

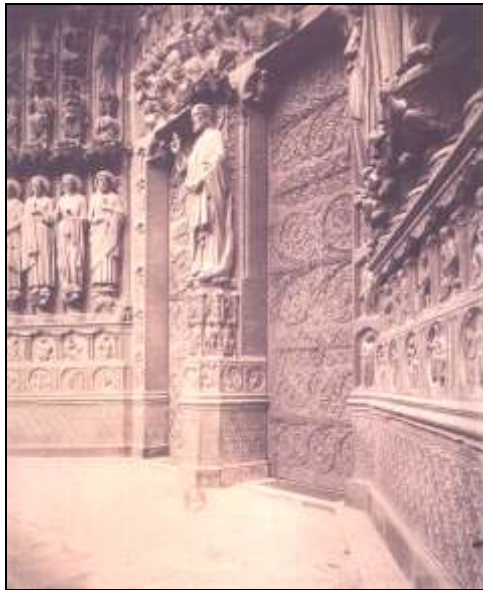
EXPLICATION TRÈS CURIEUSE DES ÉNIGMES ET FIGURES HIÉROGLYPHIQUES, PHYSIQUES,

QUI SONT AU GRAND PORTAIL
DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE ET MÉTROPOLITAINE
DE NOTRE-DAME DE PARIS
Par

LE SIEUR ESPRIT GOBINEAU DE MONTLUI SANT

GENTILHOMME CHARTRAIN, AMI DE LA PHILOSOPHIE NATURELLE ET ALCHEMIQUE

ET D'AUTRES PHILOSOPHES TRÈS-ANCIENS



portail central de Notre-Dame de Paris,
Jugement dernier, façade occidentale

[Eugène Atget, 1905, [Gallica](#)]

Précédées d'une introduction à Notre-Dame de Paris et d'une interprétation personnelle
des bas-reliefs du grand pilier central de Notre-Dame

Plan : [introduction](#) - [Quatre bas-reliefs du grand portail de Notre-Dame](#) [M. Aubert] - [Les Vices et les Vertus qui sont au grand portail de Notre-Dame de Paris](#) [sur le [miroir de la science](#) : {1. la [grammaire](#) - 2. la [dialectique](#) - 3. la [rhétorique](#) - 4. l'[arithmétique](#) - 5. la [géométrie](#) - 6. l'[astronomie](#) - 7. la [musique](#)} - sur le [miroir moral](#) : {1. la [prudence](#) - 2. la [folie](#) - 3. la [foi](#) - 4. l'[idolâtrie](#) - 5. la [charité](#) - 6. l'[avarice](#) - 7. la [patience](#) - 8. la [colère](#) - 9. la [persévérance](#) - 10. l'[inconstance](#) - 11. la [chasteté](#) - 12. la [luxure](#) - 13. la [concorde](#) - 14. la [discorde](#) - 15. la [force](#) - 16. la [lâcheté](#) - 17. l'[espérance](#) - 18. le [désespoir](#) - 19. l'[humilité](#) - 20. l'[orgueil](#) - 21. l'[obéissance](#) - 22. la [désobéissance](#) - 23. la [douceur](#) - 24. la [dureté](#)}] - l'[Art Religieux du XIIIe siècle en France](#) [E. Lefèvre-Pontalis] - l'[Art Religieux du XIIe siècle en France](#) [P. Deschamps] - [Les Premières Représentations des Saints dans l'Art du Moyen Âge](#) [E. Mâle] - [Traité d'Esprit Gobineau de Montluisant](#) -

Introduction

Il ne fait aucun doute que ce texte soit, en partie, à la base du *Mystère des Cathédrales*, que Fulcanelli nous a laissé, avec les deux tomes des *Demeures philosophales*. Au Moyen Âge, il était naturel d'utiliser l'image pour enseigner la foule : actes de foi, les cathédrales gothiques furent aussi des livres de pierre. On lira avec profit sur ce sujet : *Le Croire et le Voir ; l'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)* de Roland Recht [Gallimard, 1999]. L'idée qu'un symbolisme s'y cache est ancienne. En 1640, un gentilhomme de Chartres, Esprit Gobineau de Montluisant, fit imprimer le texte que nous présentons [réédité par Cl. d'Ygé in *Nouvelle Assemblée des Philosophes*, Paris, 1954]. Ses thèmes semblent avoir été repris par Fulcanelli et E. Canseliet. Citons à ce sujet L. Girardin [*l'Alchimie*, Culture, Art, Loisir, Paris, 1972] :

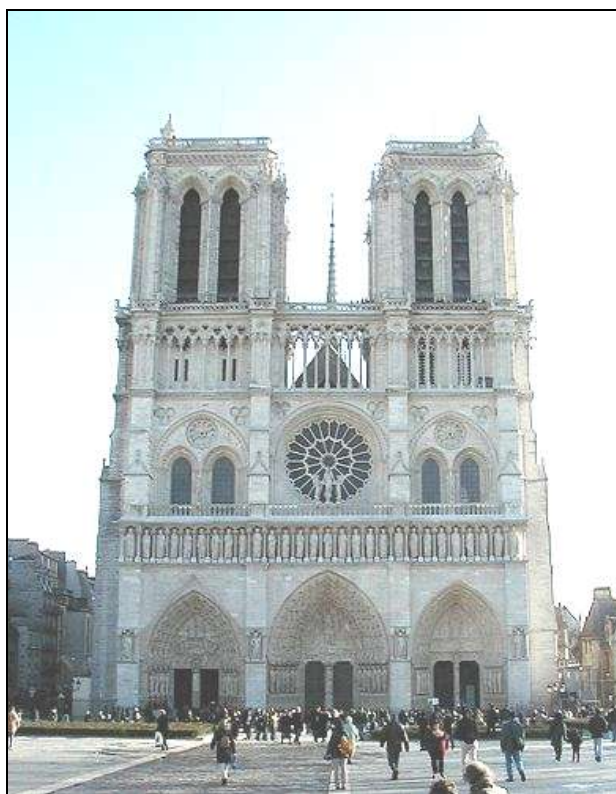


FIGURE I
(façade)

Le soubassement du pilier central du portail principal de Notre-Dame de Paris offre une série de médaillons où l'on reconnaît les sciences médiévales qui composaient le Trivium et le Quadrivium (les deux cycles des études de l'époque). A la place d'honneur, une femme, la tête couronnée de nuées, présente un livre ouvert qui masque en partie un livre fermé. Devant elle, une échelle à neuf barreaux. Fulcanelli précise que cette curieuse figure représente l'Alchimie. Voire ! L'image correspond trait pour trait à la description symbolique de la philosophie donnée par le patrice romain Boèce au VI^e siècle de notre ère. Les neuf barreaux de cette échelle des Sages sont les neuf degrés qu'il faut gravir dans d'étude pour arriver à la connaissance totale. On peut tout concilier en remarquant que l'alchimie est une philosophie générale de la nature, mais, prenons garde, ne laissons pas l'imagination trop galoper...

On réussit pourtant à intégrer ce symbolisme général à l'alchimie à partir du moment où l'on a compris que ces tableaux de pierre ne constituent que des prétextes ; nous ne faisons pas autrement dans la section des [blasons alchimiques](#) : il est évident que les blasons que nous présentons n'ont -au sens propre du terme- rien à voir avec l'alchimie ; au sens figuré et donc *hermétique*, il en va autrement et c'est à l'artiste qu'il convient d'orienter le sens général à donner à ces hiéroglyphes spirituels. Girardin écrit encore :

*Le **Mystère des Cathédrales** commente savamment la série de vingt quatre médaillons situés sur les soubassements du même portail central, à droite et à gauche de l'entrée monumentale. On se doit d'admirer ces considérations érudites tout en remarquant que ces médaillons représentent les Vertus à la rangée supérieure et les Vices à la rangée inférieure. On reconnaît entre autres, la [Force](#) : un*

chevalier armé de pied en cap présentant un lion sur son écu, et la Lâcheté : un homme d'arme jetant son épée et fuyant devant un lièvre. L'Humilité est une femme dont l'écu est timbré d'une colombe [Fulcanelli y voit un corbeau] et l'Orgueil, un homme qui tombe de cheval. Ces dernières interprétations se justifient en feuilletant le carnet de notes d'un maître d'oeuvre du XIII^e siècle, Villard de Honnecourt [ici, Girardin se réfère à une note qui n'apparaît pas sur la page ; aussi allons-nous donner quelques renseignements sur ce maître-imagier]. Parmi les nombreux croquis jetés pêle-mêle, on retrouve le cavalier mis à bas de sa monture avec la légende : Orgueil, cy comme im trébuché, et la femme à la colombe désignée par le mot : Humilité [...] [op. cit.]

Sur Villard de Honnecourt, nous ne saurions mieux conseiller au lecteur qu'un lien vers la BNF qui consacre à l'imagier un dossier complète à l'adresse suivante :

<http://classes.bnf.fr/villard/pres/index.htm>

Pour en revenir au texte d'Esprit Gobineau de Montluisant - qui va nous servir de « prétexte pour évoquer les médaillons du **Mystère de Cathédrales** - il parle d'alchimie spéculative et l'étudiant doit déjà avoir étudié les textes avant de pouvoir s'orienter dans ce dédale. Signalons-lui l'importance que revêtent les signes du zodiaque, tout particulièrement ceux du Bélier où se manifeste le bourgeonnement, du Taureau où les plantes fleurissent et où la vie prend possession de la matière et des Gémeaux où la fécondation est la manifestation de la tendance à l'expansion de la matière. C'est ensuite le calice ou coupe qui doit retenir l'attention de l'étudiant. Pour détourner la difficulté, nous donnons cette image qui permettra de mieux saisir l'importance du symbole et le texte qui suit, tiré de notre section sur les blasons alchimiques.

Ainsi, nous comprenons peu à peu que le sujet des Sages, qui n'est autre que de la **Terre**, fait l'objet de multiples allégories ; certaines sont voulues et ont une fonction hermétique qui les démarquent nettement des mythes et des légendes ; d'autres ne sont manifestement pas désignées en clair comme relevant d'une signification hermétique ou alchimique mais peuvent renvoyer à des **archétypes**. Ces archétypes peuvent faire l'objet d'une interprétation ; c'est à l'artiste de décider que tel ou tel sujet revêt des « **couleurs** » hermétiques. Il ne faut donc pas s'étonner des jugements hâtifs émis par ceux qui n'ont pas su lire les ouvrages de Fulcanelli ou d'E. Canseliet. Nos auteurs n'ont pris les livres ou les **tableaux de pierre** ou de **bois sculpté** que comme **prétextes** à leur propos ; l'imagination, une volonté de partage de la connaissance, un désir de rigueur esthétique et scientifique, le respect dû au silence imposé, voilà les qualités qu'entre toutes, ils manifestèrent à la perfection. Ils surent, en un mot, faire l'œuvre par le seul **Mercur**.

C'est l'Annonciation qui constitue l'allégorie classique de l'attaque de la prima materia par le 1^{er} agent. Nous trouvons néanmoins un vitrail de Saint-Ouen de Rouen qui déroge à la règle traditionnelle et qui va nous permettre de poursuivre [...] notre étude. Les quatre-feuilles sont très répandus dans les cathédrales gothiques et romanes et selon Fulcanelli, l'hiéroglyphe de la première matière est circonscrit par l'un d'entre eux. Voici ce qu'en dit E. Canseliet :

"Ce diable jaune qu'un chevalier semble prier, est de portée plus étendue, grâce aux vives couleurs du verre qui est dû à la prudence de Guillaume de Paris. Au demeurant, plutôt que Baphomet, c'est maître Pierre du Coignet qui est représenté et de qui il est parlé dans Le Mystère des Cathédrales, en relation avec le vaisseau argotique et somptueux."

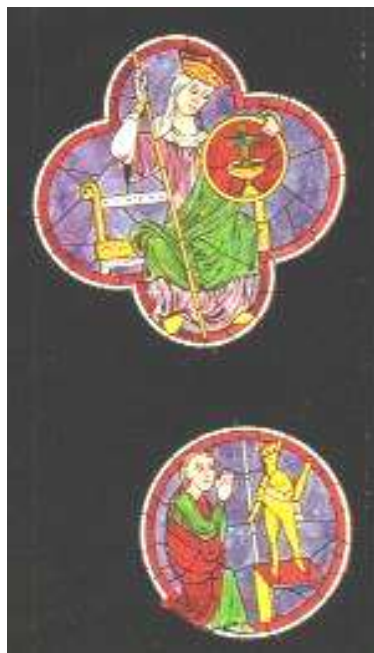


FIGURE II

(détail des vitraux que sertissent, à l'ouest,

les nervures de la rosace de Notre-Dame de Paris : le premier sujet)

Nous trouvons dans le quatre-feuille un cercle contenant une coupe que surmonte une croix : c'est une variation sur le thème du cercle crucifère. Le résultat de la séparation initiale est représenté par ce diable jaune et la prière du chevalier évoque quelque **filtration** ou **tamisage** nécessaire pour séparer radicalement la Terre de l'eau, ce que nous avons détaillé plus haut en abordant les mystères de l'agriculture céleste. Quant au quatre-feuille, la couleur verte atteste de sa parenté mercurielle et la coupe crucifère symbolise les travaux du 2^{ème} œuvre, par lesquels on prépare le Mercure. La coupe est décrite par Fulcanelli, aux *DM*, I, p.381 quand il parle des :

"...chercheurs qui ont, avec succès, surmonté les premiers obstacles et puisé l'eau vive de l'antique Fontaine, [et qui] possèdent une clef capable d'ouvrir les portes du laboratoire hermétique."

Avec en annexe, la note 1 :

"Cette clef était donnée aux néophytes par la cérémonie du Cratère qui consacrait la première initiation dans les mystères du culte dionysiaque."

Esprit Gobineau de Montluisant décrit l'un des trois portails de la façade principale Ouest, qui offre au regard : le portail central encore appelé portail des Jugements.

http://ndparis.free.fr/notredamedeparis/dossiers_photos/

<http://architecture.relig.free.fr/>



FIGURE III
(portail central)

Le portail central est relatif au Jugement dernier. Au linteau, on assiste à la résurrection des morts, au son de l'olifant. Ceux-ci, rois, soldats ou autres, sortent vêtus de leur tombeau et restent vêtus même lorsqu'ils se dirigent vers l'enfer (alors que les damnés sont très souvent nus, comme à Autun, Bourges...). Au registre inférieur, l'archange St Michel pèse les âmes, au centre, tandis que le diable triche de façon éhontée. A gauche, les élus lèvent le visage vers le Christ qui trône au-dessus d'eux. A droite, un diable pousse les damnés, enserrés dans une corde, vers une gueule d'enfer. Au registre supérieur, un Christ en majesté est entouré d'anges portant les instruments de la Passion et des intercesseurs habituels, la Vierge et Saint Jean. Au trumeau, on trouve un Beau Dieu. Sur les socles, on peut voir 6 des sept arts et la philosophie (cf. [L'art religieux du XIIIe siècle](#) selon Emile Mâle). C-dessous, la philosophie.



FIGURE IV
(la [Philosophie](#), détail)

Il saute aux yeux de l'étudiant, même peu averti de l'alchimie, qu'il s'agit là d'un des emblèmes majeurs de l'Art sacré, sur lequel se sont longuement appesantis Fulcanelli et son disciple, E. Canseliet. L'apparition donne à voir les deux côtés de la science d'Hermès : le côté exotérique : c'est le livre ouvert ; le côté ésotérique : c'est le livre fermé. Ou si l'on préfère, pour employer un langage qui ressortit plus directement à la cabale hermétique : respectivement, le laboratoire et l'oratoire. Nous avons eu l'occasion d'écrire ailleurs qu'une gravure reprenait, à très peu près, le symbolisme de cette allégorie majeure [[De Hans Vredemann de Vries](#), in [Amphitheatrum sapientiae aeternae](#), Henri

Kunrath, 1609]. Nous n'avons rien à ajouter aux commentaires lumineux des deux alchimistes du XX^e siècle. Nous signalerons néanmoins au lecteur l'intérêt que présentent : les nuées, au-dessus de la tête de la déesse, qui voilent la [rosée de mai](#), chère à Altus, auteur présumé du [Mutus Liber](#). L'échelle de sapience, dont le symbolisme se trouve détaillé dans les fragments commentés des [Douze Clefs de Philosophie](#), attribuées à Basile Valentin. Le sceptre ou bourdon du pèlerin, jamais éloigné de la méréelle de Compostelle [sur l'explication générale de son symbolisme, cf. [Mémoire sur le Métamorphisme des roches](#) d'Achille Delesse]. Des bas-reliefs de ce fameux portail central avaient fait l'objet d'un commentaire, dû à Marcel Aubert [[Bulletin monumental / publ. par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments historiques 1913. 1. Vol. 77 - T. 77](#)]. Les voici.

QUATRE BAS-RELIEFS DU GRAND PORTAIL DE NOTRE-DAME DE PARIS

Les contreforts de la porte du Jugement dernier à Notre-Dame de Paris sont ornés de quatre bas-reliefs incrustés dans la pierre à la suite des médaillons des Vertus et des Vices, auxquels ils ne se rattachent ni par leur composition ni par leur facture

[Ces quatre bas-reliefs ont la même hauteur que ceux de la série des Vertus et des Vices, mais ils sont plus étroits. Peut-être avaient-ils été destinés primitivement à orner les piédroits de la porte, ou même les faces des contreforts, suivant un système qui deviendra fréquent dans la seconde moitié du XIII^e siècle et au XIV^e siècle.] :

ils paraissent antérieurs de quelques années et ont du être exécutés au début du XIII^e siècle. Ils sont d'un très beau style et rappellent, par la noblesse des attitudes, la grandeur des traits, malheureusement sauvagement bûchés, l'harmonie du costume, les plus beaux bas-reliefs antiques. Ces quatre bas-reliefs ont depuis longtemps excité la sagacité des iconographes, et le sens de l'un d'entre eux ne nous apparaît pas encore très nettement. Au XVI^e siècle, les hermétistes les interprétaient à leur façon :



Job, que l'on voit sur l'un d'eux, serait la pierre philosophale qui passe par les épreuves les plus diverses avant d'acquérir les vertus finales.



Abraham, figuré sur un autre, serait l'artisan. **Isaac** la matière dans le creuset, et **l'ange** l'instrument de la transformation. Un corbeau de pierre aurait l'œil fixé sur le lieu où sont enterrés trois rayons de soleil qui deviendront or au bout de mille ans et diamant au bout de trois mille ans. Pendant la Révolution, l'astronome Dupuis défendit et sauva ces bas-reliefs en expliquant qu'ils faisaient partie de tout un système astronomique qu'il déchiffrait sur les sculptures du grand portail. La scène que représente le bas-relief supérieur de droite est facile à expliquer : c'est l'épisode du Sacrifice d'Abraham. Abraham, debout devant l'autel, lève le bras pour sacrifier son fils. Le petit Isaac, qui était agenouillé sur l'autel, n'est plus visible aujourd'hui. Un ange, descendant du ciel, arrête le bras du patriarche. En bas, à gauche, apparaît, entre un arbuste et les fagots destinés au sacrifice, le bélier qui servira d'holocauste. Sur le bas-relief situé au-dessous figure un guerrier armé de pied en cap, couvert d'une longue cotte, éperonné, casqué d'un heaume conique, et portant l'écu triangulaire du début du XIII^e siècle. Il se dresse au sommet d'une tour crénelée et lance contre

le soleil, dont on voit les rayons en haut à gauche, un javelot : derrière lui est une petite tourelle

surmontée d'un dôme, sans doute, couronnement de l'escalier de la tour. Ce personnage est Nemrod; son nom même signifie « révolte ». et la Bible (Gen., X. 9) dit de lui : « *Il fut un violent chasseur contre le Seigneur* »

[L'abbé Fillion, dans son commentaire de la Sainte Bible, t. I, p.52, montre qu'il faut traduire « *lifne Elohim* » par « contre le Seigneur » et non « devant le Seigneur »] :

Strabon, dans sa **Glose ordinaire**, est encore plus explicite [« *Nemrod, qui ultra naturam caelum penetrare voluit. Significat diabolum qui ait : Ascundam super astra caeli* ». *Nemrod, secundum josphum... fuit auctor aedificandae turris quae tangeret caelum* ». Saint Isidore de Séville (Sancti Isidori allegoriae quaedam sacrae scripturae, dans Migne, t. 83, col. 103), dit aussi : « *Nemrod gigas diaboli typum expressit qui superbo appetitu culmen divinae celsitudinis appetivit, diceus : ascendam super altitudinem nubium et ero similis altissimo* ». V. de Guilhermy, qui a montré le premier, dans son **Itinéraire archéologique de Paris** (1855, p. 46-48), qu'il fallait voir dans le guerrier ici représenté Nemrod, attribuait, d'accord avec Didron, à l'influence du Coran, le choix fait par l'artiste de Nemrod, comme symbole de l'orgueil et de l'impiété. Le Coran n'insiste pas particulièrement sur le caractère de Nemrod, et nous pensons que les commentateurs de la Bible font assez ressortir son type d'impie et d'athée.].



Nemrod, dans un accès d'orgueil et d'impiété, lance, du haut de la tour qu'il avait voulu faire élever jusqu'au ciel, un javelot contre l'astre de Dieu. En pendant, de l'autre côté de la porte, sont deux autres bas-reliefs disposés comme les premiers, celui du haut, dans un cadre rectangulaire, celui du bas sous une arcade à plein cintre. La scène du haut, d'un très beau style, représente la Dérision de Job. Suivant le récit de la Bible, Job est assis sur un fumier: il est presque nu, un lambeau d'étoffe tombe de ses épaules et ceint ses reins : il lève les yeux vers le ciel et croise les bras sur la poitrine en signe de soumission ; des vers, représentés avec un réalisme qui étonne presque à l'époque, où a été sculpté ce bas-relief, rongent son corps (Job, II, 7-8). Devant lui, sa femme, conseillère de révolte : « *Vous demeurez dans votre simplicité ! lui crie-t-elle. Maudissez Dieu et mourez.* » (Job, II. 9)

Le saint homme Job répond par un acte de soumission à la volonté du Seigneur : « *Ses trois amis qui avaient appris les maux qui lui étaient arrivés étaient venus chacun de leur pays. Eliphaz de Théma, Baldad de Suba et Sophar de Naamath. Car ils s'étaient concertés pour venir le voir ensemble et le consoler. Et ayant levé*

les yeux ils ne le reconnurent pas et ils pleurèrent à haute voix, déchirèrent leurs vêtements et jetèrent de la poussière en l'air au-dessus de leur tête. » (Job, II. 11-12).

Le bas-relief de Notre-Dame est l'illustration littérale du texte de la Bible. Cette scène a d'ailleurs été très souvent représentée au moyen âge, aussi bien au portail des cathédrales que dans les vitraux et les miniatures des manuscrits.

Parfois même, comme au portail de la Calende, à Rouen, l'histoire de la Dérision de Job occupe plusieurs bas-reliefs: on le voit un sur un tas de fumier, puis vêtu, injurié par sa femme, et, dans un troisième bas-relief, visité par ses amis.



La scène sculptée sous le bas-relief de Job est beaucoup plus difficile à identifier. C'est un homme debout, les jambes nues - elles sont très détériorées, mais il semble qu'elles étaient croisées - vêtu d'une tunique largement fendue et d'un manteau drapé sur l'épaule gauche. Il incline la tête en avant et lève le bras droit : la main droite, brisée, était sans doute ouverte : de la gauche, il s'appuie sur un grand bâton, qui est peut-être une lance. A terre, près de lui, sont un arc et deux flèches : devant lui coule un ruisseau qui descend d'un petit monticule couronné par deux arbres ; sur les branches du plus haut est un oiseau. Telle est, aussi précise que le permet le mauvais état de conservation, la description de cette scène, encore très énigmatique.

Les auteurs anciens, comme Gueffier dans sa *Description historique des curiosités de l'église de Paris* (Paris, 1763, p. 211), ne mentionnent pas ce bas-relief.

Didron, le premier, a cherché à l'identifier, ou du moins à en donner le sens [*Histoire de l'art en France par les monuments. La statuaire au XIII^e siècle*, dans la *Revue de Paris*, 1836, t. XXXI, p. 339].

Il voit dans nos quatre bas-reliefs des représentations historiques des Vices et des Vertus, à côté des représentations allégoriques :

Sous Abraham, symbolisant l'obéissance, est un révolté qui lance un javelot contre Dieu.



Sous Job, symbole de la patience et de la confiance en Dieu, est la représentation de la défiance : un homme fort et armé tremble au bruit d'un ruisseau et au croassement d'un corbeau.



De Guilhermy [op. cité, p. 46-48] décrit le bas-relief et avoue que toute explication lui échappe ; il se fait l'écho d'une hypothèse qui a été souvent répétée depuis mais qui est inacceptable : il faudrait voir ici Job contemplant les ravages des torrents débordés sur ses terres. Plus récemment, M. Enlart a

donné de cette scène une explication très intéressante mais qui ne paraît pas pouvoir être acceptée. Décrivant les bas-reliefs des portails de la cathédrale d'Auxerre du début du XIV^e siècle

[congrès d'Avallon 1907, p. 614-616 - le bas-relief d'Auxerre est plus endommagé peut-être que celui de Paris, il nous montre le même personnage, tourné en sens inverse, s'appuyant, dans une pose pleine de noblesse, sur une lance dont on distingue très nettement le fer. Son long manteau vole au vent, ses jambes sont croisées, il paraît considérer vers la gauche un monticule couronné d'un arbuste. Nous avons cherché mais en vain, dans d'autres ensembles relatifs à l'Histoire de l'Enfant prodigue, la figuration du même personnage].

M. Enlart trouve au milieu des scènes de l'Histoire de l'Enfant prodigue trois médaillons où sont figurés la femme aux serpents qui est la concupiscence.

Job qui, comme l'Enfant prodigue, a recouvré sa condition première après de grandes tribulations, enfin un personnage présentant avec celui qui nous occupe ici les plus grandes ressemblances et que M. Enlart identifie avec David. David, s'appuyant sur sa houlette et vêtu du costume de berger dans lequel il était arrivé au camp de Saül, choisit cinq pierres polies dans le torrent et s'avance vers Goliath. La Bible décrit en effet ainsi la scène (*Reg.*, XVII, 30-40) : David vient de refuser l'épée que Saül lui avait donnée :

« *il prend le bâton qu'il avait toujours à la main, choisit dans le torrent cinq pierres très polies et les met dans sa pannetière de berger et tenant à la main sa fronde, il marche contre le Philistin.* ».



Ce qui rend cette hypothèse impensable, c'est la présence aux pieds de notre personnage, non d'une fronde, mais d'un arc, que l'on distingue très nettement, et de deux flèches, dont on voit les extrémités empennées et les encoches. Malgré de longues recherches dans la Bible et dans ses Commentaires du moyen Age, dans les manuscrits illustrés et dans les représentations peintes et sculptées, je n'ai pu retrouver l'explication de cette scène. La présence de l'arc et des flèches, qui ne s'explique pas dans l'hypothèse de David allant combattre Goliath, fait écarter d'autres hypothèses auxquelles on pourrait songer, comme celle de Moïse devant le buisson, tenant le bâton qui, sur son ordre, se changera en serpent, sur le bord du torrent dont l'eau deviendra du sang, ou celle du prophète Elie se nourrissant de l'eau du torrent de Carish et du pain que lui apporte un corbeau. Si ces bas-reliefs, au lieu d'être visiblement réemployés, se trouvaient en place, nous admettrions volontiers la thèse de Didron, qui voyait au-dessous de la représentation biblique d'une vertu, la représentation historique ou simplement en action du vice correspondant. Mais rien ne nous

prouve que le bas-relief qui se trouve sous la scène de la Dérision de Job soit bien celui qui, dans la pensée du clerc qui a ordonné ce portail, devait être à cette place.

Dans le *Bréviaire de Charles Ier* [Bibl. nat., ms. lat. 1052, fol. 217.— M. Mâle, dans son beau livre sur l'art religieux de la fin du moyen âge en France, a montré tout l'intérêt de ce manuscrit.], où nous trouvons les représentations bibliques et historiques des Vertus et des Vices, c'est **Judas, symbole du désespoir**, qui figure en face de **Job, symbole de l'espérance**. Il nous a paru intéressant de publier ces quatre bas-reliefs encore assez peu connus, curieux par les problèmes iconographiques qu'ils soulèvent. Ce sont un des rares essais au XIII^e siècle de figuration des vertus « *en action* », suivant l'expression de M. Mâle. Tandis que partout à cette époque. aux portails de nos cathédrales, les vertus sont représentées sous la figure allégorique d'une femme portant un écu timbré d'un attribut, nous voyons ici des représentations vécues des vertus.

Marcel AUBERT.

Commentaires : il n'aura pas échappé à l'étudiant, lecteur du *Mystère des Cathédrales*, du non moins mystérieux Fulcanelli, que deux de ces bas-reliefs ont été commentés par le plus grand alchimiste du XX^e siècle : sur la [figure V](#), il s'agit des deux bas-reliefs du bas. Les deux bas-reliefs du haut n'ont point été analysés par Fulcanelli. Si l'on adopte un point de vue purement historique, en se référant à la Bible, il est hors de doute que l'interprétation « exotérique » de M. Aubert est exacte. Le mot exotérique est mis entre guillemets à escient. Il est bien clair que, se rapportant à un haut fait de religion, on ne saurait gloser de manière rationnelle là-dessus. Cela étant entendu, nous pouvons

néanmoins inférer qu'une interprétation alternative est possible, si l'on adopte les préceptes de la doctrine hermétique.

Aussi peut-on voir dans le bas-relief de gauche Cadmos dévoilant la fontaine de jouvence, après qu'il ait triomphé du dragon [ou du serpent Python] en sorte d'avoir accès à l'eau vive qui est de toute nécessité pour l'Artiste. Il est assez extraordinaire - mais ô combien significatif dans le sens d'une interprétation hermétique « coulant de source » pour ainsi dire - que le corbeau soit nommé à cet endroit. Tant il est vrai que cette eau vive est le signe, pour l'Artiste, de l'animation de son Mercure et, partant, de la fin de la phase de putréfaction, « l'œuvre au noir » pour citer le roman de Marguerite Yourcenar. Nous convenons qu'une telle interprétation est, pour ainsi dire, contre nature. Mais nous avons toujours dit - suivant en cela les préceptes de Fulcanelli - que toute demeure, toute sculpture, etc. présentant des traits conduisant à une possible interprétation hermétique, pouvait constituer un prétexte, ce qui, bien sûr, est le cas des deux bas-reliefs qui nous occupent. Quant au bas-relief de droite, nous avons eu l'occasion de l'analyser dans la section du rébus de [saint Grégoire-en-Vivière](#). Quant à celui de la Dérision de Job [[bas-relief du haut, à gauche](#)], il se présente comme une parodie des Rois Mages allant au chevet du Christ, déposé dans sa litière de paille, pratiquement dans le fumier. Les Rois Mages sont ici représentés par Eliphaz, Baldad et Sophar, la figure christique étant incarnée en Job. Quant au bas-relief, en haut et à droite, M. Aubert nous dit qu'il représente le sacrifice d'Abraham. Comment intégrer le patriarche biblique dans le symbolisme du grand œuvre ? Nous retiendrons ici ces paroles de saint Paul : « *contra spem in spem credidit* » que l'on peut traduire par « *pour une aventure sans espoir, il puisa l'espoir dans sa foi* » ou bien « quand il n'y avait plus d'espérance, sa foi lui donna l'espoir », d'où cette conclusion lapidaire « *contre tout espoir, il crut à l'espérance* ». A quoi nous pouvons rajouter cette maxime tirée de *l'Île Mystérieuse*, roman génial de Jules Verne - mais maxime qui serait attribuée à Ockam - « *il ne sert à rien d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer* ». En somme, en lisière ou en bordure, pourrait-on dire, du symbolisme propre à l'alchimie, avons-nous là un message qui s'adresse à l'Artiste...Les deux autres bas-reliefs ne posent pas de problème : celui du bas, à gauche,



FIGURE VI on peut en trouver une représentation semblable sur l'un des caissons de la galerie hermétique du château de Dampierre-sur-Boutonne : le soleil darde ses rayons sur l'œuf des philosophes ; à Paris, c'est l'Artiste qui protège l'athanor des ardeurs des rayons. S'agit-il de l'avertissement classique des alchimistes qui conseillent de modérer le feu, faute de quoi on courrait le risque de brûler les fleurs ? S'agit-il d'une allégorie sur le feu sacré qu'il faut savoir maîtriser ? Ou encore sur la manière de capter le rayon igné qui constitue le Soufre rouge, sublimé dans le Mercure ? Nous n'en saurons pas plus. Le bas-relief de gauche est superposable à l'allégorie de Cadmus, qui, après avoir tué le serpent Python [ou le dragon], fonde la ville de Thèbes là où le sabot de son cheval laisse jaillir une source d'eau pure : c'est cette représentation que nous voyons ici, l'eau pure jaillissant du chêne que l'on aperçoit à droite du bas-relief, réplique semblable à l'une des figures du [Livre d'Abraham Juif](#).

Cet article de M. Aubert nous a permis d'observer le fait suivant, au demeurant bien connu, qu'un tableau lapidaire peut aisément voir son sens détourné de mille manières selon l'observateur, mais qu'il existe des bornes au-delà desquelles le sens tombe pour ainsi dire de lui-même : nous venons de le voir pour le bas-relief représentant le sacrifice d'Abraham où il n'est pratiquement pas possible de définir une approche hermétique. Tel n'est plus le cas d'autres bas-reliefs du grand pilier de Notre-Dame de Paris, qui ont fait l'objet d'une étude approfondie de Fulcanelli, dans le premier tome de sa trilogie : il s'agit, bien sûr, du **Mystère des Cathédrales**. Loin de nous le besoin de revenir sur les planches de l'ouvrage pour les réinterpréter. Non. Nous en avons donné quelques-unes dans les sections du site, pour servir le propos. Mais il est évident que Fulcanelli a dû s'inspirer du traité d'Esprit Gobineau de Montluisant, et, dès lors, il paraît intéressant de chercher en quoi les médaillons des Vices et des Vertus ont pu déterminer, chez Fulcanelli, l'approche qui fut sienne dans le **Mystère des Cathédrales**. Nous ne pourrions, ici, que renvoyer le lecteur à un site remarquable, sur [l'art religieux au XIIIe siècle](#), résumé simplifié du livre d'Emile Mâle : **L'art religieux au XIIIe siècle, Etude**

sur les origines de l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration (Armand Colin, 1948).

Voici, quoi qu'il en soit, quelques réflexions sur cet ouvrage. Et aussi d'un autre ouvrage, consacré à l'art religieux au XIIe siècle. Ces deux recensions forment une introduction à l'œuvre d'Emile Mâle dont il faut regretter que l'on ne trouve pas encore sur le serveur [Gallica](#) de la BNF la première édition de **l'Art religieux au XIIIe siècle**. Cette introduction est précieuse pour l'étudiant en hermétisme et alchimie et permet de réaliser la liaison entre les vieux sculpteurs, bâtisseurs de cathédrales d'une part et les alchimistes du XX^e siècle, qui, par delà l'œuvre d'Esprit Gobineau de Montluisant, s'employèrent à trouver dans ces tableaux et ces livres muets lapidaires, l'inspiration de leurs singulières réflexions. Nous voici à présent en mesure de donner quelques précisions sur la signification exotérique des Vices et des Vertus représentés sur les médaillons du portail central de Notre-Dame.

Les Vices et les Vertus de Notre-Dame de Paris

Nous ne saurions mieux faire que suivre l'enseignement du **Speculum majus** de Vincent de Beauvais pour débiter l'étude des médaillons de Notre-Dame de Paris. Vincent de Beauvais que nous avons rencontré à de multiples reprises dans nos sections

[[Donum Dei](#) ; Idée alchimique, [I](#), [II](#) ; [Char Triomphal de l'Antimoine](#) ; Chevreul critique de Hofer, [I](#) ; Chimie des Anciens, [I](#), [II](#) ; [Miroir d'alchimie](#) ; [prima materia](#) ; [Atalanta fugiens, XLII](#) ; [Nouvelle Lumière Chymique](#) ; [Mercure](#)]

FIGURE VII [Quatrième tome du Speculum majus](#) de Vincent de Beauvais, éd. de 1624, Bibliothèque nationale de France

Le **Speculum majus**, ouvrage de Vincent de Beauvais, est un condensé des savoirs de l'époque. L'œuvre est divisée en quatre parties, appelées miroirs :



- le **miroir de la nature** : les chapitres de cette partie suivent l'ordre des jours de la création. Ils comprennent l'énumération et la description de tous les éléments de la nature, en terminant par l'homme.

- le **miroir de la science** : il raconte l'histoire de la Chute et présente la science comme une des voies de rédemption. Les sept arts sont considérés comme autant de dons du Saint Esprit. Toutes les connaissances scientifiques sont passées en revue.

- le **miroir moral** : il présente une classification des vices et des vertus (d'après [Saint Thomas d'Aquin](#))

- le **miroir historique** : il présente l'histoire de l'Eglise, le reste n'étant évoqué qu'épisodiquement.

C'est selon cette répartition en quatre chapitres que les auteurs du site consacré à [l'Art religieux au XIIIe siècle](#) se sont donné pour tâche d'étudier l'iconographie du Moyen Âge. Sans reprendre exactement leurs propos, nous ajouterons surtout plusieurs remarques :

- sur le **miroir de la nature**, les animaux se voient attribuer une valeur symbolique forte. C'est l'évidence : le bestiaire hermétique est d'une grande importance [cf. par exemple, la [volière alchimique](#), analysée dans la page du [Poème du Phénix](#)]. Mais, la nature peut être envisagée de façon encore plus large, en particulier la géologie appliquée à l'hermétisme : que le lecteur se rapporte au [Bergbüchlein](#) [commenté par [Daubrée](#)] ; à la [Révélation de la teinture des métaux](#) [Bernard Le Trévisan] ; au [Traité des Choses naturelles et surnaturelles](#) [attribué à Basile Valentin] ; à la [Philosophie Naturelle restituée](#) [Jean d'Espagnet]. On peut encore y annexer le [Typus Mundi](#).

- sur le **miroir de la science** : « *L'homme peut se relever de sa chute par la science* » (Vincent de Beauvais).

Tout comme le travail manuel affranchit des nécessités du corps, la science affranchit de l'ignorance qui empoisonne l'esprit. Le travail est très présent dans les vitraux, où sont représentés tous les

métiers artisanaux, et également dans les voussures et les soubassements de portail, où les travaux agricoles sont souvent mêlés aux signes du zodiaque. La science, quant à elle, est incarnée par les sept arts, qui se composent d'un trivium (grammaire, rhétorique, dialectique) et d'un quadrivium (arithmétique, géométrie, astronomie et musique). La philosophie est considérée comme la mère de tous les arts. Les différents arts sont souvent représentés sous forme de jeunes femmes dotées d'instruments symboliques. On les trouve, par exemple, aux portails de Chartres et de Laon.

Note : les photographies des médaillons sont tirés du site <http://architecture.relig.free.fr/> ; nous tenons à remercier les auteurs [Elisabeth et Vincent Trouvé] de leur permission d'insérer sur cette page ces images des bas-reliefs qui donnent une nouvelle jeunesse au **Mystère des Cathédrales**, s'il est possible...



FIGURE VIII : la grammaire : L'image montre une femme avec une férule (*petite palette avec laquelle on frappait les écoliers au sens figuré autorité sévère*) et deux enfants à ses pieds : nous y trouvons l'équivalent de la sagesse à laquelle l'Artiste doit parvenir afin de préparer ses matières ; sous ce rapport, les deux enfants pourraient figurer Apollon et Artémis. Il s'agit à tout le moins d'apprendre à manier le Verbe : ce qui, en terme de cabale se traduit par un mot : l'humour. Qui ne sait pas ce qu'est l'humour bien tempéré ne sera jamais au fait de l'Art Sacré. C'est-à-dire, qui ne connaît la vertu essentielle et roborative (fortifiante) du mot ESPRIT. De là à jouer sur les mots, il n'y a qu'un pas que l'on ne peut franchir si l'on n'a pas compris la SUBTILITE des textes alchimiques. Subtilité qui permet d'en comprendre le VERBE. Et comme chacun sait, le VERBE s'est fait TERRE. Nous ne saurions mieux résumer la pensée véhiculée par l'Art d'Hermès.

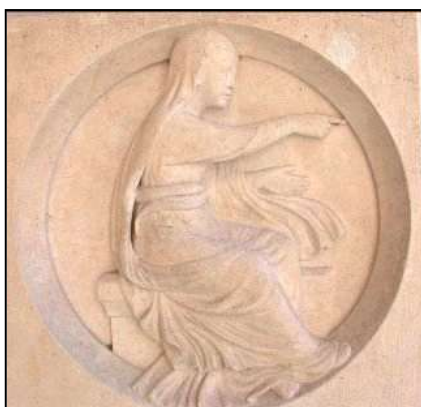


FIGURE IX - la dialectique : Représentée comme une femme avec un serpent (parfois remplacés par un scorpion), on ne saurait mieux concevoir les échanges d'énergie qui se produisent au sein du Mercure, et qu'en termes de chimie moderne on qualifie d'oxydo-réduction, là où les Anciens s'employaient à faire des magistères : Newton lui-même s'exprimait ainsi : « *Le 18 mai, j'ai perfectionné la solution idéale. C'est-à-dire que deux sels égaux portent Saturne. Ensuite il porte la pierre et joint le malléable Jupiter, donne également * [sel ammoniac sophique] et ce dans de telles proportions que Jupiter s'empare du sceptre. ensuite l'aigle élève Jupiter...* » (Keynes, MS 3975, p.122 - cité dans [Dobbs](#))

A l'évidence, nous assistons à des phénomènes de médiation, ce que Hermès ne désavoue point dans sa [Table d'Emeraude](#) [où il faut lire, dans le texte : *mediatione* et non pas *meditatione*. Notez que seuls Fulcanelli et F. Hofer donnent la version correcte du texte]. Et l'agent de la médiation par excellence est le serpent, manifestation de l'esprit corrompu par l'âme [d'où le [scorpion](#)].



FIGURE X : la rhétorique, (Chartres, cathédrale)

Il n'existe point de bas-relief représentant cet art à Notre-Dame de Paris. La Rhétorique emblématisée par Cicéron est parfois dotée d'un faisceau de lances et d'un bouclier, parfois simplement d'un stylet et d'une tablette de cire. On voit d'habitude une femme faisant un geste oratoire. Seul peut-être, Heinrich Schütz paraît s'être approprié ce qu'on pourrait nommer la Rhétorique des Dieux. Ainsi, dans les *Psalmen Davids* (1619), il affirme qu'il a écrit ces psaumes en stylo recitativo, auparavant presque inconnu en Allemagne. Schütz fait allusion au strict principe rhétorique qui gouverne son style choral. S'appuyant, avec grande imagination, sur le rythme de la parole, il parvient à un rythme musical discontinu fréquemment interrompu par des cadences et des effets d'écho, réalisant ainsi ce que seul Haydn oserait plus tard : introduire une asymétrie et une instabilité radicales dans le tissu musical. Cela est d'autant plus remarquable, s'agissant de la monodie. Il n'est point besoin de beaucoup d'imagination

pour faire voir l'analogie avec le principe formel qui doit guider l'Artiste dans le magistère, qualifié par tant de maître d'art de la musique ; mais nous y reviendrons en abordant directement cet art par un exemple des plus révélateurs. Par la rhétorique, nous complétons le trivium, où s'exprime le ternaire alchimique.



FIGURE XI - l'arithmétique (Chartres, cathédrale)

Là encore, point de bas-relief la représentant à Paris. L'Arithmétique telle qu'elle est représentée dans les manuscrits carolingiens dévide entre ses doigts une corde à boules, évocation de la bouillonnante dextérité des doigts computeurs de l'arithmétique.



FIGURE XII- la géométrie La Géométrie tient souvent à la fois le compas et la sphère car elle est la sœur de l'Astronomie. Elle peut être munie d'un bâton rappelant sans doute le roseau d'or avec lequel dans l'Apocalypse Jean mesure le temple et l'ange la Nouvelle Jérusalem. Celle que l'on voit à Paris tient une tablette. Point n'est besoin d'insister sur l'importance de la géométrie dans le magistère. A cet égard, le lecteur n'aura qu'à consulter l'[Atalanta fugiens, cap. XXI](#) où toutes précisions sont données. Quant au compas, un chapitre spécial lui est consacré dans notre page sur [Fontenay-Le-Comte](#).



FIGURE XIII - l'astronomie, (Chartres, cathédrale)

L'Astronomie ou l'Astrologie dont le modèle est Ptolémée rappelle l'importance des horoscopes et évoque l'ascendant des astres sur la formation de l'amour et de la haine. Elle peut tenir un cadran solaire, un astrolabe ou une sphère armillaire et contempler la giration des astres autour de la planète Terre. Voici ce qu'en termes exotériques l'on dit d'habitude de l'astronomie ; mais l'importance hermétique de l'astronomie est considérable pour l'étudiant en alchimie : le lecteur consultera ici notre [humide radical métallique](#), notre [zodiaque alchimique](#) et les nombreux renvois aux constellations et aux décans qui parsèment le commentaire de l'[Atalanta fugiens](#). Sur l'astrologie, voyez la [partie du site](#) qui lui est consacrée.

**FIGURE XIV - la musique**

La Musique illustrée par Pythagore, inventeur du nombre d'or, est évidemment le plus souvent munie d'un instrument de musique (harpe, lyre ou cythare) et s'affaire à monter la gamme en frappant des clochettes avec un marteau. On se souviendra aussi d'un grand vieillard que nous présente Fulcanelli dans le *Mystère des Cathédrales*, qui n'est autre que le Mercure. Voyez ce que nous avons dit supra des rapports entre la musique et la rhétorique qui lui est congénère. Comme musicien alchimique, on pourrait encore évoquer les figures de Monteverdi et de Varèse. Sur Monteverdi, cet extrait :

« *Curieusement, Monteverdi, esprit lucide s'il en fut, va prendre goût [...] aux expériences alchimiques. Pour s'amuser, concède-t-il, et " tout en affichant (pour la forme) un certain scepticisme " . Et*

pendant, les faits sont là : jusque dans les années heureuses de la période vénitienne, le musicien se livra au patient travail de l'adepte, faisant chauffer en les mêlant les principes du soufre, du mercure et du sel dans l'athanor, sans en espérer autre chose que le plaisir du jeu avec l'insolite [...] »
[Monteverdi, Roger Tellart, Fayard, 1997]

et sur Varèse :

Cette aura magique a pris son origine dans les termes qu'il emploie volontiers, et dans la citation de Paracelse qu'il inscrivit en exergue de sa partition d'Arcana : " *Une étoile existe, plus haut que tout le reste. Celle-ci est l'étoile de l'Apocalypse. La deuxième est celle de l'ascendant. La troisième est celle des éléments, qui sont quatre, il y a donc six étoiles établies. Outre celles-ci, il y a encore une autre étoile l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et à un nouveau ciel.* " Varèse s'est pourtant expliqué sur la portée de cette épigraphe : Cette phrase équivaut à une dédicace, elle fait de mon poème symphonique un certain hommage à celui qui l'a écrite, mais elle ne l'a pas inspiré, et l'œuvre n'en est pas le commentaire. Il exposa sa pensée au *New Mexical Sentinel* : L'art ne prend pas naissance dans la raison. C'est le trésor enfoui dans l'inconscient, cet inconscient qui a plus de compréhension que n'en a notre lucidité. Dans l'art, un excès de raison est mortel. La beauté ne provient pas d'une formule. C'est l'imagination qui donne la forme aux rêves. Attiré par les alchimistes de la Renaissance, il reconnut : j'ai surtout lu Paracelse. Il étudia les principes de l'astronomie hermétique, en tira des applications musicales qui stimulaient son imagination. Il médita sur les préceptes de la médecine de Paracelse, sur l'association, la dissociation et la coagulation, à propos de laquelle il me cita l'*Acoustical Terminology* : " *La coagulation des ultrasons est le départ de petites particules dans de plus larges agrégats par l'action des ondes d'ultrasons.* " Ce fut surtout la transmutation des éléments qui le retint : il soumit une cellule ou un agglomérat à différentes tensions, à des décalages de rythmes, à différentes fonctions de gravitation (attirance et lourdeur), à différentes dynamiques. Il ne chercha ni à développer ni à les informer : il voulut transmuier. Varèse fut dès sa jeunesse un fervent de Léonard de Vinci et Kepler le passionnait : il pressent tout, comme Léonard de Vinci. Il réfléchissait sur les marges d'erreurs que Kepler essayait d'intégrer dans une sécurité mathématique et qu'il tentait d'expliquer sans savoir prouver pourquoi elles existaient. Varèse cultivait ces marges d'erreur, de liberté plus exactement, qui empêchent la contrainte et donnent la vie. Il répétait que pour lui la musique était un art-science comme dans le Quadrivium du Moyen Age, ou elle figurait parmi les arts de raison, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. [Varèse, Odile Vivier, Solfèges, Seuil, 1973]

Nous témoignons ici de la justesse absolue des vues de Varèse. Comme Beethoven l'affirmait, la musique est plus haute que toute sagesse et que toute philosophie : elle les comprend toutes et permet à l'esprit d'accéder en conscience au cosmos.

La représentation de la philosophie est plus complexe. A Laon, on la trouve représentée assise, la tête dans les nuages, une échelle appuyée contre la poitrine. Cette image correspond à la description qu'en fait Boèce dans la *Consolation philosophique*. L'échelle est ce qui permet d'aller des éléments inférieurs vers les éléments supérieurs. A Sens, la philosophie est tout aussi grave mais l'échelle est remplacée par un simple sceptre. Nous avons vu l'image de [la philosophie de Notre-Dame de Paris](#), supra.

- sur le miroir moral : c'est là qu'interviennent les médaillons des Vices et des Vertus.



FIGURE XV - la prudence (le Mercure philosophique)

Nous voici placés au seuil de la sagesse alchimique, avec ces médaillons qui ont constitué la matière même et le prétexte de Fulcanelli, dans le premier tome [[le Mystère des Cathédrales, Pauvert, 1924](#)] de sa trilogie. Combien de fois les alchimistes ne nous ont-ils pas avertis que sans prudence, l'Artiste n'arriverait à rien ? Ne souhaitant pas ici faire des redites inutiles, nous conseillerons au lecteur de visiter la section des [Gardes du Corps](#) où les Vertus se trouvent analysées. Il est certain que l'image du fixe et du volatil sont l'indice clair du Mercure préparé et sublimé. Ce bas-relief forme la planche VII des Mystères et représente le Mercure philosophique. Nous en sommes bien d'accord. Nous ajouterons que l'image la plus fidèle de ce Mercure philosophique est formée par le signe zodiacal des Gémeaux, identique d'ailleurs - au plan spirituel - avec la [figure 1](#) du [Livre d'Abraham Juif](#) dont Fulcanelli a montré qu'il était mythique. Fulcanelli écrit :

« *C'est là ce " ver empoisonné qui infecte tout par son venin ", dont parle l'« Ancienne Guerre des Chevaliers. »* [[Mystère](#), p. 104]

Ajoutons que ce « *ver empoisonné* » désigne d'habitude le premier état du Mercure et qu'Artepheus le nomme dans son [Livre Secret](#) le « *vinaigre très aigre* ». Voilà la transition toute trouvée avec l'image de la folie :

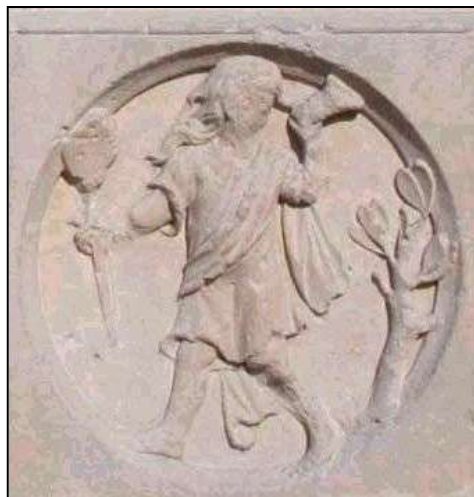


FIGURE XVI - la folie (origine et résultat de la pierre)

Au lieu qu'ici, comme nous venons de le dire, c'est la folie qui se trouve représentée : il s'agit de l'image du premier Mercure, celui dont Fulcanelli nous dit qu'il est le « *fou de l'œuvre* ». On le représente souvent torsadé et contourné, un peu comme dans les Ripley's scowls, cf. les [Douze Portes](#). Nous en avons surtout parlé à la section sur [Fontenay](#), quand on l'a comparé au pyrophore de Homberg ou de Gay-Lussac. Voilà quelques notes de Fulcanelli sur la planche XIX :

« *Au second médaillon, l'Initiateur nous présente d'une main un miroir, tandis que de l'autre il élève la corne d'Amalthée ; à ses côtés, se voit l'Arbre de Vie. Le miroir symbolise le début de l'ouvrage, l'Arbre de Vie en marque la fin, et la corne d'abondance le résultat.* » [[Mystères](#), p. 124]

Bien lapidaire dans son explication, le maître de Paris se montrera plus généreux dans la description de ce miroir, en citant Moras de Respour ; voici un extrait que n'a pas donné Fulcanelli, pourtant bien plus explicite, sinon exotérique, que celui qu'il donne :

Cette cendre minérale a en soi tout ce qui est nécessaire aux Curieux, ceux qui l'ont connue, ont eu la matière, dont on la tire, en grande recommandation, et de crainte qu'on sut qui elle était, ils lui ont imposé plusieurs noms, comme de Lunaire, d'herbe Saturnienne, et autres. Quelques uns l'ont comparée à la Salamandre, à cause qu'elle vit dans le feu ; Ils ne l'ont jamais mieux dépeinte que parlant du Phœnix qui renaît de ses cendres: d'autres l'ont nommée Lucifer ou Porte lumière, Vénus engendrée de l'écume de la Mer, parce qu'on la tire en écumant. On l'a nommée Dragon, à cause qu'elle brûle comme Salpêtre ; Aigle, parce que l'on en tire l'Armoniac mercuriel, ils ont dit, que c'est le Roi, d'autant qu'il est le plus considéré entre eux ; et le Lion, à cause de sa grande force. Ils disent que c'est l'âme métallique, à cause qu'elle vivifie tous les Métaux, et qu'elle est corps, parce qu'elle corporifie les esprits. Mais communément entre les Philosophes, elle est entendue par Miroir de l'art, à cause que c'est principalement par elle, que l'on a appris la composition des Métaux dans les veines de la Terre [...]

[Rares Expériences sur l'Esprit minéral](#), Paris, Langlois et Barbin, 1668

Plusieurs arcanes se trouvent entrelacées dans ce texte, mais en fin il y est question, en somme, d'un sel infusible. La pratique de l'œuvre montre qu'il n'existe que trois sels infusibles, dont l'un est générique et résulte d'une transformation au lieu que les deux autres sont spécifiques ; le sel infusible protéiforme est ce que les

anciens chimistes appelaient la chaux métallique : et il y a autant de chaux que de métaux [sept pour rester dans la pure tradition hermétique, cf. l'[humide radical métallique](#)]. Le second sel - la Salamandre - est celui que De Respour nomme la Lunaire et qui est confondue, dans presque tous les textes, avec le premier Mercure ; aussi la nomme-t-on plus justement le « [suc de la Lunaire](#) ». C'est elle que l'on appelle encore « [pierre et non pierre](#) » et que certains ont identifié au nostoc [[Mystères](#), p. 171 ; cf. [Atalanta, XXXVII](#)]. Il se trouve que cette substance, décrite par Pline, possède des traits communs avec une autre pierre que l'on nomme la pierre de Jésus ou pierre spéculaire ; leur racine est semblable et peut très facilement être préparée en laboratoire : il suffit d'un vitriol préparé, d'un sel que l'on trouve chez les riches aussi bien que chez les pauvres [surtout à la campagne : ne dit-on pas du fou que : « [son esprit bat la campagne](#) » ? C'est là un petit trait d'humour où se signale un important point de science], également préparé et d'un feu médiocre. Quant au phénix, ultime état du Rebis revivifié, il résulte de la réincrudation de ces substances salines. La résurrection du phénix est sous la dépendance de ce Lucifer ou porte lumière comme l'écrit si justement De Respour, Fulcanelli le nommant christophore [[Mystères](#), p. 186] et ayant emprunté à Offerus ses traits pour désigner le χρυσοφορος. Quant à l'Armoniac mercuriel, il ne correspond point à notre chlorhydrate mais - comme l'a vu Berthelot dans la [Chimie des Anciens](#) - à une sorte de sel fossile. Il est appelé là encore de bien des manières selon les Adeptes, les uns le nommant le sel ammoniac, d'autres le sel harmoniac, etc. Sa principale qualité semble être de donner un peu de liant à la Salamandre, pour l'empêcher de s'échapper du feu : au 4^{ème} degré de feu, c'est-à-dire vers 1300°C, la salamandre, au dire de [Marc-Antoine Gaudin](#), devient d'un coup fluide comme de l'eau et se vaporise instantanément. Quant à l'âme métallique, il faut y voir le facteur qui rend compte de la viscosité des métaux lorsqu'on leur impose le calorique et le même quand, au bout d'un certain temps [c'est la période où l'œuvre est comparée à un travail de femme - quenouille - ou à un jeu d'enfant - yo-yo, bilboquet -] de va-et-vient, la cristallisation finit par s'opérer dans la masse saline. Ce facteur - comburant - est en raison directe de la présence d'un agent carburant que les Sages ont nommé le [Lait de Vierge](#) et sans lequel l'accroissement de la Pierre ne serait pas possible : c'est la corne d'Amalthée [cf. [Atalanta, XLVII](#) pour une description et des notes complémentaires]. L'Arbre de Vie est l'*Arbori Solare* dont nous parlons à la section [Fontenay](#).



FIGURE XVII - la foi (les quatre éléments et les deux natures)

L'alchimiste errant ne trouvera son chemin dans le labyrinthe de Salomon que muni du fil d'Ariane : c'est ce qui constitue sa foi à proprement parler. Sur la foi, consultez la [Chrysopée du Seigneur](#), un apocryphe attribué à Ramon Lull. Sachez que l'Artiste en quête de son Mercure sera guidé par une étoile, celle qui apparaît sur le médaillon de Notre-Dame et que, cet astre, à l'instar de celui qui guida les Mages d'Orient, le conduira dans une étable où il verra un enfant emmailloté de langes qui aura la forme de notre Βασιλευς. Certains l'ont comparé au sel de Pierre, d'autres au sel gemme. Dans ce dernier cas, ils l'ont nommé le sel harmoniac dont le rapport avec notre chlorhydrate est du même genre que celui qui existe entre le vif-argent vulgaire et l'hydrargyre philosophique. Ce bas-relief est la planche XI du [Mystère](#). Fulcanelli se trompe en la nommant la *Philosophie* [nous avons vu supra qu'il s'agit de la [figure IV](#) où l'imagier a inscrit l'échelle de la sapience et deux livres] ou bien alors c'est par cabale qu'il veut ainsi désigner la Foi érigée en forme de

doctrine hermétique. Fulcanelli décrit le médaillon comme une monade : la croix y désigne le quaternaire des éléments mais il faut avoir des yeux de lyncée pour distinguer le disque lunaire, dont il nous dit qu'il est martelé. On croirait un astre quelconque et rien ne vient affirmer la conjecture du grand Adepté. Le lecteur verra avec profit là-dessus les dessins de la [Monade Hiéroglyphique](#) de John Dee car l'Adepté parisien s'étend peu sur la Foi alors que la croix forme l'un des symboles les plus fascinants de l'œuvre.



FIGURE XVIII)- l'idolâtrie (le sujet des Sages)

Aussi voilà qui peut expliquer - du même rapport que la folie, qui lui fait pendant - la fausse foi du souffleur qui n'aura pas su trouver le fil d'Ariane que nous évoquons plus haut. Il croira à des miroirs trompeurs, au reflet de Narcisse et se complaira dans « [mille brouilleries](#) » pour reprendre l'heureuse expression de Nicolas Flamel [[Fig. Hiér.](#)] Il croira au rapport de l'Art sacré avec les cultes infernaux, les cérémonies d'initiation où l'esprit se dissout plus qu'il n'est sublimé ; il succombera aux mystères orphiques dans ce qu'ils ont de plus vulgaire et ce sont les plus viles métamorphoses qu'il accomplira dans son creuset. Il est étrange de voir Fulcanelli comparant l'Idolâtrie au médaillon représentant la Folie, mais cette étrangeté est du même rapport,

en musique, que celui qui existe entre l'accord consonnant et l'accord dissonnant : ils sont complémentaires. Ainsi :

« *L'Adepté s'y retrouve, mains jointes, dans l'attitude de la prière, et semble adresser des actions de grâces à la Nature, figurée sous les traits d'un buste féminin que reflète un miroir. Nous reconnaissons là l'hiéroglyphe du sujet des Sages, miroir dans lequel " on voit toute la nature à découvert ". »*
[*Mystère*, p. 128]

La prière est une indication sur le Soufre [soufre, c'est-à-dire sulfure ou sulfate], à cause de l'assonance θελον – θελος [soufre - Dieu]. Combien de fois les alchimistes nous ont-ils dit qu'il fallait implorer Dieu pour réaliser l'œuvre, en affirmant - c'est une constante dans les textes - que celui-ci était un « *don de Dieu* » ? Mais, si le Christ a souffert la Passion, Fulcanelli demande à l'impétrant une autre action de grâce, qui est celui de « *potasser pour l'X* ». Que l'on voit dans cet X une croix ansée ou la croix du Christ, après tout peu importe car nul n'a dit que l'alchimie était réservée aux Chrétiens, quand bien même il est évident que l'œuvre, à partir du Moyen Âge, s'est pour ainsi dire nourri de la figure christique, en même temps qu'elle nourrissait d'ailleurs la musique [cf. *le Visage du Christ dans la musique baroque*, Jean-François Labie, Fayard, 1992].

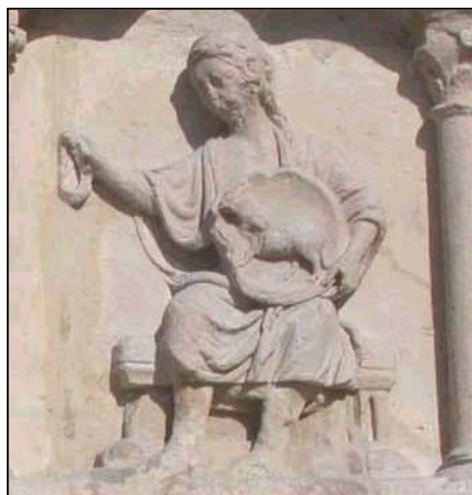


FIGURE XIX - la charité (préparation du dissolvant universel)

Fulcanelli écrit : « *un homme expose l'image du Bélier et tient de la dextre un objet qu'il est malheureusement impossible de déterminer aujourd'hui. Est-ce un minéral, un fragment d'attribut... ?* »

Il est bien difficile de répondre à cette question. On sait que le Bélier, comme bien des signes zodiacaux, a une nature double : il répond à Ariès et à Arès. Le premier nous signale le signe du Printemps, époque canonique où il convient de débiter les travaux, mais qui doit s'entendre au figuré. Car les deux premiers signes du zodiaque, qui sont respectivement les lieux d'exaltation du Soleil et de la Lune, répondent aux deux principaux composés du Mercure : un vitriol et un sel contenant, sous une forme quelconque, de l'alkali fixe. Si l'on applique, maintenant, les règles de la

cabale, voici ce qu'on peut dire du « fragment d'attribut » : en grec, un attribut s'énonce : ιδιον ou οικειον. Remarquons que Fulcanelli fait référence à un fragment. Or, dans les deux cas, le mot se termine par ιον, c'est-à-dire la fleur, la violette. Violette noire ou d'un bleu sombre. Il n'est pas besoin d'en dire plus puisque nous avons déjà, en maintes pages de ce site, fait voir toute l'importance que prenait, dans le magistère, la sphère de la violette, chère à E. Canseliet. Voyons maintenant la racine οικε : elle se réfère à un objet qui habite ou qui demeure dans sa maison : on peut y voir la materia prima qui tient sa résidence ou son gîte « *es cavernes de la terre* » pour reprendre une expression quasi idiomatique d'alchimie. Et nous pouvons y voir la « *maison de l'or* », c'est-à-dire le christophore par lequel s'exprime la *Toyson d'or* de Salomon Trismosin. C'est aussi la Toyson des Argonautes : leur histoire est d'une grande proximité par rapport à l'œuvre, ainsi que l'a bien montré Dom Pernety dans ses *Fables Egyptiennes et Grecques*. Ainsi voyons-nous que par « *fragment d'attribut* », Fulcanelli entend nous parler du Soufre dissous dans le Mercure [ιον] et du Corps de la Pierre [οικε]. La charité enseigne ainsi, pour l'alchimiste, comment le Soufre tend la main au Sel. Voilà le message que l'alchimiste tenait ici à faire valoir. Ce bas-relief correspond à la planche IX du *Mystère*. On peut rajouter cette note de Pernety :

« *les Adeptes disent qu'ils tirent leur acier du ventre d'Ariès, et ils appellent aussi cet acier leur aimant* » [Dictionnaire Mytho-hermétique]

Sur un commentaire de ce rébus, voyez la section [Matière](#).



FIGURE XX - l'avarice(le régime de Saturne)

L'image montre un personnage exténué qui s'appuie sans doute pour se reposer d'une marche trop longue dans le désert. C'est l'allégorie de l'Artiste qui a perdu son fil d'Ariane ; mais quel rapport avec l'avarice ? En grec, φιλοχρηματια : amour de l'argent littéralement. Saisit-on le rapport ? L'attention est attirée par le cousinage hermétique entre la Lune et l'argent ; on sait que la Lune, a nulle autre pareille peut-être, est versatile et plurielle dans ses rapports au grand-œuvre. Est-elle prise dans son premier quartier, on sait qu'il est question du Mercure. Est-elle prise en son dernier quartier, alors, il s'agit du Sel ou du suc de la Lunaire pour être plus précis. C'est donc d'un rapport au Mercure, à l'Esprit, qu'il s'agit ici. Et quel est ce rapport ? De nous faire valoir que l'Eau permanente des Sages ne saurait être éternelle et qu'il vient un moment où

elle doit commencer à se sublimer, faute de quoi l'Artiste œuvrera dans le désert et finira par dessécher sa Pierre, à force de l'abreuver. Ou si l'on préfère, l'Esprit doit libérer l'Âme pour qu'elle descende dans le Corps, opération qui fait l'objet du sens hermétique des signes du [Sagittaire](#) et du [Scorpion](#). Mais Fulcanelli ne semble pas de cet avis, puisqu'il intule la planche XXII du **Mystère** le *Régime de Saturne*, avec ce commentaire :

« *Un vieillard transi de froid, et courbé sous l'arc du médaillon suivant, s'appuie, las et défaillant, sur un bloc de pierre ; une sorte emanchon enveloppe sa main gauche.* » [**Mystère**, p. 128]

Le commentaire qui suit ne laisse pas d'étonner et de se demander si Fulcanelli était envieux et charitable, lorsqu'il précise :

« *Il est facile de reconnaître ici la première phase du second œuvre, alors que le Rebis hermétique, enfermé au centre de l'Athanor, souffre la dislocation de ses parties et tend à se mortifier [...] C'est le règne de Saturne qui va paraître, emblème de la dissolution radicale* » [idem]

Voilà qui laisse perplexe. Comment le Rebis pourrait-il se disloquer alors même qu'il n'a pas encore pris forme ? Car qui dit Rebis dit forcément union même si elle n'est pas radicale [*c'est alors le terme d'Airain qui est employé*]. Et l'on ne voit pas que le Rebis, constitué, doive à nouveau être désuni car l'évolution est continue. Que par contre il soit question de la mort prochaine du Mercurius senex qui doit laisser place à plus jeune que soi, certes ; aussi est-ce dans cette acception que nous ferons correspondre le texte, manifestement et exceptionnellement envieux, de Fulcanelli. Quant au règne de Saturne, il renvoie au [Règne de Saturne transformé en siècle d'or](#), l'autre titre de l'apocryphe d'**Huginus à Barma**, un grand classique. C'est la suite de la citation qui permet cette conjecture :

« *[...] Je suis vieil, débile et malade, lui fait dire Basile Valentin ; pour cette cause, je suis enfermé dans une fosse [...]* » [ibid.]

Il s'agit d'une citation incomplète d'un des chapitres de l'**Azoth** :

« *Je suis le vieil homme débile & malade, mon surnom est Dragon. Pour cette cause je suis enfermé dans une fosse, afin que je sois récompensé de la Couronne Royale, & que j'enrichisse ma famille, étant en particulier lieu serviteur fugitif. Mais après ces choses nous posséderons tous les trésors du Royaume, le feu me tourmente grandement, & la mort rompt ma chair & mes os jusqu'à ce que six semaines passent* » [**Azoth**, Opération du mystère philosophique]

Comment Fulcanelli a-t-il pu mettre les traits du Rebis sur ce vieil homme, lorsque la citation, complétée, permet de montrer que son surnom est *Dragon* ? Et que de surcroît, il vienne à dire qu'il est le « *serviteur fugitif* » ? La seule explication possible, qui permettrait d'inclure le Rebis serait de faire de ce vieil homme, non pas le Rebis mais le Compost [mixte Rebis - Mercure] mais de toute façon cela n'irait pas dans le sens où l'interprète l'Adepté, puisqu'il s'agit d'une dissolution ; on peut en dernier recours ajouter que Le Breton a vu quatre dissolutions dans l'œuvre [**Les Clefs de la Philosophie spagyrique**, Paris, Jombert, 1722] et qu'il ne serait pas impossible de voir dans la dissipation finale du Mercure [qui doit mourir à la fin de l'œuvre] l'ultime dissolution, mais qui n'a rien à voir avec la putréfaction, alors que Fulcanelli parle de « *[...] la décomposition et de la couleur noire* »

dont le symbolisme s'inscrit au début de la Grande Coction, en sa phase humide, au lieu qu'ici nous sommes à la phase d'assation.

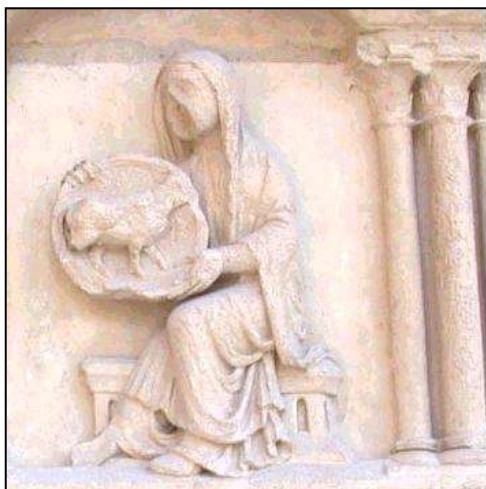


FIGURE XXI - la patience (- le Soufre philosophique)

Que n'avons-nous pas parlé du « *sel de patience* » que l'Artiste doit nécessairement connaître avant de se livrer aux travaux de la Grande Coction ? Les textes disent que l'Artiste doit user de prudence et de patience pour amadouer le vieux dragon dont le feu est caché, sous les cendres métalliques, c'est-à-dire dont la ponticité élémentaire a été maîtrisée lorsque l'alchimiste y a joint les deux colombes qui volent sans ailes dans la forêt de Diane [*Introitus*]. Nous avons eu l'occasion de montrer dans d'autres sections que le mot patience [καρτερία] renvoyait à la force d'âme, ce qui suffit à indiquer son sens hermétique. Fulcanelli voit dans ce bas-relief - correspondant à la planche XVII du *Mystère* - le Soufre philosophique : on y distingue un taureau et voici ses commentaires :

« *Comme figure de pratique, le taureau et le bœuf étaient consacrés au soleil, de même que la vache l'est à la lune, il figure le Soufre, principe mâle, puisque le soleil est dit métaphoriquement, par Hermès, le Père de la pierre [...] le soleil et la lune [...] désignent les natures primitives contraires, avant leur conjonction, natures que l'Art extrait de mixtes imparfaits.* » [*Myst.*, p. 122]

Toutefois, le taureau a toujours désigné la Lune, qui s'y trouve exalté et où Vénus possède l'une de ses maîtrises [cf. là-dessus le *zodiaque alchimique* et l'*humide radical métallique*]. Par ailleurs, l'une des vaches les plus connues en mythologie, Io, désigne à la fois le début du mot *ioy* et du mot *ioç*, c'est-à-dire la violette et le venin : or, ces deux mots sont relatifs au Soufre et non au Mercure, stricto sensu [les appellations vulgaires sont : la rouille et le vert-de-gris]. Ce thème se trouve entièrement développé dans l'*Atalanta, XXXII*.



FIGURE XXII - la colère

C'est la marque d'un Mercure dont la ponticité est excessive. Cet excès peut être dû soit à une quantité de calorique trop important - les Artistes disent alors que l'on « *brûle les fleurs* » ; soit à des proportions mal définies dans la composition du dissolvant. Ce médaillon n'a pas été commenté par Fulcanelli. La colère [οργη], c'est l'agitation intérieure qui gonfle l'âme. Voyez ici la *Chrysopée du Seigneur*, apocryphe attribué à Ramon Lull. Il semble que l'on observe dans ce bas-relief, à gauche Zeus muni de son foudre, et à droite un pèlerin, mais ce tableau lapidaire a subi l'injure du temps. On peut associer à la colère la tempête que l'on observe comme blason de l'un des décans de la Vierge, le 2^{ème} décan. Son symbolisme a été analysé dans l'*Atalanta, XLVII*.



FIGURE XXIII - la persévérance (l'athanor et la pierre)

Nous n'avons cessé de l'évoquer ; c'est l'un des plus grands arcanes de l'œuvre : savoir tenir son Mercure en forme d'eau minérale. $\lambda\iota\pi\alpha\rho\epsilon\omega$: le Mercure doit donc s'attacher au Soufre, à la teinture, en manière de supplique pressante. C'est pourquoi les textes exhortent l'impétrant à prier avec insistance. D'autres textes insistent sur la graisse du vent mercuriel [$\lambda\iota\pi\alpha\rho\omega\varsigma$: avec de la graisse, mais aussi : avec ténacité ou persévérance], notamment les [Figures Hiéroglyphiques](#), le [Donum Dei](#) et l'[Atalanta fugiens](#). Fulcanelli voit, dans la planche XII du **Mystère** :

« [...] une coupe longitudinale de l'Athanor et l'appareillage interne destiné à supporter l'œuf philosophique ; de la main droite, le personnage tient une pierre » [**Myst.**, p. 115]

Là encore, l'usure du temps ne laisse plus voir grand'chose du subtil mécanisme que décrit l'Adepté. Le lecteur verra, au livre de la [Clef du Secret des Secrets](#) de Nicolas de Valois une [fort belle coupe](#) de l'athanor. Fulcanelli s'en tient là ; il aurait pu ajouter que cette pierre contractait peut-être quelque rapport avec la pierre noire de Pessinonte et que le personnage de la planche XXIII n'est autre qu'une autre version de [Cybèle](#) ; et que l'image de l'athanor et de son appareil n'est autre que le résumé, le Mixte lapidaire pourrait-on dire, des deux lions qui flanquent le char de la déesse d'Asie Mineure. Le buis, consacré à Cybèle et à Hadès, représente le symbole de la persévérance, cf. [Aureum Seculum Redivivum](#) de Mynsicht.



FIGURE XXIV - l'inconstance (l'Entrée du Sanctuaire)

L'examen du septième médaillon de Notre-Dame de Paris donne à Fulcanelli l'occasion de nous dévoiler le sens précis de la [réincrudation](#) :

« [Le vieillard]...vient d'arracher le vélum qui en dérobaient l'entrée [au Palais Fermé du Roy] aux regards profanes. C'est le premier pas accompli dans la pratique, la découverte de l'agent capable d'opérer la réduction du corps fixe, de le réincruder, selon l'expression reçue, en une forme analogue à celle de sa prime substance. »

Cette citation se rapporte à l'opération qui consiste à dissoudre les « métaux morts », c'est-à-dire les chaux métalliques des anciens chimistes dans un fondant approprié ; c'est l'agent ou artifice secret qu'évoque

Fulcanelli quand il parle de conjoindre les extrémités du vaisseau de nature. Or, ce vaisseau, il nous est présenté à la figure XXIII, dans le médaillon central : c'est l'athanor philosophique. Mais le mystère - au sens propre du terme - reste entier, qui a déterminé Fulcanelli à poser une identité entre l'inconstance et ce vieillard. En voici la clef : l'inconstance, en grec, se dit $\alpha\beta\epsilon\beta\alpha\iota\omicron\varsigma$ et a valeur d'une chose non fixe, mobile et par suite, inconstante. C'est donc le volatil qui est nommé ici et le procédé secret dont parle l'Adepté parisien va précisément être de transformer une chose non fixe en chose fixe. Mais cela doit s'entendre d'une matière qui est dans un état visqueux ou liquide. C'est donc bien de la « [réduction du corps fixe](#) » dont parle Fulcanelli et le vellum que l'on voit choir au pied gauche du vieillard est semblable à une tête : c'est donc d'un caput mortuum qu'il s'agit. Ce bas-relief est numéroté comme la planche XXIV du **Mystère**. On voit que Fulcanelli lui a donné un titre dont le rapport avec l'*Entrée du Sanctuaire* est rien moins que certain. L'un de ses commentaires pourra peut-être nous aider à mieux percevoir ce rapport qui se dérobe :

« En effet, le vieillard, que les textes identifient à Saturne, - lequel, dit-on, dévorait ses enfants, - était jadis peint en vert, tandis que l'intérieur du Palais offrait une coloration pourpre. » [**Myst.**, p. 129]

Voilà qui est déjà plus clair. Mais alors, ce médaillon présente des traits congénères à celui de l'avarice [le régime de Saturne - planche XXII du **Mystère**] ; l'inconstance se manifeste ici comme la dissolution définitive - par sublimation - du dissolvant. Toutefois, la note de Fulcanelli nous permet

d'en déduire que le Lion vert est bien le premier état du Mercure, c'est-à-dire le « *vinaigre très aigre* » d'[Artephius](#). Et que la coloration pourpre résulte de ce que le Lion rouge [qui correspond alors au Compost] est poussée à la couleur purpurine au 4^{ème} degré de feu. Mais en quoi est-il question « *d'entrée dans le sanctuaire* », c'est-à-dire de l'Entrée désormais ouverte au Palais fermé du Roi [[Introitus](#), Philalèthe] ? C'est que l'Artiste rusé a amalgamé l'agent de dissolution avec sa propre dissolution, c'est-à-dire la sublimation terminale. Il est clair, en effet, que l'Entrée fermée au Palais du Roi ne peut être ouverte que par la clef qui donne accès au dissolvant : c'est l'objet du 2^{ème} œuvre en entier. Ce dissolvant, dans son premier état, s'apparente à un char muni de deux taureaux ou de deux lions ; il nécessite un frein, un mors, permettant de tempérer son acrimonie. Celui-ci nous est procuré par les deux colombes de Diane qui, seules, peuvent tempérer l'ardeur du dragon écaillé. Ces colombes - les deux Soufres - le transforment en Mercure animé, c'est-à-dire dompté : dès lors, nous sommes dans le Palais du Roi. La sortie se trouve du côté où le Mercure trouve son exitus, c'est-à-dire dans sa chambre mortuaire, dans son gisant ; le lecteur trouvera dans les [Gardes du Corps](#) des explications à cet égard.



FIGURE XXV - la chasteté (*la salamandre - Calcination*)

Ce sont des substances dépurées que l'Artiste doit manipuler, qui ont été réduites par le feu, qui en a conservé la quintessence : d'où cette image de salamandre. C'est un sel fixe qui est évoqué par la chasteté [[καθαροτης](#)] : il peut s'agir de l'[alkali fixe](#) [l'un des constituants du Mercure], soit de la terre de l'alun [le Corps de la Pierre, appelé Arsenic par [Geber](#) et principe Sel depuis [Paracelse](#)]. Le sens de ce bas-relief est donc - pour une fois - d'une pure clarté. Il figure sur la planche VIII du *Mystère*. Voyons le commentaire que Fulcanelli nous a concocté pour la circonstance :

« *Ce lézard fabuleux ne désigne pas autre chose que le sel central [...] que les Anciens ont nommé Semence métallique.* » [*Myst.*, p. 105]

Sel central, voilà qui ne pose guère de problème. Mais « *semence métallique* », Diable ! Fulcanelli prévient l'étudiant qu'il s'agit là d'une expression spagyrique - il parle de la calcination et non de la semence métallique - et assure que les vieux auteurs n'ont eu en vue que leur agent occulte, désigné expressément comme le « *feu secret* » dont la forme générale appelle la comparaison avec une mer plutôt qu'avec un feu. C'est sur deux pages que l'Adepté s'étend sur cette notion de feu igné qu'il nomme « *eau ardente* » et que d'aucuns ont cru traduire par « *eau-de-vie* ». Il est certain que le *Ciel philosophique* de Frédéric Ulstade contient des descriptions approfondies des distillations par lesquelles on prépare l'eau-de-vie ; mais on ne trouvera point de note touchant au dissolvant qui n'en est pas moins une certaine eau-de-vie, à sa manière. Cette substance protéiforme a ceci d'étonnant qu'elle procure la mort avant de redonner la vie et les alchimistes ont symbolisé ces extrêmes sous les dehors du corbeau [[Atalanta, XLIII](#)] et du phénix [[De ave phoenice](#)]. Ces deux oiseaux occupent une part importante de la volière hermétique... Mais revenons à notre *semence métallique*. Quelle est l'idée qui occupe l'esprit de l'Adepté ? D'abord, observons en premier lieu que l'origine de cette semence est le dragon écaillé. Car l'Artiste n'en dispose point : il lui faut l'infuser d'une manière quelconque dans le Mercure, disposé en son état primitif. Et que cette semence soit d'abord pourrie [cf. Basile Valentin, [Douze Clefs de Philosophie](#)]. Nous avons, au début de notre quête, postulé que cette semence était représentée par la résine de l'or alchimique. Cette conjecture est-elle probable ? En quoi se rapproche-t-elle de la résine de l'or, c'est-à-dire, en un mot, du christophore ? Répondre à ces questions, c'est, du même coup, toucher au plus haut mystère de l'œuvre. Car la semence métallique est faite du grain d'or dont les multiplications ultérieures sont tributaires. Or, le principe de Raison est inconciliable avec cette idée « baroque » de multiplication assimilé au principe de la « *multiplication des pains* », l'un des Miracles qu'ont signalés les Evangiles. La seule hypothèse conciliable avec cette idée serait celle d'une enzyme dont on sait qu'elle peut déclencher une réaction chimique *ad libitum* tout en étant régénérée. Or, rien ne permet - hormis quelques expériences de Sainte Claire Deville faites sur l'esprit de sel - de fonder en hypothèse raisonnable une telle conjecture. Ajoutons que la majorité des traités d'alchimie font allusion - et ce assez directement - à

cette multiplication. Incapable de pouvoir résoudre cette énigme, nous pouvons en revanche nous faire une idée de la façon dont cette semence sera capté par l'Aimant des Sages.



FIGURE XXVI - la luxure (la Connaissance des poids)

La luxure prend ici le sens de démesure, ce qui est indiqué par la balance. Ασέλγεια : impudence, insolence et, plus généralement, de mœurs dissolues. Tel est le sens ésotérique dégagé par cette figure. Quant à la signification exotérique, elle est claire. Les alchimistes, bien avant Lavoisier, avaient eu la notion intuitive du poids des éléments qu'ils devaient faire entrer dans leur Mixte, c'est-à-dire leur Airain, état premier du Rebis. Non seulement, ils avaient eu cette prescience, mais encore ils avaient eu l'intuition que la combinaison de leurs éléments ne pouvait intervenir qu'en de certains termes ; par là ils faisaient le distinguo entre ce qu'ils appelaient le « *poids de l'art et le poids de nature* ». Cette image de la balance est omniprésente dans l'iconographie alchimique, à commencer par la figure de Thémis ou celle de

l'archange Gabriel, vainqueur du dragon écailleux. Fulcanelli nomme ce médaillon la *Connaissance des poids* [planche XX]. On peut citer ce passage :

« *L'auteur des Aphorismes Basiliens, ou Canons Hermétiques de l'Esprit et de l'Âme, écrit au Canon XVI : " Nous commençons notre œuvre hermétique par la conjonction des trois principes préparés sous une certaine proportion, laquelle consiste au poids du corps, qui doit égaler l'esprit et l'âme presque de sa moitié. " » [Myst., p. 125]*

Ces *Aphorismes Basiliens* sont une oeuvre rare [imprimés, nous dit en note E. Canseliet, à la suite des *Oeuvres tant Médicinales que Chymiques*, du R.P. de Castaigne, Paris, de la Nove, 1681]. Comme convenu, le poids de l'Âme est de beaucoup inférieur au poids du Corps.



FIGURE XXVII 13)- la concorde

(les matériaux nécessaires à l'élaboration du dissolvant)

Pour Fulcanelli, voilà une figure qui résume la liste des matériaux du dissolvant. Nous savons que cette planche, tenue par la déesse, ne peut être que du bois dont était fait le vaisseau des argonautes : les fameux chênes parlants de l'oracle de Dodonne [voyez en [recherche](#)]. Ce bas-relief fait l'objet de la planche XIV du *Mystère*, p. 80. C'est pour Fulcanelli l'occasion de citer la *Clef du Cabinet Hermétique*, d'un auteur anonyme :

« *L'eau dont nous nous servons [...] est une eau qui renferme toutes les vertus du ciel et de la terre [...]* » [Myst., p. 118]

Il s'agit, à l'évidence, de l'eau minérale et métallique qui constitue la fontaine de jouvence, bain des astres de la *Fontaine* du Trévisan, fontaine du *Rosaire des Philosophes*. Fulcanelli ajoute des réflexions qui ont trait

d'avantage au Soufre dissous qu'au Mercure :

« *La racine de nos corps est en l'air, disent les Sages, et leurs chefs en terre.* » [idem]



FIGURE XXVIII 14)- la discorde (la Dissolution. Combat des deux Natures)

Et voici ce qui représente peut-être le sommet de l'interprétation ésotérique des bas-reliefs de Notre-Dame par l'alchimiste parisien tout de même qu'un chef d'œuvre de l'art lapidaire des imagiers du Moyen Âge. Là encore, ce bas-relief a été présenté plusieurs fois ; il nous suffira donc de dire que nous tenons là les deux extrémités du vaisseau de nature, irréductibles ennemis qu'il suffira d'unir par le truchement de deux substances présentes, en puissance, dans le pot de terre que l'on voit entre les pieds du personnage de gauche et dans la pierre que l'on voit tomber entre les deux personnages. Comme l'écrit Fulcanelli - cf. [Atalanta fugiens, XXXV](#) - :

« Il n'est guère possible d'écrire avec plus de clarté ni de simplicité l'action de l'eau pontique sur la matière grave, et

ce médaillon fait grand honneur au maître qui l'a conçu. » [*Myst.*, p. 131]

La matière du pot, de l'argile, est de celle dont on extrait le Corps de la Pierre quoiqu'il se présente un autre minéral, dans la nature, d'où l'on peut l'extraire plus aisément. Et la pierre est de celle dont on extrait le sel qui formera notre eau minérale, comme l'affirme avec véhémence Alexandre Sethon :

« Notre matière paraît aux yeux de tout le monde, et elle n'est pas connue. Ô notre Ciel ! Ô notre Eau ! Ô notre Mercure ! Ô notre Sel nitre , qui êtes dans la mer du monde ! Ô notre Végétale ! Ô notre Soufre fixe et volatil ! Ô tête morte ou fèces de notre mer ! Eau qui ne mouille point, sans laquelle personne au monde ne peut vivre, et sans laquelle il ne naît et ne s'engendre rien en toute la Terre ! »

[[Nouvelle Lumière Chymique](#), Chapitre XI De la pratique et composition de la Pierre ou Teinture Physique, selon l'Art]

Et l'on ne saurait être plus clair, sauf à passer des bornes que Fulcanelli, tenu par le secret, n'a pas cru bon de transgresser. Ce bas-relief est disposé sur la planche XXV du *Mystère*.



FIGURE XXIX - la force (- le Corps fixe)

C'est le lion qui se trouve désigné. Emblème majeur de l'œuvre, c'est à de multiples reprises que nous avons parlé du lion vert et du lion rouge [[recherche](#)]. Voyez l'[Atalanta fugiens](#) et le [zodiaque alchimique](#). Que l'on comprenne bien ici que l'épée et le casque sont les attributs de l'homme armé. La chanson profane *L'Homme armé*, dont on attribue la paternité à Busnois [[précepteur du futur Charles le Téméraire, dernier duc de Bourgogne](#)], compte parmi les plus célèbres de la fin du Moyen Âge, au point que plus de quarante messes s'en inspirèrent. Cet engouement provient-il de sa possible origine bourguignonne en liaison avec l'ordre de la [Toison d'or](#), d'une réminiscence des Croisades, ou encore d'une évocation cachée de [Longin](#), le soldat romain qui transperça le flanc du Christ ? Aucune de ces hypothèses n'apporte d'éclairage satisfaisant sur les

destinées d'une pièce dont le texte même reste énigmatique : « *L'homme armé doit on douter - On a fait partout crier - Que chacun se viegne armer - d'un haubregon de fer.* » La coïncidence est assez extraordinaire, de ce que tant la toison de l'or [[notre christophore](#)] que la couleur qui sourd de la poitrine du Christ soit de la même couleur : blanche. Sur la Force, voyez les [Gardes du Corps](#). Le bas-relief occupe la planche XV du *Mystère*. Voici une citation que donne Fulcanelli sur ce lion :

« [...] C'est ce qui a engagé Basile Valentin à donner ce conseil : " Dissous et nourris le vray Lion du sang du Lion vert, car le sang fixe du Lion rouge est fait du sang volatil du vert, parquoy ils sont tous deux d'une mesme nature ". » [*Myst.*, p. 121]

L'attention est attirée par l'évolution d'un processus où la même matière est manifestement amenée à un degré supérieur de dépuración ; nous sommes ici au régime de Vénus ou de Mars.



FIGURE XXX- la lâcheté

Ce bas-relief n'a pas été interprété par Fulcanelli et c'est bien dommage. Comment en effet expliquer qu'un simple lapin [*lepus*] mette en fuite un chevalier [*on voit l'épée tomber derrière lui*] ? Et que signifie cet oiseau qui ressemble à un rapace, perché sur l'arbre ? Il n'aura pas échappé au cabaliste que le mot *lepus* puisse être rapproché de *lupus*, c'est-à-dire le loup ; voilà déjà qui se rapproche de l'Art sacré. En quoi ? Nous laisserons au lecteur le soin de chercher lui-même le rapport dans la section des [Principes](#), à propos du commentaire d'E. Canseliet sur le jardin de la villa Palombara à Rome [*Deux Logis Alchimiques, Pauvert, 1978*]. C'est d'une fuite qu'il est question ici, c'est-à-dire d'une dissolution ou d'une volatilisation ; or, un mot suffit à lier ces deux opérations : sublimation. Notez que Fulcanelli reviendra sur cette « *gueule de*

loup » lors de l'examen de la cheminée alchimique du château de [Fontenay-Le-Comte](#).



FIGURE XXXI l'espérance (l'Evolution - Couleurs et Régimes du Grand œuvre)

C'est une allusion à l'un des deux aspects que prend la planète Vénus, lors du crépuscule vespéral, où les Anciens la nommaient Hesperus. Elle signale à l'Artiste que l'œuvre progresse bien et que la Grande Coction est déjà bien entamée. *Ελπις* : l'Espérance [*Spes*]. On sait que ce fut le seul don des dieux qui ne s'échappa point de la boîte de Pandore, le seul qui fut fixe. Aussi les alchimistes lui ont-ils consacré une maxime : « *Spes mea in agno* » qui fait partie du titre de la [Philosophie Naturelle Restituée](#) de Jean d'Espagnet [il s'agit de l'anagramme de son nom] dont on ne dira jamais assez toute l'importance, tant au plan de la science hermétique qu'au plan de l'histoire, puisque [Philalèthe](#) lui doit beaucoup [cf. [Oeuvre Secret d'Hermès](#)]. On voit ainsi que l'Espérance est en fait un

clin d'œil à l'agneau ou, si l'on préfère, au [Bélier](#). Il s'agit de la planche X du *Mystère*. Avec ces remarques du maître :

« *L'Evolution succède et montre l'oriflamme aux trois pennons, triplicité des Couleurs de l'Œuvre, que l'on retrouve décrites dans tous les ouvrages classiques.* » [*Myst.*, p. 107]

Fulcanelli s'étend ensuite sur 7 pages dans la description et l'interprétation des couleurs. Il suffira de donner cet extrait, qui montre comment relier l'hermétisme et l'histoire la plus reculée du genre humain :

« *En Chaldée, les Ziguras, qui furent ordinairement des tours à trois étages, et à la catégorie desquelles appartenait la fameuse Tour de Babel, sont revêtues de trois couleurs : noir, blanche et rouge-pourpre.* » [*Myst.*, p. 111]

Les couleurs de l'œuvre sont l'une des énigmes les plus épuisantes dans la quête que l'impétrant aura à mener dans son parcours hermétique. Mais enfin, il est possible d'y voir des correspondances

relativement simples. Ainsi peut-on poser que le noir est la couleur de la TERRE, c'est-à-dire de la cendre, notamment celle des métaux et celle de l'alkali fixe. C'est pourquoi la première couleur qui se révèle à l'Artiste au début de l'œuvre est celle de la putréfaction [mais bien sûr il ne s'agit pas du début, c'est-à-dire de la reconnaissance des matières premières, mais bien du début de la Grande Coction, au 3^{ème} œuvre]. Vient ensuite le blanc : c'est par tradition la couleur de ce qui est pur ; il s'agit donc d'une couleur qui apparaît - en esprit - après qu'un certain travail aura été mené à bien avec nos cendres minérales et métalliques. Cette couleur blanche est celle de l'AIR et indique que les substances sont dans un état sublimé [ce qui ne veut pas dire aérien]. Enfin, le rouge-rubis : c'est la couleur de la consécration, de la royauté, celle par laquelle l'Artiste parvient à l'Adeptat.



FIGURE XXXII le désespoir

La logique - qui n'est nullement incompatible avec la cabale hermétique bien tempérée - voudrait que l'on voit dans ce bas-relief le premier état de la planète Vénus, au crépuscule du matin : [Lucifer](#). Du coup, nous voici au début de l'œuvre [nous voulons parler bien sûr du 3^{ème} œuvre, c'est-à-dire de la Grande Coction] et en une époque où la matière prend cet aspect visqueux particulier qui nous a valu les [Ripley's Scrowles](#) ou le FOU du tarot. Απονοια : absence de raison, emportement... Ce bas-relief est évidemment congénère de celui consacré à la FOLIE. Voilà une indication sur le premier état du Mercure. Observez le double caractère de ce premier Mercure : il est à la fois incontrôlé et indolent [απονοια]. C'est-à-dire qu'il est mou, au lieu que le

Mercure animé doit être en forme d'eau minérale, et au vrai, fluide comme de l'eau à l'instar d'un bon fondant. C'est-à-dire qu'il est amorphe, le but de la Grande coction étant d'en faire apparaître [σπιλωω] le Βασιλειος étoilé et cristallin. Cette figure n'a pas été interprétée par Fulcanelli.



FIGURE XXXIII - l'humilité (le Corbeau - Putréfaction)

La Patience est l'échelle des Philosophes, et l'Humilité est la porte de leur Jardin. [paroles rapportées dans les [Douze Clefs](#) de Basile Valentin ; c'est l'une des phrases les plus empruntées de poésie de la littérature alchimique] Le bas-relief montre un corbeau. Sait-on que l'[améthyste](#) - que les Evêques portent - est le symbole de l'humilité parce qu'elle est de la couleur de la violette ? Revoyez ce que nous avons dit plus haut au sujet du « fragment d'attribut ». Complétez par tous les passages où nous parlons de la violette, de la rouille et de la grenade : la transition du corbeau au coq n'aura plus de secret pour vous et de plus, vous comprendrez en quoi la noix de galle, associée au chêne, se rapproche de cet objet curieux qu'examinait Fulcanelli en nous disant que, de forme lenticulaire, il est blanc sur une face, noire sur l'autre et violet dans sa cassure. Voilà nommé le Soufre rouge

ou teinture de la Pierre. Mais il s'agit là d'un raccourci trop rapide. Revenons à ce que nous dit Fulcanelli sur ce corbeau, qui orne la planche VI du **Mystère** :

« Selon Le Breton, " il y a quatre putréfactions dans l'Œuvre philosophique. La première, dans la première séparation ; la seconde, dans la première conjonction ; la troisième, dans la seconde conjonction, qui se fait de l'eau pesante avec son sel ; la quatrième, enfin, dans la fixation du soufre. Dans chacune de ces putréfactions, la noirceur arrive. " » [*Myst.*, p. 101]

Nous avons déjà plusieurs fois cité Le Breton, qui semble un auteur important. On voit que la première putréfaction correspond à la préparation de l'[Arcanum duplicatum](#) : la terre noire tombe au fond de la cornue cependant que l'aqua sicca se sublime dans le récipient ; elle se situe donc au 2^{ème} œuvre [où la voie humide est exclusive]. La seconde survient au tout début du 3^{ème} œuvre et représente la noirceur « classique », celle que décrivent tous les traités. La troisième pose davantage de problème : « qui se fait de l'eau pesante avec son sel ». L'image qui nous vient immédiatement à l'esprit, c'est Latone accouchant à Délos d'Artémis ; d'une certaine façon il s'agit bien d'une séparation qui procède d'une parturition. Encore est-elle incomplète ; elle sera achevée par la quatrième putréfaction, qui consiste en la fixation du Soufre au Sel ; Latone accouche d'Apollon et Artémis lui sert de parèdre. On

devine que la « noirceur » est purement une image eidétique. De combien de souffleurs a-t-elle donc abusé ? A tout cela, nous ajouterons que l'arcane représenté dans l'écu que nous présente l'Humilité garde une partie de son mystère ; en effet, nous avons vu que Villard de Hennecourt [XIII^e siècle] y voyait une colombe et Fulcanelli un corbeau...Comment arriver à concilier les deux visions, l'une « positive » émanant d'un maître imagier, l'autre « spéculative » émanant d'un maître hermétiste ? Voici ce qu'on peut en dire : le voyage des Argonautes est très lié, on le sait, aux mystères orphiques et à l'alchimie ; ce n'est certes pas une légende alchimique, mais les hermétistes, Dom Pernety y a beaucoup travaillé dans ses **Fables Egyptiennes et Grecques**, ont su y déceler des intentions en direction de l'Art sacré. Dans cette légende, on sait qu'à un moment Eurystée, au passage des roches cyanées ou Symplegades, va déclencher l'ouverture du barrage formé par ces roches, grâce au lâcher de deux colombes ; notez que cette scène intervient à la sortie du Pont-Euxin [la Mer Noire]. le décors est posé : le Pont-Euxin n'est autre que le symbole de la dissolution des matières et le lâcher de colombes, la sortie de cette phase. Si l'on en revient à l'alchimie, on sait que l'hiéroglyphe du corbeau définit la phase de putréfaction, la noirceur ; cette « noirceur » est le fait de l'action du dissolvant des Sages ? Mais sur quoi ? Il ne saurait s'agir d'une « auto-dissolution » qui n'aurait aucun sens...Philalèthe, exceptionnellement, va venir à notre secours : il nous indique en effet [Introitus, VI] que deux colombes que l'on a trouvées dans la forêt de la vierge Diane suffisent à calmer l'acrimonie et la ponticité du dissolvant : et il ne peut faire de doute que ces deux colombes ne sont autres que les deux Soufres : Soufre rouge ou teinture de la Pierre ; Soufre blanc, c'est-à-dire son Corps.



FIGURE XXXIV - l'orgueil (la Cohobation)

Ce bas-relief est célèbre pour ceux qui s'intéressent à l'alchimie car Fulcanelli le décrit comme représentant l'un des plus grands mystères de l'œuvre : la cohobation. C'est peut-être Tripied, dans son Vitriol Philosophique, qui s'est le plus approché de la solution du problème ; mais alors il faut voir cette opération au 1^{er} œuvre, c'est-à-dire lors de la phase de préparation des matières, chapitre sur lequel les alchimistes sont presque tous muets.

« *un cavalier désarçonné se cramponnant à la crinière d'un cheval fougueux. Cette allégorie a trait à l'extraction des parties fixes, centrales et pures, par les volatiles ou éthérées dans la dissolution philosophique.* »

Voilà ce que nous en dit Fulcanelli, p. 123 du **Mystère des Cathédrales**. Il peut s'agir aussi d'opérations à type

de convection...Si nous devons rapprocher ce bas-relief d'une légende mythologique, c'est au char de Phaéton que nous penserions immédiatement. Voyez cette fable dans notre humide radical métallique. Formant la planche XVIII du **Mystère**, l'arcane ne se laisse pas facilement domestiquer, à l'instar du cheval fougueux qui manque de faire choir son cavalier. Nous devons renoncer à l'image d'une cohobation classique en cornue pour ne plus penser qu'au principe de cette opération : la concentration d'une substance. C'est ce qu'enseigne le maître :

« *L'absorption du fixe par le volatil s'effectue lentement et avec peine. Pour y réussir, il faut employer beaucoup de patience et de persévérance et réitérer souvent l'affusion de l'eau sur la terre, de l'esprit sur le corps.* » [**Myst.**, p. 123]

Mesure-t-on le degré de cabale de ces quelques lignes ? La patience - si l'on s'en tient à la terminologie de Fulcanelli - correspond à la figure XXI : c'est le Soufre philosophique [ou planche XVII du **Mystère**]. Quant à la persévérance, selon le même principe, c'est la figure XXIII ou l'Athanor et la Pierre [planche XII du **Mystère**]. Et nous avons vu que cette dernière figure était rigoureusement superposable au char de Cybèle, qui tient sa pierre noire et est flanquée d'Atalante et d'Hippoménès [cf. Atalanta fugiens]. Nous tenons là les éléments du vase de nature et la cohobation correspond à la période d'instabilité, dont nous avons déjà parlé, où la cristallisation de la matière commence d'opérer. Quant à la peine, elle peut, par cabale phonétique, renvoyer à la teinture de la Pierre, c'est-à-dire au Soufre rouge ; en effet, la peine se dit en latin poena [peine, tourment, souffrance] mais la peine a une autre acception : distiller [sudo] ; elle renvoie aussi à aerugo [cupidité qui ronge le cœur : rouille de cuivre et par aerumna à peines, misère, épreuve].



FIGURE XXXV l'obéissance - Conjonction du Soufre et du Mercure)

Fulcanelli évoque - à la planche XIII du Mystère - le griffon, incarnation, si l'on peut dire, des Harpyes : la légende leur donna l'apparence de monstres épouvantables. Leur corps de vautour, leur bec et leurs ongles crochus, l'odeur infecte qui les accompagne sont autant de représentations de monstres impossibles à rassasier.

« *Le monstre mythologique dont la tête et la poitrine sont celles de l'aigle, et qui emprunte au lion le reste du corps, initie l'investigateur aux qualités contraires qu'il faut nécessairement assembler dans la matière philosophale.*

»

Sur l'art et la manière de réaliser cette étrange parturition, voyez notre commentaire de l'[Atalanta fugiens](#). Quoi qu'il en soit, le griffon, par l'intermédiaire de ces pattes arrière

contracte également des rapports avec le dragon. Notez aussi que tant le lion, que le coq ou le héron, ainsi que le griffon expriment la vigilance. Quant à la griffe, οὐνξ, elle peut renvoyer à l'onyx, pierre précieuse ou à un coquillage rosé [mêrelle et soufre, par cabale]. Les Grecs en faisaient le gardien de trésors [toute la mythologie a employé ce symbolisme ; Wagner, dans [Siegfried](#), emploie un dragon, Fafner, qui garde l'or des [Nibelungen](#) et l'anneau magique d'Alberich] et la monture d'Apollon. Autrement dit, nous devons voir dans ce griffon l'équivalent strict de Latone. Aussi bien sommes-nous d'accord avec Fulcanelli lorsqu'il écrit :

« *Nous trouvons en cette image l'hiéroglyphe de la première conjonction, laquelle ne s'opère que peu à peu, au fur et à mesure de ce labeur pénible et fastidieux que les Philosophes ont appelé leurs aigles.* » [*Myst.*, p. 115]

On s'est beaucoup penché sur cette énigme des Aigles de [Philalèthe](#), en particulier dans la section [Matière](#). Cette première conjonction, en accord avec les vues de Le Breton, correspond donc à la noirceur traditionnelle. On comprend en quoi l'Obéissance est de concert avec ce griffon auquel d'ailleurs Fulcanelli aurait pu donner son nom, plus commun, d'Airain.



FIGURE XXXVI - la désobéissance

Ce bas-relief n'a pas été examiné par Fulcanelli mais on peut en deviner la raison quand on voit les ravages que sept siècles de rafale ont imposé sur cette partie du grand portail de Notre-Dame.

Doit-on voir dans le personnage de droite le départ de l'enfant prodigue ? Il faudrait donc voir le père à gauche. Le sens hermétique du médaillon serait alors superposable aux gravures du [De Lapide Philosophorum](#) de Lamsprinck : on peut voir dans l'[une](#), le Fils s'éloigner du Père, accompagné au sommet d'une montagne par le conducteur ; et dans l'[autre](#), le Fils redescendu dans le Palais du Roi, son Père et près à être dévoré par lui. C'est une parabole sur le Mercure, la sublimation du Soufre et la réincrudation.

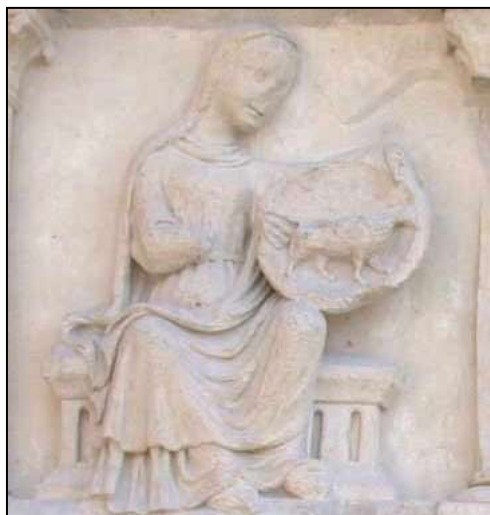


FIGURE XXXVII 23)- la douceur (l'union du Fixe et du Volatil)

Aussi bizarre que cela puisse paraître, Fulcanelli voit un « coq - renard » dans le médaillon de la douceur [planche XVI du **Mystère**]. C'est une chimère dans les deux sens du terme. Voici comment l'Adepté voit cette figure :

« *C'est ce superbe manteau avec le Sel des Astres, dit [Basile], qui suit ce soufre céleste, gardé soigneusement de peur qu'il ne se gaste, et les fait voler comme un oiseau, tant qu'il sera besoin, et le coq mangera le renard, et se noyera et estouffera dans l'eau, puis, reprenant vie par le feu, sera (afin de jouer chacun leur tour) dévoré par le renard.* » [Myst., p. 122]

Fulcanelli donne une citation se rapportant à la **Clef III** des **Douze clefs** de Basile. L'Adepté attire l'attention sur la devise favorite des alchimistes « *Solve et Coagula* » qui exprime entièrement le moyen et le but de l'œuvre. C'est cette extraction du Soufre rouge que l'Adepté compare à ce monstre hybride tenant à la fois du coq et du renard. Notez que l'allégorie sera mieux conçue et analysée lorsque Fulcanelli examinera le portail central de la cathédrale d'Amiens [Mystère, planche XXV].



FIGURE XXXVIII 24)- la dureté (la Reine terrasse le Mercure, Servus Fugitivus)

La dureté se situe à la planche XXI de l'ouvrage de Fulcanelli. C'est l'une des figures les plus énigmatiques des Vices et des Vertus. Le commentaire qu'en donne l'Adepté est particulièrement subtil : il évoque la voie du « *mercure commun* » pris comme « *vif-argent vulgaire* » :

« *Une reine, assise sur un trône, renverse d'un coup de pied le valet qui, une coupe à la main, vient lui offrir ses services.* » [Myst., p. 126-127]

On ne pourra comprendre l'allégorie si l'on n'a pas lu la **Clavicule** de Ramon Lull. Car Fulcanelli joue ici sur une cabale spirituelle entre les expressions mercure vulgaire et mercure commun, autrement dit il veut parler ici du premier

Mercure, encore appelé Mercure des philosophes, différent du Mercure philosophique. Dès lors, tout ce qu'il dit du « *vif-argent vulgaire* » doit être pris dans un sens charitable. C'est à cette occasion qu'il cite un opuscule très rare de Sabine Stuart de Chevalier : **Discours philosophique sur les Trois Principes, ou la clef du Sanctuaire philosophique** [Paris, Quillau, 1781]. Et qu'il complète l'extrait qu'il en donne par ce commentaire :

« *Le servus fugitivus dont nous avons besoin est une eau minérale et métallique, solide, cassante, ayant l'aspect d'une pierre et de liquéfaction très aisée. C'est cette eau coagulée sous forme de masse pierreuse qui est l'Alkaest et le Dissolvant universel [...]* » [Myst., p. 127]

Le lecteur trouvera dans les sections du **Mercure**, de l'**Arcanum duplicatum**, dans l'**humide radical métallique** et dans la **réincrudation** de quoi faire le tour du problème.

Nous avons terminé l'étude des médaillons les plus importants de Notre-Dame de Paris, en revisitant ce livre, tant extraordinaire, plein de poésie et d'érudition, de l'un des plus célèbres alchimistes du XX^e siècle : Fulcanelli. D'autres médaillons, appartenant à d'autres demeures philosophales, attendent d'être dépoussiérés et revisités à leur tour. Cette section étant déjà démesurée, nous réserverons donc peut-être un jour, une section spéciale qui s'attachera à l'étude des derniers tableaux lapidaires de Notre-Dame de Paris, qui est loin d'avoir livré tous ses secrets et à l'étude de ceux de la cathédrale d'Amiens, suivant en cela le plan du **Mystère des Cathédrales**.

L'ART RELIGIEUX DU XIII^e SIÈCLE EN FRANCE. ETUDE SUR L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE ET SUR SES SOURCES D'INSPIRATION, par Emile Mâle. Paris, Armand Colin, in-4°, 468 p. et fig.



FIGURE XXXIX

(portail de Notre-Dame, Bourges - détail ; cliché Alain Mauranne)

Il n'est jamais trop tard pour rendre compte d'un bon livre, surtout quand une seconde édition en consacre toute la valeur. M. Mâle, qui avait fait paraître la première édition de son excellent ouvrage en 1808, s'est attaché à le perfectionner en y ajoutant de nouvelles remarques iconographiques, mais il est regrettable que son éditeur ne se soit pas imposé les sacrifices nécessaires pour l'illustration qu'il était facile de puiser dans la précieuse collection de M. Martin-Sabon. Comme le sous-titre l'indique beaucoup mieux que le titre, le livre de M. Mâle est une étude d'ensemble sur l'iconographie des portails et des vitraux de nos grandes cathédrales gothiques. Il a donc eu raison de débiter par l'exposé des caractères de l'iconographie du moyen âge et de la méthode à suivre pour l'interpréter. On était trop porté à chercher dans la Légende dorée l'unique explication d'une foule de scènes sculptées ou peintes par les artistes. M. Mâle, qui a mis en relief la valeur de la grande encyclopédie de Vincent de Beauvais, connue sous le nom de *Speculum majus*, et qui lui a emprunté les grandes divisions de son ouvrage, restitue à Martianus Capella, grammairien du V^e siècle, et à Honorius, évêque d'Autun au XII^e siècle, auteur du *Speculum ecclesiae* et de l'*Elucidarium*, la place qui leur revient dans les sources de l'inspiration iconographique. Les premiers chapitres sont consacrés à l'étude des animaux symboliques, des bestiaires, des calendriers, des sept arts libéraux, des vertus et des vices. L'auteur, qui s'élève avec raison contre l'exagération du symbolisme, étudie parallèlement les sources et les représentations figurées en comparant les unes aux autres les sculptures des grandes églises gothiques. Si les artistes du moyen âge avaient une grande liberté d'interprétation, leurs œuvres dérivent cependant de la même inspiration. D'ailleurs l'influence du clergé sur le programme imposé aux sculpteurs et aux peintres verriers les obligeait à rester fidèles aux traditions conservées dans les ateliers. L'interprétation symbolique de la Bible et ses origines a fourni à M. Mâle l'occasion d'expliquer beaucoup de scènes peintes sur les vitraux de Bourges, de Chartres et du Mans et de donner la clef des scènes sculptées dans les voussures du portail nord de la façade de Notre-Dame de Laon où le sculpteur s'est inspiré d'un sermon d'Honorius. Les figures et les attributs des patriarches, des prophètes et des rois de Juda que l'auteur identifie avec les personnages des galeries de Notre-Dame de Paris, d'Amiens, de Reims et de Chartres sont étudiés avec le plus grand soin ainsi que les scènes de la vie du Christ et les paraboles. Abordant ensuite les traditions légendaires sur l'ancien et le nouveau Testament et sur la

Vierge qui ont leur source dans les Évangiles apocryphes, l'auteur commente l'histoire de Théophile et montre l'influence exercée dans les ateliers par la *Vitu Christi* de Ludovic le Chartreux et le *De gloria martyrum* de Grégoire de Tours, ce qui lui permet d'expliquer les scènes de plusieurs vitraux de la cathédrale du Mans. Les caractéristiques des saillis et la Légende dorée, l'influence des pèlerinages sur la popularité des saints, l'influence des donateurs et des corporations méritaient un chapitre spécial où M. Mâle a fait d'ingénieuses observations sur l'interprétation artistique de l'œuvre célèbre de Jacques de Voragine. Les artistes du moyen âge avaient un médiocre souci des grands hommes de l'antiquité, mais ils ont représenté parfois la belle Campaspe à cheval sur Aristote et Virgile dans la corbeille. M. Mâle prouve que la seule sibylle reproduite au XIII^e siècle fut la sibylle Erythrée, parce que saint Augustin lui attribuait les fameux vers acrostiches sur le jugement dernier. Il montre ensuite les erreurs commises par Montfaucon et d'autres archéologues qui ont cru reconnaître des rois de France dans des statues qui représentent en réalité des personnages bibliques et^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale, sur l'inspiration des artistes du moyen âge, qui ont copié la bote à sept têtes, la femme nimbée d'étoiles qui remet son enfant à un ange, l'apparition divine qui porte une épée dans sa bouche. Enfin, dans une conclusion dont la forme littéraire est un véritable modèle, il a montré la physionomie de nos grandes cathédrales en prouvant que les artistes étaient les interprètes dociles du clergé qui réglait l'ordonnance des sujets. Cette théorie est absolument conforme à la vérité, comme notre confrère M. Mortel l'a prouvé, avec documents à l'appui, dans un article du Bulletin Monumental de 1902. De même, M. Mâle rectifie encore une fois la théorie de Viollet-le-Duc sur l'esprit de révolte des artistes laïques du XIII^e siècle contre l'art théocratique de l'époque romane, et il ajoute de nouveaux arguments à la savante réfutation de notre confrère M. Anthyme Saint-Paul. Il définit la cathédrale une œuvre de foi et d'amour, et il découvre dans Notre-Dame de Chartres la pensée même du moyen âge devenue visible. On ne saurait mieux dire. Écrit dans un style élégant et précis, l'ouvrage de M. Mâle sera le véritable vade-mecum des archéologues qui veulent étudier l'iconographie du XIII^e siècle, en comprendre les sujets et en retrouver les sources dans les monuments écrits de la littérature, dans les livres saints, dans les légendaires, mais la grande valeur du texte forme un contraste trop frappant avec la rareté des illustrations qui auraient dû être plus nombreuses et plus soignées. Il est impossible d'expliquer l'iconographie du moyen âge avec 127 figures, mais chacun sait que les éditeurs n'ont pas sur ce point les mêmes idées que les archéologues. E. LEFEVRE-PONTALIS.

L'ART RELIGIEUX DU XII^e SIECLE EN FRANCE, ETUDE SUR LES ORIGINES DE L'ICONOGRAPHIE DU MOYEN AGE, par Emile Mâle. — Paris, A Colin, 1922, in 4^o, IV-459 p et 253 fig.

Quand on cherche à se rendre compte des difficultés que dut aborder M. Mâle pour résoudre les nombreux problèmes qui se présentent dans son livre, on a l'impression que ses deux premiers ouvrages sur le XIII^e siècle et sur la fin du moyen âge étaient tâche facile à côté de celui-là. C'est qu'ici M. Mâle a dû rechercher les sources lointaines auxquelles ont puisé nos artistes romans qui voulaient décorer leurs églises de scènes religieuses. Avec ce don de la clarté qu'il possède au plus haut point, il a mis en bonne lumière cette question des origines de notre art roman. Selon lui, l'antiquité classique, l'art gallo-romain, l'art des catacombes de la Rome chrétienne, n'ont eu qu'une action très restreinte sur l'art chrétien de notre pays au XII^e siècle et il confirme d'une manière définitive l'opinion des archéologues de notre temps suivant laquelle c'est à l'Orient chrétien que les artistes romans allèrent demander presque tous leurs modèles. Mais dans l'art qu'on appelle oriental d'un terme trop général, il distingue, avec beaucoup de finesse, l'art chrétien des villes grecques d'Orient désigné souvent par un abus de langage sous le nom d'art hellénistique et l'art chrétien syrien. Ainsi l'on trouve en même temps l'empreinte, d'une part des églises d'Alexandrie, d'Antioche et d'Ephèse, d'autre part celle de l'art des églises de Jérusalem et des églises de Syrie, de Palestine et de Mésopotamie auquel M. Mâle rattache les œuvres des monastères coptes d'Égypte et celles des églises de Cappadoce. C'est donc d'un art chrétien très ancien des IV^e, V^e et VI^e siècles que nos

artistes firent des emprunts il en résulte que la place considérable que l'on faisait jusqu'ici à l'art byzantin, à l'art de Constantinople des IX^e, X^e et XI^e siècles, était beaucoup trop importante. Certes, nos artistes puisèrent à cette source, mais moins fréquemment qu'on ne l'a cru. Avant l'écllosion de l'art byzantin, la Gaule mérovingienne et carolingienne avait déjà reçu de l'Orient des manuscrits enluminés et c'est là que les artistes avaient cherché des inspirations, leurs successeurs jusqu'au XII^e siècle vécut de ce vieux fonds. Nous ne pouvons analyser tous les chapitres de l'ouvrage de M. Mâle dans lequel on retrouve cette langue harmonieuse, sobre et précise, où l'on devine une note d'émotion mêlée parfois d'enthousiasme qui rend si captivante la lecture de ses livres. Ceux qui suivent avec intérêt tout ce qu'il publie connaissaient déjà certaines des idées émises dans ce volume par plusieurs articles parus ces dernières années dans la *Revue de Paris*, la *Revue de l'art ancien et moderne* et la *Gazette des Beaux-Arts*. L'auteur, après avoir fait connaître tout ce que l'art médiéval de nos pays devait à l'art chrétien d'Orient, étudie quelle part d'originalité nos artistes romans ont pu apporter dans leurs compositions, quelles inspirations leur sont venues, quels sentiments les ont guidés pour leur faire créer des œuvres nouvelles dont tantôt la puissance et la gravité, tantôt la délicatesse et la grâce provoquent encore notre étonnement et notre admiration. Il nous montre successivement comment l'iconographie s'est enrichie par la liturgie et par les drames liturgiques, par les textes théologiques, par l'influence d'hommes tels que Suger qui joignant l'érudition au goût des arts fit, pour orner magnifiquement sa basilique de Saint-Denis, venir de tous les pays des artistes réputés, décida lui-même quelles scènes allégoriques seraient représentées et composa les distiques destinés à expliquer ces scènes. Ainsi c'est après Suger, après l'exécution des œuvres merveilleuses de Saint-Denis, qu'un symbolisme savant se répandit dans l'iconographie, symbolisme dont les grands ateliers du nord de la Loire tels que Chartres et Le Mans firent leur profit. Dans la suite, ces ateliers exercèrent sur d'autres régions, notamment sur le midi de la France, leur influence dont la trace persistera pendant tout le XIII^e siècle. Le culte des saints contribua aussi à l'enrichissement de l'iconographie dont on constate que la variété s'accroît davantage à mesure qu'on avance dans le XII^e siècle : chaque province ayant ses dévotions particulières, les artistes représentaient plus volontiers dans telle région les scènes de la vie des saints qui y étaient plus spécialement vénérés. Les pèlerinages, les grandes routes de Rome, de Compostelle et de Terre-Sainte amenèrent de nombreux échanges d'influences artistiques entre des régions très éloignées, tant en ce qui concerne l'architecture que les arts mineurs. Enfin les Ordres monastiques, Cluny surtout, eurent une part considérable dans le développement et l'expansion des arts. Nous avons dit rapidement comment M. Mâle avait résolu le problème des origines de l'iconographie à l'époque romane et comment il avait montré l'importance de l'apport personnel de nos artistes dans l'enrichissement de cette iconographie. M. Mâle a encore abordé deux questions qui sont intimement liées ensemble. L'une d'elles consiste à rechercher dans quelle province de notre pays s'élabora la renaissance de la sculpture romane et dans quelles régions dans la suite elle se développa progressivement. L'autre question a pour objet d'établir comment les sculpteurs de la fin du XI^e siècle retrouvèrent un art disparu depuis plus de quatre siècles, dont la technique avait été complètement oubliée dans nos pays et quels furent les modèles dont ils s'inspirèrent. Pour M. Mâle la réponse au premier problème est la suivante : c'est à Toulouse et à Moissac qu'est réapparu l'art de la sculpture dans la pierre. Une inscription nous apprend que le cloître de Moissac fut construit en l'an 1100, du temps de l'abbé Anquetil ; dans ce cloître se trouvent de nombreux chapiteaux et certains de ses piliers sont décorés de grands panneaux au nombre de dix dont chacun est orné d'un personnage en bas relief. Une chronique de la fin du XIV^e siècle nous dit que le magnifique portail dont le tympan contient les figures du Christ en majesté et des vingt quatre vieillards de l'Apocalypse fut érigé par le même abbé qui mourut en 1115. Ce tympan que l'on voulait jusqu'ici dater d'une époque plus avancée du XII^e siècle est le plus ancien monument de sculpture monumentale que nous possédions. Le portail de Beaulieu (Corrèze) a de grands traits de ressemblance avec celui de Moissac dont il fut inspiré sans aucun doute. Suger raconte lui-même qu'il fit venir de très loin pour la décoration de sa basilique des artistes nombreux. Vöge avait émis l'opinion que parmi ces artistes se trouvaient des sculpteurs du Languedoc. Une découverte de M. Mâle vient fortifier cette hypothèse. Le tympan de Saint-Denis, moins restauré qu'on ne l'a cru, est orné d'une scène du Jugement dernier qui présente une ressemblance frappante avec le Jugement dernier du tympan de Beaulieu. Ainsi trois phases se précisent dans l'évolution de la statuaire pendant la première moitié du XII^e siècle. Toulouse et Moissac avant 1115, puis Beaulieu, puis Saint-Denis vers 1135. Suivant M. Mâle, l'œuvre de Saint-Denis eut un retentissement considérable. Suger venait de créer cette merveille que fut le portail gothique avec son tympan décoré d'une grande scène bien ordonnée, ses voussures chargées de personnages faisant cortège à cette scène, ses piédroits et ses colonnes où s'adossaient des statues, qui semblaient accueillir le visiteur prêt à pénétrer dans l'église. Le type était fixé définitivement et pendant longtemps on ne s'éloigna guère de ce modèle. Les artistes d'Ile de France l'imitèrent à l'envie puis ceux de régions plus

éloignées Le Comte de Lasteyrie dans un brillant exposé sur l'évolution de la sculpture romane avait à grands traits dessiné la courbe de cette évolution qui, partant du sud-ouest, montait vers l'Ile-de-France et redescendait vers la Provence. M. Mâle n'a pas modifié ce tracé; il en a au contraire confirmé l'exactitude en donnant des précisions nouvelles, en montrant les principales étapes suivies par les artistes languedociens, en exposant comment un nouveau centre d'influence s'était formé ensuite, dans le nord, grâce au merveilleux monument élevé par Suger. En suivant l'exposé de M. Mâle, ses démonstrations qui paraissent si satisfaisantes pour l'esprit, on a l'impression que tout s'éclaire, que tout se simplifie et que les déductions s'enchaînent à merveille. Mais à la réflexion on se demande si les arguments présentés sont aussi probants que le pense l'auteur, s'il n'apporte pas quelquefois d'une manière trop absolue des affirmations dans des questions où les témoignages sont si rares, où tant de monuments font défaut qui seraient indispensables pour emporter la conviction. Toutefois il nous paraît que la thèse si séduisante de M. Mâle doit être retenue dans ses grandes lignes. Nous ne ferons que deux observations qui n'ont d'ailleurs nullement pour but d'infirmier l'ensemble de sa théorie. Tout d'abord nous ne croyons pas que le portail de Moissac appartienne à la date que M. Mâle lui assigne. Dans un mémoire écrit avant la publication du livre de M. Mâle et qui doit paraître dans le Bulletin archéologique nous exposons les raisons qui nous faisaient considérer que les grands bas-reliefs du cloître et sans doute une partie de ses chapiteaux dataient de l'abbatiat d'Anquetil (1085-1115). L'inscription gravée en 1100 sur un des piliers atteste qu'on travaillait alors dans le cloître. Une preuve aussi formelle n'existe pas pour le portail dont les sculptures sont d'ailleurs d'un art infiniment plus avancé que les bas-reliefs du cloître. Le seul témoignage que nous possédions est celui d'Aimery de Peyrac, abbé de Moissac de 1377 à 1406, qui rédigea la chronique de l'abbaye.



FIGURE XL
(portail de Moissac, XI^e siècle)

Les anciennes œuvres d'art conservées à Moissac et dans ses prieurés intéressaient vivement l'abbé Aimery qui en parle comme en parlerait un archéologue de nos jours mais avec moins de prudence et sans aucun discernement. Il s'improvise successivement critique d'art, épigraphiste et philologue, et il se montre aussi ignorant dans l'une ou l'autre de ces matières. Ses observations lui font attribuer à telle époque tel monument en s'appuyant sur les comparaisons tout à fait sans valeur : parlant de l'inscription du cloître gravée du temps de l'abbé Anquetil, il nous dit qu'une autre inscription se trouve dans l'église qui rappelle une consécration faite en 1063 et trouvant les caractères épigraphiques semblables, il suppose que l'abbé Anquetil fit aussi graver cette inscription. Mais nous avons observé sur place que les deux inscriptions présentent des différences de caractères notables et ne peuvent appartenir à la même époque. C'est une comparaison aussi dénuée de fondement qui fit attribuer par Aimery de Peyrac la décoration du portail à l'abbé Anquetil. Il avait remarqué que des imbrications ornaient certaines faces les piliers du cloître non décorées de bas-reliefs et que ces imbrications se retrouvaient sur le trumeau du portail ; puis faisant un rapprochement entre le nom d'Anscitilius qu'il

appelle Asquelinus et le mot latin squilla qui désigne une espèce de poisson il déclare que c'est Anquetil qui fit graver ces imbrications semblables à des écailles de poisson, pour rappeler son nom. Or l'on sait que ce décor **Histoire de l'Art**, M. André Michel qui attribue le merveilleux tympan de Moissac au successeur d'Anquetil, l'abbé Roger (1115-1131) dont la statue fut placée en haut de ce portail, sans doute pour commémorer son œuvre. Notre seconde observation sera la suivante : Suger aurait au portail de Saint-Denis groupé trois éléments essentiels dont la réunion devait faire le portail gothique : un tympan orné d'une grande scène religieuse, telle que celle du Jugement dernier dont le modèle venait du Languedoc, des voussures chargées de personnages en union avec cette scène, semblables aux sculptures dont les artistes du Poitou et de la Saintonge chargeaient les voussures de leurs portails. Enfin le troisième élément, les statues-colonnes, serait une création de Suger. Or, rien ne prouve que les statues-colonnes de Saint-Denis datent du temps de Suger et il n'est pas absolument démontré non plus qu'elles aient été les premières à orner un portail. Il serait surprenant qu'on eût composé du premier coup un ensemble de cette importance. Suger qui parle des portes de bronze placées à l'entrée de sa basilique et des scènes qui y étaient représentées ne dit rien de ces statues du portail. Il semble que s'il avait entièrement créé cet étrange décor il en aurait fait mention. A notre sentiment, l'idée de placer des statues devant les colonnes d'un portail, de les allonger, de les étirer pour qu'elles fassent corps avec ces colonnes sans en dépasser l'épaisseur est venue progressivement, insensiblement. Ces statues ont leur origine dans des bas-reliefs de petite dimension superposés sur les montants des portails comme ceux des églises lombardes, dans les figurines placées les unes au-dessus des autres et gravées, plutôt que sculptées, qui ornent les colonnettes du portail des Orfèvres à Saint-Jacques de Compostelle, enfin dans des statuette fixées contre des colonnes comme les statuette de Saint-Ouentin-lès-Beauvais (Musée de Beauvais). Le bas-relief s'est accentué pour deven'r une statue ; la statuette s'est allongée pour avoir la taille de la colonne. Une autre question posée par M. Mâle avait pour but d'établir comment les premiers sculpteurs romans avaient retrouvé leur technique, à quel art en honneur alors ils avaient demandé des modèles. La réponse de M. Mâle nous paraît trop absolue et trop exclusive. C'est, selon lui, la miniature qui a joué presque uniquement le rôle d'initiatrice pour les premiers sculpteurs romans. Il le dit d'une façon très précise :

« *La miniature a joué un rôle décisif. Elle explique à la fois l'aspect tourmenté de notre sculpture naissante et le caractère profondément traditionnel de notre iconographie...* »

Et plus loin:

« *Cet art (de la statuaire) comment les artistes l'ont-ils retrouvé ? Tel est le problème qu'on a, sans grand succès jusqu'à présent, essayé de résoudre. On a rappelé que le culte des reliques avait pris, dès le X^e siècle, dans la France méridionale une forme singulière : ...on les plaçait à l'intérieur d'une statue de bois revêtue d'or... L'apparition de ces statues à la fin de l'âge carolingien est un fait intéressant...*

Mais je n'en suis pas moins convaincu que ces effigies hiératiques... n'ont eu aucune influence sur la naissance du grand art monumental. Car ce n'est pas sous la forme de la statue que la sculpture a reparu, mais sous la forme du bas-relief. Il se passera bien des années avant que l'on rencontre; en France une image détachée du mur... S'il en est ainsi, il est clair qu'il ne faut pas aller demander aux statues reliquaires du plateau central le secret des origines de la sculpture. Ce secret est ailleurs. Je voudrais montrer ici qu'à Moissac, aussi bien qu'en Auvergne, en Bourgogne ou en Provence, le bas-relief n'a guère été à l'origine qu'une transposition de la miniature... »

« *Plusieurs singularités de notre sculpture primitive, les étoffes collées au corps, les plis concentriques sur la poitrine et les genoux... ne peuvent s'expliquer que par l'imitation de la miniature... qui a donné à la sculpture du XII^e siècle quelque chose de tourmenté, de calligraphique... La miniature ne fut pourtant pas le modèle unique. Nous verrons que les dessins des étoffes persanes, byzantines, arabes furent également imités... Nous devinons d'autres modèles encore. Il se peut que les ivoires qui donnaient le relief aient été parfois consultés. Il semble d'autre part que les petits bas-reliefs taillés à plat sur les dalles encastrées dans les murs perpétuent une ancienne tradition... Tous ces modèles n'en doivent pas moins rester au second plan : pour nos sculpteurs la vraie source d'inspiration fut la miniature. .»*

Si les sculpteurs cherchaient dans les manuscrits le secret de la forme humaine, il est bien évident qu'ils leur empruntaient aussi les types sacrés et les dispositions des scènes religieuses. Ainsi selon M. Mâle c'est presque exclusivement dans les miniatures, tant pour les scènes à représenter que pour l'exécution même des figures dans la pierre, que les sculpteurs romans cherchèrent des modèles. Nous ne partageons pas cette opinion les sculpteurs romans firent, dans des proportions très différentes, il est vrai, des emprunts à tous les arts Ils s'inspirèrent non seulement des manuscrits et

des tissus orientaux, comme M. Mâle l'a très bien observé, mais aussi des peintures murales et des mosaïques. Quelques-uns même copièrent des bijoux barbares, telle cette pierre de Glanfeuil ornée d'un oiseau ou ce chapiteau de la crypte de Saint-Bénigne de Dijon, où l'on voit un perroquet semblable à ceux des fibules mérovingiennes, telles ces têtes de taureau fréquentes dans les modillons normands et qui rappellent aussi certaines fibules. Ils imitèrent assurément des modèles gallo romains et en particulier des sarcophages. Les sculptures du tombeau du XI^e siècle de saint Agilbert à Jouarre, celles de la table d'autel de Saint Sernin de Toulouse (vers 1096), celles du tympan de Saint Ursin de Bourges, celles du tombeau de Saint-Hilaire (Aude) (XII^e siècle) sont inspirées de modèles gallo romains. Deux des personnages sculptés dans les grands bas-reliefs du déambulatoire de Saint Sernin de Toulouse, qui apparaissent drapés dans leur toge ne sont-ils pas imités de quelque statue d'orateur rencontrée dans les ruines du forum d'une ville de Gaule ? Ce n'est pas dans les manuscrits que les artistes cherchèrent l'idée de colonnes toises telles que celles du portail d'Avallon. N'avaient-ils pas sous les yeux des colonnes semblables à celles de Notre-Dame de la Daurade de Toulouse dont quelques unes sont parvenues jusqu'à nous ?



FIGURE XLI

(le baiser de Judas, cliché Bernard Delorme - Notre-Dame de la Daurade, Toulouse)

Ce n'est pas aux manuscrits mais aux sarcophages que les sculpteurs ont pris ces imbrications que l'on trouve à Moissac et à Toulouse. Il faut constater qu'ici, comme en bien d'autres circonstances, miniaturistes et sculpteurs ont puisé à la même source. Il faut également faire place aux influences réciproques, aux échanges qui ont pu se faire d'un art à l'autre. Les anges soutenant une gloire ronde, dans laquelle se trouve une figure divine, qui ornent d'une façon si gracieuse des tailloirs au cloître de Moissac et au cloître de Tarragone et qu'on rencontre aussi sur le linteau de la porte nord de Saint-Michel de Pavie se retrouvent, sur des ivoires, ils sont un souvenir des antiques génies ailés supportant un cartouche. Bien des thèmes décoratifs en honneur chez les sculpteurs romains ont été empruntés à la grammaire ornementale gallo-romaine. Ce n'est pas la pourtant que nos artistes prirent principalement leurs modèles ; il faut prendre garde que ces débutants qui tentaient de faire revivre un art abandonné depuis plus de quatre siècles, avaient à retrouver le relief et qu'à cette époque, d'autres artistes utilisant d'autres matières que la pierre savaient exécuter des figures en relief. Nous voulons parler des fondeurs et des orfèvres ; c'est surtout à ceux-ci que nos premiers sculpteurs demandèrent des leçons. M. Mâle refuse toute influence dans la renaissance de la sculpture à ces statues de bois revêtues de feuilles de métal, à ces « majestés d'or » qui étaient en honneur en Auvergne au X^e et au XI^e siècle et dont M. Louis Bréhier a montré tout l'intérêt qu'elles présentaient pour l'archéologie. Il croit trouver un argument absolu pour nier cette influence dans ce fait que ces « majestés » étaient des statues et que les premiers sculpteurs ne s'enhardirent tout d'abord qu'à exécuter des bas-reliefs. Mais n'est-il pas logique de penser qu'ils imitèrent les bas-reliefs qu'ils pouvaient voir exécuter de leur temps ? Pendant tous les siècles du moyen âge on sculpta des figures de petite dimension dans l'ivoire. M. Mâle concède bien que les objets d'ivoire, notamment les coffrets musulmans d'Espagne du X^e et du XI^e siècle, purent jouer leur rôle, mais il ne fait aucune allusion à l'art de la fonte, aux arts d'orfèvrerie qui ne cessèrent jamais d'être pratiqués, aux portes de bronze ornées de nombreuses scènes, telles que celles d'Hildesheim du début du XI^e siècle, aux couvertures

d'évangéliques, aux reliquaires de formes variées, aux châsses rehaussées de figures de métal, aux ciboria, aux devants d'autel et aux tombeaux que l'on couvrait de plaques d'argent ou d'or ornées de personnages en haut relief et d'assez grande dimension. Les monuments de ce genre qui ont été conservés sont très rares : à toute époque on les fit fondre pour tirer parti des métaux précieux dont ils étaient composés. Mais les textes viennent dans une certaine mesure suppléer l'absence des monuments ; quand on parcourt les chroniques du VIII^e au XII^e siècle on est stupéfait de voir la richesse inouïe des trésors d'orfèvrerie que possédaient certaines églises au moyen âge. Il n'était pas d'abbaye importante au début de l'époque romane qui n'eût ses châsses et son parement d'autel ornés de figures d'argent ou d'or repoussé. Une place importante était faite d'ailleurs aux arts du métal dans le célèbre ouvrage du moine Théophile qui explique en détail les méthodes à suivre pour fondre le bronze ou pour exécuter des reliefs d'argent ou d'or par le procédé du repoussé et les terminer par la ciselure. De cette profusion d'oeuvres d'orfèvrerie que les chroniques nous font connaître, quelques magnifiques exemples nous restent ; tels sont le parement d'autel de Saint-Ambroise de Milan (IX^e siècle), et le devant d'autel de la cathédrale de Bâle exécuté vers 1020 et conservé aujourd'hui au musée de Cluny ; des dessins du XVII^e et du XVIII^e siècle nous ont gardé aussi de quelques monuments célèbres un souvenir plus précis que celui auquel peut prétendre une description. Ces témoins suffisent pour nous donner une preuve certaine des emprunts qu'ont faits les sculpteurs aux monuments d'orfèvrerie. L'imitation est parfois si évidente qu'on peut se demander si certains orfèvres comme aussi certains ivoiriers ne s'improvisèrent pas sculpteurs sur pierre. Certaines sculptures ont des reliefs peu accusés qui font penser aux figures obtenues dans le métal par le procédé du repoussé : telles sont entre cent autres le Christ de Saint-Amour-Bellevue (Saône-et-Loire), les Anges placés aux écoinçons du portail de Notre-Dame d'Etampes et certaines figures tourmentées de la Porte Miégevillie à Saint-Sernin de Toulouse ; d'autres telles que les figures des tympans de Saint-Sauveur de Nevers et de Champagne (Ardèche) paraissent coulées dans le bronze, tandis que le tympan de Pompey (Vosges) avec le curieux encadrement d'entrelacs de son linteau paraît copié sur un coffret d'ivoire. Dans nos sculptures romanes le dessin des figures, les plis des vêtements collés au corps et le bas des robes semblant soulevé par le vent ne sont pas nécessairement l'imitation des procédés de la calligraphie ; qu'on jette un coup d'œil sur l'autel de Bâle, on apercevra ces plis collés au corps sur tous les personnages et l'on remarquera le retroussis au bas de la robe du Christ. Si l'on vient aux détails on trouvera imitées dans la pierre les pâtes de verre qui encadrent les bas-reliefs de métal sur les couvertures d'évangéliques et, chose plus curieuse encore, les sculpteurs ont parfois imité d'une façon si scrupuleuse leurs modèles d'orfèvrerie qu'on rencontre des inscriptions qui, au lieu d'être gravées, ont leurs lettres en relief semblables à celles qui se trouvent en repoussé sur les feuilles de métal des reliquaires ou sur des plaques de bronze bas-relief à Saint-Sernin de Toulouse avec l'inscription *sanctus Saturninus*, tympans de Marcillac (Lot) et de Mervilliers (Eure-et-Loir). Les sculpteurs ont emprunté parfois aux monuments d'orfèvrerie la composition de leurs scènes. Les textes nous décrivent des devants d'autel d'or où l'on voyait le Christ en majesté accompagné des quatre animaux et parfois des Apôtres disposés sous la gloire du Christ ou à ses côtés sur plusieurs registres. Les mêmes figures se retrouvent avec une semblable ordonnance sur nos tympans. Celui de Carennac (Lot) nous en fournit un remarquable exemple. La disposition d'une série d'arcades en plein cintre reposant sur des colonnettes et abritant chacune un personnage assis ou debout que l'on rencontre si souvent sur nos plus vieilles sculptures romanes (linteaux de Saint-Genis-des-Fontaines, de Saint-André de Sorède), du plus ancien portail de Charlieu, de Châteauneuf (Saône-et-Loire), puis plus tard linteaux des portails des cathédrales du Mans, de Bourges, de l'église Saint-Loup-de-Naud), est imitée des ivoires, des châsses (châsse du trésor de la cathédrale de Cividale, X^e siècle), et des devants d'autel (autel d'or de la cathédrale de Bâle). Nos artistes allèrent plus loin : ils s'inspirèrent de ces modèles pour décorer des façades entières d'églises et il semble que certaines façades d'églises de l'Ouest en particulier soient une réplique magnifiquement développée de quelque parement d'autel. Telles sont les façades des églises de Pérignac (Charente-Inférieure), de Notre-Dame la Grande de Poitiers, et de la cathédrale d'Angoulême avec leurs séries d'arcades encadrant chacune un personnage. S'il nous reste bien peu de vestiges de ces parements d'autel d'argent ou d'or, si nombreux à l'époque romane, nous pouvons nous rendre compte de ce qu'ils étaient par les répliques de ces monuments d'orfèvrerie qu'on fabriquait économiquement en bois sculpté ou simplement en couvrant une pièce de bois de peintures et en encadrant celles-ci d'ornements de plâtre ou de stuc formant un faible relief. Les Musées de Vich et de Barcelone conservent deux importantes collections de ces antependia dont M. Folch, le très distingué Directeur des Musées de Barcelone, publiera prochainement les reproductions en y joignant une étude sur l'industrie de ces intéressants monuments catalans et sur ce procédé qui consistait à faire des encadrements en relief avec de la « *pasta* » appliquée à l'aide d'un cornet. L'un des antependia du musée de Vich était orné, lorsqu'il était intact, de douze figurines de bois, dont cinq subsistent, représentant les Apôtres debout sous douze

arcades placées sur deux rangs ; au milieu se trouve le Christ en majesté dans une gloire ovale que flanquaient les quatre animaux. Les devants d'autel chargés de figures de métal n'eurent pas seulement des répliques de bois sculpté : dans la suite on exécuta des autels qui étaient ornés de bas-reliefs de pierre faits à leur imitation. Les autels d'Airvault (Deux-Sèvres) et d'Avenas (Rhône) en sont des exemples. Le beau tombeau de Saint-Junien (Haute-Vienne) qui est orné de bas-reliefs de pierre représentant le Christ en majesté, la Vierge avec l'Enfant dans une gloire et les Vieillards de l'Apocalypse rappelle les antependia que nous décrivent les textes ; il rappelle aussi d'ailleurs certains tombeaux qui étaient complètement recouverts de feuilles de métal ornées de bas-reliefs tels que ceux de saint Riquier dans l'abbaye consacrée à ce saint et de saint Benoît à Fleury-sur-Loire. Nos premiers sculpteurs durent avoir quelquefois également sous les yeux des surfaces sculptées de même apparence et presque de même dimension que les tympan qu'ils allaient décorer : nous voulons parler des *ciboria* portant sur leurs arcades des pignons verticaux couverts de figures en relief. Pendant les siècles qui précédèrent immédiatement le XII^e siècle, si les artistes ne se hasardèrent pas à sculpter des images dans la pierre il semble qu'ils aient quelquefois tenté d'utiliser des matières plus tendres telles que le plâtre, le stuc et la terre cuite. Les figures de stuc de Disentis (Grisons) qui paraissent dater du VIII^e siècle en sont un témoignage. Des *ciboria* de même aspect que ceux de Saint-Ambroise de Milan et de San Pietro al Monte sopra Civate avaient dû être ornés de figures de stuc ou de terre cuite à côté de monuments plus riches sur les frontons desquels on appliquait des reliefs d'argent doré. La ressemblance d'une des faces de ces *ciboria* avec un tympan sculpté est frappante. Ces quelques observations, sur lesquelles nous nous proposons de revenir prochainement, suffisent pour montrer l'importance que purent avoir dans la renaissance de la sculpture les arts où le relief était pratiqué. C'est surtout en imitant des modèles d'orfèvrerie et d'ivoire que les sculpteurs cherchèrent à retrouver le secret de leur art. Le rôle de la miniature n'en fut pas moins considérable : c'est à elle qu'est dû l'enrichissement de l'iconographie religieuse au XII^e siècle. Les sculpteurs et les verriers trouvèrent dans les images des manuscrits une source abondante de sujets ; ils ne se firent pas faute d'y chercher l'indication des scènes qu'ils voulaient reproduire. M. Mâle l'a montré d'une façon tout à fait convaincante. En lisant les pages de son livre ou bien souvent il avait à déplorer la disparition de précieux monuments, nous avons pensé aux lignes émouvantes qu'il écrivait après l'incendie de la cathédrale de Reims en septembre 1914 :

« *Quand la France apprit que la cathédrale de Reims était en flammes, disait-il, tous les cœurs se serrèrent... le monde entier s'émut de ce crime : on sentit qu'une étoile avait pâli, que la beauté avait diminué sur la terre.* »

A côté des monuments de notre pays mutilés par le temps, l'ignorance et la haine, il en est beaucoup d'autres qui subsistent et qu'on néglige trop souvent de contempler. Le livre de M. Mâle contribuera à les faire mieux connaître et à les faire aimer, car il a mis non seulement son érudition profonde mais aussi son cœur au service de cette œuvre qui est le résultat de trente années d'efforts.

Paul DESCHAMPS.

Voici à présent un exposé sur la représentation des Saints dans l'art du Moyen Âge. Il n'aura pas échappé à l'étudiant que les alchimistes ont très souvent fait appel aux saints dans leurs allégories, le présent traité d'Esprit Gobineau de Montluisant étant ici des plus révélateurs. Il paraissait donc intéressant de faire le point sur la représentation de ces saints, vers le XII^e et le XIII^e siècle. C'est directement en compagnie d'Emile Mâle que nous effectuerons ce trajet.

LES PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS DES SAINTS DANS L'ART DU MOYEN ÂGE

En France, les images des saints commencent à apparaître dans l'art monumental du XII^e siècle. Elles sont rares encore et ce n'est qu'avec une certaine réserve qu'elles s'introduisent dans l'église ; elles n'en sont que plus curieuses, et il y a un vif intérêt à surprendre à ses origines cette glorification des saints par l'art. Au XII^e siècle, les saints se montrent rarement dans les portails qui sont laissés au Christ et aux apôtres ; mais ils sont souvent célébrés ailleurs. On les voit représentés aux chapiteaux de l'église et du cloître ; on les voit peints aux murs du sanctuaire. Les orfèvres, les émailleurs racontaient leur histoire sur des châsses ou ciselaient leurs bustes pour les autels. Quelques verrières déjà leur étaient consacrées. Mais de tant d'œuvres il ne reste aujourd'hui que des débris : les cloîtres et leurs chapiteaux historiés ont été détruits, les fresques effacées, les Vitraux brisés, les châsses fondues. Nos pertes ont été immenses, car l'art du XII^e siècle a été beaucoup plus éprouvé par le temps et les révolutions que l'art du XIII^e, et c'est au milieu de ces ruines qu'il faut aller chercher quelques souvenirs du passé. Pourtant quand on parcourt la France, en interrogeant les pierres, on

retrouve encore ça et là, avec un singulier plaisir, quelques-uns des chapitres de notre vieille histoire religieuse. Dans plusieurs de nos provinces, l'art a conservé le souvenir des saints qui les illustrèrent : premiers apôtres de la foi, martyrs, évêques, solitaires de la montagne ou de la forêt. Car ce ne sont pas les saints connus de la chrétienté tout entière que représentent le plus volontiers nos artistes du XII^e siècle, mais les saints provinciaux, les saints locaux : de là l'intérêt de ces images qui ont pour nous le charme d'une flore indigène. Cette histoire, d'ailleurs, n'est bien souvent qu'une légende. Il y eut à diverses époques, mais surtout au XI^e siècle, un grand travail de création poétique, qui donna à la vie de plusieurs de nos saints l'intérêt d'un roman. On fit aborder en France plusieurs personnages illustres de l'Évangile auxquels on prêta des aventures nouvelles. On multiplia les miracles. Il se créa une sorte d'épopée chrétienne comparable aux Chansons de gestes qui naissaient alors. Le génie de cet âge héroïque et avide de merveilles s'exprima à la fois par la légende latine et par le poème français. Le saint et le héros, ces deux exemplaires supérieurs de l'humanité, furent célébrés avec la même ferveur. Si donc ces récits ne nous apprennent rien sur les saints qu'ils veulent glorifier, ils nous apprennent beaucoup sur le moyen âge lui-même. Il nous apparaît là avec son profond idéalisme, son ascétisme, son dédain du réel, son inébranlable conviction que la foi est la plus grande force de ce monde. Ces légendes, aussi poétiques parfois que les inventions de l'épopée, eurent de bien autres conséquences : elles créèrent des pèlerinages, elles firent surgir des églises, elles les peuplèrent d'œuvres d'art, elles mirent en mouvement des millions d'hommes. Elles furent pour une foule d'âmes une consolation et une espérance; elles leur laissèrent entrevoir dès ce monde le règne de Dieu. Commençons par le Midi languedocien, le pays de nos plus anciens sculpteurs, ce voyage en France à la recherche des saints. Toulouse avait conservé un profond souvenir de son premier apôtre,



FIGURE XLII (*porte Miègeville - église saint Sernin, Toulouse*)

[site consulté : <http://pmaude.free.fr/Sernin/presentation.htm> - tympan sculpté, occupé par un thème unique, celui de l'Ascension. Cette œuvre a justement été placée au rang des chefs d'œuvre de la sculpture romane. Au centre, le Christ, debout, les mains levées, la tête tournée vers le ciel, est dérobé à la vue de ses disciples par les nuées; deux anges l'aident à s'élever, tandis que quatre autres l'acclament. Sur le linteau, les douze apôtres gardent leurs visages tournés vers le ciel; aux extrémités, deux anges leur rappellent que l'Ascension est aussi la promesse du Retour et du Royaume éternel.]

de ce Saturninus qui avait refusé l'encens aux dieux de Rome : un taureau furieux l'avait traîné ensanglanté sur les marches du Capitule. Enseveli hors des murs, saint Saturnin, ou, comme disait le peuple, saint Sernin, avait fait naître une ville nouvelle autour de son tombeau. La colossale église Saint-Sernin, la plus grande des églises romanes, est le monument du héros. Mais on est surpris aujourd'hui, quand on visite l'église, de n'y rencontrer aucune œuvre d'art ancienne qui rappelle son souvenir. Il n'en était pas ainsi autrefois : le pèlerin qui arrivait devant le portail occidental était

accueilli par un bas-relief du XII^e siècle, représentant le martyr debout avec le taureau sous ses pieds. Mais déjà la légende avait déformé l'histoire. Aux Actes de saint Sernin, si sobres et d'un caractère si antique, des épisodes nouveaux étaient venus s'ajouter. On racontait qu'il avait baptisé Austris, la fille d'Antoninus, gouverneur de Toulouse, qui, dans la légende nouvelle, est devenu un roi. Austris était lépreuse : saint Sernin la guérit en la plongeant dans la piscine baptismale. On voyait donc, au portail de l'église, un groupe représentant la jeune princesse baptisée par saint Sernin. Un autre bas-relief montrait le persécuteur de l'apôtre, le roi Antoninus assis sur son trône. Ces œuvres, qu'on peut imaginer fines et nerveuses, comme toute la sculpture toulousaine du XII^e siècle, ont disparu sans laisser de trace et ne nous sont connues que par une ancienne description. A l'autre bout de la ville, la cathédrale Saint-Étienne perpétuait de son côté le souvenir du premier évêque de Toulouse. Dans le cloître des chanoines, un des plus anciens sanctuaires de l'art français, misérablement détruit en 1813, des statues du XII^e siècle s'adossaient aux piliers : c'étaient celles de saint Pierre, de saint Sernin, de saint Exupère et d'un diacre. Saint Sernin était placé près de saint Pierre, parce que suivant la tradition qui avait prévalu alors, l'apôtre de Toulouse avait reçu sa mission du premier des papes : *Ecce Saturninus quem miserat ordo latinus*, disait l'inscription : « *Voici saint Sernin envoyé par l'église latine.* » Toulouse se donnait donc comme la fille spirituelle de Rome. Saint Sernin était le héros de la foi, saint Exupère, un de ses premiers successeurs, était le héros de la charité. En un temps de disette, il avait vendu tous les ornements de l'église, et même le calice et la patène, pour nourrir les pauvres. L'artiste de Toulouse l'avait représenté un calice à la main; c'était le calice de verre qui avait remplacé le calice d'argent; près de lui, un diacre portait une patène d'osier tressé : sainte pauvreté des temps antiques qui touchait les cœurs. Ainsi l'art naissant avait voulu éterniser la mémoire des deux plus grands saints de Toulouse : on les y cherche vainement aujourd'hui. Mais ce qu'on ne trouve plus à Toulouse, on le voit ailleurs, car la gloire de saint Sernin rayonnait au loin. Entre Carcassonne et l'ancien évêché d'Alet s'élève, cachée au fond d'une vallée, l'ancienne abbaye de Saint-Hilaire. Ici, un précieux monument du passé nous a été fidèlement conservé. Un sarcophage du XII^e siècle, sculpté sur toutes ses faces, raconte le martyre de saint Sernin. On le voit saisi par les païens au moment où il annonce l'Évangile. Puis il est attaché au taureau qu'un bourreau excite de l'aiguillon : des bêtes au visage presque humain grimacent autour du saint et semblent incarner la férocité du vieux monde, pendant que deux femmes contemplent le martyr avec attendrissement. Ce sont les deux vierges saintes, « *les saintes puelles* », qui vont l'ensevelir, celles-là mêmes qu'on honorait sur la route de Carcassonne à Toulouse, au Mas-Saintes-Puelles. Bien loin de Saint-Hilaire, de l'autre côté de Toulouse, le cloître de Moissac célèbre lui aussi la gloire de saint Sernin : un chapiteau lui est consacré. Le juge assis sur son siège vient de condamner



FIGURE XLIII (*sarcophage, ancienne abbaye de saint Hilaire*)

[de cette scène, l'hermétique retiendra qu'elle s'apparente à une autre où la légende affirme que Zéthos et Amphion tuèrent Lycos, fils de Cadmos, et attachèrent son épouse, Dircé, par les cheveux aux cornes d'un taureau sauvage qui la traîna sur les rochers jusqu'à ce que mort s'ensuive. On ajoute qu'Amphion fut tué par les traits justiciers d'Apollon et d'Artémis pour avoir insulté leur mère, Létô, cf. [rébus de saint Grégoire-sur-Vivère](#)]

l'apôtre, et déjà il a été attaché aux cornes du taureau. Le Capitole est représenté sous l'aspect d'une haute tour à étages : elle fait penser à la forteresse qui dominait Toulouse au moyen âge, à ce château narbonnais qu'on attribuait aux Romains. Sur une autre face du chapiteau, la main de Dieu sort du ciel pour recueillir l'âme du martyr. Il subsiste donc encore, on le voit, quelques-unes des œuvres que l'art du Midi avait consacrées à saint Sernin. Si nous descendons la Garonne vers

Bordeaux, nous pénétrons dans une province où régnaient d'autres saints. L'Agenais était le domaine de sainte Foy, de saint Caprais, de saint Vincent, martyrs de la grande persécution de Dioclétien. La jeune sainte Foy amenée devant le gouverneur romain refusa de sacrifier; c'est pourquoi elle fut étendue sur un gril de fer rouge puis décapitée. Le courage de cette enfant de douze ans inspira des remords au pasteur du troupeau, à saint Caprais, qui s'était réfugié dans une grotte de la montagne. Il assistait de loin au combat de la sainte et voyait, dit la légende, des anges tenant une couronne au-dessus de sa tête. Il se présenta donc résolument au gouverneur, se proclama chrétien et livra sa tête au bourreau. Quant à saint Vincent, dont une légende tardive fait le successeur de saint Caprais, il voulut mettre fin au culte de Belenus, et il arrêta la roue enflammée, symbole du soleil, que l'on faisait descendre chaque année sur la pente de la colline. Traîné devant le magistrat romain, il fut battu de verges et décapité. On s'attendrait à rencontrer à Agen, au lieu même du martyr de sainte Foy, quelque belle œuvre de la sculpture romane consacrée à la jeune sainte; mais au XI^e siècle, ses reliques, convoitées depuis longtemps comme un trésor sans prix, furent dérobées par un moine de Conques et emportées dans les montagnes du Rouergue. C'est Conques qui va devenir désormais le centre du culte de sainte Foy et nous allons l'y retrouver tout à l'heure. Agen ne nous montre plus aujourd'hui qu'un chapiteau consacre à saint Caprais dans l'église qui lui est dédiée. Le saint est décapité devant le gouverneur romain, Dacien; une inscription désigne chaque personnage par son nom : *Dacianus, miles, sanctas Caprasius*, et un vers latin indique le rôle de chacun : *Praecipit, occidit, moritur, caelestia scandit*. Dacien est là pour ordonner, le soldat pour tuer, saint Caprais pour mourir. L'art n'oublia pas non plus saint Vincent. Ses reliques furent longtemps conservées dans la ville gallo-romaine de Pompejac, qui devint le Mas d'Agenais; un magnifique sarcophage du V^e siècle, qu'on y voit encore, passe pour avoir été son tombeau. Or, dans l'église du Mas, un chapiteau roman représente un martyr à genoux décapité par la main du bourreau. Aucune inscription n'accompagne la scène, mais, en ce lieu, elle ne saurait représenter autre chose que la mort de saint Vincent. Ses reliques, il est vrai, n'étaient plus alors au Mas : elles avaient été transportées à Conques, à l'époque des incursions normandes; toutefois, le souvenir de saint Vincent était demeuré vivant au Mas d'Agenais et son culte continuait à y être célébré. Au temps des rois wisigoths, Euric et Alaric, la Gascogne eut une nouvelle génération de martyrs. Les Wisigoths étaient ariens et persécutaient les catholiques qu'ils obligeaient à se convertir à leur symbole sous peine de mort. Les vieux livres liturgiques et les légendes populaires perpétuèrent le souvenir de quelques-uns de ces martyrs. Un des plus fameux fut saint Maurin, jeune apôtre qui, loin de dissimuler sa foi, la proclamait sur la place publique de Lectoure. Il fut décapité sur l'ordre du roi Alaric, et la tradition rapportait qu'on l'avait vu porter sa tête jusqu'à la fontaine Militane. Les artistes n'auraient peut-être jamais illustré sa mémoire, s'il ne s'était fondé aux confins de l'Agenais et du Quercy une abbaye sous son nom. L'église de Saint-Maurin (Lot-et-Garonne) n'est plus aujourd'hui qu'une ruine, mais deux de ses colonnes sont encore couronnées de deux beaux chapiteaux romans où l'on retrouve le style de Toulouse et de Moissac. Sur l'un d'eux, un martyr porte sa tête dans ses mains; une chrétienne, inclinée devant lui, s'apprête à recevoir sa tête sur un voile. Le vocable de l'église, dédiée à Saint-Maurin, ne permet pas d'hésiter sur le sens de la scène. Voilà à peu près tout ce que nous offre cette vaste région du Midi. Elle a dû être autrefois incomparablement plus riche en images de saints; la grande école toulousaine y avait sans aucun doute prodigué ses chefs-d'œuvre, mais le temps ne les a pas respectés. Aucun pays n'a été, au XII^e siècle, plus fécond que la belle plaine qui se déroule dans la lumière jusqu'aux Pyrénées, sorte de Lombardie de la France, mais aucun pays n'a été plus souvent dévasté. La guerre des Albigeois, la guerre de Cent ans, les guerres de religion y ont accumulé tant de ruines, que l'on admire qu'il y reste encore quelques témoignages de ce qu'a été le génie du Midi. Il faut aller jusqu'aux Pyrénées pour retrouver les saints. Ces poétiques montagnes eurent leur légende dorée : elles eurent leurs martyrs, leurs vieux évêques, leurs ermites. Plusieurs sans doute furent célébrés par l'art, mais bien peu de ces œuvres subsistent aujourd'hui.

A l'entrée des vallées pyrénéennes, à Foix, une abbaye, jadis célèbre, portait le nom d'un martyr de la persécution arienne, saint Volusien. Son église a été à presque entièrement refaite et son cloître roman complètement détruit. Un hasard pourtant nous a rendu un de ses chapiteaux historiés. Ce chapiteau est fort intéressant, car il nous raconte justement un épisode de l'histoire de saint Volusien. Volusien, évêque de Tours, était le sujet d'Alaric, roi des Wisigoths, dont le vaste royaume s'étendait jusqu'à la Loire. Soupçonné de favoriser les desseins de Clovis, qui préparait une expédition contre les ariens du Midi, il fut, sur l'ordre d'Alaric, arraché à son siège de Tours et conduit à Toulouse. A Toulouse, il fut traité comme un malfaiteur, on lui lia les mains et on l'emmena vers l'Espagne. Mais, en arrivant au pied des montagnes, les soldats qui le conduisaient lui ordonnèrent de s'agenouiller dans un champ et lui tranchèrent la tête. Le chapiteau nous montre Volusien, les mains liées et la corde au cou, entraîné par ses bourreaux. On ne voit pas sa mort, ni les frênes qui poussèrent

miraculeusement sur le lieu de son supplice, mais on voit la vengeance du ciel. L'autre face du chapiteau, en effet, représente l'armée victorieuse de Clovis assiégeant Toulouse; plus loin, la ville est prise et les vainqueurs en démolissent les murs. Ce précieux monument, est conservé au Musée de Foix, et il mérite de l'être, car Foix est une création des reliques de saint Volusien : la ville est née autour du monastère qui gardait le tombeau du martyr. En entrant dans la montagne, on voit s'élever au-dessus

de la vallée de Luchon une église romane dédiée à saint Aventin. Les chapiteaux du portail retracent son histoire. Saint Aventin est un ermite du VIII^e siècle qui vivait dans la solitude sans autre société que celle des ours de la forêt. Parfois il quittait sa cabane pour enseigner l'évangile aux montagnards, toujours attachés à leurs anciens dieux : tous l'entouraient de respect. Mais les Arabes, qui parcouraient alors le Midi, entendirent parler de ce propagateur de la foi chrétienne. Ils se mirent à sa recherche et quand ils eurent découvert sa retraite, ils s'emparèrent de lui et lui tranchèrent la tête. Les chapiteaux racontent la naissance, la vie et la mort du saint ermite; comme beaucoup d'autres saints, il est représenté portant sa tête dans ses mains. A l'abside, un bas-relief nous montre le taureau qui retrouva le tombeau de saint Aventin dont on avait perdu le souvenir. Puissance de l'art chrétien ! Une église, accrochée au rocher, perpétue depuis près de huit cents ans la mémoire d'un pauvre ermite inconnu. C'est dans une région voisine de Luchon que s'élève, au sommet d'une acropole, la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges. Elle est du XIV^e siècle, mais le portail et le rude clocher qui le domine sont du XIII^e. Un beau tympan de l'école toulousaine représente l'Adoration des Mages; à l'extrémité de ce tympan, derrière la Vierge, un évêque fait face au spectateur : il lève la main droite pour bénir et tient la crosse de la main gauche. Quel est ce mystérieux personnage introduit par l'artiste dans une scène sacrée ?



FIGURE XLIV (*église saint Bertrand-de-Comminges; tympan*)

Les archéologues ont nommé à tout hasard saint Sernin; pourtant, en ce lieu, un autre nom s'impose au souvenir. C'est à la fin du XI^e siècle, en effet, que le petit-fils des comtes de Toulouse, l'évêque saint Bertrand, releva de ses ruines la ville antique de Lugdunum Convenarum, devenue une solitude; il rappela les habitants, rebâtit l'église et fit fleurir le désert. Il fut le second fondateur de la cité qui prit son nom. On ne saurait douter que ce grand évêque — auquel par surcroît on attribuait le don des miracles — n'ait été représenté au portail de sa cathédrale. Saint Bertrand mourut en 1123. Son image dut être sculptée peu d'années après sa mort, dans un temps où son souvenir était encore vivant dans toutes les mémoires. Elle est certainement antérieure à 1179, date de la canonisation du saint, car il est représenté sans nimbe. Cette effigie d'un grand homme qui n'était pas encore un saint, est fort intéressante; il a fallu un vif mouvement d'enthousiasme pour qu'on ait osé représenter un contemporain, un homme que tous avaient connu, à côté de la Vierge et des rois Mages. Ces hautes Pyrénées n'étaient pas alors une barrière entre la France et l'Espagne. Les saints français étaient vénérés dans l'Espagne du nord, les saints espagnols dans la France du midi. Il est curieux de retrouver ça et là des traces de ce culte que les églises méridionales avaient voué aux saints d'au delà des monts. Un chapiteau du cloître de Moissac représente le martyr des trois saints de Tarragone, Fructueux, Augure et Euloge. Ces illustres chrétiens du III^e siècle, célébrés par saint Augustin et par Prudence, sont représentés avec le costume du XII^e. L'évêque Fructueux porte la

crosse et la mitre; les diacres Auguste et Euloge ont la dalmatique et le manipule. Le proconsul Aemilianus, gouverneur de la Tarraconaise, est assis sur son trône, et il a près de lui, comme un baron féodal, un joueur de rote. C'est le moment où s'échangent entre AEmilianus et Fructueux les paroles célèbres. « *Je suis évêque du Christ, dit Fructueux. — Dis que tu l'as été* », répond AEmilianus et il l'envoie au supplice avec ses deux compagnons. Une autre face du chapiteau montre les trois saints en prière au milieu de leur bûcher, et plus loin, les anges emportant leur âme au ciel dans une gloire. La présence dans l'abbaye de Moissac de quelque insigne relique des martyrs de Tarragone explique sans doute pourquoi les moines voulurent avoir sans cesse sous les yeux leur histoire. Des reliques retrouvées, il y a quelques années, dans l'autel de l'église de Valcabrière (Haute-Garonne) ont fait deviner les noms de trois des statues qui en ornent le portail : elles représentent le diacre saint Étienne et deux saints espagnols, saint Just et saint Pasteur. C'étaient deux écoliers de Complutum, qui s'appela plus tard Alcalá de Henares; au temps de la persécution de Dioclétien, ils comparurent devant le préfet Dacien qui les fit battre de verges et mettre à mort. Prudence a célébré leur courage. L'artiste connaissait fort bien leur histoire, car il s'est efforcé de leur donner un air de jeunesse; au-dessus de leur tête, des chapiteaux racontent leur martyre; un des saints est attaché à un arbre pour être flagellé, l'autre est décapité. Dans le cloître de marbre d'Elne [Pyrénées-Orientales], non loin de la grande route romaine qui conduisait en Espagne, on ne s'étonne pas de rencontrer une sainte espagnole; un des chapiteaux représente le martyre de sainte Eulalie, patronne de la cathédrale d'Elne. La jeune sainte de Mérida était déjà célèbre en France, puisque le plus ancien de nos poèmes en langue romane lui est consacré. Voilà à peu près tout ce qui subsiste dans le Sud-Ouest des œuvres que le XII^e siècle avait consacrées aux saints de la France méridionale et de l'Espagne.

II

En pénétrant dans l'Aquitaine, nous entrons dans le royaume de saint Martial. Saint Martial fut vénéré de bonne heure comme l'apôtre du Limousin, mais jusqu'au XI^e siècle, on sut peu de chose de son histoire. C'est alors que fut écrite sa merveilleuse légende. On l'attribua à saint Aurélien, le premier de ses successeurs, cet Aurélien dont la chapelle s'élève aujourd'hui au milieu de la rue des Bouchers, à Limoges. Ce récit s'embellit encore, et il se forma, autour de saint Martial, tout un cycle de poétiques légendes. Il ne fut plus un simple missionnaire, il devint un contemporain, un disciple du Christ; tout enfant il avait entendu sa parole. C'est de lui que le Christ avait dit : « *Quiconque ne ressemble pas à cet enfant n'entrera pas dans le royaume des cieux.* » Il avait assisté à la multiplication des pains, au lavement des pieds, à la Cène. Plus tard, il avait accompagné saint Pierre à Rome. Saint Pierre lui donna son bâton et l'envoya évangéliser la Gaule; avec ce fameux bâton, qui fut longtemps conservé dans l'église Saint-Seurin de Bordeaux, saint Martial ressuscitait les morts. Il entra en conquérant dans l'Aquitaine : partout où il passait, une église naissait. Il fut le fondateur non seulement de l'église de Limoges, mais de celles de Bourges, de Poitiers, de Saintes, de Bordeaux, de Cahors, de Tulle, de Rodez, d'Aurillac, de Mende, du Puy. Les premiers évêques de ces villes, qu'on en avait cru les apôtres, n'étaient que ses disciples. De poétiques personnages accompagnent saint Martial. Il était venu en Gaule, - disait-on, - avec sainte Véronique, qui avait essuyé la face du Sauveur sur le chemin du Calvaire, et avec saint Amateur, que l'on confondra plus tard avec le Zachée de l'Évangile, ce Zachée, à qui le Christ avait parlé. Véronique et Amateur qui avaient vu, qui avaient entendu le Verbe ne purent se résigner à vivre dans la société des hommes; ils s'enfermèrent tous les deux dans la solitude. Saint Amateur se retira dans la profonde vallée où s'éleva plus tard le sanctuaire de Rocamadour; quant à Véronique elle bâtit son ermitage dans le désert de Soulac, au bord de l'Océan. La légende nous montre encore auprès de saint Martial une jeune vierge, sainte Valérie. Elle appartenait à une des plus illustres familles du pays des Lémovices, et était fiancée au proconsul romain; mais elle avait entendu saint Martial et reçu le baptême : elle aspirait à la perfection. Elle refusa d'épouser le proconsul qui dans sa colère la fit mettre à mort. Un centurion lui trancha la tête; la sainte la prit dans ses mains et alla la présenter à saint Martial qui célébrait la messe dans l'église de Limoges. Les visiteurs du palais des papes d'Avignon connaissent les délicieuses fresques de Matteo de Viterbe, où l'on voit se dérouler toute cette histoire de saint Martial sous un ciel d'azur. Il ne faut pas attendre du XII^e siècle des œuvres d'un charme aussi pénétrant. D'ailleurs, saint Martial, qui a tenu tant de place dans l'imagination des hommes du XII^e siècle, n'a laissé que peu de traces dans l'art de ce temps. Beaucoup d'œuvres, sans aucun doute, ont disparu. La grande église abbatiale de Limoges, où s'élevait son tombeau, cette fameuse église Saint-Martial, qui attirait tant de pèlerins, fut détruite, avec toutes ses œuvres d'art, au temps de la Révolution : perte irréparable pour l'iconographie de saint Martial. La fresque y racontait-elle sa légende ? On peut le croire, car, dans l'église qui précéda celle-là, on pouvait voir, au témoignage d'Adhémar de Chabannes, des peintures murales qui retraçaient sa vie. Dès la fin du X^e siècle, un moine orfèvre de l'abbaye, avait

fait pour l'autel une statue d'or de saint Martial qui le représentait assis, bénissant de la main droite, et portant le livre de la main gauche. Il est probable que dans beaucoup d'églises qui se glorifiaient devoir être fondées par saint Martial, on voyait quelque œuvre d'art rappelant son apostolat. A Toulouse, la légende allait jusqu'à associer saint Martial à saint Sernin dans la prédication de l'Évangile; c'est pourquoi, au portail de l'église Saint-Sernin, saint Martial était représenté; sa statue répondait à celle de saint Sernin et près d'elle on lisait cette inscription : *Hic socius socio subvenit auxilio*. Ainsi au témoignage même des clercs de Toulouse, gardiens du tombeau de saint Sernin, leur saint patron avait été secondé dans son œuvre par le grand saint Martial, disciple du Seigneur. A l'autre extrémité de l'Aquitaine, aux confins du Berry, on voit encore dans l'église romane de Méobecq (Indre) une peinture murale du XII^e siècle qui représente saint Martial. Les moines de Méobecq, en effet, racontaient que saint Martial, dans ses voyages évangéliques, était venu jusque-là. Il subsiste probablement plus d'une œuvre du XII^e siècle, où nous ne savons plus aujourd'hui reconnaître saint Martial. A la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, on voit, sous des arcatures, à côté des douze apôtres, deux évêques : il est probable que l'un d'eux est saint Martial, fondateur, suivant la légende, de l'église de Poitiers, et presque égal en dignité aux apôtres. Quelques œuvres de la fin du XII^e siècle nous offrent les plus anciennes représentations de la légende de saint Martial : ce sont des châsses émaillées provenant des ateliers de Limoges. Sur l'une d'elles [Collection Marlin-Leroy, t. I. Pl. XV. Le fond vermiculé, les costumes, le style indiquent le XII^e siècle.], saint Martial ressemble à

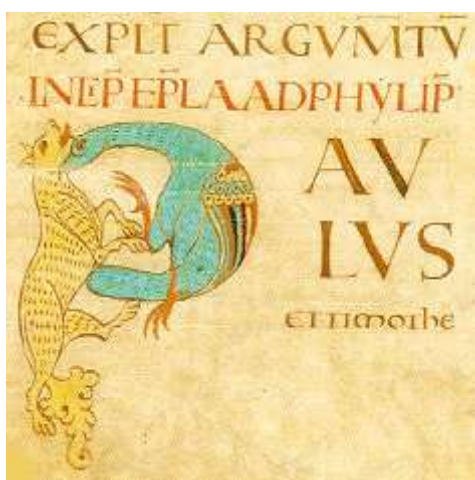


FIGURE XLV (*bible de saint Martial*)

un apôtre, et comme les apôtres, il a les pieds nus — privilège exceptionnel et signe de sa haute mission. Il porte à la main le fameux bâton : il lui suffit de le présenter à un possédé aux cheveux hérissés, pour qu'aussitôt le démon s'échappe par sa bouche. Ce miracle frappa d'admiration sainte Valérie et la disposa à recevoir le baptême. Sur l'autre face de la châsse, en effet, elle s'agenouille devant saint Martial qui la bénit; mais déjà le proconsul ordonne au bourreau de la mettre à mort. Une autre châsse du même temps représente le centurion conduisant sainte Valérie au supplice [Ancienne collection Soltykoff, voir Rupin, *l'Œuvre de Limoges*, p. 403.]. La jeune sainte porte encore la robe collante aux manches démesurées des plus anciennes statues de Chartres. Le bourreau lui tranche la tête, mais elle la prend dans ses mains, et va la présenter à saint Martial qui célèbre la messe; un ange vole au-dessus d'elle, et, par un charmant artifice, la tête de l'ange tient la place de la tête de la sainte. Sainte Valérie est ici l'héroïne que célèbre l'artiste, et c'est sans aucun doute une de ses reliques que contenait la châsse. Sainte Valérie, en effet, fut presque aussi populaire que saint Martial lui-même. Quand les comtes de Poitiers venaient se faire sacrer ducs d'Aquitaine à Limoges, l'évêque leur présentait la couronne et l'épée, puis le doyen du chapitre leur mettait au doigt l'anneau de sainte Valérie : c'étaient les fiançailles du duc et de l'église d'Aquitaine dont Valérie était le plus pur symbole. C'est pourquoi les œuvres d'art qui la représentent, - trop rares aujourd'hui, - nous touchent comme une poétique image du passé. Non loin de Bellac, l'antique église Saint-Pierre-de-la-Trémouille conserve quelques restes d'une fresque du XII^e siècle; deux saintes apparaissent encore dont on peut lire les noms : ce sont sainte Valérie et sainte Radegonde [Voir un dessin de la fresque dans le *Bullet. de la Société des antiq. de l'Ouest*, 1912, p. 633.]. La légende dorée du Poitou s'unit là à celle du Limousin. Le monastère de Chambon-sur-Voueyze (Creuse), à l'extrémité de la Marche, fut un des foyers du culte de sainte Valérie. Il possédait une partie de ses reliques, mais le charmant buste d'argent qui les contient aujourd'hui ne remonte qu'au XV^e siècle : il représente la jeune martyre avec une couronne et un riche collier. Dans la vieille église romane de Chambon, aucune des œuvres qui furent consacrées au XII^e siècle à sainte Valérie ne s'est conservée; mais ce qu'on ne voit plus à

Chambon, on le voit un peu plus loin dans l'église abbatiale d'Ébreuil en Bourbonnais. Dans la tribune, une peinture murale du XII^e siècle représente, à côté du martyr de saint Pancrace, dont l'église avait sans doute quelque relique, le martyr de sainte Valérie. C'est ici la limite où s'arrêtait la gloire de la sainte. Les autres compagnons de saint Martial, saint Amateur et sainte Véronique, célèbres dès le XII^e siècle, ont inspiré des oeuvres d'art que le temps a presque complètement détruites. Rocamadour, trop souvent saccagé, ne nous montre plus le fondateur du sanctuaire, saint Amateur, que le peuple appelait saint Amador; mais on y voit encore la Vierge de bois, recouverte jadis de plaques d'argent, qu'on disait faite de sa main [*Elle ne remonte pas plus haut que le XIII^e siècle. Revue de l'art chrétien, 1892, p. 7 et suiv.*]. Un monastère s'éleva à Soulac, près du tombeau de sainte Véronique. L'église qui contenait les reliques de la sainte s'appelait Notre-Dame-de-la-Fin-des-Terres : on était là en effet à une des extrémités du monde, au bord de l'inconnu. Un vaste désert de sables, et la rumeur lointaine du grand Océan, alors sans limites, donnaient au lieu une religieuse beauté. La dune, poussée par le vent, envahit peu à peu le monastère et finit par le recouvrir. En 1860, des fouilles

firent réparaître l'église romane qui sortit de son linceul de sable, comme un temple de la Haute-Egypte. On remarqua alors deux chapiteaux qui décoraient l'entrée de la chapelle dédiée jadis à sainte Véronique : l'un représente un tombeau, l'autre des pèlerins debout des deux côtés d'un autel, sur lequel repose une châsse. Ce sont, suivant toutes les vraisemblances, le tombeau et la châsse de sainte Véronique qui attirèrent tant de pèlerins à Soulac. C'est ainsi que du Bourbonnais à l'Océan, du Berry à Toulouse a rayonné la légende de saint Martial et de ses compagnons. Le centre de l'ancienne Aquitaine, avec ses vallées profondes et ses rivières rapides a toutes les beautés d'une nature primitive, mais c'est un pays de granit, où la pierre résiste au travail du ciseau. Aussi n'est-ce pas par les sculpteurs que les saints y furent célébrés, mais par les orfèvres. Dès la fin du X^e siècle, plusieurs églises d'Aquitaine avaient des images d'or, d'argent, ou de cuivre de leurs saints patrons, images qui étaient en même temps des reliquaires. Écoutons l'écolâtre d'Angers, Bernard, qui parcourut le Plateau Central dans les premières années du XI^e siècle.

« Jusqu'ici, dit-il, il me semblait que les saints ne devaient recevoir d'autres honneurs que ceux du dessin ou de la peinture : il me semblait absurde et impie de leur élever des statues. Mais tel n'est pas le sentiment des habitants de l'Auvergne, du Rouergue, de la région toulousaine et des pays voisins. Chez eux, c'est une antique habitude que chaque église possède une statue de son patron. Suivant les ressources de l'église, cette statue est d'or, d'argent, ou d'un métal moins précieux; on y enferme le chef, ou quelque insigne relique du saint [Liber miracul. sanctae Fidis, publié par l'abbé Bouillet, Lib. I, cap. XIII.]. »

Ainsi, l'homme du Nord, en entrant dans le Midi, découvrait une autre France. Bernard nous a fait connaître quelques-unes de ces statues. Au synode de Rodez, on en avait apporté plusieurs sur la prairie aux portes de la ville; chacune d'elles s'abritait sous une tente et elles formaient une assemblée plus imposante que celle des évêques. C'était « *la majesté d'or* » de saint Marins, patron de l'abbaye de Vabres, en Rouergue, « *la majesté d'or* » de saint Amand, deuxième évêque de Rodez, « *la majesté d'or* » de sainte Foy de Conques, et, enfin, près de la châsse d'or de saint Sernin, « *la majesté d'or* » de la Vierge. En descendant vers le Midi, Bernard avait déjà rencontré « *la majesté* » de saint Géraud, ce jeune chevalier devenu moine, qui avait donné son nom à la grande abbaye d'Aurillac. Mais il ne semble pas avoir vu « *la majesté* » de saint Martial, dans l'abbaye de Limoges. Il subsiste encore aujourd'hui quelques-unes de ces étranges statues. La « *majesté* » de sainte Foy est toujours à Conques, comme au temps de l'écolâtre Bernard, mais on ne reconnaît guère dans cette idole dorée la jeune martyre d'Agen dont nous avons raconté l'histoire. La sainte, assise sur son trône, étincelle d'or et de pierreries; elle porte une couronne fermée d'une forme très antique; de longues boucles d'oreilles

pendent sur ses épaules; de chaque main elle tient délicatement, entre deux doigts, deux petits tubes où l'on mettait des fleurs; de beaux camées antiques sont incrustés ça et là, dans le métal de sa robe. Ne pouvant la faire belle l'artiste l'avait faite si riche, qu'elle inspirait un religieux effroi; mais il y avait autour d'elle une auréole de miracles plus éclatante encore que le rayonnement de l'or. Un fléau dévastait-il les environs, un différend s'élevait-il entre deux villes, un baron disputait-il à l'abbaye un de ses domaines, aussitôt la statue de la sainte sortait du sanctuaire. Elle était portée par un cheval choisi, dont le pas était très doux. Autour d'elle, de jeunes clercs faisaient retentir des cymbales et résonner des cors d'ivoire. Elle s'avavançait avec majesté, comme jadis la Magna Mater, au temps où ces montagnes étaient païennes. Partout où elle passait elle rétablissait la concorde, faisait régner la paix; les miracles éclataient si nombreux qu'à peine les moines avaient-ils le temps de les écrire. La sainte se plaisait surtout à délivrer les prisonniers ; au portail de Conques on la voit

prosternée devant la main de Dieu : elle prie sans aucun doute pour les captifs, car des fers sont suspendus en ex-voto derrière elle. La statue de sainte Foy fut portée bien au delà des limites du Rouergue; on la vit en Auvergne et dans le pays albigeois. On lui dressait tous les soirs une tente, et sur la tente on élevait un berceau de verdure. Combien il est heureux que « *la majesté* » de sainte Foy se soit conservée intacte à travers tant de siècles ! Comme ce bloc d'or nous illumine le haut moyen âge ! Comme il nous fait comprendre ce qu'il y avait de mystérieux et de redoutable dans le pouvoir du saint ! La statue de sainte Foy est unique de richesse : il subsiste dans ces régions deux autres images de saints qui sont plus simples et un peu moins anciennes. L'une se conserve dans l'église du Monastier, antique abbaye, perdue dans les solitudes du Velay. C'est une statue à mi-corps, faite de plaques d'argent, relevée de cabochons : elle représente un saint aux yeux saillants, au nom farouche, saint Chaffre. Chaffre est la forme populaire de Theofredus. Saint Chaffre est un martyr du temps de l'invasion sarrasine. Abbé du Monastier, il donna à ses moines l'ordre de s'enfuir et resta seul en face des Arabes. Battu de verges, il fut laissé mourant dans son église, mais le lendemain, se soutenant à peine, il se présenta, au milieu d'une fête, devant les imans, et commença à leur prouver qu'ils n'adoraient pas le vrai Dieu : ses bourreaux l'achevèrent. Comme celle de sainte Foy, la statue de saint Chaffre contenait des reliques qui la rendaient plus vénérable.



FIGURE XLVI (*saint Chaffre*)

La statue de saint Chaffre est peut-être du XI^e siècle; celle de saint Baudime, déjà plus savante, doit être du XII^e. Elle se conserve dans l'église de Saint-Nectaire, et perpétue le souvenir d'un des premiers missionnaires de la foi en Auvergne. C'est une statue à mi-corps, comme celle de saint Chaffre; elle n'est pas en argent, mais en cuivre repoussé, ciselé et doré. La chevelure est faite de boucles parallèles, comme celles d'une tête grecque archaïque; les yeux d'ivoire, à la prunelle de corne, donnent à l'apôtre un regard sévère qui intimide. Ces œuvres encore éloignées de la vie prêtent aux saints une majesté lointaine, les entourent de mystère : elles répondent à merveille aux sentiments qu'évoquait alors la sainteté. Ces statues reliquaires, nombreuses jadis dans les provinces montagneuses du centre de la France, semblent être l'œuvre d'artiste monastiques. Il y avait à Conques un atelier d'orfèvrerie, et c'est probablement dans l'abbaye même que la statue de sainte Foy a été faite au X^e siècle. Mais vers le milieu du XII^e siècle, les ateliers de Limoges commencent à prendre la première place. C'est Limoges qui va avoir la charge de célébrer les saints de l'Aquitaine et bientôt d'une partie de la chrétienté; alors commence à Limoges cette longue liturgie de plusieurs siècles en l'honneur des saints, qui s'exprime par le cuivre et l'émail. Les monuments de l'orfèvrerie limousine du XII^e siècle sont rares aujourd'hui. On voyait, avant la Révolution, dans la fameuse abbaye de Grandmont, un des chefs-d'œuvre de l'école, une châsse émaillée, qui contenait les reliques de saint Étienne de Muret, le fondateur de l'ordre. Toute la vie du saint y était racontée. Saint Étienne, né en Auvergne, à Thiers, appartenait au Limousin par ses vertus : c'est, en effet, dans la forêt de Muret, près de Limoges, qu'il avait vécu. Il était naturel qu'il fût célébré par les émailleurs limousins. Une plaque d'émail du XII^e siècle, aujourd'hui au musée de Cluny, est très probablement un débris de la châsse de Grandmont. Saint Étienne de Muret, qui avait fait un pèlerinage à Bari, voit le grand saint du lieu, saint Nicolas, lui apparaître : une inscription en français du sud de la Loire explique la scène. La vie du saint se continuait, racontée dans tous ses détails. On devait voir comment saint Étienne de Muret, au moment où il se consacra à la solitude, mit un anneau à son doigt, et plaça sur sa tête l'acte de renoncement qu'il venait d'écrire : « *Ce sera, dit-il, mon bouclier au*

jour de ma mort. » Ce génie symbolique était en parfaite harmonie avec l'art du XII^e siècle. Nous avons déjà parlé des châsses où saint Martial et sainte Valérie sont célébrés. Il subsiste encore une magnifique châsse de la seconde partie du XII^e siècle consacrée à la gloire d'un saint du centre de la France par les émailleurs limousins; elle contient les reliques de saint Calmin et se conserve dans l'église de Mozat, près de Riom. Saint Calmin, qui fut au VII^e siècle gouverneur de l'Auvergne, du Velay et du Gévaudan, descendait de Calminius, l'ami de Sidoine Apollinaire. Un voyage à Lérins lui fit vivement sentir la beauté de la vie monastique. Il ne fut peut-être jamais moine, mais il fonda des monastères, en Velay d'abord, à Calminiacum, puis dans le Limousin, à Tulle, enfin en Auvergne, à Mozat. Sa femme, sainte Namadie prenait sa part de ses travaux et l'aidait de ses conseils. C'est pourquoi un des émaux nous montre les deux époux faisant construire Calminiacum, qui s'appellera plus tard le Monastier : c'est l'abbaye qu'illustrera saint Chaffre. On les voit ensuite faisant élever le monastère de Tulle, puis celui de Mozat; des maçons préparent le mortier, montent à l'échelle. L'abbaye n'est pas encore terminée, mais déjà l'église est construite et le calice est sur l'autel : la maison de Dieu a donc été faite avant celle des moines. Leur œuvre achevée, Calmin et Namadie meurent saintement; leur âme s'élève dans une auréole et la main de Dieu sort du ciel. Cette œuvre magnifique avive nos regrets. Combien de châsses semblables ont disparu, au temps où ces trésors, arrachés du sanctuaire, se vendaient au poids du cuivre et devenaient des chaudrons ! Les quelques monuments de ce genre qui subsistent sont du XIII^e siècle ou des siècles suivants. Parfois, au milieu des bruyères et des blés noirs en fleurs du Limousin, on rencontre, dans une église de village, une châsse émaillée qui raconte l'histoire de saint Dulcide, de saint Psalmet, de l'ermite saint Viance. Parfois, un buste reliquaire représente le grave saint Étienne de Muret, l'esclave saint Théau, racheté par saint Éloi, et orfèvre comme son maître, l'abbé saint Yriex et l'exquise sainte Fortunade. Nous respirons un instant tout le parfum de passé, et il y a beaucoup de fastueux chefs-d'œuvre qui nous touchent moins que ces humbles merveilles.

III

Dans l'immense domaine de saint Martial, le Poitou occupait une place à part; il avait eu, en effet, au IV^e siècle, un des saints les plus illustres de la chrétienté : saint Hilaire. Celui-là était un saint authentique que la légende osa à peine effleurer, il n'avait pas vécu dans le crépuscule des temps mérovingiens, mais dans ce IV^e siècle qu'éclairait encore la lumière antique. D'abord païen, marié avant d'être évêque, il avait été, une fois devenu chrétien, un des plus vaillants défenseurs de l'orthodoxie contre l'arianisme. Ses livres, — dit saint Jérôme, — avaient la force irrésistible du Rhône. Exilé en Orient par un empereur arien, il y étudia les ouvrages d'Origène et fit connaître à l'Église des Gaules l'exégèse allégorique des Alexandrins. Un tel saint était-il bien selon le cœur des pèlerins du XII^e siècle qui, passant par Poitiers pour aller à Saint-Jacques-de-Compostelle, s'arrêtaient à son tombeau? On en pourrait douter, si on ne savait que de nombreuses merveilles avaient maifesté le pouvoir du saint après sa mort et lui avaient créé une légende. C'est au-dessus du tombeau de saint Hilaire qu'apparut cette colonne de feu qui guida Clovis avant la bataille de Vouillé. Il est probable que c'étaient ces miracles qui avaient été peints de préférence dans l'église de Saint-Hilaire de Poitiers, un des sanctuaires les plus célèbres de la France; on pouvait voir, il y a quarante ans, quelques restes de ces fresques dans les absidioles. Un seul monument rappelle aujourd'hui dans l'église la mémoire du grand docteur, un chapiteau qui représente sa mort. Aucune inscription n'accompagne la scène, mais, en un tel lieu, on ne peut guère douter que le saint qui meurt entouré de ses diacres et dont les anges emportent l'âme au ciel, ne soit saint Hilaire. Dans cette œuvre, très gauche encore, l'émotion essaie de s'insinuer : Léonnius, le disciple favori du saint, se penche encore une fois sur le corps de son maître, et il exprime sa douleur en portant sa main à sa joue, comme saint Jean au pied de la croix. Mais il y a, à Poitiers, une autre église du XII^e siècle consacrée à saint Hilaire, Saint-Hilaire-de-la-Celle, qui s'élève, suivant la tradition, sur l'emplacement de sa maison. Vers la fin de sa vie, après la mort de sa femme et de sa fille, le saint en fit un oratoire, où il aimait à se retirer. C'est là qu'il mourut en 368, et c'est de là qu'il fut porté à l'église Saint-Jean-et-Saint-Paul, construite au milieu de l'antique cimetière chrétien, et qui prit alors son nom. Jusqu'aux dévastations des protestants, on vit dans l'église Saint-Hilaire de la Celle un cénotaphe où la vie du saint était racontée. Il n'en subsiste plus qu'un fragment qui représente la mort de saint Hilaire. La scène est pleine de majesté : saint Hilaire étendu dans un sarcophage ouvert est d'une taille colossale et semble d'une autre race que le reste des hommes. Derrière lui, les clercs de son église se tiennent debout; aux deux extrémités, deux diacres nimbés sont, à n'en pas douter, Léonnius et Justus, saint Lienne et saint Just, comme on les appelait, les plus chers disciples du maître. C'est à l'un d'eux que saint Hilaire demanda avant de mourir, si la nuit était silencieuse. Au milieu de l'assemblée deux anges apparaissent, les ailes ouvertes; ils sont descendus dans cette nuit religieuse pour recueillir l'âme du mort. Cette grande manière de composer et de sentir nous indique

une époque déjà avancée du XII^e siècle. Mais ne voit-on à Poitiers que la mort de saint Hilaire ? N'y trouve-t-on aucun trait de sa vie ? Un bas-relief, qui appartient aujourd'hui à la Société des antiquaires de l'Ouest, a longtemps décoré l'église détruite de Sainte-Triaise. Il représente saint Hilaire, la crosse à la main, consacrant à Dieu la vierge Troecia, sainte Triaise. Saint Hilaire avait pu admirer en Orient les commencements de la vie monastique, et Troecia, sa fille spirituelle, est une des plus anciennes religieuses de la Gaule. Elle vécut enfermée dans sa cellule, au milieu du cimetière chrétien de Poitiers, parmi les tombeaux, comme une recluse de la Thébaidé. La propre fille de saint Hilaire, sainte Abra, suivit l'exemple de Troecia. Son père encouragea sa vocation : dans une de ses lettres, il lui

promet une perle plus belle que celle que les vierges reçoivent de leurs fiancés. On montre encore dans l'église Saint-Hilaire le couvercle du sarcophage de sainte Abra. Ce n'est pas en Poitou que l'on trouve aujourd'hui la plus curieuse représentation de la vie de saint Hilaire, mais en Bourgogne. Le sarcophage de sainte Abra (Saône-et-Loire) qui lui est dédiée, raconte au linteau du portail le plus beau chapitre de son histoire. On voit le saint arrivant au concile de Séleucie pour lutter contre les évêques ariens. Mais ici le moyen âge a déjà fait son œuvre et la légende a déformé la vérité. Dans la seconde partie du bas-relief, saint Hilaire est assis plus bas que les évêques : c'est que les ariens n'ont pas voulu lui faire de place parmi eux. Du haut du ciel un ange l'encense et le désigne comme le champion de Dieu. Le faux pape Léon quitte le concile en prononçant contre le saint des paroles menaçantes ; mais Léon meurt d'une mort ignominieuse, et les démons s'emparent de son âme. Ce bas-relief, intéressant par son sujet, est une œuvre inexpressive, où l'on ne trouve ni le mouvement, ni la vie de la grande sculpture bourguignonne. Saint Hilaire, que tant de pèlerins venaient vénérer dans son église, était le grand saint du Poitou; mais beaucoup d'autres saints, moins illustres, avaient inspiré les artistes de ces régions. Si les fresques des abbayes poitevines s'étaient aussi bien conservées que celles de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne), nous aurions une véritable histoire ecclésiastique de la province.



FIGURE XLVII (*L'arche de Noé ; peinture - abbatale de saint Savin-sur-Gartempe*)

A Saint-Savin, en effet, de grandes figures peintes dans la tribune, non loin des scènes de la Passion, représentent les saints évêques de Poitiers. Des inscriptions, encore visibles, il y a quelques années, désignaient saint Géladius et saint Fortunat, le fameux évêque poète. Dans la crypte, le temps a respecté une partie des fresques consacrées à saint Savin, le patron de l'abbaye, et à son compagnon saint Cyrien. Ce sont deux martyrs. En vain furent-ils déchirés par des ongles de fer, attachés à la roue, exposés aux bêtes, chaque fois, par un miracle, ils échappèrent à la mort. Dans l'arène, les lions — que le peintre a fait aussi inoffensifs que des chiens — viennent leur lécher les pieds. Ce fut non loin de l'abbaye, — disait la tradition, — au bord de la Gartempe, que les deux saints furent mis à mort par leurs persécuteurs. Ainsi, les hautes antiquités du Poitou étaient sans cesse

présentes aux visiteurs de l'abbaye. L'art ressuscitait le passé, le faisait vivre dans les imaginations. Soyons sûrs que dans toute l'étendue du Poitou, — une des régions de la France où la peinture monumentale a laissé le plus de traces —, il y eut des sanctuaires où l'on pouvait, comme à Saint-Savin, apprendre l'histoire des saints de la province. Les moines avaient éprouvé depuis longtemps la vertu éducatrice de la peinture; ils savaient sa puissance magique sur les foules illettrées. Mais à Charroux, à Saint-Jouin-de-Marnes, à Airvault, à Maillezais, dans toutes ces abbayes illustres du Poitou, il ne reste plus rien aujourd'hui.

IV

Le Berry, avec ses plaines indécises, fut souvent considéré comme un fief de saint Martial, car c'était lui, disait la tradition limousine, qui avait fondé l'église de Bourges. Mais à cette légende le Berry en opposait une autre, celle de son premier apôtre saint Ursin. Ursin était le Nathanael de l'Évangile; c'est lui qui le premier avait annoncé la foi nouvelle à Bourges, et il y avait apporté deux reliques sans prix : la courroie qui attachait le Christ à la colonne et quelques gouttes du sang de saint Étienne, car Nathanael avait assisté au supplice du saint diacre. Saint Ursin devenait donc presque l'égal en dignité de saint Martial. Parmi les successeurs de saint Ursin, plusieurs évêques de Bourges s'étaient élevés à la sainteté par leurs vertus. Le Berry avait eu aussi ses saints ermites : parfois, dans ce pays de marécages et de grandes forêts, on rencontrait un homme de Dieu dans la solitude. Beaucoup de ces saints qui vivaient dans la mémoire du peuple avaient dû être célébrés par l'art du XII^e siècle. Les vieilles églises du Berry ne sont pas très riches en œuvres de sculpture, mais beaucoup de ces églises étaient peintes. Plus d'une fresque se cache encore sous le badigeon, et l'on verra peut-être reparaitre un jour ces saints jadis fameux : saint Sulpice, saint Patrocle, saint Venant, saint Léopardin, saint Laurian et la bergère sainte Solange, aussi célèbre dans le Berry que sainte Valérie l'était dans le Limousin. Que nous reste-t-il donc aujourd'hui ? On voit à l'extérieur de l'église de Châtillon-sur-Indre (Indre) un bas-relief du XII^e siècle, qui décorait jadis le portail, et qui est encastré maintenant dans une fenêtre haute du transept. Il représente le Christ en majesté assis entre deux séraphins; au-dessous, saint Austregisille reçoit un flambeau de la main de saint Pierre. Saint Austregisille, que les bergers et les laboureurs appelaient saint Oustrille, était évêque de Bourges au commencement du VII^e siècle. Avant son entrée dans les ordres, on l'avait vu se rendre à Chalon pour y combattre en champ clos; évêque, il conserva l'énergie du soldat et il lutta sans cesse contre les rois mérovingiens et les agents de leur fisc. Sa sainteté s'était manifestée par de nombreux miracles : à Châtillon, un autre bas-relief dont il ne reste plus que l'inscription, le montrait guérissant une possédée. Il est fâcheux que l'architecte, qui restaura l'église vers 1880, ait si mal placé l'ancien tympan, car on ne peut plus distinguer aujourd'hui saint Austregisille recevant de saint Pierre, c'est-à-dire de Rome, le flambeau de la foi. L'église de Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher) a heureusement conservé à leur place les rudes bas-reliefs qui furent consacrés à la gloire d'Eusitius ou saint Eusice. Il y a plusieurs beaux traits dans la vie de saint Eusice. Ses parents étaient si pauvres qu'ils furent obligés de vendre un de leurs enfants comme esclave, et ce fut saint Eusice qui se sacrifia pour ses frères. Esclave, il s'affranchit par la sainteté. Sa réputation était si grande, que Childebart, traversant le Berry pour aller combattre les Visigoths d'Espagne, voulut le voir et l'interroger sur l'avenir. Il lui offrit cinquante sous d'or. « *Donne cet argent aux pauvres, lui dit Eusitius, pour moi il me suffit de prier pour mes péchés* »; puis, il annonça au roi qu'il reviendrait victorieux. Sa prédiction s'accomplit, c'est pourquoi, à son retour, Childebart s'arrêta pour revoir le saint. Après lui avoir donné le baiser de paix, il lui offrit la moitié du butin qu'il rapportait d'Espagne. Il y avait dans le cortège du roi des prisonniers de guerre « *liés deux à deux, dit l'hagiographe, comme des couples de chiens* ». Pour toute faveur, saint Eusice demanda au roi de les délivrer. Chose étrange, ces beaux épisodes ne figurent pas dans les bas-reliefs qui décorent l'abside de Selles-sur-Cher. Saint Eusice, qui fut grand par la charité, nous apparaît là comme un thaumaturge, presque comme un magicien. Il oblige les démons à se rendre utiles; sur son ordre, ils s'attellent à un char et transportent les pierres de l'église. Il se sert des loups pour garder ses troupeaux. Rien ne lui est impossible : un jour, qu'on lui a volé sa pelle de boulanger, il entre dans le four brûlant et y place tranquillement ses pains. Voilà ce que nous montre l'abside de Selles-sur-Cher. Ces miracles enchantèrent le XII^e siècle; souvent c'était le peuple lui-même qui créait cette féerie; il faisait de la vie des saints une chanson de la veillée, un conte d'hiver. Guibert de Nogent nous rapporte, dans son *De Pignoribus sanctorum*, que les femmes, en tissant la toile, chantaient les louanges de beaucoup de saints dont la vie était toute fabuleuse; et si l'on veut les reprendre, ajoute-t-il, elles vous menacent de leurs navettes ». Les bas-reliefs de Selles-sur-Cher témoignent encore de cette passion du XII^e siècle pour le merveilleux.

V

Il est peu de saints plus poétiques que les saints de l'Auvergne. Ce charme leur vient peut-être de leur premier historien, Grégoire de Tours, artiste sans le savoir, qui ne nous montre pas ses héros, mais nous les laisse entrevoir dans un demi-jour plein de mystère. C'est Injuriosus et Scolastica, « *les amants d'Auvergne* », dont un rosier réunit les tombeaux; ce sont les solitaires de la caverne et de la forêt, saint Émilien, saint Marien, saint Lupicin, saint Calupan, qui renouvellent sous un ciel glacé les prodiges des anachorètes de l'Égypte; c'est la vierge sainte Georges, dont le convoi funèbre fut escorté par un vol de colombes. La sauvage nature qui les entoure répand aussi sur eux un peu de son charme; — ce charme que le désert de la Chaise-Dieu communique à saint Robert, le haut château de Mercœur et les laves de la vallée de la Couze à saint Odilon, l'immense forêt du pays de Combrailles, la Pontiacensis sylva, aux vieux abbés de Menât. Le voyageur qui parcourt l'Auvergne, la mémoire remplie de la longue histoire de ses saints, les cherche dans ses belles églises romanes; mais il n'en découvre qu'un bien petit nombre, car le temps et les hommes n'ont pas été plus cléments à l'Auvergne qu'à nos autres provinces. L'apôtre de l'Auvergne, saint Austremoine, reposa d'abord dans l'église d'Issoire. On avait perdu le souvenir de son tombeau lorsque des hommes vêtus de blanc et portant des cierges, qui apparaissaient la nuit dans l'église, en firent retrouver la place. D'Issoire le corps de saint Austremoine fut porté à Volvic. Mais bientôt ses reliques firent un dernier voyage : elles allèrent reposer dans l'abbaye de Mozat, et Pépin le Bref, suivant la tradition, aurait porté lui-même la châsse du saint sur ses épaules. On sera déçu si on cherche à Issoire et à Volvic la trace de saint Austremoine : on ne l'y trouvera pas. Mais, à Mozat, une œuvre d'art rappelle son souvenir. Sur un des côtés de la châsse de saint Calmin, dont nous avons déjà parlé, un évêque, la crosse en main, est debout : c'est comme nous l'apprend l'inscription, Sanctus Austremonius, saint Austremoine. Mais il se pourrait que saint Austremoine fût représenté ailleurs encore. On voit, encastré dans un des murs de l'église de Mozat, le linteau d'un ancien portail. La Vierge, assise en majesté, est au milieu; elle porte l'Enfant sur ses genoux et elle ressemble, à s'y méprendre, aux vierges de bois des églises auvergnates; saint Pierre est à sa droite et saint Jean à sa gauche. Près de saint Pierre un évêque est debout. Quel peut être cet évêque ? sinon l'apôtre de l'Auvergne, saint Austremoine, le grand saint dont l'église de Mozat possédait les reliques.



FIGURE XLVIII (*châsse de saint Austremoine, l'église Saint-Austremoine, Issoire*)

Il est, on n'en saurait douter, au nombre des bienheureux, car de la main il présente à la Vierge un abbé prosterné. Dans ce bas-relief cet abbé — un des constructeurs de l'église — est le seul vivant, seul il est encore sur la terre. Il n'est pas jusqu'à la place donnée à l'évêque aux côtés de saint Pierre qui ne soit significative, car la légende auvergnate, jalouse d'égaliser saint Austremoine à saint Martial, faisait de lui un disciple du prince des apôtres. C'est à l'extrémité de l'ancienne Auvergne que nous retrouvons encore une fois saint Austremoine. Dans l'église d'Ébreuil, une fresque du XII^e siècle peinte dans la tribune nous le montre en face de sainte Valérie : la grande sainte du Poitou rencontre ici le grand saint de l'Auvergne. On racontait que saint Austremoine étant venu de Rome en Gaule avec deux compagnons, Nectaire et Baudime, leur avait confié le soin d'évangéliser le sud de la Limagne et les régions voisines. Aussi, l'église de Saint-Nectaire nous montre-t-elle à la fois le buste

de saint Baudime, dont nous avons parié, et un chapiteau consacré à l'histoire de son saint patron. Ce chapiteau raconte quatre épisodes de l'histoire de saint Nectaire. L'artiste nous transporte d'abord à Rome : saint Pierre ordonne prêtre saint Nectaire, son filleul, et, aussitôt, commence la lutte du saint et du démon. Un jour qu'il voulait passer le Tibre pour aller prier dans un sanctuaire de l'autre rive, il reconnut que le rameur qui s'approchait avec sa barque était Satan lui-même. Sans peur il entra dans la barque, car un ange envoyé par Dieu planait dans le ciel, en sorte que Satan fut contraint de le déposer sain et sauf sur l'autre bord. Légende de demi-jour qui semble nous transporter non dans la Rome de saint Pierre, mais dans l'étrange Rome du moyen âge. Cependant, saint Pierre vient d'envoyer en Gaule Austre moine, Nectaire et Baudime. A peine arrivé à Sutri, Nectaire tombe malade et meurt. Baudime revient à Rome annoncer la nouvelle à saint Pierre qui accourt; il touche le cadavre avec la croix et aussitôt Nectaire se lève de son sarcophage. Saint Nectaire, qui a traversé la mort, est devenu tout puissant sur elle. Le voici maintenant en Auvergne. Un jour qu'il annonçait l'évangile, le cortège funèbre d'un Gallo-romain, nommé Bradulus, vint à passer près de l'endroit où il parlait : on le supplie de ressusciter Bradulus. Saint Nectaire prend le bras du mort et lui ordonne de se lever. Derrière le saint se dresse l'église de Saint-Nectaire telle que nous la voyons encore aujourd'hui au sommet de son rocher. Il a fallu à l'artiste beaucoup d'ingéniosité pour faire dire tant de choses à un chapiteau : si condensée que soit son œuvre elle reste claire. Ainsi, c'est moins sous l'aspect d'un apôtre que sous celui d'un puissant thaumaturge qu'apparaissait saint Nectaire aux pèlerins qui visitaient son église. Parmi les successeurs de saint Austre moine au siège de Clermont, le plus célèbre ne fut pas, comme on pourrait le croire, le vaillant Sidoine Apollinaire, mais l'évêque Prsejectus. Dans la France centrale, Prsejectus s'appelle saint Priest, dans la France du nord, saint Prix. Il était déjà fameux par ses vertus, ses aumônes, ses fondations charitables : sa mort fit de lui un saint. Il fut assassiné près de Volvic par les complices d'un homme dont il avait dénoncé les crimes à Childéric. Quelques-unes de ses reliques apportées à Flavigny, à Saint-Quentin, à Béthune répandirent au loin son culte. Contemporain de saint Léger, assassiné comme lui, il eut alors une renommée presque égale. Son corps resta enseveli dans l'église de Volvic où il est vénéré depuis des siècles; on y conserve aussi l'épée de l'assassin. De l'église élevée à Volvic au XII^e siècle, il ne subsiste plus aujourd'hui que le chœur : la nef refaite est moderne. Un des chapiteaux du chœur est consacré, non pas à la mort de saint Priest, qui était sans doute représentée ailleurs, mais à la châsse de ses reliques; un donateur est debout auprès de la châsse, qui est bien celle du saint évêque, comme une inscription nous l'apprend. Voilà quelques vestiges de l'antique histoire religieuse, de l'Auvergne; on souhaiterait d'en découvrir davantage. On regrette de ne plus rien voir dans l'église de Brioude qui rappelle le martyr saint Julien, jadis si fameux. Mais c'est à Menât surtout que l'on voudrait retrouver quelque souvenir des anciens moines de l'abbaye qui s'élevèrent à la sainteté, saint Brachio, le chasseur de sangliers, et saint Carilèphe, le compagnon de l'auroch dans la forêt. Malheureusement le chœur de l'église de Menât, où se trouvaient les chapiteaux historiés, a été détruit. Un seul de ces chapiteaux subsiste, déposé dans un des bas-côtés. Il représente une scène énigmatique dont un moine de Menât est probablement le héros : on croirait voir saint Ménélé refusant la fiancée que son père lui présente et songeant déjà à aller demander la robe monastique à l'abbé de Menât que l'on aperçoit plus loin assis sur son siège.

VI

Il faut redescendre vers le Midi. C'est en Provence que nous rencontrons la plus merveilleuse de toutes nos légendes. On lit dans un manuscrit du XI^e siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale [t. B. N, latin 17627], qu'après la résurrection du Sauveur, Marie-Madeleine, sa sœur Marthe et son frère Lazare, fuyant la persécution des Juifs, s'embarquèrent et vinrent aborder à Marseille. Ce sont eux qui apportèrent la foi en Provence. Un récit un peu postérieur fait venir avec eux saint Maximin, apôtre d'Aix, et saint Trophime, apôtre d'Arles. Ainsi cette belle Provence, lumineuse comme l'Orient, devenait une autre Judée; Lazare était sorti du tombeau pour lui annoncer l'Évangile; Marthe et Marie étaient venues lui répéter les paroles qu'elles avaient recueillies de la bouche du Seigneur. Quelle église pouvait se glorifier d'une plus noble origine ? Cette légende a-t-elle laissé quelque trace dans l'art provençal du XII^e siècle ? A la façade de Saint-Trophime d'Arles, on voit représenté, au milieu des apôtres, saint Trophime lui-même; il tient la crosse, et deux anges posent la mitre sur sa tête, comme pour marquer le caractère divin de sa mission. Dans le cloître, on le retrouve encore adossé à un pilier : cette fois, il est tête nue, porte la tunique et le manteau, et, s'il n'avait les pieds chaussés, on le prendrait pour un apôtre. Aucun chapiteau historié, aucun bas-relief n'accompagne ces deux images du saint et ne raconte son histoire. Vers 1180, les artistes d'Arles avaient déjà sans doute entendu raconter que saint Trophime était venu en Provence avec Lazare, Marie-Madeleine et Marthe, mais ils n'ont fait aucune allusion à ce récit. On dirait même qu'ils en ont suivi un autre : en plaçant saint Trophime aux côtés de saint Pierre, ils semblent avoir voulu donner crédit à l'ancienne tradition de

l'église d'Arles, suivant laquelle saint Trophime aurait été envoyé de Rome par le prince des apôtres. Il serait surprenant pourtant qu'il n'y eût pas dans l'art provençal du XII^e siècle la moindre trace de la fameuse légende. On l'y rencontre, en effet, au moins une fois. Il y a au portail latéral de l'église Sainte-Marthe à Tarascon une inscription fort bien conservée qui nous donne la date de la dédicace de l'église (1er juin 1197); deux petits bas-reliefs l'accompagnent. L'un représente la consécration de l'autel, l'autre un évêque et deux diacres groupés autour d'un corps étendu sur la pierre. Quel est le sens de cette scène ? On la comprendra, si l'on se souvient que dix ans auparavant on crut avoir découvert à Tarascon le corps de sainte Marthe, et que c'est pour recevoir cette insigne relique que l'on rebâtit alors l'église. Nous avons donc sous les yeux, soit la translation des reliques de sainte Marthe dans son sanctuaire, soit ses funérailles. Cette dernière interprétation me paraît être la meilleure, car on voit deux anges emportant au ciel l'âme de la sainte; de plus, un des assistants est nimbé; or le récit apocryphe rapportait que saint Front avait été miraculeusement transporté à Tarascon auprès du lit de mort de sainte Marthe. Ainsi, vers la fin du XII^e siècle la légende de l'apostolat de Lazare et de ses sœurs était bien établie. Le bas-relief de Tarascon est la plus ancienne œuvre d'art qu'elle ait fait naître en Provence — premier anneau de la chaîne qui aboutit au dernier chant de Mireille. La Provence avait été un peu lente à traduire le légende par l'art; une autre région l'avait devancée : la Bourgogne. C'est la Bourgogne, en effet, nous le savons aujourd'hui, qui a créé la légende. Mgr Duchesne en a fort bien expliqué l'origine. Les moines de Vézelay se vantaient, depuis le milieu du XI^e siècle, de posséder les reliques de sainte Marie-Madeleine, mais ils étaient embarrassés pour expliquer aux pèlerins d'où leur venait ce précieux trésor. C'est pourquoi l'un d'eux fit paraître un récit tout nouveau de la vie de Marie-Madeleine. Il y était dit, pour la première fois, que la sainte avait abordé en Provence, qu'elle y avait vécu et qu'elle y était morte. L'auteur ajoutait qu'un moine de Vézelay, voyageant en Provence, avait reconnu, dans la crypte de Saint-Maximin, le sarcophage de marbre où la sainte était ensevelie : il n'avait pas hésité à dérober ce corps sacré et à l'apporter en Bourgogne. Tel fut le récit que les pèlerins de Vézelay recueillirent désormais de la bouche des moines. Dès la fin du XI^e siècle de nouveaux épisodes vinrent enrichir la légende : Marthe, Lazare et l'évêque Maximin furent associés à Marie-Madeleine. Ainsi cette sorte d'épopée, qu'on serait tenté de croire d'origine provençale, a été créée en Bourgogne. Elle fut célèbre en Bourgogne avant de l'être en Provence; bien mieux, la Bourgogne, qui venait de prendre possession des reliques de sainte Madeleine, s'attribua bientôt celles de Lazare. Dès le commencement du XII^e siècle, il fut admis qu'elles reposaient dans la cathédrale d'Autun. Il semble que le concours de pèlerins qu'elles attiraient détermina l'évêque à entreprendre vers 1120 la construction d'une nouvelle église : c'est la belle cathédrale que nous voyons aujourd'hui. L'art bourguignon du XI^e siècle s'est-il inspiré de ces légendes ? Il est naturel de les chercher d'abord à Vézelay, le sanctuaire de Marie-Madeleine, mais on ne les y trouvera pas. Le portail de la façade est une œuvre moderne, qui reproduit avec une prétentieuse gaucherie les sujets de l'ancien tympanet de son linteau [[Tympan et linteau existent encore aujourd'hui, mais les sujets martelés se discernent à peine.](#)]. On y voit la Résurrection de Lazare et les scènes de l'Évangile où Madeleine figure, mais rien n'y rappelle le fameux voyage de Provence. Les chapiteaux de la nef, si nombreux et si variés, ne nous parlent pas une seule fois de Marie-Madeleine. Le chœur, il est vrai, a été refait à l'époque gothique, et c'est là peut-être, autour du tombeau de la sainte, qu'était racontée son histoire apocryphe. Aujourd'hui, aucune œuvre d'art ne commémore la légende dans l'église où elle naquit, où tant de milliers de pèlerins l'entendirent raconter. Serons-nous plus heureux à la cathédrale d'Autun, l'église de saint Lazare? L'étude des chapiteaux et des tympans pourrait nous faire croire que non. Là non plus, aucune œuvre n'est consacrée au voyage de Provence, mais il n'en était pas ainsi autrefois. Jusqu'au XVIII^e siècle, on put voir au portail du Jugement dernier trois statues adossées au trumeau : elles montraient aux pèlerins Lazare entre Marthe et Marie-Madeleine. Ce groupement prendra tout son sens, quand on saura que Lazare était vêtu en évêque. Ainsi, on n'en saurait, douter, c'est Lazare, apôtre de la Provence, que l'artiste avait prétendu représenter; et près de Lazare il avait mis ses deux sœurs : parce qu'elles avaient été les compagnes de son apostolat. Il y avait en Bourgogne une autre église dédiée à saint Lazare, Saint-Lazare d'Avallon. Trois magnifiques portails du XII^e siècle y donnaient accès : il n'en subsiste plus que deux aujourd'hui privés de leurs statues et de leurs bas-reliefs. De médiocres dessins publiés par dom Plancher dans son *Histoire de Bourgogne* nous en laissent deviner l'aspect primitif. Au trumeau du portail central un évêque était adossé : c'était saint Lazare, le patron de l'église. Ainsi, à Avallon comme à Autun, les ornements épiscopaux désignaient saint Lazare comme le premier chef de l'église provençale. Il est regrettable que ces curieuses statues d'Autun et d'Avallon ne nous aient pas été conservées; elles nous eussent montré comment les premiers sculpteurs bourguignons se représentaient ce mystérieux Lazare qui avait franchi deux fois les portes de la mort. Les statues d'Autun et de Vézelay avaient été visiblement inspirées par la légende : ce sont les seules dont nous ayons pu retrouver la trace: Un bas-relief en Provence, deux

statues en Bourgogne, voilà tout ce que l'histoire apocryphe de Madeleine, de Marthe et de Lazare semble avoir donné à l'art du XII^e siècle. C'est peu, mais ce n'est qu'un commencement; il faut songer qu'au XII^e siècle le récit des moines de Vézelay avait à peine commencé à faire la conquête des imaginations. Ce n'est que dans les siècles suivants qu'il sera accepté de tous et deviendra une des sources vives de l'art chrétien. Mais c'est par la Provence et non par la Bourgogne que la gloire de Marie-Madeleine pénitente s'est répandue dans le monde. En 1279, en effet, les Provençaux annoncèrent à la chrétienté la découverte à Saint-Maximin du corps de sainte Madeleine, que les moines de Vézelay, abusés par l'erreur d'un des leurs, avaient cru jusque-là posséder.



FIGURE XLIX *église du Vézelay)*

La découverte fut tenue pour authentique et désormais le sanctuaire bourguignon fut déserté au profit des lieux saints de la Provence, le tombeau de Saint-Maximin et la caverne de la Sainte-Baume. Les pèlerins, qui aimèrent toujours à monter vers les cimes en chantant, abandonnèrent la montagne de Vézelay pour le haut rocher de la Sainte-Baume. C'est alors que les comtes de Provence, qui étaient en même temps rois de Naples, firent connaître la légende à l'Italie, et l'on vit Giotto peindre, au Bargello de Florence et dans une des chapelles d'Assise, Marie-Madeleine dans le désert provençal recevant la communion de la main de saint Maximin. La Bourgogne, qui célébrait l'apôtre de la Provence, ce Lazare dont elle avait elle-même imaginé l'apostolat, n'oubliait pas son apôtre à elle, le martyr saint Bénigne. Peu de saints avaient en France une plus magnifique sépulture; son tombeau était à Dijon, et les moines de saint Bénigne en étaient les gardiens. Il était au centre d'une grande rotonde, dont la Révolution n'a laissé subsister que la crypte. Cette rotonde formait, au XII^e siècle, l'extrémité d'une église romane, refaite plus tard. Un beau portail orné de bas-reliefs et de statues y donnait accès; il a été détruit, mais un dessin de dom Plancher nous en a conservé l'aspect. Au trumeau s'adosse un évêque qui porte une crosse archaïque en forme de tau et une mitre qui ressemble à un bonnet : c'est saint Bénigne. Ce costume le désigne comme le chef d'une des premières communautés chrétiennes de la Bourgogne. La tête mutilée de l'apôtre se conserve au Musée archéologique de Dijon. Ainsi, dans ce portail où l'on voyait des deux côtés les statues des prophètes et des apôtres, saint Bénigne occupait la place d'honneur, c'est à lui qu'allaient d'abord les regards. Les artistes bourguignons furent les premiers qui attirèrent ainsi le respect du visiteur sur le patron d'une église : le Saint-Lazare d'Autun et le Saint-Jean-Baptiste de Vézelay sont les plus anciennes statues adossées à un trumeau qu'il y ait ou qu'il y ait eu en France. Les artistes du Midi, si

novateurs, n'avaient rien imaginé de pareil. Cet hommage rendu à saint Bénigne, ne parut pas suffisant aux moines de l'abbaye, car ils lui consacrèrent encore un tympan, jadis encastré dans le mur du vestibule. Il n'existe plus aujourd'hui, mais il a été reproduit avec beaucoup de soin par dom Plancher. On y voyait le martyr du saint Bénigne, envoyé en Gaule, suivant la tradition, par le Grec Polycarpe, disciple de saint Jean l'Évangéliste, avait refusé de sacrifier aux dieux. Le gouverneur du Castrum de Dijon, Aurelianus, assisté de son lieutenant Terentius, le fit comparaître devant lui et le condamna aux supplices les plus raffinés. Ce sont ces supplices que nous montre le tympan : le saint est debout et deux bourreaux sont occupés à sceller ses pieds dans la pierre avec du plomb fondu. Les mains du martyr sont brisées : elles laissaient voir sans doute autrefois les alènes enfoncées sous chacun de ses ongles. Deux autres bourreaux viennent de recevoir l'ordre d'en finir avec l'invincible athlète : placés symétriquement à sa gauche et à sa droite, comme le centurion et le porte-éponge sur le Calvaire, ils lui enfoncent leur pique dans la poitrine. Le saint expire et, comme son maître, penche la tête sur son épaule. A ce moment, dit la légende, les chrétiens virent une colombe blanche s'élever au-dessus de sa tête, — épisode que l'artiste n'a eu garde d'oublier; une main sortant du ciel manifeste la présence de Dieu. Le beau caractère de l'œuvre, sa noble symétrie lui assignent une date voisine de la fin du XII^e siècle. Dijon avait donc dignement célébré son apôtre. La Bourgogne fut, au moyen âge, le pays des grands ordres monastiques et des saints abbés. Ce sont ces illustres abbés que nous voudrions voir et que nous ne voyons pas. Que saint Bernard, qui interdit l'art à ses moines comme un luxe inutile, ne soit représenté nulle part, il ne faut pas s'en étonner : il l'a voulu ainsi. Ce saint François d'Assise du XII^e siècle ne le cède à l'autre que parce qu'il lui a manqué le sentiment de la beauté. Un de ses biographes raconte qu'il marcha une journée entière au bord du lac de Genève, et que le soir il demanda où était le lac. Ce n'est pas lui qui eût composé, dans un transport d'enthousiasme, le Cantique des créatures. Mais ce qui surprend, c'est de ne rencontrer nulle part en Bourgogne, au cœur même de cet immense royaume clunisien, l'image des premiers abbés de Cluny, qui furent tous des saints. De Cluny, il est vrai, presque tout a disparu; mais rien ne les rappelle à Paray-le-Monial, au ils vinrent si souvent, rien à la Charité-sur-Loire, un de leurs plus magnifiques prieurés. L'abbaye de Souvigny, cette fille chérie de Cluny, où saint Maïeul et saint Odilon furent ensevelis, n'a même pas su garder leur tombeau. Leur souvenir y serait entièrement aboli, si on ne voyait leur image peinte sur la porte d'une armoire reliquaire de la fin du moyen âge. Ces noms aperçus tout à coup, Maïolus et Odilo, remuent profondément la sensibilité : on voit en imagination cet éloquent Maïeul, plus grand que les souverains de son temps par l'intelligence et par l'âme, et ce doux Odilon, qui prêtait l'oreille aux voix de l'autre monde et qui créa la fête des morts. Mais si ces grands noms des abbés de Cluny, saint Odon, saint Maïeul, saint Odilon, saint Hugues s'effacent, si rien aujourd'hui ne ramène leur souvenir dans la mémoire du visiteur de leurs églises, la faute n'en est sans doute pas aux artistes bourguignons du XII^e siècle, ni aux moines clunisiens, si passionnés pour l'art, si profondément attachés à leurs souvenirs, — mais à des générations sans respect et sans amour qui ont tout anéanti. En Bourgogne, une seule église monastique conserve encore quelques peintures qui commémorent son passé, c'est celle d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire). Anzy-le-Duc ne relevait pas de Cluny, mais de l'abbaye de Saint-Martin d'Autun, que Brunehaut avait fondée et où elle avait son tombeau. Des fresques peintes vers la fin du XII^e siècle dans l'abside de l'église d'Anzy racontent l'histoire du petit prieuré, fier de ses origines. Au-dessous de l'Ascension du Christ, on voit Lethbald et sa femme offrant à Dieu, vers 876, leur villa d'Anzy, qui va devenir un monastère. Un de leurs descendants fut ce Lethbald, ce pèlerin célèbre dont le moyen âge a plusieurs fois raconté l'histoire. Contemplant Jérusalem du haut du Mont des Oliviers, il eut un tel transport de joie qu'il demanda à Dieu de le faire mourir le jour même : sa prière fut exaucée. Fondé par Lethbald, ou saint Liébaud, le prieuré d'Anzy-le-Duc fut gouverné par un saint, saint Hugues d'Autun. Hugues, ami de Bernon, fondateur de Cluny, était vénéré de toute la Bourgogne. On venait consulter comme un oracle ce vieillard « *dont la tête était blanche comme le duvet du cygne* ». On le consultait sur toute chose, sur les maladies et sur les semailles aussi bien que sur les cas de conscience. Les miracles qu'il faisait pendant sa vie, sa châsse continua à les faire après sa mort et elle attira longtemps les pèlerins à Anzy-le-Duc. Les fresques d'Anzy racontent quelques traits de son histoire. Toutes ces peintures recouvertes d'un badigeon ont été retrouvées par hasard, en 1856, et malheureusement fort restaurées : elles font revivre un passé perdu dans la nuit. Voilà un exemple de ce que faisaient les moines bourguignons pour perpétuer leurs traditions et pour honorer leurs saints. Si saint Liébaud et saint Hugues d'Anzy, inconnus aujourd'hui, ont été célébrés par l'art, on peut bien croire que les Odilon et les Maïeul n'avaient pas été oubliés.

VII

La Bourgogne nous achemine vers la région parisienne. Au XII^e siècle, le saint le plus illustre de l'Ile-de-France était saint Denis. Sa gloire avait grandi avec la monarchie française. Il ne suffisait pas que

saint Denis eût été le premier apôtre de Paris, il lui fallait une légende digne du protecteur des rois de France et du gardien de leur tombeau. On racontait donc que saint Denis de Paris était le même personnage que saint Denis l'aréopagite converti par saint Paul. Il avait observé à Athènes l'éclipsé qui obscurcit le soleil à l'heure où Jésus expira sur le Calvaire, et, plus tard, il écrivit ce livre fameux de la Divine Hiérarchie, où le ciel est décrit, où Dieu apparaît dans sa gloire au milieu des cercles concentriques formés par les anges. C'est ce savant, ce profond penseur, qui avait été jugé digne d'évangéliser la ville de la science. Son souvenir était cher aux Parisiens qui vénéraient, derrière Notre-Dame de Paris, dans l'église Saint-Denis-du-Pas, le lieu où il avait commencé son martyre, à Saint-Denis-de-la-Chartre, dans la Cité, la prison où il avait été enfermé et où ses chaînes étaient suspendues, à Montmartre la place qu'il avait rougie de son sang. L'abbaye de Saint-Denis était le terme du pèlerinage : c'est là que reposait le martyr auprès de ses deux compagnons, Rustique et Elcuthère. Comment l'art avait-il honoré saint Denis à Paris, nous l'ignorons; mais à l'abbaye de Saint-Denis nous l'entrevoions encore. Le portail qui s'ouvre à droite du spectateur dans la façade de la basilique est décoré d'un bas-relief dont saint Denis est le héros : il emplit tout le tympan. Il est reçu que ce bas-relief est récent et les archéologues passent sans lever les yeux, mais ce dédain n'est qu'à moitié justifié. Assurément toutes les têtes sont modernes, les draperies ont été visiblement retouchées, et quelques personnages mêmes semblent entièrement refaits. L'oeuvre paraît être d'hier; pourtant le dessin général est ancien. La composition ne date pas de 1839, elle n'est pas du restaurateur Debret, elle est bien de 1135 environ et appartient aux artistes de Suger. Nous pouvons en croire le baron de Guilhermy, qui a suivi avec tant d'attention tout ce qui s'est fait à Saint-Denis dans la première partie du XIX^e siècle. A son témoignage, une seule chose dans ce portail est entièrement moderne : la seconde voussure avec ses personnages. Le reste est une restauration d'un original ancien. La scène que Suger avait fait représenter dans le tympan était empruntée à la légende de saint Denis, mais ce n'était ni sa conversion par saint Paul, ni sa prédication, ni son martyre : on voyait Jésus, escorté d'un vol d'anges, descendant dans la prison où le saint attendait la mort et le faisant communier de sa main. Nous ne savons quand cet épisode entra dans la légende de saint Denis; tout ce que nous pouvons dire, c'est que, dès le XI^e siècle, une miniature d'un missel de l'abbaye de Saint-Denis le représente. C'est une de ces belles légendes où le moyen âge s'exprime tout entier, où il réalise son éternel désir d'union avec le ciel. Voilà l'image que contemplait le pèlerin en entrant dans la basilique, et elle lui donnait une plus haute idée de saint Denis que n'eût pu faire son martyre lui-même. Suger qui, en toute chose, est un novateur, est le premier qui ait consacré un portail à la gloire d'un saint : il n'y avait rien de pareil avant lui, et, après lui, on tardera assez longtemps à suivre son exemple. C'est, en effet, à une époque assez avancée du XII^e siècle que nous rencontrons, dans une région voisine de l'Île-de-France, un portail où a été racontée la légende d'un saint. Non loin de Provins s'élève le prieuré de Saint-Loup de Naud, dont; la belle église remonte au XII^e siècle. Saint Loup de Naud dépendait de l'abbaye Saint-Pierre-le-Vif de Sens; aussi était-ce un évêque de Sens qui était le patron de l'église. Saint Loup, que dans la région on appelait saint Leu, était un de ces évêques du VII^e siècle qui tinrent tête aux rois mérovingiens et supportèrent courageusement l'exil. Plein de bonté, charitable, assidu à visiter les anciens tombeaux, il avait de son vivant la réputation d'un saint. Mais son histoire ne tarda pas à se résoudre tout entière en miracles; ces vieux récits enchantèrent Jacques de Voragine qui les reproduisit plus tard dans sa Légende dorée. Au portail de Saint-Loup de Naud, les épisodes de la vie du saint évêque ne sont pas sculptés dans le tympan, comme à Saint-Denis, mais dans les voussures.



FIGURE L ([L'église de Saint-Loup-de-Naud - tympan](#))

C'est au portail du Mans, qu'on vit pour la première fois, les scènes des voussures former un récit suivi : la vie de Jésus-Christ y est racontée. L'exemple fut suivi à Saint-Loup de Naud, mais la légende du saint y remplace l'histoire du Christ : déjà les portails du XIII^e siècle s'annoncent. Le saint évêque, adossé au trumeau, accueille les fidèles. Un chapiteau sculpté, placé au-dessus de sa tête, le faisait reconnaître à ceux qui étaient familiers avec sa légende : on y voit un ange laissant tomber une pierre précieuse dans le calice, pendant que saint Loup célèbre la messe. Cette pierre précieuse venue du ciel se conservait, disait-on, dans le trésor royal. La légende du saint se continue dans les voussures qui entourent le Christ en majesté du tympan. On y aperçoit la cloche de Saint-Étienne de Sens. Cette cloche avait un si beau son que le roi Clotaire la fit enlever de la cathédrale et transporter à Paris; mais, par la volonté de saint Loup, elle devint muette soudain, de sorte qu'il fallut la renvoyer à Sens, où le saint lui rendit sa voix harmonieuse. D'autres merveilles se déchiffrent dans les voussures : des prisonniers sont miraculeusement délivrés de leurs liens; puis, par la toute-puissance de sa parole, le saint emprisonne le démon dans un grand vase. Ces contes de fée prennent autant d'importance qu'un autre épisode, tout humain celui-là, et plein de beauté : on voit le roi Clotaire, vaincu par la grandeur morale du saint qu'il avait envoyé en exil, s'agenouiller devant lui et lui demander pardon. Ce mélange de puérité et de noblesse ne choquait alors personne. Pour les hommes de ce temps, rien n'est grand, rien n'est petit, puisqu'en toute chose se révèle la présence de Dieu.

VIII

Dans la France du Nord et de l'Ouest, Picardie, Normandie et Bretagne, les églises romanes ne nous offrent plus rien aujourd'hui qui rappelle les saints de ces provinces. Au XII^e siècle, la sculpture monumentale fut un art à peu près étranger à ces régions; ce n'est que par la fresque et par le vitrail qu'elles purent célébrer leurs grands évêques et leurs saints abbés, mais fresques et vitraux ont disparu. Le Maine a cependant conservé un magnifique vitrail du XII^e siècle consacré à l'apôtre de la province, saint Julien. Au Mans, aucun saint ne fut plus profondément vénéré que saint Julien. En 1117, lorsque Foulques, comte d'Anjou et du Maine, assista, avec sa femme et son fils, à la consécration de la cathédrale du Mans, la cérémonie terminée, il prit entre ses bras son fils, encore enfant, et le déposa sur l'autel de saint Julien. Il voulait signifier par là qu'il le mettait sous la protection du grand saint du Mans, tout-puissant auprès de Dieu. On ne s'étonne donc pas de rencontrer dans la cathédrale du Mans un grand vitrail consacré tout entier à la vie de saint Julien. Saint Julien entre au Mans et y multiplie les miracles. Il y fait jaillir une source avec son bâton, prodige sans doute symbolique; il convertit et baptise le gouverneur de la cité romaine, puis il l'envoie évangéliser Angers. Chaque fois, l'apôtre est représenté avec la mitre et la crosse de l'évêque. Son œuvre achevée, saint Julien meurt paisiblement, et les anges emportent son âme au ciel. Ainsi, tandis que le Midi célébrait les saints par la sculpture et l'orfèvrerie, le Nord les célébrait par le vitrail. Nous n'avons encore rien dit de la Touraine et de son illustre saint Martin. C'est que saint Martin n'était pas le saint d'une province, mais de la France tout entière. Tours, il est vrai, était le centre de son culte, et c'est à Tours que les artistes avaient raconté pour la première fois sa vie. Un petit poème de saint Paulin de Périgueux prouve qu'au V^e siècle on avait peint ses miracles dans la fameuse basilique qui contenait son

tombeau. Au VI^e siècle, une autre église de Tours, la cathédrale, fut décorée de fresques consacrées à son histoire : elles étaient expliquées par des vers de Fortunat, qui se sont conservés; déjà, l'on voyait saint Martin donnant au pauvre la moitié de son manteau. La cathédrale de Tours a été rebâtie; quant à la basilique de Saint-Martin, plusieurs fois reconstruite, elle a été détruite par la Révolution. Les peintures et les vitraux qu'on y voyait perpétuaient peut-être le souvenir des anciennes fresques. Aujourd'hui, Tours ne conserve aucune œuvre consacrée à saint Martin qui soit antérieure au XIII^e siècle. Mais ce que Tours ne nous montre pas, nous le trouvons ailleurs. Il y avait en France des centaines d'églises dédiées à saint Martin : aussi ne s'étonne-t-on pas de rencontrer son image dans toutes les régions. L'œuvre la plus ancienne qui le représente a été découverte dans les Pyrénées, mais sur le versant espagnol : c'est un panneau peint qui se trouvait jadis dans l'église de Montgrony en Catalogne, et qui est aujourd'hui au Musée épiscopal de Vich. L'œuvre est si archaïque par le dessin et par le costume qu'elle peut remonter au XI^e siècle. Aujourd'hui, aucun monument consacré à l'histoire de saint Martin n'est plus ancien. C'est là que nous voyons pour la première fois le saint coupant en deux son manteau pour en donner la moitié au pauvre; geste que l'art répétera de siècle en siècle, et que l'artiste catalan avait reçu du passé. Saint Martin porte le long bouclier et la lance à gonfanon des barons de la Chanson, de Roland. Un autre compartiment nous montre le saint sur son lit de mort; il est étendu sur le dos, car il n'avait pas voulu se coucher sur le côté pour calmer ses souffrances : « *Laissez-moi, disait-il, contempler le ciel* »; au-dessus les anges emportent son âme. Cette histoire de saint Martin s'inspirait sans aucun doute d'un original français; elle nous prouve que la gloire du saint avait pénétré jusqu'au fond des vallées les plus reculées. Il était naturel de rencontrer saint Martin dans les grandes abbayes, car c'est lui qui avait créé les premiers monastères de la Gaule, et c'était lui qui était le véritable ancêtre de tous les moines d'Occident. Aussi un chapiteau du cloître de Moissac lui est-il consacré. On y voit, près de la porte d'Amiens qui s'ouvre entre deux tours, le jeune cavalier couper son manteau et en donner la moitié au pauvre. Aussitôt le Christ apparaît entre deux anges : les bras ouverts, il étale largement le manteau et semble l'offrir à l'admiration du ciel. C'est alors que saint Martin entendit en rêve ces paroles prononcées par le Christ : « *Voyez Martin, il n'est encore que catéchumène, et il m'a revêtu de son manteau.* » Mais c'est dans les régions évangélisées par saint Martin, dans le Nivernais et la Bourgogne en particulier, que l'on doit s'attendre à rencontrer son image. Là, son souvenir est resté plus vivant qu'ailleurs; le Morvan est plein de sources miraculeuses qu'il a fait jaillir, et les paysans montrent encore les empreintes laissées par le pied de sa mule sur la pierre. C'est pourquoi plusieurs chapiteaux de l'église de Garchizy dans la Nièvre étaient consacrés à saint Martin. Ces chapiteaux sont aujourd'hui au Musée archéologique de Nevers : on y voit l'épisode du manteau que suit l'apparition du Christ. L'abbaye de Vézelay, qui s'élève aux confins du Morvan, avait gardé le souvenir du grand missionnaire des pays éduens. Un chapiteau de la nef raconte un épisode de sa légende qui avait déjà été peint au VI^e siècle dans la cathédrale de Tours. Saint Martin veut faire couper un pin sacré auquel les païens rendaient un culte; les païens y consentent à la condition que le saint s'expose à la chute de l'arbre. Saint Martin n'hésite pas, mais, au moment où le pin va l'écraser, il lève la main et l'arbre tombe à l'opposé. Le pin de Vézelay, stylisé avec un art naïf, ressemble à une plante des tropiques. Telles sont, disséminées dans nos provinces, les quelques œuvres consacrées aux saints qui ont échappé au temps. Ce n'est plus qu'un reflet, un dernier rayon du soir qui laisse une lueur à la façade de l'église, un éclair dans le vitrail.

L'Église de France eut donc le culte de son passé, et de bonne heure elle demanda à l'art de le célébrer. Elle était fière de ses saints qui formaient une suite ininterrompue, une longue frise héroïque. Les siècles les plus stériles, ceux qui n'avaient eu ni écrivains, ni poètes, ni artistes, avaient eu leurs saints. Ces siècles n'étaient pauvres qu'en apparence, puisque, au sentiment des hommes d'alors, les saints étaient les chefs-d'œuvre de l'humanité. Comme Pascal, l'Église du moyen âge mettait l'ordre de la charité bien au-dessus de l'ordre de l'intelligence; c'est pourquoi le moindre ermite, qui dans la solitude avait réussi à se vaincre lui-même méritait à ses yeux d'être éternisé par l'art. L'athlète avait été l'idéal de la Grèce antique, l'ascète devint l'idéal des temps nouveaux. Au Moyen Âge, les hommes de notre race, quand ils ont été grands, ont toujours été des ascètes; toujours ils ont méprisé le voluptueux Orient, ses harems, ses parfums, la courbe enchantée de ses arabesques. Cette longue lutte de l'Occident contre l'Orient, c'est la lutte éternelle de l'esprit contre les sens. La plus haute expression du moyen âge, c'est le soldat qui se sacrifie, le moine qui prie, le saint qui foule aux pieds la nature. Le saint, voilà le vrai héros de cet âge; c'est lui qui par l'enthousiasme qu'il excitait soulevait l'humanité, l'arrachait à son limon. Encore aujourd'hui, le peuple qui sent instinctivement ce qu'il y a d'extraordinaire dans la sainteté, conserve la mémoire des saints. Les paysans du Bourbonnais, qui ont oublié les noms des rois de France, connaissent encore saint Patrocle et saint Marien, qui vivaient du temps de Grégoire de Tours. Et nous aussi, le nom d'un saint inconnu nous intéresse, le lieu où il a vécu nous émeut, l'ermitage, la cellule, le monastère habités par

le saint conservent quelques chose de religieux, comme chez les anciens ces lieux sacres qu'avait touchés le feu du ciel.

EMILE MALE



**EXPLICATION TRÈS CURIEUSE
DES
ÉNIGMES ET FIGURES HIÉROGLYPHIQUES, PHYSIQUES,
QUI SONT AU GRAND PORTAIL
DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE ET MÉTROPOLITAINE DE NOTRE-DAME DE PARIS
Par**

LE SIEUR ESPRIT GOBINEAU DE MONTLUISANT

Le Mercredi 20 de May 1640, veille de la glorieuse Ascension de notre Sauveur Jésus-Christ, après avoir prié et sa très-sainte Mère Vierge en l'Eglise Cathédrale Métropolitaine de Paris, je sortis de cette belle et grande et considérant attentivement son riche et magnifique Portail, dont la structure est très exquise, depuis le fondement jusqu'à la sommité de ses deux hautes et admirables Tours, je fis les remarques que je vais expliquer. Je commence par observer que ce Portail est triple, pour former trois principales entrées dans ce superbe Temple, seul corps de bâtiment, et annoncer la Trinité de Personnes en un seul Dieu, sous lesquelles par l'opération de son Esprit Saint, son Verbe s'est incarné pour le salut du monde dans les flancs de la Vierge sainte ; Symbole des trois principes célestes en unité, qui sont les trois principales clefs ouvrantes les principes [**c'est-à-dire le Mercure, le Soufre et le Sel**], et toutes les portes, les avenues et les entrées de la nature sublunaire c'est-à-dire, de la sève universelle, et de tous les corps qu'elle forme, et produit, conserve ou régénère.

1° La figure posée au premier cercle du Portail, vis-à vis l'Hôtel-Dieu, représente au plus haut, Dieu le Père, Créateur de l'Univers, étendant ses bras, et tenant en chacune de ses mains une figure d'homme, en forme d'Ange. Cela représente que Dieu Tout-Puissant au moment de la création de toutes choses qu'il fit de rien, séparant la lumière des ténèbres, en fit ces nobles Créatures que les Sages appellent Ame Catholique, Esprit universel, ou Soufre vital incombustible, et Mercure de vie; c'est-à-dire, l'humide radical général, lesquels deux principes sont figurés par ces deux Anges [**on a déjà eu l'occasion de montrer que cet humide radical, que Fulcanelli appelle métallique, ne peut être autre chose que des « chaux » métalliques qui sont, initialement incorporées au Mercure sous forme de sulfates**].

Dieu le Père les tient en ses deux mains, pour faire la distinction du soufre vital, son huile de vie, qu'on appelle Ame, et du Mercure de vie ou humide premier né, qu'on nomme Esprit, quoique ce soit termes synonymes, [**il est remarquable de voir comment Gobineau emploie des termes parfaitement justes pour parler du Soufre et du Mercure ; l'expression huile de vie caractérise l'état second du Mercure, dûment préparé et animé**] mais seulement pour faire concevoir que cette Ame et cet Esprit tirent leur principe et leur origine du monde surcéleste, et archétypique, où est le Siège et le Trône plein de gloire du Très-Haut; d'où il émane surnaturellement et imperceptiblement pour se communiquer, comme la première racine, la première Ame mouvante et la source de vie de tous les Etres en général, et de toutes les Créatures sublunaires, dont l'homme est le chef de prédilection. Dans le cercle au-dessous du monde surcéleste, et Archétypique, est le Ciel firmamental, ou astral dans lequel paraissent deux Anges, la tête penchée, mais couverte et enveloppée.

L'inclination de ces deux Anges, la tête en bas

[**St-Pierre, Fulcanelli le rappelle, fut crucifié la tête en bas ; l'hiéroglyphe céleste de Vénus peut, de même, se voir à l'endroit où il figure Aphrodite, ou à l'envers et il désigne alors ce globe crucifère que les bons auteurs ont toujours désigné comme la stibine ou mieux, l'albâtre des Sages**],

nous donne à entendre, que l'Ame universelle, ou l'Esprit Catholique, ou pour mieux dire le souffle de la vertu de Dieu. c'est-à-dire, les influences spirituelles du Ciel archétypique, descendent de lui, au Ciel astral, qui est le second monde, également céleste, dit étiptique, où habitent et règnent les planètes et les étoiles, qui ont leur cours, leurs forces et vertus, pour l'accomplissement de leur destination et de leurs devoirs, selon les décrets de la Providence qui les a ainsi ordonnés et subordonnés, afin d'opérer par leur ministère et leurs influences la naissance et génération de tous les Etres Spirituels et de toutes choses sublunaires, participants de l'Ame et de l'Esprit universel ; et par les deux Anges la tête en bas, et qui sont vêtus, nous est désigné, que la semence universelle et

spirituelle Catholique ne monte point, mais descend toujours [[la Rosée de mai est ici expressément désignée](#)] ; et l'enveloppe dont elle est voilée dans les corps, nous enseigne, que cette semence céleste est couverte, qu'elle ne se montre point nue, mais qu'elle se cache avec soin aux yeux des ignorants et des Sophistes et n'est point connue du vulgaire.

3° Au-dessous du Firmament est le troisième Ciel, ou l'élément de l'air; dans lequel paraissent trois enfants environnés de nuages. Ces trois enfants signifient les trois premiers éléments de toutes choses, appelés par les sages *principes principians*, dont les trois principes inférieurs, sel, soufre, et mercure, tirent leur origine, et qu'on nomme principes principiés, pour les distinguer des premiers, quoique tous ensemble, ils descendent du Ciel archétypique, et partent des mains de Dieu, qui de sa fécondité, remplit toute la nature, mais toutes les influences spirituelles et célestes semblent être émanées des deux premiers Cieux, avant de s'unir à aucun corps sensible ; ce qui fait que toute émanation spirituelle du premier Ciel ou de l'Archétypique, est appelée Ame, et celle du second Ciel, ou Firmament est nommée Esprit.

Ce sont donc cette Ame et cet Esprit, invisibles, et purement spirituels, qui remplissent de leurs vertus actives et vivantes le troisième Ciel, appelé Élémentaire, ou le Ciel typique, parce que c'est le séjour des Éléments, qui mus, ordonnés et subordonnés par les deux mondes supérieurs, agissent à leur tour, par commotion et mouvement, descendant, ascendant, progrédiant, et circulaire, sur tous les Êtres inférieurs et sur toutes les Créatures sublunaires composés de leurs qualités mixtes, qu'on nomme les quatre tempéraments.

Or cette Ame émanée dans le monde Élémentaire, qu'elle remplit de sa lumière vivifiante est appelée [souffre](#) et l'esprit émané du monde, ou Ciel firmamental, qui est en principe l'humide radical de toutes choses auquel ce souffre ou la chaleur lumineuse est attaché et adhérent, comme à son premier et dernier aliment, est appelé Mercure, ou l'humide premier né, qui est l'humide radical de toutes choses et, par conséquent indivisible du souffre ou âme éthérée, laquelle étant un feu céleste lumineux et chaud, ne peut subsister sans son union intime et indissoluble avec cet esprit, son humide radical; mais cela est au-dessus de la portée des insensés [[Gobineau parle ici de la nécessité que le métal soit réincrudé, c'est-à-dire dissous au sein du Mercure](#)].

Cette Ame et cet Esprit unis, comme une seule et même essence, partant du même principe, et ne faisant pour ainsi dire qu'une même chose, puisqu'ils ne sont divisibles que par l'esprit, ne peuvent être vus ni touchés, mais seulement conçus et compris par les sages Investigateurs de la Science de Dieu et de la Nature ; cette Ame et cet Esprit ne nous deviennent sensibles, que par le lien indivisible qui les attache l'un à l'autre : or ce lien qu'on nomme sel [[il faut bien ici différencier le lien entre les deux extrémités du vaisseau de nature, qu'il s'agit de conjointre, du lien du Mercure dont nous parlons dans la section des blasons alchimiques](#)], est l'effet de leur union et amour mutuel, et un corps spirituel qui nous les cache et les enveloppe dans son sein comme ne faisant qu'une seule et même chose de trois ; ce que les gens pétris de préjugés n'entendront et ne comprendront point.

Ce Sel est celui de la Sapience, c'est-à-dire la copule et le ligament du feu et de l'eau, du chaud et de l'humide en parfaite Homogénéité, et qui est le troisième principe [[Gobineau dévoile ici un secret de haut lignage : il s'agit de ce que nous avons appelé le sel harmoniac sophique](#)]; il ne se rend point visible ni tangible dans l'air que nous respirons, où il est subtil et fluide, et il ne manifeste son corps visible que par son séjour et dépôt en résidu dans les mixtes, ou composés d'éléments qu'il fixe et encloue, en se mêlant intimement au Souffre, Mercure et Sel, qui sont des principes naturels à lui fort analogues, et Constituteurs des Créatures Sublunaires.

Le Sel céleste est le principe principiant, qui procède de l'Ame et de l'Esprit, c'est-à-dire de leur action ou pour mieux dire, du souffre et du Mercure éthérés ; il est le moyen et le milieu, qui les unit dans leur action, pour se traduire en fluide dans le souffre, le Mercure, et le Sel de nature sous un corps visible et tangible, lors appelé par les Sages de toutes sortes de noms tantôt Sel Alkali, Sel Armoniac, Salpêtre des Philosophes, et tantôt de mille surnoms symboliques, ou à son origine ou à sa descension, ou bien à son essence corporelle, pour prouver qu'étant l'Ame, l'Esprit et le Corps universel de la Nature, il est susceptible de toutes sortes de détermination, qu'il plaira à la Nature ou à l'Artiste de lui donner selon l'Art de la Sagesse [[c'est, au fond, ni plus ni moins qu'un bi-silicate qui est ici désigné ; le secret réside dans le dosage exact des éléments accessoires, tels la chaux, la silice et l'agent minéralisateur proprement dit](#)].

Mais il ne faut point perdre de vue, que c'est du monde surcéleste, que la source de la vie de toutes choses tire son origine et que cette vie est appelée Ame ou Souffre [[c'est l'oxyde qui assure la teinture de la pierre ; par conséquent, c'est lui qui l'oriente mais la nature de la terre vitrifiable ou cimolienne intervient aussi](#)] ; que du monde céleste ou firmamental procède la lumière, qu'on

appelle Esprit, autrement humide, ou Mercure ; et que cette Ame et cet Esprit remplissant de leur fécondité vivifique le troisième monde appelé Élémentaire, leur action énergique et élastique perpétuellement circulaire [**cette idée de cercle, fondement de l'art si l'on se réfère au serpent Ourobouros, a trait au caractère permanent, constant, du feu secret**], y porte et produit le Feu tout divin, analogique de chaleur et d'humide radicaux, mais qui est imperceptible et invisible, non vulgaire ni grossier; et par lequel, comme Feu de vie, par essence nourrissant, Réparateur Conservateur et non Destructeur, les choses deviennent palpables et de solidité corporelle [**on a dit dans une autre section que l'action du dissolvant, loin de dissoudre, consiste au contraire à joindre les deux chaux en une accréation ; c'est l'apparition de Délos**]. D'où il faut conclure que ces trois substances, Souffre, Mercure et Sel universel, célestes, sont les vrais *principes principians* de la génération de toutes choses, et que ces trois substances naturelles et sublunaires dans lesquelles les trois premières se rendent infuses et corporifiées, sont les véritables principes principiés, constituteurs de la génération des Corps, par l'enclouement et la fixation qu'ils font des qualités élémentaires, propres à la température des individus selon les Décrets de la Providence.

C'est ce qui a fait dire aux Sages que le Sel spirituel, qui sert d'enveloppe et de lien au Souffre et au Mercure célestes, était la seule et unique matière dont se fait la Pierre des Philosophes ; et que comme ces trois substances identifiées par leur union, n'en faisaient qu'une, la Pierre n'était point faite de plusieurs choses, mais d'une seule chose composée, trine en essence, unique de principe, et quadrangulaire de quatre qualités élémentées [**cette forme n'est autre que le rhomboèdre tronqué, forme presque cubique offerte par la Pierre**]; cependant cela se doit entendre à certains égards, qui puissent tomber sous l'intelligence de l'esprit et des sens en même temps ; c'est-à-dire, qu'il ne faut pas s'imaginer que la matière de la Pierre triangulaire et quadrangulaire des Sages, se doive ni puisse prendre en son état de fluide aérien invisible ; mais il faut entendre qu'il est nécessaire de chercher et trouver cette même matière de fluide aérien, infuse et corporifiée en une terre Vierge des enfants de la Nature, qui en sont les mieux partagés, les plus hautement et copieusement favorisés et en qui les premiers et les seconds Agents unis ont plus de dignité, d'excellence et de vertu. Car la racine du Souffre des Sages, de leur Mercure et de leur Sel, est un Esprit céleste, Spirituel et surnaturel, qui par le véhicule de l'air subtil se porte et se condense en air, ou vapeur épaissie et fait une matière universelle et l'unique de toute procréation.

4° Au-dessous de ces trois enfants placés dans l'élément de l'air est le Globe de l'Eau et de la Terre, sur laquelle paissent des animaux comme un mouton, un taureau, etc. Le Globe de l' Eau et de la Terre nous désignent les Eléments inférieurs, tels que l'Eau et la Terre, dans lesquels le Feu céleste et l'humide radical très subtil, par le moyen de l'air, s'insinuent jusqu'au profond, et y circulent incessamment par leur propre vertu, sous la forme invisible d'un Esprit surcéleste et de vie, qui, selon David, *Psaume*18, v. 6, 7, 8, a son Tabernacle dans le Soleil ; d'où par sa vertu énergétique, comme un Epoux, qui se lève de sa couche nuptiale, il s'élançe pour parcourir la voie des Eléments ainsi qu'un superbe Géant [**allusion aux Titans → τιτανος, qui désigne de la chaux**] qui mesure son élan et ses forces dans la vaste étendue de l'air ; sa sortie est du plus profond des Cieux; de là il procède, pénètre partout, et ne laisse rien privé de la chaleur de sa présence vivifiante ; de l'expression même de Salomon en son *Ecclésiastes*, c. 1, v. 5, 6. C'est ce même Esprit divin qui éclaire l'immensité de l'Univers, qui se poussant et repoussant par vertu énergétique et élastique en circuit du centre à l'excentre et en la capacité de tout, retourne sans cesse et perpétuellement dans les cercles qu'il décrit par son mouvement et son cours éternel et universel.

C'est ainsi que cet Esprit universel, par le feu et l'humide, nourrit les poissons dans l'eau, les animaux sur la terre, et les insectes en terre ; qu'il fait végéter les Plantes, et produit les Minéraux [**cf. la section sur le Mercure et les blasons alchimiques**] et Métaux au Centre et dans les entrailles de la Terre ; pourquoi son influence circulante, comme Feu vital uni à l'humide radical par le Sel de Sapience, est la semence universelle, qui se congèle, et dont la vapeur s'épaissit au centre de toutes choses : cette semence spirituelle opère dans les différentes matrices, selon leurs dispositions, leur nature, leur genre, leur espèce, et leur forme particulière, pour produire toutes les générations, en y mettant le mouvement et la vie.

Quant aux deux animaux paissant, qui sont le mouton et le taureau, c'est pour nous dire qu'au retour du Printemps, et dans les deux premiers mois, qui sont mars et avril, auxquels ces deux animaux dominant en qualité de signes du zodiaque, la matière universelle créative, et récréative, étant plus amoureuse de la Vertu céleste [**allusion à la rosée de mai**] qui y infuse ses propriétés vitales copieusement, est plus abondante, vertueuse et exaltée, par conséquent aussi plus qualifiée qu'en un autre temps [**voir l'emblème de Limojon de St-Didier**].

5° Au-dessous de ces deux animaux on voit un corps comme endormi et couché sur son dos, sur lequel descendent de l'air deux ampoules, le col en bas, l'une adressant vers le cerveau, et l'autre vers le cœur de cet homme endormi. Ce corps ainsi figuré n'est autre chose que le sel radical et séminal de toutes choses, lequel par sa vertu magnétique [**c'est l'Aimant de Philalèthe ; il s'agit du dissolvant qui assure la « disparition » initiale des chaux métalliques : c'est l'une des putréfactions de Le Breton**] attire à soi l'âme et l'esprit Catholiques, qui lui sont homogènes, et qui sans cesse s'insinuent et se corporifient dans le sel, ce qui est représenté par les deux ampoules ou fioles, contenant la chaleur et l'humidité naturelle et radicale ; et ce sel ayant ainsi attiré et corporifié ces deux substances en lui, leur union spirituelle lui ayant acquis de prodigieux degrés de force, il se pousse et pénètre dans le point central des individus; et d'universel que ce sel étoit, il se particularise, se corporifie, se détermine, et devient rose dans le rosier, or dans l'argent vif minéral, or dans l'or, plante dans le végétal, rosée dans la rosée, homme dans l'homme, dont le cerveau représente l'humide radical lunaire, et le cœur signifie la chaleur naturelle solaire, véhiculée dans le premier, comme sa matrice.

6° Au côté droit des mêmes trois enfants, un peu plus bas que l'air, est un escalier, par lequel monte à genoux un homme ayant les mains jointes, et élevées en l'air duquel élément il descend une ampoule, ou fiole ; et au haut de l'escalier, il y a une table couverte d'un tapis, avec une coupe dessus. L'escalier nous apprend qu'il faut s'élever à Dieu, le prier à genoux, de cœur, d'esprit et d'âme, pour avoir ce don, qui est le Magistère des Sages, et vraiment un très grand don de Dieu [**assonance en grec entre le soufre et Dieu → la matière première est un sulfate**], une grâce singulière de sa bonté ; et qu'il ne faut pas être en des lieux bas [**c'est tout le contraire ; l'un des éléments nécessaire à la préparation du feu secret ne se trouve que dans les caves et les étables**], pour prendre la première matière universelle qui contient la forme végétale et générale du monde ; l'ampoule qui descend de l'air signifie la liqueur, ou rosée céleste, qui découle premièrement de l'influence surcéleste, se mêle ensuite avec la propriété des astres, et d'icelles mêlées ensemble, il se forme comme un tiers entre terrestre et céleste ; voilà comme se forme la semence et le principe de toutes choses.

Pour la coupe, qui est sur la table, elle représente le vase, avec lequel on doit recevoir la liqueur céleste [**c'est le vase dit « de nature » → reportez-vous à Cybèle**].

7° Au côté gauche de cette même Porte de ce grand portail, sont quatre grandes figures de grandeur humaine, qui chacune ont un symbole sous leurs pieds. La première, la plus proche de la porte, a sous ses pieds, un dragon volant, qui dévore sa queue [**symbole classique → l'une des gravures du *De lapide philosophorum* de Lambsprinck exprime parfaitement l'allégorie**]. La deuxième, a sous ses pieds un lion, dont la tête est contournée vers le Ciel, ce qui lui fait faire un effort de contorsion de col

[cette contorsion présente un intérêt hermétique majeur : le détour se dit en grec ελιγμος dont l'une des acceptions est circonvolution, mouvement de rotation ; combien de fois n'avons-nous pas rencontré ce mouvement d'enroulement, ce resserrement. Nous donnons cet extrait de nos blasons alchimiques qui permettra au lecteur la facile identification de notre Sujet en sa première matière :

Proche du filet, la spirale se retrouve sur des pierres celtiques, et l'on peut citer, avec R. Viel, la « *Pierre omphaloïde de Turoe, comté de Galway* », laquelle « *date de l'époque de la Tène (300 ans av. J.-C.)* ». Ces spirales représentent une réserve de forces au plan hermétique. La cabale alchimique permet d'y déceler des indices de corps astringent, qui « resserrent ou étreignent », possèdent une odeur stiptique et sont fréquemment associés à certains symboles : ici, c'est **Bacchus** qui est mentionné et le sujet des Sages est comparé au lierre (considéré comme la partie minérale) ; là, c'est un arbre **scié** et étreint qu'on peut observer, c'est-à-dire un arbre mutilé, qui est comparé au métal dans un des caissons du château de Dampierre-sur-Boutonne (*DM, II*). Le lierre (*hedera*) enguirlande le **thyrsé** (javelot) de Bacchus ; il peut être comparé aux serpents enroulés en spirale autour du caducée de Mercure et marque le caractère astringent ou styptique d'une substance. Dans le même ordre d'idée, on peut rapprocher par analogie le lierre d'une plante souple qui sert à lier la vigne (*ampelosdesmos*) et notamment la couleuvrée (*vitis alba*). Ensermer, lier, c'est bien cette action qu'exprime le personnage de la FIGURE XVI où l'on peut deviner un vautour expirant. Ce vautour ou aigle a la même valeur que le dragon expirant que l'on voit sur l'une des quatre Vertus, au tombeau des Carmes, que l'on peut visiter dans notre section des Gardes du corps de François II ; cette Vertu, c'est la **Force**. Ce corps astringent, nous l'avons nommé de nombreuses fois et il est habituellement associé au blé. On l'extrait de la terre de **Samos** ou de la terre de **Chio** et il représente la *résine de l'or*. Ce corps s'apparente au 1^{er} Mercure ou sel des Sages].

La troisième, a sous ses pieds la figure d'un ridicule qui se rit et se moque des figures qu'il regarde, et qui semblent se présenter à lui [[il s'agit du « fou » de l'oeuvre : c'est le Mercure](#)]. Et la quatrième foule aux pieds [[la terre à foulon est d'un intérêt hermétique majeur → reportez-vous à la section sur la matière première](#)] un chien et une chienne, qui tous s'entremordent vigoureusement et semblent vouloir se dévorer l'un et l'autre [[il s'agit, bien sûr du chien de Corascène et de la chienne d'Arménie d'Artéphijs : ce sont les deux natures métalliques de l'oeuvre](#)].

Par le dragon volant qui dévore sa queue est représentée la Pierre des Philosophes, composée de deux substances, ou mercure d'une même racine, et extraite d'une même matière ; l'une desquelles substances est l'esprit éthéré, humide et volatil, et l'autre est le soufre, ou sel de nature corporel, sec et fixe, lequel par sa nature et siccité interne [[alkali fixe → tartre vitriolé](#)] dévore sa queue glissante de dragon, c'est-à dire dessèche l'humidité, et la convertit en Pierre aidé par le feu constant dans la concavité de l'esprit éthéré humide, siège de l'âme Catholique. Le lion courbé qui regarde vers le Ciel dénote le corps, ou sel animé, qui désire reprendre avec avidité son âme et son esprit.

La figure du ridicule représente les faux Philosophes et Sophistes ignorants, qui s'amuse à travailler sur des matières hétérogènes, et ne rencontrent rien de bon, se moquent de la Science hermétique, et disent qu'elle n'est pas vraie, mais purement illusoire, en quoi ils offensent la vérité Divine qui a mis ses plus riches trésors dans le sujet. Le chien et la chienne, qui s'entre-dévoient que les Sages appellent chien d'Arménie, et chienne de Corascène, signifient que le combat des deux substances de la Pierre, est d'une seule racine; car l'humide agissant contre le sec se dissout, et ensuite le sec agissant contre l'humide, qui auparavant avait dévoré le sec est englouti par le même sec et réduit en eau sèche [[il s'agit du Mercure philosophique](#)], et cela s'appelle prendre dissolution de corps et congélation de l'esprit; ce qui est tout le travail de l'Œuvre hermétique.

8° Au dessous, de ces grandes figures, dans un pilier proche le Portail, est la figure d'un Evêque [[c'est le conducteur ou « l'appariteur » de l'oeuvre : on peut l'assimiler au sel harmoniac sophique](#)], chargé de sa mitre, et de sa crosse, en posture méditative. Cet Evêque représente, *Guillelmus Parisiensis* ou bien celui qui a fait construire ce magnifique Portail, et qui y a fait mettre les Enigmes. [[cet évêque a fait l'objet d'un commentaire détaillé de Fulcanelli dans son Mystère des Cathédrales ; cf. Cambriel](#)]

9° Au pilier, qui est au milieu, et qui sépare les deux portes de ce Portail, est encore la figure d'un Evêque, lequel met sa Crosse dans la gueule d'un dragon, qui est sous ses pieds, et qui semble sortir d'un bain ondoyant, dans lesquelles ondes paraît la tête d'un Roi, à triple Couronne qui semble se noyer dans les ondes, puis en sortir derechef [[c'est l'allégorie semblable à celle de l'apparition de Délos qui consacre le début de l'accrétion du Soufre à la Terre](#)].

Cet évêque représente le sage Artiste Chimique, lequel fait par son art congeler [[voyez le récit de De Cyrano Bergerac → combat entre la rémore et la salamandre](#)] la substance volatile du dragon mercuriel qui veut s'élaner et sortir du vase qui le contient sous la forme d'eau ondoyante, c'est-à dire qu'il est excité à ce mouvement interne par une douce chaleur externe ; et ce Roi couronné est le soufre de nature, qui est fait par l'union physique et excentrique des trois substances homogènes mais séparées par l'Artiste de la première matière Catholique, lesquelles trois substances sont l'esprit éthéré mercuriel, le sel sulfureux, ou nitreux, et le sel alkali ou fixe, et qui conserve son nom de sel entre les trois *principes principians* et les trois principes principiés, qui tous trois étaient contenus dans le chaos humide, dans lequel ce Roi se noye, et semble demander du secours, qu'il n'obtient de l'Artiste alchimique qu'après s'être dissous dans le dissolvant de sa propre substance, qui lui est semblable, après quoi il aura mérité d'être satisfait en sa demande, c'est-à dire qu'après qu'il a été englouti, et fait eau par son eau [[il s'agit d'une substance qui se dissout dans son eau de cristallisation](#)], il se congèle par sa chaleur interne, excité par son sel, ou sa propre terre; par laquelle opération simple, naturelle, et sans mélange, se fait le Magistère des Sages, qui n'est autre chose que dissoudre le corps, et congeler l'esprit, après avoir mis dans l'oeuf cristallin le poids convenable de l'une et l'autre substance, qui sont triple et une ; car tout le travail de l'Œuvre est de monter et descendre successivement, qu'on appelle ascension et descension, jusqu'à ce que de quatre qualités élémentées contraires, homogénéisées, l'on fasse trois principes constitutifs et ordonnateurs; que des trois l'on fasse apparaître le feu et l'eau, le sec et l'humide, que de ces deux l'on fasse un seul parfait pétrifié en sel, qui contient tout; le Ciel et la terre, en épuration et cuisson des hétérogènes.

10° Au Portail à main droite, l'on voit les douze signes du Zodiaque, divisés en deux parties, en ordre, selon la science de Dieu et de la nature. En la première partie du côté droit, sont les signes du Verseau d'eau, et des Poissons qui sont hors d'oeuvre ; ce qu'il faut remarquer et noter. Puis en oeuvre sont le Bélier, le Taureau, et les Jumeaux au dessus l'un de l'autre. Et au dessus des Jumeaux

est le signe du [Lion](#), quoique ce ne soit pas son rang, car il appartient à L'[Ecrevisse](#), mais il faut considérer cela comme mystérieux. Les signes du Verseau et des Poissons sont mis hors d'œuvre ; c'est expressément pour faire connaître qu'aux deux mois de janvier et février, on ne peut avoir, ni recueillir la matière universelle [**c'est purement allégorique ; les signes zodiacaux sont des hiéroglyphes célestes, voilà tout**]. Pour le Bélier et le Taureau, ainsi que les Jumeaux qui sont en œuvre, L'un au-dessus de l'autre, et qui règnent au mois de mars, d'avril et de mai, ils apprennent que c'est dans ce temps là que le sage Alchimique doit aller au devant de la matière, et la prendre à l'instant qu'elle descend du Ciel et du fluide aérien, où elle ne fait que baiser les lèvres des mixtes, et passer par dessus le ventre des Bourgeons et des feuilles Végétales qui lui sont sujettes, pour entrer triomphante sous ses trois principes universels dans les corps, par leurs portes dorées, et y devenir la semence de la [rose](#) céleste ; ce qui s'entend par symbole. Alors son amour lui fait jeter des larmes qui ne sont rien plus que lumière, de laquelle le Soleil est le père, revêtu d'une humidité de laquelle la Lune est la mère, et que le vent de l'[Orient](#) apporte dans son ventre ; dans cet état vous l'avez universelle et non déterminée, d'autant que vous l'aurez prise auparavant qu'elle soit attirée par les aimants des individus spécifiques, et qu'elle soit spécifiée en iceux.

Au regard du signe du Lion, qui est posé au-dessus de Jumeaux, où devrait être placée l'Ecrevisse, c'est pour faire entendre qu'il y a quelque changement, et une altération des Saisons, contenue dans le travail manuel et physique de la Pierre, et qui n'est pas si propre pour recevoir et prendre la matière, qu'au temps où règnent le Bélier, le Taureau, et les Jumeaux ; car en été pendant les grandes chaleurs, par l'ardeur et la pompe du Soleil qui exhale beaucoup d'humide radical pour sa substance, son entretien et sa nourriture, il se fait une grande dissipation et déperdition des esprits, et la plus grande partie de la matière incrémentale et nourricière des corps est convertie dans la spiritualité aérienne, dont on ne peut la retirer, que par le moyen de l'aimant physique et philosophique qui lui est homogène, c'est-à-dire par une température assaisonnée d'humide, qui est son aimant et son enveloppe.

11° Au bas, un peu au-dessus du Verseau, et vis-à-vis des Poissons, l'on voit un Dragon volant qui semble regarder seulement et fixement, Aries, Taurus et Gemini, c'est-à-dire les trois figures du Printemps, qui sont le Bélier, le Taureau et les Jumeaux. Ce Dragon volant qui représente l'esprit universel et qui regarde fixement les trois figures, semble nous dire affirmativement que ces trois mois, sont les seuls dans le cours desquels l'on peut recueillir fructueusement cette matière céleste, que l'on appelle [lumière](#) de vie, laquelle se tire des rayons du Soleil et de la Lune, par la coopération de la nature, un moyen admirable, et un art industrieux, mais simple et naturel.

12° Proche et derrière ce Dragon volant, est figuré un Ridicule, et derrière ce Ridicule est un chien assis sur le dos, sur lequel chien est posé un oiseau. Ce Ridicule est un moqueur de la science hermétique en question, un rieur méprisant des opérations des vrais Sages et Philosophes ; et de tous leurs Partisans qu'il estime insensé, tout aveuglé qu'il est dans l'erreur vulgaire. La figure de ce Chien posé sur le dos sur lequel est un oiseau, nous fait entendre que ce chien est le corps, ou le sol de la matière universelle, fidèle à l'Artiste qui sçait la travailler, et l'oiseau représente l'esprit de la même matière lequel y est posé, cette matière est connue communément sous les noms de soufre et de mercure, le sel pour tiers et copule ou liaison y étant compris, comme indivisible des deux, qui sont le corps et l'esprit.

13° En la seconde partie de ce Portail, au côté gauche et tout en haut, est le signe de l'Ecrevisse, à la place dit Lion qui est de l'autre côté du même Portail. Sur la même ligne de l'Ecrevisse, sont la Vierge [**symbole de la matière primitive, Virga paritura**], la [Balance](#) et le Scorpion [**symbole des deux natures métalliques, par son venin → [10c](#)**], tous quatre en oeuvre. Et ensuite le Sagittaire [**qui a des rapports avec Artémis**] et le Capricorne [**dont Saturne-Cronos est le maître**] qui sont hors d'oeuvre. Par l'Ecrevisse ainsi placée en haut, est témoigné que la matière Lunaire a été bien abondante, mais que l'abondance n'en est plus si grande, à cause que les Pleiades qui sont des constellations humides, s'en retournent. La Vierge, la Balance et le Scorpion sont les derniers degrés de chaleur pour la coction de l'oeuvre Philosophique ; car en ce temps Automnal, la maturité des fruits se parfait par le Sagittaire et le Scorpion, qui sont hors d'oeuvre ; ce qui démontre leur frigidité et siccité, et que ces qualités, conçues par l'esprit intelligent, sont néanmoins invisibles extérieurement en la matière de notre Magistère.

14° A droite et à gauche de ces douze Signes du Zodiaque, qui représente le cours de l'année, sont quatre figures représentant les quatre Saisons, qui sont l'Hiver, le Printemps, l'Été, et l'Automne. Par ces quatre Saisons, il est donné à entendre que le Composé philosophique doit être entretenu en l'athanor, ou fourneau de cuisson pendant un an et plus, ce qui fait dix mois hermétiques, par les degrés d'une chaleur, qui soit douce, et proportionnée au commencement, et puis un peu plus forte

sur la fin, et cependant linéaire comme pour faire colorer et mûrir les fruits qui se recueillent pendant trois de ces Saisons, à savoir, le Printemps, l'Eté, l'Automne ; moyennant quoi l'Artiste acquiert la Médecine au blanc, Symbole de la Vierge mère et Pascale, qu'il peut arrêter et prendre au cercle citrin, comme Médecine lunaire universelle parfaite, ou bien continuer sans interruption de travail, et pousser jusqu'au rouge parfait qui en est produit comme Médecine solaire universelle et souveraine, accomplie au temps de sa naissance, marquée solennellement par les Sages.

15° Au-dessous de huit grandes Figures du même Portail, dont il y en a quatre de chaque côté, et tout en bas, sont démontrées les vraies opérations, pour faire et parfaire la Médecine universelle, que le Curieux apprenti de cette Oeuvre divine pourra expliquer, ou se les faire expliquer, mais jamais ne les expliquer par écrit.

16° L'on voit six Figures au Portail du milieu, au côté droit. La première est un Aigle [**symbole complexe, l'un des plus difficiles à appréhender ; l'Aigle a rapport avec la sublimation**], la seconde un Caducée entortillé de deux serpents [**double Mercure**], la troisième un **Phénix** qui se brille, la quatrième un Bélier, la cinquième un homme qui tient un **Calice**, dans lequel il reçoit quelque chose de l'air ; et la sixième, est une Croix au trait quarté, où il se voit d'un côté sur la ligne transversale une larme, et sur la même ligne de l'autre côté, un calice en cette forme...[...] Ces six Figures ne sont pour ainsi dire, que la répétition de ce qui a déjà été dit tant de fois sous différentes figures et différents termes, qui sont inépuisables, par le peu de travail et la simplicité de la matière, qui ne se fait néanmoins connaître qu'aux vrais Philosophes, et non pas aux Sophistes ignorans, quelques recherches qu'ils en fassent, parce que leur intention est mauvaise et orgueilleuse et que ce Don divin n'est accordé qu'aux simples et humbles de coeur, méprisés du reste du monde insensé, et assez malheureux en son aveuglement, pour ne se repaître que de fables transitoires.

1° L'aigle, par exemple, ne signifie autre chose que l'Esprit universel du monde ; et c'est l'Oiseau d'Hermès, et le mouvement perpétuel des Sages.

2° Le Caducée entortillé de deux serpents, enseigne que la Pierre est composée de deux substances, quoique tirée du même corps, et extraite de la même racine ; ces deux substances néanmoins semblent être contraires eu apparence, l'une étant humide et l'autre seiche [**sèche**], l'une volatile et l'autre fixe ; mais elles sont semblables en essence et en effets, parce qu'elles sont deux de nature, venant d'un seul principe, quoiqu'elles ne soient réellement qu'une.

3° Le **Phénix** qui se brûle, et renaît de ses propres cendres, nous apprend que ces deux substances, après avoir été mises dans l'oeuf philosophique en l'Athamor, agissent longtemps et naturellement l'une contre l'autre, qu'elles se livrent de furieux combats avant de s'embrasser et de s'unir ; que la guerre est longue avant de recevoir le baiser de paix ; que les flots de la **Mer philosophique** sont longuement agités par le flux et reflux, avant que la bonace et le calme puissent succéder et régner ; enfin que les travaux sont bien grands auparavant que ces deux substances se réduisent finalement en poudre ou soufre incombustible ; car cela ne se peut faire qu'après que l'humide Mercuriel a été consommé, ou plutôt desséché par la grande activité du chaud et sec interne de la substance corporelle du Sel de nature, et que tout le compost est fait semblable. C'est après ces brûlemens, ou calcinations philosophiques, que cette poudre, le vrai Phénix des Sages, car il n'y a point dans le monde d'autre Phénix que celui-là, étant dissout derechef dans son lait virginal, retourne à reprendre naissance par soi-même, et de ses propres cendres, et continue ainsi à renaître et mourir, tout autant de fois qu'il plaît à l'Artiste bien expérimenté.

4° Le **Bélier** signifie toujours le commencement de la Saison, en laquelle il faut prendre la matière, d'autant qu'en ce temps d'effervescence l'humide igné de l'Esprit universel commence à monter de la Terre au Ciel ; et à descendre du Ciel en terre, bien plus copieusement qu'en toute autre saison, et avec plus de vertu, surtout dans les minières, où le Soleil a fait au moins trente révolutions, et non plus de trente-cinq, où la Nature minérale commence à rétrograder, pour tendre à sa dépravation et à son déclin.

5° L'homme qui tient un Calice, dans lequel il reçoit quelque chose de l'air, nous démontre qu'il faut sçavoir ce que c'est que l'**Aymant** fait par l'homme qui a la puissance d'attirer du Ciel, du Soleil et de la Lune par sa vertu magnétique, l'Esprit Catholique invisible, revêtu de la pure substance humide éthérée, influence quintessenciée, pour de ces deux en faire une troisième substance participant des deux autres individuellement, et qui chacune contienne en soi indivisiblement le Sel, le Souffre, et le Mercure universels, lesquels tous trois se congèlent et s'unissent au centre de toutes choses.

6° Quand à la Croix, ou sur les lignes transversales, par les côtés d'icelle sont posés une larme et un Calice, c'est pour nous faire entendre, que ce n'est que la Nature élémentaire, c'est-à-dire les quatre

Elemens croisés [[le thème de la Croix est omniprésent en alchimie ; elle figure le creuset et aussi l'inconnue X de Fulcanelli](#)], figurés par les quatre lignes de la Croix : en effet, c'est par le moyen des quatre Elemens que les vertus et les énergies célestes descendent et s'insinuent incessamment sur tous les Corps visibles et sublunaires. Les deux lignes, haute et basse, représentent le Feu céleste, et les deux autres lignes traversantes signifient l'air et l'eau. La larme, qui signifie l'humide de l'air, pleine de feu vital, et posée sur la ligne de l'air et de l'eau, doit être reçue dans le Calice, qui signifie le récipient, et non pas dans les basses vallées, quoi qu'elle soit partout, mais sur des lieux qui s'avancent dans l'air, où elle ne sera pas prise en quantité par ceux qui n'ont pas la connaissance de l'aimant physique et philosophique.

7° Proche de la Porte à droite, il y a d'un côté cinq Vierges sages, qui tendent leur Calice, ou coupe vers le Ciel, et reçoivent ce qui leur est versé d'en haut par une main qui sort d'une nuée ; et au-dessous s'y voient et s'y remarquent les vraies opérations Alchimiques et Philosophiques. Ces cinq Vierges représentent les vrais Philosophes Hermétiques amis de la nature, et qui ayant connaissance de l'unique matière, dont elle se sert, pour travailler dans la [magnésie](#) des trois règnes, animal, minéral, végétal, reçoivent du Ciel cette même et unique matière dans des vases convenables ; et suivant les opérations de la même nature, ils travaillent physiquement, et après avoir fait le Mercure, ou dissolvant Catholique, ou le Sel de nature, qui contient son soufre, les unissent au poids requis, les cuisent en l'Athanon, et finalement en font l'Elixir Arabe.

8° De l'autre côté dudit Portail gauche, on voit cinq autres Vierges, mais folles, en ce qu'elles tiennent cette Coupe renversée contre terre, ainsi elles ne peuvent, ni ne veulent y recevoir la Lunaire que la nature leur présente, et qui est si copieuse, qu'après avoir largement satisfait à tout l'Univers, il y en a encore plus de reste que d'employée ; et cela se fait en tout, et se distribue en tous tems, et incessamment, parce qu'ainsi l'a ordonné, l'a voulu et le veut le Très-Haut, auquel gloire immortelle, ineffable, soit rendue sur la terre et aux Cieux. Par les Vierges folles, la Coupe renversée, sont représentées une infinité, et presque innombrables d'opérations fausses des Sophistes, des Chimistes, des ignorans et désespérés, ainsi que des impitoyables Souffleurs et Charlatans [[il s'agit en fait de l'expression double du symbole de Vénus, Aphrodite ou Gaïa](#)]. Ces cinq Vierges folles signifient ces faux Philosophes, qui ne demandent que hercelets Sophistiques, comme rubifications, dealbations, cohobations, amalgamations, etc. qui méprisent la lecture des bons Auteurs, et qui par cette raison ne peuvent avoir connaissance de la vraie matière, quoiqu'il est vrai de dire qu'ils la portent toujours avec eux jusque dans leur sein, sur eux, alentour d'eux, sous leurs pieds, et qu'ils la respirent continuellement ; mais leur orgueil trop présomptueux leur fait en mépriser la méditation et la recherche, s'imaginant stupidement dans leurs grossières Sophistications et leurs faux préjugés, la trouver sans la connaissance de la belle et pure nature interprète des Mystères divins.

En effet, cette matière est si commune, et d'un si vil prix, que le pauvre en a autant que le riche, et elle est néanmoins si précieuse, que chacun en a besoin, et ne peut s'en Passer ; Car l'on ne peut être, vivre, et agir Sans elle. Tout ce que j'ai remarqué en ce triple Portail est à la vérité, beau et ravissant, mais ce sont lettres closes, Enigmes et Hieroglifs pleins de mystères pour les ignorans, et choses mystiques pour les sçavans pour lesquels j'ai donné cette Explication qu'ils doivent comme Curieux, considérer exactement, en levant les voiles qui leur cachent l'entrée aux secrets Cabinets de la chaste [Diane](#) Hermétique. Je n'ai point lu dans les Cartes antiques de Paris, ni de cette Cathédrale, pour savoir le nom de celui qui a été le Fondateur de ce Portail merveilleux ; mais je crois néanmoins, que celui qui a fourni ces Enigmes Hermétiques, ces symboles et ces Hieroglifs mystiques de notre Religion, a été ce grand Docte et pieux Personnage Guillaume Evêque de Paris, la profonde Science duquel a toujours été admirée avec raison des plus sçavans Philosophes Hermétiques de l'Antiquité, et particulièrement du bon [Bernard Comte de Trevisan](#), sçavant adepte Philosophe Hermétique ; car il est certain, que cet Evêque a fait et parfait le magistère des Sages. Or, comme il a plu à la divine Providence de me faire la grâce de me donner quelque lumière et connaissance de la Philosophie, Physique et Hermétique, j'ai tellement travaillé qu'après un long temps, beaucoup de soins, de lecture des bons Livres, et avoir fait quantité de belles et bonnes opérations, j'ai, enfin trouvé la triple clef par son essence, pour ouvrir le sanctuaire des Sages, ou plutôt de la sage Nature de sorte que je peux fidèlement expliquer les Ecrits paraboliques et énigmatiques des Philosophes anciens et modernes, ainsi que j'ai expliqué assez clairement les Enigmes, Paraboles et Hieroglifs de ce triple Portail ; ce que je fais très volontiers, pour donner

contentement aux sçavans amateurs de cet Art divin, et exciter la curiosité des nouveaux Candidats, qui aspirent à la connaissance de la Science naturelle et hermétique ; dont Dieu soit loué et exalté à jamais. Ainsi soit-il. **Fin** 