

UN AUTEL DU XII^e SIECLE A LA CATHÉDRALE DE MARSEILLE

« On s'occupe aujourd'hui, plus sérieusement qu'on ne le fit jamais en France, d'établir une certaine harmonie de style entre l'ameublement religieux et les édifices destinés à le recevoir. Que ce mouvement se propage avec raison, comme soutiennent les uns, à tort, comme prétendent les autres, ses progrès sont incontestables: On peut encore discuter, dans des dissertations académiques, sur leur opportunité au point de vue du développement de l'art moderne ; on ne peut plus, dans l'application, se soustraire à leur influence. Cette transformation du goût public, qui, d'un pur caprice de la mode, est devenu un fait sérieux, a créé à l'archéologie un rôle nouveau ; elle lui a conféré, à côté des études théoriques, une mission plus active, celles que poursuivent les Annales Archéologiques. Il devient ainsi, - chaque jour, d'une plus grande utilité pratique de signaler les objets échappés à la destruction, qui pourraient inspirer nos artistes dans les œuvres exécutées pour satisfaire ce désir nouveau. Le chœur, qui est le lieu le plus vénérable des églises, est aussi celui dont la décoration exerce la plus notable influence sur le caractère des édifices ; à ce titre, nous présenterons successivement dans les Annales des spécimens des stalles qui le garnissaient des grilles de métal qui servaient à le clore, des carrelages émaillés qui rehaussaient le sol de couleurs éclatantes, aux belles époques du moyen-âge.

L'autel, à raison de son importance dans les cérémonies du culte, mérite une attention particulière ; c'est peut-être aussi de tous les accessoires d'une église celui dont le besoin ou le goût du jour réclament le plus fréquemment le changement. Les modèles ne manquent pas pour les périodes les plus rapprochées de nous ; la dévastation de nos édifices religieux n'a pas été si complète, que nous ne possédions encore en France une multitude de types magnifiques, appartenant soit à la Renaissance, soit au style du XVI^e ou même du XVe siècle. Mais ceux du XIV^e siècle sont déjà moins communs ; ceux du XII^e, malheureusement, moins nombreux encore. Pour les époques antérieures les spécimens sont devenus d'une véritable rareté. On trouve assez souvent, dans les églises du XII^e siècle même les plus importantes, des massifs en maçonnerie régulière, supportant des tables de pierre dont le bord est taillé en biseau ; ces autels sont contemporains des édifices, mais ils sont trop simples pour satisfaire à nos exigences modernes en matière d'ornementation. C'est aux anciens sièges d'abbaye et d'évêchés que les recherches seraient utiles, si elles étaient plus souvent couronnées de succès. Là se trouvaient des monumens supérieurs, par l'exécution et la richesse des matériaux, à ceux que pouvaient renfermer les églises paroissiales. On est parvenu, à grand peine, à rencontrer ainsi, dans certaines abbayes, bien éloignées des grands chemins et des variations de la mode, quelques spécimens de la période romane, mais nulle part on n'a signalée en France un maître-autel de la même époque appartenant à une cathédrale. Il n'y a d'exception que pour une pauvre église calcinée et mutilée, peu digne à coup sûr du titre de cathédrale, malgré l'intérêt que peuvent présenter son plan, sa coupole de pierre et le robuste appareil de son abside. La Major, à Marseille, a le privilège de nous conserver ce modèle introuvable ; mais on le chercherait vainement au milieu du sanctuaire, à la place d'honneur qu'il occupa jadis. Depuis qu'un autel d'un roman fort suspect a pris possession du chœur, l'ancien maître-autel a été relégué dans une des petites absides latérales.

Ce qui frappe d'abord , dans l'autel de Marseille, c'est l'exiguïté de ses proportions. Elles semblent très réduites, même pour un chœur étroit, court et sans collatéraux , comme celui où il se trouvait, car cette cathédrale de Marseille atteint, à peine les dimensions d'une église paroissiale un peu considérable. L'autel est d'un beau marbre blanc, qui offrait de grandes ressources à la sculpture. Sa conservation est parfaite dans toutes ses parties, à l'exception d'un personnage, dont on a fait sauter sa face avec un soin qui dénote une intention coupable. Le mutilateur doit être proche parent du touriste malfaisant qui a décapité à son profit, dans le cloître de Saint-Trophime, le Moïse recevant les tables de la loi, et qui a fait ainsi disparaître l'une des têtes les plus remarquables de l'édifice. A Marseille, l'autel semble suffisamment protégé par la sainteté du lieu où il se trouve; mais la ville d'Arles ne pourrait-elle, par un moyen bien simple, prévenir les mutilations auxquelles sont exposées sans cesse les merveilleuses galeries de sa cathédrale ? Si l'on ne peut y interdire la circulation, ne serait-il pas désirable, au moins, qu'un surveillant protégeât par sa présence toutes ces fragiles et précieuses sculptures contre les attaques d'un vandalisme cupide ou envieux ?

Sur la face antérieure de l'autel de la Major, des archivolttes chargées de grosses perles dessinent trois profondes arcades , entre les retombées desquelles sont sculptés les symboles des quatre évangélistes. Elles reposent sur des chapiteaux parfaitement travaillés, où des souvenirs non équivoques de l'art antique se mêlent aux formes de l'époque romane. Au centre, assise sur un trône, la tête couronnée d'un diadème orné de perles et de pierreries, la Vierge présente son Divin Fils à l'adoration de deux personnages qui se tiennent sous les arcades latérales. Le Christ n'est pas un enfant, mais un petit homme bien proportionné. Il bénit de la main droite, à la manière latine ; de la gauche, il tient une banderole déroulée, où se lisent : EGO SUM LUX MUNDI. La tête est entourée du nimbe crucifère ; les pieds sont nus ; le corps est enveloppé d'une longue robe sur laquelle est jetée une tunique, recouverte elle-même d'un manteau; c'est aussi le costume que porte sa mère. Nous sommes ici, on le voit, en présence d'un des innombrables monumens que le moyen-âge se plut à élever à la gloire de Marie , et pour l'étudier complètement, il faudrait, soulever quelqu'une des mille questions de cette iconographie de la Vierge, le sujet le plus beau et le plus vaste que l'examen de nos édifices religieux présente aux méditations de l'archéologue. On pourrait, par exemple , comparer la manière dont la mère tient son fils assis entre ses genoux, dans son giron, au type byzantin et au type consacré dans notre Occident, depuis le XIII^e siècle, pour la représentation des mêmes personnages. Nous constaterons seulement que ce groupe reproduit, à Marseille comme sur presque tous nos monumens romans, la disposition adoptée pour les sarcophages, par les premiers sculpteurs chrétiens, à une époque fort ancienne. Ainsi l'art byzantin n'a exercé ici aucune influence, et nous devons insister sur ce point, car nous sommes de ceux qui refusent de voir dans nos édifices à plein cintres autant de créations de l'art oriental, et de leur appliquer les expressions malsonnantes de style romano-byzantin ou byzantino-roman. Nous reconnaissons cependant sur quelques points, entre l'autel de Marseille et les monumens orientaux, des coïncidences singulières : nous savons aussi que parfois la Grèce , non content de nous adresser ses œuvres depuis le VII^e jusqu'au XII^e siècle, nous envoyait encore ses artistes, et que ces artistes abordaient aux portes de Marseille. C'est du moins ce qui résulte d'un texte important pour l'histoire de l'art en Provence, et peut être pour celle de la France, qui n'a pas encore été signalé comme il le mérite, et qui est conservé dans la *Gallia Christiana*. Il apprend que l'évêque de Toulon Deodatus, accorda , en 1040 , à une colonie de moines grecs, l'église d'Auriol : « *Anno MXL testi fuit (Deodatus) donationis de Auriol monachis*

græcis. » (Gall. Christ., I, 744). Malgré tous ces faits, l'autel de Marseille porte les traces les plus incontestables de son origine occidentale. La tête de la Vierge et celle des évêques placés à sa droite et à sa gauche ne sont pas entourées du nimbe ; une pareille violation des principes élémentaires de l'iconographie, qui serait sans aucune importance aux XVe et XVIe siècles, en a une fort grande à l'époque romane. Au XIIe siècle, on n'oublie pas ces règles ; on les viole quelquefois, mais avec intention, et alors ces infractions méritent une attention sérieuse.

Le nimbe est un symbole essentiellement byzantin, en ce sens du moins que nulle part il n'a été aussi largement accordé qu'en Orient ; dans ce pays, hommes de la Bible et hommes de l'Evangile, empereurs et martyrs, pures allégories et personnages réels, se parent la tête du signe de la puissance et de la sainteté. Dans notre Occident, au contraire, on a toujours été moins prodigue de cette distinction ; on en chercherait en vain des exemples sur les nombreux sarcophages des premiers siècles qui existent soit à Arles, soit à Aix, soit à Marseille. De là une conséquence importante pour l'histoire de l'art : les Aliscamps, d'où proviennent tous les tombeaux qui font aujourd'hui l'ornement des musées du Midi, n'étaient pas seulement pour les populations chrétiennes le champ vénéré du repos et, de la prière, c'était pour les artistes de la Provence un lieu de méditations et d'études. Quand, au XIe siècle, pour ce pays comme pour les autres, arriva l'heure de la rénovation de l'art, moins oublié cependant au milieu de tant de ruines splendides que dans le reste de la France, c'est encore aux Aliscamps que la sculpture vint chercher des modèles. Que l'on compare, en effet, les plus anciens bas-reliefs de l'art provençal avec les sarcophages gallo-romains du musée d'Arles, on trouvera les mêmes sujets reproduits, et souvent d'une manière identique, mais avec la faiblesse et l'infériorité qui s'attachent à toute imitation ; c'est un calque tracé par une main timide qui rend mal l'expression de l'original. On voit un curieux exemple de ces copies de l'antiquité au tympan de la porte de l'église de Saint-Gabriel, qui doit avoir été exécuté de 1080 à 1110. L'autel de la Major appartient à la même école. L'artiste qui l'a exécuté a puisé à la source commune, et, pour la décoration de son autel, rien n'était plus facile : qu'à l'un des côtés de ces anciens tombeaux, si fréquemment décorés d'arcatures, il emprunte trois arcades ; qu'aux chapiteaux et aux archivoltes antiques il substitue les moulures et les feuillages usités à l'époque romane ; qu'aux primitifs symboles dont il étudie les monumens, il ajoute ceux qui sont reçus de son temps, son autel se trouvera composé. Il reproduira, en les exagérant, les défauts de ses modèles ; il poussera à ses dernières limites la symétrie qui se produit dans l'attitude des personnages, dès les premières années du Bas-Empire. Il a trouvé dans la disposition des draperies un agencement peu gracieux, peu varié ; sous sa main, les plis des vêtements deviendront raides et uniformes. Il ne voit pas rayonner le nimbe à la tête de la Vierge et des Saints ; sur son œuvre les Saints et la Vierge ne porteront pas le nimbe. Cependant, comme il est loin des premiers siècles chrétiens, comme les caractères iconographiques nouveaux servent à distinguer les personnages qu'il représente, il donnera au Christ le nimbe croisé qui le fait reconnaître, et aux symboles des évangélistes le nimbe uni, mais il le refusera aux autres saints. Un artiste byzantin n'eût pas été arrêté par de pareils scrupules ; il eût nimbé sans hésitation et la Vierge et les Saints. C'était d'ailleurs un usage universellement répandu déjà. Il est curieux d'observer sur les mosaïques (ces sortes de monumens ayant presque toujours une date certaine), la gradation suivie dans l'attribution du nimbe. Proscrit par les premiers chrétiens, il ne tarde pas à apparaître autour du visage du Christ, mais il s'y montre uni : c'est ainsi qu'il avait figuré jadis à la tête des dieux du paganisme. Au milieu du Ve siècle, il n'est déjà plus l'attribut exclusif de la divinité ; il commence à être accordé aux quatre animaux

symboliques, comme il l'avait été dès l'origine à l'agneau, figure du Christ. Il fallait qu'un signe particulier empêchât de confondre avec des représentations vulgaires ces animaux élevés à la dignité de symboles. Cette innovation, toutefois, ne fut accueillie qu'avec une grande réserve et non sans protestation. On voit l'ange, l'aigle, le lion et le bœuf représentés sans nimbe aux voûtes de l'église Saint Celse et Saint-Nazaire de Ravenne, ornées de mosaïques en 440, par les ordres de Galla Placidia. En 445, sur l'arc triomphal de la basilique Saint-Pierre, bâtie par le pape Léon 1er, ils portent, cet attribut, refusé aux vieillards et aux anges qui sont en adoration devant le Christ. Saint Pierre et saint Paul seuls sont également nimbés, mais la scène a été peinte à Rome et cette distinction s'explique par une vénération toute locale ; encore ne fut-elle pas acceptée dès cette époque car, à Ste-Agathe-in-Suburra, une mosaïque de 472 les représente sans nimbe. Il continue à être rigoureusement refusé aux autres apôtres, au Précurseur lui même, sur les mosaïques de St-Jean-des-Fonts, à Ravenne (451), et du pape Hilaire au baptistère de Latran (462). Mais déjà, sur ce dernier moment, Ses quatre évangélistes le reçoivent. Le progrès était à peine sensible, puisque depuis un siècle leurs symboles en étaient décorés. Bientôt apparaît un nouveau caractère important ; le nimbe uni du Christ, qui pouvait servir à distinguer le Fils de Dieu quand il le portait seul, commençant à être prodigué, on lui imprime une marque qui rendra toute confusion impossible et qui persistera désormais pendant toute la durée du moyen-âge : on le timbre d'une croix. C'est ce que nous apprennent les belles mosaïques exécutées en 643, par ordre du pape Simplicie, à l'église St-André-in-Barbara. Il faut descendre jusqu'aux premières années du VIII^e siècle pour rencontrer le nimbe à la tête de la Vierge et des Saints ; cet usage a définitivement prévalu vers l'année 705 , comme le prouvent les mosaïques exécutées par ordre du pape Jean VIII, qui , après avoir décoré la chapelle de la Vierge dans l'ancienne basilique de St-Pierre, sont aujourd'hui à Ste-Marie-in-Gosmedin. Elles nous montrent la Vierge tenant son fils sur les genoux, comme les sarcophages du Vatican , comme l'autel de Marseille. La seule différence que l'on remarque sur ce dernier monument, c'est qu'au XII^e siècle , le sculpteur qui l'a exécuté n'a pas encore donné le nimbe à la Vierge, ce qui prouve combien son œuvre est archaïque , combien l'artiste était absorbé par l'imitation des anciens modèles qu'il avait devant les yeux.

Le bas-relief de Marseille, outre l'intérêt qu'il présente comme modèle d'un ancien autel, acquiert une importance véritable au point de vue chronologique. Sa date, une fois connue, permettra de fixer les limites extrêmes de la première école de la sculpture Provençale, dont il est le monument le plus important. C'est vers 1120 seulement que la décoration des édifices religieux et la représentation des sujets sacrés appartient, sur les deux rives du Rhône, à une autre école bien autrement riche, bien autrement féconde, qui, sans s'arrêter aux anciennes traditions, va chercher en dehors de la France des inspirations nouvelles ; c'est alors qu'une influence orientale paraît animer l'art de l'Occident, et qu'on pourrait peut-être associer, il est difficile de dire dans quelle mesure, le mot de byzantin à celui de roman. Mais cette merveilleuse école, qui attend encore un historien, n'a pas à nous occuper ici, et il faut détourner les regards de toutes les œuvres capricieuses qu'elle prépare à la France pour les reporter sur le vieil autel qui semble une protestation contre l'invasion de cet élément nouveau.

A droite et à gauche de la Vierge se tiennent debout deux évêques. Sont-ce des saints ? Sur un monument ordinaire, l'absence du nimbe nous en ferait douter; mais ce que nous venons de dire de la même particularité, au sujet de la Vierge, nous permet de répondre d'une manière affirmative. On peut donc, si l'on veut, voir dans ces personnages saint Lazare, le mort ressuscité, l'apôtre de Marseille, qui est représenté dans cette ville, et saint Cannat,

l'un de ses successeurs dans l'épiscopat. Leur costume mérite une attention spéciale ; il fournit de précieux renseignements pour l'étude des vêtements ecclésiastiques. L'un d'eux, sous l'arcade de droite, est coiffé d'une mître très basse, ornée de perles ; il porte la barbe et les moustaches, et tient à la main gauche une crosse un peu moins haute que lui, terminée par une tête de dragon ; la main droite ouverte est, appliquée contre la poitrine. L'aube descend jusqu'à terre ; elle est garnie, à son pourtour, d'une bordure d'étoffe plus précieuse, assez étroite, à l'exception de la partie antérieure, qui est ornée d'une pièce plus large ; -elle est maintenue autour des reins par un simple cordon retombant sur le côté gauche, et, remplissant l'office de ceinture. La chape est fixée sur-la poitrine au moyen d'une agrafe elliptique. L'étole, très légèrement évasée à sa partie inférieure, est également ornée d'un cordon de perles et d'une frange ; elle est fixée contre le corps, en passant dans les nœuds de la ceinture, au lieu de se trouver maintenue, comme elle l'est de nos jours, par un filet qui unit ses deux bandes et se croise sur la poitrine du prêtre. Le manipule, placé sur le poignet gauche, est simplement garni d'une frange à sa partie inférieure. Enfin, les pieds sont enfermés dans des brodequins, sur la partie antérieure desquels court le même galon perlé qui orne les différentes parties de ce costume.

La mître, la crosse, l'aube et la chaussure de l'évêque placés sous l'arcade opposée ne diffèrent guère des précédentes ; le manipule est identique. La main gauche tient un livre, la droite est appuyée sur la crosse. Mais nous trouvons ici deux vêtements nouveaux : l'amict, rabattu en plis serrés sur le collet de la chasuble, et la chasuble qui, au lieu d'être fendue sur les côtés, suivant la forme admise de nos jours, ne présente qu'une ouverture centrale pour passer la tête. Relevée latéralement sur chacun des bras, la chasuble est ornée, à sa partie supérieure, de deux larges galons qui viennent se croiser sur la poitrine en dessinant une sorte d'Y. Tous ces ornements ne sont pas raides et gommés comme les vêtements ecclésiastiques actuellement en usage ; ils permettent à celui qui en est couvert de passer par la porte d'une église, sans qu'on, soit ; obligé d'en faire sauter le trumeau ; ils flottent sur le corps, plissent librement, mais avec cette symétrie qu'affectionnent les artistes de l'école romane. Au reste, si jamais sculpture de convention s'est produite quelque part, c'est sur ce monument, où chaque pli est soigneusement modelé sur celui qui lui correspond, et, suit exactement la courbe qu'il décrit. Tout le travail ne décèle pas moins une main habile, et je doute fort que, dans le nord de la France, on trouve à la même époque un morceau de sculpture aussi bien exécuté : quelques parties, la barbe et les moustaches des personnages ; par exemple/la crinière du lion, les ailes des animaux symboliques sont traitées avec une grande finesse et une délicatesse rare. L'identité qui existe entre la pose des deux évêques et celle des apôtres, si souvent reproduits autour du Sauveur sur les sarcophages, ne peut échapper à aucun de ceux qui connaissent les tombeaux chrétiens du midi de la France. Quiconque a étudié avec attention les monuments de ce genre, déposés au musée de Marseille ; sera frappé en outre des rapports tout particuliers que l'un d'eux, connu sous le nom de *Tombeau de l'abbesse Eusébie*, présente avec le bas-relief qui nous occupe. Il n'y a plus seulement entre les deux œuvres une analogie vague, mais évidente, comme celle qui résulte d'attitudes semblables ; il y a une ressemblance rigoureuse qui ne peut dériver que d'une imitation directe.

L'évêque qui occupe la gauche de la Vierge, reproduit, sauf la différence du costume, l'apôtre qui se tient à la gauche du Christ ; la similitude, quoique moins parfaite, n'est pas moins manifeste entre l'évêque et l'apôtre de droite ; enfin, sur le sarcophage, le Christ lui-même est assis entre ces deux personnages, position remarquable, parce qu'elle n'est pas la plus fréquente, comme la Vierge est assise au centre de l'autel. Le tombeau de l'abbesse

Eusébie était jadis, avec tant d'autres monuments du même genre, dans l'une des cryptes de Saint-Victor ; ne pourrions-nous pas conclure de cette circonstance que l'artiste qui sculpta le bas-relief de la Major appartenait à cette abbaye ? Nous verrons plus loin si quelque preuve vient confirmer ce rapprochement ; nous voulions ici constater une fois encore que tout, dans le monument qui nous occupe , appartient à l'art occidental, au premier art chrétien.

Il a paru naturel à quelques personnes d'attribuer à cet autel la même date qu'au monument pour lequel il fut sculpté ; or, malgré les prétentions des Provençaux, qui veulent toujours voir dans la Major l'église primitive construite par saint Lazare, l'édifice existant aujourd'hui n'a été élevé que dans le XIe siècle. C'est un fait, qui était déjà constaté dans les manuscrits du fameux Peiresc, et que le vénérable Belsunce, dans son Histoire ecclésiastique, a contesté, pour faire honneur au mort-ressuscité de la construction de sa cathédrale. Il est aujourd'hui hors de doute, en présence de ces deux textes, tirés, le premier des manuscrits de Ruffi, le second de la *Gallia Christiana*, vol. I, p. 644: *Hic Pontius (Pons II, 1014 1073) antiquam sedem •injuria temporis corruentem reedificavit, obiit anno MLXXIII, die 16 februarii. Laudatur hujus episcopi sollicitudo in resarciendis multis lemplis, quæ negligentia clericorum corruerant ; præcipuam verò curam impendit in restaurandâ antiquâ Sede.* La date de la construction d'un édifice une fois connue, on rapporte à la même époque tous les accessoires qui offrent quelque analogie de style avec le monument principal, et c'est à l'aide de ces inductions trompeuses que les erreurs se glissent dans la chronologie des arts, en Provence comme ailleurs.

L'autel de la Major, quelques efforts que l'on fasse pour le rapporter au XIe siècle, sera toujours attribué au XIIe par tous ceux qui puisent dans ce simple examen de l'ornementation un élément de conviction presque aussi fort qu'un texte positif ; le chapiteau qui est à la droite de la Vierge, en particulier, est très caractéristique du second quart du XIIe siècle dans l'architecture provençale, et se trouve fréquemment reproduit à cette époque. D'ailleurs un texte curieux nous révèle, avec la date précise de l'exécution de l'autel, le nom du donateur, et peut-être même celui de l'artiste qui l'a sculpté : — « Raymond, par la grâce de Dieu, évêque de Marseille, homme pieux, et rigoureux observateur pendant toute sa vie de la règle monastique dont il portait le costume, consacre au service de Dieu, jusqu'à sa dernière heure, une existence pure passée dans le chant des hymnes et, des psaumes ; il enrichit par ses achats, l'église Notre-Dame-de-la-Seds, à Marseille, de livres nombreux, de nombreux ornements d'or et d'argent et de vêtements précieux ; enfin, l'an 1122 de l'Incarnation du Seigneur, il fit ce coffre, sous l'invocation du Christ, en l'honneur de Marie, mère de Dieu, patronne de l'antique siège de Marseille. Le jour même de l'Assomption .de la Vierge il y déposa, de ses propres mains, en présence de son clergé, les reliques de plusieurs saints : le corps de saint Cannat, évêque de Marseille et confesseur, de saint Antonin, confesseur de saint Victor, martyr, etc »

Telle est la note qui fut découverte et déposée aux archives du chapitre, lorsque, en 1277, on ouvrit le coffre donné par l'évêque Raimond, afin de transporter les reliques dans une nouvelle châsse de fer, munie de quatre serrures, Il suffit donc de montrer- que ce coffre (arca) était en même temps le maître-autel de la cathédrale pour avoir l'histoire complète du monument.

L'usage de célébrer les saints mystères sur la tombe des confesseurs remonte à l'époque même où l'Église persécutée cachait dans les catacombes ses cérémonies et ses martyrs. Cette pieuse coutume se perpétua quand la religion victorieuse s'empara des basiliques et associa à son triomphe les victimes frappées pour la foi. Chaque cité devint jalouse alors de

posséder dans son sanctuaire un tombeau vénéré, et la dévotion des fidèles déterminait ainsi la forme de l'autel en Occident. Arles. entre toutes les villes du midi de la France, possédait de ces précieux monumens, on chercherait en vain dans les ruines de Saint-Honorat le tombeau du patron de l'édifice, qui servait d'autel au milieu du chœur, et celui de saint, Trophime, qui, dans la chapelle de la-Vierge, remplissait le même office: Ils se sont allés rejoindre au Musée tous les cercueils antiques arrachés aux Aliscamps ; mais l'église de Saint-Trophime, aujourd'hui encore, nous présente parmi ses autels, deux; beaux exemples de sarcophages des premiers temps chrétiens. Là où manquaient les tombeaux véritables, les cénotaphes les remplacèrent et reçurent dans leur intérieur les reliques des saints : c'est ce qui eut lieu à Marseille. Il est impossible, maintenant que l'ancien maître-autel est encastré dans un massif de maçonnerie, d'y reconnaître l'existence d'une cavité centrale : mais Millin, qui a signalé ce monument il y a déjà longtemps, et qui l'avait vu dans son état primitif, nous le représente, sur une de ses planches, creusé comme un sarcophage ; il paraît que, dès cette époque, il avait perdu la table de marbre servant de couvercle, ce qui permet de constater qu'il avait la forme d'une auge. Les bénédictins viennent encore confirmer le renseignement fourni par le mauvais dessin de Millin. Ils rapportent que Raimond déposa les reliques des saints dans le coffre du maître-autel (*sub arca majoris altaris recondidit*). Ainsi le monument encore existant est celui qui fut donné, en 1122, par le prélat marseillais, en l'honneur de la Vierge, figurée en effet au centre de la face antérieure ; il fut destiné à renfermer le corps de saint Cannat, et c'est pour cela que l'on peut désigner ce saint comme étant l'un des deux évêques sculptés en-relief sous les arcades latérales. Désormais la Major n'a plus rien à envier à Saint-Honorat : Marseille, comme Arles, vénère dans son maître-autel le tombeau de l'un de ses évêques.

Il serait à désirer que les preuves propres à établir le nom de l'artiste auquel nous devons ce monument, fussent aussi nombreuses et aussi certaines que celles qui nous ont servi à en fixer l'âge. C'est, dans les termes même de l'acte traduit plus haut qu'on peut les découvrir. En parlant des riches, présens que Raimond offrit à sa cathédrale, l'auteur du document a soin de spécifier que c'est à prix d'argent que ces libéralités furent faites : « *Multos libros, multaue ornamenta.... ecclesiae .emendo constituit* » ; mais, quand il parle du coffre, il dit simplement : « *Hanc arcam ad. honorem Genitricis Dei Mariae..... fecit.* » Ce mot n'éveille-t-il pas immédiatement l'idée, de l'exécution manuelle ? Il ne s'agit plus évidemment d'une acquisition comme pour les livres et les ornemens sacerdotaux; il y a entre les deux expressions employées une opposition manifeste qui rappelle l'inscription par laquelle Hugues, le moine orfèvre d'Ognies, nous transmettait, le souvenir de ses œuvres et de ses libéralités. Sur un évangélaire dont il avait fait la couverture en vermeil, et dont une main étrangère avait tracé les caractères, il gravait, au XIIe siècle également, ces lignes parvenues jusqu'à nous.: « *Hugo scripsit, intus questu , foris manu.* » Raimond , lui aussi, avait été moine avant d'arriver à l'épiscopat; il suivait la règle de saint Benoît à une époque où le dépôt des arts était confié aux monastères ; il avait passé sa jeunesse entre les sombres murs de Saint-Victor, que, bien jeune encore, il vit, élever, et qui se dressent toujours en face de la cathédrale, de l'autre côté du port ; il appartenait à une abbaye qui fut, avec Lérins et Montmajour, l'un des foyers des études artistiques en Provence. Bien des fois , en parcourant cette longue suite de cryptes toujours plus ténébreuses, qui s'enfoncent en étages sous l'église supérieure, il s'était arrêté devant les tombes curieusement travaillées de l'abbesse Eusébie, des compagnons de saint Maurice, des compagnes de sainte Ursule, de saint Cassien, de saint Chrysanthé et de tant, d'autres ; peut-être reçut-il des leçons du maître inconnu qui sculptait au milieu du XIe siècle, dans la même enceinte. la tombe de

l'abbesse Isarne. N'y a-t-il pas dans tous ces rapprochements plus de circonstances qu'il n'en faut pour jeter quelque lumière sur les occupations de sa vie, et, ne doit-on pas, sans hésiter, ajouter le nom de Raimond , évêque de Marseille, à la nombreuse série d'artistes ecclésiastiques dont se glorifient les XIIe et XIIIe siècles ?

Il y a peu d'autels, en le voit, qui possèdent une histoire aussi authentique que celui de la Major. Cette histoire est loin de confirmer l'opinion de Millin. qui voulait que ce monument eût été apporté d'Italie au Xe ou XIe siècle ; car, dit-il, il est d'une trop bonne exécution pour avoir été fait dans la Gaule à cette époque. Nous avons insisté sur les causes qui peuvent expliquer cette supériorité. Aujourd'hui encore le bas-relief de Marseille inspirerait heureusement l'architecte qui serait chargé de donner un maître-autel à une église romane. Pourquoi faut-il qu'un monument, intéressant à tant de titres, soit relégué dans un coin obscur de la cathédrale, au milieu d'une mauvaise décoration d'opéra, étendue sur les murs, sous prétexte d'ornement gothique ? Ne serait-il pas possible, en le faisant passer de l'abside de droite dans celle de gauche, de le rendre à la lumière et à l'étude ? Que les détestables fresques qui l'entourent restent, plongées dans les ténèbres, j'en fais le vœu sincère : elles sont l'image trop fidèle, des enluminures qui couvrent chaque jour les murs des édifices de la Provence... Il n'y a pas de région en France où les restaurations soient aussi mal comprises. C'est que, absorbés par la contemplation des débris antiques, préoccupation bien excusable en présence de tant de ruines magnifiques, les archéologues du pays négligent l'étude des monuments du moyen âge, et se soucient peu d'en connaître la chronologie. Aucun ouvrage n'a réuni, avec les types les plus importants des arts en Provence, l'ornementation si caractéristique qui est propre à cette province. Aussi, les artistes auxquels sont confiées la réparation et la décoration nouvelle d'anciens édifices, sans guides, sans modèles, sculptent des stalles, dressent des autels, peignent des murailles dans un certain style prétendu moyen-âge, qui n'a pas de nom dans la langue des beaux-arts, et qui n'est, en somme, qu'un produit plus ou moins bizarre de leur imagination méridionale. Les plus consciencieux mêlent aux formes dont ils sont les inventeurs ou que le pays leur présente, des inspirations puisées dans nos édifices du Nord, beaucoup mieux décrits, beaucoup plus connus ; il en résulte un amalgame étrange, une association monstrueuse d'éléments divers , qui n'est pas plus harmonieuse sous le beau ciel de la Provence qu'elle le serait sous le climat brumeux de la Bretagne. Pour l'époque romane surtout, chaque grande province ecclésiastique a son style propre qui présida jadis à la construction de tous ses édifices, et qui doit seul aujourd'hui fournir des modèles à leur restauration. Cette simple observation suffit pour montrer tout ce qu'il y a de sérieux et de pratique dans les publications qui reproduisent les caractères propres à chacune de nos écoles provinciales du moyen-âge, ouvrages dans lesquels des esprits superficiels ne veulent voir qu'un sacrifice au goût du jour ou la satisfaction d'une curiosité sans but et sans utilité. Quand même ces sortes de travaux ne serviraient qu'à constater les phases successives de la pensée humaine, dans une de ses manifestations les plus élevées, les beaux-arts, de quel droit prétendrait-on rayer de l'histoire de l'humanité le récit de cette longue série d'œuvres qui relie l'antiquité aux temps modernes ? Mais si nous descendons des hauteurs vagues de la spéculation , sur le terrain, plus fréquenté aujourd'hui, de l'application pratique, nous trouvons bien des chefs-d'œuvre à réparer, bien des plaies à fermer, bien des ruines jeunes à soutenir : l'homme et le temps sont si destructeurs ! Ces mêmes ouvrages, qui ne semblaient tout à l'heure propres qu'à renouer le fil des traditions passées , ne sont-ils pas indispensables pour nous permettre de restaurer dignement, les édifices qui font à la fois, notre admiration et notre gloire ? »