordonnance d'une telle œuvre, telles que les indique le *Guide de la peinture* :

Une maison. Au dedans, la Vierge & Elisabeth s'embrassent. Plus loin, Joseph & Zacharie causent ensemble. Derrière eux, un petit garçon portant sur son épaule un bâton, à l'extrémité duquel est suspendue une corbeille. D'un autre côté, une étable ; un mulet y est attaché & mange.

D'après ce qui est dit par Didron, il semblerait que Joseph aurait accompagné Marie dans sa visite à sa cousine, & que ce fut pendant son séjour chez Zacharie, qu'il s'aperçut de la grossesse de la Vierge, car dans une œuvre qui aurait pour titre cette circonstance, il introduit Elisabeth, sous l'extérieur d'une personne étonnée, ce qui est cependant contraire à la légende & aux dispositions des œuvres des premiers artistes, qui ne donnent jamais à Joseph le soin d'accompagner la Vierge dans son voyage.



XIV.

Nativité de Jésus.



A naissance de Notre-Seigneur est brièvement & simplement racontée dans l'Evangile ; mais les traditions primitives chrétiennes entourent cet événement de circonstances qui lui donnent une grande importance & un intérêt tout particulier dans les représentations artistiques. Nous allons donc laisser parler l'histoire légendaire avant de consulter les Beaux-Arts sur ce grand sujet.

De retour dans sa maison à Nazareth, Marie continue à se livrer à ses occupations ordinaires, malgré la position délicate & gênante où elle se trouvait, & Joseph l'entoure de tous les soins qu'il pouvait lui donner. Six mois s'écoulaient ainsi dans le ménage du charpentier, & le temps fixé par les oracles sacrés pour l'apparition de l'étoile divine qui devait éclairer le monde, était près d'arriver.

Cependant les prophètes avaient dit que le Messie naîtrait à Bethléem, & Joseph & Marie habitaient Nazareth ; mais devant les desseins de Dieu, toutes les difficultés s'aplanissent. César-Auguste ordonne le dénombrement général de ses sujets &. par cet édit, Marie & Joseph sont obligés de se rendre à Bethléem pour se faire inscrire comme descendants en ligne directe de la race de David, de la tribu de Juda.

Par une matinée triste & sombre de l'hiver de l'an 748 de Rome, Joseph se prépare à faire ce voyage avec Marie, pour obéir aux ordres de l'empereur. A la selle de la tranquille & douce monture sur laquelle devait s'asseoir la reine des anges, il attache deux paniers, couverts de feuilles de palmier, contenant les provisions du voyage. Il jette sur ses épaules un sac

renfermant quelques vêtements, se ceint les reins, s'enveloppe de son manteau de poil de chèvre & d'une main tenant un bâton, appui de ses jambes déjà chancelantes, il saisit de l'autre la bride de l'âne qui portait la jeune femme.

Après plusieurs jours d'une marche pénible & dangereuse, Joseph & Marie aperçoivent la cité des rois de Juda, assise sur une éminence, au milieu de rians coteaux plantés de vignobles, de bois d'oliviers & de bouquets de chênes verts. Ils arrivent aux portes de la ville qui avait été le berceau de leurs ancêtres, & Joseph se met en quête d'un logement pour s'abriter lui-même & faire goûter quelques moments de repos à son auguste compagne dont les traits pâlissaient déjà par fuite des fatigues du voyage, dans la position intéressante où elle se trouvait. Mais en vain frappa-t-il à toutes les portes, à toutes les hôtelleries, aucune ne s'ouvrit pour lui. Las de recherches inutiles, il reprend la bride de la monture de la Vierge & fort de la ville inhospitalière, pour aller demander à la Providence l'asile qu'il ne pouvait trouver dans les murs de la cité de Juda.

Au midi, & peu loin de la ville, s'ouvrait une sombre caverne creusée dans le roc, laquelle servait d'étable banale aux Bethléémites, & quelquefois de retraite aux pasteurs surpris par l'orage, & dans ce moment inoccupée ; Joseph en fait son asile. La Vierge met pied à terre &, s'appuyant sur le bras de son époux, elle va s'asseoir, toujours douce & résignée, sur une roche qui semblait lui présenter un siège. Les deux époux, transis de froid, manquant de tout, remercièrent néanmoins Dieu de leur avoir procuré cet abri sauvage. La Vierge, sans ressentir aucune de ces douleurs déchirantes qui précèdent la venue de l'homme au monde, devenait cependant plus pâle, à mesure que son terme approchait, sans qu'elle s'en doutât. Vers minuit, heure indiquée par la mystérieuse constellation de la Vierge, au milieu d'un repos solennel de toute la nature, l'Alma de la grande prophétie messianique mit au monde celui que Dieu lui-même avait enfanté avant le temps, & dont la génération est de toute éternité. Voilà le fait que l'art s'est chargé de reproduire ; écoutons son langage. Mais avant d'entrer dans aucun détail de ses œuvres, disons un mot d'une légende qui a été reproduite dans les derniers temps de

l'art romain & même après la renaissance, & qui par elle-même n'est pas sans intérêt

L'empereur César-Auguste voulait, dit-on, savoir de la sibylle Tiburtine s'il devait accepter les honneurs divins que le sénat lui avait décernés. Après quelques jours de réflexion, elle prit l'empereur à part & lui montra un autel au dessus duquel il vit dans les cieux ouverts une Vierge admirable, tenant un enfant dans ses bras, & il entendit en même temps une voix qui disait : « Voici l'autel du Fils du Dieu vivant. » Frappé de cette vision, Auguste fit ériger sur le mont Capitolin un autel avec cette inscription : *Ara prima Geniti Dei*, & c'est sur le même lieu qu'on érigea plus tard l'église, sous le vocable d'*Ara cæli*, aux 180 marches de marbre.

Cette manifestation, procurée à Auguste par la sibylle & que l'art a reproduite, repose sans doute sur quelques traditions païennes & chrétiennes ; les écrivains du III^e & du IV^e siècle en sont mention & les auteurs sacrés ne la rejettent pas, car l'évêque Taylars en parle comme faisant partie des grands & glorieux événements qui précédèrent la venue du Messie.

Depuis la renaissance, cet incident a souvent été représenté. Il le fut au milieu du XIV^e siècle par Cavallini, sur les voûtes du chœur de l'*Ara cæli*, & au XVI^e, même au XVII^e siècle, c'était un thème très-commun, car il admettait les formes classiques & le mélange du style & des costumes païens à ceux des chrétiens, ce qui convenait certainement aux artistes de l'époque, qui visaient à l'effet ; aussi les exemples en furent-ils nombreux. Un des plus célèbres est peut-être la fresque par Balthazard Peruzzi, à Sienne, dans laquelle les traits de la sibylle sont vraiment majestueux. Moins fameux, néanmoins préférable au point de vue de l'art, est le groupe par Tisio dit le Garofalo, dans le Quirinal. Le Titien en a laissé un autre dans un paysage, & Vasari parle d'un carton de ce sujet, peint par Bosso pour François I^{er}.

Dans quelques-unes de ces peintures, la localité est un temple avec un autel devant lequel l'empereur est à genoux, ayant déposé son sceptre & sa couronne de laurier. La sibylle lui montre la vision à travers une croisée. La cour de Hampton possède une de ces scènes par Berrettini Pierre, dit le Cortone.

Peu d'exemples nous restent de la reproduction du voyage de Marie à Bethléem ; cependant une petite sculpture d'ivoire, que l'on suppose avoir fait partie du trône de l'exarque de Ravenne, présente la Vierge assise sur un âne, soutenue par Joseph, tandis qu'un ange guide la monture & éclaire la route avec une torche ; les traits de la Vierge expriment une vive souffrance. Dans un exemple plus dramatique, gravure d'après un maître du XVII^e siècle, Marie est assise sur un âne, tenant elle-même les rênes ; elle lève les yeux vers le ciel en signe de résignation ; Joseph, le bonnet à la main, discute avec le maître d'une hôtellerie qui lui montre l'étable. La femme de l'hôtelier regarde la Vierge avec un air de pitié & de sympathie. Une autre gravure du même sujet présente, dans le fond, des anges qui préparent un berceau dans une caverne.

Pour expliquer le titre de quelques œuvres artistiques, disons que, sous ce caractère majestueux & religieux de la plus pure maternité, la Vierge est vénérée sous le nom de la Madona del Parto, & Naples possède une église sous ce vocable.

Comme presque toutes les scènes de la vie de la Vierge, la Nativité du Christ a été considérée sous deux points de vue : Comme mystère religieux & comme événement dans la biographie de la Vierge. Dans le premier, l'artiste n'a cherché qu'à rendre la venue de la divinité sur la terre sous la forme d'un enfant, & le motif peut en être pris dans ce passage de l'office de la Vierge : *Virgo quem genuit adoravit*. En effet, Marie bénit son enfant, elle l'adore & le remercie d'avoir bien voulu prendre dans son sein la forme humaine. Ici l'enfant est un Dieu qui s'abîme dans l'humilité, & rien n'est plus gracieux ni plus noblement inspiré que la manière dont les premiers artistes italiens ont exprimé cette idée.

Lorsque, dans ce sens, la localité est une étable ou une grotte, ce lieu devient un temple plein de religion où les anges sont les ministres ; la Vierge, l'adorateur ; & le Christ, la divinité. On admet alors très-peu d'accessoires, seulement ceux qui indiquent que le sujet est une Nativité & non une *Madre Pia*.

Le divin enfant est couché dans le centre ; quelquefois sur un linge blanc, quelquefois sur la terre fleurie, ou sur une gerbe de blé, toujours interprétée par ce passage de l'Écriture : *Ego sum panis vitæ* ; il place un doigt sur ses

lèvres pour exprimer le *Verbum sum*, & ses yeux se fixent au ciel où les anges chantent le *Gloria in excelsis*. Dans quelques exemples, un ange tient la croix devant l'enfant ; dans d'autres, le petit Jésus la prend dans ses mains ; dans d'autres encore, c'est un clou ou une couronne d'épines que les anges portent comme symbole de sa fin terrestre ; mais nous pensons que ces accessoires sont de trop dans cette circonstance. Lorsque Joseph fait partie de la composition, il se tient à genoux d'un côté, de l'autre est la Vierge dans la même attitude.

Dans cette poétique version de la Nativité, Lorenzo di Credi, Perrugino, Francia & Bellini ont surpassé leurs collègues. Lorenzo s'acquit une grande réputation par la manière dont il traita ce sujet. Un grand nombre de ses compositions existent dans les galeries de Florence.

Quelques tableaux de la Nativité présentent des saints & divers personnages, introduits comme pour adorer ce grand mystère. Dans une peinture par Cima, Tobie & l'ange sont d'un côté, sainte Hélène & sainte Catherine sont de l'autre. Dans l'œuvre de Francia, l'enfant repose sur un linge blanc, il est adoré par Marie, par saint Augustin & par des anges, tous à genoux. L'adorateur, Antoni Galeazza, pour qui la peinture fut faite, est à genoux, en habit de pèlerin ; il arrivait d'un pèlerinage à Jérusalem & à Bethléem très-poétiquement exprimé dans la scène de la Nativité. Saint Joseph & saint François sont d'un côté, de l'autre est un berger portant une couronne de laurier. Dans une grande Nativité par Giulio Bomana, dont on ne peut trop préciser la date, saint Jean l'évangéliste est debout d'un côté, de l'autre est saint Longinus, celui qui perça de sa lance le côté de Jésus sur la croix.

Un triptyque par Hans Hemling offre, au centre, l'enfant adoré par sa mère & des anges, tous à genoux. Dans le compartiment à droite est la manifestation en Occident de la venue du Rédempteur, exprimée par la prophétie de la sibylle à Auguste ; dans celui de gauche est la manifestation en Orient, indiquée par le voyage des Mages & par l'étoile miraculeuse : *Nous avons vu son étoile en Orient*.

De toutes ces Nativités idéales, la plus remarquable est celle attribuée à Baticelli. Dans le centre est un apprentis, sous lequel la Vierge est agenouillée, adorant son divin enfant qui a un doigt sur ses lèvres ; un peu

en arrière, est Joseph qui paraît être en profonde méditation ; à droite, un ange présente trois personnes, les bergers sans doute, couronnées de branches d'olivier ; à gauche est un groupe semblable ; sur le toit du hangar, trois anges tenant des branches d'olivier chantent le *Gloria in excelsis* ; au dessus sont douze autres anges qui dansent en cercle, tenant entre eux des branches d'olivier ; sur le devant de cette grande peinture, trois personnages sortant du purgatoire sont reçus & embrassés par les anges. Malgré la sécheresse d'exécution de cette œuvre, on ne peut ne pas en admirer la grâce fantastique & la vaste conception de sentiment poétique & religieux. L'introduction de l'olivier & des âmes délivrées du purgatoire peint assurément la paix sur la terre aux hommes de bonne volonté ; elle peut aussi indiquer l'époque de paix universelle dans laquelle l'enfant Dieu vint au monde.

Dans une œuvre de ce sujet, par Lorenzo di Credi, qu'on voit à Florence, l'enfant Christ est couché sur une partie du voile de sa mère & tient un oiseau dans sa main ; dans le fond paraît l'étoile miraculeuse qui répand sur la scène une lumière resplendissante, & plus dans le fond encore paraissent les bergers ; d'un côté est saint Jérôme, assis près de son lion, introduit peut-être parce que Bethléem avait été sa résidence.

Voilà quelques-unes des œuvres qui présentent la Nativité comme mystère ; voyons maintenant quelques-unes de celles qui la donnent comme un événement de la vie de la Vierge.

Si l'art considère la Nativité de Jésus comme un incident historique, il doit tenir compte de toutes les circonstances qui l'ont accompagné : le temps, l'heure, la localité & tout ce qui a pu, comme accessoire, préciser le fait. Sous ce point de vue, le récit biblique & l'Évangile doivent être sa règle, & il ne peut s'en écarter que pour introduire quelques traits indiqués par les légendes, lorsqu'ils ne sont pas en opposition avec le récit évangélique & historique.

Le Temps. C'était au milieu de l'hiver, le 25 décembre ; mais il est à remarquer que cette saison, très-rigoureuse dans l'Occident, est au moins tempérée dans l'Asie Mineure & que rien ne s'opposait à ce que des bergers gardassent leurs troupeaux, parqués dans les environs de Bethléem. L'âcreté de la saison est quelquefois seulement indiquée par les vêtements

lourds & grossiers, ou par les peaux de mouton que portent les bergers sur leurs épaules.

Le Moment. C'est à minuit qu'eut lieu la naissance du Christ, & cette circonstance d'obscurité du moment est souvent indiquée par la présence d'une lanterne placée dans les mains de Joseph, surtout dans les anciennes gravures ou dans les peintures des premiers âges, très-attentifs à reproduire tous les accessoires indiqués par les légendes.

Le Lieu. Toutes les autorités, l'Evangile même, indiquent une étable comme le lieu de la naissance du Rédempteur, située dans une caverne que l'on voit encore à Bethléem, mais que la piété a transformée en chapelle. D'après certaines notices, cette étable était voisine d'une maison en ruines, jadis habitée par Jessé, père de David, & l'endroit où étaient parqués les troupeaux des bergers qui accoururent à la crèche pour adorer l'Enfant-Jésus, était celui-là même où David conduisait les brebis de son père ; circonstances qui concordent parfaitement avec l'origine de Marie & de Joseph comme descendants de la race de David, & de Jésus lui-même, comme fils de David, sur les possessions duquel Dieu voulut le faire naître en y amenant Marie & Joseph.

Accessoires. L'introduction du bœuf & de l'âne dans une scène de Nativité paraît indispensable, si on tient compte de l'autorité de saint Jérôme & des prophéties. Du reste, depuis le vie siècle jusqu'au XVI^e, aucune représentation de ce sujet ne parut sans que ces deux animaux n'entrassent dans la composition. Dans quelques anciennes peintures, ces animaux se tiennent comme à genoux, le peintre voulant sans doute par là indiquer leur vénération pour l'auteur de la nature entière couché devant eux, dans une crèche, & une des anciennes hymnes de la Nativité du Sauveur semble dire que, dans cette nuit d'hiver, ils réchauffaient l'enfant de leur haleine. L'art moderne n'a introduit cet accessoire que lorsque, obéissant aux lois religieuses, il n'a pu s'en dispenser ; & dans ce cas, l'air stupide donne à ces deux animaux montre assez que leur introduction dans son œuvre n'était pas pour lui facultative.

Un autre accessoire, qui n'a presque jamais été oublié, ce sont les anges chantant en chœur au dessus de la crèche ou du hangar servant d'asile à Jésus naissant.

Nous n'entrerons pas ici dans le détail de toutes les œuvres qui précisent le temps, le moment & les accessoires essentiels ; presque toutes renferment quelque allusion à ces circonstances, qu'il est facile à l'observateur de remarquer.

La belle œuvre du Corrège intitulée *Sa Nuit* a valu à son auteur de grands éloges, que nous sommes loin de lui refuser, pour l'idée qu'il a eue d'éclairer toute la scène de la lumière qui procède du divin Enfant ; nous devons remarquer qu'il n'a pas été le premier à la concevoir, puisque l'histoire légendaire en fait mention & qu'elle a dû être, avant lui, plusieurs fois exprimée ; mais, a-t-il du moins le mérite d'une magnifique & inimitable exécution, & d'avoir donné un bel exemple du moment.

Il est rare qu'une Nativité ait été traitée historiquement sans l'introduction des bergers, ou du moins sans la manifestation qui leur en est faite par les anges. Quelquefois ce sujet est traité à part & comme entièrement séparé ; quelquefois aussi il forme le fond du tableau. Une belle gravure de Rembrandt rivalise, en traitement pittoresque & poétique, sa fameuse Vision de Jacob, dans la galerie de Dulwich ; l'ange, que l'on suppose toujours être Gabriel, apparaît au milieu d'en haut, entouré d'un éclat de lumière & accompagné d'une multitude d'anges. Les bergers tombent prosternés, comme frappés de terreur. Les bestiaux fuient de toutes parts. Cette œuvre ne nous paraît pas sublime par le génie de la conception ; mais elle est parfaite comme exemple de style caractéristique.

Flinck, élève & souvent imitateur de Rembrandt, a reproduit l'œuvre de son maître, & d'après M. Emeric David, les deux toiles offrent une identité qui ne permet pas à tout spectateur d'en distinguer les auteurs. Cependant, d'après ce savant critique, l'idée de Flinck, quand il s'écarte de celle de Rembrandt, a plus de richesse, plus de grâce ; son coloris n'offre pas des oppositions aussi fermes que celui de son modèle, mais on y remarque avec plaisir, de l'harmonie & de la finesse. Dans le groupe des animaux règne, dit ce savant observateur, un tumulte qui rend bien l'effet de la peur que leur cause l'apparition subite de la lumière céleste ; sur le visage de leurs gardiens on distingue, avec l'expression des sentiments religieux, celle de l'étonnement & de la crainte ; le groupe des bergers présente des idées ingénieuses ; les poses de toutes les figures sont naïves & bien contrastées ;

leurs traits ont même une sorte de noblesse à laquelle Rembrandt s'éleva quand il le voulut, mais qu'il chercha rarement.



XV.

Adoration des Bergers.



OMME fait historique, la Nativité peut être traitée feule ; mais la visite des bergers qui accoururent présenter leurs hommages à l'Enfant-Dieu, après la manifestation qui leur fut faite de sa naissance, étant aussi un fait historique, elle ne peut se passer de cette circonstance, qui s'y rattache, qui en est comme le complément.

En effet, le récit, continuant, ajoute que lorsque les anges se furent retirés, les bergers se dirent : « Passons à Bethléem & voyons ce qu'il y est arrivé de si extraordinaire », & étant entrés dans la grotte, ils trouvèrent Marie & Joseph adorant le jeune enfant couché dans la crèche & lui présentèrent leurs offrandes : un agneau, des colombes & diverses autres choses. Les bergers tiennent respectueusement leurs chapeaux à la main & adorent à leur manière rustique.

Dans la composition de Raphaël, les bergers ressemblent aux habitants de l'Arcadie ; dans des peintures plus modernes des écoles italiennes, ils chantent & jouent de la musette. Cette dernière idée n'a pu trouver son origine que dans l'usage qu'ont les bergers des environs de Rome & de la Calabre de jouer de la cornemuse devant la Vierge & l'Enfant pour les fêtes de Noël. Dans la fameuse Nativité par Annibal Carracci, un personnage pittoresque souffle tant qu'il peut dans une cornemuse.

Dans les peintures vénitiennes, les bergers sont accompagnés de leurs femmes, de leurs troupeaux & même de leurs chiens. D'après quelques traditions, Simon & Jude, qui furent plus tard des apôtres, étaient au nombre des bergers.

Dans certaines compositions de Raphaël & de Ludovico Carracci, des anges sèment des fleurs. Quelquefois l'enfant Jésus est endormi ; ce qui a fait dire à Milton : « Voyez la Vierge bénie qui a mis son enfant au repos ».

Une esquisse de Raphaël représente l'enfant endormi ; Joseph soulève le rideau pour le montrer à un berger ; nous avons plusieurs exemples de cette même idée, mais dans la magnifique composition par le Titien, c'est : la Vierge qui soulève le rideau.

Un grand nombre de peintres de toutes les écoles ont traité le sujet de la Nativité & tous ont gravé sur leur œuvre les mœurs de leur nation & l'idée religieuse qui prédominait dans le moment. Nous regrettons que ces détails, qui feraient très-utiles à l'art & très-curieux pour la science, ne puissent trouver place ici.

Cependant nous ne pouvons omettre les justes observations que fait le savant auteur des *Notices historiques sur les chefs-d'œuvre de la peinture moderne*, au sujet du tableau de l'Espagnoles que l'on voit au musée impérial :

« Rien de plus vigoureux & de plus vrai que les figures des pâtres, qui, pleins de respect & d'émotion, s'inclinent pour adorer Jésus ; le dessin, le coloris, la touche & des têtes & des costumes ont une vigueur qu'on ne saurait assez admirer : la tête de Marie & celle de Jésus, au contraire, manquent de dignité, de grâce & même de relief. La lumière la plus vive, qui devrait éclairer le personnage principal, frappe sur le berger le plus avancé. On est cependant forcé de pardonner ces défauts, quand on considère le caractère de ce pâtre, l'expression religieuse répandue sur son visage & les tons chauds de ses draperies. Ni le Caravage, ni aucun de nos plus habiles coloristes n'ont peint une figure plus mâle & plus étonnante. »

Lorsque l'adoration des bergers est jointe à la Nativité de Jésus, le *Guide de la peinture* donne la composition suivante :

Une grotte. Au dedans, du côté droit, la Vierge à genoux, posant le Christ emmailloté dans une crèche. A gauche, Joseph à genoux, les mains croisées sur la poitrine. Derrière la crèche un bœuf & un âne regardant l'enfant. Derrière Joseph & la Sainte Vierge, des bergers tenant des bâtons, considérant le Christ avec étonnement. Hors de la grotte, des brebis & des bergers ; l'un d'eux joue de la flûte, d'autres regardent en haut avec

crainte : au dessus d'eux, un ange les bénit. Au dessus de la grotte & dans les nuages, une foule d'anges, portant un listel, avec ces paroles : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, & paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. » Un grand rayon de lumière descend jusque sur la tête du Christ.

XVI.

Adoration des Mages.



VANT de parler de l'adoration des rois Mages, nous devrions mentionner les œuvres artistiques qui ont consacré la circoncision, qui eut lieu, selon saint Bernard, dans l'étable même, huit jours après la nativité, mais ce fait appartient essentiellement à l'histoire de Jésus, & Marie n'y joue aucun rôle qui puisse motiver son introduction. Remarquons seulement, en passant, que les artistes indiquent pour cette cérémonie la présence du grand-prêtre, tandis qu'il est constant que l'enfant Jésus & ses parents ne quittèrent Bethléem que plusieurs jours après & pour se rendre directement à Nazareth ; le prêtre dut donc être Joseph lui-même.

L'adoration des rois Mages est une scène que l'on a souvent reproduite quoiqu'elle se rapporte aussi plutôt à la vie de Notre Seigneur Jésus-Christ qu'à celle de sa mère, pour laquelle elle n'est qu'un incident. Mais, comme les artistes n'ont jamais peint l'adoration des Mages sans l'introduction de Marie, voire même celle de Joseph, nous allons en dire un mot.

Un doute s'est élevé parmi les artistes sur la présence ou l'absence de Joseph au moment de la visite des Mages à l'enfant Jésus. Quelques-uns ont négligé de le faire paraître, pensant que Joseph devait s'effacer pour laisser à l'enfant, dans l'esprit des Mages, toute son origine divine, car c'est un Dieu que les Mages venaient adorer, & non le fils d'un homme que la présence de Joseph auprès de Marie eût pu faire supposer ; d'autres, au contraire, l'ont introduit & le placent souvent derrière le siège de Marie, s'appuyant sur son bâton & considérant la scène avec une douce admiration ; souvent il reçoit les dons faits à Jésus. Dans une peinture par

Angelico, un Mage lui serre la main en signe de félicitation, & dans une autre de Parmigiano, que l'on voit à Munich, un Mage l'embrasse.

Dans ce sujet, comme dans bien d'autres, les artistes italiens ont donné carrière à la flatterie ou à la complaisance & ont souvent introduit des portraits sous le costume des rois Mages. Une peinture, attribuée à Sandra Batticelli, représente Cosma Médicis, & Léonard de Vinci fit une esquisse où les trois Mages ne sont autres que les trois Médicis de cette époque, Cosma. Lorenzo & Giuliano.

Mais ce défaut n'a pas été celui des artistes italiens seuls, car dans un retable digne de remarque, par Jean Van Eyck, représentant l'adoration des Mages, le plus vieux d'entre eux, qui adore l'enfant Jésus, n'est autre que Philippe le Bon, duc de Bourgogne ; dans le second, qui se prosterne derrière le premier, on a cru reconnaître les traits d'un des grands officiers de la cour du prince, & le troisième présente tout l'extérieur de Charles le Hardi. Son attitude n'exprime aucune humilité ; il semble incertain s'il se prosternera ou non. A droite de la Vierge & un peu en avant, Joseph est debout, le chapeau à la main, revêtu d'une tunique rouge. Tous les accessoires de cette peinture : les vases d'or & d'argent, les vêtements des trois rois, éclatants de bijoux & de pierreries, les fourrures, la soie, le velours sont peints avec un fini & une délicatesse remarquables & donnent une idée de la richesse de la cour de Bourgogne où résidait le peintre.

La composition par Raphaël présente les Mages sous un costume non oriental, mais tout classique. A quelque distance, on aperçoit un éléphant portant un singe, ce qui indique de fuite le lointain Orient.

Dans une des œuvres, sur ce sujet, par Ghirlandajo, la grotte forme une espèce de dais devant lequel deux rois Mages sont agenouillés. La nationalité de l'un d'eux, roi d'Ethiopie, n'est pas indiquée par la teinte de son visage, mais par un Nègre placé derrière lui & sur le point de le débarrasser de son manteau.

Francia a aussi traité le même sujet, & sa composition, que l'on voit à Dresde, est remarquable. Dans son tableau, la Vierge est assise sur les marches d'un temple en ruines, contre lequel pousse un figuier qui, malgré l'hiver, est couvert de feuilles vertes ; Joseph est à genoux à côté de Marie, & derrière elle on voit deux bergers arcadiens, avec un bœuf & un

âne. La Vierge, avec un air admirable de modestie & d'humilité, présente son enfant à l'adoration des Mages. Le premier d'entre eux, à genoux, joint les mains ; le second, aussi en adoration, tient un vase d'or ; le troisième, au noir visage, est debout & tient un encensoir ; le divin enfant lève les mains en signe de bénédiction. Derrière les rois sont trois personnages debout & derrière ceux-ci sont six autres personnages à cheval ; puis, dans le fond, on aperçoit une longue fuite de chevaux & de chameaux s'approchant. Le point de vue est admirable ; on reconnaît dans cette œuvre le goût de Lorenzo Costa, maître de Francia.

Parmi les œuvres des artistes allemands sur ce thème, celle d'Albert Durer, dans la tribune de la galerie de Florence, & celle de Gossaert, de l'école flamande, qui fait partie de la collection de lord Carlisle, sont peut-être les plus remarquables. Gossaert présente la Vierge assise, revêtue d'un manteau bleu-foncé ; ses traits sont du type allemand. Le plus âgé des rois offre un vase d'or dans lequel l'enfant Dieu a pris une pièce qu'il tient à la main ; le nom du roi, Jasper, est gravé sur le vase ; un autre roi plus jeune tient une coupe, & le roi éthiopien, Balthazar, est à gauche, debout & couronné. A travers une arcade, on aperçoit un magnifique point de vue & les bergers qui s'approchent. C'est une des plus belles peintures qu'ait produites l'école flamande. Dans une riche composition par Lucas de Leyde, on voit, dans le fond, Hérode debout sur un balcon de son palais ; son œuvre est un bel exemple du style hollandais.

On voit fréquemment le voyage des rois peint à fresque sur les murs des diverses chapelles dédiées à la Nativité & à l'Epiphanie ; leur venue d'un côté, & leur départ de l'autre. Dans quelques exemples, on les voit s'embarquer sur des vaisseaux ; les preuves en sont la fresque par Lorenzo Costa & les bas-reliefs de la cathédrale d'Amiens. Cette allusion trouve sa raison d'être dans une légende rapportée par Arnabius le Jeune, commentateur des psaumes de David, laquelle dit que quand Hérode apprit que les Mages lui avaient échappé & qu'ils s'étaient embarqués, il fit brûler, dans sa colère, tous les vaisseaux qui étaient dans le port.

Une magnifique fresque du voyage des Mages est celle de la chapelle Riccardi à Florence, faite, dit-on, par Benazzo Gazolli pour le vieux Cosma Médicis.

La galerie du Belvédère, à Vienne, renferme un tableau de Barbarelli dit le Giorgion, intitulé *les Géomètres orientaux*. De l'avis de plusieurs observateurs, ce ne sont que les rois Mages cherchant l'étoile miraculeuse. Le premier de ces personnages, sous un costume oriental & à la barbe grise, tient une table astronomique ; le second, homme d'un âge moyen, semble l'écouter ; le troisième, plus jeune, regarde le ciel, un compas à la main. Ce qui corrobore cette opinion, c'est : la lumière éblouissante qui paraît dans le lointain & qui précède sans doute le lever de l'étoile qu'ils cherchent du haut des montagnes de Chaldée.

Nous ne terminerons pas cette page de l'histoire des événements de la vie de la Vierge, sans dire un mot de l'œuvre du Poussin, de l'école française. Ce tableau offre cela de particulier qu'il a été peint sur une toile teinte en rouge, pratique malheureuse, mise en vogue par le Tintoret, mais repoussée par Rubens, par le Titien, par le Corrège, qui peignaient ordinairement sur des fonds blancs.

Dans cette œuvre, le Poussin eût pu faire ressortir le contraste qui devait exister entre la richesse des vêtements, la fuite pompeuse des personnages & la pauvreté rustique de la crèche où repose l'enfant ; il n'a cherché rien de pareil ; *heureux celui qui adore en esprit & en vérité !* voilà la pensée qu'il a voulu faire naître. Mais, s'il a banni de sa composition la magnificence qui lui était permise, dit Emeric David, il en a aussi écarté les objets qui n'étaient plus nécessaires pour le contraste. Il a supposé l'étable formée par les ruines d'un antique édifice. La Vierge & saint Joseph en sont sortis. La Vierge est assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, auprès d'une pierre carrée qu'on pourrait supposer avoir servi d'autel. Trois groupes composent ce tableau : à gauche, sont placés la Vierge, le Christ & saint Joseph ; au milieu, les rois & leur suite ; dans le fond, les valets, les chameaux, les chevaux, cortège fastueux, que, par respect, les Mages ont laissé à l'écart. Deux des rois sont prosternés aux pieds du Christ ; le troisième, sans perdre de vue l'objet de son adoration, semble chercher avec empressement l'endroit où se placeront ses genoux. Tous les personnages de leur fuite expriment le même sentiment de respect. L'un d'eux, prosterné comme ses maîtres, regarde avidement l'enfant mystérieux ; un autre, debout, faisant le signe du silence, paraît vouloir

recueillir les paroles qui se diront dans cette scène mémorable. Deux pâtres se sont joints à la fuite des rois ; l'un ne montre que de l'étonnement ; l'autre, portant la main vers sa poitrine, décèle, par ce geste naïf, la lumière intérieure qui l'éclairé. Les mouvements de tous les personnages sont aussi expressifs que les traits de leurs visages ; chaque figure est aussi belle par la naïveté de la pose que par la chaleur de l'expression.

Tout ce qu'une critique sévère pourrait désirer de plus dans ce tableau, c'est que le groupe de la Vierge ne fut pas à l'extrémité & qu'une partie des draperies ne fût pas dérobée par la bordure. Mais la gravure qu'en a faite M. Avite, ne portant pas ce défaut, il est vraisemblable que la toile a été mutilée.

A tous ces détails, épars ça & là, laborieusement recueillis, ajoutons, en terminant ce sujet, un mot sur deux toiles qui représentent l'adoration des Mages, & que possède le Musée de Lyon.

L'une, par Caliari dit Véronèse, est pleine d'effet & de magie par la vivacité du coloris, qui trahit le style vénitien. Sa composition n'a rien d'original, n'offre aucune idée neuve particulière à l'auteur, mais cette œuvre a le mérite d'être sortie d'un pinceau jeune encore que Venise dut regretter de voir se briser si tôt. L'ensemble est digne du fils & de l'élève de Paul Véronèse, & si un blâme peut lui être adressé, c'est celui d'avoir fait le portrait de quelques seigneurs vénitiens sous le pseudonyme des rois Mages. En effet, dans cette œuvre, tout est vénitien, rien n'y rappelle la Judée, si ce n'est le fait représenté.

L'autre de ces toiles, œuvre du grand peintre flamand, n'a pas besoin qu'on fasse son éloge pour être appréciée des connaisseurs modernes comme elle l'a été des contemporains. Avant que notre ville la possédât, cette toile faisait l'ornement du célèbre musée de Munich & les nombreuses copies qu'en a laissées Rubens sont le plus sûr témoignage de son mérite.

Dans cette œuvre tout est grand, tout est noble & digne à la fois, & du sujet représenté, & des personnages qui y figurent. La fuite nombreuse des rois peint leur magnificence, & leur costume les qualifie & les nationalise suffisamment. Le coloris, vif & éclatant, rivalise celui des Vénitiens &, s'harmonisant parfaitement, offre partout des contrastes qui plaisent à l'œil sans l'éblouir.

Voici l'ordonnance que le *Guide de la peinture* indique pour le sujet de l'adoration des Mages.

Maison. La Sainte Vierge, assise sur un siège, portant le Christ enfant qui bénit. Devant elle, les trois Mages offrent leurs présents dans des coffres d'or. L'un des rois, vieillard à grande barbe, la tête découverte, s'agenouille en regardant le Christ ; il lui offre son présent d'une main, de l'autre il tient sa couronne. Le second roi a peu de barbe ; le troisième n'en a pas du tout⁵.

Ces deux derniers se regardent entre eux & se montrent le Christ. Derrière la Sainte Vierge, Joseph debout, dans l'admiration. Au dehors de la grotte, un jeune homme tient les trois chevaux par la bride. On peut encore, sur une grande toile, peindre dans le lointain & sur une montagne, les trois Mages à cheval, retournant dans leur pays ; un ange devant eux, leur montrant le chemin.



XVII.

Purification de la Vierge, Présentation au Temple.



ES artistes ont souvent représenté la purification de la Vierge qui, conformément au Lévitique, eut lieu quarante jours après la naissance de Jésus. Deux idées sont ordinairement exprimées dans ce sujet : la purification & la prophétie de saint Siméon. L'art ancien, surtout l'art grec, donnait à cette dernière une signification importante, à cause d'une légende très-accréditée des anciens au sujet de saint Siméon. Ce prêtre, grand docteur de la loi & très-versé dans la science biblique, fut un des septante savants envoyés à Ptolémée Philadelphie pour traduire les livres saints d'hébreu en grec. La part de Siméon fut de traduire le livre du prophète Isaïe. Arrivé à ce passage qui dit : « Voici qu'une vierge concevra & enfantera un fils », Siméon se mit à douter & à se demander comment une chose semblable était possible & après une longue méditation, craignant de scandaliser les Grecs, il traduisit le mot hébreu *Alma*, vierge, par un mot grec qui signifiait jeune femme ; mais à peine l'eût-il écrit, qu'une main invisible l'effaça & le remplaça par le mot Vierge. Siméon récrivit plusieurs fois les mots jeune femme, toujours effacés par une main inconnue & remplacés par le mot propre. Enfin, saisi d'étonnement à la vue de cette mystérieuse substitution, il posa la plume & se mit à méditer, & il fut en même temps pénétré d'une lumière divine qui lui révéla que ce miracle, auquel il lui répugnait de croire, était non-seulement possible, mais encore que lui-même ne mourrait point avant d'avoir vu le Christ, le Sauveur du monde, & ce fut à l'occasion de l'accomplissement de cette promesse, que ce vieillard, plus que

centenaire, ayant vu l'enfant Jésus présenté par Marie, chanta le *Nunc dimittis servum tuum, Domine*, & prophétisa de grandes choses de la mère & du fils.

On pourrait donc admettre que l'art ancien n'a voulu retracer que la reconnaissance du Christ par Siméon, & le sujet n'est alors que la présentation de Jésus au Temple ; mais l'introduction dans quelques-unes de ces peintures, d'une servante portant les deux colombes indique aussi qu'elles peuvent recevoir le nom de Purification de la Vierge.

Dans l'antique composition grecque, on doit voir la Présentation, car tout concorde, pour ce sujet, avec le modèle décrit par Drivon : le grand encensoir, la coupole, Joseph portant les deux pigeons, & Anne derrière Siméon.

Une composition célèbre, par Fra Bartholomeo, & que l'on voit à Vienne, présente à peu près les mêmes dispositions ; seulement il a introduit un personnage de plus, une femme, qui ne peut être que Marie de Salomé qui s'attacha à la Vierge, après la naissance du Christ à Bethléem. On attribue à Francia, peut-être à tort, une œuvre où l'artiste a traité ce sujet selon le modèle grec & avec une exquise perfection. La même incertitude n'existe plus sur l'œuvre de Jean Van Eyck, de l'école flamande. Une église gothique représente le temple ; outre les personnages indispensables, il a peint une fuite nombreuse de serviteurs parmi lesquels une femme porte un panier rempli de colombes ; cette femme a une singulière coiffure composée d'un bandeau étroit d'étoffe d'or qui s'enroule autour de sa tête, en forme de turban ; elle a du reste une grâce particulière.

Dans l'œuvre de Guido, une jeune fille offre deux colombes & un garçon présente deux pigeons.

Après que Joseph & Marie eurent accompli ce qui était prescrit par la loi du Seigneur, ils s'en retournèrent en Galilée, à Nazareth, leur ville, pour s'y livrer à leurs occupations ordinaires & pour y élever le divin enfant.

Pour représenter le mystère de la Purification, on doit, d'après le *Guide de la peinture*, ordonnancer son tableau ainsi qu'il fuit :

Un temple & une coupole. Au dessous de la coupole, une table sur laquelle est un encensoir d'or. Saint Siméon prend dans ses bras le Christ petit enfant & le bénit. De l'autre côté de la table, la Sainte Vierge ouvre ses

bras & les tend vers lui. Derrière elle, Joseph, portant deux colombes dans sa robe. Auprès de lui, la prophétesse Anne dit sur un cartel : « Cet enfant est le Créateur du ciel & de la terre.

XVIII.

Fuite en Egypte.



PEINE étaient-ils de retour dans leur simple & modeste demeure, que Joseph & Marie durent se préparer pour un plus périlleux voyage dont le terme était la terre de l'exil.

La proscription que fit Hérode de tous les enfants mâles de deux ans & au dessous, afin d'envelopper dans le massacre le nouveau roi des Juifs que les Mages étaient venus adorer & dont ils n'étaient point retournés lui indiquer la demeure, força Joseph & Marie, avertis par un ange, de partir aussitôt pour l'Egypte & d'y rester jusqu'à ce qu'un nouvel ordre du Très-Haut les en rappelât.

Cette scène, toute pleine d'intérêt, dans la vie de la Vierge, n'est pas restée inédite ; l'art s'y est attaché & en a fait le thème de fort belles productions. Les exemples de l'art ancien sur ce sujet sont peu communs, mais les écoles modernes en ont fourni un grand nombre ; seulement il est rare que les deux points essentiels du sujet : l'avertissement & la fuite, y soient bien distingués. Dans ces œuvres, la composition ordinaire est Joseph endormi sur une chaise ; un ange est debout devant lui, faisant un geste qui semble lui dire : « Lève-toi & fuis. »

Une légende, consacrée par des peintures grecques & des miniatures du III^e & du IV^e siècle, atteste que saint Jean-Baptiste était voué à la mort comme les autres innocents ; mais Elisabeth, avertie d'en haut, courut le cacher dans le désert où, étant poursuivie par les massacreurs, elle s'enfonça dans le creux d'un rocher dont l'entrée se referma aussitôt miraculeusement. Zacharie, n'ayant pas voulu trahir son fils, fut massacré entre le temple & l'autel.

Dans l'œuvre du Titien, nommée *le Riposo*, que l'on voit à Paris, on croit apercevoir les préparatifs de la fuite de la sainte famille. Marie est assise sous un arbre, allaitant son fils ; dans le fond on aperçoit une grossière étable dans laquelle Joseph prépare l'âne ; un bœuf est en dehors ; mais nous pensons que l'artiste a voulu peindre ce qu'indique le titre de son tableau, un repos dans la fuite. Dans une composition qu'on voit à Paris, attribuée à Tiarini, mais qui appartient plutôt au Dominiquin, la Vierge, s'appuyant sur l'épaule de Joseph, semble être sur le point de se placer sur la modeste monture. Dans une peinture du Poussin, Marie, venant de s'asseoir sur l'âne, prend l'enfant des bras de Joseph ; deux anges conduisent l'animal ; un troisième à genoux rend hommage au divin enfant ; un peu plus loin, deux autres semblent dresser une tente. La tradition rapporte que le bœuf qui était dans l'étable de Bethléem accompagna la sainte famille en Egypte, & cette légende est consacrée par Albert Durer dans une gravure où l'on voit le bœuf marcher à côté de l'âne. Elle dit aussi que Marie fut accompagnée par Salomé & Joseph par ses trois fils. Cette version de l'histoire, généralement repoussée par l'art moderne, a été néanmoins consacrée par Giotto, dans l'arène de Padoue, où Salomé & les trois jeunes gens servent Marie & Joseph. Une œuvre anonyme présente encore Salomé marchant à la fuite de l'âne. Elle est voilée & soutient sur un bâton ses pas chancelants ; mais ce sont de rares exceptions. La composition générale du sujet est le simple groupe de Joseph, Marie & l'enfant. Comme on peut supposer que, dans ces moments de grand danger, le soin de veiller sur le divin enfant fut spécialement confié à Joseph, on ne peut blâmer les œuvres grecques qui présentent Joseph portant l'enfant dans ses bras ou sur ses épaules, tandis que Marie le fuit assise sur l'âne. C'est ainsi qu'on voit ce sujet sculpté sur les portes de la cathédrale de Benavent & de celle de Montréal, toutes deux exécutées par des artistes grecs.

On ne saurait admettre non plus que Dieu abandonna à eux-mêmes les saints voyageurs pendant un trajet de si longue durée, & l'introduction de quelques anges s'occupant d'eux & leur servant de guides, est tout à fait admissible ; grâce à cet accessoire, le groupe peut être admirablement varié.

Joseph, dit l'histoire, se leva dans la nuit. Voilà la raison d'être de ces peintures qui présentent la fuite éclairée par la lune & par les étoiles, si on ne veut y voir un caprice du peintre ou un désir de montrer son habileté à exprimer les effets d'une clarté douteuse, plutôt que son attention à se conformer au récit évangélique. Tantôt un ange marche devant, portant une torche ou une lanterne pour éclairer la route des voyageurs ; tantôt c'est Joseph qui tient la lanterne.

Dans une œuvre du Poussin, Marie marche la première, portant l'enfant ; Joseph la suit, conduisant l'âne ; un ange leur montre la route.

Evidemment le voyage de la sainte famille ne se fit pas en une seule nuit, & une pieuse croyance veut que, pour sauver une vie si précieuse, les jours aient été diminués. Malgré cela, les artistes ont pu, selon leur goût, placer la scène ou dans le jour ou dans la nuit.

Dans plusieurs représentations on aperçoit un homme qui sème du blé ou qui le moissonne. Cette circonstance fait allusion à la légende qui fut : « Hérode, ayant appris qu'une famille de Bethléem avait fui, envoya des gardes à sa poursuite. Après plusieurs jours de marche, les fugitifs rencontrèrent un homme qui semait du blé. La Vierge, s'approchant du semeur, lui dit : – Si quelqu'un vous demande si vous nous avez vus passer par ici, vous répondrez *oui, mais quand je semais ce blé* ; ce qui était la vérité, car la Vierge n'eût point consenti à un mensonge, même pour sauver la vie de son fils ; mais voici que par un effet miraculeux de l'Enfant-Dieu, en une seule nuit le blé se leva & mûrit tout prêt à être moissonné. Le jour suivant, les soldats d'Hérode étant venus, demandèrent effectivement aux moissonneurs s'ils n'avaient point vu un vieillard, une femme & un enfant voyageant dans la contrée. – Nous les avons vus, répondirent les moissonneurs, mais quand nous semions le blé que nous moissonnons. Sur cette réponse, qui faisait pressentir un laps de temps de six mois, les soldats cessèrent leur poursuite & s'en retournèrent. » Hans Hemling, de l'école flamande, nous a fourni une belle traduction de cette légende. A gauche est la fuite en Egypte, dans le fond on voit les cultivateurs qui moissonnent & les soldats d'Hérode qui poursuivent la sainte famille. Dans une belle fresque attribuée à Pinturicchio, la sainte famille quitte Nazareth ; dans le fond on aperçoit la ville & le massacre des innocents ; un peu plus

avant, le paysan qui moissonne, & tout à fait au premier plan, un palmier qui incline ses branches devant le divin enfant. C'est à cette circonstance que fait sans doute encore allusion le tableau de Van Eyck que l'on voit à Anvers, *Repos en Egypte*, dans lequel figurent au second plan des paysans avec leurs charrues & saint Joseph, apportant un pot de lait à la Vierge nourrice.

L'Evangile se taisant sur la route que tinrent les illustres voyageurs, les artistes les ont fait arriver, tantôt dans des vallons fleuris, remplis de fruits & arrosés par des cours d'eau limpide, tantôt dans d'épaisses forêts où ils n'auraient pu que s'égarer s'ils n'eussent été guidés par des anges. Une légende que l'art a peu reproduite les fait tomber entre les mains de deux brigands dont les bandes infestaient alors le pays, & ils ne durent leur salut qu'à la générosité de l'un d'eux qui offrit quarante oboles & sa ceinture à son camarade pour qu'il les laissât aller en paix. La légende ajoute qu'il reçut même les voyageurs dans sa hutte pour y passer la nuit & que la Sainte Vierge lui prophétisa que le Seigneur le recevrait à sa droite & lui accorderait le pardon de ses fautes. On prétend que ce fut le bon larron qui fut attaché à une croix en même temps que Jésus. On ne connaît que deux reproductions de cette légende ; ce sont la fresque qu'on voit à l'Académie de France & attribuée à Giovanni, & une peinture à laquelle on donne Zuccaro pour auteur.

Une des légendes les plus populaires, relatives à ce voyage, est celle du palmier qui, dit-on, par ordre de Jésus, abaissa ses branches pour ombrager la Sainte Vierge. Dans une œuvre d'Antonetto Mellone, sur ce sujet, l'enfant Jésus étend ses petits bras & saisit les branches de l'arbre. Quelquefois des anges se chargent de ce soin. On raconte que quand la sainte famille atteignit le terme de son voyage & approcha d'Héliopolis, un arbre qui croissait devant la porte de la ville, courba ses branches pour saluer le Christ, & de grandes autorités assurent que partout, sur le passage du fils de Dieu, les idoles égyptiennes tombèrent la face contre terre ; quelques peintures retracent ce fait.

L'art est même allé plus loin Supposant qu'une si grande distance n'avait pu être parcourue sans avoir à traverser des cours d'eau & des lacs, quelques peintres modernes ont représenté la sainte famille

s'embarquant, & pour accessoire obligé, ils sont gouverner l'esquif par un ange. Le premier peintre qui ait osé introduire cette innovation est, dit-on, Annibal Carracci. D'après une petite esquisse par le Poussin, la sainte famille est sur le point de s'embarquer ; dans une œuvre de Giordano, un ange aide la Sainte Vierge à s'embarquer, & dans une autre par Teniers, on voit la sainte famille & l'âne dans un bateau, traversant une rivière au clair de la lune.

Parmi toutes ces œuvres idéales & fantastiques, si nous avons à donner des éloges, nous les accorderions à Gaudenzio Ferrari. Dans son œuvre, la Vierge est assise sur l'âne avec une certaine élégance. L'enfant, debout sur les genoux de sa mère, semble indiquer la route ; un ange guide la marche. Derrière l'âne, saint Joseph, chargé d'une besace, chemine appuyé sur un bâton, & dans le fond, le palmier incline ses branches. Parmi les nombreuses peintures que l'on attribue à Claude, il en est neuf dans lesquelles la fuite de la sainte famille est introduite comme point de vue ou comme groupe.

Une œuvre sur ce thème, que nous ne pouvons passer sous silence, à cause de la singularité de l'idée de l'artiste, & que décrit très savamment Emeric David est celle d'Adam Elzheimer, de l'école allemande, que possède le musée du Louvre & que l'on regarde comme le chef-d'œuvre de l'élève de Philippe Offenbach.

Son tableau, peint sur cuivre, représente une Fuite en Egypte, comme il pourrait être pris pour un Riposo. Dans cette œuvre, la sainte famille arrive pendant la nuit, chez des bergers qui gardent leurs troupeaux, dans un bois, au bord d'un étang. Le groupe est placé sur le premier plan, vers le milieu du tableau. Le peintre a indiqué le moment par une branche d'un bois résineux qu'il a placée allumée dans les mains de Joseph & qui lui tient lieu de falot.

La clarté de ce flambeau rustique se porte, de bas en haut, sur le visage du saint personnage, sur son manteau violet & blanc, sur sa tunique rouge ; elle fait briller la tête de la Vierge & celle de son Fils, & échauffe par des reflets heureux les tons bleus du manteau qui l'enveloppe. A gauche, devant un massif formé par de grands arbres, les bergers entourent un foyer dont la flamme se mêle à des tourbillons de fumée ; à droite, le paysage est

ouvert, & la lune, dont le disque paraît tout entier, répand sa lumière sur les eaux transparentes de l'étang, sur les arbres qui l'environnent, sur des bœufs qu'on voit paître dans le lointain.

Comme œuvre d'art, ce tableau mérite toute l'attention des connaisseurs, par les diverses lumières que le peintre a su ménager de trois points différents, sans qu'elles nuisent aucunement à l'effet, par la finesse & la délicatesse des reflets & par l'expression répandue sur les personnages & sur les accessoires ; mais, à notre avis, il rend peu l'idée du sujet traité, & il ne faut pas être peu versé dans la science des musées, pour découvrir sur cette toile une fuite en Égypte.

Terminons ce chapitre par l'ordonnance que prescrit le *Guide de la peinture* pour ce sujet :

Montagnes. La Sainte-Vierge, assise sur un âne avec l'enfant, regarde derrière elle Joseph portant un bâton & son manteau sur l'épaule. Un jeune homme conduit un âne chargé d'une corbeille de jonc ; il regarde la Vierge qui est derrière lui⁶. Au devant, une ville & des idoles tombant du haut des murs.



XIX.

Repos de la Sainte Famille.



Le sujet qu'on intitule ordinairement un *Riposo*, un des plus gracieux & des plus attrayants que l'art ait reproduits, semble n'appartenir qu'à l'école moderne, car on n'en trouve aucun exemple qui remonte au delà du XVI^e siècle. Dans ses accessoires il a tout le caractère romantique & pastoral qui le recommandait aux peintres vénitiens du XVII^e siècle, mais ce n'est pas sans un certain talent qu'on peut distinguer parmi toutes les peintures qui portent ce titre, les plus belles œuvres de celles qui s'éloignent du sujet.

Un *Riposo* n'est pas simplement une famille assise, dans un point de vue, dans une position agréable & champêtre, mais un épisode de la fuite en Egypte, un repos au milieu du voyage. Dans ce sujet l'idéal ne doit point trouver place, car c'est une réalité, une scène actuelle & possible. Pour donner de l'éclat à leurs œuvres, la plupart des peintres ont fait, dans ce sujet, bon marché de l'histoire & de la raison, car ils y ont introduit, sans aucune autorité, sainte Elisabeth, saint Jean-Baptiste & divers autres personnages, ce qui donne à ces tableaux le nom de Saintes Familles plutôt que celui de *Riposo*. Qu'on introduise dans un sujet de ce dernier titre, des incidents possibles & naturels : l'âne paissant dans une verte prairie ; Joseph cueillant des dattes, sa besace & son bâton déposés non loin de Marie tenant son fils ; Marie puisant de l'eau à une source ; une femme étrangère lavant du linge : tous ces accessoires peuvent y trouver place ; mais on ne peut voir que des Saintes Familles dans les tableaux où paraissent sainte Elisabeth & son fils, quelle qu'ait été la volonté du peintre, & quels que soient les accessoires dont il décore son œuvre.

Il est rapporté que les saints voyageurs s'arrêtèrent longtemps dans un bosquet de sycomores ; c'est sans doute cette circonstance qui donna à cet arbre un certain intérêt religieux, dans les premiers temps, & ce fut probablement un des motifs qui engagèrent les Croisés à l'apporter en Europe.

Près du village de Matarea, en Egypte, surgit une fontaine miraculeuse pour rafraîchir la sainte famille. Des voyageurs as-furent qu'elle existe encore & qu'elle est nommée par les Arabes la fontaine de Marie. Le Corrège n'a pas oublié cette fontaine dans son Riposo, où l'on voit la Vierge puisant de l'eau avec une tasse, & la reproduction de cet incident, que l'on trouve dans les œuvres attribuées à Baroccio & à Dominichio a fait donner à ces peintures le nom de *Madona della Scudella*.

Souvent Marie lavait à cette fontaine le linge de l'enfant Jésus, dit la légende ; plusieurs peintres ont donc pu représenter la Vierge lavant du linge au bord d'une fontaine. Dans un paysage charmant, Luc Massari a figuré le Christ prenant du linge mouillé dans une corbeille & saint Joseph l'étendant pour le faire sécher. Plusieurs artistes ont introduit des anges dans des Riposo, mais aucun ne l'a fait plus gracieusement que Lucas Granack. Dans son œuvre, la Vierge & son fils sont assis sous un arbre ; des anges dansent en rond autour d'eux ; la cause de leur fuite, le massacre des innocents, est exprimée figurativement par deux petits garçons ailés assis sur une branche de l'arbre, dérobant un nid d'oiseaux dont ils tuent les petits, tandis que le père & la mère de leurs victimes voltigent en criant au dessus de leurs têtes. David Hopfer a reproduit à peu près la même idée dans une singulière mais gracieuse composition, & on dirait que Wan Eyck avait sous ses yeux ces deux peintures quand il fit le croquis de son magnifique Riposo, si souvent copié & imprimé. Dans cette belle œuvre, la Vierge est assise sous un arbre & tient son divin fils ; Joseph, assis derrière elle, semble dormir ; autour d'eux huit anges dansent en cercle, tandis que d'autres, placés sur des nuages, sont de la musique. Dans une autre œuvre de Lucas Granack, la Vierge & l'enfant sont assis sous un arbre, au bord d'une fontaine dans laquelle des anges lavent du linge ; Joseph s'approche conduisant l'âne.

Il est dit qu'après l'installation de la sainte famille à Matarea, Joseph pourvut à ses besoins en exerçant son état de charpentier, ce qui autorise Albert Durer à le présenter un tablier devant lui, une hache à la main, occupé à couper une planche ; Marie, assise dans un coin, file sa quenouille & soigne son fils qui dort dans un berceau. Autour de ce groupe sont plusieurs anges dont les uns ramassent des copeaux & les mettent dans des corbeilles, d'autres s'amuse selon leur goût, d'autres sont à genoux autour du berceau & semblent veiller sur l'enfant.

Dans un même sujet, par le Titien, l'enfant est couché sur un coussin posé à terre, la Vierge est à genoux devant lui, Joseph s'appuie sur son bâton auquel est suspendue une besace. Dans un autre, du même artiste, deux anges à genoux offrent des fruits aux saints voyageurs ; dans le fond, un petit ange donne à boire à l'âne.

Les légendes disent encore que non-seulement des anges accompagnaient la sainte famille, mais qu'ils lui préparaient la tente pour le repos de la nuit. Ce qui explique l'œuvre du Poussin, dans laquelle la Vierge & l'enfant reposent sous un rideau suspendu aux branches d'un arbre & soutenu par des anges, tandis que d'autres leur offrent des fruits. Dans les Riposo, la localité est rarement exprimée, cependant le Poussin en offre deux exemples ; dans l'un, la sainte famille est assise sur les marches d'un temple égyptien ; sur le fond du tableau on aperçoit un sphinx & une pyramide ; dans l'autre, un garçon éthiopien offre des fruits à l'enfant Jésus.

Présenter Joseph endormi, tandis que la Vierge & l'enfant veillent, est une idée contraire aux légendes & en opposition au rôle naturel de chacun ; mais la poésie s'accommoderait très-bien d'une composition dans laquelle l'enfant & Joseph dormant, la Vierge veillerait ; & l'idée serait plus poétique encore si l'enfant, dans les bras de sa mère, semblait veiller sur ses bons parents endormis & prier pour eux.

Dans un Riposo par Rembrandt, la sainte famille prend le repos de la nuit ; une lanterne est suspendue à une branche d'arbre. Un imitateur a complété son idée &, d'après lui, la Vierge & l'enfant dormant, saint Joseph montre le poing à l'âne qui se dispose à troubler leur repos par son braiment.

Le sujet qui nous occupe, pouvant être varié à l'infini, ne saurait être limité à une idée fixe, ni circonscrit par des règles quelconques. Pourvu que l'artiste représente la sainte famille en repos, dans une des circonstances qu'il est si facile de supposer, en donnant carrière à l'imagination, ce sera toujours un Riposo ; le mérite artistique sera alors dans le naturel de la situation, de l'attitude des personnages & des accessoires que l'idéal lui fournira. Aussi le *Guide de la peinture* ne prescrit-il aucune composition particulière & laisse-t-il un champ libre à la composition de l'artiste.



XX.

Retour d'Egypte.



ASSONS sous silence le détail des misères, des privations & des souffrances qu'eut à endurer la sainte famille sur la terre de Mesraïm. L'imagination peut se les représenter, mais l'art ne peut les traduire, aussi n'en a-t-il retracé que de rares épisodes.

On est peu d'accord sur la durée du temps que la sainte famille passa en Egypte. Les uns l'y sont rester sept ans ; d'autres, deux. L'art, sans s'arrêter à un âge précis, passe sur la difficulté & présente Jésus à son retour de l'exil, tantôt sous l'aspect d'un enfant de sept ans, tantôt sous celui d'un enfant de quatre ans, marchant à côté de ses parents qui le tiennent par la main.

Dans une peinture attribuée à Francisco Vanni, Jésus est un petit enfant de trois à quatre ans, portant un petit panier rempli d'outils de charpentier. Dans ce sujet, la cause de la fuite & du retour est presque toujours indiquée par trois ou quatre cadavres d'enfants martyrisés, parsemés sur la route, comme en fournit un exemple le tableau de Domenico Feti, à Vienne.

Dans une belle peinture que l'on voit à Paris, Rubens a exprimé un retour, malgré que bien des personnes y voient une fuite. L'enfant Jésus marche entre Joseph & Marie, qui porte un grand chapeau de paille. L'âge que l'extérieur de l'enfant indique ne peut laisser de doute sur l'intention de l'artiste, non plus que sur le titre qu'on doit donner à sa représentation.

L'histoire, ni aucune légende ne faisant mention du retour de la sainte famille dans la Judée, l'art s'est peu attaché à cette circonstance qui n'offrait aucune idée neuve à exprimer. Toutes les fois qu'il s'en est occupé, c'est toujours Marie, Joseph & l'enfant Jésus qui forment le groupe ;

rarement on y introduit des anges, & cette lacune est une faute, à notre avis, car il n'est pas plus admissible que la sainte famille pût mieux se passer en revenant qu'en allant, des services que lui rendaient ces messagers célestes. L'enfant Jésus était, il est vrai, alors sorti des langes, mais il était très-jeune encore & ses parents n'étaient devenus, dans l'exil, ni plus riches ni plus robustes

Nous pensons qu'on peut introduire, dans un retour d'Egypte, les mêmes circonstances, les mêmes accessoires qui ont trouvé place dans une fuite, y admettre des anges rendant divers services aux saints voyageurs. L'âge seul de Jésus, enfant de quatre à cinq ans, suffira pour déterminer le titre de la peinture.

XXI.

Saintes Familles.



E voile impénétrable que jette le silence de l'Evangile sur l'intérieur de la sainte famille, une fois rentrée à Nazareth, a réduit l'art à se borner à la représentation de cette trinité terrestre de saintes personnes, auxquelles on joint parfois quelques-uns de leurs parents ou d'autres saints personnages bien connus par leur piété envers l'enfant Jésus, ou désignés par la dévotion des donateurs des tableaux

Depuis le retour d'Egypte jusqu'au commencement de la vie publique du Christ, près de vingt-cinq ans se sont écoulés & il ne serait pas moins intéressant pour tout le monde, qu'édifiant pour les chrétiens de connaître quelques-unes des circonstances qui ont marqué ce laps de temps.

L'art a fait, dans ce but, tout ce qu'il lui était possible. Il a représenté, sous le titre de Sainte Famille, non-seulement les trois personnes qui en ont fait essentiellement partie ; mais encore toutes celles qu'il lui était permis de supposer avoir eu avec elles des relations de bienveillance & de politesse ; il a dit, mais toujours par supposition, tout ce que l'idéal a pu imaginer de plus naturel, de plus simple, soit dans les rapports de l'enfant Jésus avec sa mère & saint Joseph, soit dans ceux de saint Jean avec le Christ, soit dans les jeux naïfs de l'Enfant-Dieu.

Avant d'entrer dans l'examen de quelques-uns de ces nombreux tableaux qu'on intitule communément Saintes Familles, faisons remarquer une distinction importante qui existe entre ce qu'on doit appeler une Sainte Famille, & ce qu'on nomme ordinairement un groupe dévot, groupe conventionnel & de circonstance.

C'est toujours un groupe dévot quand les saints personnages sont placés en rapport avec les adorateurs qui sont partie de la composition du tableau ou avec les spectateurs.

Une Sainte Famille proprement dite, est un groupe domestique, alors que les saints personnages n'ont de rapport direct qu'entre eux par une de ces actions qui expriment les relations familiales qu'on peut supposer exister entre des personnes d'une même parenté. Les Italiens ont marqué cette distinction en donnant au groupe dévot le nom de *Sacra conversazione*, & au groupe domestique, celui de *Sacra famiglia*.

Si la Vierge s'occupe de son fils éveillé ou endormi, c'est une action domestique, c'est une Sainte Famille. Mais si, par exemple, saint Jean désigne l'enfant Jésus, voulant dire : « Voilà l'agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde », la scène change de caractère, c'est un sujet de dévotion ; saint Jean prend alors le titre de Précurseur, s'adressant à nous spectateurs, pour nous faire remarquer le Sauveur du monde. Si saint Joseph à genoux, présente des fleurs à l'enfant Jésus & que Marie le regarde avec tendresse, comme dans une des œuvres de Raphaël, c'est un acte d'hommage qui exprime l'affection de saint Joseph pour le divin enfant, & les relations mutuelles qui existent entre les trois personnages, c'est une Sainte Famille. Si Marie ou Joseph présentent l'enfant à l'adoration des spectateurs, ou bien si le Père-Eternel & le Saint-Esprit, entourés d'anges, planent dans le ciel, suivant une belle œuvre de Murillo, que l'on voit dans la galerie nationale de Londres, c'est une *Sacra conversazione*, une représentation corporelle de la Sainte-Trinité, c'est un groupe idéal & dévot, & l'introduction de Joseph & de Marie, dans une proximité si immédiate avec les personnes divines, est un des caractères des écoles théologiques de l'art moderne.

Toutes les fois que de saintes personnes y figurent, comme saint François, sainte Catherine, le groupe devient idéal & dévot. Quant aux anges, leur présence ne change en rien le caractère de la représentation, car ils peuvent être admis dans toutes les circonstances.



XXII.

Saintes Familles à deux personnages.



E plus simple groupe de famille se réduit à deux personnes. Il présente alors simplement les relations qui existent entre la mère & l'enfant. C'est ce sujet qu'expriment ces antiques madones intronisées, mais que les peintres modernes ont bien autrement exécutées en faisant appel à d'autres idées. Les peintres anciens n'avaient pour but que de maintenir à Marie son glorieux titre de Mère de Dieu, les modernes expriment la même idée, en montrant l'humanité du Fils réunie à sa divinité.

Dans ce sujet, se trouve l'expression de la première, de la plus sainte relation sociale, une mère qui présente son sein à l'enfant que Dieu lui a donné, & la représentation de Marie allaitant son fils a été souvent reproduite comme symbole théologique de la foi proclamée par le concile d'Ephèse : « Nous appellerons Dieu l'enfant que Marie allaite » ; pendant cinq cents ans, cette simple action maternelle fut l'expression visible d'un article de foi, & l'on peut dire que les peintres du XVI^e & du XVII^e siècle n'ont voulu représenter que la croyance de l'Eglise, par l'acte le plus important de la maternité & de la morale ; aussi quelques unes de ces peintures ont-elles reçu pour titre : *Le premier devoir d'une mère*. Aucune n'est tombée du pinceau de Raphaël ; mais dans un de ses dessins, achevé par Marc-Antoine, il est représenté avec grâce & délicatesse.

Goethe donne une belle description d'une peinture sur ce sujet par le Corrège, que l'on voit à Saint-Pétersbourg, où l'attention de l'enfant est partagée entre le sein de sa mère & des fruits que lui offrent des anges. Cette œuvre porte pour titre : *Sevrage de l'enfant Jésus*. Si le Corrège n'est

pas le premier qui ait traité cette idée, il est du moins à la tête de tous ses collègues italiens qui l'ont produite dans un simple style domestique. Il fut imité par les élèves des écoles lombardes & rarement on voit un exemple plus exquis que le groupe maternel par Solario, au Louvre, intitulé : *La Vierge à l'oreiller vert* d'après la couleur du coussin sur lequel est couché l'enfant. Ce sujet n'est pas rare dans les écoles allemandes & flamandes du XVI^e siècle. Les peintres bolonais du siècle suivant en ont laissé de beaux exemples ainsi que les peintres naturalistes espagnols, italiens & flamands. Parmi eux Augustin Carrache & Van Dyck tiennent le premier rang & Rubens, qui a le tort d'avoir substitué sa femme & son fils à la Vierge & à l'enfant Jésus, s'est élevé par le sentiment à tout ce que l'art a pu exprimer.

Dans d'autres peintures, les relations entre la mère & l'enfant sont rendues de mille manières & varient à l'infini ; tantôt la mère contemple son cher nourrisson, l'embrasse ou presse sa joue contre celle de son fils ; tantôt ce dernier joue avec une rose, une pomme, un oiseau ; tantôt il présente à sa mère les emblèmes mystiques de sa fin future, convertis en jouets. Dans ces compositions, un ou deux anges peuvent trouver place, sans sortir de la réalité. Dans plusieurs œuvres, des anges jouent avec l'enfant Jésus, aux pieds de sa mère, & dans une peinture par Cambiaso Luc, Marie, assistée d'un ange, apprend à son fils à marcher.

Une œuvre qui se fait remarquer est celle de Francia, que possède la galerie de Munich. Elle représente le Sauveur enfant couché sur l'herbe au milieu de roses & d'autres fleurs ; la Sainte Vierge, debout devant lui, les mains jointes, regarde son divin fils, dans une extase d'amour & de ferveur dont rien ne semble capable de la faire sortir.

Dans cette classe de Saintes Familles, nous ne pouvons oublier la belle œuvre du Corrège, *sa Vierge au panier*. Marie est assise tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, le contemplant avec la plus tendre expression de ravissement maternel. Le divin enfant dirige ses regards vers sa mère & au fond on aperçoit saint Joseph. On donne communément à ce tableau le nom de Sainte Famille ; la présence de la corbeille à ouvrage, qui est sur le devant de la peinture, en fait une scène domestique, dont Allegri a sans doute puisé l'idée dans les rapports de son épouse avec son fils.

Quelquefois des anges préparent le berceau de l'enfant ou le contemplent endormi & l'abritent sous leurs ailes. D'autres fois, Marie se penche vers le coussin sur lequel repose son fils & semble plongée dans la méditation des destinées merveilleuses du Sauveur.

Dans un exemple, attribué à Lebrun, l'enfant Jésus, sur les bras de sa mère, tient un chapelet. Ce sujet n'est pas rare en Espagne, où saint Dominique prêcha longtemps l'Evangile & où il institua le Rosaire. La plus belle composition d'une famille à deux personnages est celle où Marie s'occupe d'un ouvrage manuel, tandis que son fils, placé dans un berceau, dort à ses côtés. Dans sa *Storia della Pittura*, Rossi parle d'un groupe attribué à Giotto, des premiers temps de l'école italienne, représentant Marie travaillant à une petite tunique, tandis que l'enfant, non vêtu, assis à ses pieds, joue avec un oiseau ; des anges planent au dessus de leurs têtes.

Toutes ces variétés de composition, exprimant l'action ou le sentiment de la mère & du fils, sont fréquemment accompagnées de personnages accessoires. Ceux qu'on y remarque le plus souvent sont saint Jean-Baptiste, saint Joseph, sainte Anne, Joachim, Elisabeth & Zacharie.

C'est dans cet ordre de Saintes Familles, comme groupe idéal & dévot, que nous croyons devoir placer le chef-d'œuvre d'Albert Durer, que possède le musée de Lyon. Ici la Vierge & son fils reçoivent les vœux de Maximilien & de Catherine. Les anges, qui sont nombreux, ne sortent point de leurs fonctions de messagers du ciel. Les autres personnages n'ajoutent rien au sujet de la peinture ; ils contribuent seulement à l'effet du tableau par la variété des costumes, par l'expression des figures & par le contraste des couleurs. Mais toutes les beautés qu'on remarque sur cette toile sont encore surpassées, à notre avis, par la manière délicate dont l'artiste s'y est pris pour dire aux augustes suppliants que leurs prières étaient exaucées ; il les fait couronner de fleurs par Jésus & Marie. Là est toute la poésie du tableau ; & cette idée, qui a vraisemblablement dominé dans la pensée de l'artiste, si on en juge par les accessoires, a été si heureusement rendue, qu'il n'a pas craint de se peindre lui-même dans son œuvre & de s'y nommer ; circonstance qui en rehausse encore le prix. Nous n'avons pas, du reste, la prétention d'analyser cette peinture & d'en faire remarquer toutes les beautés. C'est une œuvre de maître & c'est tout dire.



XXIII.

Saintes Familles à trois personnages.



Le groupe de trois personnages que l'on représente le plus souvent se compose de la Vierge, de l'enfant Jésus & du petit saint Jean.

Un des premiers exemples en ce genre est une œuvre de Botticelli, dans laquelle Marie, tenant son fils, se penche pour que le petit saint Jean puisse caresser l'enfant Jésus, mais les plus parfaits sont ceux par Raphaël, intitulés *Madone au Chardonneret*, *Belle Jardinière* ou *Madona del Giglio*, dans lesquels les personnages sont à demi-taille.

La galerie nationale de Londres possède de Pérugin une madone avec l'enfant Jésus, dont nous ne pouvons pas dire un mot. La Vierge est à mi-corps ; elle tient l'Enfant-Dieu qui est debout & qui joue avec les tresses des longs cheveux blonds de sa mère. A gauche & aussi à mi-corps, est le petit saint Jean, les mains jointes & les yeux pieusement levés. Ce tableau, une des plus anciennes œuvres de ce peintre, est faible comme exécution, mais l'expression en est simple & touchante.

Le sujet du Christ endormi est admirablement varié par l'introduction du petit saint Jean. Tantôt c'est la Vierge qui soulève le voile qui couvre Jésus endormi pour le faire voir au petit Précurseur qui se tient à genoux, les mains jointes & en adoration. Tantôt Marie pose un doigt sur ses lèvres, en regardant saint Jean comme pour lui dire de faire silence afin de ne pas troubler le repos de son nourrisson. Un très-bel exemple en ce genre est celui d'Annibal Carrache. En Italie des groupes semblables sont intitulés *Il Silenzio*, & en France, *Le Sommeil de Jésus*.

Le plus souvent, le groupe de trois personnages se compose de Marie, de son fils & de saint Joseph, comme seuls importants dans le sujet. Ce groupe, si fréquemment représenté par les écoles modernes, date à peu près de la fin du XV^e siècle & l'introduction de Joseph est due au poème que publia Gerson, un des membres du concile de Constance, à la louange de l'époux de Marie, le présentant comme l'exemple de toutes les vertus. Sixte IV ayant institué une fête en l'honneur du protecteur de l'Enfant-Dieu, les églises & les chapelles ne tardèrent pas à se remplir de peintures représentant la sainte famille, composée de Marie, de Jésus & de Joseph ; celui-ci tantôt debout, appuyé sur son bâton, tantôt assis dans une attitude de religieuse contemplation, ses outils étant quelquefois près de lui. Dans les anciennes peintures, son manteau est toujours couleur safran & sa tunique d'un gris sale.

Dans les représentations de la Vierge & de son fils, comme sujet de dévotion, la présence de Joseph est facultative, mais elle est de rigueur dans celles de la sainte famille domestique, car elle est alors naturelle, & lorsqu'il est question d'une action importante, saint Joseph est rarement oublié.

On a de ce groupe de bien beaux exemples : dans une composition bien connue, par Raphaël, la Vierge découvre l'enfant qui semble se réveiller & qui lui tend ses petits bras en souriant ; Joseph le regarde avec une admiration pleine de tendresse. Dans une autre du même maître, l'enfant est assis sur les genoux de sa mère ; Joseph, en adoration, présente des fleurs au divin nourrisson qui tend ses petites mains pour les saisir. Annibal Carrache, exprimant la même idée, remplace les fleurs par des cerises ; mais bien préférable est encore la composition pastorale du Titien, où Marie est assise sous des arbres, Joseph appuyé sur son bâton, Jésus au milieu d'eux & le petit saint Jean s'approchant, portant dans le pan de sa robe des cerises que vient sans doute de lui donner une femme qu'on voit dans le fond, occupée à cueillir de ce fruit. Cette œuvre est intitulée un *Riposo*, mais la présence de saint Jean seul & celle du cerisier au lieu du dattier lui donnent une tout autre signification.

Une charmante peinture par Tisio dit Garofalo, présente Joseph caressant l'enfant ; Marie, assise près d'eux, tient un livre dans lequel elle semble

avoir lu.

Dans un groupe par Murillo, Joseph est debout tenant l'enfant pressé contre son sein ; Marie assise à terre, près du berceau, tend les bras pour recevoir son fils & le coucher ; au fond est un établi de charpentier.

Une magnifique peinture par Rembrandt, si connue sous le titre de *Ménage du menuisier*, représente un intérieur rustique ; Marie assise, tient sur ses genoux le livre des Ecritures ; elle se détourne & soulève le rideau qui cache le divin enfant endormi ; Joseph travaille & des anges, qui planent au dessus, semblent veiller sur la sainte famille. Ce qu'on admire le plus dans cette œuvre, c'est la simplicité & le naturel du sentiment & des actions.

Tout le monde connaît la jolie petite peinture d'Annibal Carrache, si souvent reproduite par le burin, intitulée *le Petit Raboteur*. Ici est Joseph polissant une planche ; Jésus, charmant garçon de six à sept ans, est près de l'établi, regardant l'ouvrage, & Marie, assise un peu à l'écart, travaille à l'aiguille. Nous sommes loin d'approuver le reproche qu'on fait à l'auteur du caractère subordonné qu'il a prêté à Marie. Nous pensons, au contraire, que la Vierge est dans une situation que tout spectateur doit trouver convenable.

Il existe des Saintes Familles à trois personnages, ou l'on voit sainte Anne occuper la place de saint Jean & de Joseph. C'est un anachronisme qui n'a de raison d'être que dans le désir de varier le sujet le plus possible, même aux dépens de la vérité historique, ou dans la dévotion que l'on porte à la mère de la Vierge. Un des premiers exemples en ce genre est celui par Léonard de Vinci, dans lequel la Vierge, assise près de sainte Anne, se penche vers l'enfant Jésus qui joue avec un agneau. Si ce travail est louable par la beauté & le mérite de l'exécution, il ne l'est point assurément par l'idée de la composition.

Le musée du Louvre renfermait autrefois un tableau, par Douven, intitulé *la Vierge aux cerises*, qui trouve ici sa place, comme Sainte Famille à trois personnages. Cette œuvre, décrite & appréciée par M. Emeric David, ne peut être, dit ce savant critique, comparée ni aux chefs-d'œuvre du Titien, ni à ceux de Raphaël. La pensée même de peindre saint Joseph offrant un bouquet de cerises à l'enfant Jésus, n'était pas neuve ; Annibal Carrache

l'avait déjà exprimée. Mais le peintre flamand, qui a visé principalement à faire briller son coloris, a choisi une action plus vive, plus enfantine & jeté plus de richesse dans sa composition. Dans son œuvre, c'est saint Joseph qui tient, suspendue à sa main, la branche où sont attachés les fruits attrayants, & qui, en se jouant, les présente au fils de Marie. L'enfant, couché auprès de la Vierge, s'efforce de saisir le rameau. Semblables à des boules de corail, déjà quelques-uns de ces fruits brillent dans ses mains blanches & potelées. Son corps entièrement nu, le sein de Marie éclatant de blancheur, le voile blanc, rayé d'azur, qui ne le couvre qu'à moitié, le ton pourpré des cerises, la vaste draperie bleue sur laquelle est posé l'enfant, les teintes brunes & roussâtres des vêtements du patriarche, tout forme un ensemble harmonieux & gai. Les masses sont bien disposées, le coloris est aussi doux à la vue, aussi suave, que la composition est agréable & intéressante. La figure de la Vierge n'est pas tout à fait assez jeune ; mais tout porte à croire que c'est un portrait.

Pour nous qui n'avons pas le coup-d'œil de l'académicien auquel nous empruntons cette note, ce n'est pas le défaut de dessin que nous critiquerions, mais la nudité du sein de la Vierge qu'une décence, trop rigoureuse peut-être, ne fait jamais tolérer dans les œuvres qui concernent la Mère de Dieu, & que l'élève de Van der Werff eût si facilement pu déguiser sous le voile, tout en conservant à son œuvre l'effet du contraste des couleurs.

Une autre Sainte Famille à trois personnages, non moins remarquable par le fini du travail, non moins admirable par les idées qu'elle exprime, est celle par Bourdon & que possède le Louvre.

La composition est la Vierge, assise, appuyée contre une colonne en ruines qui indique la chute des temples & des idoles des fausses divinités du paganisme, à la venue du Christ qui est l'auteur de toute vérité. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère & le petit saint Jean-Baptiste, serrant dans ses bras une colombe qu'il présente à Jésus. L'Enfant-Dieu se penche avec empressement & avance sa petite main pour la saisir. Une colombe, deux jeunes enfants qui la caressent, dont l'un repose auprès du sein qui le nourrit, sont de douces images qui ne peuvent que rappeler à l'esprit ces paroles de l'Evangile : *Soyez simples comme des colombes*. La Vierge, en

considérant le jeu des deux enfants, sourit avec peine ; la tête appuyée sur une de ses mains, elle semble se livrer à de tristes réflexions. « Tendres enfants, paraît-elle dire, heureux aujourd'hui, quel sera votre fort dans l'avenir ? Ah ! jouissez d'un bonheur trop peu durable. » On dirait même que les temps futurs se dévoilent à ses yeux. Un ange que l'on aperçoit dans les nuages, l'air triste, les yeux tournés vers le ciel auquel il paraît obéir, apporte une couronne qui doit être la récompense des longues douleurs de la mère & de celles de son fils. Telles sont les pensées que ce tableau révèle & qui le rendent plus célèbre que l'exécution.

Une Sainte Famille, qu'on attribue généralement à Léonard de Vinci, offre une idée bien particulière, unique à l'artiste qui l'a conçue. Ne sachant quelle combinaison imaginer pour traiter d'une manière originale un sujet qui a déjà fourni la matière de tant de chefs-d'œuvre, Léonard a eu la pensée de peindre la Vierge soutenant son fils & assise elle-même sur les genoux de sainte Anne. L'idée exprimée dans cette œuvre est aussi neuve que poétique. Ecartant la pensée du lien conjugal, l'artiste a voulu dire que la Vierge est devenue mère du Christ, sans perdre l'innocence & la naïveté de son enfance. Fille simple & timide, la jeune Marie semble n'avoir jamais quitté le sein de sa Mère ; elle joue avec l'enfant Jésus & elle est, en quelque sorte, une enfant elle-même. L'action de Jésus correspond à cette idée principale : l'enfant divin monte sur un agneau qui s'incline & se prête à ses doux efforts. Dans cette œuvre tout rappelle la candeur & l'innocence : sainte Anne, la Vierge, Jésus, & même l'être symbolique, qui est son image, offrent les mêmes sentiments. Si de l'exposé de la pensée de l'auteur, laquelle, abstraction faite de l'anachronisme qu'elle présente, mérite des éloges, on passe à l'exécution, on a aussi à louer l'expression d'amour & de joie qui se remarque sur le visage de Marie & que son fils lui inspire, sa pose élégante & noble, le caractère de la tête de sainte Anne, la grâce & l'énergie que présentent les membres de l'enfant Jésus ; mais à côté de ces beautés, dit Emeric David, se trouvent des défauts qui annoncent clairement que si Léonard de Vinci est l'auteur de la composition, il ne l'est pas de l'exécution.

Avant de passer à un autre ordre de Saintes Familles, disons un mot du *Benedicite* de Lebrun, qu'on voyait autrefois dans l'église de saint Paul à

Paris. Cette œuvre donne assurément de l'auteur une tout autre idée que son Immaculée Conception, que nous avons signalée. Son tableau se compose de Jésus, jeune encore, sur le point de prendre son repas, de la Vierge assise non loin de son fils & de saint Joseph debout, dans l'admiration, mais à une certaine distance. L'expression que l'artiste a donnée à chaque personnage est vive & intéressante. On ne trouve pas, dans la tête du Sauveur, le caractère que le pinceau de Raphaël y aurait imprimé ; mais elle se fait admirer par un air de candeur, par une finesse & un esprit qui ont aussi quelque chose de divin, & il est facile de voir, dans les regards du mystérieux enfant, le transport religieux qui l'anime. En commençant sa prière, son *Benedicite*, il a rapproché ses mains ; il ne les joint pas entièrement. L'idée du Dieu qu'il invoque, l'amour qu'il porte à son père qu'il prie de bénir sa nourriture, absorbe toutes les puissances de son âme. La Vierge regarde son fils avec un sentiment mêlé d'admiration, d'amour & de respect ; elle semble prête à l'adorer. Saint Joseph paraît dans le ravissement, & sur sa figure se lit l'expression d'une amitié tendre. La scène est calme & cependant pleine de feu & de sentiment ; c'est une des œuvres les plus méritantes du peintre français.



XXIV.

Saintes Familles à quatre, à cinq & à six personnages.



N quatrième personnage qu'on introduit souvent dans les Saintes Familles, composées de Jésus, Marie & Joseph, est le petit saint Jean. Raphaël en fournit un exemple dans sa *Madona del Passeggio*. Palma Vecchio en fournit un second dans lequel saint Jean présente un agneau, tandis que Jésus, assis sur les genoux de sa mère, tend les bras à saint Joseph en adoration devant lui. Nicolas Poussin paraît avoir eu une telle prédilection pour ce groupe qu'il l'a reproduit plus de dix fois avec certaines variations. Mais les groupes les plus fréquents se composent ordinairement de Jésus & de sa mère, de saint Jean & de sainte Elisabeth : les deux mères & les deux fils. Quelquefois les deux enfants jouent ensemble ou se caressent, tandis que les deux mères les contemplent avec admiration ou semblent s'entretenir de la destinée de chacun d'eux. Une action favorite & très-convenable est celle où Elisabeth, présentant son fils, lui apprend à joindre les mains & à se mettre à genoux, comme s'il reconnaissait le divin Sauveur dans son petit cousin. Ce qui n'échappe jamais au spectateur dans cette peinture, c'est le contraste établi d'un côté par la représentation de sainte Elisabeth comme une matrone âgée, au regard sérieux, & celle de la Vierge remplie de jeunesse, de douceur & de dignité ; de l'autre, par l'expression différente des deux enfants : Jésus, au teint clair, aux membres délicats ; le Précurseur au teint plus sombre, aux membres plus robustes, comme étant un peu plus âgé, & élevé avec moins de privations peut-être ; distinctions que n'oubliera jamais un grand peintre, mais qu'il sera connaître non-seulement par

l'extérieur, mais encore par la dignité supérieure du Christ & de sa mère dans l'action représentée.

Lorsque saint Joseph figure dans une composition comme cinquième personnage, il complète le groupe domestique ; ; l'introduction de Zacharie, comme sixième, élargit le cercle de la vie & des affections humaines. On a alors l'expression de l'enfance, de la jeunesse, de la maturité & de la vieillesse ; & de leur union, sur un même plan, naît ce contraste qui flatte tout à la fois l'œil par l'effet, l'esprit par le degré de parenté qui fait trouver toute naturelle la réunion de tous ces personnages dans un même lieu

Il est rare de trouver des Saintes Familles composées de plus de six personnages ; celle de Lorenzo de Pavie de 1513, que son voit au Louvre, & celle de Perugino (Dominique), qui orne le musée de Marseille, ne peuvent être classées que parmi les œuvres d'imagination repoussées par la théologie & qui n'ont eu qu'une très-courte vogue. Nous resterons donc à ces œuvres qu'on peut réellement appeler des Saintes Familles, nous bornant à celles qui offrent un intérêt tout particulier, soit par la célébrité de leurs auteurs, soit par leur beauté spéciale.

On peut avancer que la composition strictement domestique commença avec Raphaël & le Corrège, deux grands maîtres qui présentèrent les exemples les plus parfaits de la tendresse & de la grâce dans la conception des plus doux sentiments de parenté dans l'action, & l'enfance sous la forme la plus aimable.

Quant à la manière de les traiter en style simple & familier qui fut à la mode au XVII^e siècle, les œuvres de Guido, de Rubens & de Murillo tiennent le premier rang.

Dans une des Saintes Familles par Raphaël, Marie est assise se penchant vers son fils qui semble s'élancer de son berceau pour recevoir les caresses de sa mère. Elisabeth présente saint Jean ; Joseph contemple le groupe, & deux anges admirables d'expression sèment des fleurs. Œuvre célèbre que l'on supposait avoir été faite pour François I^{er}, mais qui était destinée à Lorenzo Médicis, duc d'Urbin.

Dans celle du Corrège, Marie tient l'enfant sur ses genoux, le contemplant avec amour. L'introduction d'une corbeille à ouvrage de femme a fait surnommer son œuvre *la Vierge au panier*. C'est du reste un

exemple parfait de ce sentiment de douce & joyeuse maternité qui était le propre & le caractère principal du Corrège.

Dans celle de Betti Bernardin, dit le Pinturicchio, qu'on voit à Paris, Marie & Joseph sont assis ensemble dans un point de vue ; à côté d'eux sont des pains & un petit baril de vin, un peu en avant, Jésus & saint Jean, marchent en se donnant le bras, l'un tient un livre, l'autre un vase ; ce qui semble indiquer qu'ils allaient à une fontaine.

Dans celle d'Andrea del Sarto, Marie, assise à terre, tient l'enfant Jésus ; le petit saint Jean est dans les bras de sa mère ; Joseph est derrière. Cette peinture & en général toutes les Saintes Familles du même auteur peuvent être citées comme des œuvres de fine exécution, mais défectueuses par le caractère ; aucun sentiment, aucune action ne relie les personnages entre eux, ni même avec les spectateurs.

Dans la Sainte Famille de Michel-Ange, que l'on voit à Florence, se remarque tout ce qu'on ne voudrait pas y voir. La conception n'est ni religieuse ni domestique, elle est exagérée & offensive en tout point & rien ne rachète la grossièreté du caractère & la dureté du coloris. Mais, on voit, dans la Casa Buonarrotti, une fresque attribuée à Michel-Ange, dont le sujet est aujourd'hui bien déterminé : c'est la manifestation de la paternité divine. Marie est assise au centre, soutenant sur ses genoux la tête de son fils assis à terre. Le petit saint Jean tient une croix & regarde fixement l'enfant Jésus. Un homme s'avançant paraît demander à Marie : « A qui est cet enfant. » Marie, repoussant Joseph & regardant le ciel, semble répondre : « Il n'a point de père sur la terre, mais il en a un dans le ciel. Cinq autres personnages se tiennent derrière ; tout le groupe est très-significatif.

Dans l'œuvre d'Albert Durer, la sainte famille est assise sous un arbre, Jésus est sur le point de s'élancer des bras de sa mère dans ceux de sainte Anne ; Joseph est derrière, le chapeau à la main, & le vieux Joachim, assis à gauche, contemple le groupe.

Dans une autre, par le même auteur, Marie semble se lever de sa chaise ; l'enfant se penche vers un petit ange qui lui présente une fleur, & qui en porte d'autres dans sa tunique. C'est une ancienne, mais belle gravure allemande.

Dans celle de Pippi, dit Jules Romain, intitulée *la Vierge au bassin*, regardée comme un chef-d'œuvre & qu'on voit à Dresde, l'enfant est debout dans une cuvette ; le jeune saint Jean-Baptiste lui verse de l'eau sur le corps, tandis que Marie le lave ; Elisabeth, qui est à côté, tient un linge ; saint Joseph est derrière & contemple le groupe. Le Baptême, qui est ici symbolisé, est une signification mystique facile à découvrir.

Celle par Nicolas Poussin présente Marie assistée des anges lavant & habillant son fils.

La Sainte Famille de Salimbeni, qu'on voit à Florence, offre un intérieur. Marie & Joseph s'occupent de l'enfant ; sainte Elisabeth file ; plus avant saint Jean apporte dans sa tunique deux petits chiens dont la mère lui faute sur les épaules. Rien ne manque à cette œuvre au point de vue de l'art ; elle serait parfaite sans la présence des animaux qui exclut toute vénération religieuse.

Dans une des Saintes Familles de Murillo, Marie emmaillote son enfant pendant que des anges exécutent des chants divins.

Celle de Rubens présente Marie assise à terre, tenant son enfant avec une expression d'admirable amour maternel, pendant que le petit Jésus la regarde avec tendresse. La main droite du Sauveur repose sur une croix que lui présente saint Jean, qui est lui-même présenté par sa mère. Rien ne manque, l'expression naturelle, les poses domestiques, la beauté de l'exécution, tout décèle le grand maître, c'est l'œuvre de Rubens.

Hopfer David présente Marie assise sous le portique d'un bâtiment, lisant attentivement ; du côté opposé, sainte Anne tend les bras vers le petit Jésus qui est assis entre elles deux ; un ange, sur le seuil d'une porte qui forme le fond, contemple le groupe.

Notre tâche serait trop grande si nous voulions dire tout ce que l'art a raconté de la vie intérieure de Marie. Il s'est plu à entrer dans les moindres détails ; notre but est d'en présenter le canevas ; nous laissons à d'autres le soin de le broder.

Cependant nous ne pouvons résister au désir de faire connaître à nos lecteurs un des chefs-d'œuvre de Raphaël que Philippe IV, roi d'Espagne, surnomma *la Perle* & dont nous empruntons le détail presque mot à mot à Emeric David, dans ses *Chefs-d'œuvre de la Peinture*.

« La scène, dit ce savant observateur, est dans le genre gracieux. Le petit saint Jean, relevant de ses deux mains la peau velue qui lui sert de vêtement, présente des fruits à l'enfant Jésus dans cette espèce de corbeille. Prêt à les saisir, Jésus, assis sur les genoux de sa mère, se retourne vers elle, en souriant, comme pour lui communiquer sa joie. Marie, qui le retient de la main droite, porte l'autre main sur l'épaule de sainte Anne & dirige en même temps un regard affectueux vers le jeune Précurseur. Anne, à genoux, un coude appuyé sur la cuisse gauche de sa fille, se livre à la méditation, en considérant les deux enfants. Le berceau se trouve au devant de la Vierge qui pose un pied de chaque côté. Dans cet enlacement du groupe, Marie, étroitement unie à ce qu'elle possède de plus cher, exprime à la fois sa tendresse pour son fils, sa mère & le fils de sa cousine. Un ingénieux agencement pittoresque est devenu un moyen d'expression, d'autant plus touchant qu'il paraît pris sur la nature même.

« Belle, douce & modeste, déjà la Vierge appartient au ciel autant qu'à la terre. Sur son visage pudique s'impriment, sans se confondre, les sentiments différents qui l'animent. Elle chérit saint Jean ; mais son amour n'est point celui d'une mère ; elle y associe des idées de supériorité & de protection : en retenant son fils avec une tendre sollicitude, elle semble dire au Précurseur : Tu n'es point son égal.

« Le caractère que Raphaël a donné généralement à l'enfant Jésus est une des inventions les plus poétiques de ce grand peintre. Le type est celui d'un Hercule enfant. Les extrémités sont toutefois plus déliées, & les contours plus fins. On voit dans les mouvements, comme dans les traits de cet être extraordinaire, une surabondance de forces qu'accompagne une grâce inexprimable. Tel est ici le divin enfant.

« Malgré le choix de ses formes, saint Jean est loin de la beauté du Sauveur. La différence qui distingue ces deux enfants est la même dans toutes les *Saintes Familles* de Raphaël : l'un des deux paraît toujours le fils d'un homme, l'autre toujours le fils de Dieu.

« Le costume de la Vierge nous offre la simplicité élégante que Raphaël n'oublie jamais. Les tresses de ses cheveux & le voile qui descend de sa tête en ondoyant, sont ajustés avec autant de grâce que de dignité.

« Le coloris, quoique légèrement obscurci par le temps, conserve une vigueur, une finesse & une harmonie ravissantes.

« Chef-d'œuvre de goût, ce tableau enfin renferme tous les genres de perfection propres au sujet, & la critique la plus sévère y découvrirait difficilement quelque négligence. La composition, le dessin, l'expression, la couleur, offrent dans toutes les parties, un mérite à peu près accompli & qui justifie parfaitement le nom que lui donna le roi artiste. »

Nous croyons avoir suffisamment développé & explique le sujet des saintes familles & de tous les groupes qui peuvent recevoir ce titre, pour que nos lecteurs puissent se rendre compte des peintures nombreuses qui apparaissent sous cette forme. Nous passerons rapidement sur quelques scènes de la vie du Christ, dans lesquelles l'apparition de la Vierge n'est qu'accessoire.

Lorsque les actes de la vie du Sauveur, racontés par l'art, lui sont exclusivement personnels, la présence de la Vierge importe peu ; mais quand ils entrent dans les événements de la vie de Marie, sa représentation devient essentielle, & c'est ce qui a lieu dans ce sujet : *Jésus au milieu des docteurs*.

Le but de l'artiste n'est pas toujours ici de peindre seulement la manifestation de la sagesse de Jésus, dans les questions & les réponses qu'il adresse aux docteurs, mais souvent d'exprimer le premier des mystères douloureux de la vie de la Vierge. De là, la distinction que l'art a mise dans la représentation de cette scène.

Dans toutes les peintures primitives, elle se rapporte essentiellement à la Vierge, c'est le premier des mystères douloureux du Rosaire. Dans ce thème, l'enfant Jésus est assis dans le temple ; les docteurs feuilletent leurs grands livres ; quelques-uns admirent le jeune docteur ; Marie & Joseph sont devant Notre Seigneur ; la Vierge est sur le point de lui adresser son tendre reproche. Marie est donc ici le personnage important, tout l'intérêt se porte sur elle ; mais, dans quelques peintures modernes, elle s'efface en quelque sorte ; on ne la voit qu'au fond du tableau ; elle disparaît même

entièrement lorsque la scène, faisant partie de la vie du Sauveur, le présente au spectateur dans l'initiative de ses fonctions divines.

Dans une peinture par Jean Nanni, que l'on voit à Venise, le sujet est sorti des deux points de vue que nous venons d'indiquer & l'idée en est tout à fait mystique. Le jeune Rédempteur est assis dans le centre ; ses mains sont élevées ; il est entouré de plusieurs docteurs juifs ; devant lui sont les quatre grands docteurs de la foi chrétienne qui illustrèrent l'Eglise depuis le IV^e jusqu'au vie siècle. Ceux-ci tiennent leurs livres & montrent Jésus, en le regardant comme la source de leur sagesse. C'est cette composition, admirable de poésie, que des critiques modernes appellent une erreur chronologique.

Bornons-nous aux représentations qui se rattachent à notre titre, celles qui présentent Marie paraissant devant son fils. Le premier exemple que nous en ayons est attribué à Giollo. Dante cite la conduite de la Vierge dans cette circonstance comme un exemple parfait de patience & de douceur ; un autre exemple, par Simon Menni, dans une collection anglaise, est conçu dans le même esprit. Dans l'œuvre de Tisio, sur le même sujet, Marie ne réprimande pas son fils ; elle est debout devant lui & l'écoute, les deux mains croisées sur la poitrine. Une grande composition de Pinturicchio présente les docteurs jetant leurs livres devant eux comme saisis d'étonnement. Marie & Joseph entrent d'un côté.

On voit encore paraître la Vierge dans quelques peintures de la mort de Joseph ; la présence de Marie auprès du mourant est toute naturelle ; mais son rôle est ici tout à fait secondaire, & n'entre pas assez dans l'histoire de sa vie pour que nous nous y arrêtions.



XXV.

Noces de Cana.



ORSQUE l'art traite le sujet des Noces de Cana, il semble que l'unique but qu'il doit se proposer est l'expression du premier miracle que Jésus y fit, en changeant l'eau en un vin délicieux. Sous ce point de vue seulement, il fait partie de l'Evangile, c'est-à-dire de la vie publique de Jésus-Christ ; mais l'art ne doit pas oublier que l'Ecriture dit que ce fut à la prière de sa mère que Jésus voulut bien opérer ce miracle ; Marie ne peut donc être oubliée parmi les nombreux personnages qui figurent dans cette scène ; elle doit même y occuper une des places d'honneur, & comme cette circonstance fait partie de sa biographie, nous ne pouvons la passer sous silence. Nous renvoyons au *Manuel de l'Art grec*, publié par Didron, pour les règles à suivre dans l'ordonnance de cette composition. Remarquons seulement que la présence de Joseph est toute particulière à l'art grec, car on le voit rarement dans les œuvres sur ce sujet des écoles modernes. Si on veut y introduire quelques apôtres, Pierre, André, Jacques & Jean peuvent y trouver place.

Comme sujet à part, les Noces de Cana furent d'abord populaires dans l'école vénitienne & ne tardèrent pas à se répandre en Lombardie & en Allemagne, au commencement du XVII^e siècle.

Une des plus belles représentations que nous connaissions est une fresque par Luini, dans l'église de San Maurizio à Milan. Elle appartient aux religieuses & il est à présumer qu'elle a pour elles une signification mystique, se rapportant au Sposalizio divin ; c'est du moins ce qu'annonce l'ordonnance du sujet. L'épouse forme le personnage le plus important ; elle est assise dans le centre, revêtue d'une robe blanche ; on croit voir en elle

une jeune novice sur le point de faire sa profession, & il est présumable que c'est là toute la signification du tableau. L'époux est à ses côtés ; le Christ & la Vierge sont assis l'un près de l'autre & semblent converser. Un homme présente une coupe de vin. Le nombre des personnages n'est que de douze, invités & serviteurs compris. Il est à regretter que l'introduction d'un chien & d'un chat, qui semblent attendre les débris du festin, vienne dénaturer le caractère de la scène.

Les fameuses Noces de Cana du Louvre, attribuées à Paolo, sont trop connues pour que nous ayons besoin d'entrer dans aucun détail. Cette immense peinture, qui n'a pas moins de trente-six pieds de long sur vingt de haut. & qui était destinée à garnir un côté du réfectoire du couvent de San Giorgio Maggiore de Venise, n'a d'autre mérite que de présenter le portrait de personnages importants, tant au nombre des invités que parmi les musiciens & parmi ceux qui remplissent, dans la scène, un rôle très-ordinaire. L'objet principal du tableau, le miracle accompli, n'y occupe qu'une place secondaire. Comme œuvre en ce genre, celle par Paul Véronèse, dans la galerie de Dresde, nous paraît préférable. Le directeur du festin, levant son verre, semble dire : « *Eh quoi ! vous avez réservé le bon vin pour cette heure !* » Dans celle qui est à Milan, la Vierge se tourne vers les serviteurs comme pour leur commander : « *Faites tout ce que mon fils vous dira.* »

Ici se perd en quelque sorte le fil de l'histoire de la Vierge, & depuis les noces de Cana jusqu'au crucifiement, l'Ecriture gardant un profond silence sur les actes de sa vie privée, l'art a été forcé de poser ses palettes & ses pinceaux, pour ne les reprendre que de loin en loin, afin de saisir quelques traits de cette vie si intéressante pour lui, & dans lesquels l'idéal, plutôt que la vérité, lui a servi de guide. En effet, à force de recherches, on découvre encore quelques œuvres où la Vierge apparaît non comme personnage important, mais supposé. Dans les sculptures des stalles d'Amiens, qui remontent au XVI^e siècle, on voit Jésus dans une maison prêchant à ses disciples, & la Vierge, avec quelques autres personnages, se montre à travers la porte, circonstance qui nous paraît tout à fait hasardée & être le

fruit d'une idée peu conforme à la vénération & à la considération que Jésus portait à sa mère, laquelle méritait certainement d'occuper une autre place que celle que l'artiste lui donne dans son œuvre. Parmi les fresques d'Angelico da Fiesole, dans le cloître de Florence, est une transfiguration dans laquelle paraît aussi la Vierge en compagnie de saint Dominique, mais tous deux comme personnages secondaires.

Dans une autre série, la Vierge à genoux, à côté de la table du dernier souper, semble participer à la sainte communion des apôtres ; mais de telles versions doivent être considérées comme dépendantes du caprice de l'artiste ou du besoin de remplir sa toile ; car elles ne sont autorisées ni par les légendes ni par l'Évangile.



XXVI.

Lo Spasimo.



USQU'AUX œuvres qui portent ce titre, adopte par l'art, les peintres ont été à leur aise, n'ayant à exprimer que des sentiments de bonté, de douceur, d'amour maternel ; tous ont trouvé la tâche facile, & il ne pas rare de trouver, parmi les œuvres artistiques qui forment l'histoire de la mère de Dieu, des peintures qui sont plaisir, quoique tombées du pinceau d'artistes peu connus.

Mais raconter les scènes douloureuses de la passion du Rédempteur dont Marie se trouva témoin, exprimer au physique les déchirements que ce cœur si tendre dut éprouver dans ce drame déicide, ces sujets n'appartiennent qu'à des artistes capables de sentir & de comprendre l'étendue d'une douleur que l'esprit ne peut saisir ; aussi en compte-t-on peu qui aient osé entreprendre une tâche si ardue.

L'Evangile de saint Jean dit, chap. XVII, que le Christ fit, avant de les quitter, un adieu solennel à ses disciples. Il est donc présumable qu'il n'alla pas à la mort, sans avoir, en quelque forte, préparé sa mère à cette terrible séparation, par toutes les consolations que sa nature supérieure, sa piété tendre & céleste pouvaient lui fournir.

L'art du XVI^e siècle a voulu raconter cette séparation de Jésus & de sa mère, & nous devons dire qu'il s'en est acquitté d'une manière à faire passer dans l'âme des spectateurs une partie de la douleur qui perça le cœur de cette bonne mère, dans ce moment terrible.

Une des plus anciennes compositions en ce genre est celle d'Albert Durer, que possède la ville d'Anvers. Marie semble s'affaïsser, accablée par

la douleur. Elle est soutenue par deux femmes ; les mains jointes, & les yeux pleins de larmes, elle regarde son fils qui, debout devant elle, une main tendue & la regardant avec compassion, semble lui donner sa dernière bénédiction.

Paul Véronèse a illustré l'école vénitienne par son œuvre en ce genre que son voit à Florence. Les dispositions sont à peu près les mêmes que celles d'Albert Durer, mais avec tout le beau de l'expression naturelle & pleine de sentiment qui distingue son école.

Il est à regretter que, dans sa belle œuvre, Carotto di Verona ait commis une inconvenance, qui heureusement n'a point eu d'imitateurs, en plaçant le Christ à genoux aux pieds de sa mère, lui demandant sa bénédiction, par allusion sans doute à ce qui se pratiquait chez les patriarches ; mais la distance qui existe entre un dieu & une femme, quel que soit le degré de la vertu & de la sainteté de cette dernière, aurait dû tenir l'artiste loin de l'idée d'une pareille disposition de son sujet.

La scène de la passion de Notre Seigneur a fourni encore trois circonstances dont l'art s'est emparé & dans lesquels la Vierge paraît comme principal personnage. Une remarque qu'on ne peut omettre, c'est la présence des trois femmes qui sont toujours près d'elle, prenant une grande part à son immense affliction & que l'on croit être Marie Madeleine, Marie, femme de Cléophas & Marie, mère de Jacques & de Jean. Une quatrième intervient quelquefois, c'est Marthe, sœur de Madeleine. Ces femmes, avec la Vierge, forment un groupe de cinq personnages, qui figurent généralement dans les scènes évangéliques tirées du drame lugubre de la passion de Jésus-Christ.

Ces incidents & plus spécialement le portement de croix, *il Portamento del Croce*, & le crucifiement sont partie du Rosaire, & c'est principalement sous ce point de vue que nous devons les étudier, toutes les fois que l'art en a fait son sujet.

La procession au Calvaire suivit un chemin qui conduit de la porte de la ville au lieu destiné au crucifiement, chemin qui a été sanctifié comme *Via dolorosa*. La Vierge mère & les autres femmes allèrent se placer près du sommet du Golgotha, pour être témoins des événements. Au moment où la Vierge vit son fils ensanglanté, traîné par les bourreaux, tombant sous le

poids de sa croix, elle tomba elle-même à terre, ce qui fit instituer les fêtes lugubres de la semaine de la Passion, intitulées en France *Notre-Dame du Spasme*, & en Italie, *la Madona Spasimo*, ce qui donne le titre à quelques-unes de ces représentations, dans lesquelles l'affliction de Marie est la partie prédominante de cette scène tragique.

Dans quelques-unes, Marie près de s'affaïsser sous le poids immense de sa douleur, est soutenue par saint Jean ou par les saintes femmes ; souvent elle est debout, les mains jointes & semble paralysée par l'excès de sa douleur ; d'autres fois, elle tend les bras vers son fils qui, levant les yeux sur elle & sur les autres femmes, leur dit : « *Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais sur vos péchés.* » C'est ce moment que choisit Raphaël dans cette composition sublime, qui est si célèbre sous le titre *del Spasimo di Sicilia*, ainsi nommée parce qu'elle avait été faite pour le grand autel de l'Olivetan sicilien à Palerme, église dédiée à la *Madona del Spasimo*. C'est la même que l'on voit à Madrid, où elle fut portée par ordre de Philippe IV. Dans ce chef-d'œuvre, les cinq femmes, formant une partie importante de la peinture, en occupent le devant à droite. L'expression des traits de la Vierge tendant les bras à son fils, avec un regard plein d'angoisses, a toujours été citée comme un des grands exemples du pouvoir tragique de Raphaël.

Il est maintenant bien reconnu que l'attitude du Christ fut suggérée par la gravure contemporaine de Martin Schoen ; mais, la prééminence donnée au groupe des femmes, la grâce pathétique, l'action donnée à chacune d'elles & l'habileté parfaite que l'on remarque dans la distribution n'appartiennent qu'au grand maître.

L'œuvre de Martin Schoen, de l'école allemande, présente la Vierge & les saintes femmes dans le fond du tableau, se pressant dans un creux du chemin, entre deux rochers, d'où elles virent passer la triste procession. La composition de Lucas Van Heydem offre une disposition toute contraire. Dans son œuvre, la procession semble s'éloigner, & le devant du tableau est occupé par deux personnages : Marie pleine d'angoisses, soutenue par saint Jean.

Lorsque, arrivé sur le Calvaire, Jésus est mis en croix & élevé entre le ciel & la terre, sa mère est à ses pieds, prête à recevoir le dernier souffle de vie de ce fils dont elle voudrait alléger les souffrances qu'elle ressent si

fortement. Elle est debout, *Stabat Mater*, pour montrer la force de son caractère & la grandeur de sa foi Elle regarde son fils avec une expression de douleur sublime, ou bien elle penche sa tête, joignant les mains en signe de résignation parfaite. Dans cette position, c'est la *Mater dolorosa*, l'Eglise personnifiée, pleurant ce grand sacrifice.

Lorsque le crucifiement est traité comme un événement historique, la position & les sentiments prêtés à Marie sont totalement différents, mais également fixés par les traditions de l'art, nous devons admettre qu'elle fut présente, car saint Jean assure qu'en cette occasion, sa constance & sa foi surpassèrent sa douleur & que son courage héroïque l'a élevée au dessus des autres femmes & des disciples craintifs.

Ce n'est cependant pas à ce point de vue que se sont attachés les peintres modernes ; ils représentent Marie debout, mais dans une attitude accablée, comme si elle allait perdre connaissance. Elle est soutenue dans les bras des deux Marie, quelquefois assistées de saint Jean ; habituellement Marie-Madeleine embrasse le pied de la croix. Tel a été le traitement de ce grand sujet jusqu'au commencement du XVI^e siècle.

Quelques artistes tenant peu compte de la force de caractère & de la grandeur de la foi de Marie, l'ont présentée prosternée à terre, défaut dans lequel ne sont jamais tombés Cimabué, Giotto, Cavallini, Angelico, Masaccio, Andréa Montegna.

Dans un crucifiement par Martin Schoen, la Vierge, soutenue par saint Jean, embrasse le pied de la croix, & prend la place de Madeleine Dans la composition d'Albert Durer, elle semble s'affaïsser d'une manière si naturelle qu'on dirait que ses membres refusent de la porter.

Le Tintoret nous a donné un exemple de la Vierge prosternée à terre ; son groupe au pied de la croix est très-dramatique, plein d'expression, mais contraire à la dignité. Dans son œuvre, Marie est étendue à terre ; saint Jean soutient un de ses bras, l'autre est autour du cou d'une femme également couchée près de la Vierge. Les yeux de Marie sont fermés comme si elle était perdue dans sa douleur. Marie-Madeleine & une autre femme regardent la croix du Sauveur ; un peu plus avant, une femme à genoux est enveloppée dans un manteau qui lui voile la figure.

On trouve rarement exprimé le moment où Jésus recommande sa mère à son disciple bien aimé. Albert Durer semble cependant avoir voulu le rendre, car dans son œuvre, la Vierge, debout, s'appuie sur saint Jean qui la soutient ; tous les deux regardent Jésus en croix, qui a la face tournée de leur côté.

La descente de croix & la déposition sont deux scènes tout à fait distinctes. Dans la première, selon les anciennes formules, la Vierge doit être debout, car ici comme dans le crucifiement, elle doit faire partie de l'action principale. Une vieille légende rapporte que quand Joseph d'Arimathie & Nicodème eurent arraché les clous des mains de Notre Seigneur, saint Jean les emporta pour les soustraire à la vue de la Vierge, & que pendant que Nicodème arrachait le clou des pieds, Joseph d'Arimathie soutenait le corps, mais de manière que la tête & les bras pendissent en avant. Aussitôt, Marie saisit ses mains, les couvre de baisers, mais elle s'évanouit en voyant tout ce que les Juifs avaient fait souffrir à son fils.

La première circonstance de cette légende que l'art ait saisie, c'est celle où Marie embrasse les mains de Jésus, c'est celle qui fut adoptée par les Grecs & par les Italiens qui les imitèrent : Cimabuë, Giotto, Nicolas Poussin & beaucoup d'autres depuis le XIII^e siècle jusqu'au XV^e. Les peintres modernes présentent Marie s'affaissant sous le poids de sa douleur. Dans un retable par Cigali, elle est assise à terre & semble s'écrier : « Fut-il jamais une douleur égale à la mienne ! » La couronne d'épines est à ses pieds. Cette œuvre, toute belle qu'elle soit, est surpassée encore par le groupe de la fameuse descente de croix, chef-d'œuvre de Volterrano, que l'on voit à Rome, dans lequel l'expression du corps inanimé de la Vierge étendue à terre & de l'angoisse de ses traits mourants n'a jamais été surpassée. Dans l'œuvre de Rubens que possède Anvers, aussi véritable chef-d'œuvre, Marie, debout, soutient les bras de son fils, tandis qu'il est descendu de la croix ; mais ses traits & son maintien sont les moins expressifs de cette peinture où tout annonce le talent du grand maître.

Dans une jolie gravure attribuée à Albert Durer, ne figurent que trois personnages, Joseph d'Arimathie qui détache de la croix le corps de Jésus & Marie qui le reçoit dans ses bras. Cette représentation, espèce de

Mater dolorosa, est peu ordinaire, on peut même la regarder comme exceptionnelle, à moins qu'on ne veuille y voir un groupe incomplet.

La déposition est le moment qui fuit la descente de croix, ou le corps inanimé du Sauveur est déposé à terre ou sur les genoux de sa mère, tandis que saint Jean & les saintes femmes se lamentent autour de lui. La forme idéale & dévote de cette scène dépend tout entière de la piété, comme l'institution de ces fêtes qui nous rappellent la part que Marie a prise aux souffrances de son fils. A ce point de vue, les exemples en sont fréquents & il n'est point rare de voir des tableaux présentant la Vierge assise tenant, sur ses genoux, le corps inanimé de son divin fils. La statuaire a souvent produit ce sujet, sur le bois, sur le marbre & sur la pierre. On admire & on admirera toujours à Rome le marbre que Michel-Ange a fouillé pour lui faire reproduire la fameuse déposition qui sera sa gloire immortelle.

Lorsque cette scène fort de l'idée dévote, elle ne peut que devenir historique & prendre la forme dramatique. Alors elle se compose de quatre, cinq & six personnages. Le groupe principal est toujours formé de Jésus mort, & de sa mère qui le tient sur ses genoux, ou qui se penche sur lui, contemplant ses traits inanimés avec une ineffable expression d'amour & de douleur. Le plus souvent Marie s'évanouit & cette insensibilité amenée par la douleur produit un effet qu'on ne peut trouver que naturel.

C'est ainsi que les peintres grecs ont presque toujours représenté cette scène ; les Italiens les ont imités jusqu'au XIII^e siècle, & même deux des sommités artistiques de la Renaissance, Raphaël & Annibal Carrache.

L'œuvre de Raphaël, connue sous le nom de *Pieta*, porte huit personnages : le corps mort du Christ, la Vierge évanouie dans les bras des deux Marie, Madeleine qui soutient les pieds du Christ, tandis que Marthe soulève le voile de la Vierge comme pour lui donner des soins ; saint Jean est debout, les mains jointes, & Joseph d'Arimathie regarde le triste groupe avec un mélange de douleur & de pitié.

Dans la composition par Annibal Carrache, connue sous le nom des *Trois Marie*, saint Jean & Marthe sont omis ; l'attention de Madeleine est fixée sur le Sauveur mort ; les autres saintes femmes sont occupées de la Vierge qui est évanouie. Si on compare ces deux œuvres, on trouve dans la seconde

beaucoup plus de naturel & autant de pathétique que dans la première ; mais celle-ci l'emporte par les formes & la grâce poétiques qui adoucissent & relèvent l'effet tragique.

Outre Joseph d'Arimathie, on voit quelquefois aussi Nicodème ; comme dans la belle déposition par Perugino & dans celle non moins remarquable d'Albert Durer.

Laurenzetti a introduit dans la sienne Lazare, que Jésus avait ressuscité & l'a placé debout près de sa sœur Marthe. Wan Dyck donne à Marie le triste office de fermer les yeux de son fils. Rubens lui fait arracher une épine de son front mutilé.

Dans quelques exemples, la Vierge ne soutient pas son fils, mais elle est à genoux près de lui, les mains jointes, le contemplant avec un air plein de tristesse profonde & de résignation.

L'ensevelissement du Christ est une scène en dehors du cadre de notre titre, mais comme la Vierge y figure quelquefois, nous devons en parler. Elle y est accompagnée des autres femmes qui avaient suivi avec elle toutes les péripéties de la passion. On la voit tantôt évanouie, comme dans l'art grec, tantôt suivant, en versant d'abondantes larmes, le cortège de son fils que ses disciples portaient au sépulcre. Raphaël en a donné un bel exemple que l'on voit au palais Borghèse, & Titien en a fourni un non moins beau, qu'on admire au Louvre. Quelquefois Madeleine soutient la mère du Sauveur ; quelquefois celle-ci est isolée & regarde avec douleur son divin fils déposé dans la tombe.

Comme expression de la mère de pitié ou de douleur, on a multiplié les peintures de la déposition, surtout à cause de la dévotion au Rosaire, dans lequel elle prend rang de mystère douloureux ; souvent même on en a fait des *ex-voto* pour les personnes qui avaient à regretter la perte de quelques membres de leur famille. Dans un exemple de déposition votive par Giotto, le Christ mort est étendu sur un linceul blanc ; sa sainte mère le baise ; Madeleine, à genoux, les mains jointes & les cheveux flottants, est aux pieds du Christ, dont Marie Salomé & Marthe embrassent les mains. La troisième Marie est assise à droite, les cheveux épars, accablée de douleur.

Dans le centre & au fond du tableau, saint Jean se penche sur le groupe ; ses traits expriment une profonde douleur. A la gauche, Joseph d'Arimatee tient un vase de baume ; Nicodème est près de lui ; à droite de saint Jean est une jeune fille à genoux, au riche costume florentin, qui, les bras croisés sur sa poitrine & le regard douloureux, contemple le corps du divin Sauveur. Santo Remigio, patron de l'église où fut placé cet *ex-voto*, pose la main paternelle sur l'épaule de la jeune fille & semble la prendre sous sa protection. A côté d'elle est une religieuse bénédictine. Ces deux femmes sont sans doute celles pour lesquelles la peinture fut faite & dédiée.

Il est vraisemblable que l'expédition des croisades en Palestine entretint longtemps la ferveur de la piété envers la *Mater dolorosa*. Ce que la vaillante épée de Godefroy avait défendu, le ciseau & le burin de l'artiste voulaient le reproduire, & la piété, qui vit de tout ce qui lui rappelle le sentiment d'une divinité souffrante pour l'humanité, ne pouvait trouver un meilleur aliment que dans la peinture des scènes les plus dramatiques de la passion de Jésus : son portement de croix, son crucifiement, sa déposition & sa mise au sépulcre. Ces événements, tout pathétiques qu'ils sont, n'ont cependant de l'intérêt bien souvent pour les masses populaires que par la présence de la Vierge.

Qu'on peigne, en effet, Jésus en croix entre les deux larrons ; qu'on le montre déposé, le corps meurtri & mutilé par ses bourreaux ; qu'on le représente porté au sépulcre, l'esprit & le cœur restent quelquefois indifférents ; on dirait que cela ne nous regarde pas ; que tous ces événements n'ont eu lieu que parce qu'ils devaient être. Mais qu'à cette représentation, on joigne celle d'une femme jeune encore, d'une vierge, d'une mère, la plus tendre, la plus digne d'être mère, la mère d'un Dieu, aussitôt l'esprit & le cœur s'unissent pour s'apitoyer, pour pleurer. Il y a tant de mères qui ont eu à éprouver des douleurs sinon égales, du moins semblables à celles de Marie !...

En terminant tout ce que nous avons observé sur les peintures de ce drame lugubre, disons encore un mot de quelques œuvres en ce genre, mais toutes particulières, de l'art moderne. Dans une peinture par Guercin, la Vierge & saint Pierre pleurent la mort de Jésus. Marie, les mains jointes sur les genoux, perdue dans une douleur profonde, pleure amèrement son fils ;

Pierre, dans une sublime tristesse, pleure aussi son Seigneur & son maître qu'il se reproche sans doute d'avoir renié Cette peinture serait parfaite si au sentiment énergique qu'elle exprime se trouvait unie l'élévation poétique qui caractérisait l'artiste.

Louis Carrache a laissé un groupe semblable dans le *duomo* de Florence. Dans l'œuvre de Tiarini, la *Madre addolorata* est assise & tient la couronne d'épines ; Madeleine est à genoux devant elle, & saint Jean est debout à son côté. Ces deux derniers personnages expriment la sympathie la plus grande & la plus profonde vénération.

Du haut de la croix, Jésus avait recommandé sa mère à saint Jean, son disciple bien-aimé. L'art n'a pas oublié cette circonstance qui lui a inspiré une de ses plus belles compositions religieuses. Dans un retable, attribué à Taddeo Gaddi, Marie & saint Jean sont debout sur le devant. Celui-ci tient une des mains de la Vierge dans ses deux mains, comme pour la consoler, avec l'expression de la plus tendre & de la plus respectueuse vénération, & semble l'inviter à le suivre dans sa maison qui doit être désormais sa demeure ; le Christ, debout au milieu d'eux, pose une de ses mains sur l'épaule de chacun. C'est un sujet nouveau, mais remarquable par le sentiment.

XXVII.

Première apparition à Marie de Jésus ressuscité.



L'INTERET qu'on attache à une mère si malheureuse, la tendre dévotion que portent les chrétiens à celle qui pouvait vraiment dire : « O vous, qui passez, arrêtez & voyez s'il fut jamais une douleur semblable à la mienne », ont fait supposer, malgré le silence de l'Evangile, que Jésus ne laissa pas sans consolation celle qui avait tant souffert à cause de lui, & que, comme fils, il était de son devoir de la réjouir par sa présence lorsqu'il le pourrait. Aussi, une tradition légendaire, dont saint Ambroise fait mention, était généralement acceptée au IV^e siècle, savoir, que le Christ visita sa mère de fuite après sa descente aux limbes & même avant de se montrer à Madeleine dans le jardin.

On raconte que Marie, s'étant retirée dans sa demeure, resta longtemps seule avec sa douleur ; mais pleine d'espérance, attendant l'effet des promesses que son fils avait faites de ressusciter. Devant elle, le livre des Prophètes était ouvert, & en priant, elle disait : « Tu as promis, ô mon fils chéri, que tu ressusciteras le troisième jour. Avant-hier, c'était le jour des ténèbres, fais qu'aujourd'hui soit le jour de la gloire & de la vérité. » Et pendant qu'elle parlait, voici qu'un brillant cortège d'anges, portant des palmes & radieux de joie, entrent, l'entourent & s'agenouillent en chantant la triomphante hymne pascale : *Regina cœli, lætare, alleluia*. Alors, le Christ, couvert en partie d'un vêtement blanc, portant à la main gauche l'étendard de la croix & accompagné des patriarches & des prophètes qu'il venait d'arracher des enfers, se présente à Marie qui, toute troublée, n'en

peut croire ses yeux : « Est-ce bien toi, ô mon fils bien-aimé », & elle tomba à ses genoux. Jésus, la relevant, la rassura tendrement & lui montrant ses blessures, lui dit : « Les portes de l'enfer sont fermées, celles du ciel sont désormais ouvertes, réjouissez-vous. » Puis, Jésus quitta sa mère pour aller se montrer à Madeleine qui avait aussi un suprême besoin de consolation.

L'art s'est attaché à rendre cette pieuse croyance du moyen-âge. Dans ce sujet, la Vierge est ordinairement à genoux ; le Sauveur, l'étendard de la croix à la main, est debout devant elle & lorsqu'on y introduit les patriarches délivrés, ce sont généralement Adam & Eve, les auteurs de la chute, ou bien Abraham & David, les aïeux du Christ & de la Vierge. Dans les plus anciennes peintures sur ce thème, les patriarches sont omis. Dans un exemple par Guido, un ange porte l'étendard de la victoire, Adam & Eve sont derrière le Sauveur. Goethe cite un exemple par Guercino, comme un modèle de l'expression de l'affection naturelle de Jésus pour sa mère. Marie est à genoux devant son fils, le contemplant avec un amour ineffable. Celui-ci la regarde avec un air triste & calme, comme si, dans son âme, le souvenir des souffrances de sa mère surpassait celui des douleurs de la mort, & que la résurrection n'a pas encore pu dissiper.

Une autre peinture en ce genre, qui orne la galerie Lichtentein à Vienne, présente le Sauveur ressuscité debout devant sa mère, à laquelle il montre la page d'un livre ouvert sous ses yeux, lui disant sans doute : « Ne voyez-vous pas que ceci était écrit. » Derrière Jésus est saint Jean l'évangéliste, portant une coupe & la croix. Un des Carrache a laissé sur ce sujet un exemple qu'on voit à Cambridge, dans la collection de Fitzwilliam. L'Albane l'a aussi traité ; mais sa composition n'est, de l'avis de plusieurs critiques, qu'un exemple de tout ce qu'il y a de plus faux & de plus ridicule, par conséquent non à imiter.

La popularité à laquelle arriva cette scène dans l'école de Bologne vient sans doute de ce qu'elle entrainait dans le Rosaire comme le premier des mystères glorieux, ce qui la rendait principalement du goût des Dominicains, grands patrons des Carrache à cette époque.

Elle semble du reste avoir été souvent traitée comme sujet de vitraux & de sculptures, car on en voit de beaux exemples dans l'église de

Brou.



XXVIII.

Ascension.



Le sujet principal de la scène de l'Ascension est le Sauveur qui rentre dans sa gloire, après l'accomplissement des prophéties ; mais la Vierge est presque toujours au nombre des spectateurs ; elle y est même souvent accompagnée des saintes femmes.

Il est en effet bien naturel de supposer que la mère voulut assister au triomphe de son fils, comme elle avait assisté à ses humiliations & à ses souffrances. Toutes les anciennes légendes la représentent, en cette occasion, les mains jointes, les yeux fixés sur Jésus s'élevant sur les nuages & lui disant : « O mon fils, souviens-toi de moi, quand tu seras dans ton royaume ; ne me laisse point longtemps sur cette terre où mon cœur n'a plus rien à aimer. »

Dans la composition par Giotto, qui orne la chapelle de l'Arène de Padoue, Marie est de beaucoup le personnage prédominant. Dans les peintures plus modernes, elle est introduite avec les autres femmes, agenouillée d'un côté ou placée dans le centre au milieu des apôtres, comme dans l'œuvre si connue du Pérugin.

A la petite Sainte-Sophie de Salonique, dans la coupole, est peinte en mosaïque sur fond d'or, une ascension qui peut servir de modèle pour les grandes compositions. La Vierge, ayant un ange à sa droite & un à sa gauche, est accompagnée des douze apôtres debout. Chacun de ces quinze personnages est séparé par un grand olivier. En haut, dans le fond, Jésus-Christ, placé au milieu d'un cercle ou d'une auréole, monte au ciel entre deux anges.

Nous ne terminerons pas cet article sans dire un mot de la belle ascension par Trémolière, de 1737, que possède l'ancienne église des Chartreux de Lyon. Cette œuvre, remarquablement belle sous le rapport de la disposition & de l'attitude des personnages, présente aussi la Vierge parmi les apôtres assistant au triomphe de leur maître. Ceux-ci, les yeux fixés sur Jésus s'élevant majestueusement, expriment par leur physionomie, toute la surprise & l'admiration que leur cause un spectacle auquel ils étaient loin de s'attendre. Deux anges, placés près de Jésus, déjà dans l'espace, semblent leur dire : ce Voyez-le, il monte par sa propre puissance. « Mais ce qui frappe le plus dans ce tableau, c'est l'air à la fois triste & joyeux que l'artiste a su donner à la Vierge, qu'il a mise au premier plan, sur la gauche, à genoux, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, on pourrait même dire de la supplication, les yeux amoureusement fixés sur son fils, auquel elle semble exprimer le regret de le perdre & la joie de le voir entrer dans sa gloire, achetée au prix de tant de travaux & de souffrances. Par cette expression de Marie, que nous trouvons sublime, on pourrait presque dire que l'artiste a manqué son but, car on cesse bien vite de s'occuper du sujet principal du tableau quand les yeux ont une fois rencontré la Vierge rendue si intéressante.



XXIX.

Descente du Saint-Esprit



NE opinion jadis contestée, mais ensuite généralement adoptée, place Marie dans le cénacle au nombre des personnes qui, avec les disciples, reçurent le Saint-Esprit. Le Saint-Esprit est en effet appelé par les Ecritures le consolateur. Or, qui avait un plus grand besoin que Marie de ce don, de cette faveur céleste, si elle n'avait nullement besoin de cette sagesse surnaturelle, ni de cette intelligence suprême dont elle avait été primitivement dotée.

Le sentiment général & la conviction des artistes du XV^e siècle furent que si Marie était présente à la réunion du cénacle, elle devait y occuper la place principale, comme reine des apôtres. Voilà pourquoi on la voit souvent sur le devant du tableau ou au centre, sur un siège, ou placée sous un dais ; quelquefois elle tient un livre comme la *Mater sapientiæ* & elle reçoit les effusions divines, les yeux baissés, ou regardant comme si elle était inspirée, & chantant le *Veni, Sancte Spiritus*. Rien dans cette représentation ne peut autoriser l'introduction de la colombe, le Saint-Esprit se manifestant sous la forme de langues de feu.

On peut donc regarder comme peu conforme aux règles de l'art la descente du Saint-Esprit qui forme le fond de l'autel de la chapelle intérieure de la maison des Chartreux de Lyon, que peignait J.-F. Amand, en 1764. Le Saint-Esprit, en forme de colombe, se montre dans une gloire, au dessus des langues de feu qui tombent sur les apôtres & sur la Vierge.

Si Marie n'a pas dans cette œuvre une place distinguée & prééminente, elle est du moins au premier plan, assise dans une attitude humble & digne.

Son costume simple semble répondre par la nuance de sa tunique & de son manteau, au goût particulier de la Vierge pour les couleurs naturelles.

Les têtes des apôtres sont remarquables par l'expression & par la correction du dessin, & cette œuvre, quoique entachée du défaut capital que nous avons signalé, mérite l'attention des connaisseurs.

Une des plus anciennes œuvres sur ce thème que nous ayons est celle de Saint-Marc de Venise, dans la grande coupole, peinte en mosaïque sur fond d'or. Des rayons de flammes partent du centre de la coupole & viennent s'arrêter sur la tête des apôtres & de la Vierge..

Après la descente du Saint-Esprit, commence la vie secrète & retirée de la Vierge. L'histoire & les légendes se taisent sur tout ce qui se passa, par rapport à elle, dans l'intervalle qui sépare la scène du cénacle de celle de sa mort.

On croit qu'à la première persécution qui éclata à Jérusalem, Marie, conduite par saint Jean, se retira à Ephèse & qu'elle y fut servie par la fidèle & affectionnée Madeleine. On dit aussi qu'elle habita quelque temps sur le mont Carmel, dans l'oratoire érigé par le prophète Elisée & qu'elle devint ainsi la patronne des Carmélites, sous le vocable de Notre-Dame du Mont Carmel, mais les œuvres artistiques basées sur ces hypothèses, s'il en existe, nous sont totalement inconnues & ne peuvent être que dans les cloîtres des ordres religieux.

Il est aussi dit, & l'art a reproduit, que les apôtres, avant de se séparer, firent à Marie un adieu solennel & reçurent d'elle sa bénédiction. Aucun artiste distingué n'a rendu ce sujet ; mais il a été peint au XIV^e siècle, car on en trouve la preuve dans l'église de Sainte-Marie in Capitolio à Cologne & une autre, par Bissoni, dans San Giustino de Padoue.



XXX.

Mort de la Vierge.



E vague dans lequel l'Ecriture laisse la piété des fidèles envers Marie a permis un libre cours aux suppositions de ce qui peut être arrivé, par rapport à sa mort, à sa sépulture, à sa résurrection, à son assomption & à son couronnement dans le ciel ; & malgré que la plupart de ces histoires légendaires soient apocryphes & ne soient jamais entrées comme articles de foi dans la croyance de l'Eglise, il est certain que l'art s'en est servi pour y puiser le sujet d'une foule de peintures qui sont comme un témoignage de l'affection que les populations ont toujours portée à la mère de Dieu & dont l'ensemble forme le plus beau spectacle que l'art ait jamais retracé.

Dans plusieurs endroits, on voit la scène mortuaire de Marie jointe à celles de sa résurrection & de son assomption, ne formant qu'un seul tableau ou faisant comme deux pendants nécessaires. La première n'est alors que la transition obligée à sa béatification & celle-ci un acheminement à son couronnement. Mais, séparées ou réunies, ces deux scènes forment les sujets admirables qui fournissent aux artistes le lugubre majestueux, le sublime idéal de la joie.

Pour bien comprendre les reliques précieuses que les écoles primitives nous ont laissées sur ces sujets, il est nécessaire de rapporter les légendes qui en ont fourni le thème & dont l'Eglise a toléré l'expression.

« Marie, dit la légende, continua d'habiter dans la maison de saint Jean, sur la montagne de Sion, passant ses jours à visiter les lieux qui avaient été sanctifiés soit par le baptême & les souffrances de son divin fils, soit par sa sépulture, sa résurrection & son ascension ; mais, son tombeau était le lieu

de ses plus fréquentes visites. Toutes ses démarches n'avaient point pour but de chercher le vivant parmi les morts, mais de se consoler & de se le rappeler.

« Un jour, le cœur de la Vierge fut saisi d'un désir inexprimable de voir son fils ; elle s'affligea & versa d'abondantes larmes de ce que son exil se prolongeait si longtemps. Voici qu'un ange revêtu de lumière parut devant elle &, la saluant, lui dit : ce Salut, ô Marie, tu es bénie par celui qui a apporté le salut à Israël ; je t'apporte une branche de palmier cueillie dans le Paradis, ordonne qu'elle soit portée devant toi au jour de tes funérailles, car dans trois jours ton âme quittera ton corps pour entrer dans la gloire du ciel où ton fils attend ton arrivée. « Marie, répondant, dit : ce Si j'ai trouvé grâce devant ses yeux, dis-moi quel est ton nom ; permets qu'à l'heure de ma mort, les apôtres soient réunis autour de moi, afin qu'en leur présence je rende mon âme au Seigneur. Je te prie encore que mon âme, une fois sortie de mon corps, ne soit point effrayée par aucun esprit de ténèbres & qu'il ne soit permis à aucun mauvais ange d'avoir pouvoir sur moi. – Mon nom est le Grand & le Merveilleux ; ne doute point que les apôtres soient réunis auprès de toi en ce jour ; car celui qui, dans le temps, transporta par les cheveux le prophète Habacuc de Juda à Jérusalem, peut facilement réunir les apôtres & ne crains point le méchant esprit ; n'as-tu pas écrasé sa tête & détruit sa puissance ? »

« Ayant ainsi parlé, l'ange retourna au ciel & de chaque feuille de la branche de palmier, qu'il laissa, s'échappait une lumière aussi éclatante que celle des étoiles du matin. Marie, profitant de cette lumière, prépara son lit de mort & attendit que l'heure fût venue. Au même moment, Jean qui prêchait à Ephèse, saint Pierre qui était à Antioche, ainsi que tous les autres apôtres qui étaient dispersés dans différentes parties du monde, furent soudainement enlevés par un pouvoir surnaturel & se trouvèrent devant la porte de l'habitation de Marie. Quand elle les vit tous rassemblés autour d'elle, elle rendit grâce au Seigneur, plaça la palme entre les mains de saint Jean & le pria de la porter devant elle à l'heure de sa sépulture. Alors Marie, s'agenouillant, fit sa prière au Seigneur son fils ; les apôtres prièrent avec elle, puis elle s'étendit sur sa couche & se prépara à la mort. Jean pleura amèrement. A la troisième heure de la nuit, au moment où Pierre était à la

tête de son lit, Jean à ses pieds, & les autres apôtres à l'entour, il se fit tout à coup un grand bruit, la chambre fut remplie du parfum le plus doux & Jésus lui-même apparut accompagné d'une foule innombrable d'anges, de patriarches & de prophètes venant au devant de leur reine ; tous entourèrent le lit de Marie en chantant des hymnes de joie. Jésus dit à sa mère : « Lève-toi, ma bien-aimée, viens avec moi, mon épouse, reçois la couronne que je t'ai destinée. Marie répondit : « Mon cœur est prêt, car il a été écrit que j'obéirai à ta volonté. » Les anges & les esprits bienheureux qui accompagnaient Jésus entonnèrent alors des chants d'allégresse. L'âme de Marie quitta son corps & fut reçue dans les bras de Jésus qui la porta dans le ciel. Les apôtres la regardèrent partir, disant : « O la plus prudente des Vierges, souviens-toi de nous quand tu seras arrivée dans ta gloire. Les anges, qui la reçurent dans le ciel, chantèrent ces paroles : ce Quelle est celle qui vient du désert, s'appuyant sur son bien-aimé ; elle est plus belle que toutes les filles de Jérusalem. »

« Mais le corps de Marie resta sur la terre & trois vierges s'apprêtèrent à le laver & à le couvrir d'un linceul ; une gloire de lumière nuageuse entourait sa forme, de sorte que, quoiqu'on les touchât, aucun œil mortel ne vit à découvert ses membres chastes & sacrés.

« Alors les apôtres placèrent respectueusement le corps dans une bière, & Jean portant la palme, s'acheminèrent vers le sépulcre, tandis que Pierre & les autres apôtres chantaient l'*in exitu Israel de AEgypto*, accompagnés par les anges.

« Les Juifs entendirent ce chant mélodieux ; le grand prêtre, saisi de fureur, mit la main sur la bière, dans l'intention de la renverser, mais ses bras furent soudainement desséchés & il ne put plus les remuer. Etant saisi de crainte, il pria Pierre de lui venir en aide Pierre lui dit : ce Aie foi en Jésus-Christ & en sa Mère & tu seras guéri », & il en fut ainsi. Alors ils poursuivirent leur route & déposèrent la Vierge dans une tombe de la vallée de Josaphat.

« Le troisième jour après sa sépulture, Jésus dit aux anges : ce Quel honneur dois-je accorder à celle qui a été ma mère sur la terre & qui m'a mis au monde ? » Tous répondirent : ce Seigneur, ne souffrez pas que ce corps, qui a été votre temple & votre demeure, soit fournis à la corruption,

mais placez-le à vos côtés, sur un trône. » Jésus consentit & l'archange saint Michel conduisit l'âme de la Vierge vers son corps & le Seigneur dit : « Lève-toi, ma Colombe, car tu ne resteras pas dans l'obscurité de la tombe », & aussitôt Marie se leva glorieuse & monta au ciel entourée des anges & reçue par toute la cour céleste qui chantait : « Quelle est celle qui s'élève comme le matin, belle comme la lune, claire comme le soleil & aussi terrible qu'une armée avec ses bannières. »(Cant. IV.)

« Mais saint Thomas, étant absent, ne voulut point croire à la résurrection de la Vierge, pas plus qu'il n'avait ajouté foi à celle du Christ. Il désira que la tombe fût ouverte & on la trouva remplie de lys & de roses, alors Thomas, levant les yeux, vit la Vierge qui s'élevait corporellement, entourée d'une auréole de lumière, montant lentement vers les demeures célestes &, pour rassurer sa foi, Marie lui jeta sa ceinture, la même qui est conservée jusqu'à ce jour dans la cathédrale de Prato. Outre les apôtres, cette résurrection eut pour témoins Denis l'aréopagite, Timothée, les saintes femmes, Marie Salomé, Marie de Cléophas & une fidèle servante du nom de Servia. »

L'art, s'emparant de cette légende, en a reproduit jusqu'aux moindres détails & y a trouvé le sujet de sept compositions différentes que voici :

- 1^o L'ange, portant la palme, annonce à Marie sa mort prochaine. On peint ordinairement l'ange Gabriel ; mais ce fut plutôt Michel, l'ange de la mort.
- 2^o La Vierge fait ses adieux aux apôtres.
- 3^o Mort de la Vierge.
- 4^o Sépulture de la Vierge.
- 5^o Portement de la Vierge au sépulcre.
- 6^o Sa résurrection & son assomption : Marie s'élève vers le ciel triomphante & glorieuse.
- 7^o Couronnement de la Vierge dans le ciel où elle prend sa place à côté de son Fils.

Dans l'art primitif & particulièrement dans les sculptures gothiques, deux ou plusieurs de ces sujets sont réunis. Souvent la scène de la mort & celle

de la sépulture forment le bas d'une représentation, lorsque l'assomption & le couronnement en composent la partie supérieure. C'est ce qu'on remarque sur le portail de Notre-Dame de Paris, sur celui de la cathédrale d'Amiens & de plusieurs autres.

L'ange annonçant à Marie sa mort prochaine est un sujet qui a été rarement traité ; lorsqu'on le rencontre, Marie est assise ou debout & l'ange, à genoux devant elle, porte la palme étoilée cueillie dans le Paradis. Dans une fresque à Orviète & dans le bas-relief par Orcagna, au Campo Santo de Pise, l'ange entre en volant chez Marie, tenant la palme. Dans le *Predella* de Lippi, frère Philippe, l'ange, à genoux, présente, au lieu de palme, un cierge que Marie reçoit avec une grâce majestueuse. Saint Pierre est debout derrière elle. Jean Schoeuffelein, de l'école allemande, a aussi donné un exemple de cette scène.

Dans le vieux style byzantin, la mort de la Vierge est souvent intitulée son sommeil, *Sonno della Madonna*. Car une ancienne croyance, rejetée plus tard comme hérétique, voulait que Marie n'eût point connu la mort comme les autres hommes, mais qu'elle s'endormît seulement jusqu'au moment de son assomption. C'est pourquoi, dans les anciennes peintures, on ne voit pas tant une scène, un événement qu'une espèce de cérémonie mystérieuse, car alors ce n'est pas la mort de la Vierge ou la Vierge mourante, mais son sommeil, en attendant l'heure de sa sépulture ; tandis que dans les peintures modernes, on trouve la scène de sa mort avec tous ses accessoires poétiques & dramatiques. Soit dans un sens, soit dans un autre, ce sujet a été généralement traité depuis le premier âge de l'art chrétien jusqu'au XVIIe siècle. Dans les anciens exemples qui dérivent des écoles grecques, cette représentation est simple, solennelle & mystique, se rapportant beaucoup à la légende & aux formules posées par le manuel grec. Dans une de ces peintures, à la collection du palais de Kensington, la couche ou le cercueil de Marie est au centre du tableau ; la Vierge est étendue, recouverte d'un manteau & d'un voile, ayant les yeux fermés & les mains croisées sur sa poitrine. Les douze apôtres sont autour de sa couche, dans une attitude de douleur, des anges tiennent des cierges ; derrière le corps de la Vierge est le Christ sur la tête duquel plane un glorieux séraphin ; Jésus tient l'âme de la Vierge sous la forme d'un enfant nouveau-

né ; debout & sur le côté, sont Denis l'aréopagite & saint Timothée, évêque d'Ephèse, revêtus de leur robe épiscopale ; devant & pour frapper les bras du grand prêtre qui avait voulu profaner la bière, est l'archange saint Michel. Cette circonstance ne se remarque cependant guère que dans les peintures byzantines, car dans la légende italienne, traduite par l'art, les mains du profane se dessèchent au simple contact de la bière. Dans cette œuvre tout est simple, solennel & naturel ; c'est un exemple parfait du génie byzantin. On voit un exemple semblable au musée chrétien du Vatican.

Une autre peinture qui date du commencement du XIV^e siècle environ & qui orne la collection de M. Brombey de Woofen, présente la Vierge couchée sur un drap brodé, respectueusement soutenu par des anges ; aux pieds & à la tête, d'autres anges tiennent des cierges ; Notre Seigneur, qui tend les bras, reçoit l'âme de Marie ; devant sont saint Jean à genoux & saint Pierre qui lit l'office des morts ; les autres apôtres sont derrière lui ; trois femmes paraissent dans cette scène. Cimabuë a donné ce même sujet & la ville d'Assise est en possession de son œuvre. Dans un exemple par Giotto, se remarquent deux beaux anges à la tête & deux autres aux pieds, tenant le drap mortuaire sur lequel Marie est étendue. On admire au musée de Sienne ce même sujet traité par Angelico & un autre, très-pathétique, par Taddeo Bartholi.

L'usage de présenter le Christ debout, près de la couche de sa mère & recevant son âme, se maintint jusqu'au XV^e siècle, avec quelques déviations de la disposition originale ; mais la manière des modernes de traiter ce sujet est tout à fait différente.

Ce sommeil mystérieux, ce passage apparent d'une vie à une autre devient, pour les modernes, une scène mortuaire sans ses accompagnements lugubres &, même en évitant les incidents surnaturels, les Italiens ont toujours donné beaucoup de grâce à cette représentation, surtout si nous en jugeons par la belle fresque de Ghirlandajo, dans Santa Maria Novella de Florence.

La composition par Albert Durer se fait remarquer par la beauté & la simplicité de l'expression, par la grandeur & le calme dans l'arrangement ; tout y décèle le naturel. Dans le centre est un bois de lit sur lequel Marie est

couchée, en face des spectateurs ; ses yeux sont fermés ; saint Pierre, vêtu en évêque, est à gauche & place un cierge dans la main de la mourante ; un autre apôtre tient l'aspersoir, avec lequel il répand de l'eau sainte sur la Vierge ; un troisième lit l'office des morts ; au premier plan est un prêtre qui tient une croix, un autre encense ; les autres apôtres sont dans une attitude de dévotion & de douleur.

Une autre peinture du même maître, & qu'on voit dans la galerie de Fries, à Vienne, réunit, d'une manière remarquable, tous les incidents légendaires & surnaturels aux plus belles, aux plus grandes réalités. On la croit faite pour l'empereur Maximilien, comme un tribut offert à la mémoire de sa première femme, l'intéressante Marie de Bourgogne. La disposition du lit est la même que dans l'œuvre précédente, seulement les pieds sont vers les spectateurs. Les traits de la Vierge mourante sont ceux de la duchesse ; à droite, son fils, qui fut plus tard Philippe d'Espagne, représente saint Jean & tient un cierge ; les autres apôtres sont à l'entour. Derrière est saint Pierre, sous le costume d'évêque, lisant dans un grand livre ; c'est le portrait de Georges Zlatkonia, évêque de Vienne, ami & conseiller de Maximilien ; derrière l'évêque & représentant un des apôtres, est Maximilien lui-même, la tête baissée, accablé de douleur. On aperçoit trois ecclésiastiques qui entrent par une porte, munis d'une croix, d'un encensoir & d'eau bénite. A la tête du lit, paraît le Christ qui reçoit l'âme de sa mère sous la forme d'un petit enfant qui joint les mains & plus haut, dans la gloire céleste, on aperçoit sa réception & son couronnement dans le ciel ; sur un parchemin, au dessus de la tête de Marie, on lit : « *Surge, propere & veni.* » Parmi les anges qui planent dans les airs, trois portent des rouleaux de parchemin sur lesquels sont écrits les trois textes des cantiques : « *Quæ est ista, quæ progreditur, & c.* » Cette peinture, qui porte la date de 1518, renferme quelque chose de très-touchant comme mémorial.

La peinture qu'on admire à Munich, attribuée à Jean Schoeder, est en effet bien remarquable par sa réalité & par son coloris. Les têtes en sont pleines de caractère ; on remarque surtout celle de la Vierge avec ses yeux à demi fermés, comme sur le point de rendre sa belle âme à Dieu ; mais on regrette d'y voir la représentation de Moïse & d'Aaron placés sur un autel, près du lit de la mourante. Cette idée de l'artiste est inexplicable.

Mais la Vierge n'est pas toujours représentée morte ou mourante ; quelquefois, elle se prépare à la mort, ou elle est en prières auprès de sa couche, les apôtres sont autour d'elle. Dans une belle œuvre de Martin Schoen, elle est à genoux, soutenue dans les bras de saint Jean, tandis que saint Pierre tient le livre des Evangiles ; quelquefois elle est assise sur son lit, parcourant le livre des Saintes Ecritures que saint Pierre tient ouvert devant elle.

Dans une peinture de Colas della Matrice, la mort de la Vierge est traitée dans un style tout mystique & dramatique. Enveloppée d'un manteau bleu semé d'étoiles d'or, la Vierge est étendue sur sa couche ; saint Pierre, sous le costume de cardinal, lit l'office des morts ; saint Jean, tenant la palme, pleure amèrement. Devant, & à genoux, sont les trois grands dominicains, comme témoins du mystère religieux : saint Dominique est dans le centre à gauche, sainte Catherine de Sienne & saint Thomas d'Aquin sont à droite ; dans un compartiment au dessus est l'assomption.

Si on examine les exemples italiens des écoles modernes qui ont supprimé les accessoires légendaires, on en trouve d'un mérite réel, d'une élégance particulière. C'est à ces titres que se recommandent les œuvres sur ce sujet, par Louis Carrache, par Domenicchio & par Carlo Maratti, lesquelles sont traitées sinon avec beaucoup de sentiment poétique & religieux, du moins avec une grande dignité.

Mentionnons, en terminant, l'œuvre en ce genre par le Caravage, à cause de son histoire & de sa célébrité. On a toujours dit de lui qu'il peignait comme un brutal, parce que brutal il était ; mais, dans son genre, il avait du génie. Il devint même à la mode à Rome pendant quelque temps, patronisé par des personnages religieux éminents. Il peignit, pour l'église de la Scala in Trastevere, un tableau de la mort de la Vierge, lequel est un précieux exemple d'expression vive & naturelle, comme il est le type du grotesque & de l'inconvenance. Au lieu d'être voilée, Marie est étendue sur sa couche, les cheveux epars ; les gros traits accentués, les grandes proportions du corps annoncent une bonne matrone du Trastévéré. Les apôtres sont debout ; un ou deux s'enflent les joues à force de pleurs ; saint Pierre se met les poings dans les yeux pour comprimer ses larmes ; une femme assise sur le devant pleure amèrement. Rien ne peut être ni plus

grossier ni plus vulgaire. Les ecclésiastiques pour lesquels cette œuvre était faite refusèrent de mettre ce tableau dans leur église & le repoussèrent. Il fut acheté par le duc de Mantoue, & avec le reste de la collection de ce prince, il passa en la possession de l'infortuné Charles I^{er} d'Angleterre. Après la dispersion des peintures qui formaient le musée de ce roi, ce tableau prit le chemin du Louvre où il est actuellement.

La scène du portement du corps de la Vierge au sépulcre est assez rare. Un exemple qu'en a fourni Taddée Bartholi se fait remarquer par l'expression des sentiments religieux qui sont le caractère prédominant de ce peintre. Une gravure, attribuée au Bonasone, tirée d'une série de la vie de la Vierge de Parmignano, présente les apôtres portant le corps de la Vierge sur leurs épaules, à travers un terrain rocheux par lequel ils semblent descendre dans la vallée de Josaphat. Louis Carrache a aussi laissé à Rome une œuvre sur ce thème.

Dans les anciennes peintures, la scène de la sépulture de la Vierge diffère peu de celle de sa mort. Pour ne pas les confondre, il faut observer que si le Christ est debout, près du corps inanimé, tenant dans ses bras l'âme de Marie, c'est la mort qui est représentée ; mais si dans le centre de la peinture se trouve un sarcophage, si le corps est étendu sur un linceul retenu par des anges ou par des apôtres, c'est la sépulture. Angelico nous a laissé un bel exemple de cette scène. Dans son tableau, la Vierge est couchée comme une personne qui dort, sur un linceul blanc soutenu par des apôtres qui se préparent à la déposer dans un tombeau de marbre ; saint Jean porte la palme étoilée & semble s'adresser à un individu revêtu de la robe & de la calotte doctorales, lequel représente sans doute Denis l'aréopagite ; au dessus, dans le ciel, l'âme de la Vierge, entourée d'anges, est reçue dans le paradis.

Il est facile de distinguer, dans les anciennes peintures, si l'artiste a voulu représenter l'ascension de l'âme de Marie au ciel ou l'assomption du corps. Dans le premier sens, au moment où l'âme s'échappe du corps, Jesus-Christ, en personne, debout devant la couche ou à la tête du lit mortuaire de sa mère, la reçoit & l'admet à partager avec lui son bonheur suprême ; c'est

une ascension de l'âme ; tandis que dans l'assomption du corps, nous assistons au moment où l'âme étant réunie au corps, celui-ci se lève à la parole du Christ, *Surge*, & prend son essor vers le ciel, accompagné de personnages dont le nombre & l'espèce varient à l'infini, suivant le goût, l'idée ou la volonté des artistes ou des destinataires.



XXXI.

Assomption de la Vierge.



E toutes les scènes de la vie de la Vierge, aucune n'a été plus populaire, plus multipliée par toutes les branches de l'art & plus admirablement bien traitée que son entrée en possession du séjour bienheureux que lui avaient mérité les sublimes vertus qu'elle a pratiquées & les mérites infinis de sa vie, si intimement liée à celle du Rédempteur. Sous le titre d'assomption, cette dernière circonstance devint l'expression visible d'un acte de foi universel & comme tel, on la trouve en peinture dans toutes les églises, sur les autels, sur les vitraux ; en sculpture, au dessus des portes, dans les retables, dans des chapelles ou oratoires ; enfin partout où la religion a élevé un édifice à Dieu, l'assomption ou le couronnement de la mère de son fils s'y rencontre.

Les populations ont tant de sympathie pour une idée qui leur fait voir monter au ciel, pour y être à jamais heureuse, cette mère qu'on a si souvent vue la plus malheureuse des mères, qu'elles ne s'en lassent jamais. Aussi que de fois l'art n'a-t-il pas eu à la reproduire. Dans ce sujet tout plaît à l'œil & à l'esprit.

Une tombe ouverte & vide n'a plus rien de sombre, rien qui attriste, & l'esprit se porte naturellement à la pensée de la résurrection future. Une femme, jeune & belle, entourée des esprits célestes, montant au ciel, est pour l'œil un sujet à la fois agréable & pieux qui laisse dans l'âme on ne fait quoi de suave & dans l'esprit le désir d'avoir un jour le même bonheur.

La terre & ses maux, la mort & la tombe restent ici-bas ; l'esprit pur de la plus sainte des femmes, entouré de son tabernacle immaculé, accompagné d'harmonies angéliques, soutenu sur les ailes des séraphins & des chérubins, s'élevant dans les cieux pour aller rejoindre son fils bien-aimé & se réunir à lui pour toujours, voilà la scène admirable qui s'offre à l'art & qui lui permet de développer tout le génie & toute la splendeur dont il est capable, sans craindre de jamais outrepasser son sujet.

Ici un libre cours est donné à l'imagination. Quel que soit le genre des personnages dont la toile doit se couvrir, tous peuvent y trouver place, soit comme spectateurs, soit comme aidant ou accompagnant le triomphe de Marie.

Cette scène peut aussi être traitée sous deux points de vue.

Dans le premier, elle est purement idéale & dévote ; c'est l'expression simple du dogme de foi : *Assumpta est Maria in cælum*. Alors, la Vierge est vue montant au ciel au milieu d'une auréole de gloire, souvent couronnée ou voilée, les mains jointes, sa robe blanche tombant sous ses pieds & entourée d'un grand nombre d'anges ; dans ce sens, c'est un fait, un événement de la vie.

Dans le second, elle revêt tout à fait la forme mystique, mais toujours dévote ; c'est purement une vision imaginaire que l'art entoure de tout ce qui peut flatter la vue, alimenter la piété & satisfaire les besoins du cœur.

C'est sous ce point de vue qu'elle peut être employée comme ex-voto.

Dans toutes les anciennes peintures, la robe est toujours blanche, souvent parsemée d'étoiles & la Vierge semble fendre les airs en montant vers le ciel ; les anges entourent l'auréole de gloire dans laquelle est placée la mère de Dieu. Telles sont les dispositions que la sculpture présente au dessus des portiques des églises qui lui sont dédiées, comme à Florence. Quelquefois, elle est assise sur un trône entouré de lumière & supporté par des anges, comme au dessus du portique du Campo-Santo de Pise.

Mais il y a peut-être de la hardiesse à dire que ce sont des assomptions ; on peut tout aussi bien les prendre pour des formes idéales exprimant la glorification de la Vierge, parfaitement traduite par *l'Incoronata*, où Marie a revêtu le caractère de l'immortalité. Rien dans ces œuvres n'annonce, en effet, qu'elle quitte la terre ; tandis que dans les vraies Assomptions, on

trouve le plus souvent une tombe vide, les apôtres désolés, fixant leurs regards vers le ciel où elle s'élève, comme l'aurore, de la nuit du tombeau.

L'Eglise, n'ayant jamais déterminé de quelle manière eut lieu l'assomption, quelles furent les circonstances qui l'accompagnèrent, a laissé à l'art un champ vaste dans lequel il s'est donné toute liberté. Cependant, la composition ordinaire, d'après le *Guide de la peinture*, est celle-ci : Un tombeau ouvert & vide. Les apôtres dans l'étonnement. Au milieu d'eux Thomas, tenant la ceinture de la Vierge & la leur montrant. Au dessus d'eux, dans les airs, la Sainte Vierge enlevée au ciel sur des nuages. Une variante qu'on introduit quelquefois, c'est Thomas sur les nuages, à côté de la Sainte Vierge & recevant de ses mains une ceinture. La composition de quelques artistes est celle-ci : en bas une tombe ouverte, vide ou remplie de fleurs, au milieu, la Vierge planant dans l'espace, &, dans le haut, le ciel ouvert ; mais à ces dispositions presque générales, les artistes ont ajouté des accessoires plus ou moins nombreux, dont quelques-uns ajoutent à l'idée, tandis que d'autres en rehaussent l'effet.

Dans l'œuvre de Giunta Pisano, des premières années du XIII^e siècle, le Christ & la Vierge s'élèvent ensemble, assis & portés sur le même nuage, entourés d'anges. Un des bras du Christ est placé autour du corps de sa mère. Cette idée, qui repose du reste sur le sens du cantique chap. VIII « Quelle est celle qui s'élève du désert, appuyée sur son bien-aimé », n'a rien que de naturel. Quoi de plus simple que de supposer que le Christ voulut descendre à la rencontre de sa mère !

Dans celle d'Andréa Orcagna, de 1359, la Vierge est assise sur un trône magnifique qui est enlevé par quatre anges, tandis que deux autres sont entendre des sons mélodieux. Au dessous de la Vierge est saint Thomas qui, les mains tendues, reçoit la ceinture ; au bas du tableau est le sépulcre.

Dans la sculpture qui orne la porte du sud du Duomo de Florence, la tombe est omise, mais saint Thomas n'a pas été oublié, sans doute à cause de l'enthousiasme qu'inspirait à cette époque la *Sacratissima cintola della Madonna*.

Dans l'Assomption de Thadeo Bartoli, de 1413, qu'on voit à Berlin, l'artiste a choisi le moment où l'âme de Marie est réunie à son corps. Elle est revêtue d'une robe étoilée & dans l'attitude d'une personne qui se lève

d'une position de repos, ce que l'artiste a admirablement exprimé, car elle semble en partie être enlevée sur les ailes des anges nombreux qui l'entourent, en partie être attirée par le pouvoir attractif du Christ qui plane au dessus d'elle & qui prend, dans ses mains, les mains jointes de sa mère. La tendre ivresse exprimée sur la figure de la Vierge, la spirituelle & douce dignité qui est empreinte sur celle du Christ sont tout à fait admirables & fixent la peinture dans le cœur & dans la mémoire des spectateurs comme une des plus belles compositions religieuses. Il est vraisemblable que cette action du Christ, qui tient dans ses mains celles de sa mère, a eu pour origine quelque modèle grec, car on la remarque sur bien d'autres peintures allemandes & italiennes, mais nulle part si bien & si heureusement exprimée que l'a fait le peintre de Sienne.

Un grand retable, de 1430, attribué à Domenico Bartoli, présente Marie, assise sur un trône, entourée de chérubins & d'un grand nombre d'autres anges adorant ou jouant sur des instruments ; les mains de la Vierge sont jointes en signe de prière ; sa tête est voilée & couronnée ; elle est revêtue d'une robe blanche parsemée de fleurs d'or. A travers le ciel ouvert, on aperçoit le Christ, jeune & sans barbe (à l'antique), les bras étendus vers sa mère & entouré des bienheureux ; au dessous, mais dans le lointain, est le tombeau entouré des apôtres ; saint Thomas tient la ceinture.

Dans l'œuvre de Ghirlandajo, de 1475, la Vierge est debout, revêtue d'une tunique étoilée & d'un grand voile blanc ; ses mains sont jointes ; elle s'élève soutenue par quatre séraphins.

Celle d'Albert Durer présente les apôtres autour du tombeau vide, regardant Marie qui s'élève dans le ciel, où elle est reçue par son fils ; deux anges sont à ses côtés.

Dans l'Assomption de Raphaël, de 1516, la Vierge est assise dans le centre d'un croissant ; ses mains sont jointes ; un ange, à chaque côté d'elle, tient une torche allumée ; au bas, on aperçoit le mausolée vide & onze apôtres. La conception de cette œuvre est gracieuse & aimable, mais particulière à son temps ; on regrette que le génie de ce grand maître ne l'ait pas mieux inspiré en y introduisant les deux anges qui tiennent des torches, lesquels donnent à toute la scène l'air d'une apothéose païenne.

Dans celle attribuée à Gaudenzio Ferrari, de 1525, Marie, en robe blanche parsemée d'étoiles, s'élève droite dans les airs ; ses bras sont tendus, mais non élevés ; ses traits ont une expression de douce joie ; elle semble dire ces paroles, qui lui sont attribuées : « Mon cœur est prêt. » Plusieurs anges sont autour d'elle ; quelques-uns tiennent des cierges, un autre présente à saint Thomas le bout de la ceinture ; on aperçoit au dessous la tombe vide & les autres apôtres.

Mais voici l'œuvre capitale en ce genre, la plus remarquable peut-être, du moins la plus imposante : nous parlons de la fameuse Assomption dont l'immortel Corrège a orné la coupole du grand Duomo de Parme, en 1530. L'espace étant immense, l'artiste a été obligé de donner à son œuvre des proportions gigantesques qui ne diminuent en rien l'effet, vu l'éloignement des spectateurs.

Dans la partie la plus élevée de la coupole, là où la lumière tombe à flots, le Christ semble se précipiter au devant de sa mère qui, reposée sur des nuages, entourée d'une multitude d'anges, tend les bras vers son fils ; un rayon de joie se répand sur l'ensemble de ce vaste travail. Autour du Dôme, comme s'ils se tenaient sur un balcon, sont placés les douze apôtres. Rien ne peut égaler l'effet de cette œuvre, & quand on pense aux difficultés que l'artiste a dû rencontrer, on se sent forcé de la considérer comme un prodige d'audace, de force & de génie.

L'Assomption du Titien, à Venise, passe pour une peinture célèbre, non égalée dans son genre ; nous ajouterons, qu'elle est peu en rapport avec les anciennes traditions de l'art. Dans cette œuvre, la Vierge, entourée d'un flot de lumière, est enlevée avec une telle rapidité que son voile & ses vêtements en sont dérangés ; ses pieds sont découverts, circonstance que repousse l'art antique ; ses vêtements, au lieu d'être blancs, sont bleus & cramoisis ; ses bras sont étendus ; ses traits n'annoncent pas la jeunesse. Mais, quelque chose de sublime dans leur expression de joie, c'est le groupe admirable des petits anges qui l'entourent ; les apôtres sont au dessous ; à vrai dire, l'ensemble de cette peinture & la splendeur du coloris en font un enchantement pour les sens & pour l'imagination.

Dans celle de Palma Vecchio, de 1575 , la Vierge, contrairement à toutes les autres, regarde la terre ; elle détache sa ceinture pour la donner à saint

Thomas qui est au dessous avec les autres apôtres. Cette œuvre est restée inachevée.

Celle d'Annibal Carrache offre une particularité dont l'art peut être satisfait, mais que le bon goût repousse en raison de l'attitude donnée à Marie. Dans son œuvre, la Vierge, au milieu d'une foule d'anges soutenus par des nuages, est placée en travers du tableau, les bras étendus ; au dessous est la tombe de marbre blanc sculpté, avec onze apôtres dont un, d'un air étonné, tire du sépulcre une poignée de roses.

Son cousin Augustin paraît avoir été plus heureux, car on place son Assomption au rang des plus belles œuvres.

La mode de varier la pose de la Vierge, introduite dans les écoles modernes, a souvent donné lieu à des excès regrettables. On cite une Assomption de Lanfranc, dans laquelle Marie fend les airs comme un nageur fendrait l'eau, ce qui lui donne une attitude plus que désagréable.

Si parmi le nombre d'Assomptions que peignit Rubens, il s'en trouve quelques-unes qui sont peu solennelles, peu pathétiques, du moins conduisent-elles toutes la pensée vers une vie nouvelle. La plus belle de ses œuvres sur ce sujet, comme composition scénique, est celle du musée de Bruxelles, quoiqu'on puisse lui préférer encore celle qui orne la galerie des souverains d'Angleterre. Dans l'une & l'autre de ces deux peintures, la Vierge sous un aspect majestueux, couverte de draperies blanches & bleues, s'élève, les bras étendus, entourée d'une troupe d'anges ; au bas du tableau sont les apôtres & les saintes femmes ; quelques uns des apôtres suivent Marie du regard, les autres expriment leur surprise à la vue des fleurs qui semblent éclore dans le mausolée vide. Les couleurs des draperies, la pose des personnages très-naturelle, tout concourt à faire de ces peintures des modèles à imiter.

Il n'est pas nécessaire, sans doute, de parler de l'œuvre du Pérugin qui orne le musée de Lyon, tout le monde la connaît, & si le maître de Raphaël s'est laissé surpasser par son élève, ce n'est point par l'expression du sentiment, surtout si on en juge par sa belle Assomption qui est conservée dans l'académie de Florence.

Le Guide a toujours excellé dans la représentation de la Vierge, mais suivant le goût & le genre de son temps & des écoles de son époque. Ses

Madones ont une espèce d'élégance aérienne qui les rend très-attractives, mais elles ressemblent trop à des nymphes. Cependant on conçoit de ce maître une idée plus avantageuse quand on a vu sa grande Assomption qui figure dans la galerie de Munich, Quant à celle qu'on voit à Bridgewater, ce n'est qu'une Immaculée Conception qu'on prend souvent pour une Assomption.

Le Poussin, de l'école française, a aussi fait le triomphe de Marie ; son œuvre, marquée au coin du génie, se distingue de celle de tous les autres maîtres par le moment choisi pour la représentation. Toutes les Assomptions que nous venons d'analyser présentent le fait au moment où il commence, en quelque sorte, à s'accomplir. La vue des apôtres, d'une tombe vide, tout y rappelle la terre d'où est partie cette reine des anges pour aller prendre possession de son royaume, quelques-uns la présentent comme déjà au sein du paradis, recevant des mains du Tout-Puissant la couronne qui lui était dès longtemps préparée. Le Poussin a pris le milieu entre ces deux points, mais il a mis dans sa composition toute la noblesse, tout le feu qu'on était en droit d'attendre de son génie, dit Emeric David. Il nous montre la Vierge au milieu des airs, entourée d'une foule d'anges qui, en l'adorant, la transportent comme un léger fardeau. Les apôtres, le tombeau, qui aurait rappelé sa nature mortelle, ont disparu.

Le groupe est déjà loin de la terre qu'on aperçoit à peine, & encore loin des cieux dont on ne fait qu'entrevoir la divine clarté. Ce moment, choisi par notre peintre, réunit tout l'intérêt que peuvent inspirer, dit notre savant observateur, le souvenir du monde que la Vierge a abandonné & l'idée des cieux où elle est sur le point d'atteindre. Bien des peintres ont placé Marie assise sur des nuages que des anges environnent. Combien le Poussin a été mieux inspiré quand il l'a placée debout, levant vers le ciel ses mains & ses regards, paraissant s'élancer vers son éternelle demeure ! Autant la pensée de ce tableau est heureuse, autant l'exécution en est savante. Quelle vérité dans l'action de toutes les figures, dans l'ascension du groupe, dans les effets du vent qui semble la soulever ! quelle sérénité sur le visage de la Vierge ! comme les têtes des anges sont belles ! quels nobles contours, quelle grandeur, quelle fierté, quelle finesse dans leurs traits célestes ! quelle chaleur dans l'expression de l'amour & de la crainte religieuse dont

ils semblent pénétrés ! Le coloris, observe très-bien Emeric David, n'offre pas les teintes éclatantes qu'un goût difficile pourrait exiger dans un pareil sujet ; mais il présente des couleurs douces, riches, variées qui ne manquent point de vivacité, & qui sont entre elles dans un parfait accord. Dans ce tableau, que le Poussin a terminé avec le plus de soin, on peut admirer également & le peintre & le poète.

Comme bien d'autres sujets religieux, une assomption peut, par ses accessoires, prendre un caractère purement dévot. Elle cesse alors d'être un fait, un événement, mais elle devient une vision, un mystère. Il existe de magnifiques œuvres en ce genre ; nous allons en indiquer quelques-unes.

La première que nous choisissons est un exemple florentin primitif, de 1500 environ. Marie est debout & s'élève dans une belle attitude ; deux anges la couronnent, d'autres la soutiennent, d'autres encore font entendre des sons mélodieux qu'ils tirent de divers instruments de musique ; les apôtres & la tombe sont au dessous, sur un côté se montrent saint Ambroise & saint Augustin, derrière ceux-ci saint Côme & saint Damien. En introduisant ces personnages, Borgognone, auquel elle est attribuée, montre assez que son œuvre est un *ex-voto*, peut-être contre la peste. Cette peinture est du reste curieuse, belle & expressive.

Dans un second exemple, de cinquante ans plus ancien, Marie assise, élégamment vêtue de blanc, avec un ornement bleu clair dans ses cheveux, s'élève dans une auréole de gloire, soutenue par six anges. Dans le bas est le tombeau garni de fleurs ; sur le devant, saint François & saint Jérôme sont agenouillés.

Dans un autre, par Granacci, de 1530, la Vierge, montant dans la gloire, présente sa ceinture à saint Thomas qui est à genoux. De chaque côté, comme témoins, sont saint Jean-Baptiste, patron de la ville de Florence ; saint Laurent, patron de Lorenzo Médicis ; & les deux apôtres, saint Barthélémy & saint Jacques.

Dans celle d'Andrea del Sarto, de 1550, Marie, vêtue de blanc, est assise au milieu d'un nuage vaporeux. De chaque côté sont des anges ; au bas du tableau on voit la tombe & les apôtres, groupe beau & solennel. Presque au premier plan, sont saint Nicolas & l'intéressante Marguerite de Cortone. Si

la tête de la Vierge n'était point celle de la femme du peintre, cette œuvre ne laisserait rien à désirer.

Parmi les toiles remarquables que possède le musée de Lyon, nous n'aurons garde d'oublier la fameuse Assomption par le Guide, laquelle tient par son mérite, une des premières places dans cette galerie. Marie, radieuse & triomphante de la mort, dit la notice, est enlevée au ciel par des anges ; une foule de séraphins environnent son auréole & la contemplent dans sa gloire.

Quant à l'œuvre de Nuvolone, qui fait aussi partie de la même galerie, quoiqu'on lui donne le titre d'Immaculée Conception, nous n'hésitons pas à la placer au nombre des Assomptions. Tout, dans cette peinture, indique que c'est ce dernier sujet que le peintre a voulu exprimer ; nous ajouterons même que son mérite, comme composition sur ce thème, est peu contestable. Ici, la Vierge, couronnée par des anges, est portée dans les cieux par des séraphins ; or, si ce n'est pas une Assomption, on pourrait à juste titre demander à l'artiste : Que va-t-elle faire au ciel ? puisque, à peine conçue, elle n'a pas encore rempli la mission que l'Eternel lui destine & qui doit lui mériter la couronne que tout porte à penser qu'elle va recevoir.

Terminons par l'Assomption que Trémolière a laissée, en 1737, dans l'église des Chartreux, de Lyon, faisant pendant à son Ascension dont nous avons déjà parlé.

Cette œuvre s'écarte peu de la composition ordinaire du sujet : sur la terre, le tombeau vide, entouré d'apôtres, mais encore garni du linceul blanc dont fut enveloppé le corps de Marie. Dans l'espace, la Vierge, vêtue d'une tunique blanche & d'un voile bleu, les mains croisées sur sa poitrine, les yeux affectueusement fixés au ciel, terme de son voyage ; s'élevant doucement portée par des anges dont les traits expriment la joie. Si l'artiste est resté, pour cette partie de son tableau, dans les limites de l'ordinaire, du moins a-t-il le mérite d'être aussi resté dans celles des convenances & de la vérité.

Tout l'intérêt de cette œuvre se porte sur un apôtre, saint Thomas, sans doute toujours incrédule, qui, ayant ôté le linceul qui couvrait le sépulcre, y plonge avidement son regard scrutateur comme pour s'affurer par lui-même du fait de la résurrection de Marie, dont semble s'entretenir un des douze

qui, appuyé sur le tombeau, converse avec saint Pierre, tandis que les autres apôtres accompagnent du regard la Vierge dans son assomption.

Une particularité, unique peut-être à cette œuvre, est un petit ange, planant dans l'espace, entre la Vierge qui s'élève, & le tombeau qu'elle vient de quitter, & tenant à la main un bouquet de roses faisant allusion sans doute à celles dont la légende rapporte que le tombeau fut rempli.



XXXII.

Couronnement de la Vierge dans le ciel.



N dirait que c'est avec regret que l'art a vu épuiser les magnifiques sujets que la biographie de Marie, de cette femme angélique, lui a fournis. Après avoir retracé tant & tant de fois & de plusieurs manières, toutes les scènes que lui prêtaient l'Ecriture & les histoires légendaires, il a encore voulu dire d'elle ce qu'aucun œil mortel n'a vu, ce qu'aucun esprit humain n'a pu raconter, ce qu'aucune plume n'a pu tracer, mais ce qu'on peut justement supposer, son couronnement dans le céleste séjour. Il s'est élevé, par l'idéal, jusqu'aux pieds du trône de l'Eternel, & là, il lui a semblé voir le cérémonial de l'entrée de Marie dans son royaume, de son intronisation, & c'est ce qu'il a retracé sur quelques toiles qu'on intitule : *Couronnement de la Vierge*.

Nous avons fait remarquer que, dans quelques œuvres, cette fin glorieuse de l'histoire de Marie ne forme qu'un seul sujet avec son assomption. Mais il convient de distinguer, comme l'art l'a fait quelquefois, son couronnement scénique & solennel d'avec l'*incoronata* mystique, qui est le triomphe de l'Eglise allégorique, un thème purement dévot ; tandis que le couronnement solennel est la conclusion entière de la vie de la Vierge.

Dans ce dernier sens on a, non-seulement la cour céleste, les champs argentés du paradis, peuplés d'esprits immortels, la per sonnification sublime du Christ glorifié, représenté comme vision, mais encore le triomphe de la créature humaine, de l'humble femme élevée à l'immortalité & à la royauté du ciel, de la terre, des mers & de l'univers entier.

La terre, son sépulcre & son linceul, nous montrent que, comme son fils, elle est entrée dans la gloire par la sombre porte de la mort & qu'elle n'a obtenu la félicité qu'après avoir parcouru les sentiers de la douleur. Son fils, à côté duquel elle est assise, a daigné essuyer ses larmes en plaçant sur sa tête la couronne que lui ont valu ses nombreuses & sublimes vertus. Le Père éternel la bénit, le Saint Esprit rend témoignage, les chérubins & les séraphins la reçoivent & la saluent comme leur reine.

Dans l'*Incoronata*, la composition présente presque toujours, comme expression dévote, non-seulement les esprits celestes, les patriarches, les martyrs, les pères & les douleurs de l'Eglise, mais encore les saints patrons & les adorateurs.

Ce dernier sujet se rencontre souvent dans les peintures primitives & dans les retables. Le sujet du couronnement scénique & solennel est plus rare ; cependant il entre, comme le dévot, dans l'ornementation des églises & des musées ; en voici quelques exemples :

Dans l'abside du Duomo, à Spolète, on voit, au bas, la mort de la Vierge, dans le genre habituel byzantin, traité dans le style italien, Jésus recevant l'âme de la Vierge, & au dessus son couronnement. Ici, la Vierge est à genoux, revêtue d'une robe blanche, parsemée de fleurs d'or, & le Christ, qui représente le Père éternel, la couronne reine du ciel.

Albert Durer termine sa belle série de la vie de la Vierge par une composition bien remarquable. Sur la terre est le mausolée vide ; les apôtres, à l'entour, regardent avec admiration les régions supérieures. Aucune allusion n'est faite à la ceinture ; au dessus, la Vierge plane dans l'espace, ayant l'arc-en-ciel sous ses pieds ; elle est couronnée par le Père & par le Fils & la colombe est placée au dessus de sa tête.

On voit, au Vatican, le Couronnement de la Vierge attribué à Raphaël. Il est certain que ce maître en dessina le carton & commença le retable des religieuses du Mont-Luci, près de Pérouse ; mais il paraît aussi hors de doute que la peinture, telle qu'elle est, fut toute faite par ses élèves : Jules Romain & Jean François Penni. Dans cette œuvre, on trouve la tombe au dessous, remplie de fleurs, entourée des douze apôtres ; Jean & son frère Jacques, un peu sur le devant, regardent le ciel ; saint Pierre est derrière eux &, plus dans le fond, est saint Thomas tenant la ceinture. Le trône est

placé dans le ciel où la Vierge, douce & belle, est assise avec son fils, les mains jointes, la tête voilée & les yeux humblement baissés ; elle se penche légèrement pour recevoir la couronne d'or que Jésus est sur le point de mettre sur sa tête. La colombe est omise, mais huit séraphins, aux ailes resplendissantes des couleurs de l'arc-en-ciel, planent au dessus de la Vierge. A droite, un ange magnifique joue du tambourin, à gauche, un autre, non moins beau, joue du violoncelle &, au milieu d'un déluge de lumière, une foule d'esprits célestes remplissent le fond.

Le couronnement de la Vierge change quelquefois de titre & prend celui de Vierge glorieuse ; sous cette dernière appellation nous n'aurons garde d'oublier le chef-d'œuvre de Rubens, qu'a fourni au musée de Madrid la riche collection de l'Escorial. Ici, la Vierge est entourée & adorée d'un groupe de quinze personnages parmi lesquels on distingue saint Pierre & saint Paul, patrons du peintre & plusieurs autres bienheureux des plus célébrés. Ce tableau, où Rubens a rajeuni le sujet favori des Francia, des Pérugin, des Cima da Conegliano & de plusieurs maîtres antérieurs à Raphaël, est traité en petites proportions ; mais tout y est digne du peintre d'Anvers. Arrangement des groupes, force & délicatesse de la touche, couleur, effet, tout est merveilleux, magique.

Un des points de la vie de la Vierge que l'art s'est principalement complu à reproduire, c'est son couronnement par son fils. C'est le type habituel de l'Eglise triomphante. Le Christ couronnant Marie, c'est le Christ couronnant l'Eglise qu'elle représente.

Dans toutes les plus anciennes œuvres sur ce sujet, c'est le Christ seul qui place la couronne sur la tête de sa mère, assise sur le même trône, à sa droite. Quelquefois la composition ne présente que ces deux figures ; quelquefois aussi apparaissent le Père éternel qui les contemple & le Saint Esprit, en forme de colombe, qui plane au milieu d'eux. Dans les exemples modernes, la Vierge est assise entre le Père & le Fils, tous deux sous la forme humaine, tous deux tenant la couronne sur la tête de Marie & le Saint Esprit planant au dessus d'eux. Dans quelques exemples, la Vierge est aux genoux de son fils qui lui pose la couronne sur la tête ; autour d'eux, sont des anges chantant en chœur ; souvent à la foule des anges, se joignent un

grand nombre de patriarches, de saints, de martyrs, de pères de l'Eglise & d'autres bienheureux.

Parmi les nombreuses citations que nous pourrions faire de ce sujet ainsi traité, nous choisissons les plus anciens, parce qu'ils ont dû servir de modèle aux modernes.

Il existe en mosaïque un groupe bien singulier en ce genre. La Vierge est intronisée avec son fils ; elle est assise à sa droite, à la même hauteur & tout à fait comme son égale ; le Christ la tient entrelacée dans ses bras, sa main droite repose sur l'épaule de la Vierge, de sa main gauche il tient un livre ouvert sur lequel est écrit : *Veni, electa mea* ; la Vierge porte une magnifique couronne que son fils lui a sans doute posée sur la tête. Marie porte aussi un livre ouvert sur lequel on lit : *Sa main droite sera au dessus de ma tête & il m'enlacera de sa main gauche* ; le Christ n'a que le nimbe autour de la tête. La Vierge est évidemment ici le type de l'Eglise triomphante & glorifiée, ayant vaincu le monde. La signification de cette composition est toute dans le livre des révélations : « à celui qui vaincra, j'accorderai de siéger avec moi sur mon trône. » Quoique mal exécutée, cette mosaïque que l'on voit à Rome, ne remonte pas au delà du XII^e siècle & est unique dans son genre, comme peinture & comme décoration d'église.

Dans une autre mosaïque, in Santa Maria Maggiore, représentant aussi, peut-être pour la première fois, le couronnement de Marie, le sujet est traité avec la plus grande simplicité. Le Christ & la Vierge, de grandeur colossale, sont assis sur le même trône royal, au milieu d'un cercle de gloire. Le fond du tableau est bleu parsemé d'étoiles d'or. De la main droite, le Christ place la couronne sur la tête de sa mère, de la gauche, il tient un livre ouvert avec ce texte habituel : *Veni, electa mea*. La Vierge se penche légèrement en avant, ses mains sont jointes en signe d'adoration. De chaque côté de la gloire se trouvent neuf anges, représentant les neuf chœurs de la hiérarchie céleste. Derrière ceux-ci, & à droite, sont saint Pierre, saint Paul, & saint François ; à gauche, sont les deux saints Jean & saint Antoine de Padoue. Toutes ces figures sont très-petites, en comparaison de celles du Christ & de la Vierge ; mais, plus petites encore sont celles du pape Nicolas IV & du cardinal Giacomo Colonna, sous les auspices desquels la mosaïque fut

exécutée en 1288, par Jacopo della Turrita, religieux Franciscain. Sur le devant des groupes, coule le fleuve du Jourdain, symbole du baptême & de la régénération ; sur ses rives est le cerf, emblème de l'aspiration religieuse. Sous le groupe central est cette inscription : *Virgo assumpta* est. Toutes les parties, tous les détails de cette œuvre sont admirablement bien traités & ce qui lui donne plus d'intérêt encore c'est d'être, sans doute, le premier exemple de la glorification de saint François & de saint Antoine de Padoue, qui avaient été canonisés environ quarante ans auparavant.

La mosaïque par Gaddo Gaddi, au dessus de la grande porte de la cathédrale de Florence, diffère de la précédente en ce que pendant que le Christ, de sa main gauche, pose la couronne sur la tête de Marie, il la bénit de sa droite ; il semble même, pour cela, avoir déposé sa propre couronne, car elle est placée près de lui. L'attitude de la Vierge est aussi toute particulière.

Nous n'avons pas besoin de parler du Couronnement de la Vierge par Simone Memmi, que l'on voit au Louvre ; tout le monde le connaît. Il n'a, du reste, rien de bien remarquable qui puisse intéresser l'art, si ce n'est son ancienneté, & nous aurions trop à faire si nous voulions entrer ici dans le détail de toutes les peintures, de toutes les verrières qui ont retracé, exprimé le couronnement de la Vierge.

Dans un petit retable, par Giotto, le Christ & la Vierge sont assis ensemble sur un même trône. De ses deux mains, le Christ place une couronne de diamants sur la tête de Marie, qui se penche légèrement en avant ; les mains de cette dernière sont croisées sur ses genoux. Des anges agenouillés se tiennent devant le trône, les uns avec des encensoirs, les autres avec des présents.

Dans un second retable, par le même artiste, le Christ porte une riche couronne de pierreries ; il est assis sur un trône ; la Vierge, les mains jointes, est à genoux devant lui ; ils sont entourés d'un grand nombre d'anges, tenant des instruments de musique.

Dans le Couronnement, par Piero Laurati, les figures du Christ & de la Vierge, assis sur le même trône, ressemblent en expression & en sentiment, à celles de Giotto ; les anges sont distribués autour du trône & le traitement en est totalement typique.

L'une des plus célèbres & des plus belles peintures d'Angelico da Fiesole, c'est son Couronnement de la Vierge, actuellement au Louvre, mais qui était primitivement au dessus du grand autel de l'église du couvent de Saint-Dominique à Fiesole, dans lequel Angelico fut élevé & fit sa profession de moine. La composition en est conçue comme s'il s'agissait d'une grande cérémonie royale ; les êtres qui y figurent ont une physionomie & une grâce vraiment célestes. Le Rédempteur, couronné lui-même, portant un manteau d'hermine d'un roi terrestre, est assis sur un trône, sous un dais gothique ; il tient la couronne des deux mains & la place sur la tête de la Vierge, qui est à genoux devant lui. Elle a dans ses traits une beauté délicate, jointe à une expression de divine humilité. Sa face, vue de profil, est cachée en partie par un voile transparent qui retombe sur une robe cramoisie, sur laquelle est une tunique bleue. De chaque côté est un chœur d'anges, vêtus de tuniques éblouissantes, faisant entendre de célestes harmonies, en regardant avec admiration le groupe principal. Plus bas, à droite, sont dix-huit, à gauche vingt-deux personnages des principaux patriarches, apôtres, saints & martyrs, parmi lesquels se trouvent saint Dominique & saint Pierre. Au bas de cette grande composition est une bordure formée de sept compartiments contenant, au centre, une *Pieta* & de chaque côté trois petits sujets tirés de la biographie de saint Dominique. La beauté spirituelle des têtes, les teintes délicates des coloris, le charme ineffable, répandu sur tous les traits, donnent à cette œuvre un effet magique dont on ne pourrait se rendre compte si on ne savait que Fra Angelico da Fiesole était l'artiste par excellence pour rendre les sujets pieux.

En souvenir de cette gracieuse conception italienne, a été fait, par un peintre que l'on croît allemand & dont le nom nous est inconnu, le Couronnement qui orne la collection de Walenstein (*Kensington Palace*) en Angleterre. Ici la Vierge est couronnée par la Trinité. Marie, les bras croisés sur la poitrine, vêtue d'une draperie bleue, est agenouillée devant un trône demi-circulaire, sur lequel sont assis le Père & le Fils, tandis que le Saint Esprit, sous forme de colombe, aux ailes déployées, plane au dessus d'eux. Le Père, sous une figure respectable, porte la tiare & tient le sceptre ; les traits du Christ expriment la satisfaction ; de sa main droite, il tient une

croix de cristal ; de la gauche, il tient une couronne qu'il va déposer sur la tête de la Vierge. Le trône, d'or, est garni de pierres précieuses. Au bas sont divers compartiments renfermant un grand nombre de saints & de martyrs, parmi lesquels sont les bienheureux les plus populaires en Flandre & en Bourgogne. Ces deux œuvres, sorties de pinceaux étrangers l'un à l'autre, sont également remarquables par le fini, la beauté du coloris & la délicate élégance des traits. Cependant l'artiste italien semble l'emporter par la grâce & la beauté harmonieuse & divine de ses têtes.

La peinture & la sculpture ne sont pas les seules branches de l'art qui se sont occupées du couronnement de la Vierge, la ciselure, qui fait partie des beaux arts, a aussi voulu payer son tribut à la reine du ciel en reproduisant son triomphe. On conserve, à San Giovanni de Florence, une paix sur laquelle est représenté le couronnement de Marie par son divin fils, en présence des saints & des anges. Ce vase sacré, sorti des mains de Maso Finiguerra, présente plus de trente figurines d'un dessin exquis & d'un caractère parfait. L'empreinte ou gravure de ce beau travail est du reste conservée à la bibliothèque impériale à Paris.



XXXIII.

Symboles & attributs donnés à Marie.



NOUS avons retracé, à grands traits, l'histoire de la mère de Dieu, racontée par les beaux-arts ; continuons notre œuvre par quelques mots sur les différents symboles ou attributs que les artistes placent à côté de sa personne, comme pour indiquer tous les titres, toutes les appellations, tous les honneurs que la piété s'est plu à lui donner & qu'il leur est impossible de rendre autrement que par un langage symbolique conventionnel.

Commençons par ceux qui sont empruntés aux litanies de la Vierge & à certains textes des cantiques. Ces symboles, que dans tous les âges, l'Eglise lui a donnés, accompagnent fréquemment, au XV^e & au XVI^e siècle, ses représentations, exaltent sa glorification & même, au XVII^e siècle, furent introduits dans l'Immaculée Conception.

Le Soleil & la Lune. – Texte des cantiques appliqué à Marie par ce passage de l'Apocalypse : « Une femme vêtue du soleil, ayant la lune à ses pieds & sur sa tête une couronne de douze étoiles. » De là cet éclat du soleil autour de sa personne, &, à ses pieds, le croissant de la lune.

L'Etoile. – Ce symbole, brodé très-souvent sur le voile de la Vierge ou sur une des épaules de son manteau bleu, est presque devenu une marque distinctive des œuvres des plus grands peintres. La *Madonna della Stella* est une œuvre qui rappelle le plus expressif des titres de Marie : l'étoile de la mer, qui n'est autre que l'interprétation de son nom juif (*Mirjam*), mais elle est aussi l'étoile de Jacob, l'étoile du matin, l'étoile fixe.

Lorsque, au lieu d'une seule étoile sur son voile ou sur ses vêtements, on en voit douze, l'allusion est celle du texte de l'Apocalypse déjà cité & le

nombre des étoiles rappelle celui des apôtres.

Le Lis. – Je suis le lis de la vallée (Cantique). Comme emblème de la pureté, le lis est introduit dans l'Annonciation ; il doit être sans étamines. Avec les madones intronisées, il est placé dans les mains des anges, mais surtout dans les tableaux d'artistes florentins, car le lis est l'emblème de la patronne de leur ville, choisie par leurs concitoyens comme devise de la cité ; c'est pour cette même raison qu'il devint celui de la monarchie française. Des épines sont quelquefois entremêlées au lis pour exprimer que la pureté n'est pas toujours, ici-bas, exempte de souffrances.

La Rose. – Elle est la rose de Saaron. La rose est dédiée à la Vierge, comme étant l'emblème de l'amour & de la beauté. Souvent un petit bouquet de rosiers ou un jardin de roses est introduit & forme le parterre du tableau. Il en existe un bel exemple dans une œuvre de César de Sesto &, un autre, la Madone du Buisson de roses, par Martin Schoen.

Le Jardin fermé. – Cette allégorie est empruntée, comme bien d'autres, aux chants de Salomon. Il existe des peintures dans lesquelles le jardin, clos de treillages ou de buissons de roses, forme le fond du tableau, dans les Annonciations ou dans l'Immaculée Conception, témoin la belle peinture par Francia. La clôture est quelquefois formée de pierres ou de palissades, comme dans l'œuvre d'Albert Durer.

La Fontaine toujours pleine, le Puits scellé pour toujours, la Tour de David, le Temple de Salomon, la Cité de David, tous attributs aussi empruntés aux cantiques & donnés à la Vierge, sont introduits dans quelques tableaux ou sur des verrières d'église.

La Porte close. – C'est une métaphore tirée des prophéties d'Ezéchiel.

Le Cèdre du Liban. – C'est une allégorie souvent employée à cause de la stature élevée, de la substance incorruptible, des parfums & des vertus curatives qui sont attribuées à cet arbre en Orient & qui expriment la grandeur, la bonté & les vertus de Marie.

La Palme victorieuse, le Cyprès, l'Olivier, comme signes de paix, d'espérance & d'abondance, sont des emblèmes qui conviennent à Marie.

Le Rejeton de Jessé. – Quand cet emblème est représenté comme un branche verte entrelacée de fleurs, il est très-significatif.

Le Miroir de justice est une métaphore empruntée au Livre de la Sagesse.

Le Livre fermé est un symbole souvent placé dans les mains de la Vierge, dans une Annonciation mystique. L'allusion est tirée du texte d'Isaïe décrivant la vision du Livre fermé, dans lequel ni le savant ni l'ignorant ne peuvent lire,

Le Buisson qui brûle sans se consumer est introduit par le Titien dans une Annonciation, avec une signification mystique.

Un grand nombre d'autres accessoires sont introduits dans les représentations de la Vierge & de l'Enfant, lesquels sont susceptibles d'interprétations plus générales.

Le Globe, comme emblème de souveraine puissance, est un symbole depuis longtemps placé dans les mains du divin enfant.

Quand le Globe est sous les pieds de la Vierge, entouré d'un serpent, il figure notre rédemption, le triomphe de Marie sur le monde déchu, sa puissance sur le démon.

Le Serpent est l'emblème général de Satan, du péché ; mais, sous les pieds de la Vierge, qui lui écrase la tête, c'est l'interprétation de ces paroles de la Genèse : *Ipsa conteret caput tuum*.

La Pomme. – C'est de tous les attributs le plus ordinaire ; elle fait allusion à la chute de l'homme. Quand elle est dans les mains de l'enfant, elle indique qu'il est la réparation du mal causé par la pomme ; lorsqu'elle est dans les mains de la Vierge, celle-ci est désignée comme une seconde Eve.

La Grenade avec ses graines éparses était l'ancienne figure de l'espérance, mais de l'espérance religieuse. Dans les anciennes peintures, on la voit souvent placée dans les mains de l'enfant Jésus qui la présente à sa mère.

Beaucoup d'autres fruits & même des fleurs sont introduits dans les œuvres de quelques artistes, selon leur goût & l'idée qu'ils veulent rendre.

Généralement les fruits symbolisent les dons du Saint Esprit : la joie, la paix, l'amour. Toutes les fleurs sont consacrées à Marie.

Les épis de blé, placés dans la main de l'Enfant-Dieu, comme l'a fait Louis Carrache, indiquent visiblement le pain eucharistique, comme les raisins symbolisent le vin.

Le Livre. – Lorsqu'il se trouve dans les mains de l'enfant, c'est l'Evangile ou le Livre de la Sagesse. Quand il est dans les mains de la Vierge, on peut lui donner deux significations : s'il est ouvert ou si elle a ses doigts placés entre les feuillets, c'est le Livre de la Sagesse ; s'il est fermé, c'est un symbole particulier à la Vierge.

La Colombe. – Une seule colombe, voltigeant au dessus de la tête de la Vierge, est l'emblème reçu du Saint Esprit. Lorsqu'il s'en trouve sept, ce sont les sept dons du Saint Esprit qui la caractérisent comme la sagesse personnifiée. Des colombes placées près de Marie, quand elle lit ou qu'elle travaille, ou qu'elle est dans le temple, sont l'expression de sa douceur & de sa tendresse.

Les Oiseaux. – Dans les hiéroglyphes égyptiens, l'oiseau est généralement pris pour l'emblème de l'âme de l'homme. Dans les anciennes peintures, il ne peut donc être douteux que l'oiseau ne soit pris pour figurer l'âme ; tandis que, dans les peintures modernes, les oiseaux sont de purs accessoires d'agrément qui servent quelquefois à distinguer les œuvres de tel ou tel peintre, comme la Vierge au Chardonneret, de Raphaël.

Certaines femmes de l'Ancien Testament sont regardées comme des types spéciaux de la Vierge.

Eve. – Marie est regardée comme la seconde Eve, parce que par elle est venu le Rédempteur promis. L'arbre de vie & la chute, figurée par la pomme qu'on voit dans la main d'Eve, sont constamment introduits, comme allusion, dans les peintures de la Madone & comme ornements de son trône.

Rachel figure l'idéal de la vie contemplative.

Ruth est l'ancêtre de David & par conséquent de la Vierge.

Judith & Esther. – Ces deux femmes sont connues par leur courage qui leur fit braver les plus grands dangers pour délivrer le peuple & procurer le salut d'Israël, & c'est à cause de leur caractère symbolique, comme emblèmes de la Vierge, que ces femmes illustres figurent si souvent dans les peintures religieuses.

Dans son paradis, Dante représente Eve, Rachel, Sara, Ruth Judith, assises dans le ciel aux pieds du trône de la Vierge &, par un raffinement de galanterie spirituelle & poétique, il place sa Béatrice à côté de Rachel. Dans

les belles fresques de l'église de Saint-Apollinaire, à Romagen, ces femmes remarquables se tiennent en groupe au pied du trône de Marie.

Quelquefois on introduit des prophètes, surtout ceux qui ont annoncé les prérogatives de la mère de Dieu : David, comme ancêtre de Marie ; Isaïe qui a dit : « Voici qu'une vierge concevra & enfantera un fils » ; Ezéchiel qui fit cette prédiction : « Cette porte s'ouvrira. » A côté des prophètes, on place aussi les sibylles. S'il y en a deux, ce sont Tiburtina, qui montra la vision à saint Augustin, & Cuméan, qui prédit à Auguste la naissance du Christ.

Les évangélistes apparaissent fréquemment comme accessoires. Les apôtres sont aussi employés pour aider les conceptions théologiques.

Lorsque d'autres personnages sont introduits, ce sont généralement ou des saints protecteurs du pays ou de la localité ou des saints de l'ordre religieux auquel la peinture appartient.

Les anges, assis aux pieds de la Madone, ou jouant de quelques instruments de musique, sont les accessoires les plus convenables, les plus charmants & ceux d'un emploi plus réel, puisque, dans le ciel, le trône de Marie est toujours entouré d'anges qui chantent ses louanges & que, sur la terre, la Vierge est proclamée la patronne spéciale de la musique sacrée.

Dans toutes les anciennes peintures des catacombes & dans les vieilles mosaïques, la Vierge paraît sous les traits d'une femme majestueuse & d'un âge mûr. Dans les scènes, tirées de son histoire précédant son retour d'Egypte, elle devrait être représentée sous les traits d'une vierge de quinze à dix-huit ans. Dans celles qui ont trait à sa vie, après le baptême de Jésus-Christ, elle devrait paraître avoir quarante ou cinquante ans, mais toujours sous un aspect doux, gracieux & nullement empreint des suites des fonctions pénibles de la maternité. Quand on reprocha à Michel-Ange, d'avoir représenté sa *Mater dolorosa* beaucoup trop jeune, l'artiste répondit que la vertu & la sérénité parfaites du caractère de Marie avaient dû conserver sa jeunesse & sa beauté bien au delà de l'époque ordinaire.

Les vêtements de la Vierge, consacrés par l'art, sont une tunique avec de longues manches & par dessus un voile ou manteau bleu.

Dans les peintures historiques, sa mise est très-simple ; mais dans celles qui la représentent comme reine du ciel, on lui donne un costume qui

répond quelque peu à sa haute dignité. Sa robe, bleue ou blanche, est alors parsemée d'étoiles d'or, son voile est couvert de broderies & sa tête est ornée d'une couronne de pierreries & de fleurs.

Dans les peintures qui la représentent allaitant l'enfant Jésus, le plus grand soin doit être donné à cacher le sein. Dans les écoles espagnoles, la plus rigoureuse censure était pratiquée à l'égard de toutes les peintures sacrées &, pour les figures de la Vierge, le plus grand décorum était requis. Que peut-il y avoir, dit Pacheco, de plus éloigné du respect dû à la Vierge, que de la peindre assise, une jambe placée sur l'autre, ou bien les pieds nus & découverts ?

Dans les peintures grecques, le costume de l'enfant Jésus, placé dans les bras de sa mère, est presque toujours une tunique blanche. Saint Joseph porte ordinairement un manteau couleur safran sur sa tunique grise ; mais, dans les écoles modernes, ces couleurs sont souvent variées & même totalement changées.



XXXIV.

Titres de Marie. Noms donnés à quelques peintures qui la représentent.



ARMI les titres nombreux donnés à la Vierge & par elle aux effigies & aux peintures qui la représentent, il en est un grand nombre qui sont infiniment touchants & qui ont puisé leur origine dans les secours puissants que les besoins, les infirmités humaines trouvent en elle & que la piété se plaît à appeler du nom de la grâce qu'elle sollicite. Nous avons donc :

Notre-Dame de Bon Conseil, Notre-Dame de Bon Secours, Notre-Dame des Abandonnés, Notre-Dame de Bon Cœur, Notre-Dame de Grâce, Notre-Dame de Miséricorde, le Secours des affligés, le Refuge des pêcheurs, Notre-Dame de Douleur, Notre-Dame de Consolation, Notre-Dame d'Espérance ; en un mot, il n'est pas de besoin pour l'espèce humaine, qui ne trouve dans le cœur de Marie de quoi se satisfaire ; aussi est-elle généralement invoquée sous une infinité de noms qui répondent à toutes nos misères, qu'elle s'empresse de soulager.

Pour rendre sa protection habituelle plus sensible, l'art est allé jusqu'à la représenter couverte d'une ample robe, soutenue par des anges, dans les plis de laquelle viennent se placer les nombreux suppliants.

En Espagne, elle est la patronne de l'Ordre de Miséricorde &, à ce titre, elle tient souvent une petite tablette contenant la règle de l'Ordre.

Nous avons encore Notre-Dame de Liberté, Notre-Dame des Fers ; sous ces titres, elle est invoquée par les prisonniers ; Notre-Dame de Bonne Délivrance, Notre-Dame du Peuple, Notre-Dame des Victoires, Notre-Dame de la Paix, Notre-Dame de la Sagesse, Notre-Dame de Persévérance ; &

sous cette invocation, elle est placée dans les écoles, avec un livre à la main comme patronne des étudiants. Sous le titre de Notre-Dame de Délivrance, bien des églises, des chapelles, des peintures, ont été dédiées à Marie après la cessation de la peste ou de quelque autre calamité publique.

D'autres appellations lui sont données encore de circonstances particulières ou accessoires. Elle est dite Notre-Dame du Berceau, représentée par une nativité ou par une adoration de son divin fils ; Notre-Dame de la Ceinture, lorsqu'elle est peinte donnant sa ceinture à saint Thomas, ou l'enfant la tenant dans ses mains ; Notre-Dame de la Lettre ; cette appellation fait allusion à la protection que Marie accorde à Messine, dont les habitants furent honorés, d'après la légende sicilienne, d'une lettre de la Vierge, datée de Jérusalem, l'an de son fils 42. Sous ce vocable, elle tient une lettre à la main. Elle est dite Notre-Dame des Roses, du titre donné à certaines peintures, dans lesquelles la rose, qui lui est consacrée, se trouve placée dans ses mains ou dans celles de l'enfant.

Elle est aussi appelée Notre-Dame des Fleurs & ce titre lui est principalement donné par les Florentins comme patronne spéciale de leur ville.

Notre-Dame des Epines, lorsqu'elle tient à la main une couronne d'épines, & sous ce vocable, elle est la patronne de Pise. Notre-Dame du Rosaire, avec le cordon de perles mystérieux. Il est douteux qu'il existe aucun exemple du Rosaire placé dans les mains de Marie ou de l'enfant Jésus, avant l'époque de la bataille de Lépante & avant l'institution du saint Rosaire, comme acte de reconnaissance. On a, sous ce titre, deux exemples, l'un, bien remarquable, de Guido, dans la galerie de Bologne ; l'autre, plus remarquable encore, par Murillo, dans la galerie de Dulwich.

Notre-Dame du mont Carmel ; elle est alors la patronne des Carmélites. On la voit souvent peinte, sous ce titre, tenant à la main de petites tablettes sur lesquelles on aperçoit son effigie & celle de son fils.

Notre-Dame de Bethléem. Sous ce vocable, elle est la patronne des Jéronimites principalement en Espagne & en Portugal.

Notre-Dame des Neiges. Toute une légende romaine se rattache à cette appellation qui a, dit-on, donné naissance à Santa Maria Maggiore à Rome.

Il est rapporté, dans la légende, qu'un certain Giovanni Patricio, étant sans enfant, pria la Sainte Vierge de le guider dans l'emploi qu'il devait faire de sa fortune. La Vierge lui apparut, en songe, dans la nuit du 5 août 352, & lui dit de bâtir une église en son honneur dans l'endroit où il trouverait de la neige le lendemain matin. La même vision ayant apparu en même temps à son épouse & au pape Liberius, alors régnant, tous les trois se rendirent le lendemain sur le mont Esquilin, où, malgré la chaleur de la saison, une vaste étendue de terrain était miraculeusement couverte de neige, sur laquelle, avec sa crosse, Liberius traça l'emplacement du nouveau temple sous le vocable de Notre-Dame des Neiges, qui fut plus tard changé contre celui de Sainte-Marie-Majeure. L'art a souvent reproduit cette légende & ce qu'il y a de bien surprenant, c'est que les deux plus beaux tableaux consacrés à la *Madona della Neva*, sont espagnols & non romains, faits par Murillo, peu après l'époque où Philippe IV d'Espagne envoya de riches présents à Sainte-Marie-Majeure. Une de ces peintures représente Giovanni Patricio, sa femme & la Vierge leur apparaissant, toute resplendissante de clarté, malgré l'obscurité de la nuit ; dans le fond, on voit le mont Esquilin, tout couvert de neige ; l'autre présente Patricio & sa femme, mais sans vision de la Vierge, & aux pieds de Liberius, peint sous les traits d'un ecclésiastique grand & vieux, tel que l'a représenté le Titien.

Notre-Dame de Lorette. – Tout le monde connaît l'intéressante légende relative au transport de la maison de sainte Anne de Nazareth à Lorette.

Notre-Dame del Pilar, protectrice de Saragosse. – Une légende espagnole rapporte que Marie descendit du ciel sur un pilier d'albâtre & qu'elle apparut ainsi à saint Jacques, prêchant l'Evangile en Espagne. Ce pilier miraculeux, surmonté d'une statue de la Vierge, est religieusement conservé dans l'église de Saragosse. L'art espagnol a consacré bien des toiles à la reproduction de cette légende & Nicolas Poussin en a fait le sujet de son œuvre qu'on admire au Louvre.

Quelques peintures célèbres, dont Marie est le sujet, sont désignées sous des noms particuliers, dérivant de quelques objets spéciaux dans leur composition.

On cite : la Vierge au Baldaquin du palais Pitti ; la Vierge au Chardonneret ; la Vierge à la Chaise ; celle au Poisson, par Raphaël ; la

Vierge au Panier, du Corrège ; la Vierge à la Serviette, de Murillo ; la Vierge à l'Oreiller vert, d'Andrea del Salaro ; la Vierge au Rocher, de Léonard de Vinci ; la Vierge aux Cerises, de Douven ; la Vierge à la Rose, du Parmesan.

D'autres sont nommées d'après certaines localités, comme la Madone de Foligno, actuellement au Vatican.

D'autres, du but de leur création comme la *Madona della Vittoria*, par Mantegna, au Louvre, laquelle fut faite à l'occasion de la malheureuse invasion de l'Italie par Charles VIII.

D'autres, enfin, sont désignées sous les noms des familles qui les ont possédées, comme la *Madona della famiglia Staffa*, à Pérouse.



XXXV.

Marie sans Enfant.



ARMI les diverses & innombrables représentations qui ont été faites de la Vierge Marie, il en est plusieurs qui la présentent comme un objet de religieuse vénération, par l'idée qui s'attache à ses vertus éminentes, sans qu'aucun signe de sa maternité divine apparaisse. Sans aucun doute, ce fut comme mère du Christ qu'elle fut honorée dans l'origine, mais dans les plus anciens monuments de son culte, les sarcophages, les grossières peintures des catacombes & les mosaïques exécutées avant le VII^e siècle, elle nous est toujours montrée couverte d'un voile, sans aucun signe caractéristique. Elle est presque toujours debout, dans une position subordonnée d'un côté au Christ, de l'autre à saint Pierre & à saint Jean.

Avec le culte de Marie, qui nous vint de l'Orient, nous vint aussi le type grec &, pendant plusieurs siècles, nous n'en eûmes point d'autre, avec quelque chose du caractère égyptien ou oriental.

Quand on la rencontre seule, sans enfant, sans apôtres autour d'elle, elle se présente à notre esprit, non-seulement comme mère du Christ, mais encore comme la seconde Eve, destinée à engendrer un monde nouveau ; comme la femme prédestinée, dès le commencement, pour enfanter le Rédempteur ; comme l'épouse mystique des cantiques ; comme la fiancée du Saint Esprit ; comme la plus glorieuse, la plus pure, la plus clémente, la plus puissante des reines ; comme la Vierge des Vierges.

La forme, sous laquelle se révèle la grande & mystérieuse idée de la femme glorifiée & d'une majesté merveilleuse, quoique simple, est une figure féminine d'une beauté aussi parfaite que l'art peut l'exprimer, d'une

modestie admirable, d'une bonté extrême, se tenant à genoux devant l'Etre suprême prêt à placer sur la tête de cette femme la couronne de l'immortalité, & les accessoires sont alors le Saint Esprit qui voltige sur sa tête, ou le Christ se tenant derrière elle, dans l'acte de bénédiction.

Elle est souvent debout, les bras croisés ou tendus, dans l'ancienne attitude de la prière, ou les mains tendues en avant, exprimant l'admiration, l'humilité & l'amour religieux.

Elle est vêtue d'une tunique bleue ou blanche, un voile, de même couleur, lui couvre la tête, mais jeté un peu en arrière, de manière à laisser voir une figure ovale, des traits réguliers & parfaits, quelquefois un visage de femme d'âge mur, un peu sévère ou mélancolique, ainsi fait parce que l'artiste n'a su rien faire de mieux pour peindre la beauté.

La plus ancienne figure, en ce genre, que l'on puisse citer, est la mosaïque dans l'oratoire de San Venanzio, de Latran, œuvre d'artistes grecs, sous les papes Jean IV & Theodorus, tous deux Grecs de naissance & qui gouvernèrent l'Eglise, de 640 à 649. A la voûte de la tribune, au dessus de l'autel, on voit un Christ de demi-grandeur, les mains tendues comme pour bénir ; de chaque côté est un ange adorateur ; dans le centre & au dessous, est une représentation de la Vierge, d'après le type ancien ; elle est debout, les bras étendus, revêtue d'une tunique bleu-foncé, recouverte d'un voile blanc & ayant une petite croix pendue à son cou ; accessoire bien remarquable, car il est particulier à cette peinture. A sa droite est saint Paul, à sa gauche est saint Pierre ; derrière ce dernier est saint Jean-Baptiste, tenant la croix, & saint Jean l'évangéliste, tenant un livre ; puis, derrière eux, viennent saint Dommio, saint Venantius, deux martyrs dalmates dont les reliques furent apportées dans cette chapelle par les ordres de Jean IV.

Semblable, mais d'une date un peu plus ancienne, est une autre effigie de la Madone, au dessus de la chapelle archiépiscopale de Ravenne. Cette mosaïque fut, dit-on, apportée, avec d'autres ouvrages grecs, de l'ancienne tribune de la cathédrale, avant qu'elle fût réparée.

Un autre exemple, qu'on voit aussi à Ravenne, est le bas-relief, qui est sûrement un ouvrage grec, dont l'origine remonte aux premiers siècles du

christianisme, qu'on voyait jadis dans l'église de Santa Maria in Porto-Fuori & qui est maintenant dans Santa Maria in Porto.

Dans Saint-Marc de Venise, dans toutes les anciennes basiliques & presque dans toutes les églises de l'Europe, au sud & à l'orient, on trouve des représentations semblables ou d'origine byzantine ou d'imitation du type byzantin.

Le premier exemple que l'on trouve d'un caractère plus animé est peut-être celui que l'on voit dans l'abside de Saint-Jean de Latran. Au milieu est une immense croix, emblème du soleil ; de sa base coulent les quatre grands fleuves du Paradis, les quatre évangiles ; les fidèles sont représentés par le cerf & la brebis qui boivent de l'eau des fleuves ; au dessus de la croix, la nouvelle Jérusalem est représentée de petite grandeur & gardée par des anges ; à droite se trouve la Vierge, d'une dimension colossale, elle place une de ses mains sur une figure diminutive agenouillée, sans doute le pape Nicolas IV par qui la mosaïque fut dédiée ; l'autre main est étendue en avant & semble recommander le disciple à la miséricorde du Christ.

On rencontre rarement, dans tous les âges de l'art, des effigies de toutes les grandeurs représentant la Vierge, sans son divin enfant dans ses bras, assise sur un trône, honorée comme reine du Ciel ou des anges. On en voit quelques exemples dans les anciennes peintures ; mais jamais on n'en a vu sortir des écoles de l'art moderne ; le Campo Santo de Pise en offre peut-être le seul exemple dans sa belle madone intronisée, recevant saint Raneri, présenté par saint Pierre & par saint Paul.

Sur la robe dalmatique, conservée dans la sacristie de Saint-Pierre, à Rome, & que l'on signale comme un exemple parfait du plus beau style de l'art byzantin, la broderie de devant représente le Christ, dans un cercle d'or ou gloire, vêtu de blanc, sous des traits de jeunesse, ses regards dirigés sur ceux qui le contemplent, assis sur l'arc-en-ciel ; dans sa main gauche est un livre portant ces mots : *Venez à moi, les bénis de mon père* ; sa main droite est levée comme pour bénir. La Vierge est à sa droite dans le même cercle de gloire ; les traits de Marie sont doux, l'attitude est gracieuse, sa robe est blanche, saint Jean est à sa gauche, mais hors de la gloire.

Dans les peintures représentant la gloire du ciel, le paradis, le jugement dernier, la Vierge qu'on y introduit, occupe toujours la droite du Christ,

jamais sur le même trône, à moins que ce ne soit un couronnement.

Dans un grand retable des frères Van Eyck, la partie supérieure contient trois compartiments. Dans celui du milieu est le Christ, portant le globe & couvert de la triple couronne comme roi, prêtre & juge ; à droite, comme de coutume, sont la Vierge & saint Jean-Baptiste ; la Vierge, sous des traits de reine pleins de dignité & de grâce, est assise sur un trône & porte, sur sa belle chevelure, une superbe couronne de roses, de lys & de pierres précieuses ; elle lit attentivement dans le livre de la Sagesse ; c'est la *Sponsa Dei*, la *Virgo sapientissima* ; c'est peut-être le seul exemple où l'on voit la Vierge assise à la droite de son fils & tenant un livre à la main.

Citons encore une œuvre des plus célèbres & de toutes peut-être la moins comprise des spectateurs ; c'est une des grandes fresques de la Camera della Signatura, dans le Vatican. Elle représente les quatre plus grands sujets qui puissent occuper l'esprit : la théologie, la poésie, la philosophie & la jurisprudence. Dans le premier de ces sujets, improprement appelé la dispute du Saint-Sacrement, Raphaël a réuni, dans une grande scène, tout le système théologique tel que l'admet l'Eglise catholique ; c'est une espèce de concile composé de témoins de la vérité céleste & de la vérité terrestre. Le groupe du milieu présente le Rédempteur du monde assis, les bras tendus. A sa droite est la Sainte Vierge, à sa gauche est saint Jean-Baptiste, tous deux assis presque au niveau du Christ. Saint Jean est là dans son caractère de Précurseur, envoyé pour rendre témoignage à la lumière, afin que par lui tous les hommes croient. La Sainte Vierge s'y trouve, non-seulement comme mère, comme épouse, comme représentant l'Eglise, mais encore comme exprimant la sagesse céleste, car c'est à ce titre que l'Eglise catholique lui a appliqué les magnifiques passages des proverbes & des cantiques.

Rien n'est plus beau que la grâce, la majesté & l'humilité de la figure & du maintien de la Vierge, quand elle adore la source de toute lumière, de toute sagesse, de toute bonté ; c'est l'œuvre de Raphaël. Au dessus du groupe principal sont l'image emblématique du père & la colombe qui semble descendre sur la terre. Voilà la base de toute la

théologie : la foi au mystère de la Sainte-Trinité, la foi en l'incarnation du Verbe & la foi en sa venue pour éclairer le monde.

Au moyen-âge, on rencontrait rarement la Vierge seule, séparée de son fils, debout ou intronisée, comme la *Virgo Dei*, ou la *Regina Cæli* ; cependant on la trouve dans un retable peint par Casino Rosselli, pour les Serviti de Florence ; elle est seule, dans une attitude majestueuse, sur un piédestal ; elle tient un livre & regarde la colombe qui plane sur sa tête c'est encore la *Virgo Sapientiæ*. D'un côté sont saint Jean l'Évangéliste & saint Antoine de Florence ; de l'autre sont saint Pierre & saint Philippe Benezzi debout ; sainte Marguerite & sainte Catherine sont agenouillées ; tous semblent contempler la madone, avec une ravissante dévotion. Les têtes & les attitudes des personnages de cette peinture ont tout le caractère & toute l'élégance qui distinguaient l'école de Florence à cette époque, sans aucune de ces extravagances dans lesquelles Casino tomba plus d'une fois. On fait que l'ordre des Serviti, pour lequel fut fait ce tableau, était spécialement consacré à la Sainte-Vierge.

Dans les temps plus modernes, & même de nos jours, ces représentations sont plus fréquentes & il n'est pas rare de trouver la sainte Vierge seule, sur un autel, debout ou agenouillée ou dans toute autre position, exposée à la vénération des fidèles.

Toutes les nombreuses & souvent magnifiques peintures représentant la Vierge seule, par sa tête ou par son buste, regardant le ciel, avec une douce expression, ou baissant les yeux, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, appartiennent à cette classe de représentations. Les têtes anciennes sont des imitations des effigies grecques, attribuées à saint Luc. Quand elle porte une couronne sur son voile, ou tient un sceptre, c'est la reine du ciel ; si elle est entourée d'anges, dans une attitude d'adoration, c'est la reine des anges. Quand elle pleure ou tient une couronne d'épines, c'est la *Mater dolorosa* ; si elle est simplement voilée, les bras croisés, si ses traits sont ceux de la beauté, de la jeunesse, de la pureté, de la douceur que l'art peut rendre c'est la *Sancta Maria Virgo*. On trouve peu de ces effigies sorties des écoles primitives : mais à partir du commencement du XVII^e siècle, elles se multiplièrent à l'infini, car elles devinrent l'étude favorite des peintres

modernes qui les varièrent selon leur goût, sans jamais se lasser d'un sujet qui trouvait un si facile placement.



XXXVI.

Notre-Dame de Miséricorde.



PRES avoir exalté la Vierge dans le ciel, ou la foi la place à côté de son fils, l'art, d'accord avec la pieuse croyance de l'Eglise, ayant égard à sa qualité de Mère & à son titre de Reine, nous la présente naturellement comme la médiatrice la plus puissante au ciel & comme la protectrice la plus assurée sur la terre. En effet, c'est par elle que le Verbe s'est incarné pour sauver le genre humain ; c'est par elle que les faveurs célestes les plus abondantes coulent sur la terre ; enfin elle est toujours regardée & représentée comme modèle de miséricorde, de sympathie, de bonté, & sous ce point de vue, l'art n'a pas manqué de l'introduire dans toutes les scènes où elle peut exercer sa bonté naturelle & donner un libre cours aux épanchements de son cœur.

Dans les représentations grecques du Jugement dernier, la composition a introduit une rivière de feu qui coule du pied du trône du Christ vengeur, pour dévorer les méchants. Dans l'art moderne, le sentiment de ce sujet est toujours terrible ; les anges & toute la cour céleste tremblent devant la face courroucée du juge suprême, justement irrité contre les pécheurs. Mais, au milieu de toutes ces terreurs, la Vierge, soit debout, soit assise ou à genoux, paraît toujours comme une médiatrice qui demande miséricorde.

Dans un Jugement dernier, représenté dans le *Hortus Deliciarum*, on voit ces mots écrits sous les pieds de la Vierge : *Maria, filiâ suâ pro Ecclesiâ supplicat.*

Dans une très-belle peinture par Martin Schoen, c'est Dieu le père qui, une épée & trois javelines dans ses mains, est assis auprès de son fils comme un vengeur, mais la Vierge, debout sur le devant du tableau, regarde

son fils avec une expression de tendre supplication, intercédant pour les méchants qui sont agenouillés autour d'elle & semblent l'implorer, tous leurs regards étant fixés sur elle.

Dans les fresques bien connues d'Andrea Orcagna, au Campo Santo, le Christ & la Vierge sont intronisés, l'un au dessus de l'autre, dans des auréoles séparées, mais également glorifiés. D'une main, le Christ montre la plaie de son côté, tandis qu'il lève l'autre en signe de menace, son attention étant dirigée sur les impies qu'il précipite dans l'abîme. La Vierge, une main sur sa poitrine, le regarde d'un air suppliant. Tous deux sont royalement vêtus & portent des couronnes ravissantes ; ils sont accompagnés des douze apôtres.

Dans un Jugement Dernier par Rubens, peint pour les Jésuites de Bruxelles, la Vierge étend son manteau sur le monde, comme si elle voulait mettre l'humanité entière à l'abri de la colère de son fils montrant sa poitrine d'un air qui semble dire : Malheur à ceux qui n'y ont pas cherché un refuge. L'idée & le pouvoir dramatique de cette œuvre que l'on a souvent critiquée, sont aussi caractéristiques que le peintre, le temps & la communauté pour laquelle la peinture fut faite.

Plus belles, plus en rapport avec nos sentiments, sont ces gracieuses représentations de la Vierge comme dispensatrice des grâces sur la terre, comme protectrice & patronne de la chrétienté dans le ciel.

Dans de telles peintures, elle est debout, les bras tendus, couronnée d'un diadème & quelquefois voilée ; son grand manteau, étendu gracieusement de chaque côté, soutenu par des anges, réunit sous ses plis protecteurs des disciples & des adorateurs de tout rang, de tout âge, de tout sexe & de toute condition ; si la peinture a une signification moins universelle, dédiée peut-être par quelque ordre religieux, on voit alors sous son manteau, un certain nombre de moines, de nonnes, ou une troupe de jeunes orphelines, ou bien des prisonniers délivrés. Ces peintures, intitulées *Misericordia*, ne sont pas très-communes ; nous pouvons cependant en citer quelques exemples.

Dans celui que nous a laissé Fra Filippo Lippi, la Mère de Miséricorde étend son manteau protecteur sur trente-cinq personnes à genoux. Les figures sont toutes des portraits ; aucune n'est remarquable, mais l'ensemble de la peinture est un bel exemple du motif.

Dans un bas-relief, à Venise, à l'entrée du couvent des Frères de la Charité, les membres de la communauté sont réunis sous le manteau de leur patronne, de la Vierge de miséricorde.

Piero della Francisca a peint, pour l'hôpital de Burgo San Spolero, dans les Apennins, une vierge qu'on croirait une déesse & qui n'est autre qu'une Mère de Miséricorde.

Dans la collection de Herr-V-Quand I, de Dresde, on voit une belle & remarquable représentation de la Mère de Miséricorde, sans enfant. La Vierge est debout, les mains croisées sur la poitrine & enveloppée d'une draperie blanche sans aucun ornement ; sur sa tête est un voile de gaze transparent, de couleur brune. L'expression de la figure est tendre & contemplative, même presque triste. Toute sa personne, de grandeur naturelle, est extrêmement bien faite ; à sa droite est l'inscription suivante : *Imago beatæ Mariæ Virginis*. Au dire de Lanzi, ce beau sujet, attribué à Moretto, de Dresde, est à la fois une *Compunzione*, une *Pieta*, une *Carita*.

On fait grand cas du tableau intitulé *la Misericordia*, de Luques, par Fra Bartholomeo, de 1815, deux ans avant la mort de l'artiste. La Vierge, grande & magnifique figure, est debout, seule, élevée sur une plate-forme, les bras tendus, regardant le ciel. D'un côté, le donateur du tableau est représenté par saint Dominique. Au dessus, dans une auréole de gloire, on voit la figure du Christ, entouré d'anges ; il semble se pencher vers sa mère. L'expression des têtes, la bonté de celle de la Vierge, le sentiment des groupes, surtout celui des femmes & des enfants, pour lesquels Marie semble implorer les secours d'en haut, justifient le renom de la peinture, comme une des plus grandes productions de l'esprit.

Il est une autre version de ce sujet que nous ne pouvons ne pas mentionner, à cause de sa singulière & fantastique conception. Dans l'art primitif, Notre Seigneur était fréquemment représenté comme berger, *ego sum Pastor bonus*. C'est sans doute à ce passage de l'Evangile qu'est dû le caprice d'Alonso Miguel de Tobar, peintre espagnol du commencement du XVIII^e siècle, de représenter la Vierge sous le type de bergère, pour indiquer sans doute sa bonté, sa miséricorde pour tous ceux qui l'implorent. Dans son œuvre, Marie, sous le costume de pastourelle arcadienne, portant

un chapeau à larges bords, est assise sous un arbre & la houlette à la main, elle semble garder son troupeau de moutons qu'elle nourrit de roses mystiques. A première vue, on a de la peine à trouver Marie, sous les traits de cette jeune bergère & sans l'auréole de gloire qui entoure sa noble tête, on n'y verrait jamais qu'une jolie & jeune Arcadienne. Mais la beauté d'expression de la tête de Marie est telle qu'elle fait aisément pardonner à Alonzo la bizarrerie de sa conception. Tout y est digne de Murillo. Ce tableau, qui fut fait pour une église de Franciscains, a souvent, du reste, été copié & on le trouve aujourd'hui reproduit dans des gravures françaises & allemandes ; mais rien ne saurait égaler la peinture primitive dans sa grâce expansive & poétique.

On trouve assez souvent des peintures en *ex-voto*, représentant la Mère de Miséricorde & rappelant des actes particuliers de sa protection puissante. Il en est une, par Nicolas Alunno, dans laquelle la Vierge tend son sceptre d'en haut pour repousser le démon qui voulait s'emparer d'un garçon. D'un côté est la mère agenouillée, les yeux tournés vers le ciel, dans une attitude de supplication. La même idée a été répétée par Lanfranc.

XXXVII.

La Mère de Douleur.



ES divers épisodes de la vie de la Vierge ont tous fourni à l'art des sujets de peintures admirables par le sentiment, par l'identité de l'idée représentée avec les besoins des spectateurs ou par la similitude des circonstances de leur vie avec celle de la mère de Dieu. Tous les actes de la vie de Marie se passent sur la terre ; elle était soumise aux mêmes vicissitudes de bonheur & de malheur, qui sont le partage de l'espèce humaine ; aussi toutes les scènes que l'art a reproduites font-elles parfaitement comprises, fortement senties des masses. Sa vie a été, comme celle de tout être humain, un tissu de jours nébuleux entremêlés de quelques moments de sérénité & de jours sombres & tristes, mais d'une tristesse capable de donner la mort à tout autre cœur de femme qu'à celui de Marie, que le Tout-Puissant semble avoir fait tout autre que celui du commun des mères. Quelle est la mère, en effet, qui aurait la force d'assister au supplice de son fils unique, du fils le plus doux, le plus aimant, le plus soumis, le plus attentif aux volontés maternelles, sans tomber inanimée, anéantie par la douleur !

Aussi, de toutes les positions dans lesquelles Marie s'est trouvée pendant sa vie mortelle, celle qui a trait à sa douleur incompréhensible, à son angoisse inexprimable, est-elle une des plus importantes par rapport à elle, une des plus difficiles à rendre pour l'artiste, une des plus précieuses par rapport aux sentiments qu'elle provoque.

Une *Mater Dolorosa* rappelle à l'esprit du spectateur non-seulement les douleurs de la mère, mais encore les douleurs endurées par le fils, elle renouvelle le spectacle de la passion de Jésus auquel on croit assister. C'est,

en effet, dans ce sujet que se révèle principalement son caractère de mère du Rédempteur crucifié, de reine des martyrs, de femme dont le sein fut percé de mille glaives.

Le sujet étant complexe, chacun des artistes a pu choisir le moment de la passion du Sauveur, auquel la Vierge était présente, pour en faire la représentation d'une *Mater Dolorosa*. Cependant on n'en distingue que trois qui ont été généralement adoptées par les artistes de toutes les écoles.

1^o *Mater Dolorosa*. Sous ce titre, Marie apparaît seule, debout ou assise, les mains jointes, la tête penchée en signe de douleur, de grosses larmes tombant de ses yeux, toute l'expression annonçant la plus grande tristesse. Dans ce cas, ses traits sont ceux d'une femme d'un âge mûr. Le moment de la passion de Jésus n'est point ici précisé.

Un écueil contre lequel viennent souvent se briser les plus grands talents, dans ce sujet, c'est la prétention qu'ils ont de vouloir allier dans la même figure l'expression de la beauté & de la bonté à celle de la douleur ; ce qui transforme presque toujours une figure qui devrait être souverainement éplorée, en une figure qui n'est rien moins que triste & souffrante. Ce défaut n'existe guère dans les anciennes représentations. Celles des Carrache & des écoles espagnoles ont une grande profondeur de sentiment. Dans ces sortes de peintures de la Vierge, elle est communément représentée avec un glaive qui lui perce la poitrine, quand on n'en représente pas sept, faisant allusion aux sept douleurs ; on la trouve, mais rarement, avec les sept glaives autour de sa tête.

2^o *Stabat Mater*. La seconde représentation de la Mère de Douleur est cette figure de la Vierge qui, depuis les premiers siècles, est constamment placée debout à la droite du crucifix, saint Jean étant à la gauche. L'attitude de la Vierge est ici celle d'une femme dans une immense douleur, mais résignée, les mains jointes, la tête inclinée, couverte d'un voile & étroitement enveloppée d'un manteau.

On la trouve quelquefois les bras étendus, les yeux fixés sur son fils attaché à la croix, ne pleurant pas, mais ayant dans ses traits toute l'expression de la plus profonde douleur unie à la plus grande foi.

3^o *La Pieta*. La troisième manière de peindre une *Mater Dolorosa* est celle appelée *Pieta*, la plus belle, la plus caractéristique du sujet. Quand

cette représentation est purement dévote, elle ne se compose que de la Vierge, de son divin fils mort dans ses bras, sur ses genoux ou à ses pieds ; quelquefois on introduit des anges qui pleurent, mais jamais d'autres personnages.

Ce sujet a été traité, du reste, de mille manières, les deux plus parfaites sont celle de Michel-Ange & celle de Raphaël.

Dans le groupe de marbre de Michel-Ange, qu'on admire au Vatican, la Vierge est assise ; le Christ mort est couché sur les genoux de Marie qui le contemple avec une grande expression de douleur & de résignation, mais la majestueuse réfaction domine.

La composition due à Raphaël n'existe que comme gravure, exécutée par Marc Antoine, mais ce faible papier, consacré par la beauté de l'œuvre, durera autant que le marbre. La Vierge est debout, les bras tendus, regardant le ciel avec une expression d'agonie ; devant elle & à terre est le corps de son divin fils. Rien ne surpasse cette production ; la tête de la Vierge est regardée comme un chef-d'œuvre, distançant tellement par la délicatesse de l'exécution tous les travaux de Marc-Antoine qu'on pourrait croire que Raphaël lui-même a pris le burin de ses mains pour former les traits de cette divine figure.

Un troisième exemple d'une grande beauté est la *Pieta* par Francia, dans la galerie nationale de Londres. Le Christ est étendu devant sa mère ; un ange soutient sa tête & un autre ses pieds. La Vierge est debout, les yeux rougis & alourdis par les larmes qu'elle a versées, & on voit clairement qu'il n'est pas besoin de glaive dans sa poitrine pour exprimer la douleur que son cœur maternel a ressentie.

Il existe encore plusieurs autres compositions de ce sujet que nous pourrions détailler, mais combien peu nous paraissent-elles dignes après les citations que nous venons de faire !

Lorsque, avec la Vierge & saint Jean, est introduite Marie-Madeleine avec ses cheveux épars, le groupe cesse alors d'être une *Pieta* & devient plutôt une représentation qu'un symbole.

L'idée d'exprimer une *Mater Dolorosa* n'exclut point la réunion au groupe principal de divers personnages de saints, soit comme intercesseurs, soit comme patrons.

Dans une œuvre célèbre de Guido, on voit sur la partie supérieure du tableau le corps mort du Rédempteur étendu sur un linceul blanc, derrière est la Vierge les yeux levés vers le ciel, dans l'expression d'une sublime douleur ; aux pieds du Christ est un ange qui le contemple avec un air de tendre commisération ; un autre est à la tête & se détourne en sanglotant ; au bas du tableau, sont assemblés, debout ou à genoux, les divers patrons de la ville de Bologne, qui tous regardent la Vierge en la suppliant d'intercéder pour la cité. Elle est ici à la fois Notre- Dame de Pitié, Notre-Dame de Bon Secours, Notre-Dame de Douleur. Cette peinture, qu'on voit dans l'académie de Bologne, fut dédiée en 1616, comme acte de pénitence & de piété, par les magistrats de la ville, qui la placèrent dans l'église de Santa Maria della Pieta.



XXXVIII.

Marie mère de Dieu. — Vierge avec l'Enfant Jésus.



Il est certain, & des témoignages non douteux l'attestent, que le culte de Marie, comme mère de Dieu, était presque général dans la chrétienté, même avant le commencement du IV^e siècle. Il faut qu'il en ait été ainsi pour que Nestorius pût émettre une opinion contraire & qu'il trouvât dans les Pères de l'Eglise tant & de si rudes adversaires quand se manifesta son hérésie.

La longue durée de cette controverse, l'opiniâtreté des Nestoriens, le zèle passionné de leurs adversaires & leur triomphe définitif lorsque les églises de Carthage & de Rome se déclarèrent en leur faveur, tout contribua à multiplier & à disséminer, dans toute la chrétienté, ces images de la Vierge qui nous la présentent comme mère de Dieu. Dès-lors, l'Eglise, soutenue du pape Grégoire-le-Grand, accepta comme orthodoxes ces représentations &, de même que la croix était le symbole qui distinguait les chrétiens des païens, de même l'image de la Vierge avec l'enfant Jésus devint le symbole qui distingua les catholiques des Nestoriens.

Il est donc constant que les premières représentations de la Vierge-Mère ne furent pas une conséquence de l'hérésie de Nestorius, puisqu'elles existaient depuis bien des années auparavant, jouissant déjà d'une grande popularité ; mais il est aussi vrai que leur orthodoxie ne date que du concile d'Ephèse, en 431, & leur admission légale dans les églises & chapelles, que du pontificat de Grégoire-le-Grand, au commencement du VII^e siècle.

Le ravage des Iconoclastes a fait disparaître la totalité de ces peintures des écoles grecques & bysantines ; celles qui nous restent ne sont, pour la

plupart, que des copies par réminiscence, & s'il se trouve quelques originaux de ces écoles, ils sont excessivement rares.

La plus ancienne de ces effigies, qui nous soit restée, n'est qu'un symbole. C'est une figure de demi-grandeur, voilée, les bras tendus ; l'enfant, aussi de demi-grandeur, est debout devant elle, sans grâce, sans aucun sentiment, sans même qu'il paraisse être l'objet des attentions de sa mère. Telles étaient les premières expressions de foi au dogme de la maternité divine, mais elles ne tardèrent pas à changer de forme & à devenir de véritables représentations.

Comme le culte de la Vierge triompha d'abord en Orient, on serait autorisé à croire que c'est dans les églises grecques que l'on trouvera les plus anciennes peintures de la mère de Dieu, mais il n'en est pas ainsi & c'est en Occident, où les briseurs d'images n'ont pas étendu leurs ravages, que l'on trouve quelques copies des types byzantins qui se sont conservés dans les églises de Rome, de Ravenne & de Padoue, par des peintures ou des mosaïques.

Comme ces anciennes figures en mosaïque de la Vierge intronisée avec son fils sont les précurseurs & les modèles de tout ce que l'art a conçu & exécuté depuis, il est nécessaire de les examiner en détail, avant d'entrer dans la description des copies qui en ont été faites.

La cathédrale de Capoue renferme une mosaïque dont la partie supérieure représente le buste du Christ dans l'action de bénir. Dans un compartiment, à droite, est le prophète Isaïe, tenant un parchemin sur lequel est écrit : *Ecce Dominus in fortitudine veniet, & c.* Dans un compartiment, à gauche, est Jérémie, tenant aussi un parchemin avec ces mots : *Fortissime, magne, & c.* ; au dessous, dans la voûte du centre, la Vierge est assise sur un trône, un tabouret sous ses pieds & sur sa tête un voile surmonté d'une couronne. Le Christ est assis sur ses genoux ; il est vêtu & de sa main gauche il tient une couronne, tandis que sa droite est élevée comme pour bénir. D'un côté du trône, sont saint Pierre & saint Stéphen ; de l'autre, sont saint Paul & sainte Agathe, à laquelle l'église est dédiée.

A Santa Maria Nova, la Vierge est assise sur un trône, la tête ornée d'une riche couronne comme reine du ciel ; sur ses genoux est l'enfant Jésus

debout ; d'une main elle soutient son divin fils, l'autre est placée sur sa poitrine.

Dans la chapelle de San Zena, à Rome, la Vierge est intronisée ; sur ses genoux est assis l'enfant Jésus qui tient dans sa main gauche un parchemin sur lequel est écrit : *Sum lux mundi*, je suis la lumière du monde ; sa main droite est élevée comme pour bénir ; dans la partie supérieure de la mosaïque est le monogramme : *Maria, Mater Dei*.

Toutes ces figures, quoique appartenant aux premiers âges de l'art, offrent un certain cachet d'élégance dans les formes, de vérité dans l'expression, de délicatesse dans les contours qui ont pu servir de modèle aux peintres des siècles postérieurs. Mais voici venir la décadence & les œuvres du VIII^e au IX^e siècle nous montreront l'art dans un si grand déclin, qu'on sera tenté de se demander à soi-même, si avant cette époque il n'y a pas eu de meilleurs artistes, si on n'a jamais su mieux faire. Les fonds sont tout unis, il n'y a plus de ciel bleu aux étoiles dorées & scintillantes comme dans les mosaïques du V^e & du VI^e siècle, les figures ne sont presque plus que des lignes, elles n'ont ni forme ni expression. On y remarque néanmoins une certaine ampleur dans les vêtements & des accessoires d'une signification plus caractéristique, par exemple, la couronne de la Vierge y remplace plus fréquemment le voile byzantin, laquelle trahit, dit Bugler, une influence septentrionale & probablement un peu franque. Les saints qui accompagnent les représentations de la Vierge sont constamment saint Pierre & saint Paul, généralement debout & raides comme des momies égyptiennes.

Malgré tous leurs défauts, ces grandes & uniformes rangées de figures, car on n'avait pas eu encore l'idée des groupes & des variétés dans les poses & les attitudes, servirent de modèle aux peintres & aux mosaïstes d'Italie pour leurs œuvres architecturales & les retables qui furent élevés dans les églises de la Renaissance. Depuis Cimabuë & Andréa Tafi, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, tout se ressentait de ce caractère immobile & inanimé, qui pourtant n'excluait pas un sentiment grave & religieux, car longtemps après encore, lorsque les arrangements étaient moins uniformes, on s'apercevait toujours de cette influence dans ces nobles Madones

intronisées, comme reines du ciel & des anges, seules ou avec d'autres bienheureux.

L'attitude de la mère & du fils varie très-peu dans les anciennes peintures qui existent encore. La madone est presque toujours assise sur un trône, vêtue d'une tunique rouge & d'un manteau bleu, à moitié jeté sur la tête en forme de voile ; elle tient l'enfant Jésus, vêtu de rouge ou de bleu ; la Vierge incline légèrement la tête de côté ; le Christ a la main droite élevée comme pour bénir, la gauche est étendue sur sa mère. Telles étaient les simples dispositions des effigies présentées par les mosaïques architecturales qu'on plaçait ordinairement au dessus du maître-autel, dans les chapelles & dans les églises. Les exemples conservés sont, pour ce motif, très-célèbres dans l'histoire de l'art.

Le premier est une Vierge intronisée par Guido de Siena, qui vivait vingt ou trente ans avant Cimabué. Dans l'exécution du type, la conception byzantine se remarque encore un peu, mais avec un sentiment radouci & plus naturel, particulièrement dans la figure de l'enfant. L'expression de la face de la Vierge est si douce & si attrayante que si l'artiste n'avait mis une date, 1221, à son œuvre, on croirait que ce tableau est de la fin du XV^e siècle.

Le second sont les deux colossales madones de Cimabué, actuellement à Florence. La première, qui fut peinte pour les moines de la Sainte-Trinité ; est maintenant dans la galerie de l'Académie. Elle a toute la raideur du type byzantin. Elle est entourée de six anges adoreurs, placés par trois de chaque côté, mais les uns au dessus des autres. Au dessous sont les bustes des quatre grands prophètes, placés dans des niches & tenant des parchemins comme dans l'antique mosaïque de Capoue. La féconde est toujours restée dans la chapelle Ruccellaï, à Santa Maria Novella. Malgré son attitude élancée, sa grandeur colossale & son style sévère, la face de la madone est frappante par la douceur de son expression. L'enfant Jésus est aussi bien fini ; trois anges sont de chaque côté & semblent soutenir le trône sur lequel la Vierge est assise. Les prophètes, au lieu d'être au bas du tableau, sont peints dans des médaillons, de chaque côté.

Vasari s'étend longuement dans le récit de l'estime qu'on avait pour cette peinture qu'on porta processionnellement, au son des trompettes, de

l'atelier de Cimabué à l'église où elle est encore.

Dans les représentations strictement dévotes de la Vierge & de l'enfant, on la voit presque toujours assise, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, &, pendant plus d'un siècle encore, il n'y eut que les sculptures qui la présentèrent debout ; telle on voit, du moins, la belle madone de Nicolas Pisano, dans la Capella della Spina de Pise ; mais on peut en rencontrer bien d'autres exemples dans les églises gothiques & les recherches de Cicognaro en signalent un grand nombre.

On trouve, au XVIII^e siècle, plusieurs exemples de la madone sculptée debout sur un piédestal, couronnée ou voilée, tenant l'enfant sur son bras gauche, tandis que de sa main droite elle tient un sceptre ou une fleur. De telles effigies de la Vierge étaient souvent placées sur le pilier central qui partage habituellement la grande porte des cathédrales en deux parties égales, faisant sans doute allusion à ce texte : « Je suis la porte, si quelqu'un la franchit par moi, il sera sauvé » ; texte qui, pris à la lettre, faisait des églises un refuge inviolable.

Dans les contrées soumises à la foi catholique romaine, il n'est pas rare de trouver ces effigies de la Vierge au coin des rues, au dessus des portes des maisons. Dans ce cas, la Vierge apparaît sous le caractère de protectrice & on peut l'appeler Notre-Dame de Grâces, Notre-Dame de Bon Secours.

Rarement on voit, avant la fin du XIV^e siècle, la Vierge peinte debout ; un exemple fait cependant exception, c'est celui de la vieille madone grecque, vénérée comme miraculeuse dans la cathédrale d'Orviète, sous le titre de la *Madona de San Brizio*, à laquelle on prête une antiquité fabuleuse, mais, selon les connaisseurs, très-contestable & qu'on ne peut faire remonter qu'au XIII^e siècle, surtout si on en juge par la couronne de la Vierge & de l'enfant qui sont même très modernes & tout-à-fait en désaccord avec le reste de la peinture.

En Italie, les élèves de Giotto furent les premiers à représenter la Vierge debout, sous un dais ; mais ces représentations sont plus fréquentes dans le nord de l'Europe qu'en Italie, au XV^e & au XVI^e siècle.

Dans les simples madones intronisées, on apporta graduellement une grande variation dans les attitudes & dans les sentiments. La Vierge, au lieu

de soutenir son fils des deux mains, le tient d'une seule, de l'autre, elle le montre ou bien elle lève sa main droite comme pour bénir les adorateurs. Dans quelques cas, l'enfant caresse sa mère, quelquefois celle-ci l'allait ; mais de pareilles représentations de la Vierge intronisée sont rares. On trouve, cependant, un exemple attribué à Van Eyck, de la Vierge assise sur un trône magnifique, sous un dais, & offrant le sein à son fils. Cet exemple a son pendant dans la galerie de Vienne ; représentant la Vierge debout, mais venant de se lever de son trône, aussi sous un dais gothique, sur lequel sont sculptées d'un côté la chute d'Adam & de l'autre Eve avec le serpent.

Quelques exemples présentent Marie adorant son fils, mais c'est probablement alors la *Madre Pia*, qu'on a tant variée dans la suite. Souvent l'enfant est couché sur les genoux de sa mère ; celle-ci le regarde, les mains jointes, comme en prières, ou bien elle place sa main sous les pieds de son fils. Dans quelques cas, l'enfant regarde sa mère, en ayant un doigt sur ses lèvres, exprimant par ce signe le *Verbum sum* ; rarement on trouve des exemples dans lesquels l'enfant soit endormi.

Lorsque la Vierge intronisée est représentée tenant un livre ou lisant, & que l'enfant pose la main sur le livre, c'est une variation qui remonte au XIV^e siècle. La madone est alors la *Mater sapientiæ*, la *Virgo sapientissima*, le livre est celui de la Sagesse. Telle est du moins la plus commune interprétation. Dans une peinture en ce genre par Grofiacci, la Vierge est assise sur un trône, lisant attentivement ; près d'elle sont saint Jean-Baptiste & saint Michel.

Quant à la couleur des vêtements de la Vierge, elle ne s'écarte presque jamais des règles fixées ; sa tunique est ordinairement rouge, son manteau est ou rouge, couleur de l'amour & de l'aspiration religieuse, ou bleu, couleur de la constance & de la pureté céleste.

Dans les peintures du XIII^e, du XIV^e & même d'une partie du XV^e siècle, ces couleurs sont d'une teinte tendre & délicate, le rouge est rose, plutôt que cramoisi ; mais, dans la suite, on a fait une étude de l'effet des couleurs, & le rouge, le bleu-foncé ont remplacé les teintes pâles. Parfois le manteau bleu recouvre la tête de la Vierge & lui sert de voile, quelquefois un voile blanc ou une couronne le remplacent. On voit peu de vierges intronisées, comme *Regina cæli*, qui n'aient pour ornement ou une

couronne ou des cheveux tombant sur ses épaules en tresses longues & luxuriantes.

Dans les peintures allemandes & vénitiennes, la Madone est souvent richement vêtue ; sa robe est couverte de broderies & de perles, sa couronne est garnie de diamants.

Les anciennes peintures présentent toujours l'Enfant Jésus vêtu ; ce n'est qu'au XVI^e siècle qu'on le voit en partie & même entièrement nu. Les anciens le couvraient d'une tunique fermée par une ceinture, avec de grandes manches, d'une étoffe quelquefois brodée d'or, quelquefois blanche, ou bleue, ou rouge. A cette robe, presque royale, on a substitué plus tard une petite chemise transparente, sans manches ; mais, en général, dans toutes les peintures destinées à des couvents de femmes, il est couvert d'une tunique bleue, ou bien sa mère le tient enveloppé dans ses vêtements.

Dans les anciennes peintures, le trône sur lequel la Vierge est assise, est un coussin d'étoffe brodée, posé sur un tabouret, ou bien une chaise de sculpture gothique telle qu'on la voit dans les stalles des cathédrales. Plus tard, ces sièges ont été transformés en trônes riches, ornés suivant le goût & le talent de l'artiste. On en voit qui sont peints de manière à imiter le marbre, ornés de médaillons & de bas-reliefs représentant des sujets tirés de l'Ancien Testament & qui se rapportent à l'histoire de la Vierge ou à la mission de son fils.

Au XVI^e siècle, au moment où les sentiments religieux déclinaient & que le goût profane envahissait toutes les branches de l'art & la littérature, on trouve des trônes de la Vierge ornés de bas-reliefs, d'ornements classiques, comme la chasse de Thésée & d'Hippolyte. On suppose alors que la mère de Dieu intronisée sur les ruines du paganisme, rappelle les anciennes légendes qui sont tomber les temples & leurs idoles à l'approche de Marie & de son fils. Il existe plusieurs exemples de ces sortes de représentations de la Vierge sur des trônes magnifiques.

Les Italiens font une distinction entre la *Madona in trono* & la *Madona in gloria*.

Quand des saints étaient introduits dans un tableau, la dignité de Marie comme mère de Dieu, voulait qu'elle ne se trouvât jamais confondue parmi eux, on l'élevait alors au dessus de la terre & on la plaçait au milieu de

nuages, avec le croissant ou l'arc-en-ciel sous ses pieds. Cette représentation prenait alors chez eux l'appellation de *Madona in gloria*. Cet arrangement, souvent répété, n'a pas, ce nous semble, la dignité simple d'une reine assise au milieu de ses sujets.

De par l'autorité de l'Eglise, Marie est intitulée reine des anges, des Prophètes, des Apôtres, des Vierges, des Martyrs & des Confesseurs, parmi lesquels les artistes choisissent les personnages accessoires qu'ils veulent introduire ou qu'ils ont ordre de faire figurer dans leurs œuvres. Dans le principe, les anges paraissent avoir obtenu la préférence, ainsi que le prouve un exemple remarquable de la Madone intronisée, entourée de quatre anges, & que l'on voit dans l'antique mosaïque de l'église de Sainte-Apollinaire à Ravenne, les madones de Cimabuë dont nous avons déjà parlé & beaucoup d'autres qu'il est surabondant de citer. Giotto place les anges agenouillés au pied du trône, faisant de la musique ou servant leur glorieuse reine. Cet accompagnement d'anges choristes est un des plus anciens accessoires qui se soient conservés jusqu'à nos jours. Dans une œuvre bien remarquable de Gentil Fabriano, représentant une Madone intronisée, l'artiste a placé de chaque côté du trône, un arbre sur lequel sont perchés, comme des oiseaux, de petits séraphins rouges, chantant & jouant sur des instruments. Dans quelques exemples, tel que le retable par Taddeo Gaddi, à Florence, les anges, au lieu des instruments de musique, harpes ou luths, portent les attributs des vertus cardinales.

Lorsque les Patriarches, les Prophètes, les Sibylles, en un mot, tous les personnages de l'ancienne loi, entrent dans une peinture ou sur un retable, comme faisant partie du cortège de Marie, comme types, prophètes ou précurseurs du Messie, ils sont toujours en dehors du compartiment dans lequel la Vierge est assise avec son fils. La seule exception que l'on trouve parfois est en faveur du roi David & du patriarche Job, mais seulement dans les œuvres modernes. David n'a plus alors sa qualité de prophète, il ne conserve que son titre d'ancêtre de la Vierge & du Rédempteur ; Job ne se rencontre que dans les œuvres vénitiennes, non comme patriarche, mais comme patron.

Les Evangélistes & les Apôtres paraissent quelquefois, mais toujours comme patrons des églises pour lesquelles la peinture est faite. Saint Jean-

Baptiste, qui semble avoir été le premier introduit après les anges, est mis à proximité de la Vierge & de l'Enfant. Dans l'art grec, on l'a fait ange & messenger, car il paraît souvent avec des ailes. L'Eglise grecque l'honore spécialement comme Précurseur &, à ce titre, il fait partie obligatoire de tous les groupes sacrés. Rien n'est comparable à la gracieuse & familière figure du petit saint Jean, comme accessoire au groupe de la Vierge & de son fils. L'introduction de ce personnage, qui remplace presque toujours les anges aux pieds du trône, devint presque habituelle au XVI^e siècle.

Dans les peintures primitives, sainte Anne, mère de la Vierge, était rarement introduite, parce que la généalogie terrestre de la mère de Dieu ne pouvait trouver place dans des représentations sublimes & mystiques ; mais, à partir du milieu du XV^e siècle, sainte Anne devint, d'après les légendes, un personnage important &, quand il fallait l'introduire, le peintre n'était pas peu embarrassé de la place qu'il devait lui donner. Il paraissait peu convenable de la mettre plus bas que sa fille ; elle ne pouvait pas non plus lui être supérieure ; on tranchait alors la difficulté en les faisant asseoir toutes deux sur le même trône, sainte Anne s'occupant de l'Enfant Jésus que Marie tenait dans ses mains. On voit à la galerie nationale de Londres un exemple en ce genre par Francia.

Le premier exemple peut-être que l'on puisse indiquer de la Vierge intronisée, entourée de sa famille, est par Vivarini. Sainte Anne est à la droite du trône, à la gauche est saint Joachim, sur le devant est un groupe de Franciscains.

L'introduction des Docteurs, des Pères de l'Eglise avec leurs longues robes & leur barbe flottante, mis en contraste avec la charmante jeunesse, avec la noble & sublime naïveté de la Vierge & de son divin fils, produit un effet magique sur l'esprit de l'observateur. Un bel exemple que nous pouvons en citer est l'œuvre de Maretto, actuellement à Francfort. La Vierge caresse tendrement son fils, deux Docteurs sont de chaque côté du trône. Un second exemple est celui que l'on voit dans la galerie de Milan.

De toutes les servantes de la Vierge & de Jésus, la plus populaire est peut-être sainte Catherine, dont le mariage a été un thème souvent répété à cause de son admission générale dans toutes les communautés de femmes.

Dans l'art flamand & dans l'art espagnol, les serviteurs de la Vierge sont des moines & des religieuses. La raison en est que la plupart des communautés renfermant dans leur sein des artistes d'un mérite peu commun, ceux-ci crurent ne devoir mieux faire que d'introduire dans leurs œuvres quelques-uns de leurs membres béatifiés, les donnant pour escorte à la Vierge. Un simple coup d'œil suffit aux personnes accoutumées à lire les significations de l'art, pour discerner l'ordre religieux pour lequel un tableau a été fait. Saint Paul est le saint des Bénédictins ; il est peu de tableaux faits pour eux où il ne paraisse. Saint Augustin est le patriarche des Franciscains & des Dominicains ; communément il occupe la première place dans les peintures exécutées pour ces deux ordres religieux, en compagnie de saint Bernard & de saint Dominique. Dans les ordres mendiants, on trouve ordinairement saint Antoine de Padoue, sainte Claire d'Assise. Une des belles peintures, dans cette composition, est celle de Pellegrino, dans laquelle la Vierge intronisée est accompagnée de ces deux derniers personnages. Une autre œuvre non moins célèbre est celle du Corrège, faite pour l'église des Franciscains de Parme, où l'on voit la Vierge bénissant saint François qui la contemple avec admiration ; derrière lui, d'un côté est saint Antoine de Padoue, de l'autre sont saint Jean & sainte Catherine.

Dans les peintures votives qui ont pour objet la délivrance de la peste, on voit toujours figurer saint Sébastien, saint Roch ou saint Georges, quelquefois saint Côme & saint Damien, protecteurs ordinaires dans les grandes calamités. Une peinture remarquable dans cette composition est celle par Mateo Giovani, où la Vierge & l'Enfant Jésus sont intronisés entre saint Sébastien & saint Georges, pendant que saint Côme & saint Damien, en tenue de médecins, portant une palme, sont agenouillés devant le trône. Le tableau du Titien, que l'on voit à Venise & qui fut fait & consacré à la Vierge en reconnaissance de la cessation de la peste, présente la Vierge & l'enfant assis dans la gloire céleste. La Vierge est surtout remarquable par son expression gracieuse & souriante. Une autre peinture célèbre, en ce genre, est celle de saint Sébastien par le Corrège. L'introduction, dans cette belle œuvre, de saint Germain, patron de Modène,

indique assez que cette peinture fut faite pour cette ville, à l'occasion de la peste qui la désola en 1515.

Dans les calamités occasionnées par les inondations & par le feu, saint Grégoire est le grand protecteur. Ce saint & sainte Barbe, que l'on invoque contre le tonnerre & la tempête, expriment la délivrance de ces fléaux, quand ils sont réunis sur un même tableau. Les peintures votives qui sont des actes de reconnaissance pour quelque bienfait obtenu de Marie, ne sont pas moins recommandables. Une des plus connues & des plus remarquables est celle que l'on voit au Louvre, exécutée par Andrea Montagna, sur l'ordre de François de Gonzague, comme témoignage de sa gratitude, envers la Vierge, de la victoire qu'il remporta sur les Français en 1495.





lien vers <http://www.bnf.fr>



lien vers <http://gallica.bnf.fr>

Iconographie de la Vierge, type principal de l'art chrétien depuis le IV^e jusqu'au XVIII^e siècle, par Édouard Laforge

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211690r>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses

partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans...

Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent entraîner des erreurs lors de l'étape d'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format EPUB (*electronic publication*), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF.

Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et

notamment du maintien de la mention de source.

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

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

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

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

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

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

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

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr

Notes

1 Epître aux Colosséens, IV, 14.

2 Benoit XIV. I. IV, p. ij, cap. X & XXXI, *de festis & canonisatione sanctorum*.

3 Dont l'œuvre en à Berlin.

4 Le *Guide* dit une lance, mais l'archange est alors saint Michel.

5 Le vieux Mage s'appelle Gaspar ; celui qui est d'âge mur. Melchior ; Balthasar est le nom du plus jeune, ordinairement Nègre, à grosses lèvres, nez épaté, cheveux crépus.

6 C'est dans une légende ignorée aujourd'hui, ajoute Didron, qu'a été pris ce jeune-homme, lequel est ordinairement remplacé par un ange.

Table des matières

1. Page de titre
2. INTRODUCTION
3. VIE DE LA VIERGE RACONTEE PAR LES BEAUX-ARTS.
 1. I. - Mission de Marie. – Ses Grandeurs.
 2. II. - Culte de la Sainte-Vierge.
 3. III. - Influence du culte de Marie sur les beaux-arts.
 4. IV. - Premières images de Marie.
 5. V. - Portrait de la Vierge.
 1. LA VIERGE SOUS LES GRECS ET LES BYZANTINS.
 2. LA VIERGE SOUS CIMABUE ET SON ECOLE.
 3. LA VIERGE SOUS RAPHAËL ET LES MODERNES.
 6. VI. - Les Arts devant la Vierge.
 7. VII. - Immaculée Conception de Marie.
 8. VIII. - Naissance de la Vierge. — Son éducation.
 9. IX. - Présentation au Temple.
 10. X. - Occupations de Marie dans le Temple.
 11. XI. - Mariage de la Vierge.
 12. XII. - Annonciation à Marie
 13. XIII. - Visitation de Marie à sa cousine Elisabeth.
 14. XIV. - Nativité de Jésus.
 15. XV. - Adoration des Bergers.
 16. XVI. - Adoration des Mages.
 17. XVII. - Purification de la Vierge, Présentation au Temple.
 18. XVIII. - Fuite en Egypte.
 19. XIX. - Repos de la sainte Famille.
 20. XX. - Retour d'Egypte.
 21. XXI. - Saintes Familles.
 22. XXII. - Saintes Familles à deux personnages.
 23. XXIII. - Saintes Familles à trois personnages.
 24. XXIV. - Saintes Familles à quatre, à cinq & à six personnages.

25. XXV. - Noces de Cana.
26. XXVI. - Lo Spasimo.
27. XXVII. - Première apparition à Marie de Jésus ressuscité.
28. XXVIII. - Ascension.
29. XXIX. - Descente du Saint-Esprit
30. XXX. - Mort de la Vierge.
31. XXXI. - Assomption de la Vierge.
32. XXXII. - Couronnement de la Vierge dans le ciel.
33. XXXIII. - Symboles & attributs donnés à Marie.
34. XXXIV. - Titres de Marie. Noms donnés à quelques peintures qui la représentent.
35. XXXV. - Marie sans Enfant.
36. XXXVI. - Notre-Dame de Miséricorde.
37. XXXVII. - La Mère de Douleur.
38. XXXVIII. – Marie mère de Dieu. — Vierge avec l'Enfant Jésus.
4. Notes
5. À propos de cette édition numérique